

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ

LABORATOIRE RÉMÉLICE EA-4709

THÈSE présentée par :
Catherine GUILLAUME

soutenue le : **16 novembre 2018**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université d'Orléans**

Discipline/ Spécialité : **LITTÉRATURE ESPAGNOLE**

**DEVENIR LECTEUR DES RÉFÉRENTS
CULTURELS DANS L'ŒUVRE DU POÈTE
EUROPÉEN GUILLERMO CARNERO –
TOME I**

THÈSE dirigée par : Françoise MORCILLO PR, université d'Orléans

RAPPORTEURS :

Marie-Claire ZIMMERMANN PR émérite Paris IV Sorbonne
Daniel LECLER Maître de Conférences HDR, Paris 8

JURY :

**Madame Marie-Claire ZIMMERMANN (PR émérite, Paris IV Sorbonne) ;
Monsieur Daniel-Henri PAGEAUX (PR émérite, Paris III Sorbonne Nouvelle) ;
Monsieur Jaime SILES (PR, université de Valence, Espagne) ;
Madame Bénédicte MATHIOS (PR, université Clermont Auvergne) ;
Monsieur Daniel LECLER (MCF HDR, université de Paris 8) ;
Madame Françoise MORCILLO (PR, université d'Orléans).**

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, je tiens à remercier tout particulièrement Gabriel Bergounoux, directeur-adjoint de l'École doctorale de l'Université d'Orléans-La Source, pour son 'œil' attentif porté au long de ces années sur la mise en place des conditions nécessaires à la réalisation de ce projet. Merci à Delphine Legrand du SCD de l'Université d'Orléans qui m'a permis d'accéder à de nombreuses ressources.

Mes remerciements vont également à tous ceux qui m'ont accompagné dans la réalisation de ce travail de lecture et d'écriture : Guillermo Carnero, Marie-Claire Zimmermann et Elide Pittarello pour les ressources bibliographiques et leurs chaleureux encouragements ; Françoise Morcillo pour ses conseils avisés et son écoute ; Catherine Plankeele et Frédéric Cherki, pour leurs précieux renseignements ; enfin, Carmen Lalande, pour son aide et sa patience.

Je dédie ce travail à mes enfants, afin qu'ils n'oublient pas qu'il est toujours possible de lutter contre la barbarie et pour la liberté grâce à la culture et à l'engagement :

« Il faut vous rappeler qu'on a tant à se rappeler » .¹

¹ G. Steiner, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes Sud, coll. Un endroit où aller, 2005, p. 25.

« On écrit pour être aimé, on est lu sans pouvoir l'être, c'est sans doute cette distance qui constitue l'écrivain ».

Roland BARTHES, *Essais critiques*

Les déchiffreurs, qu'ils soient cabalistes ou phonéticiens, ont le champ libre : une lecture symbolique ou numérique, ou systématiquement attentive à un aspect partiel, peut toujours faire exister un *fond* latent, un secret dissimulé, un langage sous le langage. Et s'il n'y avait pas de chiffre ? Resterait cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse .

Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*.²

May the road rise to meet,
may the wind be
ever at your back,
may the sunshine
warm upon your face
and rains fall soft
upon your fields,
until we meet again.

Anonyme

² Jean Starobinski, *Les mots sous les mots – Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Limoges, Lambert-Lucas, Paris, Gallimard, 1971, p. 159-160.

SOMMAIRE

TOME I

Introduction générale.

Pour une réception des référents culturels : enjeux critiques.....p. 9

PARTIE 1

Réception de l'historicité des référents culturels dans l'œuvre de Guillermo Carnero : du récit critique à l'interculturalité

Introduction : Idéologiser ou poétiser ? p. 32

Chapitre 1 – Une réception retardée de l'œuvre du poète : la lecture idéologique du référent culturel.....p. 39

1.1. Des figures imposées de lecture du référent culturel empêchent le texte de trouver son lecteur : anthologies et éditions nationales.....p. 39

1.1.1. La poésie novísima : une appellation et une considération collectives.. p. 39

1.1.2. Des figures de lecture figées du référent : l'immobilité critique de l'anthologie..... p. 47

1.1.3. Une réception codifiée du culturalisme et du cosmopolitisme dans l'anthologie et l'édition nationale.....p. 58

1.1.4. La glose référentielle dans l'édition nationale : un appareil de notes qui retarde l'accès à l'œuvre.....p. 65

1.2. Des lectures de la « máscara cultural » et de la métapoésie qui retardent l'entrée dans l'œuvre..... p. 68

1.2.1. La « máscara cultural » : une tradition européenne qui se poursuit.....p. 69

1.2.2. Des lectures de la métapoésie qui alimentent le métarécit critique.....p. 78

1.2.3. Les figures imposées de lecture : le lecteur mis à distance.....p. 86

Chapitre 2 – La remise en mouvement de la lecture du référent culturel : du lecteur activé aux lectures signifiantes.....p. 93

2.1. Une mise en avant du rôle du lecteur : les lectures signifiantes des poètes-critiques.....p. 96

2.1.1 Le référent culturel, outil de lutte contre l'acculturation franquiste.....p. 97

2.1.2. Les novísimos, des lecteurs cosmopolites relecteurs de la tradition.....p. 106

2.1.3. Le référent culturel, fondement de l'articulation langage-réalité et acteur d'une lecture signifiante.....	p. 115
2.2. Le référent culturel dans les essais, agent d'une recherche de lecture signifiante.....	p. 126
2.2.1. Le dialogue avec la tradition : un culturalisme et un cosmopolitisme féconds.....	p. 127
2.2.2 Un culturalisme facteur de médiation critique : le référent culturel paratextuel.....	p. 144
2.2.3. À la recherche d'un lecteur engagé.....	p. 151
2.2.4. La lecture non univoque du référent invite à la confrontation avec le texte.....	p. 158
Conclusion : Engager la réception du référent par l'émotion et l'intime	p. 168

PARTIE 2

Lire les référents culturels et la prégnance de l'intime : un partage entre poète et lecteur

Introduction : L'insaisissable ordonné.....	p. 176
Chapitre 1 – Réengager les réceptions du référent par l'émotion à l'œuvre :	
la lecture, médiation humaniste.....	p. 187
1.1. Emotion et intime : le regard du poète sur sa création.....	p. 188
1.1.1. L'interculturalité pour exprimer l'intime : Guillermo Carnero, poète européen, lecteur cosmopolite et amateur d'art.....	p. 194
1.1.2. Distancier l'émotion pour libérer l'expression de l'intime : la relecture du référent culturel par le poète.....	p. 206
1.2. L'émotion à l'œuvre dans la lecture : les intitulations des recueils et les tables des matières comme invites à une lecture de médiation humaniste.....	p. 223
1.2.1. Des intitulations révélatrices d'une géographie interculturelle référéncée.....	p. 226
1.2.2. La table des matières : convoquer l'imaginaire culturel pour dire l'intime.....	p. 247
Chapitre 2 – Les avatars de l'intime : voiler l'émotion.....	p. 261
2.1. L'entrée en scène du référent culturel, expression de l'ambivalence de l'œuvre poétique.....	p. 263

2.1.1. Sur le seuil de l'œuvre : le paratexte, mise à distance de l'émotion ou du lecteur ?	p. 264
2.1.2. La mise en scène du référent culturel, une rhétorique de l'ambivalence.....	p. 285
2.2. Le poète et ses doubles : l'Étranger, voile de l'émotion.....	p. 309
2.2.1. Les doubles émotionnels du poète, des passages culturels facteurs de distance et de signifiance.....	p. 312
2.2.2. Souffler le froid pour dire le chaud : les doubles intellectuels du poète.....	p. 330
Chapitre 3 – Le jardin et l'eau, une imbrication des référents pour dire et lire l'émotion	p. 347
3.1. Un tissage référentiel et symbolique de l'eau et du jardin pour dire le dedans depuis le dehors.....	p. 352
3.2. L'eau et le jardin, des référents structurants symboles de la polyphonie de l'œuvre : la mémoire et le temps.....	p. 366
Conclusion – Vers un partage de l'écriture par la traduction du poème.....	p. 385

TOME II

PARTIE 3

Le lecteur traducteur : vivre la lecture référentielle dans le passage à la culture française

Introduction : Le référent culturel, facteur de transmission émotionnelle et culturelle vers la culture de l'Autre par l'implication de la voix étrangère : anthologie bilingue.....	p. 398
1. Le trouble de l'insaisissable ordonné par la signifiance du référent mis en mouvement.....	p. 402
« Concertato », « Concertato ».....	p. 404
« Pie para un retrato de Valery Larbaud », « Pour un portrait en pied de Valery Larbaud ».....	p. 404
« Cenicienta », « Cendrillon »	p. 405
« Puisque réalisme il y a », « Puisque réalisme il y a »	p. 405
« Noche de los vencejos », « Nuit des martinets »	p. 406
« How many moles ? », « How many moles ? »	p. 406

« Ancianidad hermosa de Rodin », « Belle vieillesse de Rodin »	p. 408
2. Émotion et incommunication, le refuge dans le référent culturel.....	p. 409
« Muerte en Venecia », « Mort à Venise »	p. 411
« Tempestad », « Tempête »	p. 413
« El embarco para Cytarea », « L'embarquement pour Cythère »	p. 414
« El poema no escrito », « Le poème non écrit ».....	p. 415
« Melusina », « Mélusine »	p. 415
« <i>Susana en el baño</i> , por Tintoretto », « <i>Suzanne au bain</i> , par Le Tintoret »	p. 416
« <i>Dianas y ninfas</i> , por Domeniquino », « <i>Diane et ses nymphes</i> , par Le Dominiquin ».....	p. 417
3. L'achronie référentielle, une immobilité en mouvement vers la connaissance de soi.....	p. 418
« Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta », « Bacchanales à Rimini pour oublier Isotta »	p. 421
« Jardín inglés », « Jardin anglais »	p. 421
« Cannonball Adderley conquista el Polo Sur », « Cannonball Adderley à la conquête du Pôle Sud »	p. 424
« Ficción de la palabra », « Fiction de la parole »	p. 425
« Noche primera, Campo de' Fiori », « Première nuit, Campo de' Fiori »	p. 428
4. Le référent culturel, métalangage du langage.....	p. 431
« Capricho en Aranjuez », « Caprice à Aranjuez »	p. 434
« El arte adivinatoria (Homenaje a Vicente Aleixandre) », « L'art de la divination (Hommage à Vicente Aleixandre)	p. 435
« Investigación de una doble metonimia », « Recherches sur une double métonymie »	p. 435
« Variación II – Queluz », « Variation II – Queluz »	p. 436
« Mira el breve minuto de la rosa », « Regarde la brève minute de la rose »	p. 438
5. L'insaisissable ordonné de la mémoire, l'absence signifiante du référent.....	p. 440
« Discurso de la servidumbre voluntaria », « Discours de la servitude volontaire »	p. 443
« Ojos azules », « Yeux bleus »	p. 445
« Greenwich Banks », « Les rives de Greenwich »	p. 446
« Me has quitado la paz de los jardines », « Tu m'as privé de la paix des jardins »	p. 446

« Escuchando a Tom Waits », « En écoutant Tom Waits »	p. 447
« Conciliación del daño », « Conciliation de la douleur »	p. 448
6. Militer pour la culture : le référent-étendard	p. 452
« Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina », « Decimus Magnus Ausonius, poète de la décadence latine »	p. 455
« Palabras de Tersites », « Paroles de Thersite »	p. 455
« Lección inaugural de Himerio », « Leçon inaugurale d'Himérius »	p. 456
« Casa de un comerciante en Ultraïectum (Siglo VII d.C.) », « Maison d'un commerçant à Ultraïectum (VII ^e siècle ap. J.-C.) »	p. 456
Épilogue : Fuente de Medicis, le référent culturel, acteur dialogique de la médiation humaniste.....	p. 457
« Fontaine Médicis »	p. 459
Conclusion – Lire, écrire, traduire, la mise en lumière de la signifiante du référent culturel	p. 468

Conclusion générale

Devenir lecteur du référent culturel dans la poésie de Guillermo Carnero : une médiation humaniste et un chemin vers la liberté.....	p. 471

BIBLIOGRAPHIE

I – Œuvres poétiques de Guillermo Carnero, traductions, anthologies, écrits autocritiques et entretiens sur l'œuvre poétique.....	p. 499
II – Bibliographie primaire de Guillermo Carnero	p. 507
III – Bibliographie secondaire sur l'œuvre de Guillermo Carnero	p. 520
IV – Ouvrages et revues consultés	p. 538

INTRODUCTION GENERALE

L'un des fondements de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero repose sur la convocation de référents culturels divers, qui sont autant de manifestations de l'érudition de l'auteur. Cet aspect de l'œuvre, souvent considéré comme déshumanisé, a souvent attiré l'attention de la critique et l'auteur en personne s'est exprimé sur cette question³. Mais le poète, aussi érudit et intellectuel soit-il, n'en demeure pas moins un être vivant. L'expression de cette humanité, omniprésente dans son œuvre poétique grâce aux émotions qui la traversent, opère une mise en tension dynamique qui se joue entre le poème et son lecteur, pour construire grâce au tissage de l'écriture et de la lecture une œuvre vivante, émouvante et séduisante, une œuvre poétique universelle.

Néanmoins, aussi bien la considération globale de cette œuvre que son appréhension plus approfondie fait naître chez le lecteur le sentiment d'une troublante étrangeté, qui a à voir avec les réceptions multiples dont elle fait l'objet. Il s'avère en effet que lorsque le lecteur prend connaissance de la réception qui en est réalisée principalement en Espagne, il ne peut qu'être frappé en découvrant la chape d'immobilisme critique sous laquelle gît cette œuvre, ne pouvant donner accès à sa signifiance car empêchée par des figures de lecture imposées : le lecteur du XXI^e siècle cherchera donc à comprendre ce troublant paradoxe d'immobilisme critique pour mieux le dépasser, à circonscrire ce « sédiment critique [qui] s'est déposé, en couches successives, sur l'œuvre qu'on finit par perdre de vue ».⁴

Mais cette troublante étrangeté référentielle comporte également sa part de lumière dans le procès de réception signifiante dont elle peut faire l'objet : de fait la poésie de Guillermo Carnero se fonde sur un second paradoxe – qui constituera un nouveau champ de réception, contraire à l'opinion généralement reçue –⁵, celui de l'alliance intime entre l'art et l'émotion,

³ L'*Anthologie bilingue de la poésie espagnole* dont l'édition fut dirigée par l'hispaniste française Nadine Ly précise par exemple dans la notice biographique sur Guillermo Carnero : « ...Seule réalité tangible, l'architecture verbale s'assemble et se dresse dans un désert qui est néant : la parole hallucine au point de créer son double, le réel, non plus origine mais écho du langage. *El azar objetivo* (Le hasard objectif), en 1975, s'imprègne de philosophie et affirme définitivement une prise de distance qui emprunte les voies de l'ironie ou de la parodie. En 1979, *Ensayo de una teoría de la visión 1967-1977* (Essai d'une théorie de la vision), fuyant la réalité, retrouve les mystères d'Eleusis et la musique magique d'Orphée », Paris, Gallimard, La Pléiade, 1995, p. 1293-1294. Guillermo Carnero constate aussi ce fait dans la poétique qu'il rédige pour l'*Antología consultada* de Jesús García Sánchez : *Creo que a la hora de entender la ruptura [...] debe dejar de privilegiarse el rechazo del realismo [...] y ponerse el acento en el nuevo enfoque del intimismo ; enfoque que fue y a veces sigue siendo mal entendido, hasta el punto de suponerse ausente de mi poesía, a la que en ocasiones se ha creído desprovista de verdad humana y emocional*, Jesús García Sánchez, *El último tercio del siglo (1968-1998) – Antología consultada de la poesía española*, Madrid, col. Visor de Poesía, 1999, p. 311. Repris dans *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, col. Estudios del 27, núm. 15, 2008, p. 53.

⁴ Benito Pelegrín, *Ethique et esthétique du baroque – L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Actes Sud, 1985, p. 7.

⁵ « Paradoxe : ...est emprunté au latin *paradoxon* « chose contraire à l'opinion », dont le pluriel *paradoxa* fournit à Cicéron le titre d'un traité sur les propositions surprenantes qui heurtent l'opinion commune, émise dans la doctrine stoïcienne. [...] Le mot [...] désigne l'opinion qui va à l'encontre de l'opinion communément admise et,

formulé et affirmé par le poète aussi bien dans la claire structure spiralaire de son œuvre poétique que dans ses écrits autocritiques, un nouveau d'autant plus nouveau qu'il surgit dans les derniers feux de la poésie sociale et dans l'Espagne d'un tardofranquismo facteur de libération sociale après les années d'acculturation et de misère intellectuelle franquiste. Cet insaisissable ordonné, autre pan de cette troublante étrangeté référentielle sera abordé à partir des textes du poète en eux-mêmes, de façon à en faire émerger les manifestations langagières.

Enfin, l'insaisissable ordonné de l'œuvre du poète sera également exploré grâce à la pratique de la transmission émotionnelle et intellectuelle qu'est la Traduction, passage à la culture de l'Autre et implication de la voix étrangère.

Néanmoins, afin de débiter cette exploration lectrice en toute connaissance de cause, il convient dans un premier temps de rappeler les éléments qui constituent ce troublant paradoxe référentiel d'une œuvre au final encore difficile à découvrir dans sa richesse signifiante car dissimulée sous les variantes répétitives d'un métarécit critique. Mais avant d'entrer dans les détails de l'élaboration de l'historiographie littéraire relative à l'œuvre du poète et plus généralement des novísimos, cette introduction générale présentera tout d'abord le parcours intellectuel et créatif de Guillermo Carnero, sans oublier qu'il ne s'agit nullement d'éclairer l'œuvre par la biographie⁶ mais surtout d'en saisir le contexte de création de façon à dessiner les enjeux critiques de sa réception canonique.

par extension, l'être, la chose, le fait qui heurte le bon sens ». *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 1422.

⁶ Les propos de B. Pelegrín, dans l'introduction à son étude issue de sa thèse de doctorat sur B. Gracián, *op.cit.*, p. 20, peuvent être ici rappelés : « L'homme peut se donner à travers son œuvre, mais il est très douteux qu'à travers l'homme on atteigne l'œuvre, surtout quand on le connaît si peu ».

Pour une réception des référents culturels : enjeux critiques

Guillermo Carnero, né en 1947 à Valence, Espagne, fils de Guillermo Carnero Muñoz et de Teresa Arbat Planella⁷, est un universitaire érudit dont le parcours intellectuel débute au lycée français de cette ville, où il fut scolarisé depuis l'enfance, ce qui lui permit de pratiquer la langue française dès son plus jeune âge⁸. Il se poursuit entre 1964 et 1975, à Valence puis à Barcelone, par des études universitaires en Sciences économiques et Philosophie et Lettres⁹. Cette période est également celle de la publication des premiers poèmes : certains d'entre eux intégreront d'ailleurs le recueil *Dibujo de la muerte* dont la version définitive sera publiée en 1979 aux éditions Hiperión à Madrid¹⁰. Le séjour du poète à Cambridge entre 1970 et 1971 est propice à l'écriture de nouveaux poèmes publiés en 1971 dans *El sueño de Escipión*¹¹. Le retour en Espagne et la poursuite des études de littérature espagnole à Valence aboutissent à la soutenance d'une thèse de doctorat en 1977 sur le romantisme espagnol¹² tandis que se poursuit l'écriture des recueils de poèmes : *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* et *El azar objetivo* seront respectivement publiés en 1974 et 1975. En 1979 est publiée la première édition des œuvres complètes du poète, *Ensayo de una teoría de la visión*, précédée du célèbre

⁷ Il faut ici préciser que, contrairement à ce qu'affirme l'introduction bio-bibliographique de l'édition nationale de l'œuvre du poète, publiée en 1998 puis en 2010 sous le titre de *Dibujo de la muerte*, c'est le grand-père de Guillermo Carnero et non son propre père qui fut *maestro nacional* : *Su padre [del poeta] [...] había sido maestro nacional*, *Dibujo de la muerte*, ed. de I.J. López, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 485, 2010, p. 13. Or, Guillermo Carnero précise dans un courriel d'octobre 2018 : *Mi padre no era maestro nacional ; lo era mi abuelo. Mi padre era estudiante de Filosofía y Letras, con 19 años, en 1936.*

⁸ En 1990, lors d'un entretien avec C.R. Christie, auteure d'une thèse de doctorat sur les œuvres poétiques de Guillermo Carnero et José Ángel Valente, le poète rappelait : *Mi segunda lengua es el francés, yo lo hablo desde los cinco años*, *Poetry and doubt in the work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, The Edwin Mellen Press, Ltd. UK, 1996, p. 264.

⁹ Dans le courriel précité, l'auteur souligne : *Mis estudios de Literatura Española los terminé en Barcelona en 1975; los que terminé en Valencia, en 1972, fueron los de Ciencias Económicas.*

¹⁰ *En 1965 y 1966 publicó sus primeros poemas en Ínsula y La trinchera, revista esta última [...] que [...] iniciaba una nueva etapa en Barcelona, donde se publicó a partir de 1966 ; en uno de sus primeros números apareció inicialmente el poema "Ávila", con que comienza Dibujo de la muerte. [...] En 1967 publica sus dos primeros libros de poesía, Dibujo de la muerte y la plaquette de cuatro poemas titulada Libro de horas. [...] El libro [Dibujo de la muerte], ampliado con dos poemas procedentes de Libro de horas, sería reeditado en la editorial Ocnos de Barcelona en 1971 ; y, con nuevas adiciones, se publicó la versión definitiva en la editorial Hiperión de Madrid en 1979. Guillermo Carnero, Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990), edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998 ; 2^a edición revisada, Madrid, Cátedra, 2010. Le recueil *Dibujo de la muerte* a donc été publié dans cinq éditions successives, 1967, 1971, 1979, 1998 et 2010. Toutes nos citations de *Dibujo de la muerte* seront issues, sauf mention contraire, de l'édition de 2010.*

¹¹ *En este país escribió El sueño de Escipión, que apareció publicado en Madrid, en la editorial Visor, en 1971. Dibujo de la muerte, op.cit., p. 20. Ce recueil est également publié dans Ensayo de una teoría de la visión (1979) précédé d'un prologue du poète Carlos Bousoño et dans les deux éditions de Dibujo de la muerte réalisées par Ignacio Javier López, op.cit., p. 175-213 (1998) et p. 201-236 (2010).*

¹² *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español : el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia, Facultad de Filología, 1978.

prologue de Carlos Bousoño¹³. Cette édition initiale des œuvres complètes est rééditée en 1983. Le recueil *Divisibilidad indefinida* paraît en 1990, après un long silence en termes de nouvelles publications, qui dure de 1975 à 1989¹⁴. Il comprend, outre des poèmes inédits, deux de ceux qu'avait publié le poète en 1989 dans la plaquette *Música para fuegos de artificio* : « Fantasía de un amanecer de invierno » et « Une semaine de bonté »¹⁵. Puis voient le jour *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), les *Poemas arqueológicos* (2003), *Pensil de nobles doncellas* (2005), *Fuente de Médicis* (2006) et *Cuatro noches romanas* (2009)¹⁶. Les *Poemas arqueológicos* assortis d'autres poèmes partiellement inédits ont été republiés en mars 2017 dans le recueil, *Regiones devastadas*¹⁷. Enfin, en novembre 2018 paraît le dernier recueil en date du poète, *Carta florentina*.¹⁸

De plus, il est notable que dès 1970 la poésie de Guillermo Carnero se trouve d'emblée référencée dans de nombreuses anthologies, qu'elles soient espagnoles ou européennes, de même que certaines d'entre elles, uniquement consacrées aux poèmes de l'auteur, paraissent en Espagne, en Italie ou en Belgique entre 2001 et 2016¹⁹. Des fragments de l'œuvre du poète

¹³ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 20-21. Dans son courriel d'octobre 2018, l'auteur précise de plus que *[l]a publicó [la primera edición de sus OOCC] la editorial Hiperión y [que] tuvo una 2ª edición en 1983. En esta recopilación, en sus dos ediciones, aparecía una sección final de Obra en marcha a la que el editor puso el título, asimismo, de "Ensayo de una teoría de la visión". Incluye sólo 3 poemas: "Discurso de la servidumbre voluntaria", "Le Grand Jeu" y "Ostende". Esos tres poemas, con su título idéntico al de OOCC, nunca se publicaron aparte como un libro ni una plaquette, pero ese apartado se ha mantenido, con su título, en DIBUJO DE LA MUERTE. OBRA POÉTICA en sus dos ediciones, 1998 y 2010.*

¹⁴ Le poète explique en partie ce silence dans le prologue de son ouvrage, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, op.cit., p. 11 : *Me adentré en el pensamiento marxista en la década de los setenta [...] porque entreveía la posibilidad, en la España posfranquista, de un cambio cultural de alcance tan potencialmente ilimitado como indefinido, auspiciado por la legalización de un partido comunista remodelado para adaptarlo al juego democrático. No fui capaz de integrar de un modo duradero en mi vida ni en mi escritura esa inquietud, que me condujo al malestar que causan la indefinición y la duda, y fue acaso una de las causas de mi largo silencio creativo entre 1975 y 1989.*

¹⁵ Cette plaquette comprenait également le poème « Música para fuegos de artificio », qui lui donne son nom.

¹⁶ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 21.

¹⁷ *Regiones devastadas*, Sevilla, Fundación Juan Manuel Lara, Vandalia, 2017.

¹⁸ *Carta florentina*, Sevilla, Fundación Juan Manuel Lara, Vandalia, 2018.

¹⁹ Liste fournie par l'auteur : *Ut pictura poesis*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2001 (*Los cuadernos de Sandua*, 67) ; *Sepulcros y jardines*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2001 (Els plecs del Magnànim, 26) ; *Sepulcres i jardins*. Traduït del castellà per Emili Casanova. València, Institució Alfons el Magnànim, 2001 (Els plecs del Magnànim, 36) ; *Antología*. [S.l.], Caja Canarias, Obra Social y Cultural, D.L. 2002 (Voz y Papel) ; *Sepulcros e jardins*. Tradução do castelhano, Luis Filipe Sarmento. València, Institució Alfons el Magnànim, 2002 (Els plecs del Magnànim, 45) ; *Tombeaux et jardins*. Traduction de l'espagnol, Jean-Claude et Daria Rolland. València, Institució Alfons el Magnànim, 2002 (Els plecs del Magnànim, 49) ; *Sepolcri e giardini*. Traduzione dallo spagnolo di Emilio Coco. València, Institució Alfons el Magnànim, 2002 (Els plecs del Magnànim, 51) ; *Guillermo Carnero*. Edición al cuidado de Antonio Gallego. Madrid, Fundación Juan March, 2004 (*Poética y Poesía*, 3) ; *Guillermo Carnero* [Grabación sonora]. 28 y 29 de septiembre de 2004. Madrid, Fundación Juan March, D.L. 2004 (*Poética y Poesía*, 3). 2 discos (CD-DA). Contiene dos CDs, el primero con una conferencia sobre poesía dictada el día 28 de septiembre de 2004, y el segundo con la lectura por el propio autor de poemas suyos, algunos de ellos inéditos, el día 29 de septiembre de 2004 (CD 1. Nuevas notas para una poética. Presentación del poeta por Antonio Gallego – CD 2. Lectura de poemas) ; *Ávila en mi poesía*. Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, Obra Social, [2005] (*Colección Poesía*) ; *Poemas de amor*. [Málaga], Centro Cultural Generación del 27, imp. 2005 (*Diversos* 14) ; LUTI Francesco. *Guillermo Carnero. Poesie scelte (1967-2009)*, Florencia, Mauro Pagliai, 2014.

paraissent donc régulièrement en Espagne ou à l'étranger dans des anthologies de poésie espagnole dont il faut retenir la première d'entre elles, *Nueve novísimos poetas españoles*, du célèbre critique catalan J.M. Castellet, publiée en 1970²⁰, qui a initié la réception des poètes novísimos du point de vue anthologique et dont les répliques se font encore sentir aujourd'hui, bien que de façon atténuée : l'ouvrage appartient à présent à l'historiographie littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle²¹. Néanmoins, il faut tout de même souligner que la dernière anthologie en date à publier des poèmes de Guillermo Carnero, éditée par l'universitaire espagnole Araceli Iravedra en 2016²² participe en effet encore à certains égards de l'approche initiée par cette anthologie fondatrice de 1970, dont la fortune critique fut considérable dans l'Espagne de la seconde moitié du XX^e siècle et les débuts du XXI^e siècle – nous y reviendrons dans notre première partie –.

Cette fragmentation de l'œuvre poétique en recueils n'empêche cependant pas le poète Guillermo Carnero d'envisager sa poésie comme une œuvre cohérente dans sa globalité et se construisant de façon spiralaire. Marcel Proust ne faisait-il pas dire à son « héros causant avec Albertine [que] les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde »²³ ? Le poète en personne rappelle d'ailleurs fréquemment la construction cohérente de son œuvre, qui repose en premier lieu sur la place fondamentale que celui-ci octroie au référent culturel dans sa création et ses réflexions :

...dicha obra [...] emite, vista en su evolución, principios de coherencia que autorizan a considerarla no como una yuxtaposición de elementos aislados, sino como una unidad, y esto no sólo desde perspectivas formales (que por sí solas no explican nada), sino desde aquellas que admiten que la cuestionación del discurso literario ha de ser entendida como cuestionación del discurso cultural total desde el terreno específico que es la literatura [...] ...todos mis libros [son] en realidad un solo libro, y junto con ellos lo serán los venideros.²⁴

²⁰ *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010. (Primera edición : Barral Editores, 1970). Toutes nos citations seront référées à la réédition de 2010.

²¹ Le poète Luis Antonio de Villena ne souligne-t-il pas, en 2017, à l'occasion de la publication du dernier recueil de l'auteur *Regiones devastadas* : *¿Qué ha quedado de Castellet y su hueste? La antología no era muy buena, el resultado comercial de lo nuevo, excelente [...]. Los novísimos hoy – es archisabido – son más que los castelletianos y mejores. L.A. de Villena, Carnero y el camino novísimo*, [en ligne] : [http : //luisantoniodevillena.es/web/articulos/carnero-camino-novisimo/](http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/carnero-camino-novisimo/)

²² Araceli Iravedra, *Hacia la democracia, la nueva poesía (1968-2000)*, *Poesía española, antología crítica dirigida por Francisco Rico*, Madrid, Visor, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2016. Voir également dans notre bibliographie la liste complète des anthologies dans lesquelles apparaît la poésie de Guillermo Carnero et dans *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 84-86.

²³ Cité par Jean Rousset, « La structure du drame claudélien : l'écran et le face à face », *Forme et signification – Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 171.

²⁴ *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 41.

L'ensemble de cette création est généralement décomposé par la réception critique en deux temps qui se succèdent : le premier est celui d'une jeunesse quelque peu en révolte contre le procès d'acculturation franquiste et les standards et codes de la poésie sociale de l'après-guerre civile espagnole, ce qui conduit le poète, déjà connaisseur de la culture européenne, à continuer de tourner ses regards vers l'Europe et l'Occident pour poursuivre la construction d'un référentiel culturel susceptible de lui permettre d'élaborer une pensée créative originale mais néanmoins inscrite dans une tradition littéraire bien vivace.

C'est d'ailleurs sur ce référentiel culturel et sur la fonction que lui octroie le poète que va se centrer principalement la réception de sa poésie, car ce qui sera présenté sous l'appellation de « culturalisme » chez Guillermo Carnero est effectivement bien davantage qu'une réaction passagère à un contexte sociopolitique spécifique mais relève d'une ontologie, comme le précise celui-ci en 2000 :

*El culturalismo está y estará siempre presente en mi obra, porque procede – lo digo con toda sinceridad – de mi forma espontánea de ser, de sentir y de pensar. Pero lo está de un modo más central en lo que se puede considerar la primera etapa de esa obra.*²⁵

Un second temps de l'œuvre poétique semble s'amorcer à partir du recueil *Divisibilidad indefinida*. Guillermo Carnero en livre lui-même sa propre analyse a posteriori, après la publication du recueil *Verano inglés*, et met à cette occasion en avant les axes qui vertèbrent sa création, à savoir l'expression de la vérité émotionnelle et la question de l'intime, en articulation à la culture :

*En ella [mi obra] se produce no una ruptura, pero sí una mutación, a partir de Divisibilidad indefinida (1990). En este libro la verdad emocional se hace más inmediata y accesible, y en ocasiones desaparece la máscara, manifestándose ese intimismo directo que tan extraño me había resultado en un primer momento. Esto es consecuencia no de un proyecto, sino de la evolución personal y de la edad, y culmina en mi reciente Verano Inglés, íntegramente formado por poemas de amor, en el que tampoco faltan [...] las referencias culturales.*²⁶

Soulignons pour clore cette présentation générale que l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, de diffusion internationale, a été traduite dans de nombreuses langues européennes telles que par exemple l'allemand, le bulgare, le tchèque, le français, le hollandais, l'anglais, l'italien, le portugais et le valencien, et que le poète lui-même a pratiqué la traduction. En effet, Guillermo Carnero a traduit du français à l'espagnol le conte orientaliste *Vathek* de W. Beckford, écrit directement par ce dernier en français, le récit *Spirite* de Théophile Gautier, des poèmes du

²⁵ Guillermo Carnero, « Preámbulo a la lectura de Verano Inglés », *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras : Minervae Baeticae* 28 (2000), p. 267.

²⁶ *Ibid.*, p. 267.

poète et écrivain français finisécular Valery Larbaud et, en collaboration avec J. Forbelski, un choix de poèmes de Vladimir Holan²⁷. Comme il est donc possible de le constater, le poète s'inscrit dans une dimension européenne dès ses premières années de création.

Guillermo Carnero a également construit au fil des années une importante œuvre critique sur la poésie, qui peut être divisée en deux parties distinctes : d'une part les études et essais sur des poètes ou groupes de poètes du XX^e siècle espagnol tels que notamment Jaime Gil de Biedma²⁸, le Groupe « Cántico » de Cordoue²⁹, Jorge Guillén et Gerardo Diego³⁰, Pablo García Baena³¹, Jaime Siles³², Carlos Edmundo de Ory³³, Juan Antonio González Iglesias³⁴... ; et d'autre part, des auto-analyses de sa création poétique, réunies pour le plus grand nombre d'entre elles dans l'ouvrage *Poéticas y entrevistas*³⁵ qui aborde la période 1970-2007 et comprend des documents sélectionnés par le poète lui-même dans la masse de ses écrits autocritiques, des poétiques rédigées à l'occasion de la parution d'anthologies ou des entretiens accordés à propos de son œuvre poétique, ouvrage qui répond à la nécessité pour le poète d'éclaircir les enjeux de son œuvre malgré le pessimiste constat d'un public lecteur de poésie de plus en plus réduit dans l'Espagne et l'Europe du début du XXI^e siècle³⁶. Peuvent également être mentionnés comme appartenant à ce corpus les textes des conférences prononcées en 2004 à la fondation Juan March, *Una poética innecesaria* ou en 2010 à Salamanque, *El poeta subterráneo o mis tres*

²⁷ Traductions de l'auteur avec études préliminaires : William Beckford, *Vathek* (1786), Barcelona, Seix-Barral, 1969. 2^a ed. prólogo J.L. Borges, Madrid, Siruela, 1984 ; Vladimir Holan, *Una noche con Hamlet y otros poemas* en colaboración con J. Forbelsky, Barcelona, Seix-Barral, 1970 ; Théophile Gautier, *Espírita*, Barcelona, EDHASA, 1971 ; "Valery Larbaud. Cinco poemas", Trece de Nieve, 1^a época, n° 3 (primavera de 1972), p. 12-18.

²⁸ « Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo », *Ínsula* 351 (febrero 1976), p. 1 et 3.

²⁹ *El grupo "Cántico" de Córdoba*, Madrid, Visor, 2009 – 2^a ed. revisada y ampliada. Primera edición, 1976 (*Memoria académica*).

³⁰ « La amistad entre Jorge Guillén y Gerardo Diego : una sorpresa, Santander, Pliegos La Sorpresa, Fundación Gerardo Diego, 2009.

³¹ « Nadar sabe mi llama la agua fría » : la poesía de Pablo García Baena », *Pablo García Baena, Misterio y precisión*, Actas del congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009, Sevilla, Renacimiento, col. iluminaciones 62, 2010, p. 73-87 ; *Pablo García Baena – Un navío cargado de palomas y especias – Antología*, Selección, notas y estudio preliminar Guillermo Carnero, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Junta de Andalucía, Consejería de cultura, Centro Andaluz de las letras, 2018.

³² « Trayectoria y singularidad de Jaime Siles », *Litoral* 166-168 consacré à J. Siles : *Palabra, mundo, ser : la poesía de Jaime Siles*, Málaga, 1986 ; « Lo Pasajero y lo Azaroso, el Juego y el Sistema », *Liburna* 4 (revista de Humanidades), (noviembre 2011).

³³ « Palabras absurdas y borrachas : los sonetos de Carlos Edmundo de Ory », *Ínsula* 789 (2012), p. 10-11.

³⁴ « Un teorema de clasicidad y actualidad : Juan Antonio González Iglesias », prologue rédigé en 2007 pour l'anthologie *Del lado del amor : poesía reunida (1994-2009)*, Madrid, Visor, 2010.

³⁵ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, op.cit.

³⁶ L'auteur évoquait d'ailleurs en 2007, non sans distance, la rareté du lectorat de la poésie : *He debido preguntarme [...] con que destinatario ha de contar este libro. Además del tribunal del viento al que sugería acogerse el conde de Villamediana, sólo se me ocurren dos especies en vías de extinción : el estudioso y el lector de poesía. ibid., p. 11.*

*criptomanifiestos*³⁷, pour ne citer que les principales. En 2009, le poète a également participé à une table ronde sur son œuvre à l'Institut Cervantès de Paris, animée par l'universitaire française Françoise Morcillo et le comparatiste Daniel-Henri Pageaux³⁸. En 2014, Guillermo Carnero publie *Una máscara veneciana*³⁹, autre exploration auto-analytique de son œuvre poétique, dans laquelle il éclaire les lecteurs sur la place et le rôle du référent culturel, principalement référé à l'Italie dans ce cas.

Dans le même temps qu'il crée son œuvre poétique et s'exprime en tant que critique sur la littérature, Guillermo Carnero mène une riche carrière universitaire. Enseignant tout d'abord la littérature espagnole à l'Université de Valence (Espagne) de 1976 à 1979, il devient maître de conférences à l'Université d'Alicante jusqu'en 1986, date à laquelle il est nommé professeur de littérature espagnole (*Filología Española*) au sein de la même université. Guillermo Carnero a également enseigné dans d'autres universités en tant que professeur invité ou y a animé des séminaires : en Italie de 1987 à 1988 (université de Macerata) et aux Etats-Unis (Berkeley – 1986/1987 –, Virginie – 1989/1990 – et Harvard – 1994/1995 –⁴⁰).

Spécialiste de la littérature espagnole du XVIII^e siècle et notamment de son théâtre, Guillermo Carnero écrit *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983), *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* (1997) et *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos* (2009)⁴¹. Toujours dans le cadre de ses recherches universitaires, il publie des éditions d'œuvres d'auteurs dont certains sont représentatifs du siècle des Lumières espagnol : ainsi, les écrits de Vicente Martínez Colomer, Pedro Montengón, Ignacio de Luzán, Gaspar Zavala y Zamora, Ignacio García Malo, Gaspar Melchor de Jovellanos retrouvent-ils vie sous sa plume. Ces études sont complétées par de nombreux articles sur des hommes de lettres aussi divers que José Cadalso, Nicolás F. Moratín, Juan Nicolás Böhl de Faber, Gregorio Mayans, Juan Meléndez Valdés, Cándido María Trigueros, Tomás de Iriarte, Manuel Lassala et des publications universitaires sur la littérature au XVIII^e siècle.⁴²

³⁷ *Una poética innecesaria*, Fundación Juan March, 2004 (repris dans *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 97-106), *El poeta subterráneo, o mis tres criptomanifiestos* Salamanca, Universidad — SEMYR (Lecciones nº 1), 2010.

³⁸ 6 mai 2009.

³⁹ *Una máscara veneciana*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2014.

⁴⁰ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 22.

⁴¹ *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March & Editorial Cátedra, 1983, qui fait suite au cycle de conférences *La cara oscura del siglo de las luces* donné à la fondation Juan March en 1983 ; *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Universidad, 1997 ; *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Universidad, 2009.

⁴² Notamment : "Introducción al Siglo XVIII español", G. Carnero (coord.) : *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, Vol. 6 (Siglo XVIII, I), 1995, pp. XIX- LXXVIII ; "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en cap. 7.1 (El teatro en el siglo XVIII, III) ; "La novela española del siglo XVIII : estado de la cuestión" (1985-1994)", Francisco La Rubia & Jesús Torrecilla (eds.), *Razón, tradición y modernidad : revisión de la*

Ses recherches portent aussi sur le romantisme, sur lequel il écrit sa thèse de doctorat⁴³. Son ouvrage, *Espronceda*, est publié en 1974⁴⁴.

Guillermo Carnero a également coordonné les volumes 6, 7 et 8 (1700-1868) de l'*Histoire de la littérature espagnole* fondée par Ramón Menéndez Pidal et dirigée par Víctor García de la Concha. Il y a de plus participé activement en tant qu'auteur, tout comme au *Dictionnaire de la littérature espagnole et latino-américaine* publié en 1993.⁴⁵

Ses champs d'investigation universitaire portent aussi sur le surréalisme et la littérature contemporaine : outre l'ouvrage sur les poètes du groupe *Cántico*⁴⁶, Guillermo Carnero publie en 1989 *Las Armas abisinias*, un recueil d'essais sur l'art et la littérature du XX^e siècle⁴⁷, dont le titre même, qui fait référence chez le lecteur à l'aventureuse vie d'Arthur Rimbaud, permet déjà de conduire le lecteur sur la piste d'une approche interculturelle de la littérature espagnole. Ces deux publications voisinent avec des éditions d'œuvres de Juan Gil Albert, Luis Rosales et Jorge Guillén⁴⁸. Les essais de Guillermo Carnero embrassent le champ de la poésie depuis la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e avec Antonio Machado, Manuel Reina et Salvador Rueda, précurseurs du Modernisme, l'œuvre de Rubén Darío, mais aussi la poésie sociale, les poètes de *Cántico* – Pablo García Baena et Ricardo Molina entre autres –, ceux de la Génération de 27 – Rafael Alberti, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Luis Cernuda –, le Surréalisme avec José Luis Hidalgo, Salvador Dalí, la génération de 50 avec José Hierro, Francisco Brines, María Victoria Atencia, Carlos Bousoño, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, le poète novísimo Jaime Siles ou César Simón et Francisco José Díaz de Castro.

Les essais sur la poésie analysent également divers aspects de l'histoire littéraire de

Ilustración Hispánica, Madrid, Tecnos, 1996, p. 15-52. Se référer à la bibliographie pour la liste exhaustive de ces travaux.

⁴³ Voir la n. 12.

⁴⁴ Il est réédité en 1999, mais constitue en réalité un ouvrage distinct: *Espronceda*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral 417, 1999. On pourra également se référer à la bibliographie primaire de l'auteur pour trouver des précisions sur les articles en lien avec le romantisme.

⁴⁵ G. Carnero (ed.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, Vol.7 (Siglo XVIII, II), 1995, p. 489-510, 771-788, 862-872, 949-968 ; "Introducción a la primera mitad del siglo XIX español", vol. 8 (Siglo XIX.I), 1996, p. XVII-C ; *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1993, 2 vols. : articles sur Juan Nicolás Böhl de Faber, José Cadalso, Salvador Dalí, Nicolás F. Moratín, Ignacio de Luzán, Gregorio Mayans, Juan Meléndez Valdés, Cándido M^a Trigueros, Ricardo Gullón (ed.).

⁴⁶ Voir la n. 29.

⁴⁷ *Las armas abisinias. Estudios sobre arte y literatura del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989. Les essais contenus dans l'ouvrage, publiés entre 1973 et 1989, portent sur le Surréalisme, le Futurisme, le Modernisme, l'avant-garde littéraire et artistique, les origines de la poésie sociale et sa poétique, la génération poétique de 1936-1939 et sur des auteurs en particulier, écrivains ou/et poètes : Miguel de Unamuno, Salvador Rueda, José Juan Tablada, José Moreno Villa, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Juan García Hortelano et Luis Goytisolo, ainsi que sur le peintre Salvador Dalí.

⁴⁸ Juan Gil-Albert, *Antología poética*, Valencia, Consejo Valenciano de Cultura, 1993 ; *Las ilusiones*, Barcelona, Mondadori, 1998 ; Luis Rosales, *Abril – Segundo Abril*, Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2005. Edición conjunta con *La pasión fría de Luis Rosales* ; Jorge Guillén, *Cienfuegos (investigación original de la oposición a cátedra de Lengua y Literatura Españolas) y otros inéditos (1925-1939)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén & Universidad de Valladolid, 2005.

l'Espagne des XX^e et XXI^e siècles : la génération poétique de 1936 à 1939, la poésie dans l'Espagne franquiste, la poésie de l'après-guerre, la poésie sociale et ses précédents, celle des années 1960 à 1980⁴⁹ et la poésie de l'exil. Le poète collabore d'ailleurs au long de sa carrière à de nombreuses revues littéraires comme par exemple *Ínsula*, *Camp de l'Arpa*, *Trece de Nieve*... et fonde à l'université d'Alicante en 1982 la revue dédiée à la recherche en littérature *Anales de Literatura Española*, qu'il dirigera jusqu'à sa retraite en 2012.⁵⁰

Ses travaux sur la poésie espagnole contemporaine font par ailleurs de Guillermo Carnero un très fin connaisseur de la poésie française, notamment symboliste (Mallarmé, Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire), de Paul Valéry, de Tristan Tzara et de la littérature européenne en général, même si c'est avec la France que la relation intellectuelle reste la plus approfondie.

Ce cosmopolitisme intellectuel et culturel en lien avec l'Europe présent dans les essais du poète, qui s'étend aussi à l'Amérique hispanique et au monde anglo-saxon⁵¹, permet de découvrir que la culture et les goûts de Guillermo Carnero ne se limitent pas au champ de la littérature car l'auteur s'alimente plus largement du substrat artistique de la culture européenne et occidentale : peinture, architecture, musique s'articulent avec les sources littéraires pour former son « musée imaginaire »⁵², qui s'incarne dans l'écriture des essais et de la poésie⁵³. Le poète en personne, qui explicite par ailleurs fréquemment les relations entre l'art et la création dans son œuvre, donne la clé de la présence de celui-ci dans son imaginaire poétique dans le texte de la conférence prononcée en 2007 à l'Université de Valence, «Yo lírico y arte en mi obra poética» :

Desde que tengo uso de razón he sentido la llamada del arte, su silencio, su belleza y su armonía. No ha sido una afinidad adquirida voluntariamente, ni he pretendido nunca convertirla en un sistema de pensamiento ; me ha venido dada como el regalo imprevisto de lo que Rubén Darío llamaba su reino interior. Por ese ámbito, que me es consustancial, he transitado siempre por

⁴⁹ Guillermo Carnero, *La Corte de los poetas – Los últimos veinte años de poesía española en castellano*, Revista de Occidente 23 (1983), p. 43-59.

⁵⁰ Mentionné par Juan José Lanz, *La Musa metafísica : ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, col. Debats, 2016.

⁵¹ Les sources anglo-saxonnes d'inspiration du poète sont nombreuses, nous y reviendrons : William Beckford, Oscar Wilde, Ezra Pound, T.S. Eliot, Walt Whitman par exemple, John Donne, Byron, J. Keats...

⁵² André Malraux, créateur de cette notion, nous en donne une définition issue d'un entretien avec P. Picasso : « Picasso savait qu'il n'y était pas question du musée des préférences de chacun, mais d'un musée dont les œuvres semblent nous choisir, plus que nous ne les choisissons. Le Musée imaginaire, qui ne peut exister que dans notre mémoire, n'est pas non plus un Louvre développé. Celui de Baudelaire accueille quatre siècles ; le Musée imaginaire, cinq millénaires, l'immémorial sauvage et préhistorique [...]. Les dieux et les saints sont devenus des statues ; la métamorphose est l'âme du Musée imaginaire. La foule des œuvres de toutes les civilisations n'« enrichit » pas le Louvre, elle le met en question », André Malraux, *La tête d'Obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 103-104.

⁵³ Pour découvrir le « musée imaginaire » de Guillermo Carnero relativement au XX^e siècle, il est possible de se référer par exemple à l'index des noms cités à la fin du recueil *Las Armas abisinias*, op.cit., p. 401-414 ainsi qu'au texte complet de la conférence donnée par le poète à l'Université de Valence le 7 mai 2007, en réponse à l'invitation du professeur Antònia Cabanilles : «Yo lírico y arte en mi obra poética» [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta : 21/07/16] [http : //www.uv.es/extravio](http://www.uv.es/extravio), repris dans *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 119-133.

*instinto, sin la cartografía que, en cambio, sí me ha resultado necesaria para desarrollar estas reflexiones. No hubiera podido afrontarlas sin releer mis libros de poesía, con lápiz y papel. Esa relectura me ha deparado novedades y más de una sorpresa. La primera de ellas, la extrañeza de convertir el hábito de las sensaciones y de las emociones no verbalizadas en lenguaje objetivo y distante.*⁵⁴

De fait le poète entretient avec la culture un rapport que l'on peut qualifier d'ontologique en ce sens qu'il touche l'être et le plus intime puisque dans son œuvre culture et création cohabitent et se nourrissent l'une de l'autre : par conséquent, non limité au rôle de simple source culturelle, l'univers référentiel du poète participe de sa relation à lui-même et au monde.

Infatigable lecteur animé dès le plus jeune âge d'une immense curiosité, le poète a en effet construit son rapport au monde à travers la littérature et les arts en général, faisant de fait de l'érudition une manière de se relier aux autres et non un facteur d'isolement. Mais le rapport au monde se manifeste dans les émotions que celui-ci suscite en chacun d'entre nous et celles-ci, exprimées de façon directe dans le poème, ne sauraient émouvoir le lecteur, qui ne sera pas touché par l'expression de ce que le poète lui-même nomme l'intimisme primaire, c'est-à-dire l'expression directe, sans filtre, d'un état d'âme, d'une émotion, suscités par les circonstances historiques, sociales ou individuelles. A quoi bon en effet la poésie pour l'auteur si elle n'est qu'un simple reflet du réel ? Effectivement, comme le rappelle Balzac, qui...

...« fait de la disjonction du vécu et de l'expression une loi de toute création [...] : quand un artiste a le malheur d'être plein de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre, car il est la chose même au lieu d'en être l'image. L'art procède du cerveau et non du cœur ». N'en concluons pas trop vite à une activité cérébrale ; « cerveau » est ici pour désigner une opération élaborée et spécialisée, tout à fait distincte de la spontanéité passionnelle ».⁵⁵

C'est ainsi que dès ses premiers pas en tant que poète Guillermo Carnero va orienter sa réflexion, ses lectures et sa création sur *[los] procedimientos indirectos de expresión del yo lírico*⁵⁶. Il ne retiendra d'ailleurs au titre des influences majeures sur sa création poétique que trois noms : ceux de Pablo García Baena, Luis Cernuda et Constantin Cavafy⁵⁷, trois grands poètes eux-mêmes également préoccupés par l'expression indirecte de l'émotion dans le poème grâce au référentiel culturel.

Or, cette préoccupation fait figure de relative nouveauté dans une Espagne appauvrie intellectuellement et artistiquement au moment où le poète commence à écrire et à publier.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1 et *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 119.

⁵⁵ Jean Rousset, *Forme et signification*, *op.cit.*, p. III-IV.

⁵⁶ *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 46.

⁵⁷ Courriel de l'auteur, 16 juillet 2016.

Guillermo Carnero lui-même, en 2011, lors d'un entretien avec le poète Fulgencio Martínez, porte un regard critique sur cette pauvreté dans l'Espagne des années 70 du XX^e siècle, qui a conduit les jeunes intellectuels à se tourner vers l'étranger et le poète à poursuivre sa relation avec la culture, notamment française, entamée bien des années auparavant au lycée français de Valence et jamais interrompue. C'est donc vers l'étranger que le poète va se tourner pour échapper à l'immobilisation de l'acculturation franquiste et retrouver des nourritures intellectuelles vitales, nécessaires à la fois à la réflexion et à la création :

Nosotros teníamos referentes no españoles, ésta es la cuestión : al menos, los míos. Yo era suscriptor de Tel Quel ; [...]...era ir a París a comprar libros que no fueran de Estilística, lo único que entre nosotros había. Si querías otra cosa, leer a Philippe Sollers, a Barthes y demás, tenías que tener tus referentes fuera. [...] Yo leí a Flaubert antes que a Pérez Galdós, y no sé si es un mérito. [...] Yo tenía mis referentes teóricos fuera y, entonces, el feedback, la retroalimentación que nutre a un literato, el hecho de que tú recibes algo del entorno y se lo devuelves, no se producía en la sociedad española, porque la inspiración estaba fuera, y si tu disparabas la bola de billar no había carambola. Yo creo que esa falta de compañía de teóricos, de pensadores sobre el lenguaje y sobre la literariedad, fue un hándicap bastante grande. Porque aunque los teóricos normalmente no hagan reseñas de prensa, lo que ellos aportan al mundo cultural de algún modo destiñe sobre el pensamiento colectivo y sobre la crítica.⁵⁸

Pour Guillermo Carnero, cette immobilisation inacceptable de la dynamique intellectuelle dans l'Espagne des années 70 s'incarne dans un refus de la poésie sociale jugée alors inopérante. Le poète, dans son article « La poética de la poesía social en la postguerra española »⁵⁹ (1989), met d'ailleurs en pratique la relation critique, manifestant ainsi l'étroite relation entre culture et réflexion et réalise sa propre relecture de la poésie sociale.

Effectivement, présenter ce mouvement considéré comme générationnel qui a dominé le panorama poétique de l'Espagne franquiste entre approximativement 1950 et 1965 permet au poète de rappeler ce à quoi il n'adhère pas. Mais en tant qu'intellectuel et universitaire, il n'est en réalité pas en rupture par rapport à ces parcours esthétiques de la poésie de la seconde après-guerre civile espagnole : il les reconnaît, les analyse et les utilise pour, grâce à son regard critique, nourrir sa mutation intérieure en devenir et particulièrement sa création poétique. C'est donc dans la relecture de cette poésie qu'il exerce sa critique, entrant ainsi dans l'ordonnance de la reconnaissance sans en rester à la simple connaissance des textes.

A noter tout d'abord que les principaux poètes appartenant au courant de la poésie sociale sont nés entre 1906 (Victoriano Crémer, son plus ancien représentant, mort en 2009) et 1941 (Agustín Delgado, mort en 2012). Guillermo Carnero en délimite ainsi les bornes temporelles :

⁵⁸ « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora*, Papeles de arte gramático, Núm. 23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011, p. 29.

⁵⁹ *Las armas abisinias...*, op.cit., p. 299-336.

*Al Norte, limita con el existencialismo humano y religioso, cuyo relevo tomará entre 1944 y 1950. Al Sur, con la llamada “última promoción de postguerra”, definida por José M^a Castellet en su conocida antología de 1970. Entre 1950 y 1965, la poesía social es dominante pero no exclusiva.*⁶⁰

En premier lieu, Guillermo Carnero rappelle qu’un certain nombre de ces poètes ont eu une expérience directe de la guerre ou bien que ce point de départ historique leur apparaît comme pertinent. Dans ce cas, l’implication personnelle du poète est rendue dans le message véhiculé et le terrible impact de l’atrocité de la guerre civile devient émoi poétique de la perte humaine.

Le poète-critique signale également une chronique de la répression. Celle-ci s’exprime dans des récits concrets (que l’on peut supposer vécus) sur les actions des forces et des institutions de *Orden público* pour contrer une volonté populaire qui souhaitait faire entendre une voix discordante ou s’organiser dans la clandestinité.

L’auteur ne manque pas de rappeler ensuite que la poésie sociale a parfois réalisé une satire de l’intégration, dans laquelle il est fait référence aussi bien à ceux qui ressentent une solidarité idéologique avec le franquisme qu’à ceux qui pour diverses autres raisons – peur, lâcheté, prudence, appât du gain, scepticisme – collaborent.

Mais la thématique la plus fréquente, qui se manifeste souvent par le portrait d’un prolétaire dont on décrit la mentalité, les habitudes et les vertus, les frustrations et les désirs, met en avant des manifestations de solidarité, humaine, affective, idéologique avec le prolétariat. Le désir de fraternisation avec l’ouvrier se manifeste, que ce soit pour le soutenir dans sa lutte pour sa survie quotidienne ou politique ou bien pour tenter de faire comprendre la nécessité pour l’écrivain bourgeois de s’auto-éduquer afin de se dépouiller de ses conditionnements de classe sociale privilégiée et tenter de s’intégrer dans la classe opprimée. La voie est donc ainsi ouverte à l’expression de ce que Guillermo Carnero nomme « l’intimisme primaire », en clair l’expression non distanciée d’une émotion ou d’un ressenti, en réaction à un événement historique ou personnel, dans une sorte de recherche cathartique d’évacuation de la douleur par la communion entre le poète et les lecteurs, supposés être également les acteurs historiques de cette période.

La volonté de s’impliquer dans une lutte politique mentionnée comme un combat qui réunira le peuple et l’écrivain (en tant que guide des consciences) produit des poèmes tels que « Canto » de E. de Nora, « España en marcha » ou « Manos a la obra » de G. Celaya, « Blanco de España » de M. Caballero Bonald, « Anchas sílabas » de Blas de Otero ou « El futuro » de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 314.

A. González⁶¹, au ton dynamique et énergique, qui évoquent parfois la nécessité d'oublier la déroute de 1939 pour pouvoir croire à la reconquête de la liberté et de la justice. Cette orientation, comme la précédente, repose sur la croyance que la poésie, et plus largement l'art, ont pour but de changer directement le monde grâce au pouvoir du langage. Dans la même veine, la poésie sociale incite aussi, plus rarement car elle est obligatoirement publiée dans la clandestinité ou à l'étranger, à l'agitation politique.

Quant au thème de l'Espagne, les poètes de la poésie sociale se l'approprient en le nuancant ou en renforçant l'aspect didactique ou discursif : très présent dans la poésie de M. de Unamuno et celle d'A. Machado, dans la poésie de la guerre civile et de l'exil notamment, l'Espagne sera évoquée lorsqu'on souhaitera mettre en avant la notion de solidarité à l'échelle de la nation surtout si cette solidarité vise à un projet d'action collective ou fait référence à une injustice sociale ou économique généralisée. Invoquer le thème de l'Espagne c'est aussi introduire une considération critique sur l'histoire proche ou lointaine du pays. Guillermo Carnero, dans sa poésie, opérera lui aussi une relecture de ce référent, dépassant une vision politique et historique du pays, comme nous le verrons plus loin.

Enfin, le poète rappelle que la poésie sociale a souhaité s'internationaliser, dès la fin des années 60, de façon à renouveler un courant qui perdait de sa puissance. L'intérêt pour ce type de poésie se déplace en effet, pour différentes raisons (fatigue, désenchantement ou besoin de changement) depuis une problématique spécifiquement espagnole vers un champ supranational. Sont attaqués par exemple le capitalisme international technocratique et l'impérialisme américain.⁶²

Cependant, Guillermo Carnero rappelle dans le même essai que, sur fond de poésie sociale, certaines voix telles que celles de J.Á. Valente, J.G. de Biedma et C. Barral allaient orienter autrement l'engagement poétique. Dans la poésie de ces *casos especiales*⁶³ sont de fait présents différents éléments qui vont contribuer à faire évoluer la poésie sociale et son approche. Et le poète-critique, fidèle à ses champs de réflexion, fait notamment porter ses analyses sur la place de la culture dans la poésie de ces trois auteurs, qui amorce déjà en partie le nouveau novísimo.

Le poète souligne effectivement l'utilisation du corrélat objectif dans la poésie de J.Á. Valente, qui, même si *no vulneraba con ello [el poema « Una inscripción »] el dogma del*

⁶¹ *Ibid.*, p. 317

⁶² On pourra compléter cette synthèse, issue des pages 314 à 319 de l'article cité, par des références précises à des poètes et à des poèmes représentatifs de la poésie sociale qui figurent dans ces mêmes pages.

⁶³ *Ibid.*, p. 319.

*realismo testimonial y documental*⁶⁴ n'est guère étonnante au vu des critiques que ce dernier a souvent formulées sur les limites de la poésie sociale. L'utilisation de *la poesía social de correlato histórico*⁶⁵ par J.A. Valente, qui utilise déjà le processus analogique, par exemple dans le poème précité (« Una inscripción »⁶⁶), pour mettre en corrélation une situation historique et politique de la Rome impériale avec celle de l'Espagne et trouver une distance dans l'expression susceptible d'éviter une identification immédiate du lecteur avec la situation, est retenue comme digne d'intérêt par Guillermo Carnero car il s'agit là d'une tentative de contrer l'expression de l'intimisme primaire à laquelle le poète est sensible.⁶⁷

Le lecteur peut deviner ici l'engouement pour les référents issus de la mémoire culturelle chez Guillermo Carnero, dont certains poèmes se fondent sur le référent culturel utilisé comme corrélat objectif : par exemple, « Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas, 368 A..D » ou « Casa de un comerciante en Ultraiectum, siglo VII D.C. » des *Poemas arqueológicos*, réédités en 2017 dans le recueil *Regiones devastadas*⁶⁸. Dans ces deux poèmes, Guillermo Carnero exprime à partir du corrélat objectif historique la dégradation d'un monde envahi par les barbares, au sein duquel la culture est en déliquescence, tandis que J.Á. Valente, dans « Una inscripción » donne à lire une transposition de l'Espagne franquiste dans la Rome impériale, ce qui lui permet de réfléchir au rôle du poète et d'évoquer les actes possibles de résistance civile à l'oppression. Deux voies différentes d'utilisation du référent culturel mais une communauté de vue entre les deux poètes quant à la place fondamentale que devrait occuper la culture dans la société.⁶⁹

Si nous en revenons à présent aux deux autres poètes que Guillermo Carnero mentionne dans la suite de son essai sur la poésie sociale – J. Gil de Biedma et C. Barral – nous constatons que ceux-ci avaient, quant à eux, pris conscience des difficultés qu'il y avait à se détacher de la mentalité et des réflexes de la classe bourgeoise, voire de la haute-bourgeoisie à laquelle ils appartenaient, malgré leur volonté de parvenir à s'intégrer et à être acceptés dans celle à laquelle ils s'identifiaient idéologiquement. En ce sens, M.C. Zimmermann ne nous précise-t-elle pas que chez J. Gil de Biedma « [l]'enfance inspire plusieurs textes, mais le moi prend des distances vis-à-vis de son éducation d'enfant riche, dans un monde protégé qui lui

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ J.A. Valente, *A modo de esperanza*, 1954.

⁶⁷ Dans son entretien de 1990 avec C.R. Christie, *op.cit.*, Guillermo Carnero s'exprime plus précisément sur la poésie de J.Á. Valente.

⁶⁸ Respectivement p. 31 et 37.

⁶⁹ D'ailleurs, dans l'entretien de 1990 précité, Guillermo Carnero précise : *...si hubiera que contraponer a esta penúltima generación [la de los novísimos] con un poeta del cincuenta, yo no escogería a Valente para marcar distancia, sino para marcar proximidades*, *op.cit.*, p. 269.

laisse un certain sentiment de culpabilité, malgré tout teinté d'ironie ? ... « *Yo nací (perdonadme)]/en la edad de la pérgola y el tenis* ». ⁷⁰

Mais Guillermo Carnero, au contraire, prendra ses distances avec la tentative de ses prédécesseurs de rompre avec leur milieu d'origine et assumera dans son œuvre toute la richesse culturelle que le contexte de son éducation au lycée français de Valence lui aura apporté, point de départ de son immense érudition, en mettant en scène le référent culturel de façon continue dans sa poésie.

Cependant, malgré cette différence essentielle de positionnement avec J. Gil de Biedma, Guillermo Carnero va s'intéresser en tant que critique au traitement du référent culturel réalisé par ce dernier dans les...

...« épigraphes et intertextes [qui] interviennent subtilement : un fragment du Don Juan de Byron, suivi d'un bref poème écrit en anglais dédié à Gabriel Ferrater, le fameux vers de Nerval traduit en castillan, *Príncipe de Aquitania, en su torre abolida*, diverses citations latines. Le livre [« Poemas póstumos »] s'ouvre [...] à d'autres espaces, la France, la Grèce ». ⁷¹

Car il existe bel et bien chez J. Gil de Biedma également une recherche de distanciation avec la poésie sociale, qui prend corps dans la convocation de référents culturels autres, ce qui constitue une parenté avec l'œuvre de Guillermo Carnero. De même, C. Barral, adoptant une démarche similaire « utilise [dans le recueil *19 figuras de mi historia civil*] huit intertextes (citation, épigraphe) d'origines diverses : Brecht, Casanova, Antonio de Guevara, López de Ayala, Baudelaire, Teresa de Jesús [...], Giovanni Verga ainsi que des proverbes populaires. ». ⁷²

Il faut également rappeler que lorsque M.C. Zimmermann s'intéresse à ce qu'elle nomme, reprenant la formulation de C. Bousoño, « l'école de Barcelone », c'est pour souligner l'importance de la culture européenne dans les univers référentiels de ces poètes. Il n'est donc pas surprenant que celle-ci se manifeste dans leur poésie et que ce point retienne l'attention du poète Guillermo Carnero, dont l'écriture s'ancre également dans cette même tradition :

« Barral et ses compagnons [M.C. Zimmermann retient du groupe C. Barral, J.A. Goytisolo et J. G. de Biedma] ont [...] une véritable passion pour la culture européenne, pour les écrivains français, anglais et allemands – non seulement les poètes comme Rilke ou Eliot, mais aussi les philosophes et les romanciers, Sartre et Simone de Beauvoir – mais cette tendance cosmopolite ne surprend pas car elle est spécifique à la capitale catalane. Face à la culture

⁷⁰ Cité par Marie-Claire Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. Littératures espagnoles, 2005, p. 143, (1ère édition, 1995, Dunod). Les vers cités proviennent du poème « Infancia y confesiones » *Compañeros de viaje*, dans *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

⁷¹ M.C. Zimmermann, *ibid.*, p. 145.

⁷² *Ibid.*, p. 139.

plus traditionnellement espagnole dont se nourrissent les castillans, les catalans voyagent davantage ; ils traduisent et publient très tôt des œuvres souvent surprenantes, peu liées aux préoccupations nationales du moment. La traduction de l'essai de Eliot par Jaime Gil de Biedma, *Función de la poesía, función de la crítica* date de 1953, et a laissé des traces profondes, non seulement dans la poésie de Biedma lui-même mais chez les écrivains espagnols des années 1955-1970.⁷³

Ainsi, chez le poète Guillermo Carnero la présence du référent culturel s'inscrit-elle dans une tradition qu'il se réapproprie : de fait, celui-ci dépassera les tendances de la poésie sociale en utilisant le référent culturel non en tant que simple citation mais en le reconstruisant et le donnant à reconstruire à son lecteur. Sa relecture de la poésie sociale permet de plus de mettre en évidence l'une des caractéristiques majeures de sa poésie : l'expression distanciée de l'intime par la culture, qui constitue en effet un champ omniprésent aussi bien dans ses essais que dans sa propre création poétique.

L'aventure intellectuelle et littéraire du poète Guillermo Carnero est largement reconnue⁷⁴ et les interactions entre l'un et l'autre de ces deux versants qui la composent sont nombreuses. Nous y reviendrons pour analyser dans quelle mesure l'érudition du poète prend vie dans le rapport au lecteur et donne corps à la poésie de Guillermo Carnero au travers des émotions qu'elle suscite, sans que pour autant celle-ci ne soit élitiste, malgré des considérations critiques qui tendent à l'affirmer. Cette communion⁷⁵ entre l'art et l'émotion, au-delà de toute description du référent, que le poète charge implicitement le lecteur de reconstruire par le biais du jeu de la lecture⁷⁶, met l'un et l'autre, poète et lecteur, en relation avec leur humanité : il s'agit pour le poète, qui n'écrit que pour chercher à se connaître lui-même, d'exprimer sa vision du monde

⁷³ *Ibid.*, p. 137-138.

⁷⁴ Juan José Lanz, *La Musa metafísica*, op.cit., p. 11-12 : ...[Guillermo Carnero] obtiene, entre otros, el Premio Nacional de Literatura, el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Fastenrath de la Real Academia Española y el Premio Internacional Loewe. En 2006 se le concede el Premio de las Letras Valencianas, y en 2013 el Premio de Investigación de la Fundación Luis Guarner. En 2006 ingresa en la Real Academia de Cultura Valenciana con un discurso sobre Francisco Brines. [...]. Una vez jubilado, es nombrado profesor honorario de la Universidad de Valencia, y miembro de número del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca.

⁷⁵ Nous retenons la définition de ce mot telle que la formule Michel Torga : « Ce n'est pas une description que j'entreprends ; c'est une communion que je propose », *L'universel, c'est le local moins les murs – Trás-os-Montes*, trad. Claire Cayron, Bordeaux, William Blake and coédit. 3^{ème} éd., 2011, p. 11.

⁷⁶ Le poète s'exprime ainsi sur ses relations avec le lecteur dans le cadre de ce qu'il nomme *el pacto con el lector* : se formula [el pacto], en lo que concierne al autor, desde sus conjeturas y acerca del lector potencial que su obra pueda tener, y de la recepción que esa obra encontrará en él ; en lo que concierne al lector, desde lo que espera del texto literario y de su capacidad para despertarle interés e incitarlo al esfuerzo de entrar en un juego de comunicación que, en poesía, nunca es inmediato ni automático. Guillermo Carnero, « El pacto con el lector futuro », *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 49.

dans une approche humaniste de la poésie⁷⁷. Par conséquent, le lecteur tenace pourra également partir à la recherche de sa part d'humanité grâce à la mise en mouvement des référents dans l'exercice d'une médiation humaniste, ce que le poète formule en 2014 dans son préambule à *Una mascara veneciana* comme *parcela de ese autoconocimiento que es la mejor justificación de la existencia*.⁷⁸

Et en effet, dans l'émotion lectrice, il est bien question de mouvement, comme en témoigne «l'étymologie [...] : émotion [vient] de movere, mais l'é-motion traduit que nous sommes mus hors de nous-mêmes, c'est-à-dire troublés » et aussi que nous construisons par l'émotion une relation car « [u]ne situation ne peut être dite émouvante que par la nature de la relation qui s'établit entre le sujet et la situation »⁷⁹. Nous pouvons voir apparaître ici l'émotion et ses deux corrélats que sont l'intime et l'altérité, les deux pôles entre lesquels va se construire la poésie de Guillermo Carnero.

Ainsi, l'objectif de notre travail sera de montrer que contrairement aux nombreuses assertions critiques qui soutiennent ce point de vue, érudition et émotion ne s'opposent pas dans la poésie de Guillermo Carnero mais constituent plutôt les deux versants nécessaires à sa réception par le lecteur, ce qui nous conduira à nous interroger sur la problématique suivante : dans quelle mesure l'interaction – c'est-à-dire le mouvement – entre le référent culturel convoqué par le poète pour donner corps à sa propre émotion et l'émotion du lecteur ressentie de façon dissociée à la lecture du poème, conduit-elle à la mise en œuvre d'une médiation que nous pouvons qualifier d'humaniste ? Nous chercherons à démontrer que l'implication du lecteur donne vie à l'érudition du poète et permet ainsi un dialogue fructueux entre les cultures qui fondent l'œuvre poétique de Guillermo Carnero et la réception qui peut en être réalisée par un lecteur européen : une médiation humaniste.

⁷⁷ Nous utilisons à dessein l'adjectif « humaniste » dans le double sens que lui donne Alain Rey dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p. 982 : « Humanisme : est attesté isolément en 1765 au sens de « philanthropie ». Il est alors en relation avec « humain » et « humanité » au sens latin de « bienveillant ». Puis le mot, dérivé de « humaniste », est repris vers 1840 (1846, chez Proudhon), probablement sous l'influence de l'allemand « humanismus », « humanisme » (dérivé de l'adjectif « human », « humain »). Le mot désigne la doctrine qui prend pour fin la personne humaine puis (1877) le mouvement représenté par les humanistes de la Renaissance. Le sens général (« L'existentialisme est un humanisme », titre de Jean-Paul Sartre), et la valeur spéciale, historique, coexistent aujourd'hui ».

⁷⁸ *Op.cit.*, p. 9.

⁷⁹ Paul FRAISSE, « ÉMOTION », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 23 juillet 2016. URL : [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/emotion/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/emotion/). Le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) en donne l'étymologie suivante : « Étymol. et Hist. 1. Av. 1475 « trouble moral » (G. Chastellain, Chronique, éd. Kervyn de Lettenhove, Œuvres, t. 4, p. 224) ; 2. 1512 « troubles, mouvements (d'une population ou lors d'une guerre) » (J. Lemaire de Belges, Illustrations de Gaule et Singularitez de Troyes, Livre II, éd. J. Stecher, Œuvres, t. 2, p. 107). Dér. de émouvoir* d'apr. l'a. fr. et m. fr. motion « mouvement » (ca 1223, G. de Coincy, Mir. Vierge, éd. V.-F. Kœnig, II, Mir. 21, 307) empr. au lat. motio « mouvement » et « trouble, frisson (de fièvre) », www.cnrtl.fr

Mais l'analyse de la médiation entre l'œuvre du poète et son lecteur, la mise à jour de ce cheminement intime et singulier, nécessite pour être lisible, un cadre pleinement inscrit dans la mémoire culturelle. La philosophe française Judith Schlanger dans son ouvrage *La mémoire des œuvres* nous rappelle effectivement cette nécessité :

« Que l'écrivain ou le penseur critique identifie son entreprise à un cadre, c'est très important ; qu'il ait le sentiment de continuer ou le sentiment d'inaugurer, il faut absolument le savoir ; cela n'empêche pas que chaque entreprise diffère de toute autre, d'une altérité d'être à être qui ne dépend pas de la distance ou de la catégorie »⁸⁰.

Pour contribuer à définir ce cadre, il est nécessaire de s'intéresser aux multiples réceptions dont bénéficie l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, c'est-à-dire à la visibilité donnée à cette œuvre. La même philosophe souligne en effet que le regard critique, autrement nommé « littérature secondaire »⁸¹, certes moins spectaculaire que « la nouveauté radicale d'introduction » est néanmoins « peut-être la plus importante » car « : c'est par elle que des œuvres et des traces (noms ou notions) renouvellent leur valeur, leur prix, leur pertinence. Toute l'activité de commentaire renouvelle la visibilité. Toute l'activité interprétative a pour objet la visibilité : gagner le visible, le déplacer, le centrer, l'éclairer, le montrer, le transformer ».⁸²

Pour explorer notre problématique de recherche, nous avons donc structuré notre réflexion en trois parties, qui seront chacune divisées en chapitres de façon à en faciliter la lecture.

Dans un premier temps (partie 1), notre réflexion portera sur le processus de réception du référent culturel dans l'œuvre poétique de Guillermo Carnero : multiples dans leurs auteurs et leurs objectifs, ces réceptions peuvent prendre la forme du récit critique mais aller aussi jusqu'à la médiation interculturelle. Octroyant une place variable au lecteur, elles prennent en compte le référent culturel de façon diversifiée. Dans quelle mesure cette glose référentielle permet-elle d'accéder à la signifiante de la poésie de l'auteur ? Cette possibilité d'une lecture signifiante ne se trouve-t-elle pas écrasée par une volonté d'institutionnaliser un récit critique qui s'élabore par empilements successifs, conduisant à une tautologie rassurante mais figée ? Nous mettrons ainsi en évidence que des figures imposées de lecture, d'ordre idéologique, retardent la réception de l'œuvre du poète, empêchant parfois la signifiante de se construire, ce qui constitue l'une des composantes de cette troublante étrangeté référentielle qui fonde notre approche de la réception de cette œuvre. Mais cependant, loin d'être uniforme, cette réception se remet en marche dans les

⁸⁰ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier Poche, coll. Critique littéraire, 2008, p. 157.

⁸¹ Sur cette question de la littérature secondaire, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage *L'œuvre et son ombre – Que peut la littérature secondaire ?*, Michel Zink (dir.), Paris, Éditions de Fallois, 2002.

⁸² J. Schlanger, *La mémoire ...op.cit.*, p. 171 pour les trois citations.

essais des poètes-critiques qui s'intéressent à l'œuvre de Guillermo Carnero. Ce mouvement critique est également présent dans les essais d'hispanistes européens et occidentaux qui, dépassant l'idéologie, donnent leur propre lecture du référent.

Dans un second temps (partie 2), nous proposerons notre propre élaboration de la réception du référent culturel dans la poésie de l'auteur. Cette partie fournira en effet l'occasion de s'interroger sur les oscillations de la poésie de Guillermo Carnero entre les deux pôles de l'intime et de l'altérité en relation avec les référents culturels et les symboles mobilisés. Pour ce faire, nous nous intéresserons dans un premier temps aux écrits autocritiques du poète, qui inlassablement rappelle et commente les trois constituants de sa poésie – intime, culturalisme et métapoésie –, puis procéderons à notre propre réception signifiante des seuils de l'œuvre que sont les intitulations et les tables des matières des recueils, de façon à mettre en évidence le tissage du référent avec les univers de la géographie référencée du poète, également révélateurs de la mise en place de la relation au lecteur qui s'y fait jour.

Nous opérerons également dans cette seconde partie la réception signifiante des avatars de l'intime auxquels a recours le poète afin de contrecarrer l'émergence de l'intimisme primaire. Puis ensuite, à travers la réception de deux référents majeurs dans l'œuvre, le jardin et l'eau, qui nous intéressent non seulement en tant que thèmes et motifs réitératifs au sein de cette poésie, mais également pour leur richesse symbolique et la profondeur de leur polyfacétisme culturel, nous mettrons en évidence qu'une médiation interculturelle humaniste entre les poèmes et le lecteur naît de l'entremêlement fécond de ces référents. Nous pourrions également constater au fil de nos analyses que la réception du référent culturel en tant que médiation humaniste est facteur de construction d'interculturalité dans la mesure où le lecteur est conduit à revisiter sa propre culture pour lire l'œuvre du poète, issue d'une culture étrangère à la sienne.

Enfin, nous opérerons dans une dernière partie (partie 3) notre procès de construction d'une médiation critique interculturelle par la traduction. Une fois mise en évidence la fonction du référent culturel dans la construction d'une médiation lectrice humaniste, le déploiement de notre réception pourra se poursuivre en faisant disparaître tout discours critique sur l'œuvre et en opérant la transmutation langagière de cette médiation par la traduction de différents poèmes qui composeront notre propre anthologie. Celle-ci présentera les traductions de groupes de poèmes révélateurs des axes qui parcourent l'œuvre, opérant une réception sans l'écran critique accoutumé mais en créant un nouveau réseau métaphorique et langagier susceptible de proposer l'aboutissement du procès de médiation humaniste par le lecteur, son appropriation de l'œuvre, fruit d'une réception interculturelle en métamorphose.

Si, de fait « [l]’écrivain n’écrit pas pour dire *quelque chose*, il écrit pour *se dire*, comme le peintre peint pour se peindre ; [...] il est artiste, [et] ne se dit [et] ne se peint que par le moyen de cette composition qu’est une œuvre⁸³ : nous découvrirons donc dans notre première partie les différents procès de réception réalisés par la critique de l’œuvre du poète, puis proposerons dans notre seconde partie notre propre lecture des référents culturels, réalisée depuis l’étranger. Notre cheminement critique trouvera son aboutissement dans la troisième partie de notre travail, dans sa manifestation sous forme de traduction de l’œuvre du poète.

⁸³ Jean Rousset, *Forme et signification*, *op.cit.*, p. V-VI.

PARTIE 1

RÉCEPTION DE L'HISTORICITÉ DES RÉFÉRENT CULTURELS DANS L'ŒUVRE DE GUILLERMO CARNERO : DU RÉCIT CRITIQUE À L'INTERCULTURALITÉ

Introduction

Idéologiser ou poétiser ?

«Une grande lumière prend naissance à l'intersection des trajectoires ».

Jean STAROBINSKI, *La relation critique*⁸⁴

De fait, questionner les mouvances référentielles suscitées par la réception de l'œuvre de Guillermo Carnero tourne au préalable le lecteur vers la compréhension de la glose critique tenue sur les novísimos depuis 1970 à nos jours. Est-il pertinent de rouvrir, en 2018, un possible débat générationnel sur les novísimos ? Autrement dit, sommes-nous en mesure d'énoncer les tenants et aboutissants du discours sur les novísimos, de mettre en évidence les détournements critiques, l'obstruction référentielle qui se jouent dans la critique mais également de suivre le fil des réceptions signifiantes, qui en constituent le second pan ?

Pour y parvenir, j'ai choisi d'aborder la médiatisation anthologique relayée par celle de l'essai pour cerner le périmètre critique de la lecture imposée sur les novísimos, car elles permettent de souligner un paradoxe qui interroge : la prolixité de la médiatisation critique de cette éclosion poétique novísima dans l'Espagne des années 70, dont Guillermo Carnero semble être devenu l'emblème, permet-elle pour autant le déclenchement de la relation critique telle que l'envisagent J. Starobinski dans *La relation critique* ou Daniel-Henri Pageaux dans *L'œil en main*? Dit d'une autre façon : pourquoi la poésie de Guillermo Carnero, omniprésente dans le collectif critique sur les novísimos, fait-elle si peu l'objet d'une critique signifiante, empêchant le poète de trouver son lecteur ?

Pour élaborer notre propre réponse à cette question et mettre en évidence les ambivalences d'une réception critique qui d'une part s'intéresse à cette poésie innovante tout en restant aux limites de son univers mais d'autre part y tente cependant des incursions lectrices, nous arpenterons dans un premier chapitre les diverses lectures critiques engagées à ce jour sur l'œuvre de Guillermo Carnero, distribuant leurs études sous forme de trois mouvances réceptives.

Tout d'abord, donc, la lecture critique imposée, informative ou idéologique : dans ce cas, l'œuvre de Guillermo Carnero est indissociable de la réception novísima. La construction du canon littéraire s'accompagne d'un immobilisme critique qui paralyse l'émergence de la nouveauté réflexive sur l'œuvre : de 1970, date de la parution de l'anthologie de J.M. Castellet, à 2016, date à laquelle est publiée celle d'A. Iravedra, l'empilement des figures imposées de

⁸⁴ *L'Oeil vivant II, La relation critique*, Paris, Gallimard, nrf, 1970.

lecture du référent culturel s'accroît sans pour autant proposer un regard neuf sur l'œuvre du poète.

De plus, cette glose référentielle a pour effet de retarder la réception de l'œuvre de Guillermo Carnero. En effet, l'anthologie met à nu le conditionnement critique du lecteur auquel sont imposés des circuits de lecture : celui-ci devra ainsi se familiariser avec le culturalisme, le cosmopolitisme et la métopoésie pour commencer à comprendre les enjeux de la poésie novísima et plus particulièrement de celle de Guillermo Carnero. Ces figures imposées de lecture fonctionnent également au sein de l'introduction de l'édition nationale du recueil initial *Dibujo de la muerte* par l'hispaniste I.J. López, notamment lorsque l'appareil des notes de lecture contraint la réception du référent culturel : le lecteur se distancie alors de l'interprétation du texte dont la réception est retardée. Cet empêchement de l'entrée dans l'œuvre se manifeste également dans une certaine mesure au sein des essais qui, pour une part d'entre eux, rendent difficile une lecture autre du référent par leur lecture répétitive et idéologique de la *máscara cultural* et de la métopoésie, ce qui est une nouvelle fois cause de la création d'une distance entre le texte et son lecteur.

Mais il existe également au sein de cette réception une lecture critique signifiante sur le 'poétiser' qui vient ouvrir et enrichir la réception guidée par l'idéologie plutôt que par la signifiante. Cette lecture fait émerger le fonctionnement du référent au sein du poème, met en avant le dialogue entre les cultures, souligne la fécondité et le cosmopolitisme du culturalisme du poète et approfondit la réflexion sur la voix poématique, qui s'inscrit dans la question de la *máscara cultural*, autre vaste champ référencé par les écrits secondaires. Les hispanistes de divers pays et les poètes contemporains novísimos eux-mêmes lorsqu'ils écrivent sur la poésie de Guillermo Carnero contribuent à activer et à mettre en scène la grande attente des novísimos : la participation créatrice-émotionnelle du lecteur. Ceci sera l'objet de notre second chapitre. Chemin faisant, un tel procès de lecture nous conduira également jusqu'à l'intime du Traduire l'œuvre du poète, annulant délibérément toute prétention analytique.

En effet, quelle alternative s'offrait donc aux jeunes poètes qui commencèrent à publier en Espagne dans les années 70 du siècle dernier ? Si nous revenons à *La conclusión (provisional)*⁸⁵ du prologue de l'anthologie de J.M. Castellet, *Nueve novísimos*, nous l'y trouvons clairement exprimée, à partir de la pensée de R. Barthes issue de *Mythologies*. D'un côté, une poésie manifeste idéologique, en connexion directe avec les événements historiques de la société espagnole et du monde des années 70 ; de l'autre, la proposition d'une autre réalité, coupée de

⁸⁵ J.M. Castellet, *Nueve novísimos...op.cit.*, p. 45-47.

l'histoire en formation. En clair, idéologiser ou poétiser, selon les termes du débat tel que le formule alors le célèbre critique catalan :

*Finalmente, todavía unas palabras de Barthes, útiles –quizás– para la explicación de la aparición del nuevo grupo generacional frente a sus mayores : « ...por el momento no hay más que una elección posible y esa elección no puede manifestarse más que sobre métodos igualmente excesivos : o bien proponer una realidad enteramente permeable a la historia, e ideologizar ; o bien, por el contrario, proponer una realidad finalmente impenetrable, irreductible y, en este caso, poetizar. En una palabra, no veo, todavía, síntesis entre ideología y poesía (y entiendo por poesía, de una manera muy general, la búsqueda del sentido inalienable de las cosas) ».*⁸⁶

C'est cette même alternative intellectuelle que le comparatiste D.H. Pageaux retient comme caractéristique de la charnière du tardofranquisme sur le plan de la littérature et qu'il commente dans son essai « Mythologie et poésie en Espagne entre XXème et XXIème siècle », à partir justement de la conclusion du prologue de J.M. Castellet, rappelant que les novísimos se situent clairement du côté de la poétisation et non de celui de l'idéologisation :

« Si Castellet se tournait vers Scott Fitzgerald pour accréditer l'idée d'une génération nouvelle, Eco, Barthes et Dorfles étaient invoqués pour justifier la nouvelle thématique, les « mythologies d'une nouvelle génération », titre d'un article que Castellet venait de donner à la revue *Serra d'Or* en octobre 1969. Derrière ce mot qui renvoyait directement aux *Mythologies* de Roland Barthes (ouvrage cité dans son édition française de 1957 au Seuil) et aux *Nuevos ritos, nuevos mitos* de Dorfles (dans la traduction éditée aux éditions Lumen de Barcelone en 1969), se posait le grand dilemme sur lequel la préface se refermait : « idéologiser » ou « poétiser ». Plus précisément : ou bien « proposer une réalité entièrement perméable à l'histoire », ou bien « proposer une réalité *finalmente* impénétrable, irréductible » (italique de l'auteur). On aura deviné que les « Novísimos » retenaient la seconde hypothèse, « de façon peut-être excessive ». Ce sont les derniers mots prudents de Castellet ».⁸⁷

Selon la même dichotomie entre l'art et la vie, le critique J.C. Mainer en 2000 rappelait cette alternative :

*¿Qué es más largo, el arte o la vida? O, ¿no será una estúpida vanidad sentimental pretender la inmortalidad de nuestro arte? En la víspera de 1968 [...], aquello significaba denostar muchas cosas : la miseria del franquismo, fundamentalmente.*⁸⁸

Le choix des novísimos, « poétiser », s'inscrit dans le contexte spécifique des années 1960-1970, qui est également celui des années initiales de production et de publication des œuvres poétiques de Guillermo Carnero dont les premiers poèmes paraissent en 1965 et 1966, respectivement dans les revues *Ínsula* et *La Trinchera*. Ses deux premiers recueils de poésie,

⁸⁶ *Ibid.*, p. 46-47.

⁸⁷ D.H. Pageaux, « Mythologie et poésie en Espagne entre XXème et XXIème siècle », *Impromptus, variations, études – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159.

⁸⁸ José-Carlos Mainer, « El poeta de las aves zancudas », *Poesía en el Campus, Guillermo Carnero, Revista de poesía* 47 (febrero de 2000), p. 4.

Dibujo de la muerte et la plaquette *Libro de horas*, qui comprend quatre poèmes, sont publiés en 1967. Ce sont les dernières années de l'Espagne franquiste⁸⁹ et les refus esthétiques du jeune poète y trouvent un terreau favorable : après une trentaine d'années d'une dictature peu encline à accueillir la nouveauté intellectuelle et artistique extérieure ou intérieure, l'Espagne culturelle, bien souvent étouffée sous le poids de la censure et d'une vie intellectuelle appauvrie, entretient malgré tout des relations avec l'Europe intellectuelle et plus largement encore avec l'Occident. C'est dans ce contexte historique et social du franquisme dans sa phase terminale, tout comme l'est à cette époque le réalisme social en littérature⁹⁰, que les novísimos vont remettre en question la tradition qui leur est immédiatement précédente, la poésie sociale, qu'ils élèvent au rang de parangon d'une poésie qui verse dans l'idéologie, leur choix de « poétiser » s'inscrivant de façon explicite dans l'affirmation de ce refus. Mais l'Espagne du franquisme tardif est également celle d'un processus d'ouverture vers l'Europe.

De fait, Guillermo Carnero, poète européen éloigné des chapelles et des querelles idéologiques⁹¹, effectue a posteriori une relecture ouverte de l'évolution de l'Espagne à cette période de son histoire, que ce soit sur le plan économique ou sur celui de la littérature. C'est en effet par le prisme de l'Europe, dont l'auteur a toujours nourri sa création et ses réflexions, que celui-ci évoque l'Espagne des années 60 du siècle dernier : *Los años sesenta son los del desarrollo español a la europea, la entrada en el país de gran capital extranjero, el milagro económico que supone el turismo. [Se trata de una España] beneficiada por un notable despegue económico y aceptada políticamente por Occidente*⁹². Le poète, qui nourrit son regard sur le monde contemporain par la mémoire culturelle et par ses choix intellectuels nous précise également ce contexte de transition par le biais d'une analogie, établie grâce à ses travaux sur le

⁸⁹ Le contexte historique du franquisme finissant nous est rappelé par J. José Lanz dans son ouvrage *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, col. Iluminaciones, 2011, p. 16-17 : *...en torno a 1953 se empieza a gestionar una serie de cambios que permiten abrir un nuevo período dentro del franquismo : ruptura del aislamiento internacional, revisión de las directrices económicas, políticas, culturales y religiosas, etc. Por otro lado, a partir de 1962, en el franquismo, en que comienza a manifestarse la generación [de los novísimos], se inicia un nuevo cambio en el franquismo, con una cierta liberalización económica, con la entrada de los tecnócratas, y un cierto aperturismo político que coincide con un moderado desarrollismo. Las revueltas juveniles que acontecen en torno a 1968, no sólo en Europa (el “mayo francés” o la “primavera de Praga”), sino también en USA, afectan a la juventud española, que ya había tenido sus conatos protestatarios en las revueltas de las universidades de Madrid y Barcelona a mitad de la década.*

⁹⁰ L'historien Javier Tusell résume les raisons de la disparition progressive du réalisme social dans la littérature espagnole des années 60 : *...Parece evidente que al final del realismo social se llegó por cansancio. Los narradores y poetas sociales sintieron que su compromiso y su literatura populista con la que habían tratado de llegar a un público que nunca habían tenido, no había servido para derribar al régimen, y en cambio había disminuido la calidad de su obra. Dictadura franquista y democracia, 1939-2004 – Historia de España, XIV, Barcelona, Ediciones Crítica, col. Serie Mayor, 2005, p. 264.*

⁹¹ Le poète n'est par exemple pas impliqué dans le mouvement de la « Gauche divine » né à Barcelone dans les années 60, mouvement qui réunissait pourtant d'autres novísimos retenus par J.M. Castellet dans son anthologie de 1970 tels que Félix de Azúa et Ana-Maria Moix.

⁹² *Las Armas abisinias...op.cit.*, p. 318-319.

poète et dramaturge romantique Espronceda. L'époque durant laquelle ce dernier a vécu et celle que le poète lui-même a connue présentent des similitudes :

*Por otra parte, al margen de lo literario, la madurez de Espronceda coincidió, desde 1833, con una época de transición política tras una larga dictadura, lo cual resultaba un criterio adicional de sintonía en la Barcelona de los últimos años del franquismo y en su Universidad, anegada tanto por la sesuda criptopolítica profesional como por el izquierdismo snob, fashion y sentimental.*⁹³

C'est pourquoi Guillermo Carnero, qui souligne que *quien estaba introduciendo a través de su editorial un tipo de literatura fuera del dogma de la poesía social era C. Barral. El y Jaime Gil de Biedma fueron los primeros [...] a los que oí referirse al agotamiento del realismo*⁹⁴, retient en tant que fait marquant dans la littérature de cette époque la politique d'ouverture éditoriale du poète, intellectuel et éditeur Carlos Barral, qui aura favorisé l'introduction effective dans cette Espagne du *tardofranquismo* de la culture de l'étranger, de *un tipo de literatura fuera del dogma de la poesía social*.⁹⁵

Effectivement, à l'époque des premières publications du poète, l'Europe vit un bouillonnement intellectuel fécond, sans aucun doute on ne peut plus séduisant pour un jeune intellectuel dont la pensée est encore en cours de construction. Ces années sont de fait le temps de l'effervescence intellectuelle de la critique littéraire européenne notamment française⁹⁶. Les ouvrages et articles européens et occidentaux sur la théorie littéraire circulent en Espagne parfois par l'Amérique latine, surtout l'Argentine, et sont donc pour certains d'entre eux traduits en espagnol, notamment grâce à l'engagement éditorial de C. Barral. Les références que nous donnons ci-dessous peuvent donner une idée de la circulation des idées dans le champ de la théorie littéraire dans l'Espagne de la fin du franquisme tout comme elles nous renseignent parallèlement sur le rôle de la traduction dans le développement d'une interculturalité réflexive sur la littérature.⁹⁷

⁹³ *El poeta subterráneo... op.cit.*, p. 18.

⁹⁴ « Coloquio, Nueva poesía castellana », Caja de Ahorros de Asturias, Monografías de *Los Cuadernos del Norte, El estado de las poesías* (1986), p. 22. Nous signalons que nous avons effectué, en accord avec l'auteur, une modification de ce qui à notre sens était une erreur de l'édition originale dans la transcription de l'échange entre différents poètes et universitaires espagnols d'où sont extraits ces propos ainsi que ceux qui suivent immédiatement: en effet, nous avons remplacé par deux fois l'adjectif *real* qui figurait dans la transcription de cet échange, par l'adjectif *social*, qui nous semble avoir un sens dans ce contexte, contrairement au premier de ces adjectifs.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie – Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 352, 1998, p. 9 : « Vers 1970, la théorie littéraire battait son plein [en France] et elle exerçait un immense attrait sur les jeunes gens de ma génération. Sous diverses appellations – « nouvelle critique », « poétique », « structuralisme », « sémiologie », « narratologie » –, elle brillait de tous ses feux ».

⁹⁷ Le manuel de René Wellek et Austin Warren, *Theory of literature*, publié aux États-Unis en 1949, est disponible en espagnol dès 1959, Madrid, Gredos, et l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* est publié dès 1950 à Mexico, F.C.E.. Le *Curso de lingüística general* de

Cette alternative entre la poésie et l'idéologie, à laquelle se trouvent confrontés les novísimos en tant que jeunes intellectuels et créateurs dans un franquisme moribond, régira dès le départ leurs positionnements au sein de la société espagnole. Mais elle peut également éclairer la structuration de la glose référentielle sur ce groupe de poètes, ce qui montre que la littérature secondaire subit elle aussi les débats intellectuels de l'époque : d'un côté, une réception à visée idéologique, visant à la construction du canon, en relation avec le collectif social, ayant pour conséquence une réception figée du référent. De l'autre, une mise en mouvement critique individualisée, souvent issue de l'étranger, moins touché par cette alternative entre l'agir et le penser : dans ce second cas, l'interculturalité joue un rôle important dans la médiation critique car elle va permettre d'autres lectures de l'œuvre du poète.

Revenons donc à présent à la première manifestation de la troublante étrangeté référentielle de la réception de la poésie de Guillermo Carnero pour rappeler qu'il s'agit effectivement pour une grande part d'un phénomène collectif, tant du point de vue de la dénomination générationnelle, qui fait consensus depuis la parution de l'anthologie de J.M. Castellet, que de celui des contenus des récits critiques, notamment anthologiques. Cette entrée

Ferdinand de Saussure, initialement publié en 1916, est traduit aux éditions Losada en 1971. Des ouvrages et articles de Roland Barthes sont traduits à partir des années 70 : « Los mitos de la burguesía » (*Le Mythe, aujourd'hui*), trad. N. Rosa, *Setecientos monos* 8, agosto de 1966, Rosario, Argentina ; « La literatura, hoy » (*La littérature, aujourd'hui*), trad. N. Rosa, *Setecientos monos* 9, junio de 1967, Rosario, Argentina ; *El grado cero de la escritura* (*Le Degré zéro de l'écriture*), trad. N. Rosa, Buenos Aires, José Álvarez, 1967 ; *Ensayos críticos* (*Essais critiques*), trad. Carles Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967 ; « El efecto de realidad » (*L'effet de réalité*) en Julia Kristeva et al., *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 ; *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 ; *Elementos de semiología*, Madrid, A. Corazón, 1971. Certains écrits de R. Barthes sont dans les mêmes années traduits en catalan. *Por dónde empezar*, Barcelona, Tusquets, 1974, paraît la même année que *El formalismo ruso* de Víctor Erlich, Barcelona, Seix Barral, soit presque 20 ans après sa parution originale (1955) ; l'anthologie de Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, paraît à Buenos Aires en 1970, aux éditions Signos. Elle comprend notamment des écrits de Boris Eichenbaum (« La teoría del método formal ») et de Iuri Tinianov (« Sobre la evolución literaria »). *Introducción al estructuralismo en la literatura* de l'américain Robert Scholes paraît d'abord en Argentine en 1972, Buenos Aires, Nueva Visión, puis aux éditions Gredos en 1975. Les années 1970-1975 sont celles de la publication de nombreuses synthèses sur le structuralisme : celle de J.M. Auzias, *El estructuralismo*, est publiée en 1970, Alianza et celle de D. Robey, *Introducción al estructuralismo*, qui comprend des articles de U. Eco, T. Todorov entre autres, en 1976 (même éditeur). *Las nociones de génesis y estructura* de L. Goldmann (y otros) paraît en Argentine en 1975, Buenos Aires, Nueva Visión, la même année que *¿Qué es el estructuralismo?* de F. Wahl, Buenos Aires, Losada et que *¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en lingüística*, d'O. Ducrot, Buenos Aires, Losada, 1975. C'est aussi en 1975 que paraît l'ouvrage de T. Todorov sur la poétique du structuralisme, *¿Qué es el estructuralismo?*, Losada, Buenos Aires). *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss paraît à Buenos Aires en 1970 aux éditions Eudeba (*Tristes trópicos*) et *Dos ensayos* de Jacques Derrida à Barcelone en 1972, Anagrama. Certains écrits de Jass sont publiés en 1971 : *Hans y otros, la actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya. Pierre Bourdieu est traduit dès 1967 au Mexique et 1975 en Espagne. *Campo del poder y campo intelectual, itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Folios ediciones, 1983, reprend quelques articles du sociologue principalement publiés précédemment au Mexique et en Argentine. *La relation critique* de Jean Starobinski, paraît en 1974 en Espagne, *La relación crítica*, Madrid, Taurus. *Le conflit des interprétations* de P. Ricoeur paru en 1969 en France aux Éditions du Seuil est publié en 1976 en Argentine, Buenos Aires, Asociación editorial La Aurora.

collective n'est pas le fruit du hasard mais l'expression d'un contexte sociétal dont la littérature et le champ spécifique de la poésie ne peuvent être dissociés.

CHAPITRE 1

Une réception retardée de l'œuvre du poète : la lecture idéologique du référent culturel

1.1. Des figures imposées de lecture du référent culturel empêchent le texte de trouver son lecteur : anthologies et éditions nationales

Une première figure de lecture imposée va ainsi contribuer de façon importante à la difficulté qu'aura le lecteur à accéder à la signification de la poésie de Guillermo Carnero. En effet, dans les anthologies, la réception canonique de la poésie de l'auteur est le plus souvent collective, conformément aux caractéristiques du genre : elle se réfère donc aux novísimos – quelle que soit la configuration donnée par les uns et les autres en termes de noms et de caractéristiques temporelles à cette 'génération' de poètes – ou aux poètes qui y sont sélectionnés avec lui, dans le cadre d'une approche par périodisation historique, ce qui semble être le propre de la construction du canon en littérature⁹⁸.

1.1.1. La poésie novísima : une appellation et une considération collectives

En effet, il est perceptible que l'approche adoptée par J.M. Castellet dans son anthologie *Nueve novísimos* cherche à incarner du point de vue de la littérature la charnière sociétale du tardofranquisme : si nous laissons de côté les accusations de « coup de pub » réalisées par les exclus de l'anthologie et les manifestations d'une difficulté à accepter le revirement de l'anthologue catalan, défenseur quelques années auparavant du réalisme en littérature⁹⁹, et que nous observons ce phénomène anthologique avec le recul à la fois des années et de l'étranger, sa dimension de volonté d'une élaboration collective d'une 'génération novísima' paraît évidente.

⁹⁸ A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, op.cit., p. 291, lorsqu'il s'intéresse à la constitution des classiques, rappelle que « [l]e canon classique, tel que l'Antiquité tardive l'avait institué, était déjà historique, c'est-à-dire rétrospectif ; il désignait à la fois une phase historique et un idéal perçu après coup, depuis un moment de décadence ». Il semble qu'une telle analyse puisse également être considérée comme recevable dans le cas de la constitution du canon anthologique des novísimos.

⁹⁹ Dans l'introduction de son anthologie, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca breve, 1973, p. 109, J.M. Castellet, précise, à propos de la génération de 50 et de ses rapports avec la tradition que «...nuestros jóvenes poetas no desconocen ni menosprecian ninguno de los hallazgos técnicos ni las enseñanzas de los poetas de las generaciones anteriores. Esta "vuelta a Machado", que es más al autor del "Juan de Mairena", del "Abel Martín" y de "Los complementarios" que al poeta mismo, ha sido la confirmación de que Machado se adelantó a todos sus coetáneos en la previsión de la evolución lógica de la poesía, desde la liquidación del simbolismo, hasta su acercamiento al realismo. L'anthologie est la quatrième édition (sous un titre différent et comportant un prologue qui lui-même précède l'introduction initiale) de son anthologie *Veinte años de poesía española. 1939-1959*. Le prologue a été ajouté en 1965 par l'auteur afin de répondre aux différentes critiques qu'avait reçues l'anthologie initiale, parue pour la première fois en 1960 chez le même éditeur.

De fait, J.M. Castellet se fait non le promoteur de l'un ou l'autre des novísimos mais plutôt de celui d'une dissidence qui constitue à ses yeux également une opportunité de rétablir le contact entre la poésie espagnole et l'Europe, volonté qu'il avait d'ailleurs déjà manifestée précédemment¹⁰⁰, en apportant sa pierre à l'édifice de la remise en marche de l'Espagne culturelle. Les premières lignes de son prologue à *Nueve novísimos* montrent effectivement amplement s'agit de promouvoir la poésie espagnole en tant que structure collective constitutive de la société espagnole contemporaine, que l'anthologue considère comme le reflet d'un moment historique¹⁰¹ : ainsi, la poésie de Guillermo Carnero se verra-t-elle envisagée dans le collectif *grupo generacional de jóvenes poetas que han aportado algunas novedades*¹⁰². N'hésitant pas à remettre en question sa précédente anthologie *de cuyos postulados los más jóvenes poetas disienten radicalmente*¹⁰³ le critique catalan insiste sur la cohérence rompue entre les jeunes poètes des années 70 et *el bloque de la poesía española de la posguerra [que] había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años*¹⁰⁴. Dès lors, le processus de ralentissement de l'accès aux textes du poète par imposition de figures de lectures figées est amorcé par cette considération collective socio-historique qui sera reproduite par la suite dans chacune des anthologies qui référenceront la poésie de Guillermo Carnero¹⁰⁵.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 13, le critique évoquait déjà *la necesidad de encuadrar la poesía española en el contexto de la poesía europea de nuestros días [1965], ya que sus procesos no diferían en mucho de los de ésta, a pesar de su distinto grado de evolución.*

¹⁰¹ Dans *Nueve novísimos...op.cit.*, p. 18, J.M. Castellet lorsqu'il se réfère aux poètes novísimos – *los poetas más jóvenes* – et à *los poetas anteriores* souligne effectivement que *unos y otros reflejan distintos momentos históricos*. Sans doute la conception marxiste de la littérature se profile-t-elle derrière cette approche historique. En effet, comme le précisent en 1976 les philosophes français E. Balibar et P. Macherey dans leur article « Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes », *Littérature* 13 (1974) p. 31, [en ligne] : [http : //www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_13_1_1076](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_13_1_1076), celle-ci considère la littérature « en tant que reflet matériel, reflet de la réalité objective [...] comme une réalité historique, dans sa forme même [...] ». La littérature ne « tombe pas du ciel », elle n'est pas le produit d'une mystérieuse « création » mais de la pratique sociale (ou mieux d'une pratique sociale), elle n'est pas non plus une activité « imaginaire », bien qu'elle produise des effets d'imaginaire, mais « le produit du reflet », nécessairement donc un processus matériel, « d'une vie sociale donnée » ».

¹⁰² *Nueve novísimos...op.cit.*, p. 15

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ En 1970, dans E. Martín Pardo, *Nueva poesía española, 1970 y Antología consolidada*, Madrid, poesía Hiperión 166, 1990. p. 11 : *Me he propuesto mostrar la última generación de poetas españoles* ; en 1971, dans F. Martínez Ruiz, *La nueva poesía española – Antología crítica, segunda generación de postguerra, 1955-1970*, Madrid, Biblioteca nueva, 1971, p. 16 : *Los neoesteticistas de la “escuela veneciana” no han sido bien comprendidos. Pero parece que van más allá de su decadentismo aparente...* ; en 1974, dans J.L. Cano, *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1974. p. 14 : *Unas palabras finales sobre la generación de los llamados Novísimos* ; en 1979, dans C.G. Moral y R.M. Pereda, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra 107, 1979, p. 14 : *Cuando esta generación irrumpe...* ; en 1987, dans M.P. Palomero, *Poetas de los 70*, Madrid, poesía Hiperión 111, 1987, p. 7 : *Durante muchos años se ha tenido la idea de que el panorama de la “joven poesía española” lo formaban solamente los novísimos...* ; en 1990, dans E. Martín Pardo, *op.cit.*, p. 96 : *Culturalismo, esteticismo, surrealismo, metapoesía, neorromanticismo, reflexión filosófica, clasicismo, minimalismo, etc... son características comunes que, como es lógico, se han desarrollado en unos con más intensidad que en otros* ; en 1993, dans Á.L. Prieto de Paula, *1939-1975 : antología de poesía española*, Alicante, Aguaclara, col. Anaquel poesía 29, 1993, p. 48-49 : *Cronológicamente, los autores que iban apareciendo corresponden al tercer momento*

Ce processus de ralentissement de l'accès au texte poétique de Guillermo Carnero se manifeste plus précisément dans la dénomination collective attribuée aux auteurs de la poésie des années 70 : l'élaboration lexicale de la terminologie, aussi bien dans le titre de l'anthologie de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* que dans ce qui en est ensuite resté dans les anthologies espagnoles ou étrangères qui reprennent le plus souvent à leur compte ces figures de lecture, dans l'édition nationale de *Dibujo de la muerte* et dans les essais – les **novísimos**, la poésie **novísima**, tel ou tel poète **novísimo**, **postnovísimo** ou toute autre périphrase de dénomination collective explicite ou sous-entendue – a conduit à élaborer une figure de réception figée apportant avec elle des *incontournables* critiques réitérés et sous-jacents aux termes employés : réalisme, décadentisme, esthétisme, purisme, alexandrinisme, « aleixandrinisme », culturalisme, élitisme, modernisme, surréalisme, intimisme..., toute une accumulation de – *ismes* contenus dans cette appellation qui a pour effet une inversion critique qui empêche ou tout au moins ralentit l'accès au texte en en codifiant la réception¹⁰⁶. En ce sens, au lieu de partir du poème pour élaborer une pensée critique, il va bien souvent s'agir, surtout dans les anthologies, de justifier par l'exemple d'un vers ou d'un poème l'un ou l'autre voire plusieurs de ces – *ismes* pour poursuivre la construction de l'élaboration du canon : l'exemplification remplace ici la réflexion critique et le poème est au service de l'historiographie littéraire. L'anthologie de J.M. Castellet aura donc eu un poids considérable et parfois encore actuel sur la construction de l'historiographie poétique de l'Espagne contemporaine. Mais il faut reconnaître que malgré son aspect novateur et la justesse des

generacional tras la guerra civil [...] Esta situación [de la nueva poesía] aparece plenamente cuajada, constituida de manera compacta y no como mera suma de individualidades, en 1970, fecha en que José María Castellet... ; en 1995, dans N. Ly, Anthologie bilingue de la poésie espagnole, op.cit., p. LI : « En 1970, un événement retentissant, une nouvelle anthologie, Nueve novísimos poetas españoles, bouleverse la communauté poétique. José María Castellet choisit de présenter neuf « Novísimes » dont les choix d'écriture renouvellent radicalement la poésie espagnole. [...] Les Novísimos, appelés aussi « génération du mai français », « de 68 » ou « génération du langage », ont l'insolence de... [...] ils rejettent... [...] Rupturistes [...] ils redécouvrent... » ; en 1997, dans J.J. Lanz, Antología de la poesía española 1960-1975, Madrid, Espasa-Calpe 420, 1997, p. 43 : Nació de esta manera una de las características que definirían a buena parte de la generación del 68 en este primer momento de formación : el culturalismo ; en 2016, dans A. Iravedra, Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000), op.cit., p. 12 et 14 : ...la conciencia emancipada, libre de las hipotecas del pasado, de una nueva generación que no ha conocido la guerra [...]. El mérito [de la renovación de los modos expresivos] iba a arrogárselo la promoción que se estrenaba por entonces, y tal fue el discurso crítico que prevaleció durante años. [...] tampoco hay que olvidar que, precediendo a los autores del 68...

¹⁰² Dès 1974, J.L. Cano écrit dans son anthologie *Lírica española de hoy*, op.cit., p.14 : *Su aparición [de los Novísimos] representa una vuelta a las actitudes esteticistas y experimentales de la generación del 27 en su primera fase, e incluso al decadentismo modernista. Los novísimos reivindican no sólo el art nouveau sino también el surrealismo y el culturalismo, incorporan lo camp, y hacen literatura sobre literatura.* Et en 2016, A. Iravedra, op.cit., p. 31, poursuit avec cette approche collective : *Mucho se ha repetido que los novísimos coinciden más en lo que niegan que en lo que sus propias prácticas afirman [...]. Ahora bien, no por ello dejan de ser reconocibles una gavilla de ingredientes que otorgan relativa coherencia a lo que con todo rigor puede identificarse, durante unos años, como un diferenciado paradigma que asume su condición de dominante estética.*

intuitions de son auteur, elle a fini par devenir contreproductive par rapport à la connaissance des textes et à leur potentiel pour faire évoluer leur réception critique.

Cependant, de façon paradoxale au sein de cette réception collective canonique qui dilue les individualités novísimas dans une entité générationnelle artificielle, la figure du poète Guillermo Carnero, souvent associée à celle de Pere Gimferrer, se démarque. Il s'avère en effet que dès le prologue de son anthologie, il est impossible à J.M. Castellet de faire entrer ces deux poètes dans le « moule novísimo » qui rejeterait les préceptes poétiques en vigueur jusqu'alors: l'anthologue se verra de fait obligé de préciser, lorsqu'il tente dans son aparté intitulé *Despreocupación hacia las formas tradicionales* d'établir des caractéristiques générationnelles novísimas, que ces deux poètes constituent une exception à la liberté formelle absolue dont feraient preuve les novísimos : *hay que señalar – como excepción – el ritmo verbal basado en la tradición métrica castellana empleado por Gimferrer, especialmente, y por Carnero*¹⁰⁷. Guillermo Carnero occupe donc une place à part dès l'anthologie fondatrice de la rhétorique novísima.

Effectivement, le jeune poète, qui accède à la notoriété dès la parution de son premier recueil, *Dibujo de la muerte*, en 1967, qui « marque une date importante dans la littérature novísima »¹⁰⁸ est dès 1974 retenu (avec M. Vázquez Montalbán et P. Gimferrer) comme l'un des plus représentatifs de *esa nueva escuela, llamada también por algunos escuela veneciana* par l'anthologue J.L. Cano¹⁰⁹. Le jeune poète est considéré comme *uno de los valores seguros de la poesía joven*¹¹⁰ et son recueil initial *Dibujo de la muerte* publié alors que l'auteur n'a pas encore vingt ans, devient l'emblème de l'événement lyrique espagnol des années 70, une figure de réception qui ne se démentira pas au fil des années :

1979 : *La poesía de Guillermo Carnero se reveló con aquel libro [...] que fue una llamada fulgurante hacia la nueva poesía, un auténtico acontecimiento en la creación de esta nueva sensibilidad [...]. El sorprendido público interesado se encontraba ante un libro perfecto, en el que sorprendía no solo la redondez de los poemas sino también la profundidad del planteamiento mismo del libro.*¹¹¹

1993 : *...en 1967, Guillermo Carnero publicaba su esplendente Dibujo de la muerte, con lo que se precisaba nítidamente ya una de las más ricas vetas – la del esteticismo – del nuevo panorama poético.*¹¹²

1995 : « Ce premier recueil décisif, [...] devient la référence absolue des poètes de la génération de 1970 ».¹¹³

¹⁰⁷ J.M. Castellet, *Nueve novísimos*, op.cit., p. 41.

¹⁰⁸ M.C. Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, op.cit., p. 177.

¹⁰⁹ J.L. Cano, *Lírica española de hoy*, op.cit., p. 15.

¹¹⁰ C.G. Moral y R. M. Pereda, *Joven poesía española*, op.cit., p. 17.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 49-50.

¹¹² Á.L. Prieto de Paula, *1939-1975...op.cit.*, p. 48.

2010 : *En 1967 aparece Dibujo de la muerte [...] Acierta Debicki al indicar que este libro fue inmediatamente considerado como una obra maestra [...]. Las reseñas del momento coinciden al señalarlo como “el más hermoso libro de la nueva generación” [...] y ha de servir a la crítica para establecer algunas características particularmente visibles entre los nuevos poetas : esteticismo [...], decadentismo [...], culturalismo [...]...*¹¹⁴

2016 : *El componente renovador y rupturista de la poesía de Guillermo Carnero [...] en el contexto lírico de los años sesenta quedaba nitidamente fijado con la publicación de Dibujo de la muerte (1967), entrega que fue recibida [...] como la más emblemática manifestación generacional de la vertiente esteticista, decadentista y culturalista que constituía uno de los principales vectores del cambio estético. No por azar Carnero fue incorporado por José María Castellet a su antología Nueve novísimos poetas españoles, y no faltó en ninguna de las que sucedieron a esta en su propósito de ilustrar la renovación.*¹¹⁵

Enfin, soulignons également que l'accès au texte poétique de Guillermo Carnero est également ralenti par l'importance donnée aux productions critiques du poète, très fréquemment convoquées dans la glose référentielle : les poétiques rédigées pour les anthologies, les essais tels que ceux contenus dans *Las Armas abisinias* ou les nombreux articles écrits sur des poètes, l'ouvrage de synthèse conçu par le poète en personne *Poéticas y entrevistas*, qui témoigne d'une volonté de partager avec ses lecteurs et de les éclairer sur sa poésie exercent parfois une telle influence que la critique y a recours en lieu et place de l'expression d'une pensée propre. Les écrits secondaires deviennent ainsi parfois davantage un collage des analyses ou autoanalyses du poète qu'un essai sur sa poésie. Cette réception critique de l'œuvre de Guillermo Carnero tend donc à mettre en avant son aspect réflexif : le poète s'efface devant la figure de l'intellectuel et la poésie devant l'essai.¹¹⁶

Cette réception collective s'est essentiellement réalisée dans l'anthologie, genre par essence pluriel – sauf dans le cas des anthologies consacrées uniquement au poète¹¹⁷ – destiné à une construction sociale, le canon. L'omniprésence de la préoccupation pour l'établissement

¹¹³ N. Ly, *Anthologie...op.cit.*, p. 1293.

¹¹⁴ I.J. López, *op.cit.*, p. 36.

¹¹⁵ A. Iravedra, *Hacia la democracia...op.cit.*, p. 315.

¹¹⁶ En 1979, dans Moral y Pereda, *Joven poesía española, op.cit.*, p. 17 : *el grupo Cántico que ha sido estudiado por Guillermo Carnero [...] Ve Carnero en ellos la firme defensa del verso libre [...], de la referencia cultural y culturalista...*; en 1987, dans M.P. Palomero, *Poetas del 70, op.cit.*, p. 17 : *Unas palabras de Guillermo Carnero en su poética [de la antología de Moral y Pereda, op.cit., p. 299] podrían resumir la actitud de los novísimos : “En sus años iniciales un poeta está deseoso de manifestarse exponiendo principios, normas, puntos de vista teóricos. Cuando pasa el tiempo y la obra se va apilando el furor teórico se mitiga”* ; en 1995, dans M.C. Zimmermann, *Poesie espagnole...op.cit.*, p. 157 : « Il reste difficile d'établir une liste des auteurs qui participèrent à cette aventure poétique. [...] la plupart d'entre eux ont évolué [...] ; d'autres ont cessé d'écrire de la poésie et se sont consacrés avec succès au roman [...] ou bien à l'essai, tel Guillermo Carnero devenu professeur à l'université d'Alicante » et *ibid.*, p. 177, les premières lignes de la présentation consacrées au poète : « Guillermo Carnero est aujourd'hui professeur à l'université d'Alicante ; ses essais et son œuvre critique témoignent d'une éblouissante intelligence ».

¹¹⁷ Voir la n. 15.

d'un canon dans l'Espagne contemporaine et donc la prolifération anthologique, qui y contribue largement, donnent effectivement matière à réflexion. De fait, le canon, « la liste de la petite élite de nos écrivains révéérés » est une notion qui fait débat¹¹⁸ depuis la seconde moitié du XX^e siècle en Occident (Europe et Etats-Unis). Notion inséparable de l'éducation, les « 'grands écrivains' au pluriel, au sens d'une collectivité, d'un aéropage, d'un panthéon, de l'assemblée des saints laïques, sur le modèle des 'grands hommes' [...] n'apparaissent pas avant le romantisme et la célébration d'une littérature nationale »¹¹⁹. Une volonté de comprendre le passé et de le narrer y est également à l'œuvre¹²⁰ tout comme celle de mettre en avant une continuité historique, *la profunda homogeneidad de lo literario, [...] su condición de esfuerzo colectivo (sic)[...]. Y es que toda antología alude a una continuidad interminable y se pretende huella representativa de un conjunto mayor.*¹²¹

Le canon – et ceci peut-être mis en relation avec l'accélération de la publication des anthologies de poésie en Espagne dans la seconde moitié du XX^e siècle – est également en lien avec « la médiatisation [...] qui fait que chacun est grand une seconde ». Effectivement, dans le cas de l'Espagne postfranquiste, qui cherche à retrouver une cohésion nationale intellectuelle et littéraire, l'anthologie est une forme de publication institutionnelle qui, même si elle n'est pas nouvelle, n'en est pas moins un genre réactualisé ne serait-ce par la fréquence des parutions, qui s'apparente même à une *compulsión antológica sorprendente* selon certains universitaires comme Marta Palenque ou Nadine Ly¹²². Cette prolifération anthologique pourrait donc être

¹¹⁸ Antoine Compagnon dans son article « Le canon : construction et déconstruction des classiques », paru en 1993 dans *L'Esprit de l'Europe*, Paris, Flammarion, t.3., p. 177 et 181, rappelle que cette appellation propre à l'Europe de la culture (qui d'ailleurs n'existe pas en français), était perçue dans la seconde moitié du XX^e siècle aux Etats-Unis comme « ...eurocentriste et sexiste [et] instrument de maintien au pouvoir de la majorité et de l'exclusion des minorités. Le mot est péjoratif : il n'y a pas de bon canon [...]...le canon reste l'incarnation de l'impérialisme culturel et politique de l'Europe. Le canon, c'est l'Europe considérée comme norme répressive, l'Europe des grands hommes – écrivains, peintres, musiciens – telle qu'elle s'est constituée au XIX^e siècle, la haute tradition humaniste – the Great Tradition – ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁰ Comme l'explique Kermode, repris par J. Schlanger : « ...[u]n canon (un Olympe de monuments) nous est indispensable pour penser et pour ordonner l'histoire de la littérature et de l'art. Les décisions de relief et les monuments principaux organisent le spectacle du champ et le mettent en perspective pour nous. Ces décisions nous permettent de construire le passé, de le raconter et de le comprendre. C'est la fonction historiographique des monuments ». Judith Schlanger, *La mémoire...op.cit.*, p. 107-108.

¹²¹ J.C. Mainer, prologue à *Antología consultada*, J.G. Sánchez (ed.), Madrid, Visor de poesía 1, 1999, p. 9., cité par J.D. Vera Méndez, dans son article : « Sobre la forma antológica y el canon literario », *Especulo* 30, Universidad Complutense de Madrid, 2005. La citation semble inexacte (à moins qu'il existe plusieurs variantes du prologue de Mainer), car ce dernier y écrit *su condición de esfuerzo acumulativo* et non *colectivo* comme il apparaît dans l'article de Vera Méndez.

¹²² Marta Palenque, « Cumbre y abismos : las antologías y el canon », *Antologías poéticas españolas, Ínsula* 721-722, p. 3. Nadine Ly, en 2000, utilisait déjà une expression similaire dans l'intitulation de son essai, « La pulsion anthologique », *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Nadine Ly, Geneviève Champeau (dirs.), Presses Universitaires de Bordeaux, coll. de la Maison des Pays Ibériques (TEMIBER) 77, 2000, p. 35-55.

considérée comme une « massification du canon »¹²³ dans une recherche de démocratisation de la culture et de rétablissement d'une norme scolaire qui prenne en compte des tendances de la poésie du XX^e siècle jugées acceptables. Dans tous les cas, le succès du genre anthologique en Espagne participe sans aucun doute, « aussi bien [chez] ceux qui contestent que [chez] ceux qui défendent le canon littéraire », d'une « foi dans la mission canonique, c'est-à-dire, normative, de l'éducation, l'affirmation de son rôle dans la formation d'une règle sociale »¹²⁴.

La diffusion fréquente du genre dans l'Espagne de la seconde moitié du XX^e et dans la première décennie du XXI^e siècle est effectivement très importante¹²⁵ et s'est considérablement intensifiée en Espagne à partir de cette période. Les questionnements sur le genre anthologique en lui-même, toujours présents dans les prologues¹²⁶, ne doivent cependant pas occulter son

¹²³ Nadine Ly précise, dans son article « La pulsion anthologique », *op.cit.*, p. 45 que « leur prolifération [des anthologies] est le témoignage d'une activité d'écriture [...] si courante qu'elle en devient une habitude culturelle spécifique ».

¹²⁴ A. Compagnon, « Le canon... », *op. cit.* p. 185.

¹²⁵ N. Ly, dans son article « La pulsion anthologique », *op.cit.*, p. 44, nous rappelle les points saillants de «[l']explosion anthologique au XX^e siècle : pour le XX^e siècle enfin, la célèbre *Antología poética en honor de Góngora recogida por Gerardo Diego* (1927), donne le coup d'envoi le plus éclatant à une énorme production anthologique. La thèse d'Emili Bayo recense pour les années 1939-1980 quelque 331 anthologies réparties en : 142 « *antologías generales o de ámbito estatal* » et 97 « *antologías regionales o de ámbito local* » pour la période 1939-1975, soit 239 anthologies publiées en 36 ans et pour la période 1975-1980, 26 « *antologías generales o de ámbito estatal* » et 66 « *regionales o de ámbito local* », soit 92 anthologies publiées en cinq ans. A ce classement, trop vaste pour donner une idée exacte des divers types d'anthologies [...] il ajoute 109 anthologies publiées entre 1980 et 1987, 12 autres ne concernent pas en priorité l'époque contemporaine mais accordent de l'intérêt à la *posguerra*, et 178 titres supplémentaires [...]. On retiendra un total de 620 titres, correspondant en gros aux années 1945-1987, total qui, même s'il est inexact, n'en est pas moins révélateur d'une poussée éditoriale liée aux manifestations les plus extérieures, commerciales, politiques, esthétiques et idéologiques de la pulsion anthologique ». Plus loin (p. 44-45), l'auteure précise que « l'enquête [qu'elle a] menée sur le phénomène des anthologies poétiques en Espagne au XX^e siècle concerne une période de 20 ans seulement (1976-1996) » et que « sur les quelque 900 titres recensés, [elle] en [a] retenu 772 ». La suite de ce dépouillement du matériel anthologique permet également de mettre en évidence que sur les 772 anthologies observées, seules 6 sont des anthologies « internationales » (p. 46), ce qui est intéressant quant à la prise en compte de l'étranger dans l'anthologie au XX^e siècle en Espagne.

¹²⁶ E. Fraisse, dans son ouvrage *Les anthologies en France*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 115-117, rappelle les termes du débat : « « Que choisir ? ». Il semble à première vue que l'anthologie littéraire n'a pas de question plus pressante à laquelle donner réponse. Régulièrement les préfaces justifient les critères de la sélection opérée par l'auteur et balance entre la volonté de « transmettre les plus belles pièces » et celle de faire preuve d'originalité en exhumant des auteurs mineurs ou oubliés ou des pièces méconnues d'auteurs célèbres. Le problème serait donc double : une anthologie littéraire se doit-elle d'accorder une place notable aux mineurs quitte à fausser la perspective d'ensemble ? A-t-elle pour fonction de reproduire les passages les plus connus des écrivains consacrés ou de leur substituer des textes moins célèbres, mais aussi remarquables et significatifs ? Exprimée en ces termes, l'alternative peut paraître aporétique. Soit en effet on débouche sur une critique idéologique de la forme anthologique comme réduction abusive de la littérature à un compendium bien-pensant établissant une relation proportionnelle entre quantité et qualité des textes retenus, soit l'anthologie ne peut être saisie que comme le résultat d'une fantaisie personnelle et interprétative du collecteur qui substitue l'arbitraire et la qualité de son individuel au conformisme dominant. [...] on peut cependant sortir de cette impasse. Au « que choisir ? » initial, il est légitime, sinon de substituer, au moins d'ajouter : « Pour quoi et pour qui choisir ? » Il s'agit dans ces conditions non plus de faire le procès de l'anthologie, mais d'observer ses effets littéraires en fonction des publics et des objets qu'elle privilégie. Loin d'être réductible à un simple cadre d'expression idéologique, l'anthologie suppose non seulement un rapport à la littérature, mais fonde une relation au littéraire. C'est parce qu'elle est en soi un objet littéraire, médiateur et créateur, qu'elle est susceptible de participer à une définition et à une mise en ordre de la littérature. Plus, en tant qu'objet littéraire, elle peut contribuer à diffuser une esthétique qui lui est

importance croissante dans la diffusion de la poésie en Espagne¹²⁷. Il semble effectivement qu'en termes de nombre de publications, le discours critique sur la littérature prenne en ce moment le pas en Espagne sur les créations elles-mêmes (même s'il faudrait bien entendu observer le phénomène au long cours pour pouvoir confirmer la validité de cette affirmation), mais quoiqu'il en soit, et comme le souligne l'universitaire E. Fraisse « il n'est pas excessif d'affirmer que sans la forme anthologique, la poésie serait condamnée à la quasi-clandestinité éditoriale »¹²⁸. Cependant, n'oublions pas que la médiatisation de l'œuvre par l'anthologie comporte un risque : « l'anthologie poétique peut, sous certaines conditions – thèmes et auteurs retenus – se présenter comme un tout qui pourrait conduire son lecteur à faire l'économie d'un retour au texte original »¹²⁹. Il est sans doute important de conserver en mémoire les limites du genre lorsqu'un tel ouvrage est lu car le risque que le lecteur n'aille jamais vers l'œuvre est grand. Ceci corrobore notre postulat de départ qui est que la médiatisation anthologique a pour effet de retarder la réception de l'œuvre.

Il ressort de ces observations que le canon relève de l'établissement de la norme qui elle-même est en connexion avec les choix éducatifs de la nation, c'est-à-dire d'une considération collective de la littérature. La réception critique qui participera de cette démarche, dominée par une recherche de cohérence, de continuité et de légitimation de certains auteurs et de certaines œuvres, une réception qui se trouve donc du côté de l'idéologisation, ne laissera généralement guère de place à la nouveauté¹³⁰ : le référent culturel en tant qu'acteur majeur d'une nouvelle relation entre le poème et le lecteur trouvera donc difficilement sa place dans le récit critique de l'élaboration canonique à l'œuvre dans l'anthologie qui laisse lui-même peu de place à la liberté du lecteur.

propre. Ce ne serait alors pas tant la quantité de texte sélectionné, ou leur degré de célébrité qui mériterait d'être retenu que l'effet produit par leur rassemblement ».

¹²⁷ La consultation de l'enquête nationale *Panorámica de la edición española de libros 2015* publiée en 2016, qui effectue (entre autres) une comparaison des publications de livres en Espagne entre 2014 et 2015 (hors réimpressions), montre que l'unique augmentation dans le champ de la création littéraire concerne justement « Historia de la literatura », genre dans lequel peuvent être incluses les anthologies qui ne relèvent que partiellement de la création (par le réagencement des œuvres, produit des choix réalisés qui forment une nouvelle œuvre) : ainsi, en 2014 ont été publiés 1895 ouvrages qui relèvent de la catégorie « Historia de la literatura. Teoría. Crítica » alors que le chiffre de 2015 pour la même catégorie est de 9307, soit une augmentation de 391,1%. Dans le même temps, la « Narrativa española e hispanoamericana » passe de 6339 à 3584 publications (-48,4%), le « Teatro español e hispanoamericano » de 269 à 151 publications (-43,9%) et la « Poesía española e hispanoamericana » de 2492 à 1485 ouvrages publiés (-40,4%). *Panorámica de la edición española de libros 2015 (PeEl), análisis sectorial del libro*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Observatorio de la Lectura y el Libro, edición 2016. [http : //www.mecd.gob.es/cultura/areas/libro/mc/pee/contenedora/presentacion.html](http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/libro/mc/pee/contenedora/presentacion.html)

¹²⁸ E. Fraisse, *op.cit.*, p. 117-118. Ces propos qui ont été écrits en rapport à la situation de la publication de la poésie en France peuvent au vu des chiffres fournis s'appliquer également à l'Espagne. La problématique de la raréfaction éditoriale de la poésie est sans doute plus européenne qu'espagnole.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁰ L'anthologie de J.M. Castellet *Nueve novísimos*, qui s'inscrit dans la tradition de la rupture par ailleurs analysée par J. Siles dans son article « Los novísimos : la tradición como ruptura, la ruptura como tradición », *Ínsula* 505, p. 9-11, ne semble pas constituer une exception à ce phénomène.

1.1.2. Des figures de lecture figées du référent : l'immobilité critique de l'anthologie

Bien que Guillermo Carnero ait poursuivi son cheminement réflexif et créatif en dépassant rapidement le stade de la rupture avec la poésie sociale, et qu'il se montre peu ou pas concerné par la réception critique générationnelle des novísimos¹³¹ l'anthologie qui référence la poésie de l'auteur va ignorer cette évolution et reproduire la rhétorique initiée par J.M. Castellet. La réception de l'œuvre du poète reste figée, comme la photographie d'un temps révolu, celui d'un renouveau littéraire collectif, qu'elle peine à dépasser.

De fait, A. Iravedra, ne souligne-t-elle pas pour construire et légitimer son récit critique que la réception collective à partir des caractéristiques attribuées aux novísimos dans l'anthologie fondatrice *Nueve novísimos* reste d'actualité au sein de la critique lorsqu'elle affirme en 2016 que...

*...existe un razonable consenso crítico en que en los primeros años setenta todavía se sostiene una relativa coherencia grupal entre quienes han participado en el primer movimiento novísimo, y el rechazo de la inmediata tradición, la absorción de referentes y modelos marginales, la fusión de preciosismo, surrealismo o irracionalismo simbolista y culturalismo denotado son rasgos que todavía prevalecen.*¹³²

Il semble en effet très difficile de s'extraire de ce discours stéréotypé, présent dans chaque prologue. Cette identité des figures imposées de lecture d'un prologue à l'autre au fil du temps contribue une nouvelle fois à reléguer le texte poétique derrière l'historiographie littéraire. Que ce soit pour en discuter indirectement les postulats, comme le fait E. Martín Pardo en 1990 qui, dans le prologue de son *Antología consultada* remet en question la rhétorique de la rupture avec la tradition espagnole chez les novísimos, initiée par Castellet¹³³, qualifiée de *montaje*, ou pour en reprendre comme le font dès 1971 F. Ruiz Martínez lorsqu'il

¹³¹ Dans un entretien de 2000 avec F. Martínez pour la revue *Ágora*, le poète, lors d'un échange sur *los referentes de la generación del 68*, insiste pour être considéré dans son individualité de poète et non en tant que membre des novísimos : *Como comentario marginal, no quiero volver a hablar en plural ; no tengo derecho a hablar de los otros de mi « generación », porque no creo que estemos ante una historia compartida*, op.cit., p. 29.

¹³² A. Iravedra, op.cit., p. 64.

¹³³ E. Martín Pardo, *Antología consolidada (1990)*, op.cit., p. 93-94 : *se nos quiere convencer de que todos ellos [los novísimos] en un ataque de autocrítica matan al padre, se cortan el cordón umbilical que les unía a la tradición poética española y, por consiguiente, se buscan las raíces, las procedencias y las conexiones únicamente en autores foráneos [...]. Lo único que faltaba en este montaje era buscarles un espacio adecuado que estuviese lo más alejado posible de la pobre realidad cultural circundante [...]. No podía faltar un buen respaldo académico y se recurre al lúcido e inteligente profesor Eco que por aquel entonces lanzaba, urbi et orbi, su biblia de la comunicación. Y así, con todos estos ingredientes – muy inteligentemente utilizados – y con los ecos todavía resonando del mayo francés de 1968, estaba creado el ambiente necesario para lanzar la palabra clave, el grito de guerra : RUPTURA.*

s'intéresse à la « *educación sentimental* »¹³⁴ des novísimos ou J. Luis Cano en 1974 dans son anthologie *Lírica española de hoy*, les affirmations et la terminologie (*Los Novísimos* écrit ce dernier dans son prologue)¹³⁵, l'omniprésence de l'anthologie *Nueve novísimos* dans la réception anthologique de la poésie de Guillermo Carnero est indéniable.

Il s'avère donc qu'il reste difficile pour le lecteur en quête d'un véritable discours critique d'accéder au sens de l'événement lyrique des années 70 en Espagne car les reconnaissances des changements esthétiques réalisés alors par les jeunes poètes ne nous sont pas pour autant évoquées par ces médiatisations anthologiques. Le rapport particulier qu'entretient le poète Guillermo Carnero avec la culture restera non explicité et considéré dans le récit critique de l'anthologie en référence à une approche globale et répétitive : car c'est effectivement cette réception figée du référent culturel qui élabore la reproduction historiographique nécessaire à l'établissement et au maintien du canon national auquel appartient sans conteste le poète. Par conséquent, la glose référentielle sur son œuvre poétique dans l'anthologie devient l'agent d'une lecture guidée et contrôlée dans laquelle le texte poétique s'efface et cède la place à l'établissement de la norme littéraire.

D'ailleurs, la formulation « récit critique », issue de l'anthologie d'A. Iravedra parue en 2016, tout à fait révélatrice de cette approche, apparaît lorsque l'anthologue l'utilise dans la première partie de son prologue pour se référer aux débats qui ont traversé la critique littéraire espagnole dans les années 70¹³⁶ puis plus loin lorsqu'elle évoque l'anthologie de J.M. Castellet, *Nueve novísimos*. En effet, A. Iravedra, lorsqu'elle met en œuvre l'inévitable figure de réception de l'anthologie de Castellet au sein de son propre prologue en reformulant les contenus de *Nueve novísimos*, déclare que – nous soulignons – ...

[e]l **relato crítico** [*Nueve novísimos*...] se sustentaba en el breve recorrido de unas trayectorias, en algunos casos inéditas en libro, que enseguida marcharían por otros derroteros, con una evidente tendencia a borrar algunas efímeras marcas de época y a atenuar los ademanes de ruptura que precisamente Castellet se había esforzado en resaltar de cara a la comercialización de su producto.¹³⁷

Et de fait, dans l'anthologie *Nueve novísimos poetas españoles*, comme dans celle que publie en 2016 l'universitaire espagnole, ainsi que dans toutes celles qui seront éditées dans

¹³⁴ F. Martínez Ruiz, *La nueva poesía...* op.cit., p. 16.

¹³⁵ J.L. Cano, *Lírica española de hoy*, op.cit., p. 14-15 : *Unas palabras finales sobre la generación de los llamados Novísimos, [...] presentados por José María Castellet en su antología Nueve novísimos, no quieren saber nada de la poesía moral y comprometida de los años cincuenta.*

¹³⁶ A. Iravedra, op.cit., p. 17 : *No se trata del único debate que ha atravesado el relato crítico en torno a estos poetas* (à propos du débat qui circule dans la critique : les novísimos sont-ils une anticipation de la culture démocratique ou bien au contraire la dernière manifestation de la culture franquiste?). Nous soulignons.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 26.

l'intervalle, le prologue prendra la forme d'un récit élaboré dans le but de mettre en avant la nouveauté de l'événement lyrique novísimo et notamment le contexte historique, sociétal et littéraire de parution des premières publications de ces poètes. Ce récit ne présentera que très occasionnellement l'évolution de chacun des poètes référencés.¹³⁸

Par conséquent une distance s'installe dans l'anthologie entre ce récit critique et les textes des auteurs publiés, parfois jusqu'à considérer les créations sélectionnées comme de simples illustrations de cette narration. De plus, cette réception spécifique de la poésie de l'auteur n'est pas seulement à l'œuvre dans les prologues des anthologies mais se manifeste déjà dans leur titre, leur table des matières et dans les choix réitérés des mêmes poèmes, manifestant de fait une dissimulation du référent culturel qui a pour conséquence une obstruction de l'accès à l'œuvre du poète. Cette absence de prise en compte du référent peut être mise en relation avec un vide de réception poétique qui souligne un travail critique limité : en effet, à la complexité d'une interprétation qui s'appuierait sur l'analyse d'une relation dialogique entre le poème et le lecteur grâce à la mobilisation du référent se substitue la préoccupation de promouvoir sans cesse de nouveaux créateurs, comme s'il fallait poursuivre à tout prix la reconstruction d'une historiographie littéraire après les années d'acculturation franquiste¹³⁹.

Cette occultation du référent culturel a également pour conséquence une lecture stéréotypée de la poésie de Guillermo Carnero, manifeste dès l'intitulation anthologique, qui montre un défaut de complexité, réduisant les titres à leur fonction informative et

¹³⁸ Rappelons en effet que dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p. 1731, il est précisé que le récit « désigne la narration d'événements réels ou imaginaires, de vive voix ou par écrit » et, parmi d'autres emplois spécialisés, celui d'« une œuvre littéraire narrative relatant des faits réels ou imaginaires ». Nous voyons donc que le récit a à voir avec la narration : il s'agit de raconter une histoire, en l'occurrence ici celle de la poésie contemporaine et de ses interactions avec la société espagnole au moment particulier du tardofranquisme. Comme si elle devait nous redire une geste – *gesta* a d'ailleurs été utilisé en latin médiéval au sens de « récit, histoire » –, *ibid.*, p. 887, l'anthologie rejoue dans son prologue et dans ses choix le récit des origines novísimas. C'est sans aucun doute la perception de cette dynamique qui fera qu'en toute connaissance de cause la poétesse Amparo Amorós intitulera en 1989 son article sur les novísimos « ¡ Los novísimos y cierra España ! », en référence au célèbre *¡ Santiago y cierra España !* des guerres de Reconquête, *Ínsula* 512-513, *op.cit.*, p. 63-67.

¹³⁹ L'universitaire espagnol Alfredo Saldaña, soulignait déjà en 2007 l'importance qu'il y a à s'intéresser à « une autre poésie », formée des « tendances poétiques les plus négligées par la critique officielle et académique », et mettait à cette occasion en évidence ce vide de réception critique dans l'Espagne des premières années du XXI^e siècle. Il reprenait à cette occasion les propos plus anciens de J. Talens, ce qui montre que cette situation perdure : « Jenaro Talens (1989) trouve dans le renoncement fréquent de la critique à aborder un patrimoine artistique et culturel précis et dans les efforts pour construire et justifier le présent quelques-uns des plus graves problèmes qui affligent l'historiographie littéraire espagnole de ces dernières années. Talens affirme à son propos que *l'on a construit les récits des faits non à partir de la connaissance des textes – des textes dont le volume rend pratiquement impossible le contrôle direct de l'information – , mais à travers la sélection réalisée grâce à un discours ouvertement publicitaire et conventionnel* (Talens, 1989 : 15.). Ce ne sont donc pas les textes poétiques qui sont à l'origine des textes critiques mais ce sont ces textes critiques – agissant comme des haut-parleurs au service d'un appareil publicitaire, commercial ou de propagande précis – qui attirent l'attention sur l'importance ou le désintérêt face à différentes pratiques poétiques », A. Saldaña, « La poésie est, la poésie est utile », *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?* Cl. Le Bigot (dir.), Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, (2007), p. 97.

métalinguistique dans le champ fermé d'un hispanocentrisme propice à un regard tautologique sur la poésie de l'auteur.

Rappelons tout d'abord qu'intitulation, mémoire littéraire et canon sont unis par une relation importante car le titre est d'abord ce qui subsiste d'une œuvre dans la mémoire du lecteur¹⁴⁰. Or, les titres des anthologies dans lesquelles apparaît la poésie de Guillermo Carnero sont, par l'uniformité du groupe nominal qui les compose, révélateurs d'un récit critique canonique en cours d'élaboration puisque le choix de l'anthologue pour son titre induira une trace mémorielle qui ne suscitera chez le lecteur ni curiosité de lecture qui reposerait sur un référent culturel, ni relation critique avec ce titre. En outre, entre 1970, date de la parution de l'anthologie *Nueve novísimos* et 2016, date de celle d'A. Iravedra, aucune évolution ne peut être constatée, le schéma titulaire adopté étant toujours identique. Dès leurs titres, les anthologies contribuent donc à cet éloignement du texte en lui-même et à la reproduction d'une critique conventionnelle qui s'autoalimente dans une circularité peu innovante.

Effectivement, les titres des différentes anthologies de notre corpus, qui privilégient pourtant une entrée inscrite dans la tradition de la nouveauté, qu'on y insiste sur la « nouveauté » de cette poésie ou bien sur la « nouveauté » des poètes¹⁴¹, vont néanmoins avoir

¹⁴⁰ Le linguiste allemand Harald Weinrich, dans son article « Les titres, les textes et la mémoire littéraire » nous rappelle le rôle du titre dans la littérature : il convient, nous explique-t-il, « de chercher, pour expliquer le rôle très important qui incombe aux titres dans la communication littéraire, la sur-détermination ou sur-structuration qui caractérise un titre par rapport à la communication ordinaire et même par rapport au texte littéraire qu'il intitule ». Ce chercheur précise également que le titre joue un rôle important dans la construction de la mémoire littéraire car « [u]ne fois la lecture terminée, l'action de l'oubli commence – il n'y a rien à redire. Mais c'est au même instant aussi que le titre entre dans sa vraie fonction, celle de la mémoire littéraire ». Harald Weinrich, « Les titres, les textes et la mémoire littéraire », *L'œuvre et son ombre*, op.cit., p. 67.

¹⁴¹ Il convient ici de rappeler la relativité de la notion de « nouveauté » et ses rapports avec la construction de la tradition : en effet et en toute logique, une fois passée la période de découverte de l'émergence de ce qui est alors nommé une « nouvelle » sensibilité poétique et la nécessité, toujours vivace, de faire partager cette découverte par la forme classique de l'anthologie, l'adjectivation contenue dans les titres (*joven, nueva, novísimos, contemporánea*, « contemporaine »...) quitte le champ sémantique de la nouveauté pour entrer dans celui de l'histoire littéraire et du canon. Les titres des anthologies qui se réfèrent aux poètes des années 1970 publiées après les années de l'émergence novísima abandonnent d'ailleurs dans une certaine mesure cette formulation contextuelle du « nouveau », dont la rémanence flotte néanmoins par exemple dans les périodes temporelles retenues, souvent la deuxième moitié ou le dernier tiers du XX^e, les années 1974-1975 notamment. La référence au champ sémantique de la nouveauté met également l'accent sur la problématique initialement constitutive de la « génération des novísimos », celle de la *rupture comme tradition et de la tradition comme rupture*, pour reprendre le titre de l'article de J. Siles sur les novísimos (*Ínsula* 505, op.cit.), en clair, l'alternative entre idéologiser et poétiser. Cette formulation permet à l'anthologue de légitimer dès le titre des choix d'auteurs appartenant à cette « génération » poétique. L'exemple le plus parlant est sans doute celui de l'anthologie de J.M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* dont le titre, ainsi que nous l'explique M.C. Zimmermann (*Poésie espagnole...op.cit.*, p. 155) renforcé par le superlatif absolu, certes en rappel de l'anthologie italienne « consacrée à des Novissimi », accolé au chiffre « neuf », produisant un effet de paronomase (« Nueve/novísimos, c'est-à-dire Neuf/très neufs ») qui est en lui-même déjà allusif quant à cette « génération frondeuse avide d'explorer les ressources formelles, donc phoniques, de la langue » constitue un exemple de la nouveauté facteur de construction de la tradition. Cette anthologie initiera une longue série de publications du même type, qui mettront l'accent sur les

recours de façon privilégiée et dans un but informatif à la fonction métalinguistique du titre, ou encore « définition » ou « indication générique »¹⁴² qui, associée à la référence au contexte culturel de l'Espagne du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle va contribuer à alimenter l'histoire littéraire et à inscrire l'anthologie, l'hommage dans la tradition, pour la légitimer et contribuer à la construire, comme il est possible de le constater dans ces exemples : *Antología*¹⁴³, *Memoria y antología*¹⁴⁴ ou bien *Homenaje*¹⁴⁵ ou enfin *Lírica (Lírica española de hoy)*¹⁴⁶, *Poesie espagnole, anthologie 1945-1990*¹⁴⁷, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*¹⁴⁸ ou encore *Abanico, Antologia della poesia spagnola d'oggi*¹⁴⁹. Ils ne fonctionnent donc pas en tant qu'« artefact de réception »¹⁵⁰ car leur platitude institutionnelle ne permet pas d'établir une relation critique avec le lecteur.

Le référent culturel se limite donc dans ces intitulations à un contexte de référence, précisé dans une structure simple en relation avec la production littéraire nationale (même si celle-ci est envisagée depuis l'étranger). Le groupe nominal composé par un noyau référentiel au genre poétique est enrichi d'un complément du nom destiné à donner des indications sur l'entrée de référence retenue. Ce complément, généralement référé par exemple à la *poesía española nueva, joven* ou bien encore *contemporánea, d'oggi, moderne et contemporaine*, est fréquemment assorti de dates butoirs ou d'une périodisation, les deux contribuant à renforcer l'approche historique de l'anthologie¹⁵¹, et d'une adjectivation circonscrite au territoire

oscillations entre les innovations de la poésie novísima et ce qui la rattache à l'héritage culturel de la poésie espagnole.

¹⁴² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 473, 1987, p. 60.

¹⁴³ Juan José Lanz, *op.cit.*,

¹⁴⁴ José Battló, *El Bardo (1964-1974), Memoria y antología*, 2009.

¹⁴⁵ *Homenaje a Vicente Aleixandre*, Madrid, *Ínsula*, 1968 ; *Homenaje a Luis Rosales*, Cáceres, La Encina, 1974 ; A. de Albornoz & E. Andrés, *Chile en el corazón – Homenaje a Pablo Neruda*, 1975 ; *Homenaje a Pablo García Baena*, Ayuntamiento de Córdoba, 1984 ; *Poesía en honor de José Manuel Blecua*, Universidad de Barcelona, 1984.

¹⁴⁶ *Lírica española de hoy*, *op.cit.*,

¹⁴⁷ *Poesie espagnole, anthologie 1945-1990*, choix, trad. et présentation par Claude de Frayssinet, Arles, Actes Sud, 1995.

¹⁴⁸ N. Ly, *Anthologie bilingue ...op. cit.*

¹⁴⁹ *Abanico, Antologia della poesia spagnola d'oggi*, Bari, Emilio Coco, edizioni Levante, 1986. Il faut néanmoins nuancer ces affirmations car il est possible de constater une difficulté à transférer d'une culture à l'autre ce schéma normatif, ce qui montre clairement sa forte relation avec l'établissement de l'historiographie officielle de la nation. En effet, les intitulations réalisées depuis l'étranger montrent parfois une préoccupation davantage axée sur la présentation d'auteurs, articulée ou non à l'indication d'une temporalité, comme par exemple chez le poète J. Ancet dans son anthologie *Neuf poètes espagnols du vingtième siècle*, Bordeaux, Plein chant, cahiers poétiques, littéraires et champêtres 25, hiver 1975, ou bien dans celle de la spécialiste de poésie espagnole contemporaine F. Morcillo : *Cinq poètes espagnols contemporains*, Bruxelles, Le Cri, IN'HUI 54, 2000. Ces formulations visent à échapper à la mention du genre anthologique, considéré comme trop canonique, ainsi qu'à l'entrée générationnelle, dont chaque anthologue sait qu'elle est à relativiser fortement, et surtout peu signifiante pour les intellectuels français.

¹⁵⁰ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 60.

¹⁵¹ Par exemple : *Antología de la poesía española del siglo XX (1940-1980)*, J. P. Ayuso, Madrid, Castalia, 1998, vol. 2 ; *Antología prima de la poesía española*, M. Camarero Cea, Madrid, Castalia, 2002 ; *Poesía española del*

hispanique (*española*, *españoles* ou *hispanoamericana*). L'ensemble pose des limites dénotatives que chaque lecteur pourra facilement identifier et le titre garantit un contenu quasi invariable, faisant par conséquent des intitulations un facteur supplémentaire de ralentissement de l'accès aux textes du poète Guillermo Carnero.

De plus, à l'immobilité titulaire de l'anthologie s'ajoute une vision hispano-centrée de la poésie. Effectivement, cette entrée « classique », au sens où la définit le poète P. Salinas¹⁵², outre qu'elle ne permet à aucune individualité de ressortir de ce bloc titulaire figé, n'envisage aucunement de s'ouvrir sur une Europe littéraire ou de donner une place à d'autres poètes que des Espagnols ou des latino-américains, considérés dans leur généralité par la métonymie *poesía* ou la généralisation *poetas*.

Le poids de cette fermeture culturelle est renforcé par le rôle dévolu à l'article défini dans la formulation de ces intitulations. En effet, le complément du nom qui accompagne la mention du genre anthologique est généralement introduit par un article défini qui renvoie à une réalité culturelle connue¹⁵³ : l'anthologie est en effet rarement constituée d'inédits mais fonctionne comme une nouvelle entité fragmentaire de textes ou fragments de textes déjà publiés, avant d'être réunis sous l'entrée collective de l'intitulation. Cette utilisation de l'article défini renforce donc le poids du genre anthologique dans la construction de la tradition et légitime par conséquent une orientation culturelle essentiellement basée sur la référence au contexte de l'Espagne de la seconde moitié du XX^e siècle. Le lecteur ne lira donc généralement pas une

siglo XX. Antología, Antonio Aguilar, Málaga, Aljibe, col. Aljibe literario, 2005 ; *Antología de la poesía española (1900-1980)*, Gustavo Correa, Madrid, Gredos, 1980 ; *Poesía española contemporánea, historia y antología, 1939-1980*, F. Rubio y J.L. Falcó, Madrid, Alhambra, 1981 ; *Antología de la poesía española 1960-1975*, J. J. Lanz, *op.cit.*, ; *La nueva poesía española, antología crítica, segunda generación de posguerra 1955-1970*, F. Martínez Ruiz, *op.cit.*, ; *Antología de la poesía española (1939-1975)*, J. E. Martínez, Madrid, Castalia didáctica, 1989 ; *Joven poesía española*, C. G. Moral y R. M. Pereda, *op.cit.*, ; *Antología de la nueva poesía española*, J. L. Cano, *op.cit.*, ; *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, E. Martín Pardo, *op.cit.*, ; *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, M. Prieto, EDAF, Madrid, 2005 ; *1939-1975 : antología de poesía española*, Á. L. Prieto de Paula, Alicante, Aguacilar, 1993 ; *1000 años de poesía española*, F. Rico, Barcelona, Planeta, 1996 ; *Poesía española hoy*, G.L. Solner, Madrid, Visor, 1982 ; *Poesía española, 1939-1975*, R. Velilla, Tarragona, Tarraco, 1977 ; *La poésie espagnole contemporaine*, J.-L. Guereña, Seghers, coll. P. S. , Paris, 1977.

¹⁵² Cité par Marie Estripeaut-Bourjac, « Le prologue comme délimitation du territoire de l'anthologie », *Le phénomène anthologique...*, *op.cit.*, p. 105 : on trouve dans cet essai la classification des anthologies en trois catégories (auxquelles correspondent les trois types de prologues [manifeste, amoureux et rétrospectif] établies par Pedro Salinas : «...l'anthologie « *personal*, *donde priva por completo el gusto del seleccionador* », les anthologies « *que representan una escuela o tendencia literaria, con exclusión de las restantes* » et les anthologies « *históricas [...] en éstas el seleccionador, sin prescindir de su gusto personal, le hace operar sobre un previo supuesto de imparcialidad y de neutralidad* ». Pedro Salinas, *Una antología de la poesía española contemporánea*, 132-138, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 5^e ed., 1983, p. 132-133 ».

¹⁵³ H. Weinrich nous précise cette fonction : « L'article défini est anaphorique, il renvoie [...] le lecteur à la post-information textuelle ou situationnelle que celui-ci peut attendre par la suite [...]. La vraie fonction du titre n'est pas située ante textum, mais post-textum, dans la post-histoire de la lecture, c'est-à-dire dans la mémoire littéraire. Dans celle-ci, le texte est lu et emmagasiné dans la mémoire, du moins en principe. Il y est donc traité comme connu, à tel point que l'article défini qui signale justement une chose connue y est parfaitement de mise ». « Les titres... », *Que peut la littérature... ?*, *op.cit.*, p. 74-75.

anthologie de poésie espagnole indéterminée mais une anthologie de la poésie espagnole en tant qu'illustration de telle ou telle période ou génération littéraire.¹⁵⁴

Une telle immobilisation critique est également présente dans les tables des matières des anthologies qui exposent, comme il se doit, les choix de poèmes de l'auteur, que celui-ci les ait lui-même réalisés, qu'ils aient été choisis par l'anthologue ou effectués dans le cadre d'une *Antología consultada*¹⁵⁵. De fait, c'est le rôle politique de la littérature¹⁵⁶ qui y est mis en avant dans des listes d'auteurs¹⁵⁷, de poèmes¹⁵⁸, de périodes historiques ou bien encore de traits caractéristiques¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Néanmoins, il arrive parfois que le référent culturel soit présent de façon explicite dans le titre de l'anthologie. Les exemples d'intitulations suivants, *Mapa, antología poética, 30 poetas valencianos en la democracia* de Sergio Arlandis, Valencia, Carena editors, 2009 ; *Las dos hermanas. Antología de la poesía española e hispanoamericana del siglo XX sobre pintura* d'Enrique Andrés Ruiz, Madrid, FCE, col. Tierra Firme, 2011 ; *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz* de Juan Ignacio Guijarro, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2013, ou encore *La dulce vida. Poesía y cine. Antología* de Francisco Ruiz Noguera, Diputación de Málaga, Delegación de cultura, Centro Cultural Generación del 27, col. Málaga cinema, textos de cine, 2010, pourraient en effet laisser supposer ce qui pourrait être l'indice d'une ouverture. Mais celle-ci n'est qu'apparente car en réalité, il s'agit uniquement ici de mobiliser la fonction phatique, autrement dit par G. Genette, la fonction de « séduction » du titre (*Seuils, op.cit.*, p. 97). Dans ce cas, les poèmes sont utilisés à titre d'exemple, ce qui a pour effet d'imposer une lecture spécifique de chacun d'entre eux, relié par dénotation à un genre artistique : ainsi, *La dulce vida* propose-t-elle les poèmes de Guillermo Carnero « Vaya con Dios, mi amor » et « Minerva y el centauro », car ils comportent des références cinématographiques. *Las dos hermanas* a retenu « El embarco para Cytherea » puisque l'anthologie cherche à illustrer la présence de la peinture dans la poésie et *Fruta extraña* publie « Cannonball Adderley conquista el Polo Sur » car le poème fait référence au célèbre saxophoniste américain dans son titre. Nadine Ly soulignait déjà la même difficulté d'accès au texte à partir de l'exemple de l'anthologie thématique du poète M. D'Ors, composée en 1996, axée sur « l'étiquette "montagne" » [ce qui] restreint le sens des poèmes collectés à leur seule fonction référentielle ou dénotative, les forçant à ne dénoter qu'un seul référent et, au moins momentanément, en contraindant la puissance suggestive et signifiante », « La pulsion anthologique », *Le phénomène anthologique...op.cit.*, p. 48. Le lecteur ne devra donc pas s'y tromper : ce qui est souligné ici, c'est la fonction illustrative ou dénotative de la poésie et non la volonté d'en favoriser une lecture signifiante par le référent culturel. La connotation est absente malgré la présence d'un référent culturel générique dans le titre et il est ici impossible d'aller plus loin dans la réception critique.

¹⁵⁵ Dans laquelle les sélections sont effectuées de façon collective à partir d'une enquête ou d'un questionnaire adressé à des personnalités sélectionnées par les anthologues en personne.

¹⁵⁶ L'universitaire français E. Fraisse lorsqu'il se réfère aux anthologies nationales précise effectivement « [qu'elles] prétendent exprimer la réalité d'une littérature propre au groupe dont elles émanent et contribuer à le constituer en tant que tel. Parce qu'elles ont pour objet de définir les productions les plus caractéristiques ou les plus belles de la collectivité nationale, parce qu'elles sont à la fois preuve tangible de la vitalité séculaire d'une littérature et moyen de renforcer ce groupe en lui donnant des repères et un patrimoine commun », *Les anthologies en France, op.cit.*, p. 131-132.

¹⁵⁷ Par exemple : E. Martín Pardo, *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967, p. 203-206 ; J.L. Guereña, *op. cit.* contient une table des matières qui établit la liste des poètes (p. 5-6) et en fin de volume (p. 319-333) des « Notices sur les auteurs » d'ordre bio-bibliographique ; E. Coco adopte la même démarche dans son anthologie *Abanico...op.cit.*, p. 301-314, juste avant la table ; M.P. Palomero, *Poetas de los 70, op.cit.*, p. 35, ne comporte que la simple liste des poètes choisis (*Índice de poetas antologados*) ; C. G. Moral y R. M. Pereda, *Joven poesía española – Antología, op.cit.*, p. 7-8 ; José Battló, *El Bardo, Memoria ... op.cit.*, p. 479-483 ; Juan José Lanz, *Antología de la poesía española... op.cit.*, p. 7-8 ; Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española... op.cit.*, p. 323 ; J. García Sánchez, *op. cit.* p. 805 ; Cl. De Frayssinet, *Poésie espagnole – Anthologie 1945-1990, op.cit.*, p. 527-528, table simplifiée par rapport à l'édition initiale chez Actes Sud pour la réédition de 2007 dans la collection Points/poésie ; López de Abiada, De Mingo et Escohotado en 1999, qui se présente d'ailleurs dans son titre comme une anthologie de *Poemas memorables, op.cit.*, p. 5-6 ; A. Iravedra, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000), op.cit.*, p. 1071-1084.

¹⁵⁸ Par exemple : J.M. Castellet, *op.cit.*, p. 5-9 ; E. Martín Pardo, *Nueva poesía española (1970), Antología consolidada (1990), op.cit.*, p. 235-238 ; Cl. De Frayssinet, *Poésie espagnole...op.cit.*, p. 455-464 ; M.C.

La réitération de la liste des auteurs avec lesquels est référencé Guillermo Carnero constitue notamment une autre figure figée de réception de sa poésie et la liste des élus qui composent ce corpus devient canonique dans sa réitération temporelle : ce sont majoritairement les novísimos de J.M. Castellet, à quelques variantes près, les différences étant généralement relatives aux bornes temporelles ou biographiques retenues dans l'anthologie.¹⁶⁰

De façon cohérente avec cette figure imposée de lecture de la table des matières de l'anthologie, il faut souligner que cette partie des ouvrages ne varie que très peu, que l'anthologie provienne d'Espagne ou d'Europe, ce qui tend à montrer qu'à défaut de la volonté de construire un canon littéraire européen, qui serait en quelque sorte, comme le formule A.

Zimmermann, *Poesías españolas contemporáneas*, op.cit., p. 119 ; A. Bensoussan, Cl. Le Bigot, *Poetas españoles del siglo veinte desde 1925 hasta hoy*, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 297-303 ; F. Morcillo, dans son anthologie *Cinq poètes espagnols contemporains*, op.cit., p. 185-187, utilise le même procédé mais en élargissant la liste des choix de poèmes à quelques créations en prose, placées dans une rubrique intitulée « Proses et réflexions ».

¹⁵⁹ Par exemple : *Mapa...* de S. Arlandis, op.cit., p. 5-6, divise la table des matières en périodes historico-littéraires dans lesquelles sont intégrés les poètes, classés par dates de naissance (*La poesía de los años 60 : la dura convivencia con la realidad del régimen franquista. Poetas nacidos entre 1930-1940/ La poesía de los años 70 : ...y llegó la necesidad del cambio político, social, cultural y poético. Poetas nacidos entre 1941-1955/ La poesía de los años 80 y 90 : éxtasis y subversión en un país con aires de libertad. Poetas nacidos entre 1956-1970/ Los caminantes del siglo XXI : navegantes de un mundo lleno de incuestionables libertades/ Poetas nacidos entre 1970-1985*). Ainsi, le poète Guillermo Carnero se retrouve-t-il dans la catégorie *La poesía de los años 70 : ...y llegó la necesidad del cambio político, social, cultural y poético. Poetas nacidos entre 1941-1955* avec quelques compagnons de route ; ou bien, *Poesía española del siglo XX* de S. Aguilar, op.cit., p. 9-14, qui adopte un point de vue analogue, auquel est ajoutée une insistance particulière sur l'entrée générationnelle, considérée comme valide du point de vue intellectuel pour justifier les choix effectués : *La crisis de fin de siglo : modernismo y generación del 98/Las vanguardias y la generación del 27/La generación del 36/Los años cuarenta/Los años cincuenta : la poesía social/Los años sesenta/Los años setenta. Los poetas novísimos/La dispersión de los ochenta/ La vuelta al realismo/ Los noventa y el nuevo siglo*. De plus, l'anthologie, publiée dans une collection bon marché (*Todo a cien*) et donc accessible commercialement au plus grand nombre s'inscrit dans une volonté d'éduquer les « masses populaires » en contribuant à ce qu'E. Fraisse nomme « l'édification du peuple » (*Les anthologies en France*, op.cit., p. 132) tout en maintenant l'ordre social établi par la tradition en vigueur. Enfin, à la jonction de la France et de l'Espagne, l'anthologie de P. Provencio, *Poesie espagnole –Les nouvelles générations*, op.cit., p. 24-29, réalisée par l'universitaire espagnol depuis la France (Presses universitaires de Lyon) classe les poètes à partir de l'entrée historique mais également à partir de ce que l'anthologue considère comme leur approche générale de la création poétique, ce qui est rarement un critère de choix dans anthologies. P. Provencio sélectionne ainsi les poètes jugés les plus représentatifs de ces traits caractéristiques : *La théorie dans la pratique* est la catégorie dans laquelle est placé Guillermo Carnero avec d'autres novísimos de la première heure, P. Gimferrer, F. de Azúa et J. Talens ; puis apparaissent *Les francs-tireurs*, les *Positions-limites*, *Les maniéristes* et *Retour à terre* pour un total de vingt et un auteurs. La publication par l'université française de cette anthologie ne modifie donc en rien l'approche canonique habituelle qui met en avant la prise en compte du référent contextuel. La seule nouveauté, toute relative, est ici l'articulation entre l'histoire et une classification par grands traits stylistiques des auteurs sélectionnés. Peut-être est-il néanmoins possible de retrouver dans cette approche l'idée de la constitution implicite d'un canon littéraire européen.

¹⁶⁰ Enrique Martín Pardo précise par exemple dans le prologue de l'anthologie qu'il consacre en 1967 à la (alors) jeune poésie espagnole (*Antología de la joven poesía española*, op.cit., p. 18) que *los poetas seleccionados no pasan de los treinta años*, tandis que J. M. Castellet élabore quelques années plus tard sa célèbre classification générationnelle entre les *seniors* et la *coqueluche* (J.M. Castellet, op.cit., p. 5 et 7) à l'intérieur même de ce qu'il nomme les *Nueve novísimos*. Dans deux autres anthologies d'E. M. Pardo, *Nueva poesía española* (1970) et *Antología consolidada* (1990) publiées conjointement en 1990, la liste se reproduit et s'enrichit : en 1970 figurent dans la *Nueva...* Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Antonio Colinas, Guillermo Carnero et Jaime Siles ; en 1990, dans la *Consolidada...* la même liste de poètes (Pedro Gimferrer étant devenu Pere) à laquelle est ajouté José Luis Jover, qui figurait dans la première édition de la *Nueva...* mais n'a pas souhaité apparaître dans la réédition de cette dernière.

Compagnon « la quintessence de la civilisation européenne »¹⁶¹, il existe au moins une tradition littéraire commune et une approche européenne du canon. L'immobilisation de la réception critique n'est donc pas propre à l'Espagne. Il s'agit ici d'ordonner la pensée pour encadrer la lecture, dans une succession temporelle qui met en avant une recherche de cohérence et de légitimation d'une histoire littéraire dont on souhaite donner une image fluide et en quelque sorte s'emboitant logiquement : une génération suit la précédente, s'en inspire mais aussi innove. Et, de fait, le lecteur d'anthologie se trouve en réalité en liberté surveillée : son parcours de découverte est précisément borné par les choix réalisés en amont par le ou les auteurs. Par conséquent, ce qu'il va lire est déjà le fruit d'une lecture qui s'incarne dans l'ordonnancement, le plus souvent répétitif, qui structure l'ouvrage.

Cette manière « de transmettre des valeurs, d'inculquer une identité nationale »¹⁶² qui se manifeste dans les ouvrages à visée canonique que sont les anthologies finit par se substituer à l'analyse textuelle et enfouit le poème sous le poids générationnel ou historique dès l'intitulation et la table des matières, ce qui maintient le lecteur à distance des textes, dans une passivité qui obère la mise en marche du processus de lecture : c'est que le canon, la norme, visent à exercer un contrôle implicite sur les individus en encadrant strictement ce qui relève de la littérature nationale et ce qui n'est pas digne d'y figurer.

Mais cette orientation canonique de l'anthologie n'est pas seulement à l'œuvre dans l'intitulation et la table des matières. En effet, les choix de poèmes réalisés par les anthologues viennent corroborer l'importance de ce processus d'obstruction critique qui s'effectue au détriment de la construction d'une médiation qui serait susceptible de générer de nouveaux paradigmes de lecture : de façon similaire aux intitulations et aux tables, les choix de poèmes favorisent l'établissement d'une littérature officielle qui se reproduit elle-même en acceptant peu la nouveauté.

Le lecteur de la poésie de Guillermo Carnero dans les anthologies se verra donc proposer presque à chaque fois une liste incontournable de quelques poèmes, généralement issue de *Dibujo de la muerte*, plus rarement complétée par d'autres créations, le corpus s'enrichissant évidemment de possibilités de choix au fur et à mesure que se développe l'œuvre du poète. Dans une recherche de cohérence globale, la sélection de poèmes justifie la démarche de l'anthologue, généralement déjà présente dans le titre et explicitée dans le prologue, comme le

¹⁶¹ A. Compagnon, « Le canon... », *op.cit.*, p. 178.

¹⁶² Michèle Petit (anthropologue), *Éloge de la lecture - La construction de soi*, Paris, Belin, 2016, p. 8.

souligne E. M. Pardo dans celui qu'il rédige en 1970 pour son anthologie *Nueva poesía española* :

*He procurado por todos los medios que este libro responda a un criterio de unidad. No me interesa presentar una Antología expositiva, que sirva al lector de muestrario de lo que hoy escribe nuestra más joven generación de poetas, sino más bien una selección que, a mi entender, encabeza el movimiento auténticamente progresista de nuestra lírica.*¹⁶³

Le corpus ici analysé, qui comprend des anthologies¹⁶⁴ et des publications dans différents hommages qui n'ont pas forcément ensuite été reprises dans l'un ou l'autre des recueils de l'auteur¹⁶⁵, permet de mettre en évidence deux éléments d'intérêt par rapport à l'immobilisation critique de la réception anthologique de la poésie de Guillermo Carnero, qui confirment que

¹⁶³ E.M. Pardo, *op.cit.*,

¹⁶⁴ Les références complètes figurent dans notre bibliographie. **1970** : J.M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (rééditée régulièrement depuis cette date) ; E. Martín Pardo, *Nueva poesía española* ; **1971** : F. Martínez Ruiz, *La nueva poesía española* ; **1972** : G. Correa, *Poesía española del siglo XX* ; **1974** : J. Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos* ; J.L. Cano, *Lírica española de hoy* ; J. Ancet, *Neuf poètes espagnols du vingtième siècle* ; **1976** : J.M. Balcels, *Poesía castellana de cárcel* ; **1977** : R. Velilla, *Poesía española 1939-1975* ; J.L. Guereña, *La poésie espagnole contemporaine* ; **1978** : J. López Gorgé & F. Salgueiro, *Poesía erótica en la España del siglo XX* ; **1979** : M. García Posada, *40 años de poesía española* ; **1980** : G. Correa, *Antología de la poesía española 1900-1980* ; C. García del Moral & R.M. Pereda, *Joven poesía española* (2a ed. 1987) ; **1981** : J.L. Falcó & F. Rubió, *Poesía española contemporánea 1939-1980* ; **1982** : G.L. Solner, *Poesía española hoy* ; **1984** : B. Hernández Alegre, *Ávila en la literatura* ; **1985** : J.L. Falcó & J.V. Selma, *Última poesía en Valencia 1970-1983* ; **1987** : M.P. Palomero, *Poetas de los 70* ; **1986** : E. Coco, *Abanico, antología della poesia spagnola d'oggi* ; **1988** : L. Alas, *Aquellos nueve novísimos de Castellet* ; P. Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70* ; A. Ramoneda, *Antología de la literatura española del siglo XX* ; **1989** : J.E. Martínez, *Antología de la poesía española (1939-1975)* ; **1990** : E. Martín Pardo, *Nueva poesía española – Antología consolidada* ; **1993** : A.L. Prieto de Paula, *1939-1975 : antología de poesía española* ; **1994** : P. Provencio, *Poésie espagnole, les nouvelles générations, anthologie bilingue* ; **1995** : J. Batlló, *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología* ; Cl. De Frayssinet, *Poésie espagnole 1945-1990* ; N. Ly, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole* ; **1997** : J.J. Lanz, *Antología de la poesía española 1960-1975* ; **1998** : J.P. Ayuso, *Antología de la poesía española del siglo XX* ; **1999** : J. García Sánchez, *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española* ; J.M. López de Abiada et al., *Poemas memorables* ; **2000** : M. Prieto, *Antología de la poesía española e hispanoamericana* ; F. Morcillo, *Cinq poètes espagnols contemporains* ; **2002** : M. Camarero, *Antología prima de la poesía española* ; **2007** : M. Sanz Pastor, *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española 1966-2000* ; **2009** : S. Arlandis, *30 poetas valencianos en la democracia* ; F. Rico, *Mil años de poesía española* ; A. Soria Olmedo, *20 años de poesía. Nuevos textos sagrados (1989-2009)* ; P. Y. Soucy, *Poésie espagnole contemporaine édition bilingue, tome IV* ; **2010** : F. Ruiz Noguera, *La dulce Vita. Poesía y cine. Antología* ; **2011** : E. Andrés Ruiz, *Las dos hermanas. Antología de la poesía española e hispanoamericana del siglo XX sobre pintura* ; **2013** : J.I. Guijarro, *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz* ; **2016** : A. Iravedra, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, F. Rico (dir.).

¹⁶⁵ **1968** : *Homenaje a Vicente Aleixandre* (« El arte adivinatoria ») ; **1974** : *Homenaje a Luis Rosales* (« Sagrado corazón y Santos, por Iacopo Guarana (1802) ») ; **1975** : A. de Albornoz & E. Andrés, *Chile en el corazón – Homenaje a Pablo Neruda* (« Chile », escrito para la ocasión, no recogido en libro) ; **1984** : *Homenaje a Pablo García Baena* (« Sagrado corazón y Santos, por Iacopo Guarana (1802) ») ; *Poesía en honor de José Manuel Blecua* (« Fantasía de un amanecer de invierno »), courriel de l'auteur, juillet 2016. De plus, il faut rappeler que la forme de méditation dialoguée des recueils *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis* et *Cuatro noches romanas*, qui comprennent de longs poèmes, voire même sont composés d'un unique texte (*Fuente de Médicis*) ne facilite pas l'insertion dans les anthologies, genre fragmentaire par excellence – comme le précise E. Fraisse, « l'anthologie [qui] n'est pas un objet neutre [...] détermine pour partie notre conception de la poésie. [Elle] privilégie les formes poétiques brèves », ce qui est bien le cas dans la très grande majorité des anthologies observées, *Les anthologies...op.cit.*, p. 118 – sauf à extraire des parties de l'un ou l'autre des poèmes ou à le citer dans son intégralité, ce qui est rarement le cas (Iravedra et Olmedo ont néanmoins retenu la première des nuits de *Cuatro noches...*, « Campo de Fiori »).

malgré des différences d'approche dans le registre de la sélection des poèmes référencés entre les anthologies espagnoles et celles de l'étranger, l'anthologie est bien une forme réitérative d'obstruction de la réception critique.

De fait, dans les anthologies espagnoles un noyau de trois poèmes traverse le temps : « Ostende », « El embarco para Cyterea » et « Capricho en Aranjuez »¹⁶⁶, un ensemble qui constitue la citation canonique de l'œuvre du poète et qui a pour conséquence de figer la réception de l'œuvre tout en soulignant le paradoxe du genre anthologique, qui certes permet la médiatisation des productions du poète mais les réduit aussi à un fragment répétitif sans forcément donner au lecteur l'envie d'aller plus avant dans la découverte, ce qui constitue pourtant le pari (le plus souvent implicite) de ce type d'ouvrages. Ainsi, cette intention positive de donner à découvrir l'œuvre, qui présuppose par ailleurs l'autonomie et la curiosité du lecteur, peut-elle également avoir pour effet d'imposer un regard qui ne peut permettre d'entamer ce dialogue entre le poème et le lecteur car l'itinéraire de lecture est imposé par un autre depuis l'historiographie officielle. Or, le dialogue du lecteur avec l'œuvre ne peut exister que dans la liberté pleine et entière de celui-ci et ne peut se satisfaire d'une présélection subjective qui immobilise ce regard.

Cette sélection contribue effectivement à ne retenir de la poésie de Guillermo Carnero que son premier temps créatif, celui de l'événement lyrique novísimo des années 70¹⁶⁷, une médiation anthologique qui ne se dément pas au fil des années : en effet, ces trois poèmes ont été sélectionnés par des anthologues dès leur parution et le sont encore en 2016 dans l'anthologie de A. Iravedra. Considérés comme « représentatifs », c'est-à-dire *illustrant* les thématiques qui parcourent l'œuvre poétique globale de l'auteur depuis le départ, leur choix codifie également la réception qui peut en être réalisée : le lecteur découvrira donc la poésie de Guillermo Carnero par le biais des stratégies d'expression indirecte du moi poétique grâce à l'utilisation du corrélat objectif (« El embarco para Cyterea », « Ostende ») et de la méditation sur la finitude de toutes choses et la tentation de substituer l'art à la vie (« Capricho en Aranjuez »).

Par contre, les anthologies éditées dans d'autres pays d'Europe opèrent des choix différents, ce qui va conditionner d'une autre manière la réception de l'œuvre du poète. En effet, pourtant publiées sur une large période qui va de 1975 à 2009, aucun des trois poèmes, évoqués plus haut ne fait partie de leur sélection, à une exception près pour « Ostende ». Il faut de plus souligner que contrairement à l'Espagne qui, malgré la réitération canonique du même

¹⁶⁶ *Dibujo de la Muerte*, op.cit., respectivement p. 308-310, 181 et 156 et dix, neuf et huit occurrences.

¹⁶⁷ « Ostende », issu de *Ensayo de una teoría de la visión* est publié pour la première fois en 1979. « Capricho en Aranjuez » est publié en 1967 et « El embarco para Cyterea » en 1971 dans le recueil *Dibujo de la muerte*.

choix de poèmes, ose finalement parfois sortir des sentiers battus pour ce qui concerne les anthologies les plus récentes, n'hésitant pas par exemple à citer entièrement l'une des « Nuits » de *Cuatro noches romanas*, les anthologues extérieurs à l'Espagne se centrent dans leur grande majorité sur le recueil *Dibujo de la muerte* considéré depuis l'étranger comme fondateur et comme celui qui doit absolument être lu pour comprendre l'œuvre poétique de Guillermo Carnero. Et dans *Dibujo de la muerte*, ce sont les poèmes qui évoquent la Castille qui sont le plus souvent repris : « Ávila », et « Castilla », premier et second poèmes du recueil. Dans l'anthologie étrangère, la Castille est donc synonyme d'une Espagne vue depuis l'Europe.

L'étude de ces éléments paratextuels rend effectivement compte de notre paradoxe de départ : l'annulation de toute percée critique malgré une surmédiation anthologique de l'œuvre du poète. La médiation critique avec le lecteur, tout comme la médiation interculturelle sont de fait ici à l'arrêt, que ce soit dans les intitulations, les tables des matières ou dans la réitération des choix des mêmes poèmes. La reconnaissance poématique novísima, la réception des poétiques et le dialogue des cultures dont les novísimos sont porteurs sont donc ici empêchés car aucun de ces éléments ne nous éclaire sur les esthétiques des poètes qui y figurent.

Les prologues des anthologies et l'édition nationale de *Dibujo de la muerte*, à la charge de l'hispaniste I. J. López alimentent également le récit critique élaboré autour de la poésie de Guillermo Carnero et contribuent à renforcer le paradoxe de cette réception, très importante en nombre, mais codifiée par des figures imposées de lecture qui portent majoritairement sur le culturalisme et son corrélat majeur, le cosmopolitisme.

1.1.3. Une réception codifiée du culturalisme et du cosmopolitisme dans l'anthologie et l'édition nationale

En effet, le sujet traité sans exception, et de la façon la plus abondante, dans tous les types de discours critique de réception sur la poésie de Guillermo Carnero est celui du culturalisme¹⁶⁸ mobilisé par ce poète et par quelques autres ayant peu ou prou commencé à

¹⁶⁸ I.J. López dans son introduction à l'édition critique de *Dibujo de la muerte* parue en 2010, *op.cit.*, p. 46, nous rappelle que *el diccionario de la Real Academia Española, que no recoge el sustantivo "culturalismo", considera en cambio "culturalista" a quien usa frecuentes citas y referencias artísticas y literarias en obras de creación literaria*. L'universitaire précise également, *ibid.*, p. 46, que c'est le poète José Hierro qui le premier utilise le terme en 1968 dans son épilogue aux *Crónicas de mar y tierra* de Fernando Quiñones. Ce terme, qui a à voir avec l'anthropologie et la sociologie américaines constitue sans doute déjà un moyen pour J. Hierro de souligner l'éclectisme des sources culturelles du poète andalou et d'actualiser le terme très connoté de *culteranismo*. Le

publier leur poésie dans les années 1970 en Espagne tels que P. Gimferrer, J. Siles et L.A. de Villena.

Ce terme de ‘culturalisme’, à forte connotation anthropologique et sociologique, est repris par la critique sans être discuté et est appliqué de façon générale au champ référentiel de la culture novísima. Le lecteur, sans que pour autant ne soit satisfaite sa curiosité, est donc placé devant cette première figure imposée de lecture dans laquelle la conception de la culture pour les poètes ayant commencé à publier dans les années 1970 est donnée comme équivalente de ce terme global qui fait consensus. Jamais défini par ses utilisateurs mais en quelque sorte « empli » d’un contenu à vocation d’exemplification dont l’un des buts est de rappeler les sources artistiques et littéraires auxquelles puisent les novísimos et Guillermo Carnero en particulier, ce terme de *culturalisme* est devenu le fleuron de la réception novísima. L’hispaniste Elide Pittarello nous rappelle les circonstances qui ont conduit à cette appellation et souligne que le terme recouvre des interprétations critiques qui s’opposent parfois :

*En la España de Franco, mientras triunfaba la poesía social o comprometida, anclada a las circunstancias históricas y biográficas del momento, el poeta ‘novísimo’ se volcaba en exquisiteces anacrónicas y ajenas, en su mayoría, a la tradición española : una elección que fue polémicamente tildada de ‘culturalista’.*¹⁶⁹

Quelles sont donc les figures de lecture associées au culturalisme dans les écrits institutionnels? Nous verrons se dessiner trois champs réitératifs qui font consensus, que l’anthologie soit espagnole ou provienne de l’étranger et qui contribuent à alimenter le métarécit critique, retardant la réception de l’œuvre du poète : le texte se voit ainsi empêché de rencontrer son lecteur, obligé qu’est ce dernier de s’approprier auparavant les images critiques construites par l’historiographie littéraire telles que l’appétence lectrice des novísimos, leur culturalisme revivifiant dans l’Espagne acculturée du tardofranquismo et leur polyfacétisme cosmopolite, élevé au rang de parangon de la rupture avec la poésie sociale.

De fait, les novísimos sont avant tout présentés dans les prologues des anthologies (et parfois d’ailleurs dans les essais¹⁷⁰) en tant que collectif de lecteurs curieux et passionnés, ayant

choix du terme *culturalisme* peut être parallèlement la marque de l’inscription de l’ouverture culturelle du tardofranquismo dans la langue espagnole même si cette ouverture reste relative à la fin des années 70 en Espagne.

¹⁶⁹ E. Pittarello, « *Piazza de Italia...* », *op.cit.*, p. 523. I.J. López rappelle également l’existence d’un débat autour du culturalisme novísimo dans l’édition nationale de *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 46 : *Dicho adjetivo [culturalista] fue inicialmente usado, en ocasiones, como un reproche, al ser aplicado a algunos jóvenes poetas que, en la segunda mitad de los sesenta, utilizaban abundantemente esos elementos culturales para dar expresión poética a una sensibilidad diferente.*

¹⁷⁰ L’essayiste Cl. Arranz Nicolás conforte cette approche collective dans son essai paru en 1987 : *También la formación cultural que reciben esa piña de poetas es múltiple y variada y ha sido tomada de distinta medida y manera. La sugestividad y el culturalismo de Pound y Eliot, el cosmopolitismo de Valery Larbaud, el grafismo y hermetismo de Ungaretti etc.*, « Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero », *Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica* 8 (1987), p. 137.

développé une immense érudition artistique principalement européenne mais aussi occidentale¹⁷¹. Ces lectures ouvertes et interculturelles vont, ainsi que le précise l'hispaniste César Nicolás dans un essai publié en 1989 dans la revue *Ínsula*, conduire dans les années 70 en Espagne à une importante revivification de la poésie : l'interculturalité remise en mouvement par les premiers novísimos nourris dès leur plus jeune âge de l'étranger en tant que lecteurs et spectateurs pour élaborer leur musée imaginaire fait souffler un vent nouveau, cosmopolite et rajeunissant dans l'Espagne du *tardofranquismo* :

*La gran originalidad, el mayor interés de este primer movimiento [novísimo] reposa precisamente en esto : en el hecho de incorporar a nuestra literatura ese formidable arsenal de lecturas, de preocupaciones y de procedimientos plurales, que sólo superficialmente habían penetrado en épocas anteriores, y realizar esa incorporación con una sensibilidad peculiar, actual y sincrética, en un espacio y un contexto oportunos. Nuestra poesía volvía a ser abierta y cosmopolita*¹⁷².

D'une manière générale, la critique n'omet pas de rappeler l'omniprésence de la culture dans la formation et la création des novísimos, J.M. Castellet étant bien le seul depuis 1970, avec le poète J. Ancet, à avoir affirmé que leur formation était *ajena al viejo humanismo*¹⁷³, bien que ce dernier souligne dès 1975 leur « internationalisme culturel »¹⁷⁴.

Et de fait, au sein de cette réception prologale l'accent est mis sur les lectures interculturelles des novísimos interprétées en terme de réaction à l'acculturation franquiste, d'influence sur la création¹⁷⁵ et d'émergence d'une dynamique qui permet à l'Espagne de

¹⁷¹ Lorsqu'il s'intéresse à l'imaginaire culturel des novísimos, A.G. Berrio, dans son essai « El imaginario cultural en la estética de los « Novísimos », *Ínsula* 508 (abril 1989), p. 13 rappelle que *...la medida de su buen gusto y de su independencia la simboliza ante todo la adhesión cultural a la generalidad cosmopolita, europea e internacional, de una cultura de mitos fascinantes, cuyo acceso y disfrute había estado lastimosamente vedado a los poetas del inmediato pasado español*.

¹⁷² César Nicolás, « Novísimos (1966-1988) : notas para una poética », *Ínsula* 505, *op.cit.*, p. 13.

¹⁷³ *Nueve novísimos...op.cit.*, p. 25 : l'anthologue catalan précise *el grupo generacional al que nos estamos refiriendo es, en España, el primero que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son del "humanismo literario", básico en la formación de las generaciones precedentes, sino de los mass media, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto del de los equivalentes extranjeros* pour, quelques pages plus loin (p. 39), affirmer que *...donde todos están, probablemente, de acuerdo, es que en su formación cultural la literatura no ha representado más que un porcentaje limitado, muy inferior al que representó para las generaciones anteriores...*, puis que... *su formación literaria es, fundamentalmente, extranjera y no sólo eso, sino que la mayor parte de ellos – en una actitud generacional muy extendida y no sólo entre los escritores – rechazan la tradición inmediata española, o mejor, la ignoran deliberadamente (con algunas excepciones por motivos diversos : Aleixandre, Cernuda, Gil de Biedma, por ejemplo). [...] Así, resultan ser sus maestros Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses, etc.* J. Ancet, affirme pour sa part que « ...leur rupture avec l'humanisme littéraire n'est pas de l'ordre de l'opposition systématique mais de l'ignorance », *Neuf poètes espagnols...op.cit.*, p. 24.

¹⁷⁴ J. Ancet, *ibid.*, ajoute : « (leurs références les plus fréquentes sont : Pound, Yeats, Eliot, Saint-John Perse, Proust, James...) ».

¹⁷⁵ J. Barella dans le prologue de son anthologie, *Después de la modernidad, poesía española en sus últimas lenguas literarias*, Barcelona, Anthropos, coll. Ámbitos literarios/Poesía, 1987, p. 7, très critique envers les novísimos, insiste sur ce point : *La juventud de muchos de ellos [los novísimos], las revueltas y rebeldías de los años sesenta con sus búsquedas e inquietudes, les hicieron en un primer momento volver la espalda a las generaciones precedentes y, sobre todo, hacer ostentación de una cultura que llegaba con retraso a España y que*

recommencer à occuper une place importante dans l'Europe de la culture, perdue lors de la période de la dictature. C'est donc ce point particulier des lectures étrangères qui est mis en avant dans les prologues des anthologies (et rappelé bien souvent dans les essais) : y sont ainsi mentionnés le romantisme, le décadentisme, la poésie métaphysique anglaise, les symbolismes, les avant-gardes, le surréalisme, sans que ne soit cependant oublié le patrimoine espagnol, que les novísimos connaissent parfaitement et dont ils reçoivent aussi les influences par le biais du baroque, du modernisme, de la génération de 27, du groupe *Cántico* de Cordoue, de certains aspects de la poésie sociale...¹⁷⁶

Il est effectivement perceptible que les anthologues tiennent à souligner que le contact avec la tradition littéraire espagnole n'est pas coupé. Le poète L. Cernuda est celui dont le nom est le plus souvent retenu par la critique principalement en tant qu'utilisateur du corrélat objectif et du monologue dramatique, en association avec l'image d'un poète solitaire et « maudit » du fait de sa difficulté à se faire accepter par les lettres espagnoles de son vivant¹⁷⁷. Les poètes J.A. Valente, J.Gil de Biedma et C. Barral sont quant à eux cités pour leur réflexion

los distanciaba de la siempre escasa mayoría de lectores. M.P. Palomero, fidèle à la traditionnelle reformulation des contenus de l'anthologie de Castellet rappelle en 1987 dans son prologue à *Poetas del 70*, *op.cit.*, p. 13, que *Castellet señalaba más características de su formación literaria que era [...] fundamentalmente extranjera : rechazo de la tradición inmediata española, con las excepciones de Aleixandre, Cernuda y Gil de Biedma ; descubrimiento de los malditos de nuestro idioma : Octavio Paz, Oliverio Girondo, Lezama Lima ; el magisterio de Eliot, Pound, Saint-John Perse, Wallace Stevens y los surrealistas franceses ;* P. Provencio, dans le prologue de son anthologie *Poésie espagnole...op.cit.*, p. 13 et 15, publiée en 1994, souligne en effet qu'« au chapitre des influences [...], on peut dire des nouveaux poètes qu'ils se tournaient aussi bien vers la Génération de 1927 (ALEIXANDRE fut intronisé par eux comme leur antécédent le plus direct) que vers le groupe *Cántico* de Cordoue [...] ou même vers notre poésie baroque la plus marginale (VILLAMEDIANA, BOCÁNGEL). Au-delà de nos frontières, ils se situaient, mais jamais de façon définitive, sous le patronage d'Eliot et de Pound ou encore dans la longue tradition des poètes « maudits » ; et J.J. Lanz en 1997 dans son anthologie, *op.cit.*, p. 51, ne manquera pas de rappeler *la fuerte influencia del surrealismo, del experimentalismo y de las corrientes irracionales (incluido el neobarroquismo)* sur les novísimos.

¹⁷⁶ En 1993, Á. Prieto de Paula précisait dans son anthologie, *op.cit.*, p. 46, les rejets et les goûts des poètes-lecteurs novísimos, largement tournés vers l'Europe : *Curiosamente, sólo trayectorias de movimientos y poetas marginales – el espíritu dadá de Ory, el simbolismo cirlotiano, el esteticismo de algunos autores de Cántico – merecían su aprobación. Frente a este desdén, contrastaba la admiración por autores de otras culturas : Saint-John Perse, Rimbaud, Lautréamont, Dylan Thomas, Ezra Pound, Eliot, Wallace Stevens..., además de hispanoamericanos como Borges, Octavio Paz o Lezama Lima ;* en 2009, S. Arlandis, dans le prologue de *Mapa...op.cit.*, p. 25, soulignera également cette formation interculturelle novísima : *...cabría apuntar que el rasgo común de estos poetas fue su incuestionable formación culta : su inquietud intelectual les llevó a la búsqueda de rutas personales no sólo a través de la tradición poética propiamente española (sobre todo del barroco y de la vanguardia), sino también mediante el descubrimiento de un vasto legado de poesía extranjera, con cierta predilección por los poetas simbolistas franceses, ingleses e italianos, unido a la relectura, en esta misma sintonía, de un poeta como Luis Cernuda.*

¹⁷⁷ De fait, P. García Baena, en 2016, en réponse à une question de Jacobo Cortines sur l'influence de la génération des poètes de 27 sur le groupe de ceux de *Cántico* soulignait que *[l]a predilección por Luis Cernuda entre todos los poetas de su generación se debe sin duda a la tersura lapidaria de sus versos, pero también a esa vida contra viento y marea que llevó, sin un solo sopro favorable. Ese casi fingido desprecio por su tierra, cuando Andalucía le arañaba el corazón con la nostalgia, y ahí está el libro Ocnos, esa carnalidad en los Poemas para un cuerpo o en cualquier otro de sus libros, nos influía de manera decisiva en nuestros poemas [...]. Su vida está reflejada en el final de su poema a Góngora : “Nunca transigió ni en la vida ni en la muerte, y a salvo puso su alma irreductible”,* CORTINES, Jacobo & CARNERO, Guillermo, « Encuentro con Pablo García Baena », *Campo de Agramante* 27 (invierno-primavera 2018), 4-17.

sur la poésie sociale dont ils ont contribué à faire évoluer les paradigmes. Et, pour ce qui concerne la particulièrement la poésie de Guillermo Carnero, Luis Cernuda, Constantin Cavafy, Pablo García Baena et le groupe *Cántico* de Cordoue sont les maillons qui relient le poète à la tradition espagnole et européenne¹⁷⁸.

De façon générale, les prologues des anthologies ne dépassent donc pas l'énonciation des sources lectrices novísimas (même s'il faut néanmoins souligner que la présentation de ces sources est parfois formulée de façon plus constructive, en termes de dialogue avec la tradition¹⁷⁹). Il n'est par conséquent guère possible de comprendre à partir de cette énumération le rapport qu'entretient le poète Guillermo Carnero avec la culture. De plus, l'érudition des novísimos, énoncée à partir de la mention de leurs lectures multiculturelles, est également utilisée dans sa dimension sociale, en tant que facteur participant d'un culturalisme redynamisant dans l'Espagne intellectuelle et culturelle du tardofranquisme. Cette mention parcourt les anthologies et contribue également à codifier la réception du culturalisme en l'envisageant dans son aspect socio-historique, ce qui ralentit par conséquent l'accès à la poésie de l'auteur.

¹⁷⁸ I.J. López ne fait pas exception dans le prologue de l'édition nationale de *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 34-36, lorsqu'il rappelle les sources culturalistes de la poésie des novísimos : le culturalisme est un *hecho [...] estilístico [...]* de certaines pratiques poétiques de la nouvelle génération telles que *venecianismo*, *culturalismo*, *neobarroquismo*, *neosimbolismo* et est de nouveau évoqué dans la partie qui retrace spécifiquement l'histoire de la publication du recueil *Dibujo de la muerte*, qui inclut la reprise de ces caractéristiques visibles *entre los nuevos poetas*, *esteticismo [...]*, *decadentismo [...]*, *culturalismo [...]*, *en fin una estética en la que predomina el lujo como indicio de una conciencia que resulta elitista y exquisita porque se ha alejado voluntariamente de la realidad [...] llenando la ausencia de dicha realidad con otra artificial, inventada*. L'essayiste espagnole Cl. Arranz Nicolás donne également sa vision du culturalisme de Guillermo Carnero qui repose selon elle sur une *ansia de renovación [...]*, *una de las actitudes más sobresalientes carnerianas* et sur le thème poundien "*no podemos crear ex nihilo, todo se levanta sobre cimientos*" et en mentionne les sources soit dans leur généralité (*su concepción poética puede resumirse, en una gran capacidad de mimetismo expresivo entretejido por numerosas voces literarias y por grandes corrientes filosóficas. Entre las primeras destacamos los foráneos E. Pound, Eliot, los aborígenes Cernuda y Alexandre y entre las segundas resalta de manera especial la huella filosófica neopositivista*), soit pour ce qui concerne par exemple le recueil *Ensayo de una teoría de la visión* (*numerosos mundos y épocas geográficas : el neoclasicismo del siglo XVIII (Boileau, el dandy inglés Brummel, el músico Scarlatti...), el esteticismo del siglo XIX (Verlaine, R. Darío, O.Wilde, V. Larbaud, Laforgue), la filosofía de Wittgenstein, Carnap y Nietzsche, o el pensamiento platónico ; lugares como símbolo de lo artístico literario, Castilla, Ávila y Venecia ; la mitología clásica (Arcadias, Cytarea)*). « Neopositivismo y culturalismo... », *op.cit.*, p. 137-140.

¹⁷⁹ F. Luti en 2014, dans son anthologie de poèmes de Guillermo Carnero, *Guillermo Carnero – Poesie scelte (1967-2009)*, *op.cit.*, p. 7, envisage les rapports de ce dernier avec la culture : *Ma è anche [Verano inglés] un dialogo con la cultura, con il passato, ed è senz'altro questa una caratteristica che Carnero ha posseduto fin dagli inizi. Molti e costanti sono i riferimenti alle opere del passato, ai maestri, agli autori e gli artisti con il quali il poeta non ha mai smesso di dialogare* (Mais c'est aussi [Verano inglés] un dialogue avec la culture, avec le passé, et ceci est une caractéristique de Carnero dès ses débuts. Les références aux œuvres du passé, aux maîtres, aux auteurs et aux artistes avec lesquels le poète n'a jamais cessé de dialoguer sont nombreuses et constantes) ; l'hispaniste française F. Morcillo réfléchit également à la question du rapport avec la tradition chez G. Carnero et par conséquent au sens à donner au culturalisme de ce dernier dans son anthologie *La poesía española contemporánea...op.cit.*, p. 58 : *¿De qué modo el lirismo de este poeta se enriquece con las opciones literarias españolas, francesas, inglesas, bíblicas, para dibujar el desafío del yo identitario, del « conocerse » en el ser en el mundo ? ¿Qué es, por tanto, el culturalismo ?*

Effectivement, dès 1970, cette capacité des novísimos à revivifier par leurs choix culturels cosmopolites une poésie sociale alors arrivée au terme de ses possibilités expressives fait l'objet de l'attention de nombreux anthologues qui vont reprendre au fil du temps l'évocation de cette impulsion donnée à la culture par l'apport de l'étranger. J.M. Castellet¹⁸⁰, E.M. Pardo¹⁸¹, F.M. Ruiz qui pour sa part souligne *la oxigenación europea y sajona* initiée par la tradition littéraire espagnole du XX^e siècle des poètes voyageurs et traducteurs tels que F. Brines ou Cl. Rodríguez dont l'influence est importante sur les novísimos (*el hecho de profesar lectorados y cursos en las universidades extranjeras inglesas y norteamericanas les dejó su impronta*¹⁸²) alimentent cette dynamique, reprise par les uns et les autres dans diverses métaphores qui cherchent à rendre compte de ce moment crucial¹⁸³.

Cette figure de réception collective d'un cosmopolitisme novísimo qui se manifeste sous la forme d'une rupture culturelle sera donc l'un des leitmotiv du récit critique anthologique au fil des années et elle ne se dément pas jusqu'à aujourd'hui¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Le critique catalan nous rappelle, *op.cit.*, p. 31, que l'importation de nouvelles façons de penser la création littéraire, comme par exemple la sensibilité *camp*, a constitué *una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural*, détruisant *la actitud maniquea de la generación anterior* en tournant le dos à *el epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual*.

¹⁸¹ L'auteur, dans le prologue de son anthologie *Nueva poesía española*, *op.cit.*, p. 14, tenait déjà à souligner que *[l]o que de verdad [l]e importa[ba] e[ra] subrayar el intento de todos ellos por librarse de las trabas que ligan la imaginación y buscar un lenguaje que sea capaz de romper las convencionales ideas que van pasando, cada día más anquilosadas, de generación en generación. A ellos se les debe uno de los intentos más serios de revitalización de nuestra lírica, que entronca con Aleixandre, Lorca, Cernuda, el grupo de la Revista Cántico de Córdoba, del que cabe destacar a Ricardo Molina y Pablo García Baena*.

¹⁸² F. Martínez Ruiz, *op.cit.*, p. 17 : l'anthologue nous rappelle que *alejados ya los miméticos y tórridos influjos de Miguel Hernández y Blas de Otero e incluso de Vicente Aleixandre – poetas a quienes se les lee con fervor, pero ya sin seguirles tanto –, ha renacido la importancia de Luis Cernuda* et cite l'influence de P. Neruda, C. Vallejo, A. Machado, J.R. Jiménez, P. Salinas, de la génération de 27 notamment. Sont d'importance également *la poesía de un Francisco Brines o de un Claudio Rodríguez [que] acusa sensiblemente el fluir intelectual de un Eliot o de los metafísicos ingleses*.

¹⁸³ J.L. Cano par exemple, *op.cit.*, p. 14, évoquait dès 1974 grâce à une métaphore dynamique *la generación de los llamados Novísimos que ha irrumpido deportivamente en el stadium poético*.

¹⁸⁴ Effectivement A. Iruvedra en 2016 dans son prologue, *op.cit.*, p. 31, relaie une nouvelle fois cette figure imposée de réception lorsqu'elle rappelle, à partir de sa reformulation des analyses de J.M. Castellet sur cette question, que les novísimos mobilisent un univers cosmopolite destiné à lutter contre l'appauvrissement culturel imposé par le franquisme, *una educación sentimental axée sur unas condiciones de apertura cultural, inéditas hasta aquí* et présente l'ouverture sur l'étranger comme un *afán de superar la depauperación cultural a que había conducido un aislamiento que ya duraba treinta años [...]. Es [...] una marca distintiva del grupo generacional, toda vez que este se afana en crear un elenco de precursores cuyo vínculo reside en su contribución a habilitar patrones artísticos susceptibles de redimir a la poesía de la precariedad cultural de la España franquista y conectarla con las corrientes europeas. [...]...si los setenta son los años de la renovación estética, todas las tentativas de revisión iban a pasar por un cuestionamiento y una desviación de los tonos y las formas en que se había manifestado la (mala) literatura* engagée, *ibid.*, p. 13. Soulignons également que la réception du culturalisme dans sa dimension sociale est relayée dans les essais, qui en font fréquemment mention : le culturalisme des novísimos y est présenté comme une révolution esthétique et culturelle. E. Bou y E. Pittarello (Eds), *(En)claves de la Transición - Una visión de los Novísimos – Prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Vervuet, La casa de la Riqueza, Estudios de Cultura de España 16, Iberoamericana, 2009, p. 7, nous rappellent en effet dans leur introduction que les novísimos *son los protagonistas de una auténtica revolución estética y cultural* qui de fait repositionne l'Espagne dans l'Europe de la culture, *ibid.*, p. 12 et 16 : *En España, en sintonía con Europa, por primera vez simultánea y casi inconscientemente se produce una revolución cosmopolita de grandes dimensiones*,

Initiée par l'anthologie de J.M. Castellet en 1970¹⁸⁵, la lecture de la poésie novísima en tant que manifestation d'une rupture issue du contexte politique et social de l'Espagne du tardofranquisme, va contribuer à donner du cosmopolitisme des poètes une image figée qui ne rend pas compte du dialogue que ceux-ci entretiennent avec la tradition¹⁸⁶.

Il s'avère de plus que l'évocation dans les anthologies du cosmopolitisme et du culturalisme novísimos en tant que figures de lecture imposées qui rendent difficile l'accès aux

a partir de la "revolución cultural" de la "edad de oro" de los años sesenta. Les auteurs mettent aussi en avant le flamante cosmopolitismo des auteurs et évoquent les outils novísimos de subversion de l'idéologie répressive franquiste, donnant ainsi au rôle social du culturalisme tout son sens : *venecianismo, decadentismo, neomodernismo, culturalismo, alejandrinismo, sensibilidad camp, irracionalismo, revival, metapoesía, esteticismo*. Pour l'hispaniste N. Ly, le culturalisme est également ce qui permet de débloquent la parole poétique : « Tout désormais, peut se dire et tout s'écrit somptueusement, car il n'y a plus de déviance ni de marginalité, mais un luxe de cultures longtemps refoulées et étouffées, enfin mises au jour et célébrées ». *Anthologie bilingue*...N. Ly, *op.cit.*, p. LII.

¹⁸⁵ L'anthologue précise son intention de réfléchir à cette rupture dès les premières pages de son prologue : *Por el contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores : se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés, Nueve novísimos...op.cit.*, p. 15-16.

¹⁸⁶ Dès 1975, J. Ancet dans son anthologie, *op.cit.*, p. 26-27, souligne que pour ces jeunes poètes « le nationalisme est systématiquement rejeté » et que la création novísima constitue « autant de manières de réagir contre une civilisation en pleine décadence et qui [...] devient de jour en jour plus répressive ». En 1979, R.M. Pereda, dans le prologue de l'anthologie *Joven poesía española*, *op.cit.*, p. 20, met en avant *su ruptura definitiva con lo anterior* qui se manifeste par la convocation d'un cosmopolitisme qui alimente l'idée d'une rupture tout en servant de substrat au poème : *No es extraño entonces que, en muchos de los poemas aquí recogidos, el poeta actúe como glosador de otros productos artísticos, y que abandone a lo más oscuro del sentido, el relato de lo que para muchos venía siendo el objeto de la poesía. No es rara la refactura de textos literarios cuidadosamente elegidos – los clásicos latinos, griegos, árabes, cuadros prerrafaelistas, renacentistas, paisajes ya tocados por los románticos y metafísicos, fotos con aura art nouveau, ciudades fantasmales, personajes carismáticos... – o las descripciones de objetos, jardines, pinturas, cuya elección no ha sido dejada al azar, y que, curiosamente, constituyen la tradición sobre la que estos poetas tratan de establecer sus reales* ; A. L. Prieto de Paula, en 1993, met en évidence cette rupture qui crée l'innovation dans son anthologie, *op.cit.*, p. 46 : *Su irrupción [de los novísimos] se produjo de manera brillante y casi turbulenta, con el atrevimiento juvenil de la iconoclasia, especialmente visible en el repudio a la tradición poética española y, de modo muy acusado, al realismo precedente. El rechazo a que sometieron toda la poesía social...et ibid.*, p. 50 : *La nota central de estos poetas es su postura decididamente antirrealista, que, lejos de la concepción del poema como objeto referido a la vida cotidiana, vuelve los ojos hacia la simbolización y la subjetividad poéticas. Esta actitud exigía, de partida, la sistematización de un nuevo universo mítico, que los jóvenes compusieron con elementos procedentes del mundo culturalista o literario (escritores, eruditos), del pasado histórico (época alejandrina, Renacimiento, Romanticismo), de los clisés esteticistas (ciudades-símbolo como Venecia, cuadros, monumentos, gárgolas o jades... ; S. Arlandis en 2009, dans son anthologie *Mapa...op.cit.*, p. 24, reprend cette figure de réception rupturiste qui conduit les novísimos à écrire une *poesía de la experiencia cultural* soulignant que *[l]a literatura propia de este período mostraba ya evidentes síntomas, desde sus comienzos, de un necesario cambio : el carácter experimental y culturalista que tanto ha definido a este período, fue, sin duda, una prueba más de que las restricciones e imposiciones del régimen franquista estaban en fase agónica y que, por tanto, había buscar un nuevo lenguaje que, estéticamente, ayudara a definir esa nueva circunstancia [...]...el experimentalismo y el antirrealismo, unido al agotamiento total de la poesía con tintes sociales [...] mostraban el afán singularizador del mundo poético creado : un intento de crear distancias mediante la búsqueda de otros motivos – extraíbles, principalmente, del propio ámbito de la cultura – generadores de textos y reflexiones más o menos existenciales, estéticas, hedonistas, etc. ; l'introduction de l'édition nationale, que ce soit dans l'édition de 1998 ou dans celle de 2010, *op.cit.*, p. 32-33, mentionne également une rupture qui se manifeste en deux temps distincts : *Entre 1965 y 1970 [...] se produce la aparición de los primeros libros de la nueva generación, siendo posible distinguir dos momentos por lo que se refiere a la irrupción de los nuevos nombres. En un primer momento destacan los libros que marcan la aparición de los nuevos poetas y que presentan por primera vez una poesía ajena al gusto establecido [...]. Les siguen los libros que, aparecidos entre 1969 y 1971, sirven para consolidar dicha ruptura.***

textes de Guillermo Carnero se manifeste également au sein de l'édition nationale de *Dibujo de la muerte* d'une manière spécifique, par la fonction qui lui est attribuée dans l'appareil paratextuel des notes.

1.1.4. La glose référentielle dans l'édition nationale : un appareil de notes qui retarde l'accès à l'œuvre

C'est effectivement un rôle canonique qu'I.J. López fait jouer au paratexte dans l'appareil de notes de l'édition nationale. Rappelons en préalable que le procès de « canonisation » de l'œuvre dans ce type d'édition ne se limite pas à l'introduction et à sa structuration mais s'étend à tout l'ouvrage par le biais du paratexte. Bien entendu, la parenté entre le corps de l'introduction d'I. J. López et l'appareil de notes est forte. En effet, comme le précise G. Genette, « dans bien des cas, le discours de la préface et celui de l'appareil de notes sont dans une relation très étroite de continuité et d'homogénéité »¹⁸⁷, les uns étant en charge « des points de détails » tandis que l'autre « assume les considérations générales »¹⁸⁸. Les notes vont donc venir compléter, amplifier, éclairer les affirmations réalisées dans l'introduction par l'hispaniste I.J. López.

Dans cette édition critique nationale, une double fonction est attribuée à l'appareil de note : d'une part une fonction informative visant à aider le lecteur à comprendre les références culturelles dans le but de lui permettre d'élaborer une signification ; d'autre part une fonction critique, les notes étant le lieu d'une coexistence entre la citation de la critique externe à l'œuvre (universitaires, autres poètes) et celle de la critique réalisée par le poète lui-même¹⁸⁹ – (la « citation de l'épitéxte privé »¹⁹⁰) –. Le lecteur se verra donc invité non seulement à « déchiffrer » la poésie de Guillermo Carnero mais également à s'approprier des figures imposées de lecture des référents culturels.

L'appareil de notes du poème de *Dibujo de la muerte* « Óscar Wilde en París » – poème *canonique* s'il en est car l'un des plus fréquemment cités par la glose référentielle – qui met en œuvre en les croisant les techniques et les fonctions habituellement en usage dans les notes et constitue un appareillage de commentaires qui sont autant de positions critiques qui nous sont suggérées est un exemple intéressant de ce fonctionnement.

¹⁸⁷ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 322.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ L'édition, qui reprend des éléments critiques énoncés par le poète, est bien entendu revue et validée par ce dernier avant sa publication.

¹⁹⁰ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 340.

Effectivement, la note 88¹⁹¹ *narre* les circonstances biographiques de la vie d'O. Wilde entre 1897, date de sa sortie de la prison de Reading, et sa mort à Paris le 30 novembre 1900, renvoie à la note 77 sur le poème précédent « Watteau en Nogent sur Marne », ainsi qu'aux notes 41, 62, 69, 77, 93, 101, 105 et 131 de l'édition nationale elle-même, *produit des autorités* (regard critique de C. Bousoño sur l'univers décadent de ce poème), *situe* le sens de la figure d'O. Wilde pour les novísimos et plus particulièrement pour P. Gimferrer, *cite* les propos du poète sur la relation avec la réalité du recueil *Dibujo de la muerte* tandis que les notes suivantes (89 à 98) *expliquent* des termes ou *traduisent* des citations issues d'une autre langue.

Et la note 99, faisant équivaloir *jardín cerrado* et *intimidad* car *la expresión procede del motivo poético del hortus conclusus, es decir el jardín cerrado, interior, que el poeta o el individuo crean para su propio recreo íntimo* puis en justifiant cette « traduction » par la tradition – *Varios son los autores españoles que han escrito poemas elaborando este motivo (Góngora, Lope de Vega, Jacinto Polo de Medina) destacando entre ellos el poeta barroco Pedro Soto de Rojas [...] y en la poesía de nuestro siglo, Emilio Prados*¹⁹² – nous proposera (imposera ?) une lecture du référent culturel du jardin.

Le cosmopolitisme, qui se manifeste par l'intermédiaire de nombreuses références culturelles et érudites est ainsi dans le paratexte canonique tour à tour allié du lecteur mais également dans une certaine mesure ennemi d'une lecture signifiante. En effet, cet appareil de notes de l'édition nationale, tout comme l'introduction de celle-ci, à laquelle il ressortit, cache sans doute sa subjectivité derrière son encyclopédisme : informer le rare lecteur de poésie, lui faciliter la lecture des référents, cette intention positive ne disparaît-elle pas devant la volonté d'élaborer le canon littéraire en imposant un décodage *officiel* du référent et de sa fonction textuelle, privant par conséquent le lecteur de la liberté de construire sa propre réception du poème (sans nier bien entendu l'importance de la tradition, le poète ne créant pas ex nihilo)? C'est contre ce risque inhérent au corpus de notes, qu'il considère davantage comme un obstacle entre le texte et son lecteur qu'un accompagnement facilitateur de la lecture, que nous met en garde A. Compagnon, grâce à une énergique métaphore militaire et architecturale :

« Telle une cité (plus urbaine que céleste : une personne morale), le texte est encerclé de toutes parts. Au pied du mur, un fossé redouble et souligne la frontière ; il est jalonné de bornes et de poteaux, de postes de police qui surveillent les accès : ce sont les références affichées, les notes en bas de page – *foot-notes* en anglais. A tout moment, elles appellent ce sur quoi le texte s'appuie, des béquilles ou des étais, des vousoirs : le texte est un pont suspendu au-dessus du vide qu'il a en horreur ; il craint la chute. Entre ses piles que sont l'épigraphe et la bibliographie, il s'arc-boute de toutes ses

¹⁹¹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 152.

¹⁹² *Ibid.*, p. 153.

forces [...] grâce à une série de relais continus, un réseau de nœuds ou de joints qui le rendent étanche ; sans notes, il ferait eau : sa substance, sa propriété échapperait ». ¹⁹³

Cependant, dans le cas de la complexité de la poésie de Guillermo Carnero, cet appareil de notes au riche contenu culturaliste s'avère néanmoins indispensable au lecteur. S'y retrouvent en effet, mêlés dans une utile pluralité, les références, les époques et les auteurs qui peuvent être mis en relation avec les poèmes, ce qui finalement constitue une œuvre secondaire à l'œuvre, dépendante d'elle. Mais, privilégiant un type de note complexe, que G. Genette nomme les « notes à énonciations emboîtées : » ¹⁹⁴, l'ensemble devient très conséquent, aussi bien en terme de longueur, une note pouvant être de longueur beaucoup plus importante que le poème en lui-même ¹⁹⁵ ou de variété des contenus. Il semble donc qu'en toute logique la complexité de la poésie de Guillermo Carnero, notamment sur le plan culturel, se reflète comme en un miroir dans le paratexte des notes : le risque existe d'un étouffement du poème par la glose référentielle est donc bel et bien présent.

Terminons en soulignant que l'appareil de notes remplit tout de même ici dans une certaine mesure une fonction de médiation interculturelle, en facilitant justement le dialogue entre les cultures, ne serait-ce que par l'échange de connaissances qu'elle induit. Dans le cas de la poésie de Guillermo Carnero, l'exigence envers le lecteur est effectivement importante : même si elle est à destination d'un public universitaire et d'érudits de toutes nationalités, l'édition, qui s'adresse aussi aux étudiants et est sans aucun doute lue par de 'simples' lecteurs, doit cependant assumer la complexité des référents culturels contenus dans le texte, ce qui suppose une connaissance de la culture européenne et notamment française, dont dispose bien évidemment l'auteur de l'édition, mais pas forcément le lecteur étranger à la France. Par contre, la tâche est facilitée pour le lecteur de culture française qui sera parfois surpris de trouver en note des définitions de mots jugés évidents (par exemple, *lavanda* (p. 152 – nous suivons toujours le même exemple du poème « Óscar Wilde en Paris » –), *sándalo*, *bouquet*, *corbeille*, *estuco*, *boudoir*). Il s'agit ici par ailleurs d'une manifestation peut-être inattendue mais néanmoins bien réelle de la relation privilégiée que le poète entretient avec la culture française.

¹⁹³ A. Compagnon, *La seconde main*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 339.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 325 : « C'est le cas de toutes les notes de citations (tiers cité par l'auteur), ou des notes critiques rapportant, par exemple, un commentaire auctorial épitextuel (auteur cité par tiers) ».

¹⁹⁵ Par exemple la note 210, p. 209 (vingt-deux lignes en police huit) sur le poème « Elogio de Linneo » (onze vers) ou bien la note 259, p. 230 (vingt-trois lignes) sur « Cenicienta » (sept vers). Les exemples ne manquent pas.

L'étude des anthologies et de l'édition nationale de *Dibujo de la muerte* dans leurs multiples aspects, titres, tables des matières, prologues et appareil de notes, nous a permis de montrer que la réception de la poésie de Guillermo Carnero, pourtant considérée au sein de la considération collective des « novísimos » comme l'emblème du changement de paradigme de ces derniers, se trouve empêchée par de multiples figures imposées de lecture qui retardent l'accès à son œuvre, ce qui constitue de fait une troublante étrangeté référentielle. Que ce soit l'immobilité du genre canonique qu'est l'anthologie, qui présente peu ou prou les mêmes invariants entre 1970 et 2016 notamment dans les figures codifiées de réception du culturalisme novísimo, ou l'utilisation des paratextes dans le formatage d'une réception imposée du cosmopolitisme de l'auteur dans l'édition nationale, le lecteur ne peut en effet franchir grâce à ces ouvrages la distance qui le sépare du texte du poème de Guillermo Carnero. Mais ces écrits secondaires institutionnels ne sont pas les seuls à proposer ce type de lecture : en effet, cet empêchement de la lecture signifiante traverse également les essais sur l'œuvre du poète, qui peinent parfois à donner accès au texte en réalisant notamment des lectures de la *máscara cultural* et de la métapoésie qui agissent comme autant de voiles entre le texte et ses lecteurs.

1.2. Des lectures de la « máscara cultural » et de la métapoésie qui retardent l'entrée dans l'œuvre

En effet, la *máscara cultural*, importante spécificité de la poésie de Guillermo Carnero, qui a à voir avec l'expression de l'intime et la question de la distance et des limites, est généralement mentionnée dans les écrits secondaires comme issue d'une tradition littéraire européenne et espagnole qui se poursuit dans l'œuvre du poète. Au-delà de cette réception historiographique qui a indéniablement son intérêt, comment le poète revisite-t-il cette tradition ? De quelle façon se la réapproprie-t-il ? Cette question pourtant importante sera fréquemment éludée par la glose référentielle qui en restera à une présentation canonique et informative des relations entre la *máscara cultural* et la tradition littéraire, la lisant par exemple en tant que symptôme de la postmodernité. Le lecteur devra également en intégrer les composantes habituellement signalées et abondamment décrites : corrélat objectif, personnage historique analogique et monologue dramatique, c'est-à-dire les outils les plus évidents de l'expression de la distanciation, parfois exemplifiés à l'aide d'un poème jugé représentatif. Ces figures imposées de lectures constituent d'autres empêchements à l'établissement d'une relation dialogique entre le texte et son lecteur.

1.2.1. La *máscara cultural* : une tradition européenne qui se poursuit

En effet, les médiations critiques s'efforcent de façon récurrente de légitimer l'inscription de la *máscara cultural*, qu'elles ne dissocient pas du culturalisme, dans la tradition culturelle européenne et espagnole. Ce n'est pas la fonction de la *máscara cultural* mais son appartenance au canon et sa forme qui seront mises en avant dans un premier temps, retardant d'autant le contact du lecteur avec le poème. La tradition est ici une clé de lecture privilégiée de la poésie novísima et de celle de Guillermo Carnero.

Pour ce faire, c'est donc parfois celle-ci qui est convoquée, de façon à insister sur les parentés entre les différents « mouvements » poétiques relativement à la question du masque culturel, comme par exemple dans le cas de J.O. Jiménez qui déjà, en 1972, convoquait dans son essai sur la poésie de Guillermo Carnero « *Estética del lujo y de la muerte* » les propos du poète-critique O. Paz parus dans une étude sur R. Darío pour mettre en évidence les points communs entre la poésie de ce dernier et le poète novísimo :

*...hablando de los objetos raros buscados y gustados con afán por esos poetas [modernistas], califica [O. Paz] a aquéllos de « máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras. [...] La modernidad [...] no es sino un girar en el vacío, una máscara con que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera »*¹⁹⁶.

L'édition nationale n'est pas en reste de ce point de vue puisqu'elle va alimenter également la construction du récit critique par une présentation générale du corrélat objectif : en 2010, I.J. López établit effectivement d'une part une relation entre l'utilisation du corrélat par le poète Guillermo Carnero et la tradition littéraire aussi bien espagnole qu'européenne, dont il procède, et rappelle d'autre part ses relations avec le culturalisme quant à l'expression de l'émotion dans le poème :

*Al usar correlatos objetivos Carnero sigue la tendencia iniciada por Eliot y Ezra Pound en el ámbito de la poesía moderna, y que había sido asumida por importantes poetas del 27 (Aleixandre, Cernuda). “La única forma de expresar la emoción en la forma artística – dice Eliot – es mediante un “correlato objetivo”. [...] De Pound procede esa reflexión personal que se pasea por la Historia para ofrecer un ambiente que evoca en el lector la imagen que el poeta quiere sugerir.*¹⁹⁷

¹⁹⁶ Cité par J.O. Jiménez, *Estética del lujo y de la muerte* : sobre Dibujo de la muerte de Guillermo Carnero, Papeles de Son Armadans 194 (mayo 1972), p. 214.

¹⁹⁷ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 41.

C'est le même ancrage de la *máscara cultural* dans la tradition que souligne M.B. Ferrari dans son essai « El sujeto y sus máscaras : la mediación culturalista en dos poetas del 70 : P. Gimferrer y G. Carnero » lorsqu'elle réaffirme les relations entre masques et *systèmes culturels* : *es en el contexto de una escritura problematizadora del propio código lingüístico que proponemos hablar de la cultura como máscara del sujeto. Si estos discursos poéticos no verbalizan el « afuera extratextual » sino otros sistemas culturales de representación, la enunciación de los mismos será necesariamente, también, mediatizada*¹⁹⁸.

Il est effectivement perceptible que le récit critique, dont les essais participent souvent pour une part, tient à rassurer le lecteur quant à l'inscription de la question de la *máscara* dans la tradition littéraire européenne et espagnole : ainsi le réalisent Cl. Arranz Nicolás lorsqu'elle souligne que...

*...el despojo del "yo lírico" a favor de la pluralidad de hablantes o de la singularidad de la tercera persona es un recurso preferente en Pound. Estos correlatos poéticos suelen ser personajes reales, históricos, literarios o políticos, que se convierten en el alter ego del poeta con lo que el "yo poético" desaparece. [...] En los poetas de la generación del 50 es dominante esa actitud como también acontece en la novela, y ello se debe a una progresiva desaparición del "yo" en la obra, bien sea porque el poeta se identifica con temas más "a la altura de las circunstancias" en el caso de Hierro, Valente, etc...o bien por una vivificación o recreación de un determinado cuadro o escena histórica.*¹⁹⁹

...et M.B. Ferrari, en explicitant la dénomination de « personnage historique analogique » utilisée par Guillermo Carnero dans son article sur la poésie de Pedro Gimferrer « Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer : "Cascabeles" de *Arde el mar* » :

*... propone [Guillermo Carnero] la denominación de « poemas de personaje histórico analógico », haciendo referencia, obviamente, a la analogía que preside la composición de estos poemas entre el « yo » y un « otro ». [...] Esta técnica está claramente emparentada con la del « monólogo dramático », género poético de sello angloamericano que se extendió a la poesía victoriana a través de la obra de Tennyson y Browning. Luis Cernuda lo introdujo en la tradición de la lírica hispánica por primera vez en su libro *Las nubes* (1937-1940). Los supuestos del mismo son « Un hablante no identificable con el autor, un interlocutor contextual, un lenguaje dialogístico, un discurso de inspiración epistolar »...*²⁰⁰

Mais ces médiations critiques, qui ne perdent pas de vue leur objectif de construction du canon, énoncent une autre figure imposée de lecture, celle des relations de la *máscara cultural* avec la postmodernité, qui constitue un autre aspect spécifique de la tradition littéraire et

¹⁹⁸ M.B. Ferrari, *op.cit.*, p. 150.

¹⁹⁹ Cl. Arranz Nicolás, « Neopositivismo... », *op.cit.*, p. 140 et n.11, p. 147.

²⁰⁰ M.B. Ferrari, *op.cit.*, p. 157 et n.12, même page.

artistique. Et de fait, un nombre conséquent d'essais aborde cette question, d'ailleurs visible dès leur intitulation.

Ce point présente un intérêt car il rend perceptible une amplification des références critiques espagnoles qui prennent en compte à cette occasion de façon plus large la pensée occidentale de la postmodernité, déjà présente de façon plus ancienne dans la critique nord et sud-américaine, par exemple chez A.P. Debicki, J. Krugger-Robbins, M. B. Ferrari... pour ne citer que les plus connus des critiques ayant réfléchi outre-Atlantique sur l'œuvre poétique de Guillermo Carnero²⁰¹. En ce sens la critique espagnole devient dans une certaine mesure européenne.

Mais néanmoins, la recherche d'éléments relevant de la postmodernité dans la poésie de l'auteur – comme s'il fallait se remettre à tout prix de l'acculturation franquiste en montrant que la critique et la littérature de l'Espagne postfranquiste, malgré le séquençage générationnel dominant dans les écrits secondaires produits en Espagne, sont capables de s'intégrer à l'Europe et l'Occident des idées²⁰² fut-ce au prix de l'abandon du contact avec le texte lui-

²⁰¹ Comme cela est bien connu, et comme le rappelle A. Compagnon, « [l]e postmoderne nous vient largement des Etats-Unis qui ont été le dernier avant-poste du modernisme et de l'avant-garde européenne depuis la seconde guerre mondiale. [...] Vers la fin des années 70, le terme est revenu en Europe, notamment dans l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne* », « Le postmoderne, fin de l'hégémonie culturelle européenne », *L'Esprit de l'Europe*, Flammarion, 1993, t.3, p. 290-91 ; J.O. Jiménez, en 1989, *Ínsula* 505, *op.cit.*, p. 2, rappelle aussi ce décalage. Le postmoderne est une catégorie diffuse en Espagne *donde se la ha empezado a estudiar seriamente sólo en los últimos años ; no así en otros países en los cuales la teorización sobre esta categoría histórico-cultural había avanzado ya con seguros pasos mucho antes de que el término comenzase a circular, con notoria incertidumbre y aun error, en los círculos "progres" y populares de la Península*.

²⁰² Cette approche donne en effet lieu à une dynamique de réflexion au sein de la critique sur la poésie espagnole de la période novísima, notamment depuis l'étranger : déjà, en 1989, A.P. Debicki soulignait dans un essai consacré aux aspects postmodernistes de la poésie des novísimos (« Una poesía de la postmodernidad : los novísimos », *Anales de la literatura española contemporánea* 14/13, p. 33) que la postmodernité traverse la poésie espagnole depuis les années 20 du siècle dernier. L'essayiste y précise en effet que *[l]a historia de la poesía española del siglo 20 tiende a combinar [el] enfoque generacional con otro, basado en la historia política del país, relacionando una generación con la crisis de la España de 1898 y definiendo otras dos a partir de la guerra civil. Esta manera de organizar la poesía española de nuestro siglo suscita varios problemas y limitaciones. En primer lugar, al forjar un esquema de múltiples grupos generacionales, casi siempre reaccionando contra sus antecesores, impide una visión más amplia que tome en cuenta suficientemente corrientes estéticas y filosóficas de mayor alcance. En segundo lugar, [...] nos obliga a ver la poesía española aparte del más amplio contexto artístico europeo. Específicamente, ignora posibles correspondencias entre el desarrollo de la poesía española y el paso desde la "modernidad" a la "postmodernidad" en las artes occidentales –paso que se relaciona con cambios fundamentales en la orientación estética, pero que solo recientemente se ha discutido en España*. Signalons que cet essai peut être mis en relation avec celui que publie le même auteur, la même année, dans le numéro 505 de la revue *Ínsula* qui comprend la première partie d'un dossier sur la poésie novísima : « La poesía postmoderna de los novísimos : una nueva postura ante la realidad y el arte », p. 15-16, *El estado de la cuestión : De estética novísima y "novísimos"* (monográfico coordinado por Guillermo Carnero)). La seconde partie de ce dossier a paru dans le numéro 508 de la même revue (avril 1989). L'hispaniste poursuivra en 1992 cette mise en relation entre la poésie espagnole de la seconde moitié du XX^e siècle et la question de la postmodernité dans l'introduction à la publication collective sur la poésie espagnole contemporaine de la revue *Studies in 20th Century Literature* (Volume 16, Issue 1, *Special issue on Contemporary Spanish Poetry* : « Introduction : Critical Perspectives on Contemporary Spanish Poetry », [en ligne] : <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1288>). Dans cette introduction (p. 1.) qui présente les contenus du numéro, l'auteur relie cette poésie avec la postmodernité tardivement prise en compte par une critique étouffée par l'entrée générationnelle qui isole la poésie *del más amplio contexto artístico europeo* (« Una poesía de la postmodernidad... » *op.cit.*, p. 34) et tient à inscrire le tout

même – va de fait conduire une nouvelle fois à la disparition du poème sous l'extériorité critique.

Effectivement, la relation entre la poésie novísima et la postmodernité est fréquemment soulignée dans les essais, ce qui renforce cette figure imposée de lecture, faisant des novísimos des poètes représentatifs de ce courant artistique. L'hispaniste A.P. Debicki, dans son essai sur la poésie postmoderne des novísimos affirme d'ailleurs que...

...[l]os poetas que constituyen la próxima oleada, es decir, los novísimos, son los que ya desembocan plenamente en el mundo de la postmodernidad. Et, plus loin : [...]Varios rasgos centrales de toda esta poesía la ligan con la postmodernidad : el énfasis en el lenguaje como manera de construir nuevas realidades más que comunicar mensajes inmutables, el empleo simultáneo de diversas perspectivas y diversos niveles de lenguaje, el interés en el proceso de poetización y en la metapoética, y un cierto escepticismo en cuanto al valor de la literatura para captar significados, todos ejemplifican un rechazo de la confianza que dominaba la poesía de la modernidad²⁰³.

La critique sur les novísimos retient également de la postmodernité les stratégies d'expression du moi poétique qu'elle met en relation avec la *máscara cultural*, en opposition avec le *moi* autobiographique mobilisé par la poésie sociale. Cette lecture insiste sur l'articulation générationnelle et entraîne à nouveau le lecteur sur la piste de l'idée de rupture, laissant une nouvelle fois de côté le poème. De fait, l'hispaniste A.P. Debicki ne nous rappelle-t-il pas que *si la generación anterior [a los novísimos] seguía preocupada, a pesar de su escepticismo, por el « yo » en la realidad circundante, el escepticismo más fundamental de los « novísimos » les lleva a considerar el « yo » como a menudo aislado de tal realidad, y relacionado más bien con su lenguaje y con la ficción artística que éste pueda crear?*²⁰⁴

Effectivement, l'expression de cette dissolution de la voix dans le poème rend manifeste la crise du sujet, l'un des traits de la postmodernité, et donne lieu à l'émergence de l'idée de polyphonie textuelle²⁰⁵ ou intertextuelle. J.J. Lanz, dans son essai « La teoría del texto novísimo » corrobore ce constat, affirmant que ...

dans la tradition littéraire espagnole : *The detailed studies included here focus on Spanish poetry published after 1950, when fundamental changes in poetic attitudes and styles occur, inaugurating to my mind a whole new era of "post-modernity"*, (« Les études détaillées présentées ici mettent l'accent sur la poésie espagnole publiée après 1950, au moment où des changements fondamentaux dans les esthétiques et les styles apparaissent, inaugurant à mon avis une ère complètement nouvelle de « postmodernité »). Et, plus avant dans sa présentation (p. 4.) : *...the poets of the second post-war generation are anticipating a (postmodern?) poetics of process that will dominate the 1970s even if the style of their work prior to that decade is significantly different* (« ...les poètes de la seconde génération de l'après-guerre anticipent les attitudes poétiques (postmodernes?) du processus qui va dominer dans les années 70 même si le style de leurs créations avant cette décennie est sensiblement différent »).

²⁰³ *Ínsula* 505 (cf. note précédente), *op.cit.*, p. 15.

²⁰⁴ *Ibid.*,

²⁰⁵ On pourra se référer également à l'essai de Cl. Le Bigot, « À propos de la 4^{ème} personne du singulier. Remarques sur le statut énonciatif du sujet lyrique », *Les polyphonies poétiques, Formes et territoires de la poésie*

...[l]a polifonía intertextual tan característica de los novísimos no es únicamente un rasgo culturalista sino síntoma de lo que podríamos llamar crisis del sujeto. El sujeto de la enunciación pierde su protagonismo y el poema se convierte en un espacio dialógico, en una pluralidad de discursos. [...]La pluralidad de voces, esto es, la crisis de los discursos dominantes ha sido señalado en numerosas ocasiones como rasgo inequívocamente posmoderno (G. Vattimo, 1986 ; J.F. Lyotard, 1984)²⁰⁶,

...idée sur laquelle réfléchit également le poète Dionisio Cañas dans son essai « El sujeto poético posmoderno » dans lequel il s'intéresse aux marques les plus évidentes du postmodernisme dans la poésie contemporaine, retenant notamment *el uso de la máscara autobiográfica* en tant que *rasgo más notable de este sujeto [posmoderno]*²⁰⁷. D'ailleurs, l'universitaire américaine Jill Kruger-Robbins, qui consacre en 1997 son ouvrage *Frames of referents* à la mise en évidence des traits postmodernistes de la poésie de Guillermo Carnero, étudie en particulier dans un chapitre de celui-ci les stratégies d'élaboration du *moi* poétique dans le recueil *Dibujo de la muerte* : « Framing the Self in *Dibujo de la muerte* ». Ce postulat d'appartenance de la poésie des novísimos à la postmodernité était d'ailleurs affirmé dès l'introduction de cette étude :

*In fact, [...] their [des novísimos] use of and allusion to modernist techniques and texts in conjunction with other images (pop culture, paintings, and texts from classical antiquity to the present) actually reveal a radical skepticism about language, art, meaning, and identity, which links novísimo poetry to certain expressions of postmodernism in other Western arts.*²⁰⁸

La notion d'intertextualité élaborée par la philologue française Julia Kristeva dans son ouvrage *La révolution du langage poétique* sert d'appui à l'hispaniste américaine²⁰⁹ pour établir

contemporaine en langues romanes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2016, Édition du Kindle. [Emplacements 6887 à 7210].

²⁰⁶ J.J. Fernández, « Teoría del texto... » *op.cit.*, p. 86 et n.13 même page. Soulignons que l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1979, est la référence communément citée lorsque les écrits secondaires espagnols s'intéressent à la question de la postmodernité.

²⁰⁷ Dionisio Cañas, « El sujeto poético posmoderno », *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 53.

²⁰⁸ Jill Kruger-Robbins, *Frames of referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*, Associated University Press, 1997, p. 14. L'auteure rappelle également (p. 15.) que dans la critique espagnole ou pour le moins hispanique des années 90, des auteurs comme César Nicolás dans son essai « *Novísimos* (1966-1988) : notas para una poética », *Ínsula* 505 *op.cit.*, p. 14, affirmait la sensibilité postmoderne de la poésie novísima : en effet, celui-ci intitule l'un des chapitres de son essai : 1978-1988. *Eclecticismo, manierismo, minimalismo : una sensibilidad postmoderna* et J.O. Jiménez, *ibid.*, p. 2, qui réfléchit à cette même question, s'interroge : *¿No sería legítimo pensar que la estética novísima viene a configurar un estadio más – un estadio, eso sí, dotado de igual brillo y singularidad que caracterizó a lo más irreductiblemente moderno – hacia este clima de la postmodernidad en que, queriéndolo o no, sabiéndolo o no, estamos situados y respirando?*

²⁰⁹ J.K. Robbins *Frames of referents...op.cit.*, p. 30-31 : *The term intertextuality denotes this transposition of one (or several) sign-system(s) into another...If one grants that every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an intertextuality), one then understands that its "place" of enunciation and its denoted "object" are never single, complete and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated. In this way, polysemy can also be seen as the result of a semiotic polyvalence –an adherence to different sign-systems* (« Le terme d'intertextualité désigne la transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes dans un autre...Dans la mesure où l'on admet que chaque pratique signifiante est un champ de

dans sa présentation une relation entre la vision du monde exprimée par le poète et la diffraction postmoderne de la voix poématique, qui s'exprime dans les poèmes de *Dibujo de la muerte* grâce au recours à la mémoire culturelle :

The complex and multiples allusions in Dibujo de la muerte suggest this definition of intertextuality and thus represent synecdochically the inherent multiplicity of every artistic creation as well as its circumscription by its artistic, social, and linguistic context. This particular interpretation of the world is presented in Dibujo de la muerte by several speakers, who appear to be detached from the social reality they observe, but who are shown to be framed by that reality even as they create their own artistic frames for it. These speakers are either artists (Watteau, Oscar Wilde, Brummel), artistic creations (Don Quijote), or artistic creations who are also artists (Aschenbach from Death in Venice).²¹⁰

Outre celle de la voix poématique, la réflexion critique sur le postmoderne met également en avant la question de l'indétermination du langage qui entraîne un scepticisme des auteurs novísimos quant à la capacité de celui-ci à rendre compte de la réalité. Et par conséquent, le regard critique, à la recherche de ces traces d'indétermination, relègue la poésie de Guillermo Carnero à l'arrière-plan de la tradition postmoderne sans chercher à en comprendre le fonctionnement. M.H. Persin précise en effet dans son essai « La imagen del/en el texto : el ékfrasis, lo postmoderno y la poesía española del siglo XX », comme le feront de nombreux autres critiques, les relations entre tradition poétique postmoderne et langage :

Si dentro de la tradición romántico-simbolista el énfasis cae en el valor de la Palabra como una entidad que en si contiene el poder de comunicar algo definitivo, en [la] tradición [...]post-moderna, lo que comunica la Palabra, además de su significado superficial, es un escepticismo básico e irónico ante la (im)posibilidad del acto comunicativo : la Palabra comunica perfectamente que no puede comunicar perfectamente.²¹¹

transpositions de plusieurs systèmes de signifiacances (une intertextualité), il est possible de comprendre que son « lieu » d'énonciation et son « objet » désigné ne sont jamais uniques, complets et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, pouvant être répertoriés. En ce sens, la polysémie peut également être considérée comme le résultat d'une polyvalence sémiotique – une adhésion à différents systèmes de signes »).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 31 : « Les allusions complexes et multiples dans *Dibujo de la muerte* évoquent cette définition de l'intertextualité et représentent donc par synecdoque la multiplicité inhérente à toute création artistique aussi bien que sa délimitation par son contexte artistique, social et linguistique. Cette interprétation particulière du monde est présentée dans *Dibujo de la muerte* par différents locuteurs, qui semblent détachés de la réalité sociale qu'ils observent, mais qui sont présentés comme étant intégrés à cette réalité même s'ils créent pour cela leurs propres référents artistiques. Ces locuteurs sont soit des artistes (Watteau, Oscar Wilde, Brummel), soit des créations artistiques (Don Quichotte), soit des créations artistiques qui sont également des artistes (Aschenbach de *La mort à Venise*) ».

²¹¹ M.H. Persin, « La imagen del/en el texto : el ékfrasis, lo postmoderno y la poesía española del siglo XX », Ciprijauskaitė, Birutė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 45. J.F. Lyotard dans son essai *La condition postmoderne*, op.cit., p. 66-67, suggère déjà cette idée d'indétermination, qui sera reprise par un grand nombre de critiques lorsqu'il s'agira de s'intéresser à la question de la *máscara* et de la voix poématique. Par exemple, à propos de la délégitimation du discours de science, l'auteur nous précise : « Dans cette

De même, la difficulté qu'a le poète Guillermo Carnero à trouver en tant qu'artiste sa place dans le monde, élément prégnant de sa poésie, est-elle lue en tant que symptôme postmoderne : E. Pittarello, dans son essai sur le poème « Plaza de Italia » établit cette relation soulignant que *[s]us peregrinaciones melancólicas [del poeta Guillermo Carnero] entre determinadas obras artísticas de otras épocas, incluida la Piazza d'Italia de Giorgio de Chirico, muestran no sólo el anhelo huidizo del 'ya-no' y del 'demasiado-tarde', sino también la búsqueda de un rol para el artista en el desencanto de la postmodernidad.*²¹²

Cette lecture critique de la *máscara cultural* en tant que figure postmoderne, qu'elle étende ses ramifications aux champs du questionnement sur la voix poématique, le langage, l'indétermination des poèmes ou la place de l'artiste dans la société, freine dans tous les cas l'accès aux textes du poète. Elle est de plus renforcée par l'omniprésence de l'énumération des outils auxquels ont recours les novísimos et plus précisément Guillermo Carnero lorsqu'il s'agit de trouver des alternatives à l'expression de ce que le poète en personne nomme l'intimisme primaire²¹³.

dissémination des jeux de langage, c'est le sujet social lui-même qui paraît se dissoudre. Le lien social est langagier, mais il n'est pas fait d'une unique fibre. C'est une texture où se croisent au moins deux sortes, en réalité un nombre indéterminé, de jeux de langages obéissant à des règles différentes ». En 1989, A.P. Debicki, dans son essai « La poesía postmoderna de los novísimos... » *op.cit.*, p. 15 souligne, reprenant l'idée d'indétermination du texte postmoderne et à propos de la poésie de Guillermo Carnero : *...a la confianza en el valor trascendente del poema de los del 27, Carnero opone un profundo escepticismo. Éste se liga con un rasgo central de su poesía : su manera de crear textos "indeterminados", cuyos significados contradictorios nunca quedan resueltos.*

²¹² E. Pittarello, « Piazza d'Italia... », *op.cit.*, p. 525.

²¹³ Voir G. Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 62 et *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 25-26. L'universitaire français Cl. Le Bigot poursuit sa réflexion sur cette question, déjà entamée dans un essai en 1993 (« El culturalismo como « alternativa de discurso... », *op.cit.*, p. 60) dans le prologue de l'anthologie d'A. Bensoussan dont il préface en 1995 la réédition, rappelant justement que le masque de la voix poématique est utilisé comme alternative à l'expression de l'intimisme primaire : *La estética novísima, cuando rehabilita el Yo, no lo piensa como sumiso a su entorno social en primer lugar sino relacionado con la ficción artística que este Yo puede crear. [...] con los novísimos asistimos a una despersonalización de las emociones referidas. [...] No es la historia del Yo lo que importa sino la conciencia de lo que acarrea el Yo ; d'une façon générale, cette figure de lecture est omniprésente dans les écrits secondaires quelle que soit leur provenance, ce qui renforce le blocage de la réflexion sur l'intime au sein de la poésie de Guillermo Carnero : M.B. Ferrari dans « El sujeto y sus máscaras... » *op.cit.*, p. 158, rappelle que la serie cultural lejos de apuntar a fines puramente ornamentales está aquí utilizada como medio ante la imposibilidad de transmitir las emociones del "yo" de manera directa ; A.L. Prieto de Paula en 1996 dans son ouvrage *Musa del 68 – Claves de una generación poética*, *op.cit.*, p. 59-60 et 62, souligne que para borrar el confesionalismo, además de otros recursos, Carnero va depurando el poema del yo más explícito y obvio mediante el zigzag en un serpentin de referencias escalonadas, convirtiendo en un conjunto de estampas, alejadas a su vez entre sí, lo que en el fondo es un testimonio intelectual y moral del poeta [...] car le culturalisme permite al autor hablar de sí mismo por procuración tandis que R. Pérez Parejo en 2002 affirme que el yo desaparece tras un imaginario cultural, una máscara utilizada para huir del tono confesional y autobiográfico que caracteriza al yo quejoso – y muchas veces auto complaciente – de la tradición romántica que Carnero percibía aún en la poesía inmediatamente anterior a los novísimos, *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación del 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, p. 393 ; les prologues des anthologies, à partir des années 1985-1990 du siècle dernier ne font pas exception et relaient cette figure imposée de lecture : en 2016, dans le plus récent d'entre eux – emblématique, car il s'inspire largement des précédents en la matière – A. Irujo (*Hacia...op.cit.*, p. 36) souligne qu'effectivement les novísimos n'écrivent pas de *poesía confesional* (on peut lire à ce propos, les propres mots de G. Carnero sur la question de la poésie *confesional* cités*

Cette recherche d'une alternative à l'expression directe de l'émotion dans le poème induit de fait la recherche de création d'une distance que la critique mettra souvent en avant lorsque sera évoquée la *máscara cultural*. C'est ainsi que la question fondamentale de l'expression de l'intime dans la poésie de Guillermo Carnero se voit parfois réduite à l'énonciation des outils de la distanciation.

De fait, la *máscara cultural* devient une simple émanation du culturalisme et la poésie de Guillermo Carnero en représente la manifestation la plus aboutie²¹⁴. La critique va souvent rappeler que pour les poètes des années 1970, qui tentaient d'éviter *la caída en el viejo confesionalismo romántico* pour exprimer leur *nueva subjetividad*, des stratégies possibles se présentaient, ainsi que le rappelle l'universitaire espagnol Á. Luis Prieto de Paula dans le prologue de son anthologie :

Para ello hubo que habilitar diversos modos de configuración del poema. Uno de los más frecuentes es la utilización de los correlatos objetivos y la transposición histórica : un personaje o situación del pasado funciona como trasunto externo de esa subjetividad que se muestra de manera indirecta mediante el monólogo dramático o la descripción de escenas remotas con las que el poeta refiere algo que concierne a su experiencia de vida, en la línea que ya lo habían practicado Cernuda y algunos autores de los cincuenta. Otros procedimientos para esquivar la obviedad emotiva son los derivados de la utilización de un didactismo irónico [...] o del tono neutro y casi ensayístico en otros (Carnero, especialmente en El azar objetivo).²¹⁵

Les procédés auxquels a recours Guillermo Carnero pour *enmascarar el sujeto textual*, issus du culturalisme, sont présentés dans leur forme, voire parfois dans leur fonction²¹⁶, ou même en tant qu'outil « rentable » dans le poème :

par l'anthologue) et rappelle que ces poètes, cherchant également à se libérer de la tradition romantique, mettent en place des stratégies d'écriture destinées à trouver des alternatives à l'expression de l'intimisme primaire, *no porque el yo desaparezca de la esfera del poema, sino porque la vocación antirromántica que caracteriza a la mayoría de los nuevos autores promueve su ocultación – la ocultación de la emoción directa – tras correlatos objetivos u otros mecanismos de distanciamiento*, *ibid.*, p. 33-34, stratégies dont le culturalisme est un élément fondateur : *En todo caso, tanto la elusión de referencias a la realidad circundante como el escamoteo de la obviedad sentimental demandan una habilitación de un nuevo universo simbólico-mítico, que en esta poesía acostumbra a conformarse con elementos eruditos procedentes del sistema artístico y literario, aunque también de la cultura popular de los mass media, así como de épocas del pasado o de lugares caracterizados por su estilización o su exotismo y prestigiados por la historia cultural*, *ibid.*, p. 34 ; l'anthologue ajoute que Guillermo Carnero est *uno de los principales defensores de esta tesis* de l'expression indirecte du moi, avec d'autres poètes novísimos : *...otros autores han insistido en el uso del culturalismo como un modo de evitar la palmariedad confesional a través de la proyección del yo en mitos culturales que funcionan como figuras interpuestas, por ejemplo en la estela de los poemas cernudianos de personaje histórico analógico*, *ibid.*, p. 36 pour les deux citations.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 43 : Carlos Bousoño definirá esta característica generacional en la poesía de Guillermo Carnero, cuyo Dibujo de la muerte (1967) manifestaba a la perfección esta tendencia culturalista (Bousoño 1988 : 35).

²¹⁵ Á.L. Prieto de Paula, 1939-1975, *antología...op.cit.*, p. 51.

²¹⁶ Par exemple, M. B. Ferrari, dans son essai « El sujeto y sus máscaras : la mediación culturalista en dos poetas del 70, Pedro Gimferrer et Guillermo Carnero », *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, L. Scarano, M. Romano, M. Ferrari, Buenos Aires, Biblos, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1994, p. 149 : *Dicho culturalismo suele ser entendido como la incorporación de personajes, situaciones, o*

...incorporación de personajes históricos tales como Oscar Wilde, Watteau o Brummel ; personajes que, además de reforzar el « culturalismo » harto denotado de estos poemas, actúan como máscaras detrás de las cuales se oculta el sujeto. A través de estos « correlatos objetivos », auténticas figuras de intermediación, se enmascaran los sentimientos y las emociones del « yo ». [...] ...la identidad del sujeto se enmascara frecuentemente tras personajes ficticios pour M.B. Ferrari²¹⁷ ;

En el caso de Carnero [...] es frecuente que el poema regido por una “enunciación lírica” responda a una recreación de un determinado cuadro o escenario histórico de un personaje o bien de un motivo cultural. El poeta así, figura como el simple narrador de una determinada esfera objetiva, motivadora de un sentimiento, con lo que en el poema se marca preferentemente un distanciamiento entre el “yo” que contempla y la realidad contemplada pour Cl. Arranz Nicolás²¹⁸ ;

El mármol trabajado por Fancelli funciona de este modo como correlato de la situación en que se encuentra el autor y, por extensión, de la situación en que ha de verse el lector : escultor/tumba, poeta/poema, lector/lectura pour I. J. López dans l'édition nationale de *Dibujo de la muerte* en relation avec le poème « Ávila »²¹⁹ ;

...un procedimiento [el correlato objetivo] que, desde su plena naturalización en la literatura española, ha dado gran rendimiento [...]. Se basa este recurso en la sintonía, no declarada por lo general, entre el mundo interior del autor y la realidad cultural externa que ocupa temáticamente el poema. Acotado el terreno exterior al poeta que se constituye en motivo exterior a la composición, aquél puede explayarse sin las ataduras de la autocontención, hablando de sí mismo a través de lo otro, con lo que guarda una familiaridad analógica. Se consigue así un equilibrio entre el egotismo de naturaleza romántica y la asepsia expresiva contraria a las efusiones del romanticismo pour Á.L. Prieto de Paula²²⁰ ;

...se recurre a ello [el monólogo dramático] para enmascarar el yo, para ocultar la experiencia personal mediante una representación ficticia, para, en definitiva, impersonalizar la obra y distanciarse así del impudor del yo romántico pour R.Pérez Parejo qui complète son propos par une analyse du fonctionnement du corrélat objectif dans la poésie de Guillermo Carnero.²²¹

intertextos que el poeta toma de la serie cultural y que recrea para hacerlos portavoces de sus propias intenciones; R.P. Parejo, *op.cit.*, p. 392, signale pour sa part que [e]n lugar de utilizar un sujeto lírico identificable con el autor, se desdobra proyectándose en escritores, pintores o dandys (Wilde, Watteau o Brummel) para esta función de enmascaramiento. [...] Este diálogo a solas con otros personajes de fábula crea un doble espejo en la ficción y, al cabo, una acentuación de la soledad del autor que está oculto en los distintos correlatos ; E. Pittarello, en 2009, dans son essai « Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero », (*En*)claves de la Transición...*op.cit.*, p. 252, s'intéresse également aux relations entre la mémoire culturelle et l'expression dans le poème d'un yo distancié grâce à la *máscara cultural*. Elle rappelle la longue tradition critique en rapport avec cette thématique lorsqu'elle souligne que *el uso de la prosopopeya con el sistema pronominal de la primera persona es uno de los recursos más comentados por la crítica y por el mismo autor*.

²¹⁷ M. B. Ferrari, « El sujeto y sus máscaras... », *op.cit.*, p. 165 pour les deux citations.

²¹⁸ Cl. Arranz Nicolás, « Neopositivismo y culturalismo... » *op.cit.*, p. 140.

²¹⁹ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 44. L'introduction de l'édition nationale permet à l'universitaire de préciser le fonctionnement du culturalisme dans le poème en présentant la *máscara cultural* exprimée par le corrélat objectif. L'hispaniste en détermine les points communs et en dresse la liste : *decadentes y exquisitos* (Óscar Wilde, Watteau, Brummel, Giovanni Sforza, Ludovico Manin) qui ont mené une existence difficile dont le poète a retenu tout ou partie et a mis en scène dans le poème tel ou tel aspect dramatique de leur vie.

²²⁰ *Musa del 68*...*op.cit.*, p. 352.

²²¹ *Ibid.*, p. 384 et 391-392. L'auteur spécifie également les sources de ces outils pour le poète [que] *había aprendido a utilizar esta máscara del yo analógico en los ejemplos de Desolación de la quimera de Cernuda, en*

Le poème devient dans ce cas l'exemplification de cette stratégie d'expression du *moi* et sa signifiante s'efface une nouvelle fois au profit de la construction de l'historiographie littéraire : ainsi, en 2016, A. Iravedra souligne-t-elle dans son prologue que le célèbre poème « El embarco para Cytorea » constitue à ses yeux une manifestation du transfert analogique des obsessions de la voix poématique grâce à l'utilisation du référent culturel pictural du non moins célèbre tableau de Watteau :

*...el frecuente recurso a la máscara cultural no está destinado a eliminar el yo, sino a canalizar su expresión indirecta con el fin de superar la efusión sentimental y el lenguaje lexicalizado de la elocución romántica. « El embarco para Cytorea », transposición verbal de un lienzo de Watteau, constituye un preciso ejemplo de ese trasvase analógico de las obsesiones del sujeto.*²²²

Et R. Pérez Parejo adopte une démarche similaire pour le même poème, expliquant à son lecteur que *Carnero utiliza a Watteau a modo de máscara. Aparece un sujeto lírico basado en un personaje histórico con el objeto de exponer veladamente el desencanto amoroso del propio poeta. Pero la escena utilizada, así como la interpretación del punto de vista, son ficticias.*²²³

Le déploiement de ces figures critiques immobilise la réception de la poésie des novísimos et de celle de Guillermo Carnero par des constats qui visent d'une part à rechercher des éléments de cohérence avec la tradition et qui d'autre part dressent la liste des outils mobilisés pour palier à l'expression de l'intimisme primaire par la *máscara cultural*. Mais le lecteur, s'il ne s'est pas découragé, devra cependant franchir encore d'autres obstacles pour entrer de plain-pied dans la poésie de Guillermo Carnero car des facteurs supplémentaires de ralentissement de l'accès au texte se superposent également aux précédents au sein des médiations critiques.

1.2.2. Des lectures de la métapoésie qui alimentent le métarécit critique

C'est ainsi qu'un autre élément primordial de la poésie de l'auteur, la métapoésie, y est présenté de façon réitérée comme un maillon supplémentaire de la tradition littéraire et plus largement artistique de l'Occident. La métapoésie trouve également une reconnaissance critique grâce à l'important essai de C. Bousoño, en réalité l'introduction à l'édition de 1979 de

Eliot, Pound, Cavafis, Rubén Darío y, guiado por algunos estudios de Cernuda como Pensamiento poético en la lírica inglesa e Historial de un libro, también en Browning. Además, Gil de Biedma, privilegiado lector de Dibujo de la muerte antes de su publicación, comprendió y alentó este procedimiento.

²²² A. Iravedra, *op.cit.*, p. 315.

²²³ R. Pérez Parejo, *Metapoesía...op.cit.*, p. 394.

Ensayo de una teoría de la visión, dont est essentiellement retenue la valeur de lutte sociale contre le langage du pouvoir²²⁴. Enfin, la métapoésie, qui est une réflexion sur le langage et sur les rapports du poète avec la réalité, nous conduit à évoquer le débat, discret mais perceptible, sur la notion d'« ecphrasis », sur laquelle les points de vue sont parfois opposés, certains essayistes soutenant que le poème de Guillermo Carnero peut être considéré comme une forme d'ecphrasis, d'autres affirmant le contraire.

La métapoésie est de fait, et comme le culturalisme, un passage obligé pour celui qui porte un regard critique sur la création poétique de Guillermo Carnero²²⁵. D'une façon générale, la réception de la métapoésie novísima s'attache à montrer qu'après la période de la poésie sociale qui a été, si on la considère dans sa globalité, celle de l'identification complète entre le langage et un message poétique destiné à rendre compte de la réalité sociale de l'Espagne franquiste pour la combattre, les poètes des années 70 ont produit un discours sur le poème lui-même, et développé un regard distancié sur leur propre création et de façon plus générale, sur l'acte d'écriture.

Mais les écrits secondaires ne manquent pas de souligner que la métapoésie n'est pas une création des novísimos. Il est en effet perceptible que ceux d'entre eux qui s'intéressent à cette question dans la poésie de Guillermo Carnero sont loin de mettre tous en avant la nouveauté du traitement que donne le poète à la réflexion sur le poème mais tiennent plutôt à souligner que la métapoésie n'est pas en rupture avec la tradition. Par conséquent, ces analyses recouvrent une nouvelle fois la poésie de l'auteur d'un voile qui en opacifie la signification. Le poème est ainsi de nouveau lu dans ses rapports avec la société et sa contribution à l'élaboration de la tradition et non comme une possible source de médiation humaniste entre le poète et son lecteur.

²²⁴ Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1979, 2^a edición, 1983. Estudio preliminar de Carlos Bousoño, p. 11-68 ; republié dans son recueil d'essais *Poesía poscontemporánea*, Júcar, Madrid, 1984, p. 227-301. Il faut noter que les anthologies reprendront également sans exception cette lecture sociale de la métapoésie.

²²⁵ Il convient de mentionner ici que cette considération critique de la métapoésie ne fait pas tout à fait l'unanimité. En effet, le poète J. Talens dans son essai « La coartada metapoética », paru dans la revue *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 55-56, discute la notion même de métapoésie : *...metapoesía sería aquella poesía cuyo universo referencial fuese la propia poesía. Hasta aquí, todo parece claro. Ahora bien, si la metapoesía es un lenguaje debe poseer, al menos, la característica que a éste le es propia, esto es, la de dividir en unidades mínimas, articular y estructurar su universo referencial. En ese caso, la metapoesía, o bien es redundante o bien estructura un universo que previamente no lo estaría, lo que, de entrada es contradictorio con la definición misma de poesía como lenguaje*. Il faut souligner que c'est sur la première partie de cette définition que s'appuient à la fois le récit critique et les analyses conduites dans les essais (*metapoesía sería aquella poesía cuyo universo referencial fuese la propia poesía*). Par ailleurs, la position de ce poète est claire : *...la metapoesía no existe, o bien no existe la poesía : ambas son una y la misma cosa*, cité par M.P. Palomero, *Poetas de los 70...op.cit.*, p. 24. J.J Lanz en 2012 dans son essai « La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea. "Ficción de la palabra", de *Espejo de gran niebla* » reprend également la même citation, *La musa...op.cit.*, p. 73 ; A. Iravedra en 2016 cite les mêmes propos dans le prologue de son anthologie, *op.cit.*, p. 41.

Dans ces écrits, la distanciation métapoétique est effectivement affirmée comme appartenant à la tradition artistique de l'Occident, – *desde hace siglos el verso ha sido utilizado para cavilar sobre la propia poesía* – fait remarquer l'hispaniste L.M. Estudillo, qui souligne également une parenté entre la poésie, la peinture et la musique : *La abstracción pictórica o el atonalismo musical, por mencionar dos relevantes fenómenos equiparables a la metapoésia en cuanto que están estrechamente vinculados a un espíritu de creación autorreflexiva* même si *en la tradición española es a partir de la última posguerra cuando el mismo discurso poético se convierte en un concurrido topos entre un buen número de autores*²²⁶. C'est une lecture similaire que réalise l'universitaire M.B. Ferrari qui nous rappelle que c'est à partir du discours poétique de l'après-guerre civile qu'en Espagne *la forma autorrefleja deja de ser un tópico más para convertirse en el modo mismo de construcción del poema, una problemática que recubre la totalidad de la estructuración y los planteamientos del texto literario*.²²⁷

C'est cette inscription de la métapoésie dans une longue tradition littéraire occidentale qui nous est rappelée dans l'ouvrage sur l'autoréférentialité dans la poésie contemporaine que publient plusieurs universitaires argentines en 1996 : *En cuanto a la problemática del lenguaje como foco del poema, Antonio Blanch observa que la "poesía de la reflexión sobre sí o de la conciencia no es algo propio del siglo XX ; ya había sido tema de poesía en los poetas barrocos y "metafísicos" del XVII, en los líricos románticos ingleses y más moderadamente en los poetas vinculados al linaje de Poe y Mallarmé hasta Valéry"*²²⁸. L'édition nationale de *Dibujo de la muerte* relaie elle aussi cette figure de lecture, rappelant aux lecteurs que la métapoésie s'intègre dans le courant plus large de la métalittérature, présent dans les années 70 en Espagne mais également phénomène européen.²²⁹

²²⁶ L.M. Estudillo, *La mirada elíptica : el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007, p. 158.

²²⁷ M. Ferrari, « Un espejo fragmentado : la práctica metapoética de Guillermo Carnero », *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía contemporánea*, Marta Ferrari, Marta Ferreyra, Marcela Romano y Laura Scarano, Rosario, Beatriz Viterbo editora, coll. Tesis/ensayo, 1996, p. 141.

²²⁸ *Ibid.*, n.41, p. 54-55. Cet ancrage de la métapoésie dans la tradition artistique de l'aire hispanique et européenne est aussi souligné par J.O. Jiménez, « Variedad y riqueza... » *op.cit.*, p. 2 : *Antecedentes de esta disposición [metapoética] – aunque con una orientación menos genérica y sustentante, y con modulaciones a su vez diversas entre sí –, irían, dentro de la tradición hispana, desde Martí, Silva, Darío, Huidobro, y desde Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado hasta Octavio Paz y José Ángel Valente ; y fuera de ella, procedentes de la poesía anglosajona (que es la que ahora más se habría de sentir) desde Pound y Eliot hasta Wallace Stevens ; L.M. Estudillo, op.cit., p. 158-159, met pour sa part en relation la métapoésie avec la tradition baroque, la considérant comme un subgénero de corte neobarroco cuyo auge responde a una crisis multifacética : epistémica, literaria, existencial y política. Nace como una reafirmación del ser del poema, autojustificación que reivindica la poesía como forma válida de conocimiento y crítica de los discursos simbólicos y, al mismo tiempo, como una admisión de sus propias limitaciones como instrumento del intelecto.*

²²⁹ Pour ce faire, I.J. López, *op.cit.*, p. 52 retient les propos de M. Calinescu dans son ouvrage, *Five faces of Modernity* et explique que *...[e]l concepto de metaliteratura se generaliza en el panorama literario español a partir de 1970. Desde un punto de vista histórico, es preciso considerar la metapoésia como realización en el género de la lírica de un fenómeno más amplio que indudablemente afecta a los demás géneros literarios – de ahí*

Cependant, le regard que portent les essayistes sur la métapoésie n'est pas uniquement diachronique : en effet, une lecture sociale en est réalisée à partir de l'essai fondateur publié en 1979 par C. Bousoño en tant que prologue à l'édition de *Ensayo de una teoría de la visión*. Cet essai va effectivement susciter d'innombrables reprises et reformulations et contribuer, malgré son intérêt intrinsèque, à ralentir l'accès à la poésie de Guillermo Carnero en en livrant au lecteur une interprétation qui la réduit à une stratégie de résistance au pouvoir en place.

De fait, les considérations du poète-critique C. Bousoño sur la poésie en tant que métalangage qui devient outil de résistance au pouvoir mais qui n'a pas d'autre recours que d'utiliser le langage, considéré comme un instrument au service de ce même pouvoir, pour le remettre en question, vont alimenter bon nombre d'essais lorsqu'il va s'agir d'évoquer la poésie de Guillermo Carnero²³⁰.

Cette démarche critique sur la métapoésie à partir des analyses de C. Bousoño est d'ailleurs pérenne. En effet, J. Lanz reprendra à ce propos en 2016 dans son ouvrage *La musa metafísica*, les contenus de son article « Teoría y práctica poética : la metapoesía a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus aurea” » initialement publié en 1993 :

Comentando Carlos Bousoño El sueño de Escipión, destacará en este libro de Carnero la utilización de la metapoesía, como modo de expresión del poema, apoyada en tres premisas fundamentales : 1º) la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad ; 2º) la incapacidad de la obra de arte para representar dicha realidad ; 3º) el desenmascaramiento del lenguaje del poder mediante su ironización. Dos consecuencias se derivan, por lo tanto, de la utilización de la escritura metapoética, según Bousoño : “La metapoesía además de ser un desenmascaramiento y rebeldía contra el Poder, según ya vimos, es una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la

que, en la poética descriptiva y en los análisis históricos de este período, se haya hablado de metanovela y de metateatro –, tratándose además de un fenómeno supranacional, afectando por consiguiente a autores de distintas tradiciones en un mismo momento histórico.

²³⁰ Cette figure de lecture est également lisible dans le récit critique de l'anthologie : M.P. Palomero dans son anthologie *Poetas del 70*, *op.cit.*, p. 23-24, nous rappelle que pour C. Bousoño, la base de la métapoésie est la *frustración de la experiencia real* ; de esta manera sólo queda la experiencia literaria que puede convertir la realidad en materia de arte, esto es, – en palabras de Bousoño – “la representación literaria de la frustración de la experiencia real”. Por otra parte, y éste es el núcleo de la teoría de Bousoño, “el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder” ; quelques années auparavant, en 1982, J.L. Falcó reprenait les analyses de C. Bousoño dans le prologue l'anthologie qu'il publiait alors avec l'universitaire et poétesse F. Rubio pour souligner que la métapoésie vise à la *subversión frente a los valores establecidos por el lenguaje del poder*, ce qui explique *el carácter “comprometido”, a veces oculto por el aparente esteticismo de estos jóvenes [los novísimos]*, cité par M.P. Palomero, *ibid.*, p. 24 ; et en 2016, poursuivant l'élaboration de ce récit critique, A. Iravedra, *op.cit.*, p. 41, reprendra de nouveau cette figure imposée de lecture qui attribue au critique et poète C. Bousoño la paternité de l'expression théorique de la résistance au pouvoir en place par la remise en question du langage du pouvoir, favorisant ainsi la naissance de la métapoésie novísima. Les propos du poète, toujours mentionnés à ce propos, seront comme à l'accoutumée cités pour étayer cette reformulation critique : *Pero en el empleo de la función metapoética y la reflexión sobre el lenguaje ha querido verse [...] una latente dimensión crítica : el discurso de una poesía que habla de la poesía perseguiría el desenmascaramiento del lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el poder, e implicaría una manifiesta rebeldía contra ese poder represivo y deshumanizador. El planteamiento de la poesía como metalenguaje buscaría, en suma, contestar “los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del Poder”.*

*obra estética” (Bousoño, 1979 : 56). Y en cuanto manifestación del carácter no real de la obra de arte, la metapoésia pone de relieve la incapacidad de esta, y su concreción en el poema, para comunicar una experiencia, la realidad.*²³¹

Et c’est également une vision sociale de la métapoésie à partir des apports du poète C. Bousoño qui est mise en avant par J. Kruger-Robbins dans son ouvrage sur la poésie de Guillermo Carnero :

*...metapoetry has revolutionary implications : toda crítica a la potencia deformadora de la realidad y la experiencia que posee el lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el Poder, se convierte de suyo en una manifestación, no sólo de insolidaridad, sino de franca rebeldía contra ese Poder deshumanizador. [...] This poetry, then, far from ignoring social reality, was intimately engaged in a dialogue with the language of power.*²³²

Cette figure imposée de lecture est même parfois utilisée pour légitimer les choix qui ont conduit les novísimos à investir le champ métapoétique : *...otras razones justifican la aparición y profusión de la metapoésia en la generación de los novísimos. Según Carlos Bousoño, « el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder »*²³³.

L’édition nationale de *Dibujo de la muerte* ne déroge pas à ce qui est devenu un incontournable passage critique et présente la métapoésie au sein d’un paragraphe largement étoffé par rapport à l’édition de 1998, notamment par l’apport de la critique étrangère. Elle y est évoquée en tant que résultante...

...de una orientación negadora dentro de la cultura contemporánea, orientación que Bousoño describió lúcidamente en su afamado estudio preliminar a la recopilación publicada por Carnero en 1979 con el título de

²³¹ J.J. Lanz, *La musa...op.cit.*, p. 54.

²³² J.K. Robbins, *Frames of referents, op.cit.*, p. 19 : « ...la métapoésie a des implications révolutionnaires : [...]. Cette poésie, donc, loin d’ignorer la réalité sociale, était intimement engagée dans un dialogue avec le langage du pouvoir ».

²³³ R.Pérez Parejo, *Metapoésia...op.cit.*, p. 263. L’auteur établit de plus une filiation entre les analyses de C. Bousoño et celles du philosophe F. Savater : *Una poesía que habla sobre la poesía sería – según se desprende de Bousoño – un discurso contra el uso del lenguaje por parte del poder, el cual es racional, utilitario, pobre y opresivo, ideas que parten de una reelaboración literaria del concepto de crítica del poder de Panfleto contra el Todo de Fernando Savater, ibid.*, p. 263. Rappelons que l’essai de F. Savater a été publié en 1978. R. Pérez Parejo éclaire également de façon opposée cette figure imposée de lecture de la métapoésie en tant que stratégie de résistance au pouvoir en place en mentionnant le point de vue de J. Talens qui nuance les affirmations de C. Bousoño, *ibid.*, p. 263 : *No comparte [J. Talens] su concepto de metapoésia porque procede de una utilización metafórica de un concepto tomado de la lingüística*, preuve une nouvelle fois du succès qu’a eu cette lecture de la métapoésie puisqu’elle a suscité débats et controverses au sein de la critique. D’ailleurs, dès 1989, l’hispaniste américain A.P. Debicki, dans son essai « Una poesía de la postmodernidad : los novísimos », *op.cit.*, p. 43, se réfère également aux écrits de C. Bousoño sur la question de la métapoésie, cette fois-ci pour exprimer un désaccord avec cette approche, ce qui montre une nouvelle fois la vitalité qu’a pu avoir ce débat critique, aujourd’hui éteint : *Al discutir la obra de Carnero, Carlos Bousoño ha escrito que su índole metapoética, y la de los “novísimos” en general, se relaciona con una rebelión en contra del “lenguaje del poder”, ya que “lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder”. Su intuición me parece certera y muy importante, aunque veo el asunto de manera un poco diferente que Bousoño.*

Ensayo de una teoría de la visión : « *la metapoesía – dice Bousoño – es no sólo testimonio de las falacias de la razón racionalista y su desprecio por el individuo, sino denuncia y reprobación de la injuria que, de esta guisa, comete el espíritu de Totalidad contra la integridad del hombre* ». ²³⁴

Néanmoins, même si cette lecture sociale de la métapoésie prédomine, il est également perceptible qu'elle met en jeu d'autres considérations. En effet, au-delà de son appartenance à la tradition, elle pose le problème du rapport du langage avec la réalité. La métapoésie ne conduit-elle pas à un poème isolé de son environnement social, une création tautologique due à la conscience qu'ont les poètes des limites du langage pour connaître cette réalité? L'hispaniste L.M. Estudillo va se poser ces questions, dont il rend compte dans son ouvrage *La mirada elíptica*, paru en 2007 :

El extendido cultivo de la metapoesía en el panorama literario español de la década de los setenta no debe ser contemplado como un fenómeno del todo ajeno a las particularidades históricas en las que se dio, aunque se haya señalado en numerosas ocasiones que este tipo de discurso poético no guarda relación alguna con su entorno social, quedándose en una textualidad endogámica, en una « poesía para poetas » que nacería « ante la frustración que produce no alcanzar el objeto deseado : el descubrimiento y revelación de la verdad » (Prieto, Musa, 232), en conexión así con lo que Carlos Bousoño afirmaría con respecto a la « desconfianza [por parte de estos poetas] frente al lenguaje », ya que éste se muestra « insuficiente [...] para conocer la realidad concreta ». ²³⁵

En effet, si le langage ne peut permettre d'exprimer la réalité, et que la réalité ne peut donc être atteinte par les mots, alors la tentation semble grande pour le poète de se tourner vers un univers culturel artistique dont le poème pourrait peut-être rendre compte, comme si le changement de référentiel était susceptible de modifier l'expression qui en est réalisée. Les essais, dans leur réflexion sur la métapoésie vont de fait mettre en avant un autre débat, en s'interrogeant sur la présence éventuelle de l'ecphrasis dans la poésie de Guillermo Carnero. Effectivement, dans quelle mesure le poème constitue-t-il un acte de mimesis ? Ou bien au contraire, comme le souligne E. Pittarello à propos de la poésie de l'auteur, ne s'agit-il pas *no*

²³⁴ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 54. L'hispaniste I.J. López mentionne également (même page) les analyses de L. Scarano et de J.K. Robbins sur cette question, ce qui montre que cette figure imposée de lecture n'est pas propre à la critique espagnole : *En términos similares se expresa más tarde Scarano, afirmando : « desde el principio el discurso de Carnero elabora un paradigma programático que constituye una estética negativa, apoyada en refutaciones desmitificadoras de la concepción dominante del arte propia de una estética simbólica y trascendente [...] Su cuestionamiento del lenguaje es, a la vez, cuestionamiento del discurso cultural de la época y denuncia de las falacias que la sociedad ha erigido como absolutos »* (cité de L. Scarano, « La poesía de Guillermo Carnero : una estética de la negatividad », *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.3. (1991), p. 321) ; De J.K. Robbins, I.J. López reprend l'approche postmoderne de la métapoésie : *La metapoesía viene así a demostrar el valor puramente parcial y provisional (arbitrario, diría Saussure) de los distintos postulados anteriormente concebidos como absolutos*. (Reformulé de J.K. Robbins, *Frames of Referents*, op.cit., p. 52).

²³⁵ L.M. Estudillo, *La mirada...op.cit.*, p. 159-160.

[...] de reproducir, sino de 'inventar' en el sentido etimológico, de 'encontrar' o 'descubrir' lo que no es evidente?²³⁶

Cette problématique est abordée par différents hispanistes tels que J.J. Lanz et L.M. Estudillo, qui y ont même consacré un essai²³⁷, J.K. Robbins et la professeure I. Mercadé, pour ne citer que les principaux d'entre eux. Ce débat, en déplaçant la lecture depuis la signifiante jusqu'à la recherche de la correspondance entre la poésie de Guillermo Carnero et cette figure de rhétorique va constituer un nouvel empêchement de l'accès à l'œuvre du poète, faisant omission du positionnement clair – et négatif – de l'auteur sur cette problématique : ses poèmes ne sont pas des ecphrasis²³⁸.

Cependant, face à la difficulté de faire coïncider la poésie de Guillermo Carnero avec l'ecphrasis, c'est-à-dire de montrer qu'il existe bel et bien au sein du poème une description de l'œuvre d'art²³⁹, les définitions de la notion seront adaptées, rendant la tâche encore plus difficile au lecteur puisque la figure de l'ecphrasis devient elle-même sujette à variations et que

²³⁶ E. Pittarello, « *Piazza d'Italia...* » *op.cit.*, p. 523.

²³⁷ J.J. Lanz, « *Dibujo de la muerte : écfrasis e imitación artística* » republié en 2016 dans *La Musa...op.cit.*, p. 29-52 ; L.M. Estudillo, *Una écfrasis intersticial*, première partie du chapitre « La elipse verboescópica », *La mirada...op.cit.*, p. 125-135.

²³⁸ Effectivement, le poète en personne dans son ouvrage *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 44, lorsqu'il évoque l'essai de l'hispaniste E. Pittarello sur le poème « Plaza de Italia », nous signale que celui-ci *trasciende la ékphrasis para reinterpretar en claves de emoción personal un universo icónico transustanciado por apropiación instintiva* ; et, à propos du paysage en général dans son œuvre, *ibid.*, p. 45, Guillermo Carnero précise : *El paisaje y la naturaleza [...] pueden funcionar en literatura como referencia mimética al mundo real, como referencia a su representación en el arte, y como símbolo, teniendo presente que, en este último caso, el símbolo de símbolos que es el jardín. Tras repasar mi poesía desde esos puntos de vista, advierto la casi total ausencia de referencias miméticas o descriptivas, y la correlativa abundancia de las demás* ; Et à propos du poème « El embarco para Cythera » (*Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 181), le poète ne nous signale-t-il pas également dans *Una máscara...op.cit.*, p. 74 : *Obsérvese que el poema no es una descripción del óleo de Watteau, de modo que no estamos en el ámbito de una ékphrasis que, de existir, daría fundamento a las reservas y censuras de quienes entienden la referencia cultural como un adorno decorativo y postizo ; el hecho de que el poema tome prestado el título del óleo indica que se trata de un intento de interpretarlo, y de descifrar el estado de ánimo de Watteau al pintarlo. Estado de ánimo que hice naturalmente mío, al asumir como propio el mensaje moral implícito en el discurso icónico tal como creí entenderlo : el yo poético confiesa haber realizado en el pasado el viaje con fe y esperanza, y haberlas visto ambas defraudadas, llegando así a la conclusión de que el amor es una mentira a voces que un pacto colectivo de silencio finge vigente para enmascarar el sinsentido de la existencia?* Ces éléments montrent que c'est donc le poète qui va ici affiner le regard critique, voire le réorienter, contribuant ainsi à déconstruire cette figure imposée de lecture : sa poésie n'est pas une imitation de la réalité mais une transsubstantiation émotionnelle d'abord instinctive puis réélaborée poétiquement, ce qui nous entraîne bien loin de l'ecphrasis dans sa définition initiale.

²³⁹ Rappelons ici la définition de l'ecphrasis donnée par le *Dictionnaire de rhétorique* de G. Molinié, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 121 : « ...une ecphrasis est une description d'une œuvre d'art [...]. L'ecphrasis renvoie ainsi à une des questions les plus fondamentales et les plus troublantes du discours : celle de la représentation et de la *mimesis*, qui sont justement à la base de certaines conceptions aristotéliennes. La description constituant une des fonctions essentielles dans la narration, une des médiations possibles de cette fonction consiste en un modèle codé de discours qui décrit une représentation (en général une peinture, un motif architectural, une sculpture, de l'orfèvrerie, une tapisserie) : cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage. Il n'est pas inintéressant de noter que ce lieu [l'ecphrasis] s'est surtout développé à partir de la civilisation alexandrine, c'est-à-dire justement à partir de l'émergence de la pensée rhétorique du littéraire ».

celui-ci est invité à en réaliser une lecture spécifique, à travers le crible de l'interprétation du terme par l'essayiste.

En effet, au-delà d'une ecphrasis considérée dans sa simple fonction d'allusion à de nombreux éléments culturels²⁴⁰, celle-ci est également lue comme une modalité intertextuelle, c'est-à-dire retenue en tant que forme de citation, comme le propose J.J. Lanz :

*Como un caso especial de intertextualidad, la écfrasis apunta al texto como un espacio de convergencia de un diálogo textual múltiple, cuestiona el concepto de obra y de autoridad y los límites de la propia textualidad, a la par que subraya la autorreferencialidad del discurso poético. Desde esta perspectiva de la écfrasis puede entenderse su funcionalidad en el primer libro de poemas de Guillermo Carnero.*²⁴¹

Ou bien elle est considérée comme facteur de création d'un espace sémantique qui émerge entre l'analyse du poème et celle de l'image, incarnant ainsi la relation dialectique qui se joue entre le référent culturel et le poème : *la interpretación del fenómeno ecfrástico será aquí elíptica en tanto que tratará de conjugar el análisis del poema (habitual centro de la actividad hermenéutica) [...], con el de la imagen, [...], pero, sobre todo, con el espacio semántico que emerge entre ambos [...]. ... mantengo que la relación entre ambos en la écfrasis es dialéctica y no jerárquica*²⁴². De même s'avère-t-il que Guillermo Carnero pourrait recourir à des formes « impures » d'ecphrasis comme le précise I. Mercadé lorsqu'elle affirme que *Carnero recurre a la tradición cultural, en este caso la pictórica, tanto pretexto como pretexto, y en su evocación a través de écfrasis impuras.*²⁴³

Les différentes figures de réception de l'ecphrasis traitées par la critique sont ici présentées comme autant de clés de lecture de la poésie de Guillermo Carnero, ce qui rejoint les autres figures imposées de lecture de la métapoésie, lue par exemple à travers le néopositivisme (Cl. Arranz Nicolás) ou le baroque (L.M. Estudillo). Le lecteur est de fait placé à distance du texte du poème par ces entrées multiples qui ont toutes en commun de bloquer en lui la manifestation de l'intime émotion à l'œuvre dans la lecture puisque lui-même est placé en situation de rechercher les traces des traditions mentionnées au lieu d'opérer sa propre réception du poème. La relation de médiation qui devrait se construire entre le poème et son

²⁴⁰ J.J. Lanz, dans l'essai précité (voir n.233, p. 30), affirme : *...podemos confirmar que Dibujo de la muerte está conformado en torno a una concepción ecfrástica amplia (aquella que pone su acento en la dimensión visual deudora de las artes plásticas de los títulos [...] desde Dibujo de la muerte a Ensayo de una teoría de la visión, título en 1979 de la primera edición de su poesía reunida), que hace de la referencialidad secundaria, del elemento cultural alusivo, un modelo de construcción poética.*

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² L.M. Estudillo, *op.cit.*, p. 128-130.

²⁴³ Isabel Mercadé, « Watteau como metáfora en *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero », *Especulo* 36 (2007), [en ligne] : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/watteau.html>, p. 2.

lecteur se voit donc de fait empêchée par les incursions du récit critique dans le procès de réception, qui placent la recherche de cohérence avec la tradition avant la signifiante.

De la même façon que la littérature secondaire, lorsqu'elle traite de la question de la postmodernité et de celle de la distanciation (*máscara* ou métapoésie), ralentit l'accès à la poésie de Guillermo Carnero, elle en évoque également le lecteur en le prenant en compte d'une manière spécifique qui participe du même ralentissement de la réception de cette poésie. Celui-ci y est de fait présenté selon deux schémas principaux : ou bien l'essayiste le considère comme étant mis à distance par l'auteur, principalement à cause de la complexité des textes, ou bien comme un lecteur postmoderne qui doit accepter l'indétermination des poèmes et la perte de repères que celle-ci suscite. Ces répétitions de figures imposées figent, et le texte, et le lecteur, dans une relation codifiée qui a pour effet de limiter une nouvelle fois l'accès au corpus poétique de Guillermo Carnero.

1.2.3. Les figures imposées de lecture : le lecteur mis à distance

Effectivement, une lecture binaire de la *máscara cultural* et de la métapoésie pourrait avoir pour conséquence l'affirmation qu'émotion et réflexion s'opposent dans le poème alors que le poète, qui s'émeut lorsqu'il réfléchit et qui réfléchit à partir de l'émotion, fait de ces stratégies des mises à distance de l'émotion grâce au masque et à l'intellection de cette dernière. Il n'est ainsi nullement question pour Guillermo Carnero de mettre volontairement son lecteur à distance. Malgré tout, ces procès de distanciation sont parfois reçus comme une concession de sa part à une froideur élitiste qui laisserait de côté un lecteur mis en situation d'errance solitaire au sein d'une œuvre inaccessible.

D'ailleurs, dès 1972, la question de l'isolement du poète et de l'art comme un refuge hors du monde apparaissait dans le récit critique. Rappelons à ce sujet les propos d'A. Bensoussan dans le prologue de la première édition de son anthologie *Poetas españoles del siglo XX* :

*Pero los años pasan, España evoluciona, se aburguesa, se liberaliza hacia cierto punto. Y los problemas que se plantean a los poetas son los de la sociedad occidental, alienada por los bienes de consumo. Cuando no denuncia esta sociedad o los excesos del régimen, la poesía vuelve a ser refugio intelectual, torre de marfil.*²⁴⁴

Les détracteurs des novísimos, confondant culture et élitisme, ne manqueront pas de mettre en exergue ce même constat, élaboré à partir de l'érudition de ces jeunes poètes : ainsi,

²⁴⁴ A. Bensoussan, Cl. Le Bigot, *Poetas españoles...op.cit.*, p. 9.

réalisant en 1987 une vive critique de la poésie novísima, J. Barella écrira dans le prologue de son anthologie de poètes espagnols des années 80 que ceux qu'elle référence *muestran [...] aburrimiento ante la metapoesía y las diversas torres de marfil creadas sobre los cimientos del culturalismo*²⁴⁵ soulignant qu'à son sens, celui-ci est davantage facteur d'une coupure avec la réalité que susceptible de favoriser l'interculturalité.

Le supposé élitisme des poètes novísimos, qui crée en miroir la figure d'un lecteur ultra compétent et donc rare, est régulièrement relayée dans la glose référentielle. En effet, dans les années 1990, E. M. Pardo, dans le prologue de son anthologie *consolidada* rappelle encore que *algunos críticos descubrieron en la generación de 1970 una nueva tendencia poética mucho más elitista, culta y refinada que [...] renegaba de la vulgaridad, del ostracismo y del reseco y acartonado mundo poético español existente*²⁴⁶.

La métopoesie même est le plus souvent considérée implicitement comme l'aboutissement d'un procès de prise de distance avec le lecteur. D'ailleurs, dans le cas de la poésie de Guillermo Carnero, les nombreuses études qui portent sur certains des recueils qui composent *Dibujo de la muerte* tels que *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* et *El Azar Objetivo* et leur présence sur le long terme dans le récit critique en tant que parangons de la métopoesie sont autant de facteurs qui renforcent l'idée d'une distance entre le poète et ses lecteurs qui serait due à l'abstraction et à l'intellectualisme de sa poésie²⁴⁷. Le poète C. Bousoño souligne d'ailleurs dans son essai sur la poésie de G. Carnero, qu'à partir du recueil *El sueño de Escipión*, la métopoesie s'accompagne chez ce poète *[de] un acento que no dudamos en calificar de insólito : una extraña frialdad*²⁴⁸. Cette froideur était mise en avant dès 1976 dans les premières lignes de son essai *Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero* par le poète et professeur C. Simón, qui rappelle à propos du recueil *El Azar Objetivo* que *la acusación de frialdad es inevitable* et qui, dans une formulation on ne peut plus claire, reprend les critiques précédemment publiées, ce qui montre la force de cette figure de réception de la poésie de Guillermo Carnero :

Hasta la publicación de El Azar Objetivo, los caracteres atribuidos por la crítica a los libros de Guillermo Carnero podrían resumirse en los siguientes : actitud racionalista y su consecuente falta de emoción, que no ocultaría, sin embargo, un cierto fuego poético, un cierto misterio ; rechazo de cualquier

²⁴⁵ J. Barella, *Después de la modernidad...op.cit.*, p. 14.

²⁴⁶ E.M. Pardo, *Antología consolidada...op.cit.*, p. 93.

²⁴⁷ C. Simón, dès 1976, dans son essai « Fracaso y triunfo... », *op.cit.*, p. 253, soulignait déjà ce point précis tout en rappelant son antériorité critique en citant un prédécesseur dans ce jugement : *Estamos de acuerdo con A. Linares Crespo en que Variaciones... "incide en el camino iniciado por El sueño... con "una inclinación más acusada hacia la abstracción y el intelectualismo". Y con este mismo crítico afirmamos que "el libro está animado por la intención de transmutar en poema la poética que debiera sustentarlo". Es decir, que incorporaría a su poetizar su propio estar poetizando.*

²⁴⁸ C. Bousoño, « La poesía de Guillermo Carnero », *op.cit.*, p. 294.

tópico salvador y contemplación del mundo con un distanciamiento entre insolente e irónico, con la “cruel ironía...que segrega quien no se engaña ni admite el engaño.”²⁴⁹

Cette opposition entre l'émotion et la raison (parfois confondue avec l'intellection) est mise en avant dès les premières pages critiques rédigées dans les années 1970 à propos de *Dibujo de la muerte*, comme par exemple dans les propos de J.C. Molero, rappelés par C. Simón, dans lesquels un lecteur émerge, en la personne du critique, pour affirmer qu'il n'est pas atteint émotionnellement par une poésie jugée glaçante :

*Pese a la tragedia que sabemos que contiene [esta poesía], es a veces demasiado hermosa, demasiado irónica y demasiado juego para que nos devaste la sangre, aunque el entendimiento haya apercibido su fría, desnuda y fantasmal (...) desolación.*²⁵⁰

Le poids de ces critiques canoniques, dont l'influence fait encore long feu aujourd'hui car les publications postérieures de l'auteur sont bien souvent lues au travers de ce crible initial, va contribuer à diffuser l'image d'une poésie qui met à distance son lecteur.

De plus, l'érudition du poète novísimo considéré dans son rôle d'intellectuel dont l'activité universitaire et critique influe sur la complexité de sa poésie en la rendant inaccessible au lecteur moyen est un autre facteur de distance entre le poète et la société, ce qui « vient peut-être de ce que beaucoup de ces jeunes poètes sont critiques littéraires ou professeurs d'université »²⁵¹ comme nous le rappelle Claude de Frayssinet, dans son anthologie *Poésie espagnole – Anthologie 1945-1990*, qui conclut son propos par l'évocation des « trois pôles de cette poésie contemporaine » qui sont selon lui « Décadence, hermétisme et élitisme »²⁵². La culture devient ainsi la manifestation d'un élitisme propre à décourager toute velléité de lecture de la poésie novísima et a fortiori de celle de Guillermo Carnero :

*La juventud de muchos de ellos [los novísimos], las revueltas y rebeldías de los años sesenta con sus búsquedas e inquietudes, les hicieron en un primer momento volver la espalda a las generaciones precedentes y, sobre todo, hacer ostentación de una cultura que llegaba con retraso a España y que los distanciaba de la siempre escasa mayoría de lectores. [...] Se citaba cualquier cosa, se glosaba, se acumulaba cultura, se indigestaba de cultura, se « epataba » y se espantaba al lector.*²⁵³

²⁴⁹ C. Simón, « Fracaso y triunfo... », *op.cit.*, p. 249.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 251. L'auteur cite les propos de J.C. Molero dans sa présentation de *Dibujo de la muerte*, parue dans le quotidien *Madrid*.

²⁵¹ Cl. De Frayssinet, *Poésie espagnole...op.cit.*, p. 15.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ J. Barella, *Después de la modernidad...op.cit.*, p. 7-9 ; la même auteure, lorsqu'elle définit l'attitude des poètes référencés dans son anthologie, met en exergue l'absence d'émotion dans la poésie novísima : *...había que [...] saber prescindir de tanta cita y de tanto escenario “veneciano”, para poder mirar, así, los nuevos espacios que aparecían y descubrir nuevas formas que dejaran paso, por qué no, a la emoción y al sentimiento.* R.M. Pereda dès 1981 dans son essai « Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa » soulignait : *Decadencia, hermetismo, elitismo...todo eso es verdad. Se trata de una poesía elegante [...] y sobre todo culta, Cuadernos del Norte 5 (enero-febrero 1981), p. 62.*

Même la critique étrangère ne fait pas exception à cette figure de lecture : J. K. Robbins, rappelle en effet que...

*...detractors of the novísimos movement have consistently claimed that the poems were socially and politically inconsequential because they [...] were inaccessible to the majority of readers. The common reader could not understand novísimo poetry because the poems were highly intertextual, often alluding to texts and figures familiar only to a very select intellectual minority*²⁵⁴.

C'est l'idée similaire d'une érudition lectrice incontournable qu'exprime à la même période l'universitaire J.J. Lanz dans son anthologie : *...la realidad común queda desplazada como referente del poema por el dato erudito, que se convierte a menudo en un elemento ineludible a la hora de la posible comprensión lógica del texto*²⁵⁵.

Et la considération de la poésie novísima des débuts, parfois jugée illisible²⁵⁶, est encore reprise en 2017, positionnant le lecteur en tant que simple récepteur passif des références culturelles. C'est, dans cette vision, l'immobilité d'une poésie abstraite et figée dans un monde artificiel qui prédomine :

« L'exploration des limites du langage, le questionnement continu du rapport au référent se traduit par l'accumulation de références culturelles rares nommée « culturalismo » ou « esteticismo » chez cette « generación del lenguaje ». Les auteurs de cette écriture parfois jugée illisible font office de collectionneurs de langue et de culture ».²⁵⁷

²⁵⁴ J.K. Robbins, *Frames of referents*, op.cit., p. 16 : « ...les détracteurs des *novísimos* ont toujours proclamé que leurs poèmes étaient socialement et politiquement inconséquents car ils étaient inaccessibles à la majorité des lecteurs. Le commun des lecteurs ne pouvait comprendre la poésie des *novísimos* car les poèmes étaient hautement intertextuels, et faisaient souvent allusion à des textes et des personnages qui n'étaient connus que d'une petite minorité d'intellectuels ».

²⁵⁵ J.J. Lanz, *Antología...* op.cit., p. 42. J. Barella, dans le prologue de son anthologie, op.cit., p. 12, allait définir le lecteur novísimo par opposition à celui qu'exigeait la poésie qu'elle souhaitait alors promouvoir : *El poeta no busca ya distanciarse ni poner trabas al lector sino facilitar y amenizar la comunicación [...]. Había llegado un momento en el que la dificultad de comprensión por parte del lector parecía cualidad indispensable para el éxito de la obra. Como si se fomentara un tipo de literatura para profesores y críticos que sólo ellos pudieran comprender, dando rienda suelta a sus elucubraciones interpretativas. Ese juego ha tocado fondo.*

²⁵⁶ José Olivio Jiménez dès 1972 mentionnait déjà le rôle important du lecteur dans son essai « « Estética del lujo y de la muerte » : sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero » lorsqu'il évoquait la *máscara cultural* qui pouvait devenir facteur de distance avec un lecteur trop pressé : *Esa máscara [esteticismo, libertad imaginativa y culturalismo], por no haber sido vista como tal, le ha traído, en los lectores apresurados, un cierto distanciamiento a su poesía*, op.cit., p.212-213 ; cette figure imposée de lecture persiste encore actuellement puisque par exemple, M^a. Isabel Tudín Martínez dans son essai de 2009 sur le recueil *Cuatro noches romanas*, « La experiencia ante la muerte en *Cuatro noches romanas* (2009), de Guillermo Carnero », *Fòrum de Recerca*, n°19/2014, p. 774. [en ligne] : [http : //dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2014.19.50](http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2014.19.50)), explique que *[e]l texto poético se convierte en un artículo de difícil lectura, puesto que tenemos que hacer una constante búsqueda de significados a un lenguaje lleno de simbolismo y referencias culturales en los contenidos (una lectura paralela, múltiple).*

²⁵⁷ L. Lavergne, « L'écriture poétique dans les années 1960-1970 en Espagne : le blocage de la lecture comme refuge de la voix », *TRANS-* [en ligne], 2017 (consulté le 27 mai 2017) : [http : //trans.revues.org/1464](http://trans.revues.org/1464) ; DOI : 10.4000/trans.1464. L'auteure dans le même article (p. 7.) exemplifie cette affirmation à partir du poème « Atardecer en la pinacoteca » de *Dibujo de la muerte*, et explique que « le lecteur peut passer à côté de ces références interesthétiques et ne pas « activer » les liens qui lui sont offerts : la lecture apparaît alors comme une succession de remarques déconnectées, dont on ne perçoit ni la portée ni la cohérence. Tout ou partie du texte demeurera incomprise, illisible ».

C'est qu'effectivement, le poète novísimo est exigeant avec son lecteur : l'hispaniste L.M. Estudillo le rappelle dans son ouvrage *La mirada elíptica*, à partir de la relation de contiguïté qui s'impose aisément dans l'esprit d'un lecteur cultivé entre les deux termes de *culteranismo* et de *culturalismo* :

*...cabe comprobar que el culteranismo gongorino y el culturalismo novísimo se solapan en buen grado : ambos ponen al lector la condición tácita de poseer ciertos conocimientos previos, mayormente lingüísticos y de alta cultura, para que pueda llegar a entender y disfrutar del poema. El placer llega una vez que las dificultades de comprensión han sido superadas o aceptadas como parte del empeño.*²⁵⁸

D'autre part, le poète, doutant de la capacité du langage à *comunicar verbalmente una experiencia y conocer el mundo*²⁵⁹, que cette expérience soit présente ou passée, va *[detener] sus ojos en el propio proceso creador, movido por la necesidad de cuestionarlo, y dado que el poema no puede sino hablar de su misma construcción*²⁶⁰, faisant du poème *[que] se ensimisma y niega cualquier existencia fuera de sí ...su propia realidad y referencia*²⁶¹.

Au sein de cet univers poétique refermé sur lui-même, la critique tend également à limiter le lecteur de la poésie novísima à une émanation de la postmodernité, le considérant une nouvelle fois du point de vue de la rupture avec la tradition puisque le rôle qui lui est attribué repose sur son acceptation de la désautomatisation de la réception²⁶², en clair assumer l'insécurité provoquée par la perte du message immédiatement identifiable antérieurement transmis par la poésie sociale. De même que le poète novísimo a mis en avant son érudition en tant que stratégie de lutte contre l'acculturation franquiste dans les années 70, le lecteur est

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁹ A. Iravedra, *Hacia...op.cit.*, p. 40. L'anthologue rapporte les propos de L. Sánchez Torre qui donnait en 1993 le sens suivant à la métapoésie novísima : *El conflicto central, la dominante temática del discurso metapoético novísimo es la capacidad misma del lenguaje poético para dar cuenta de la experiencia, de la vida, de la realidad. El discurso metapoético novísimo empieza muchas veces por constatar sus dudas, su desconfianza en la capacidad de representación de la experiencia, tanto pasada como presente, por el poema* (Sánchez Torre, 1993). Tiré de « Metapoésia y conocimiento : la práctica novísima », *Zurgai*, décembre 1989, p. 24-29.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁶¹ J.J. Lanz, *Antología...op.cit.*, p. 43. Dès 1996, Á.L. Prieto de Paula avait insisté sur ce point dans son essai *Musa del 68...op.cit.*, p. 58, pour présenter *Dibujo de la muerte : El autor no se acoge con fidelidad a las pautas románticas o "fin de siglo", dado que ahora el arte pierde familiaridad con la realidad para potenciar su vocación de referente último, cerrado sobre sí : arte vuelto hacia su exclusiva realidad, obra de creación como objeto ensimismado*. Et, plus loin (p. 119), l'auteur rappelle que *[l]a impenetrabilidad de lo real provoca el repliegue poético al mundo del arte, en cuanto que reducto en sí mismo autosuficiente, y a la postre significa un vacío en la esperanza cognoscitiva*.

²⁶² J.J. Fernández, dans son essai « Teoría del texto novísimo : (Pragmática, Semántica y Sintaxis en el Grupo Poético del 68) », *Castilla : Estudios de literatura* 18 (1993), p. 77-88, fait remarquer (p. 78) que *[e]l texto novísimo, sin poseer un efecto perlocutivo deliberado, produce una honda reacción por no responder al marco pragmático-literario que determina el horizonte de expectativas de sus receptores explícitos. Por lo tanto, a través de la recepción textual, podemos señalar una de las características del texto novísimo : la desautomatización del marco pragmático literario dominante*.

conduit à abandonner son rôle passif de récepteur du message direct pour se perdre dans l'indétermination postmoderne. Dans les deux cas, l'émotion lectrice est ignorée et la médiation humaniste empêchée par cette réception codifiée de la figure du lecteur. Comme le précise A.P. Debicki dans son essai « La poesía postmoderna de los novísimos », le recueil *Dibujo de la muerte...*

*...contrapone una aseveración del valor del arte a un sentido de desgaste y mortalidad. Pero en vez de resolverse en alguna visión paradójica pero integrada (como esperaríamos en una obra de la modernidad), esta tensión desencadena múltiples contradicciones, dejando al lector finalmente no con un sentido discernible, sino con diversas experiencias contradictorias.*²⁶³

M.H. Persin énonce un point de vue similaire en rappelant le poids que fait peser l'indétermination post-moderne sur la lecture :

*Mientras que la poesía moderna, que procede de la tradición romántica, se funda en la primacía inherente de la Palabra, con la [...] tradición post-moderna [...] esta confianza se pierde. Las muchas connotaciones divergentes funcionan en contra del equilibrio, la armonía y la significación monolítica del texto. [...] Muchas veces el lector/la lectora comprende lo que se dice en el nivel superficial del texto, pero no lo que se comunica en el nivel profundo del texto. A fin de cuentas, es imposible destilar un solo significado para el texto de este tipo. Hay una multiplicidad de significados para cada texto que no se sostienen entre sí ; se subvierten. Así, es la indeterminación lo que define los parámetros movedizos de estos textos.*²⁶⁴

Que ce soit donc la mise en avant dans la glose référentielle de l'élitisme et de l'hermétisme de la poésie des novísimos et de celle de Guillermo Carnero, qui opposerait de plus l'émotion à la réflexion, ou bien la considération du lecteur comme acteur de la postmodernité en tant qu'écho au poème postmoderne novísimo, ces représentations du lecteur ne permettent pas son implication et bloquent la réception du poème en l'enfermant dans l'idéologie du récit critique. Cette voie suivie par les écrits de réception en renforce la tautologie et la poésie de Guillermo Carnero se voit dissimulée par des figures imposées et réitératives, peu susceptibles de permettre au lecteur de tisser avec celle-ci une relation de médiation humaniste.

Ce premier chapitre s'est attaché à démontrer que de nombreuses figures de réception imposées de la poésie de Guillermo Carnero compromettent l'entrée du lecteur dans l'univers

²⁶³ A.P. Debicki, « La poesía postmoderna... », *op. cit.* p. 15.

²⁶⁴ M.H. Persin, « La imagen del/en el texto... », *op.cit.*, p. 44. J. Barella, *op.cit.*, p. 12, qui souhaite se positionner du côté d'une supposée nouveauté, juge d'ailleurs sévèrement dans son prologue la postmodernité novísima : *John Barth decía [...] que los escritores posmodernos "hacen una narrativa que cada vez gira sobre ella misma y sus procesos, y cada vez menos sobre la realidad objetiva y la vida de este mundo". ¿No suena muy viejo todo eso ?*

imaginaire du poète. Les écrits secondaires – anthologies, édition nationale et dans une certaine mesure les essais – contribuent en effet par différentes stratégies à retarder l'accès à cette œuvre poétique. De plus, l'élaboration du récit critique, dans sa considération généralement collective des novísimos, tend à gommer l'originalité de l'œuvre de Guillermo Carnero dans une réception codifiée et peu évolutive qui met en avant des figures de lecture d'ordre social et historique au détriment d'une réelle lecture du poème. Mais le lecteur tenace ne s'avoue pas vaincu et, poursuivant sa quête de l'œuvre du poète, va découvrir que cet immobilisme critique n'est pas définitif et qu'il a des alliés dans sa quête de la signification de la poésie de Guillermo Carnero.

CHAPITRE 2

La remise en mouvement de la lecture du référent culturel : du lecteur activé aux lectures signifiantes

Effectivement, le lecteur de la littérature secondaire publiée sur l'œuvre poétique des *novísimos* et plus particulièrement sur celle de Guillermo Carnero peut constater que les productions des poètes-critiques et un certain nombre d'autres essais dépassent le récit critique canonique même si celui-ci y transparaît parfois en tant qu'étape nécessaire au propos, par exemple pour clarifier un contexte de référence ou bien parce que le poids des figures imposées de lecture est tel qu'il est difficile d'y échapper.²⁶⁵

Mais la signifiante est néanmoins bien à l'œuvre dans la réception de la poésie de Guillermo Carnero comme s'attacheront à le montrer effectivement les deux parties de ce chapitre en étudiant d'une part les essais des poètes-critiques et d'autre part ceux des hispanistes qui se sont attachés à remettre en marche la réception du référent, figée par la glose canonique. Nous verrons que cette réception – et ceci constituera le premier ébranlement de taille de la lecture canonique de l'œuvre du poète – axée sur le rôle de la culture et sur celui du lecteur, émane généralement des poèmes de Guillermo Carnero, en lieu et place d'un récit critique descendant élaboré principalement à partir du contexte d'écriture de sa poésie, qui réalise de son œuvre une lecture plutôt sociale et historique, et surtout qui reste extérieure au texte. Ceci constitue une nouveauté pour le lecteur, quelque peu livré à lui-même dans les anthologies, notamment du point de vue de l'accès aux poèmes. La remise en marche de la lecture du référent culturel induit donc une lecture qui fait du poème et du référent qui y est contenu le point de départ de la signifiante et non l'issue d'une critique qui le réduit au rôle d'exemplification d'une figure de lecture canonique.

Il est également notable que les thématiques abordées sont ici parfois différentes de celles qui sont reprises dans les récits critiques ou bien que si elles sont identiques, elles sont traitées différemment. Ainsi, la première partie de ce chapitre montrera que les essais qu'écrivent les

²⁶⁵ Ainsi, les poètes-critiques ou d'autres essayistes utiliseront par exemple le terme *novísimo* dans ses différentes déclinaisons (*novísimos*, *poésie novísima*...), sacrifiant à la figure de réception collective de l'œuvre de Guillermo Carnero ou bien adopteront, malgré leur lucidité face à ce consensus critique, l'approche par séquençage générationnel. L'anthologie de J.M. Castellet, qui a créé en 1970 de toutes pièces le supposé groupe des poètes *novísimos* – (rappelons à ce propos les mots de Guillermo Carnero en 1974 : *Pertenezco a una promoción de poetas entre los que no hay afinidad ni intercambio de ninguna clase. Una única característica común : el propósito de restaurar la primacía del lenguaje*, « Poética », José Battló, *Poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, p. 303-306, repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 23) – fut à ce titre un facteur qui a conditionné la réception des œuvres des poètes supposés le composer et obéré dans une certaine mesure par le collectif le regard sur l'individualité créatrice de chacun.

poètes sur l'œuvre de Guillermo Carnero mettent de fait principalement en avant l'importance de la lecture dans sa dimension de facteur d'ouverture culturelle : discuter la relativité de la « rupture novísima », à l'encontre du paradigme fondateur du récit critique de J.M. Castellet relayé dans les anthologies postérieures permet aux poètes de rappeler le rôle et les interactions qu'entretiennent culture et lecture chez les novísimos, et bien entendu chez Guillermo Carnero.

Ce sont alors les lectures et relectures de la tradition qui sont mises en avant tout comme le cosmopolitisme lecteur de ces poètes car ceux-ci soulignent également les relations particulières qu'entretient Guillermo Carnero avec la France. Enfin, dépassant le rôle social que la culture a pu jouer dans les premiers moments de la création novísima (la culture comme rupture), le rôle fondamental du référent culturel dans l'articulation entre le langage et la réalité et dans la construction d'une lecture de la signifiante est mis en évidence par les poètes, qui remettent ainsi en mouvement la médiation critique.

Le second temps de ce chapitre permettra de poursuivre les observations à partir des essais sur l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, produits par les hispanistes qui s'y sont intéressés et ont porté sur elle un regard innovant, facteur, comme celui des poètes, de développement de la signifiante lectrice. Cette lecture en mouvement se manifeste tout d'abord dans une prise en compte du culturalisme et du cosmopolitisme mobilisés de façon féconde par les novísimos et plus spécifiquement par Guillermo Carnero, dans leurs interactions avec la tradition, sur laquelle le regard est rénové, laissant de côté le récit critique figé. De même, l'œuvre poétique y est envisagée du point de vue des textes et la réflexion sur le culturalisme facteur de médiation critique, par exemple dans les paratextes utilisés par le poète, initie pour le lecteur l'accès à l'œuvre du poète. Ces essais signifiants réfléchissent également sur l'engagement lecteur que nécessite la poésie de Guillermo Carnero afin que se tisse cette médiation critique. Et, en contrepoint du débat sur l'ecphrasis dans le poème de Guillermo Carnero au sein du récit critique, d'autres lectures permettent de recevoir le poème au-delà de toute recherche d'une correspondance avec une référence théorique, éveillant ainsi la relation lectrice avec le texte et permettant de remettre en mouvement la réception du référent.

Ce double mouvement de réception – celui des poètes-critiques et celui des hispanistes de tous pays – est facteur de construction d'une médiation critique négatrice du silence qui, sans elle, pourrait bien s'abattre sur l'œuvre du poète. En effet, pour ce qui concerne les poètes qui se sont exprimés sur l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, le corpus de référence à partir duquel sont élaborées nos observations²⁶⁶ montre que même si cette réception n'a certes pas

²⁶⁶ Rappelons que ce corpus ne prend en compte que les écrits de poètes, mais d'autres critiques sont parues en 2017 sur le recueil *Regiones devastadas*, la dernière en date étant à ce jour celle du professeur de littérature de

cessé d'être présente dans les réflexions des poètes-critiques, depuis l'article du poète F. Brines « Integración del título en el poema » paru en septembre 1972 dans la revue *Ínsula*²⁶⁷ jusqu'à la présentation du recueil *Regiones devastadas* (2017) publiée par le poète José Luis García Martín sur son blog *Crisis de papel* le 21 avril de cette même année, celle-ci évolue néanmoins vers une tendance déclinante en termes numériques : en effet, d'après nos recherches, le dernier article de fond consacré à la production poétique du poète est celui de Jaime Siles, « La poesía última de Guillermo Carnero : Unidad y coherente evolución de su poética », initialement publié en 2000 dans la *Revista de poesía*²⁶⁸ et réédité en 2006 dans son recueil d'essais sur la poésie espagnole contemporaine, *Estados de conciencia*²⁶⁹. En 2008, le poète Manuel Neila publie un texte sur la poésie de Guillermo Carnero dans la revue *Turia*²⁷⁰, texte qui s'apparente à une *reseña* car il consiste en une présentation chronologique des recueils jusqu'à *Fuente de Médicis* et ne relève guère d'une lecture signifiante.

Ces constats – dix années de silence sur cette œuvre poétique pourtant majeure et un dernier écrit qui penche du côté du récit critique – sont à notre sens éclairants sur la difficulté qu'il y a dans l'Espagne contemporaine à produire une critique axée sur la signifiante des textes²⁷¹ : étouffant sous le poids des figures de réception imposées par les écrits référentiels (anthologies notamment), l'œuvre de Guillermo Carnero, qui requiert déjà une attitude lectrice engagée ne serait-ce que pour un premier travail de compréhension des référents, souffre de l'empilement des reformulations au sein d'une prose institutionnelle bien rodée, dont il semble difficile de s'extraire.

D'autre part, ce corpus se compose principalement de poètes espagnols, quasiment les seuls à s'être exprimés sur la poésie de Guillermo Carnero. En France, et à notre connaissance, seul le poète Jacques Ancet l'a fait et il y a longtemps, en 1975, dans la préface de son anthologie *Neufs poètes espagnols du vingtième siècle*²⁷². Enfin, pour ce qui concerne leur

l'université complutense de Madrid, J. Ponce Cárdenas, dans le numéro 852 de la revue *Ínsula* (diciembre 2017), p. 26-30.

²⁶⁷ Francisco Brines, « Integración del título en el poema », *Ínsula* 310 (septembre 1972), p. 4 et 7.

²⁶⁸ Jaime Siles, « La poesía última de Guillermo Carnero : Unidad y coherente evolución de su poética », *Revista de poesía*, 47, (febrero 2000), p. 9-13, repris dans *Estados de conciencia, ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada editores, serie Teoría literaria, 2006, p. 323-328.

²⁶⁹ *Op.cit.*

²⁷⁰ Manuel Neila, « Guillermo Carnero : el hedonismo de la inteligencia », *Revista cultural Turia*, n°85-86, 2008, p. 26-37.

²⁷¹ Le poète Claudio Rodríguez constatait déjà dès 1971 l'existence de cette critique peu créative qui considèrerait le poème comme un objet figé et formait pour sa part le vœu d'une critique signifiante : *Casi todos los críticos estudian la poesía o la literatura como algo que ya está hecho. Pero hay pocos que se atrevan a meterse en los territorios misteriosos, y hasta ahora inexplorados, de lo que es el proceso de la creación. Y se debería ver el proceso antes que la creación del poema*, Federico Campbell, *Infame turba, Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 2^a edición, 1994, p. 206.

²⁷² J. Ancet, *Neuf poètes espagnols du vingtième siècle*, *op.cit.*, est un possible écho français aux *Nueve novísimos* de J.M. Castellet ; en Italie, une dizaine d'années plus tard, en 1986, les poètes Fabio Doplicher et E. Coco

temporalité de référence, les critiques par les pairs portent en grand nombre sur le recueil initial, *Dibujo de la muerte*, et sur la réception des différents recueils qui finiront par composer l'édition de 1998, rééditée en 2010 chez Cátedra. Le dernier essai en date, celui de J. Siles, aborde également le recueil *Verano inglés*.

Néanmoins, malgré cette rareté éditoriale, l'œuvre du poète intéresse, séduit, et sa profondeur suscite une lecture signifiante qui permet au lecteur de dépasser la réception canonique. Ce sont donc de fait les poètes eux-mêmes qui vont lui permettre de commencer à pénétrer dans l'œuvre de Guillermo Carnero car ils en réalisent une exploration, au sein d'une réception pourtant souvent collective, qui l'aborde à partir de la figure du poète-lecteur, ce que sont d'abord ces poètes-critiques : ces deux dimensions, lecture et écriture, que celle-ci soit critique ou créative sont en effet à leur yeux indissociables et complémentaires.²⁷³

2.1. Une mise en avant du rôle du lecteur : les lectures signifiantes des poètes-critiques

Les poètes-critiques, lorsqu'ils se font poètes-lecteurs, font effectivement ressortir d'une façon nouvelle dans leurs essais des éléments remarquables déjà abordés dans la glose référentielle canonique. Ils vont tout d'abord montrer que la fonction initiale accordée par les novísimos à la culture, celle d'un outil mobilisé en réaction au procès d'acculturation conduit par le franquisme, est surtout pour ces poètes européens la mise en marche d'un processus de

rédigeant pour le premier la présentation de l'anthologie *Abanico...op.cit.*, éditée par le second, qui en écrit la postface.

²⁷³ Effectivement, dans son article sur « La critique littéraire » (Antoine COMPAGNON, Marc CERISUELO, « CRITIQUE LITTÉRAIRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 septembre 2018. URL : [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/)), A. Compagnon rappelle les liens que la critique par les pairs entretient avec la création : « On distingue encore une troisième critique, celle des écrivains. Sans doute est-elle la plus importante. Elle s'écrit parallèlement aux œuvres littéraires, comme chez Henry James ou E. M. Forster, qui n'ont rien à envier aux critiques didactiques pour la sophistication formelle, mais elle est aussi inséparable de la création chez les modernes. Il est devenu banal de rappeler que, depuis Baudelaire, avec Mallarmé, Valéry, Proust, Borges, tout écrivain est aussi ou d'abord un critique ». Celle-ci est donc une part importante de la production des poètes, dans laquelle s'expriment analyse et création. Georges Steiner, quant à lui, dans le premier chapitre de son ouvrage publié pour la première fois en 1967, *Langage et silence*, insiste sur les liens étroits entre critique et lecture : « C'est à la critique littéraire que revient la responsabilité de nous aider à lire en hommes complets, par ses exemples de précision, de joie profonde et de terreur sacrée. Cette tâche est secondaire en regard de l'acte créateur. Mais elle n'a jamais eu tant d'importance qu'à présent. Et sans elle la création pourrait bien se heurter au silence », Paris, Les belles lettres, coll. Le goût des idées, 2010, p. 18. Le poète va ainsi assumer un « nouveau rôle [qui] est [...] dévolu au critique, celui de médiateur-traducteur motivé par une transmission cosmopolite : le critique est passeur et entremetteur, un guide que la lecture des autres a éclairé (la littérature européenne fonctionne par émulation critique), Frédérique Toudoire Lapierre, « Que fait la critique ? », *Critique littéraire et littérature européenne*, Tania Collani et Peter Schnyder (dir.), Orizon, 2010, p. 37 ; ce rôle du poète est effectivement pris en compte par les novísimos eux-mêmes : A. Martínez Sarrión rappelle l'influence de cette critique signifiante sur sa propre création, soulignant que *dentro de nuestra cultura, los poetas-críticos más valiosos para [él] han sido Paz, Cernuda, Rosales [...], representan la línea antierudita y creadora de la crítica que se arriesga*, « Antonio Martínez Sarrión o la inexplicabilidad del acto creador », *Infame turba, op.cit.*, p. 162.

transculturation en lieu et place d'une rupture brutale avec la poésie sociale de l'Espagne des années 60. De fait, leurs analyses mettent en évidence que cette rupture n'est qu'apparente et que, de plus, dans le cas du poète Guillermo Carnero, ce cap sera très vite franchi pour faire de la culture l'élément fondateur du dépassement de l'intimisme primaire.

2.1.1 Le référent culturel, outil de lutte contre l'acculturation²⁷⁴ franquiste

Effectivement, les poètes-critiques, lorsqu'ils s'intéressent aux premières publications des poètes *novísimos*, visent à les situer dans les enjeux sociaux et historiques spécifiques à cette époque : cette démarche critique est indispensable pour comprendre la dynamique à l'œuvre lors l'émergence de ce groupe de poètes et le rôle que ceux-ci y ont joué.

De fait, la réception de la poésie de Guillermo Carnero par la littérature secondaire²⁷⁵, le plus souvent incluse dans le collectif des *novísimos*, souligne que ceux-ci ont tout d'abord adopté une attitude de rupture face à la poésie sociale, esthétique considérée comme dominante durant l'après-guerre civile espagnole. C'est d'ailleurs de cette observation que naît la figure de réception de la rupture dont l'anthologie de J.M. Castellet est le parangon, qui se constitue à partir de l'interaction des éléments reconnus par toute critique portant sur cette période de la poésie espagnole : tardofranquismo, poids de la poésie sociale, nécessité d'une ouverture culturelle pour remettre en marche la dynamique intellectuelle et artistique de l'Espagne des années 70...

Or, ce terme de rupture, qui implique un rejet sans nuance, une fracture, une coupure brutale dans un état de fait, n'est sans doute pas le plus approprié pour définir la volonté de changement de paradigme qui animait les poètes qui commencèrent à publier à cette période car ce changement relevait en effet davantage d'une « réorganisation » culturelle telle que les anthropologues la définissent plutôt que d'un brusque passage d'un état de fait culturel à un autre.

²⁷⁴ Notre propos s'appuie sur la définition de l'acculturation donnée par l'*Encyclopedia Universalis*, qui définit le terme en tant qu' « ensemble des phénomènes qui résultent du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes avec des changements subséquents dans les types culturels de l'un ou des autres groupes », définition rapportée par Roger Bastide, qui insiste également sur le fonctionnement de l'acculturation, qui consiste en réalité en un double mouvement : « L'anthropologie culturelle a été amenée, dans sa réélaboration du concept de culture, à abandonner le point de vue statique d'où elle était partie ; en fait, la culture est une « construction synchronique » qui s'élabore à tout instant, les individus et les groupes agissant et réagissant les uns par rapport aux autres, acceptant ou rejetant les nouvelles expériences, entrant en conflit ou s'adaptant pour vivre en harmonie, ce qui fait que les processus d'acculturation doivent toujours être saisis dans leur flux comme des ensembles de *déaculturation* et de *réorganisation* culturelle »,

« **ACCULTURATION** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 09 septembre 2017. URL : [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/)

²⁷⁵ Voir notre chapitre 1.

Effectivement, dépassant le récit historiographique à visée canonique, les poètes vont ressentir le besoin de rétablir une certaine exactitude critique en remettant en question la figure de lecture « rupturiste » trop simpliste associée aux novísimos et en réalisant une analyse différente : dans le cas de Guillermo Carnero et d'autres novísimos (Luis Antonio de Villena et Jaime Siles notamment) il ne s'agit en effet pas de considérer simplement la poésie de ces auteurs comme l'illustration d'une rupture mais de rappeler que pour ces jeunes poètes des années 1970 la culture est l'outil principal de lutte contre l'acculturation franquiste et ses conséquences en termes de fermeture et de pauvreté intellectuelle pour l'Espagne d'alors. J. Siles, dans un célèbre essai, rappelle cet enjeu lorsqu'il nuance justement cette réception canonique de la rupture :

*Dicha generación – integrada por poetas nacidos entre 1939 y 1953-54 – reaccionó, se dice, contra la esclerotizada retórica conocida en España con el nombre de poesía social. Lo que es cierto sólo a medias : porque los novísimos no reaccionaron contra una poesía que, histórica y lingüísticamente, estaba ya muerta, sino contra la noción dominante de un discurso que, desde 1939 y salvo muy pocas excepciones, apenas – pensaban – había experimentado variación. Los novísimos lo que hicieron fue sustituir los rasgos distintivos de ese discurso, que creían cerrado, por otro entonces aún sin definir y que, en el primer momento, se caracterizaba, más por la nulidad de lo buscado, por el denominador común en que se hacía entrar todo cuanto se pretendía rehuir. Lo que tuvo dos efectos casi simultáneos : a) la radicalidad de las posturas, expresa no tanto en los poemas como en las poéticas ; y b) la asunción de tradiciones varias, reunidas en una sola, que acaso era la misma : la de la tradición como ruptura, la ruptura como tradición.*²⁷⁶

En lieu et place d'un récit critique imposé de façon descendante, les poètes vont donc ouvrir au lecteur l'accès à l'œuvre de Guillermo Carnero par l'élément qui en constitue les fondations : la culture. Cette remise en question de la figure de lecture de la rupture participe aussi de la réaffirmation du dialogue avec la tradition entretenu par les poètes novísimos dont ils ne souhaitent pas se voir dépossédés au profit de la construction de l'historiographie littéraire. Il leur est donc nécessaire de lever le voile jeté par cette réception peu nuancée sur leur création pour redonner à celle-ci sa place au sein de la tradition.

D'ailleurs, Jaime Siles dans le même essai, éclaire son lecteur sur les relations des novísimos avec la culture, reprenant les propos de Luis Antonio de Villena sur l'*alejandrismo* de ces derniers²⁷⁷ : il n'y a pas de rupture mais une réaction qui sera d'ailleurs vite dépassée, car les novísimos doivent trouver leur place d'artiste dans la société, ce qu'ils choisiront de

²⁷⁶ Jaime Siles, « Los novísimos : la tradición como ruptura, la ruptura como tradición », *op.cit.*, p. 9.

²⁷⁷ De même, Guillermo Carnero a dans de nombreux essais souligné que la poésie novísima était pleinement intégrée à la tradition poétique espagnole et plus largement européenne et occidentale, contribuant également à relativiser l'idée de rupture.

faire en renouant avec la dynamique d'une culture en perpétuelle construction que le franquisme avait contribué à immobiliser :

*Los novísimos no rompen con la cultura que intentó oponerse al franquismo, sino con la forma en que esa cultura había realizado su supuesta oposición. Los novísimos vieron en la cultura una forma de oposición al poder y buscaron la recusatio de éste – como Propertio, Tibulo y los culteranos del Barroco – en una poética explícita e implícita, que no era otra que la alejandrina. El alejandrismo de los novísimos era tan estético como moral, y se basaba en la fe en la cultura y la fe en el lenguaje, entendidos ambos, – la cultura y el lenguaje – como un sistema de oposición : de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía y que eran tan vitalmente regresivos como literariamente reaccionarios [...]. De modo que lo que sí puede afirmarse es : a) que la renovación estética de los años sesenta y setenta se adelantó en una década a la renovación política que ella misma propició ; y b) que, tanto frente a la cultura franquista como al trasnochado realismo que quería monopolizar la cultura de la oposición, los novísimos lanzaron un guilleniano “Basta. Basta. Necesitamos ser reales como cualquier europeo”. Y, como la generación del 14 y la del 27, pensaron que la mejor forma de serlo era asumiéndose e integrándose en la tradición de la cultura occidental.*²⁷⁸

Or, cette revendication de la recherche d'une identité en tant qu'artiste dans la société espagnole du tardofranquisme s'est réalisée dans le cas des novísimos grâce à un processus de transculturation²⁷⁹ : en effet, quelles possibilités s'offraient à ces jeunes intellectuels des années 1970 pour trouver leur place dans la remise en marche de la culture espagnole, encore verrouillée par l'indigence culturelle franquiste, qui plus est renforcée par l'omniprésence de l'influence prégnante des divertissements de bas étage imposés par la culture des mass media ?

Leur forme de résistance majeure sera alors la lecture ou plutôt les lectures, comme le rappelle le poète J. Siles lorsqu'il évoque cette réaction collective que *les hizo, [a los novísimos] por un lado, ensayar un caleidoscopio de lecturas, más o menos asimiladas, que se concretaron muy pronto en una amplia variabilidad formal, esto es, en una redistribución de las formas y de las funciones*²⁸⁰.

²⁷⁸ J. Siles, « Los novísimos : la tradición como ruptura... », *op.cit.*, p. 10.

²⁷⁹ Nous nous appuyons ici sur l'essai de Jean Lamore, qui présente les travaux du célèbre anthropologue cubain Fernando Ortiz sur cette notion, qu'il a définie dès 1940. Elle est un « processus séculaire permanent », « en constant devenir » : « Nous entendons que le vocable transculturation exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte – ce qui est en toute rigueur ce qu'exprimait le mot américain d'« acculturation » –, Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ariel, 1973. La définition est reprise du chapitre « Del fenómeno social de la « transculturación » y de su importancia en Cuba », p. 129 à 135 de l'édition citée. J. Lamore la complète ainsi : « ...le processus implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure – déculturation –, et en outre signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation », Jean Lamore, « Fernando Ortiz aux sources de la transculturation, et la génération des années trente à Cuba », *Elites et intelligentsias dans le monde caraïbe*, Ch. Lerat (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 202-203.

²⁸⁰ J. Siles, « Los novísimos... », *op.cit.*, p. 9.

Mais ces lectures sont envisagées de façon active et non comme elles le sont fréquemment dans le récit critique, en tant qu'empilement de connaissances ou de découvertes littéraires, ou encore de « sources » ou d'« influences ». Elles vont en effet venir alimenter ce que J. Siles nomme *la fe en el lenguaje*²⁸¹, qui va trouver une voie d'expression dans le poème. D'ailleurs, relativisant l'idée d'une rupture générationnelle, le poète L.A. de Villena dans son essai *Teorías y poetas* rappelle ce qui unit les novísimos à la tradition classique²⁸² et insiste sur la conception humaniste du poème partagée par les auteurs de la tradition lyrique, *un concepto humanista del poema*²⁸³ nous précise-t-il :

*...un texto que – rico y fiel a las reglas de la retórica – mezcla vida y mitología, saber y experiencia, y se demora y varía en los temas del amor desdichado o ardiente, la melancolía del paso del tiempo, el regusto íntimo del retiro del mundo, la celebración de los amigos, el paisaje o el bienestar de un vivir que – pese a las sombras del Hades – se quiere hedonista siempre [...]. Et le poète conclut de cette présentation que no [le] parece inexacto decir que la tradición clásica (lírica) es (aparte de la transmisión de topoi, de citas o referencias directas) un poema elegíaco, experiencial y de fabricación culta, sea en el mismo utillaje retórico, sea en las alusiones mitológicas o librescas.*²⁸⁴

Et surtout, ces lectures transculturelles vont permettre la formation intellectuelle et sensible des novísimos en grande partie grâce aux apports de l'étranger intellectuel, littéraire et artistique. D'emblée, le lecteur des essais des poètes-critiques qui portent sur cette question de la supposée rupture incarnée par les novísimos est donc invité à dépasser les figures de réception figées et hispano-centrée élaborées en vue de la construction et de la transmission du canon pour considérer les poètes novísimos en termes d'ouverture sur un 'Autre part' libérateur. Comme le rappelle d'ailleurs l'hispaniste Marie-Claire Zimmermann, « le poète [novísimo] ne se réfère plus à un point de départ matriciel, à des repères fondateurs [et] se situe d'emblée ailleurs, quelque part dans l'univers. *Il est essentiellement DEHORS* ».²⁸⁵

Certes, des formulations parfois quelque peu radicales ont été adoptées par les jeunes poètes dans les poétiques rédigées alors²⁸⁶, ce qui a pu amener la critique à alimenter cette

²⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁸² L.A. de Villena s'appuie sur la définition qu'en formulent Gilbert Highet et M.R. Lida de Malkiel : « "tradición clásica" sería la pervivencia histórica de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos a través de las literaturas occidentales, desde la Edad Media hasta ahora mismo », cité par L.A. de Villena, *Teorías y poetas*, «Panorama de una generación completa en la última poesía española », Valencia, Pre-Textos, 2000, p.68.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 68-69.

²⁸⁵ M.C. Zimmermann, « Les jeux de la théorie et de la pratique dans la poésie espagnole actuelle (1965-1981) », *Les langues néolatines* (2^e trimestre 1983), n°245, p. 8.

²⁸⁶ Par exemple, Guillermo Carnero insiste, dès les premières lignes de sa poétique publiée dans *Nueve novísimos* sur le fait que le contenu ne suffit pas à lui seul pour qu'existe l'art, ce qui constitue une remise en question indirecte de la poésie sociale : *Poetizar es ante todo un problema de estilo. Un estilo efectivo da carta de naturaleza a cualquier motivo sobre el que se ejercite. La recíproca es una barbaridad ; no hay asunto, ninguna*

figure de réception de la rupture et à en déduire un rejet en bloc de la tradition littéraire, pourtant multiple et évolutive, de la poésie de l'après-guerre civile espagnole par ces auteurs encore novices²⁸⁷. Et il est également vrai que, lors des débuts des novísimos, le pendant littéraire du soldat républicain – le poète social – a vécu, et que le jeune novísimo brandit la culture en lieu et place de l'étendard de l'engagement politique. Il se tournera alors vers l'étranger pour oxygéner et remobiliser l'espace littéraire espagnol grâce à l'altérité lectrice. Le poète M.R. Barnatán énonce avec clarté ce désir de renouer avec la richesse culturelle étrangère à l'Espagne lorsqu'il évoque, dans son essai « La polémica de Venecia », l'importance de cette ville européenne, considérablement connotée culturellement, pour les novísimos :

*Era lógico que una ciudad arquetípica tan poderosa en la historia de la cultura occidental, en la que la belleza, el lujo, el color, la asimetría y un profundo sentimiento de melancolía imperan, se transformara en polo de atracción de los jóvenes poetas que comenzaron a escribir a finales de la década del sesenta y que no se sentían cómplices del gris, del ocre, del negro o de los colores totalmente neutros que campeaban en la lírica peninsular [...]. Y Venecia es además una arquitectura orquestal, impresionista y bizantina. Líneas irregulares, volúmenes imprevistos, frente a las masas rectangulares y cutres de las construcciones neoimperiales que el franquismo levantó con depauperada elocuencia.*²⁸⁸

Cette démarche de réappropriation d'un ailleurs culturel est de plus partagée par d'autres novísimos et constitue sans doute, avec leur préoccupation pour le langage et ses rapports avec la réalité, le principal trait d'union entre les auteurs de cette période qui vont en effet saper la rhétorique franquiste grâce à l'outil même avec lequel elle s'exprime : le langage. La figure de réception de leur soi-disant opposition à la poésie sociale se trouve donc largement dépassée car en réalité, comme l'explique J. Siles :

El desarrollismo industrial de los años 60 [...] no había transformado al individuo, al que la dictadura le negaba la libertad de expresión en que se manifiesta toda individualidad. Los novísimos se la tomaron, codificándola en una retórica, que era la base de su poética y que se definía como un necesario intento de restructuración, no sólo de la poesía española [...] sino de toda la realidad. Esta retórica [...], implicaba una Weltanschauung en todos los niveles y sentidos : en el filosófico, estético, literario, lingüístico, político, jurídico y moral. Esta retórica codificaba en ella una revolución que subvertía los cimientos mismos del franquismo, con bastante más fuerza y apoyatura que aquellas con las que había intentado hacerlo la llamada « poesía social ». Subvertía, para empezar, el sistema de representación que es el lenguaje. Y, al

idea, ninguna razón de orden superior, ningún sentimiento respetable (quedan poquíssimos), ningún catálogo de palabras nobles, ninguna filosofía (aunque esté cargada de futuro) que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifique desde el punto de vista del Arte, repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 19.

²⁸⁷ Cette figure de lecture d'un rejet en bloc de la tradition littéraire immédiatement précédente par les novísimos de la première heure a également fait recette à l'étranger : le poète français J. Ancet, dans son anthologie *Neuf poètes espagnols...* précise ainsi, sans nuance, que les lectures internationales des novísimos « marquent leur total désintérêt pour les préoccupations de la génération précédente essentiellement centrées sur le destin de l'Espagne, ainsi que leur mépris d'une esthétique fondée sur une valorisation du contenu », *op.cit.*, p. 24.

²⁸⁸ Marcos-Ricardo Barnatán, « La polémica de Venecia », *Ínsula* 508, *op.cit.*, p. 15.

*subvertirlo (y por la forma de ese subvertirlo) transgredía el conjunto de las normas impuestas por aquél, descubriendo los que éstas ocultaban debajo : la falsedad de su disfraz. [...]. Los novísimos desenmascararon la primera y le dieron un tratamiento estético a la segunda, mediante una operación, retórico-lingüística, que proponía una renovación del vestuario cultural, y que enlazaba con los modos y modas que formaron el contexto de la Segunda República.*²⁸⁹

De même, le poète Jacques Ancet soulignait déjà dès 1975 dans l'introduction de son anthologie *Neuf poètes espagnols du vingtième siècle* ce pouvoir subversif et en quelque sorte militant du langage employé par Guillermo Carnero, en réaction à l'acculturation violente conduite par le franquisme :

« Enfin et surtout, il y a chez ces deux jeunes poètes [Jacques Ancet s'exprime aussi à propos de P. Gimferrer dans ce passage] une jouissance du mot dans toute son épaisseur sensuelle, une prise de conscience de sa charge explosive, de son pouvoir d'agression ; de sa réalité face à l'illusion de l'idée, l'impérialisme du contenu, de la chose à dire. D'où, parallèlement [...], ces ruptures de la trame logique du discours, cette pratique systématique de la contradiction et de l'ellipse, cette primauté accordée au rythme (c'est-à-dire au corps) sur tout autre élément. Ce refus donc de la clarté prônée – pour les raisons que l'on sait – par la génération précédente [...]. Autant de manières de réagir contre une civilisation en pleine décadence et qui, parce qu'elle refuse de le reconnaître, devient de jour en jour plus répressive et masque son irrationalisme foncier par un rationalisme malade de sa propre idolâtrie ».²⁹⁰

La « réaction » novísima prend donc corps dans l'érudition des poètes, leur *alejandrismo*, et leur militantisme pour un renouveau poétique s'exprime dans leur conviction quant à l'importance des interactions culturelles, qui sont au cœur de leur création. Ils sont en effet avant tout des poètes-lecteurs, comme l'explique Luis Antonio de Villena en 1978, dans un article des *Cuadernos hispanoamericanos* :

*...el afán cultural – más que culturalista (...) – es un ejemplo característico del interés inquieto de nuestra generación. Compaginar creación y estudio, lenguaje y metalenguaje, cultura y su eje generador, que es la vida. Todo ello desde una amplia mira de horizontes. El paralelo clásico que, entre los muchos posibles, se me viene ahora a la memoria, es el de aquellos poetas doctos de Alejandría, vinculados al Museo y a la Biblioteca, y renovadores al tiempo de la gran tradición griega [...]...el alejandrismo es uno de los caracteres, y de los más visibles, de la generación del setenta.*²⁹¹

L'érudition lectrice est par conséquent érigée en tant que forme de résistance au pouvoir en place en même temps que reconnexion culturelle avec la dynamique intellectuelle brillante

²⁸⁹ « Los novísimos : la tradición... », *op.cit.*, *Estados de conciencia* p. 283.

²⁹⁰ Jacques Ancet, *Neuf poètes...*, *op.cit.*, p. 27.

²⁹¹ L. A. de Villena, *Cuadernos hispanoamericanos*, n°333 (marzo 1978), p. 520-522, cité par J. Siles, *Estados de conciencia*, *op.cit.*, p. 276-277.

et multiple des années de la seconde république espagnole²⁹² comme le corroborent les analyses du poète-critique Luis Antonio de Villena lorsqu'il s'intéresse aux racines du culturalisme dans son essai « Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década) », dans lequel il évoque le cheminement novísimo depuis *la osadía culturalista de aquellos niños* jusqu'au *segundo momento generacional, que es obviamente el de la individualización*²⁹³. Le poète novísimo revendique, certes, mais il revendique l'altérité culturelle et l'échange intellectuel et s'inscrit dans la continuité de l'évolution déjà amorcée par la génération de 1950 (Gil de Biedma, Brines, Caballero Bonald), qui avait réalisé *una gran labor de alejamiento de la posguerra*²⁹⁴ :

*Reivindicar todas las estéticas prohibidas – lo que era casi como reivindicar la estética misma –, rehilvanarse a la tradición europeísta del 27, a las grandes tradiciones del culturalismo [...], y asumir algunas de las grandes experiencias de la poesía europea y americana que la posguerra española no había necesitado [...]. Por supuesto que todo esto junto tenía que producir (y produjo) una suerte de desenfreno culturalista, no lógico en una cultura (pero no era nuestro caso) que hubiese ido adueñándose y filtrando todo eso, al tiempo que exportaba lo propio, con normalidad. Por eso ese culturalismo [...] se esgrimió, frente a los otros, como arma de combate, como sello y timbre de la ruptura.*²⁹⁵

²⁹²Nadine Ly, dans son essai « Le maître » de l'ouvrage *Amours ibériques, six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine*, nous en dresse le portrait, avec l'aide de l'historien Joseph Pérez. A cette occasion, l'hispaniste française rappelle que la vivacité de la tradition intellectuelle espagnole s'inscrit dans la construction d'une Europe intellectuelle : « Le XXème siècle, sous la deuxième république notamment, est celui des Maîtres fondateurs des grands domaines de la recherche en Sciences humaines, souvent écrivains ou poètes eux-mêmes [...]. Comme l'écrit Joseph Pérez dans son Histoire de l'Espagne, depuis le XIXème siècle, les réformateurs savaient que l'analphabétisme endémique (75% d'analphabètes en 1877) était l'obstacle majeur à la modernisation de l'Espagne. Sous l'impulsion des krausistes et de l'Institution Libre d'Enseignement, un effort considérable se porte sur la formation des élites, l'enseignement supérieur et la recherche, « avec des résultats qui forcent l'admiration », [cité par Nadine Ly, « Le Maître », *Amours ibériques, six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine*, Michèle Ramond (dir.), Paris, éditions Indigo & Côté-femmes éditions, 2010, p. 83]. [...] José Ortega y Gasset, qui avait fait du problème de l'Espagne un problème d'éducation, est incontestablement un pédagogue social et politique, un philosophe de la culture et de l'éducation, comme l'explicite le titre d'une conférence prononcée à Bilbao, en mars 1910, *La pedagogía social como programa político*, où il expose les stratégies de transformation susceptibles de créer en Espagne des formes de culture européennes » (*ibid.*, p. 83-84). L'hispaniste rappelle également la dynamique universitaire brillante de l'Espagne des années 30, citant l'historien J. Pérez dans son *Histoire de l'Espagne* : « Entre 1930 et 1936, l'Université espagnole est sans doute l'une des meilleures du monde. La seule Faculté des Lettres de Madrid compte des Maîtres d'une qualité exceptionnelle : les historiens ou les philologues Menéndez Pidal, Sánchez Albornoz et Américo Castro, les philosophes Ortega, Gaos, Zubiri, les arabistes Gómez Moreno et Asín Palacios. Leurs assistants s'appellent Pedro Salinas, José Montesinos, Lafuente Ferrari... La République est pleine d'attentions pour les universitaires. Dans l'esprit qui avait présidé, au début du siècle, à la création du Comité pour le développement des études, elle inaugure, en 1932, l'université nationale de Santander. Beau témoignage d'ouverture, à ceci près que c'est cette fois-ci l'Espagne qui invite les étrangers à venir écouter les leçons de ses professeurs et à dialoguer avec eux. Marcel Bataillon, Jacques Maritain, Huizinga, entre autres, seront les hôtes d'été de cette institution, animée par un secrétaire général dynamique, Pedro Salinas, qui est aussi un grand poète. Grâce à lui, les cours d'été de Santander acquièrent une dimension internationale et un prestige intellectuel extraordinaire. Il faudra attendre quarante ans pour que l'Université espagnole retrouve un niveau comparable à celui qu'elle avait atteint à la veille de la guerre civile », J. Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Arthème Fayard, 1996, p. 715, cité par N. Ly, « Le maître », *ibid.*, p. 83.

²⁹³ L.A. de Villena, *Teorías y poetas*, *op.cit.*, p. 17 et 23.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

Ces observations de la même teneur soulignent bien par conséquent que la lecture, à la fois *vivencia y [...] creación*²⁹⁶, est considérée par les poètes-critiques comme le principal vecteur d'une dynamique d'échanges et d'interactions avec l'Europe intellectuelle et artistique à remettre en marche pour créer une *poesía de evasión*²⁹⁷.

Mais cette considération positive du rôle des novísimos au sein du panorama littéraire espagnol ne fait pas forcément l'unanimité chez les poètes qui, pour certains d'entre eux, lorsqu'ils évoquent les relations entre culture, lecture et création chez les novísimos, portent un regard critique qui donne au lecteur du XXI^e siècle une idée intéressante des réactions suscitées par les premiers pas de ces poètes et leurs choix culturels et intellectuels.

C'est le cas de la poétesse Amparo Amorós, qui en 1989 intitule avec humour son article « ¡ Los novísimos y cierra España ! »²⁹⁸, et part de l'idée d'une rupture formelle et esthétique en forme de croisade pour la reconquête de la culture et pour une nouvelle forme de poétiser, impulsée par Barcelone comme un acte commercial – (*los novísimos establecieron una ruptura predominantemente estética y ostensiblemente formal [...] con fuertes apoyos críticos y editoriales desde Cataluña, más exactamente desde el ensanche barcelonés*²⁹⁹) –, pour présenter l'érudition et l'intelligence de ces derniers avec un humour corrosif et une ironie qui permet néanmoins de dresser le portrait de ces insolents débutants :

...los Novísimos fueron unos enfants terribles, irreverentes y dinamiteros (en los más genuinos casos), listos, cultísimos (hasta el fárrago y la indigestión), con vocación cosmopolita y estética, traviesos y refitoleros, exquisitos, elitistas, con ínfulas de niños bien (las más de las veces), complejo de superioridad cultural (bastante justo por otra parte) y propósitos de apabullar a los ignorantes a golpe de cita e imponer desde el olimpo su modelo a los necios, irritantes en su pedantería y decadentes hasta la afectación, ¿quién lo duda ?³⁰⁰

La poétesse, qui, dans la première partie de son essai, insiste sur les tout débuts des novísimos, opère de fait ici une réception qui les fige dans une culture purement livresque et réduit leur poésie à une érudition culturaliste, qualifiée de *cartón-piedra cultural*³⁰¹, qui oppose la vie et la culture. Ainsi, selon elle, les novísimos auront-ils été la génération de la *LINGÜÍSTICA* après les poètes des années 50, *generación del LENGUAJE*³⁰².

²⁹⁶ J. Siles, « El texto y su doble. Notas para una posible poética », *Les polyphonies poétiques, op.cit.*, [Emplacement du Kindle 6015].

²⁹⁷ J. Siles, « Ultimísima poesía... » *op.cit.*, p. 308.

²⁹⁸ *Ínsula* 512-513, *op.cit.*, p. 63-67.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 67.

³⁰² *Ibid.*

Cette lecture de l'irruption collective novísima en tant que rupture, formulée dans un instantané reconstruit à postériori, est également cohérente avec l'insistance de la poétesse sur l'attitude de rejet de la tradition poétique espagnole immédiatement précédente : rejet par exemple du poète A. Machado, *violentamente denostado por Carnero y desdeñado por los otros miembros de su generación*³⁰³ et plus généralement : *Ruptura [...] que algunos de ellos, los más osados, reforzaron con maldades verbales dignas de su homónimo Guillermo Brown, arremetiendo contra la poesía social – que llamaban de la berza (seguramente en oposición al nenúfar) – y contra maestros tan sufridos como el pobre Don Antonio Machado. Quedaba claro que habían venido a ponerlo todo patas arriba*³⁰⁴. C'est donc parfois l'attitude même des novísimos qui est remise en question, et le lecteur est alors emporté bien loin d'une lecture signifiante.

Pour sa part, le poète Miguel Galanes, qui souligne dans son essai « El imperio de la diversidad... » l'importance du culturalisme des novísimos dans sa fonction de renouvellement du référentiel culturel de l'Espagne du tardofranquisme, ne manque cependant pas de rappeler un certain manque de modestie chez ces jeunes poètes bien conscients de l'importance de leurs apports à la lyrique espagnole d'alors :

*...se preconiza el resurgimiento de las culturas clásicas, ambientes de la Europa más avanzada y liberal, en una España de hegemonía caduca, malsana y de falsa preponderancia económica. Tal exponente se erige en base a la “nueva sociedad española”, ansiosa de evasión y de cultura. Motivo éste por el que [...] en su deferencia se permiten [los novísimos] el aprecio de sí mismos y de sus obras como necesaria utilidad en sus funciones intelectuales, ya mediante una poesía metapoética o un narcisismo estético en el que se da relevancia de sus conocimientos y lecturas.*³⁰⁵

Le narcissisme de ces jeunes poètes, particulièrement P. Gimferrer et G. Carnero, est également mis en exergue depuis la France par le poète J. Ancet, qui réalise, depuis sa posture de lecteur, une réception critique de leur culturalisme : « ...comment lire sans un certain sourire et, en même temps, sans se laisser prendre aux pièges rhétoriques de cet hyper narcissisme ruisselant d'images somptueuses et du plus mauvais goût parfois... ? »³⁰⁶

Il n'en demeure pas moins que même dans cette critique d'un culturalisme considéré comme élitiste et exagérément « rupturiste », c'est bien le rapport des novísimos à la culture qui est en question, ce qui souligne par conséquent de façon indirecte le rôle du poète-lecteur. Effectivement, les poètes-critiques s'attachent à rétablir la réalité de cette relation, dépassant l'évocation canonique du culturalisme, lorsqu'ils analysent rétrospectivement leurs débuts et

³⁰³ *Ibid.*, p. 63.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ínsula* 512-513, *op.cit.*, p. 61.

³⁰⁶ J. Ancet, *Neuf poètes espagnols...op.cit.*, p. 26.

mentionnent leur cosmopolitisme et sa concrétisation dans l'Espagne du tardofranquismo : transculturation contre acculturation et relecture de la tradition contre vide culturel.

2.1.2. Les novísimos, des lecteurs cosmopolites relecteurs de la tradition

De plus, les poètes-critiques feront remarquer que cette dynamique d'ouverture ne fut pas un épiphénomène référé à une période particulière de l'histoire de l'Espagne, celle du tardofranquismo mais, ainsi que le souligne le poète M. R. Barnatán en 1989, que la permanence de la quête de changement se manifeste encore chez ces poètes dans leur cosmopolitisme lecteur, longtemps après leurs premières publications : *...la poesía que hici[eron] con voluntad de cambio hace ya muchos años [...] no está caduca, como no está el espíritu cosmopolita y europeísta que nos empujó a reaccionar con ilusiones y esperanzas ya muy lejanas*³⁰⁷.

De fait, plutôt que de rompre avec le passé se fait jour la nécessité d'élargir et de relire la tradition, tout comme l'ont déjà fait les poètes de 27 avec Góngora, ce parallèle n'est pas choisi au hasard : *Será entonces cuando el Culturalismo interviene como principal introductor de obras que, si bien eran conocidas, no eran aconsejables en su traducción o interpretación por las generaciones anteriores. Caso semejante a la nueva exégesis de Góngora con los poetas del 27*³⁰⁸. C'est cette même volonté de relecture de la tradition que corrobore P. Gimferrer la même année (1989), dans un entretien avec V. García de la Concha, lorsqu'il rappelle la communauté de vue qui existait entre les premiers novísimos et le groupe *Cántico* de Cordoue relativement aux poètes de la génération de 27 : *lo que ocurre es que ellos y nosotros nos miramos en el espejo del 27*.³⁰⁹

Les poètes de la génération de M. Galanes se considèrent d'ailleurs comme redevables envers leurs aînés novísimos de la rénovation du dialogue avec la tradition que ceux-ci leur ont permis de réaliser, grâce à la réactivation de celui qu'eux-mêmes ont fait vivre : *otra aportación estriba en habernos permitido, a la generación posterior, reconsiderar el pasado cultural desde nuevas perspectivas entresacadas en el silencio de la postguerra, y aprendiendo una diferente interpretación del pasado – propio y ajeno – cultural*³¹⁰ : les novísimos n'ont donc pas rompu avec la tradition mais recréé grâce à leurs lectures des connexions avec l'Europe de la culture pour rénover la poésie espagnole.

³⁰⁷ M. R. Barnatán, « La polémica de Venecia », *Ínsula* 508, *op.cit.*, p. 16.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁰⁹ V. García de la Concha, «Entrevista a Pere Gimferrer », *Ínsula* 505, *op.cit.*, p. 27.

³¹⁰ M. Galanes, *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 61.

Et à cet effet, ces poètes ont lu *mucho, y de varios modos, y en no pocas lenguas*³¹¹. La poétesse A. Amorós ne rappelle-t-elle pas en effet que pour les novísimos la bibliothèque fut *un lugar sagrado*³¹²? D'ailleurs, la relation des novísimos avec la tradition ne se limite pas à une seule tradition mais se déploie dans leurs interactions avec *varias y [...] diversas tradiciones*³¹³ : leur démarche est celle d'un lecteur ouvert et en recherche active d'une interculturelité destinée à *reincorporar a nuestra poesía muchas corrientes de la lírica occidental, de las que – en parte – habíamos estado ausentes desde la malhadada guerra civil*³¹⁴. C'est d'ailleurs l'« internationalisme culturel » de ces jeunes poètes que met effectivement en avant le poète J. Ancet lorsqu'il les présente dans son anthologie³¹⁵. Précisons néanmoins que cette relecture de la tradition n'exclut pas la tradition espagnole, qui reste fondatrice pour Guillermo Carnero, notamment grâce à *la generación del 50* et au groupe *Cántico* de Cordoue, auquel le poète consacre d'ailleurs dès 1976 une étude de fond, rééditée en 2009³¹⁶.

C'est sur cette interculturelité de lecteurs et créateurs qu'est de fait bâtie leur relecture de la tradition : le poète J. Siles, passionné par la question de la lecture et du lecteur – *el máximo acto de la vida es leer* rappelle-t-il dans son essai « El texto y su doble. Notas para una posible poética »³¹⁷ – souligne en effet que les poètes novísimos ne sont pas seulement des lecteurs mais d'abord des relecteurs. Effectivement, ceux-ci ont beaucoup lu mais surtout lu différemment car, dans leur volonté de réintégrer l'Europe et l'Occident de la culture *pensaron que la mejor forma de serlo [europeo] era asumiéndose e integrándose en la tradición de la cultura occidental [y] partieron, más que de unos modelos distintos de lectura, de una forma distinta de leer*³¹⁸.

Cette relecture comporte une double valence : celle du dialogue avec la tradition et par conséquent, celle de la rénovation de l'écriture. Intégrés dans la tradition qu'ils contribuent à faire vivre par leurs lectures, les jeunes novísimos ont en effet surtout porté sur elle un regard nouveau, jouant le rôle d'interprète au-delà de tout épigonisme :

El cómo – y el qué o no solo el qué – es lo determinante en la lectura. Y el cómo – más que el qué – es lo que determina esa relectura de la Tradición que todas las generaciones, al empezar a caminar como tales y para autodefinirse y explicarse, emprenden. El modo en que se realiza esa relectura no sólo conforma el propio paradigma, sino que incluye y excluye otros. Y ni la

³¹¹ J. Siles, « Los novísimos... », *Estados de conciencia*, op.cit., p. 278.

³¹² A. Amorós, « ¡ Los Novísimos...! », *Ínsula* 512-513, op.cit., p. 65.

³¹³ L.A. de Villena, *Teorías y poetas*, op.cit., p. 24-25.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

³¹⁵ J. Ancet, *Neuf poètes espagnols...* op.cit., p. 24.

³¹⁶ G. Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba, un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, op.cit.

³¹⁷ J. Siles « El texto y su doble... », *Les polyphonies poétiques*, op.cit., [Emplacement du Kindle 6052].

³¹⁸ J. Siles, « Los novísimos... » op.cit., p. 277-278.

*tradición que se elige, ni el paradigma que se conforma, ni los que se incluyen o se excluyen, son siempre unos y los mismos cada vez, sino siempre otros y distintos, porque la Tradición, como los paradigmas, varía tanto como nosotros y depende siempre del cómo y del cuándo y del para qué. Y, por eso, aunque lo que se vea o se lea sea en sí lo mismo, ya no es en sí lo mismo una vez que es visto o leído por el que lo mira o por el que lo lee. Y ya no es lo mismo, porque – al ser visto o leído de otro modo, desde otro tiempo, o desde otro sitio- no sólo se ve o se lee de otro modo, desde otro tiempo o desde otro sitio, sino que se ve y se lee otra cosa. No hay objetos sin sujetos, y no hay tradición si no hay intérpretes.*³¹⁹

Les novísimos donc, *que hasta tuvieron que crearse un mundo y creerse su propio espacio de ficción, en el que “la única realidad era la del poema, pero sin renunciar a seguir siendo ficción”*³²⁰, s’appuient sur cette relecture de la tradition pour *revisar todo lo anterior como para acuñar un nuevo paradigma.*³²¹

D’ailleurs, lorsqu’il présente le recueil *Verano inglés*, le poète J. Siles va mesurer dans celui-ci les enjeux de cette relecture de la tradition par Guillermo Carnero, dont le procès de transsubstantiation dans le poème grâce au langage est inédite et intime. Effectivement, à partir de sa relecture érudite de la tradition, l’auteur crée une poésie qui allie *intimismo, culturalismo e intelectualismo como formas de expresión de un discurso tan compacto como poéticamente integrador*³²², dans lequel *la experiencia cotidiana y la cultural son una y la misma*³²³. Ainsi, après *Dibujo de la muerte*, dont les différents recueils qui le composent ont mis en scène la difficulté à trouver une place dans le monde et la tentation de remplacer celui-ci par la beauté inerte et sans vie de l’univers référentiel du poète, tout en écartant l’expression directe de l’émotion, l’érudition culturaliste, c’est-à-dire les apports de la tradition dans la création du poète à partir de *Verano inglés*, s’inscrit dans une interaction dialogique qui amplifie l’utilisation des possibilités du langage, destiné ici à exprimer l’émotion de l’intime, mais à partir de l’altérité amoureuse, comme l’explique J. Siles :

*Quien lo ha escrito [Verano inglés] sabe que la poesía nunca ha dejado de ser ni vía de exploración ni ruta del conocimiento y que existe una “permeabilidad recíproca entre la experiencia cotidiana y la experiencia cultural”. Por eso mismo se atreve a afrontar un tema íntimo y a tratarlo de una manera que es denotativa y connotativa a la vez. La connotación de estos poemas vitaliza el código de sus referencias y la biografía que recorre el libro humaniza la cultura en la medida en que esta misma clacisiza la situación del yo.*³²⁴

³¹⁹ J. Siles, « Ultimísima poesía española... » *op.cit.*, p. 294-295.

³²⁰ *Ibid.*, p. 306. La citation entre guillemets est de Julia Barella.

³²¹ *Ibid.*, p. 294.

³²² *Ibid.*, p. 325.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*, p. 326.

Et c'est le fonctionnement de la *lirica de análisis* du poète Guillermo Carnero, c'est-à-dire l'incessante interaction entre culture, émotion et intelligence qui y est à l'œuvre³²⁵ que présente J. Siles grâce à l'exemple du *casi paradigmático* poème « Villancico en Gaunt Street »³²⁶ dans les vers duquel sont intercalées des paroles de chanson, poème qui, à partir d'une citation du Marquis de Santillana présente sur deux plans *siempre paralelos, el poema y la conciencia del poema*³²⁷.

Soulignons également que cette relecture de la tradition par Guillermo Carnero montre que, dans sa recherche intérieure, le poète nourrit également sa création par l'héritage de la génération poétique espagnole immédiatement antérieure, s'intéressant de près à l'héritage des poètes de 'Cántico' et à la poésie de L. Cernuda notamment. Cependant – et il ne faut pas s'y tromper – Guillermo Carnero, qui n'est l'épigone de personne, revisite cette tradition, créant *un estilo que se inclina mucho más hacia lo descriptivo que hacia lo narrativo*³²⁸, recourant aussi bien à l'expérience culturelle qu'à l'expérience vitale, bien réelles dans l'émotion intime qu'elles provoquent chez le poète et que celui-ci travaillera à mettre en mots.

Il convient également de souligner un autre point d'importance : chez Guillermo Carnero, cette relecture de la tradition n'en reste pas là puisque l'auteur ne construit pas le poème *partiendo de la idea anterior de que un soporte verbal de esa naturaleza [poemática] haya de ser un conjunto de incesantes descargas expresivas, muy próximas las unas a las otras* mais crée, *al revés, un flujo seguido, sin altos ni bajos, lleno de naturalidad y que no precisa de la sorpresa incesante*³²⁹. De même, la versification employée s'inscrit-elle dans la filiation des générations de 27 et de 50 par le recours au vers libre *en la línea Cernuda – Gil de Biedma – Brines*.³³⁰

De plus, il faut souligner que les poètes-critiques, qui dépassent les généralités énoncées par les écrits canoniques quant aux rapports du poète avec la tradition (culturalisme, érudition, sources européennes ...) mettent en exergue le cosmopolitisme de l'auteur et mentionnent notamment ses relations avec la France. Le poète J. Siles, à l'occasion de sa présentation du recueil *Verano inglés* ne nous rappelle-t-il pas en effet, évoquant le recueil *Dibujo de la muerte*

³²⁵ Il convient de rapporter ici le point de vue divergent de la poétesse A. Amorós, qui, contrairement à J. Siles considère le poème novísimo comme *un mundo lingüístico autónomo, clausurado, un sistema verbal autosuficiente, ajeno a todo lo que no fuera su propia estructura metapoética y su propio juego inmanente de leyes y relaciones* et non comme un dialogue avec la tradition, « ¡Los Novísimos...! », *op.cit.*, p. 67.

³²⁶ *Verano inglés, op.cit.*, p. 53.

³²⁷ J. Siles, *op.cit.*, p. 326.

³²⁸ C. Bousño, « La poesía de Guillermo Carnero », *Poesía poscontemporánea, cuatro estudios y una introducción, op.cit.*, p. 259.

³²⁹ *Ibid.*, p. 259-260.

³³⁰ *Ibid.*, p. 260.

que ...su primer libro era, como José Olivio Jiménez demostró, una “estética del lujo y de la muerte”, hecha a partir de un preciosismo más francés que hispánico y con un sentido del poema que remitía a la hiperculturalización de la lírica que se inicia con Emaux et camées de Gautier.³³¹

Effectivement, le poète Guillermo Carnero, baigné dès le plus jeune âge dans la culture française lors de sa scolarité au lycée français de Valence, a déjà, lorsqu’il publie ses premiers poèmes, échappé depuis longtemps grâce à ses lectures françaises à l’espace référentiel verrouillé et asphyxiant de l’Espagne franquiste moribonde : *Fuiste un niño afrancesado* synthétise en effet le poète F. Martínez lors d’un entretien avec le poète en 2011, lorsque l’auteur en personne rappelle ses sources lectrices ancrées à l’extérieures de l’Espagne et particulièrement en France³³². De fait, le poète-lecteur Guillermo Carnero, érudit curieux et éclectique entretient avec la France des relations particulières car c’est la culture de ce pays qui l’a façonné en tant que lecteur : le poète J. Siles rappelle d’ailleurs que la langue française est *su segunda lengua*.³³³

Soulignons de façon plus large l’insistance du poète, lors du même entretien, à marquer ces attaches dans un ‘Ailleurs’ dont il se nourrit : *Nosotros teníamos referentes no españoles [...] al menos los míos. [...] Lo que no teníamos en el solar hispánico, íbamos a buscarlo fuera [...]. Si querías otra cosa [...] tenías que tener tus referentes fuera. [...] Yo leí a Flaubert antes que a Pérez Galdós. [...] Lo que te quiero decir es que tenía mis referentes teóricos fuera. [...] ...la inspiración estaba fuera.*³³⁴

Il est important de souligner ici que chez Guillermo Carnero, ce décentrement du regard grâce au cosmopolitisme lecteur contribue à établir une distance propice à éviter le recours à un intimisme primaire, synonyme d’émotions subies dans leur manifestation sentimentaliste, qui ne sont que la plate expression d’un ressenti qu’aucun lecteur ne peut partager. Ainsi, utiliser l’expérience culturelle sans frontière comme fondation essentielle pour exprimer l’émotion afin de mettre hors jeu l’intimisme primaire de l’émotion non distanciée permet à Guillermo Carnero de créer une poésie éthique et profonde, à contrecourant de la croyance en un art qui, comme le rappelle Carlos Bousoño en 1984, dans son essai autocritique, cherchait alors à « *modificar el mundo* », *como literalmente decían, una y otra vez, los poetas sociales*³³⁵. Si

³³¹ J. Siles, *Verano inglés, Guillermo Carnero, reseña* publiée dans El cultural.es, 28/11/1999. Repris dans « La poesía última de Guillermo Carnero... », *Estados de conciencia*, op.cit., p. 323.

³³² Fulgencio Martínez, « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora* 23, op.cit., p. 29. Se référer à notre introduction générale pour le détail de ces sources.

³³³ J. Siles, « La poesía última... », op.cit., p. 326.

³³⁴ « Conversación... », op.cit., p. 29.

³³⁵ C. Bousoño, « Ensayo de autocritica », *Poesía poscontemporánea*, op.cit., p. 145. Le poète rappelle d’ailleurs que *[é]sta [su generación] ha sido, con algunas excepciones, una generación que quiso tratar desde el verso los*

rupture il y a dans la poésie de Guillermo Carnero, c'est bien ce changement de paradigme qui de fait place sa création aux antipodes de la poésie sociale et non une simple opposition en terme de sources lectrices et référentielles (Europe vs Espagne) comme la glose référentielle le formule parfois.

Dès 1970, Guillermo Carnero affirme en effet déjà que toute l'histoire de la culture constitue pour lui *un venero inagotable*³³⁶, dans une approche humaniste qui la considère comme un tout ouvert et disponible sans que ne subsistent les frontières entre les époques, les genres et les pays. Cette affirmation fondatrice reste d'ailleurs toujours valable actuellement³³⁷. Et de fait, en opérant un élargissement de l'espace culturel de référence sur un plan à la fois synchronique et diachronique grâce à sa relecture de la culture européenne, surtout française et italienne, le poète, d'abord poète-lecteur avant tout, pourra revisiter sa propre culture depuis l'étranger.

Les poètes-critiques, quant à eux, envisagent ces lectures et l'immense érudition de Guillermo Carnero ainsi que celles des novísimos depuis le point de vue de l'Europe de la culture, en utilisant de façon récurrente le terme de *cosmopolita*³³⁸ lorsqu'ils recourent à cette notion d'interculturalité artistique : le poète Miguel Galanes notamment, dans son essai « El imperio de la diversidad : culturalismos, sensismo y otros... »³³⁹ dans lequel il définit les critères des productions novísimas lus ici depuis l'entrée *del cambio* insiste en effet sur le *carácter cosmopolita de esa generalizada apertura temática y estética*³⁴⁰, qui s'élabore à partir de la réinterprétation de tous les arts et aboutit à des œuvres influencées par Ezra Pound et T.S. Eliot, *dos grandes transgresores del siglo XX*³⁴¹, mais également inspirées par la tradition littéraire de l'Espagne du XX^e siècle.

problemas políticos y sociales, ibid., p. 145 ; pour sa part, le poète M. R. Barnatán, dans son essai de 1989, « La polémica de Venecia », *op.cit.*, p. 16, précise que *había un enemigo común [para los novísimos], un gran bastión en el que se atrincheraban las viejas escuelas. Los poetas sociales aún existían y su influjo era importante en las universidades, donde la resistencia al franquismo se identificaba con una poesía de barricada que beatificaba a Machado y Hernández y desconocía casi todo lo demás.*

³³⁶ *Poética*, E. M. Pardo, *Nueva poesía española* (1970), *op.cit.*, p. 63 ; repris dans *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 17 ; cité également par I.J. López, *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 41.

³³⁷ De fait, J. Ponce Cárdenas dans son essai « *Ludibria mortis...* », paru en 2017, *op.cit.*, p. 26, rappelle que *[e]ntre los maestros novísimos, Guillermo Carnero ha reivindicado siempre la trascendencia del culturalismo como uno de los principales motores de su creatividad, ya que ofrece un valor seguro que él mismo ha definido como "voluntad y destino de continuidad cultural", así como "signo externo de pertenencia a la tradición".* Les propos cités par J. Ponce proviennent de *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 69-70 et E. Pittarello, « Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero », *op.cit.*, (page non citée).

³³⁸ Par exemple, M. Galanes et A. Amorós, *Ínsula* 512-513, *op.cit.*, et M.R. Barnatán, *Ínsula* 508, *op.cit.*, Même le poète Ángel González dans son poème satirique sur les novísimos « Oda a los nuevos bardos », souligne que le lecteur des novísimos est *muy siglo diez y ocho y [...] cosmopolita*, cité par J. Siles, « *Ultimísima poesía...* », *op.cit.*, p. 281.

³³⁹ Miguel Galanes, *op.cit.*, p. 61.

³⁴⁰ *Ibid.*, pour les deux citations.

³⁴¹ *Ibid.*

De surcroît, ce terme est particulièrement pertinent pour ce qui concerne le poète Guillermo Carnero, spécialiste du théâtre du XVIII^e siècle, dont l'érudition n'est plus à prouver quant à la culture française non seulement des Lumières mais également à la littérature des XIX^e et XX^e siècles de ce pays. Guillermo Carnero n'est-il pas le traducteur du conte oriental *Vathek* de William Beckford, conte fantastique écrit directement en français, du récit *Spirite* de Théophile Gautier et de plusieurs poèmes de Valéry Larbaud?³⁴²

La référence au cosmopolitisme est de fait intéressante ici pour le lecteur en ce sens qu'elle évoque directement l'Europe littéraire des Lumières et lui permet donc de comprendre la dynamique particulière qui se joue dans la poésie de Guillermo Carnero, bien plus complexe que l'habituelle figure de réception canonique des « influences ». En effet, selon le *Dictionnaire européen des Lumières*,

« ...les Europes du livre au XVIII^e siècle [sont un] espace cosmopolite où s'échangent les idées et les savoirs, la carte de l'Europe des Lumières coïncide avec celle du livre. Paris, Londres, Genève, Amsterdam, Venise, Leipzig ou Berlin, les grandes places éditoriales sont aussi les hauts lieux de la culture européenne. [...]. Facilité par l'usage d'une langue commune parmi les élites, le français qui a remplacé le latin, le succès des grandes œuvres devient vite international, et institue au-delà des frontières des solidarités intellectuelles, idéologiques entre les élites européennes ».³⁴³

Et le poète Guillermo Carnero, passionné par le XVIII^e siècle et les Lumières – (c'est en effet ...*la predilección que muestra Dibujo de la muerte por el siglo XVIII, evocado con característica insistencia a lo largo de sus páginas* que rappelle le poète C. Bousoño³⁴⁴) – en retient effectivement un trait caractéristique, dont il va s'inspirer dans sa poésie, celui de la coexistence au sein de la société de l'Ancien Régime du plus grand raffinement avec la décomposition de ce monde. Le XVIII^e siècle est par conséquent utilisé dans le recueil en tant que symbole de cette association entre la beauté et la mort³⁴⁵, que le poète va en outre

³⁴² Voir la n.23.

³⁴³ *Dictionnaire européen des Lumières*, Michel Delon (dir.), Paris, Puf, 1997, p. 753. Il convient néanmoins de nuancer ce panorama qui pourrait sembler idéal en rappelant que, pour ce qui concerne l'Espagne, le manque d'ouverture est une situation récurrente. En effet, Nathalie Ferrand, l'auteure de l'article « Livre, lecture », *ibid.*, p. 754, à l'époque des Lumières en Europe précise pour l'Espagne que « le siècle des Lumières [y] correspond à un engourdissement progressif des métiers du livre. Il y a des causes politiques, religieuses et économiques à cette décadence : la censure préventive, le rôle de l'Inquisition, s'ajoutent à la faiblesse technique et financière des professionnels du livre [...]. Cette situation amène beaucoup d'auteurs espagnols à se faire imprimer à l'extérieur : Venise, Anvers, Lausanne, Genève, Lyon et Paris. Enfin vers 1763, un assouplissement du régime à l'égard des imprimeurs permet une renaissance de l'édition, et dans cette période s'accroît le nombre des traductions espagnoles d'ouvrages français. Malgré tout, l'Inquisition pourvoyeuse d'Index, que Voltaire appelle la « douane des pensées », reste vigilante ».

³⁴⁴ C. Bousoño, *op.cit.*, p. 269.

³⁴⁵ C. Bousoño justifie ainsi ce recours au XVIII^e siècle par Guillermo Carnero lorsqu'il s'agit de mettre en scène le couple beauté/finitude dans le poème : *Creo que tal predilección halla motivo profundo en el hecho de representar una época aparentemente estable y bella, al ser vista desde la perspectiva (adoptada por el poeta, pero con sentido crítico y censorio) de sus clases más altas y refinadas, pero cuyo final trágico en la Revolución*

remobiliser en s'intéressant aux esthètes du XIX^e siècle, à la poésie de Verlaine, à celle de Rubén Darío et des modernistes ainsi que l'explique le même poète-critique :

*Y es que el siglo XVIII es sólo un símbolo de lo que Carnero piensa de toda Belleza ; en el XVIII se produce, junto a la apoteosis del refinamiento y del arte, la putrefacción de la sociedad del Antiguo Régimen. Esto da sentido asimismo a la evocación voluntaria que nuestro poeta hace del esteticismo del siglo XIX [...], pues tal esteticismo, por obra de Verlaine, primero, y de Rubén Darío y los modernistas hispanos después, lleva a nuestros ojos connotaciones dieciochescas que, por lo dicho, interesaban mucho a nuestro autor.*³⁴⁶

De plus, les facettes intellectuelles et culturelles du cosmopolitisme, que rappelle le spécialiste français du XVIII^e siècle Georges Benrekassa, se manifestent dans la poésie de Guillermo Carnero. Le lecteur peut donc retrouver là, en lieu et place de la mention d'un culturalisme figé, l'évocation d'une élégante distanciation par l'intellection et la lucidité critique de l'intelligence à l'œuvre, à chaque instant perceptibles dans la poésie de l'auteur :

« ...une convergence de pratiques intellectuelles et sociales enracinée dans une longue tradition de l'esprit, mais, dans le même mouvement, une manière de les mettre à distance par la force de l'intelligence – ou par la force des choses – et de ne rien soustraire au bout du compte aux armes de la critique, quel que fût le charme de la politesse civilisée ». ³⁴⁷

Bien entendu, aussi bien les cosmopolites du XVIII^e siècle que les novísimos appartiennent à l'élite intellectuelle, autre point commun entre ce siècle et Guillermo Carnero, qui à sa façon fit revivre le prestige du livre et de la bibliothèque dans l'Espagne du *tardofranquismo* grâce à son militantisme lecteur.

Le cosmopolitisme lecteur du poète peut en outre être mis en relation avec le double sens qu'a cette notion au XVIII^e siècle, reprise de la tradition stoïcienne – « un philosophe est partout en sa patrie »³⁴⁸ spécifie en 1690 le dictionnaire de Furetière – mais...

...« s'intéresser à l'homme en général n'implique pas nécessairement l'ouverture sur le monde, car cela peut signifier qu'on oublie la diversité du genre humain ; et la perception de l'altérité peut soit impliquer la tolérance, voire une fraternité active, soit conduire à une vue manichéenne, traduire aussi bien une indifférence sceptique que la curiosité ou la soif d'exotisme ». ³⁴⁹

L'on comprend à présent donc mieux le choix de ce terme pour définir les relations à la culture et à la lecture de Guillermo Carnero, poète-lecteur cosmopolite animé par la curiosité,

Francesa, precisamente por lo que toca a tales estamentos, se nos aparece, por vía asociativa, como inminente y necesario, ibid., p. 269-270.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 273.

³⁴⁷ G. Benrekassa, « Le cosmopolitisme », *L'Esprit de l'Europe*, t.3, *op. cit.*, p. 114.

³⁴⁸ Cité par Gontier Louis Fink, dans l'article « Cosmopolitisme », *ibid.*, p. 320.

³⁴⁹ *Ibid.*

« préalable du cosmopolitisme »³⁵⁰, mais qui peut parfois apparaître comme distant et élitiste à un public lecteur qui ne le comprend pas toujours. C'est cette ambivalence que reprennent implicitement les poètes en retenant ce terme : une croyance en la culture comme possibilité de lutte contre l'acculturation franquiste, qui relève bien du cosmopolitisme en tant qu' « arme contre le despotisme et l'intolérance des gouvernements européens » comme l'ont pratiqué « Voltaire et les philosophes qui lui ont emboité le pas »³⁵¹ mais aussi une complexité qui accroît la distance avec le lecteur et favorise son implication lectrice en l'obligeant à devenir le *lector activado* que définit Luis Martín-Estudillo dans son essai « De la metapoesía a los metadiscursos : hacia la activación del lector »³⁵².

Par conséquent, le fait que les poètes-critiques retiennent cette appellation spécifique pour qualifier les lectures novísimas et le rapport à la culture de ces poètes promeut pour le lecteur du XXI^e siècle l'image d'une Europe culturelle traversée de courants multiples propices à l'évolution de la pensée. Le cosmopolitisme peut en effet, par analogie, être référé à la démarche des jeunes novísimos des années 70, à la recherche d'un 'Ailleurs', d'ouverture et de richesse intellectuelles et plus particulièrement à la poésie de Guillermo Carnero, poète-lecteur en quête d'une interculturelité humaniste qui trouve ses racines dans la culture française : les novísimos sont des poètes européens, cette dimension est fondamentale pour réaliser une réception signifiante de leur poésie.

Mais les poètes-critiques qui, plutôt que de contribuer à élaborer l'historiographie de l'Espagne contemporaine, clarifient leur positionnement au sein de la tradition et leur manière d'interagir avec elle, explorent également d'autres dimensions de la poésie de Guillermo Carnero en partant à la recherche de la signifiante du texte. En effet, analysant des poèmes de l'auteur du point de vue des relations que ceux-ci entretiennent avec la réalité, ils vont permettre au lecteur de dépasser la figure de lecture institutionnalisée de la métapoésie en tant que réflexion du poète sur l'acte de création, qui conduit, selon la glose référentielle, à une poésie dépourvue de toute émotion, pour remettre en marche la médiation critique signifiante, faisant d'ailleurs à cette occasion une large place au lecteur.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*, p. 322 pour les deux citations.

³⁵² Essai paru dans L. Martín Estudillo, *La mirada elíptica...op.cit.*, p. 184.

2.1.3. Le référent culturel, fondement de l'articulation langage – réalité et acteur d'une lecture signifiante

En effet, au-delà de la réception canonique qui la réfère à des mouvements poétiques auxquels elle est supposée s'opposer ou dont elle serait seulement débitrice, la poésie de Guillermo Carnero est au contraire lue par les poètes depuis la signifiante textuelle, – « l'unique vérité est celle du texte » rappelle M.C. Zimmermann³⁵³ – . Délaissant les « -ismes » de l'historiographie littéraire pour parler au lecteur de l'intime d'une réception particulière, les poètes-critiques s'intéressent de fait au regard que porte le poète sur la réalité et à la façon dont il entre en relation avec elle pour souligner l'importance accordée à l'expression de l'intime, dépassant toute évocation d'un quelconque intimisme primaire. Ce sont donc les stratégies employées par Guillermo Carnero pour rendre compte de son rapport au monde qui figurent au centre de leurs analyses : réalité déformée, recours au masque, relecture de la tradition pour exprimer l'alliance de l'intime avec la culture et l'intellection, omniprésence de l'émotion à l'œuvre, fonctionnement du référent culturel dans le poème, nouvelle utilisation du langage seront ainsi soulignés et retenus en tant qu'éléments constitutifs d'une lecture signifiante par des poètes qui se positionnent clairement en tant que lecteurs.

Dès lors, c'est ici de nouveau une entrée dans l'œuvre par la culture qui s'offre au lecteur des essais des poètes-critiques lorsque lui est rappelée l'importance des relations entre la culture, le langage et la réalité pour les poètes des années 70, qui mettent en scène le moi en recourant au culturalisme : *el espectáculo del ser tiene dos tratamientos* : la invención de un teatro del yo, o el poner en escena al sí mismo³⁵⁴, *el culturalismo es la base de ambos*³⁵⁵. Le poète C. Bousoño rappelle par ailleurs que l'esthétisme de *Dibujo de la muerte*, qui sert de base à l'expression de la désolation omniprésente dans le recueil est ce qui en fait la richesse et la complexité : *el contraste entre refinamiento y desolación es lo que da, no sólo hondura, sino al mismo tiempo complejidad y riqueza al volumen.*³⁵⁶

C'est ainsi qu'en lieu et place de celle que retient la glose référentielle, qui en reste au constat d'une réaction à la poésie sociale, les poètes-critiques élaborent une figure de réception signifiante de la poésie de Guillermo Carnero, celle d'une réflexion sur le langage dans ses rapports avec la réalité au sein de la tradition culturelle dans laquelle la poésie de l'auteur trouve sa place :

³⁵³ « Les jeux de la théorie et de la pratique... », *op.cit.*, p. 17, repris par J. Siles dans *Estados de conciencia op.cit.*, p. 284.

³⁵⁴ M.C. Zimmermann, *ibid.*, p. 12-16. Citée par J. Siles, *ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ C. Bousoño, *op.cit.*, p. 265.

...se nos pone acaso en evidencia el porqué del esteticismo [...] con que esta generación se inició (Gimferrer, Carnero) [...]. Se trata, en mi opinión, de la intensa conciencia de crisis que, según dijimos, afecta hoy a la razón racionalista o instrumental en cuanto aplicada no a las ciencias de la naturaleza sino al hombre. Lo cual repercute en el modo que tienen estos autores (léanse, en España, [...] a los citados Gimferrer y Carnero, pero también a otros...) de concebir el lenguaje, el poema y la posibilidad de que a su través pueda o no conocerse la realidad [...]. El poema [...] no intentará expresar la incognoscible realidad, sino que, en principio, sólo pretenderá ser cifra de nuestra experiencia de ella. Pero tal pretensión fracasa siempre, no sólo por las deficiencias de la razón y del lenguaje, sino también por las flaquezas y limitaciones de ese otro lenguaje que es precisamente nuestra memoria : todo es, en definitiva, cuestión lingüística, desconfianza frente al lenguaje.³⁵⁷

La question de la conception du poème pour Guillermo Carnero et par conséquent la vision déformée de la réalité qui s’y manifeste suscite également des réflexions qui en mettent en évidence les paradoxes, accompagnant le lecteur dans sa quête de compréhension de l’œuvre du poète, au-delà de la figure de réception de la métapoésie qui fait du poème l’objet du poème : beauté et incessante finitude de toutes choses, insuffisance du langage et de la mémoire pour rendre compte du rapport de l’homme au monde, comme l’exprime le poète A. Gracia à propos du recueil initial du poète :

En Dibujo de la muerte, Carnero, [...] se asoma a la inevitable belleza con ansia de posesión. Pero ya desde el primer momento intuye el dolor de las máscaras, la hecatombe real, el firmamento vano [...]. Urge entonces un interrogatorio del poema : es un espejo que pretende reflejar la verdad pero que la deforma. Todo es un caos : el poema se convierte en demiurgo fundiendo ficción y realidad, pasado y presente, objetividad y subjetividad. El poema es un mixtificador del hoy poemático. Y si el poema podía darnos “la razón de estar vivos”, cómo fue, cómo es nuestra vida, el poema reconstruye en realidad la muerte de lo que vivimos. La memoria no existe más que como recordatorio de que todo es dibujo de la muerte, se nos dice en El sueño de Escipión.³⁵⁸

Ce paradoxe de la beauté et de la mort – *belleza – privación de vida*³⁵⁹, *refinamiento y desolación*³⁶⁰ – présent dans de nombreux poèmes de Guillermo Carnero, – rappelons par exemple le vers initial du célèbre poème « Capricho en Aranjuez » : *raso amarillo a cambio de mi vida*³⁶¹ – est considéré comme un axe structurant de cette poésie :

...[es] muy característico de este primer libro [Dibujo de la muerte] una estructura poemática que podríamos formular esquemáticamente como constituida por dos elementos, belleza y muerte, que se suceden, en este mismo orden, dentro de la composición : el poeta nos pinta primero un mundo de refinamiento o de arte y belleza que, de un modo u otro, muestra por algún

³⁵⁷ C. Bousoño, *op.cit.*, p. 243-244.

³⁵⁸ Antonio Gracia, « Guillermo Carnero : más allá del poema », *Ínsula* 451 (junio 1984), p. 22.

³⁵⁹ C. Bousoño, *op.cit.*, p. 269.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 265.

³⁶¹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 156, v.1 et 34-35 : « Du satin jaune en échange de ma vie ».

sitio, al cabo de los versos, su revés de finitud o de carroña³⁶² : Belleza, pues, que parece duradera y que, sin embargo, no lo es. Belleza, arte y estética que son presentadas conscientemente como una negación de la vida, tal como afirma lucidamente el protagonista poemático de « Oscar Wilde en París » : cómo ha podido esta sangrienta burla/preservarnos del miedo y de la muerte.³⁶³

Par conséquent, bien davantage qu'une opposition à la tradition immédiatement antérieure, c'est à la lecture d'un changement total de paradigme que le poète C. Bousoño invite le lecteur en affirmant que *el poema inventa su referente, del cual se constituye en mero reflejo³⁶⁴*. Mais ce nouveau rapport à la réalité – *ficción de arte³⁶⁵* – qu'exprime le poème ne gomme en aucune manière l'importance de la culture, qui demeure un élément fondateur de la poésie de Guillermo Carnero. Car effectivement, le poète-critique, dépassant de fait la réception canonique du référent culturel en tant que source d'inspiration, lui octroie le rôle de protagoniste de la lutte contre le pouvoir déshumanisant du langage dans l'expression de cette dimension du poème en tant que fiction de la réalité. Le poète va alors se tourner vers le monde de l'art³⁶⁶. A cette occasion, ce sont les textes eux-mêmes qui parlent au lecteur :

El poema « El movimiento continuo » se refiere a [la] imposibilidad de rebelión desde dentro, propia de los lenguajes establecidos por el Poder : huyendo de la mascarada colectiva, el « nosotros » del poema [...] sólo tropieza con otro sistema de elementos enmascaradores, más sofisticados [...] pero cuya inoperancia se evidencia al resolverse en un tiovivo que, girando sobre sí mismo, pone de relieve la inutilidad de su movimiento. El interior lujoso de « Primer día en Wragby Hall » funciona igualmente como simbolizador del enmascaramiento de la realidad tanto como la elegancia de gestos e indumentaria en « Brummel », el vals en « Les charmes de la vie », el baile en « Watteau en Nogent-sur-Marne »... En « Capricho en Aranjuez » estamos ante una renunciación con función catártica (« poblada soledad, raso amarillo/a cambio de mi vida), lo mismo que en « Sagrado Corazón y Santos, por Iacopo Guarana ». No es azar tampoco que el libro termine [...] con el poema « El embarco para Cytarea », donde la « triste nave » simboliza la codificación del lenguaje del Placer.³⁶⁷

C'est également le rôle du référent culturel en tant que point de départ de la réflexion métapoétique et son utilisation pour exprimer *las deformaciones de la representación³⁶⁸*,

³⁶² C. Bousoño, *op.cit.*, p. 269.

³⁶³ *Ibid.*, p. 269 et 272. « Oscar Wilde en París », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 151, v.17-18 : « comment cette farce sanglante a-t-elle pu/nous préserver de la peur et de la mort ».

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 245.

³⁶⁵ *Ibid.*, Dans le même essai, p. 254-55, C. Bousoño précise le sens général qu'il donne à l'esthétisme chez G. Carnero : *el [esteticismo] de Carnero [resulta] de la crisis definitiva [...] de la razón racionalista*.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 256 : *...el poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (literatura, escultura, pintura, arquitectura, música), y no directamente en la vida, pero no por desprecio de ésta, como ocurría entre los estetas del siglo XIX, sino por considerar [...] incognoscible la realidad e inexpresable su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo cuya función primordial es controlar, manejar y ocultar la realidad (la realidad exterior, mundo y naturaleza, y la realidad interior, pensamientos e instintos)*.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 249.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 284.

notamment dans le recueil *El azar objetivo*, paru en 1975, que met en évidence César Simón dans son essai de 1976³⁶⁹, lorsqu'il fait sienne l'analyse de Pedro J. de la Peña :

*Pedro J. De la Peña [...] afirma que cada poema "investiga sobre una realidad deformadora cuyo sentido se dilucida en el discurso del poema : un museo de historia natural, una pecera, un cuadro de Magritte, etcétera, sirven de punto de partida para una reflexión, que es el verdadero objeto del poema, en la que se precisan los argumentos con un extraordinario poder corrosivo e irónico".*³⁷⁰

De plus, cette utilisation spécifique de l'expérience culturelle et cette relecture de la tradition par le poète sont en même temps facteur de nouveauté, ce qui conduit le poète C. Bousoño à affirmer que *siendo en su esteticismo antitético del realismo de la generación inmediatamente precedente*³⁷¹, [...] *se añade una diferencia de forma (la dispareja escritura), con lo que habrá de engendrarse, y se engendra, en nosotros una fuerte sensación de novedad. Dibujo de la muerte no recuerda, en ningún momento, a los viejos textos esteticistas.*³⁷²

Enfin, par-delà les lectures figées d'une poésie froide et distante souvent réalisées par la critique canonique, les poètes-critiques, affirmant de ce fait une nouvelle fois leur position de lecteurs, ne manquent pas de souligner que la poésie de Guillermo Carnero est émouvante dans sa complexité, même si l'expression de l'émotion n'est pas une fin en soi pour le poète. C'est cette complexité que formule J. Siles, dans son essai « La poesía última de Guillermo Carnero » à propos du recueil *Verano inglés*, précisant que celui-ci est à son sens *un libro de amor en grado máximo, que se aparta de los códigos de la retórica al uso y que, sin renunciar a la panoplia de la emoción comunicable, transfiere el sentimiento a una nueva instancia de discurso que aún angustia, vivencia y reflexión.*³⁷³

Les poètes rappellent effectivement que Guillermo Carnero souhaite surtout partager sa vision désolée du monde, du drame cruel et mélancolique de l'existence, incessamment rejoué au fil des recueils. Le poète-critique et ami J. Siles, dépassant les habituelles figures de réception du culturalisme, de la *máscara cultural* et de la métapoésie souligne cette cohérence de l'œuvre, qui n'aura pas échappé au *lector que conozca su obra*, et rappelle que l'œuvre de Guillermo Carnero est aussi une relecture de la tradition espagnole³⁷⁴ :

Desolación de la quimera también sentimental, este libro [Verano inglés] retematiza todas las demás desolaciones – la ontológica, la metafísica, la lingüística, la física – y las reduce a lo que, para Carnero y para el hombre de este fin de siglo, son : un conjunto de máscaras con las que se disfraza un

³⁶⁹ « Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero », *op.cit.*, p. 249-263.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 254.

³⁷¹ C. Bousoño, *op.cit.*, p. 259.

³⁷² *Ibid.*, p. 258-259.

³⁷³ J. Siles, « La poesía última... », *op.cit.*, p. 324.

³⁷⁴ *Desolación de la quimera* est le titre de l'œuvre poétique de L. Cernuda.

*yo vacío, un conjunto de espejos que nada sino la nada misma pueden reflejar.*³⁷⁵

Il ressort de ces différentes observations que les poètes-critiques, se situant le plus souvent du côté de la réception signifiante de la poésie de Guillermo Carnero, s'attachent à expliciter le rôle qu'y joue la culture notamment dans l'expression des relations que le poème entretient avec la réalité, qui bien qu'intellectualisées, ne gommant pas pour autant l'émotion qui y est à l'œuvre. Les poètes-critiques, lecteurs et relecteurs de la tradition, rénovent donc par leurs analyses le regard critique porté sur la relation dialogique que la poésie de l'auteur entretient avec celle-ci, permettant par conséquent que le lecteur accède à l'œuvre du poète, trop souvent masquée derrière la réitération de figures imposées de lecture.

Cette appréhension générale de la poésie de Guillermo Carnero, *cultura y ciencia, y vida y emoción*³⁷⁶ est effectivement partagée par les poètes-critiques qui se sont intéressés à cette œuvre poétique. Mais, partant du texte du poème, certains d'entre eux vont également en mettre en évidence des éléments et des fonctionnements spécifiques. Ainsi, le poète F. Brines se livre-t-il dès 1972 à cette réception de l'émotion dans le poème sans sacrifier à une lecture institutionnelle de l'œuvre mais en faisant jouer sa liberté de lecteur : *no es mi intención [...]—* spécifie-t-il — *definir los rasgos de la nueva poesía, sus logros y sus fracasos, ni tampoco detenerme en la consideración global del libro de Carnero [Dibujo de la muerte].*³⁷⁷

Le poète-critique n'est effectivement pas intéressé par l'élaboration du canon mais par la signifiante du poème, ce qu'il va justement montrer dès le titre de son essai, « Integración del título en el poema », déjà en lui-même créateur d'une mise en abyme (titre mentionnant un titre) et donc entrée en matière d'une lecture signifiante. F. Brines cherchera dès lors non pas à énumérer ni à décortiquer les références culturelles présentes au sein du poème, mais à rendre compte avec ses propres mots de son émotion de lecteur, en clair à montrer qu'il existe dans les poèmes du recueil...

*...Dibujo de la muerte [una] voluntad en ellos de sorprender al lector, algunos, con intención de impresionarle y aun desconcertarle ; otros, con la intención lícita de crearle una inédita emoción poética*³⁷⁸ et que *esta poesía*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 325. D'ailleurs, dès 1969, dans son essai « Una época en sus personajes », le poète C. Bousoño soulignait déjà, se référant à la poésie de P. Gimferrer et de G. Carnero que *hemos interpretado a los dos poetas mencionados [...] como global expresión simbólica de un sentimiento mixto : añoranza de un pasado con suficiente fe axiológica y conocimiento del error que esa envidiable fe suponía, Papeles de Son Armadans* 53-158 (mayo 1969), p. 172.

³⁷⁶ J. Siles, « La poesía última... », *op.cit.*, p. 328.

³⁷⁷ F. Brines, « Integración del título en el poema », *Ínsula* 310 (septiembre 1972), p.4 y 7. Citation issue de la p. 4.

³⁷⁸ *Ibid* : toutes les citations qui suivent, sauf mention contraire, sont issues de la p. 4 de l'essai.

*que parece fría en el sentido de puramente conceptual, resulta, como era esperable (ya que de lo contrario dejaría de ser arte), tan modificadora del “uso” lingüístico, y, por lo tanto, en ese sentido, tan emocionante y poco conceptual como pueda serlo la más sentimental y romántica.*³⁷⁹

Effectivement, et au contraire notamment de la glose référentielle canonique de l’anthologie qui semble peu s’interroger sur les poèmes en eux-mêmes et a fortiori encore moins sur leur titre sinon pour les sélectionner, F. Brines, poète-lecteur, met en évidence à l’attention de son propre lecteur les relations entre le langage, le référent culturel et la réalité formulés par l’auteur dans le poème « El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro »³⁸⁰. A partir d’un élément majeur, en l’occurrence ici l’intitulation poématique, ce qui constitue l’originalité de sa démarche critique, le poète-lecteur souhaite en effet toucher à son tour son lecteur, faire naître en lui l’émotion lectrice, le surprendre, en un mot le rendre acteur et impliqué, ému et transformé par sa lecture pour qu’il devienne à son tour un lecteur de la poésie de Guillermo Carnero.

Ainsi, le poète F. Brines va-t-il mettre en évidence l’une des principales fonctions attribuées par Guillermo Carnero au référent culturel, celle de titre-référent, souvent masqué, qui sert d’invite à entrer dans la complexité du texte, que l’auteur fait donc jouer dès son intitulation. Insistant sur les caractéristiques du titre de ce poème qu’il n’a pas choisi au hasard – *se hace evidente la importancia principalísima del título en el poema que comentamos* nous précise le poète – et qui, *además de largo y esteticista, [...] de signo culturalista*, éveille la curiosité du lecteur, qu’il s’agisse de celui des années 1970 du siècle passé ou bien de celui du XXI^e siècle, le poète-lecteur ne manque pas d’en souligner immédiatement les connexions avec la tradition culturelle en mentionnant *la carga esteticista que [...] conlleva, tanto en el léxico como en la identidad de los personajes y la situación que describe*.

En effet, dès son intitulation, ce poème, grâce aux référents convoqués et à la manière dont le poète les agence, atteint parfaitement les objectifs recherchés : d’une part, l’expression de l’intime par la juxtaposition des deux plans, l’un réel et l’autre imaginaire, dans lesquels expérience vécue et expérience artistique s’entremêlent et rendent compte de la relation au monde que met en mots l’auteur : *...el título, que en sí mismo es sólo una bella frase que describe una situación muy directa, se carga, con la lectura del texto, de una significación transcendente [...], paradigmática, como si fuese el modelo de una manera de concebir la vida*. D’autre part, l’ébranlement d’une posture de lecteur en tant que réceptacle d’informations immédiatement déchiffrables comme dans le cas de la poésie sociale, grâce à l’établissement

³⁷⁹ C. Bousoño, « La poesía de Guillermo Carnero », *op.cit.*, p. 297-298.

³⁸⁰ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 174.

d'une distance entre le titre et le contenu – *imprevistamente se establece una distanciaci3n entre t3tulo y texto po3tico* – qui met au jour le fonctionnement du po3me au sein duquel progressent en parall3le de ces deux plans distincts, dans un proc3s de m3taphorisation : ...*nos encontramos ante una estructura po3tica de signo metaf3rico [...]...el texto po3tico, seg3n creo, habr3 que entenderlo como una met3fora (plano imaginario) de la situaci3n que nos viene dada solamente en el t3tulo (plano real)*. Il appara4t ici 3vident que la r3ception signifiante n3cessite l'engagement intellectuel et 3motionnel du lecteur pour cr3er la relation dialogique entre celui-ci et le texte po3tique.

De fait F. Brines, en lieu et place de faire du po3me l'illustration d'un moment historique ou d'un 3pisode de l'historiographie litt3raire, revient sur sa complexit3 en se questionnant (et faisant 3 son tour se questionner le lecteur) sur les mouvances de la voix po3matique, l'un des fondements de l'ambigu3t3 de la po3sie de Guillermo Carnero. D3passant la figure de lecture canonique qui fait des variations autour des instances po3matiques un 3l3ment de la postmodernit3, F. Brines, qui 3tablit des parall3les entre le titre du po3me et son plan m3taphorique, met en 3vidence la multiplicit3 des points de vue possibles : la voix po3matique s'adresse-t-elle 3 nous depuis l'int3rieur de *este sal3n*, mentionn3 3 la toute fin du dernier vers ou bien depuis l'ext3rieur, dans ce *jard3n*, d3fini par sa n3gation, *no en el jard3n* (v.8), – n3gation qui a pourtant pour effet de lui donner une existence mais uniquement dans le plan m3taphorique de l'imaginaire du po3me – ?

Ici, de plus, le titre 3minemment culturaliste articul3 aux contenus symboliques du po3me (int3rieur/ext3rieur ; beaut3/laideur ; paix/violence) parmi lesquels Guillermo Carnero choisit de mettre en avant ce qui rel3ve d'une vision, bien que plut3t ambivalente, n3anmoins relativement positive de la vie et de l'amour, – *El alt3simo Juan Sforza compone unos loores a su dama* dans ce salon de l'espace imaginaire du po3me, en tant qu'image de s3r3nit3 3 l'abri de la violence du monde – , donne 3 ce po3me une valeur 3thique *al haber [el poeta] elegido inequ3vocamente entre dos contrapuestas actividades del esp3ritu*.³⁸¹

La lecture signifiante ne peut se r3aliser que dans cette interaction entre le titre et le corps du po3me, qui n'est ce po3me-ci que parce que ce titre est celui-l3 : *La inevitabilidad es para que se d3 este determinado poema (el que componen conjuntamente t3tulo y texto), no para que sea posible otro distinto*. Dit d'une autre fa3on, c'est l'alliance des trois, titre, po3me et engagement du lecteur, qui cr3e la signifiante.

³⁸¹ Se r3f3rer au titre du po3me : « Juan Sforza 3crit, C3sar Borgia fait la guerre ».

Effectivement, si l'identification et la compréhension du référent culturel sont indispensables à une première étape de réception qui évitera les lectures erronées, elles ne sont justement qu'une étape vers l'émotion de la lecture, qui se joue dans l'intellection sensible des contenus du poème par le lecteur : F. Brines nous rappelle en effet que *es éste [el debido análisis] que justifica la necesidad del procedimiento encontrado por el poeta para producirnos tal resultado emotivo*.

Contrairement donc aux écrits canoniques sur la poésie de Guillermo Carnero, qui restent à la surface du texte, cet essai de F. Brines permet au lecteur d'entrer de plain-pied dans l'écriture du poète et de comprendre le travail de distanciation qui s'y joue par la juxtaposition, les interactions, les croisements entre les plans réel et symbolique et les jeux de la voix poématique. En effet, Guillermo Carnero, même s'il ne réfléchit pas ici explicitement sur sa propre création comme dans d'autres poèmes qui relèvent sans doute plus directement d'une réflexion métapoétique telle qu'elle est habituellement définie par la critique, par exemple ceux du recueil *El sueño de Escipión*, met à nu dans ce poème-ci sa conception des interactions entre la culture, le langage et la réalité. Le référent culturel sert ici de fondement à l'écriture, à l'expression de la réflexion du poète et à la création de l'émotion poétique par la lecture, en tant que résultante de l'intellection du référent culturel par le lecteur : c'est la participation intellectuelle et émotionnelle du lecteur chère aux poètes novísimos que le poète met ici en œuvre et le poète-critique F. Brines en évidence par ses analyses.³⁸²

Le récit critique peut (et devrait ?) donc être dépassé pour entrer dans l'œuvre poétique de Guillermo Carnero et si ce récit existe, il aura bien entendu une finalité et une utilité différentes. Il restera périphérique au texte, qu'il pourra citer en tant qu'illustration, mais ne fera pas naître de relation dialogique avec le lecteur, au contraire de la lecture signifiante. C'est pourquoi le métarécit à visée canonique ne recèle pour son lecteur aucune potentialité d'émotion : en effet, F. Brines note que le poème a ici surpris son lecteur, que ce soit le poète-lecteur de 1972 ou le lecteur contemporain, de la façon la plus classique qui soit : *conmoviéndole*³⁸³. La lecture n'est-elle pas en effet un incessant présent, l'attente d'une découverte, d'un plaisir qui se renouvelle ? C'est ce que rappelle Judith Schlanger : « L'attente

³⁸² Ajoutons également sur un autre plan que la critique effectuée par F. Brines s'inspire sans doute également du formalisme russe dans son concept de *désautomatisation*, qui implique *una ruptura inesperada con lo previsible en aras de una intencionalidad estética*, J.M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la universidad de Murcia, 1979, p. 14, cité par David Viñas, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel Letras, 2017, p. 359 : la critique signifiante se construit aussi grâce aux apports de la théorie.

³⁸³ F. Brines, *op.cit.*, p. 7.

esthétique chaque fois renouvelée, toute neuve pour chaque livre dans son espoir d'événement (séduis-moi) ». ³⁸⁴

Les analyses et réflexions des poètes-critiques rapportées jusqu'alors montrent clairement que la lecture est l'élément central qui fonde à la fois leur poétique mais également la réception de celle-ci, ce qui montre que le poète novísimo est avant tout un lecteur à la recherche de son lecteur : *Los nuevos poetas (como los de antes) tenemos que dejar de pensar en los demás poetas, para pensar en los lectores. Y si no se encuentran, buscarlos ; y si no los hay, crearlos* rappelle le poète L.A. de Villena dans son essai de 1988 « Avisos sobre "postnovísimos" – o última poesía – tres años después de mi intento de una carta de navegación nueva » ³⁸⁵. Et le poète P. Gimferrer ne se définit-il pas comme un *lector omnívoro* qui de surcroît *siempre [ha] tenido miedo a esa tendencia tan hispánica de la autofagia* ³⁸⁶, ce qui a lui fait lire beaucoup d'autres textes que la seule poésie espagnole.

Effectivement, la prise en compte du lecteur, que ce soit le poète-lecteur, le critique-lecteur ou le lecteur de poésie qui reçoit le texte sans être ni poète ni critique est pour les novísimos une composante essentielle de la réception de leur œuvre poétique : d'ailleurs, J. Siles dans son article « Los novísimos : la tradición como ruptura... » souligne que le culturalisme présuppose l'existence d'un lecteur...

...iniciado [que] debía ser un conocedor, esto es, alguien lo suficientemente familiarizado con las claves de la literatura como para poder descubrir los ejes de un poema y situarlos en su correspondiente y exacto sistema referencial car la poésie pour les novísimos *es un proyecto de cultura, que se sustenta en la cultura.* ³⁸⁷

³⁸⁴ J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, op.cit., p121.

³⁸⁵ *Teorías y poetas*, op.cit., p. 65.

³⁸⁶ P. Gimferrer, « Entrevista a Pere Gimferrer », op.cit., p. 28.

³⁸⁷ « Los novísimos... », op.cit., p. 281. L'idée de la poésie en tant que projet culturel qui se nourrit de la culture est reprise par J. Siles des analyses de S. Sarduy, « Sobre Góngora : la metáfora al cuadrado », références complètes à la même page. Ce rapprochement avec la poésie gongorienne lui permet de préciser que *el sistema referencial de los novísimos funcionaba* – mutatis mutandis – *como el de Góngora, en el que « la categoría primera, el código de lectura es lo simbólico »* y *« a partir de él se lee la realidad »*, S. Sarduy, cité par J. Siles, *ibid.*, Le poète rappelle que le paradigme initial de la poésie novísima, basé sur la relation texte-image pour construire *una escritura pictural [...]* incarnant *la historia del arte como historia del espíritu*, a induit le recours à un système référentiel riche et complexe qui combine et fait vivre ensemble *componentes barrocos y manieristas con otros del siglo XVIII, de los decadentismos parnasiano y simbolista, del modernismo, del surrealismo, del cine y de lo camp*, *ibid.*, p. 279. Et pour sa part, C. Bousoño attire l'attention sur les difficultés du texte poétique de Guillermo Carnero, qui valent néanmoins la peine d'être dépassées : *toda ella [la obra de G. Carnero] utiliza de modo incesante el sistema alusivo, lo cual puede, en algún momento, acarrear pasajeras dificultades de interpretación a los lectores poco expertos, sobre todo cuando tales insinuaciones se refieren a datos culturales (frecuentes citas, etc.) no siempre de conocimiento general. A veces el obstáculo se halla en que se usan metáforas o expresiones cuyo recto sentido exige haber leído previamente otras piezas del poeta donde tales elementos verbales tuvieron un uso más directamente asequible. Pero todas estas asperezas son excepciones que merece la pena superar*, « La poesía de Guillermo Carnero », op.cit., p. 298.

Cette prise en compte du lecteur de poésie par les novísimos dès leur premier moment générationnel, en connexion avec les débats intellectuels et l'état de la recherche sur la réception dans les années 1970 en Europe³⁸⁸, insiste sur une poésie de lecteur réalisée pour des lecteurs et induit de fait la définition d'un lecteur idéal : il est manifeste que ces poètes sont à la recherche de celui qui sera capable de réceptionner leur système référentiel complexe. Ils élaborent en effet un discours *hecho a la medida (y a las exigencias) de un arquetipo, aún más determinado, de un texto en busca de lector*³⁸⁹. La poésie est donc ici vécue dans sa dimension d'échange et d'interaction, de la même manière qu'a été réalisée la relecture de la tradition : *la persona poética no es una prolongación del yo sino que el yo es una realidad producida sólo por los poemas e inventada por el lector – por el lector que son los otros, claro, pero también y, sobre todo, por el lector que todo poeta, para serlo, es –*.³⁹⁰

Mais bien entendu, l'interaction souhaitée ne pourra pas avoir lieu avec n'importe quel lecteur : une compétence lectrice similaire à la leur est donc attendue des novísimos chez le lecteur. D'ailleurs J. Siles, dans un article de 1997 sur l'édition bilingue de la poésie de J. Donne par P. Ribes rapportait les propos du célèbre critique américain H. Bloom pour souligner que la réception des textes difficiles induisait un lecteur cultivé, faute de quoi la réception est inopérante : « *La lectura de un nuevo texto es necesariamente la lectura de todo un sistema de textos* ». *Lo contrario supone un misreading : una mala lectura, que no deja de ser una equivocación*³⁹¹. Pour ce qui concerne plus spécifiquement la poésie de G. Carnero, le poète A. Duque Amusco soulignait d'ailleurs déjà en 1975 qu'elle était *un quehacer reflexivo, lento y arduo, tan difícil de llevar a cabo por el escritor como para el lector desentrañarlo*³⁹².

Mais la compréhension des référents culturels mobilisés par ces poètes érudits n'est pas le seul constituant de la relation lectrice. Les relations entre le poète novísimo et son lecteur, qui n'existent que l'un par l'autre, sont en effet spécifiques, comme l'explique J. Siles :

La biografía de un poeta son sólo sus poemas : su única vida propia. Las otras vidas – la familiar, la social, la profesional – son pseudovidas y han sido inventadas por los otros, por la sociedad, por el Estado, por la religión o por la historia, pero no por el poeta que vive sólo en su o sus personas poéticas. Fuera de ellas ni está ni existe ni es. Si existiera, ni podría crearlo el lector, ni los poemas podrían inventarlo. Pero los poemas y los

³⁸⁸ Los novísimos coincidían [...] con lo que se estaba pensando en su más inmediato contexto : en su europeo alrededor, donde la crítica literaria – sobre todo a partir de la poética estructural, la traducción de los formalistas rusos y la difusión de la tesis III del círculo de Praga – descubría que el significado no depende solo del sistema referencial, sino que también el lector es “productor de significado”, J. Siles, « Ultimísima poesía española... », *op.cit.*, p. 282.

³⁸⁹ J. Siles, *ibid.*, p. 281.

³⁹⁰ J. Siles, « El texto y su doble... » *op.cit.*, [Emplacement du Kindle 5997].

³⁹¹ J. Siles, *Poesía y traducción : Cuestiones de detalle*, Prensas universitarias de Zaragoza, 2005, p. 20.

³⁹² A. D. Amusco, « La ficción del lenguaje... », *El Ciervo* 269 (15-X-1975), p. 29.

*lectores lo crean y lo inventan y sólo entonces vive él : no en el yo real, que es el ficticio, sino en el ultrarreal, que es el poemático.*³⁹³

Au sein de cette communion ontologique – *[e]l poeta existe sólo como persona poemática, y el lector, a su modo, también : porque interrumpe su falsa identidad para asumirse como personaje de la persona poemática de otro que termina o empieza siendo siempre él* – qui donne effectivement au lecteur une place bien différente de celle que lui octroyait la poésie sociale, poète novísimo et lecteur, *[t]odos suspendemos la secuencia del yo para sentirnos ser*³⁹⁴. Et pour le poète novísimo, seul le lecteur justifie l'existence du poème et le poète lui-même n'est plus un Dieu inaccessible. Il s'agit donc d'une révolution complète du positionnement qu'octroyait la poésie sociale au lecteur, qui, abandonnant sa passivité axée sur la réception du message, doit à présent devenir le premier acteur de l'existence du poème après son écriture par le poète :

*El lector nunca es anterior al texto : viene producido por él. Lo que llamamos texto nunca está fijo, aunque esté fijado : el lector es quien lo mueve y quien se mueve en él. El autor, como Dios, casi no cuenta : ocupa un muy segundo plano. La autoría no es una propiedad sino un accidente. Los textos se nos ocurren, pero no nos ocurren : los textos le ocurren sólo al lector.*³⁹⁵

Ainsi, le lecteur du poète novísimo sera-t-il depuis le texte le spectateur du monde, tout comme l'est depuis la culture le poète novísimo, dans une mise en abyme constitutive d'une médiation humaniste : des regards qui se croisent dans une altérité constructive aussi bien pour le poète que pour le lecteur car...

*...[e]l lector ve a su personaje, precisamente porque se coloca no dentro sino fuera de él : como el espectador del cuadro. Y, como éste, siente la tentación de realizar la operación inversa : ver desde dentro del libro, mirar la realidad desde dentro del cuadro. El lector es la mirada desde el otro lado y por ello, aunque no sea exactamente el ojo, es quien le oferta todo su campo de visión.[...] El lector es como la persona poemática ; más aún : es la persona poemática, sólo que no la tiene dentro de él. El creador la busca ; el lector la encuentra.*³⁹⁶

Mais la construction de cette relation entre le poète novísimo et son lecteur repose également sur le partage de l'émotion, celle que le poète exprime et celle du lecteur lorsqu'il se plonge dans la lecture et vit l'émotion de la réception. C'est d'ailleurs, pour le poète J. Siles, ce qui fonde l'intérêt du poème :

³⁹³ J. Siles, « El texto y su doble », *op.cit.*, [Emplacements du Kindle 5990-5994].

³⁹⁴ *Ibid.*, [Emplacements du Kindle 5997-5999]. Le poète J. Ancet, dans son anthologie *Neuf poètes espagnols...* insistait déjà en 1975 sur la place du lecteur, rappelant que pour les poètes novísimos « ...seul compte le résultat [dans le poème] et surtout l'utilisation qu'en fait le lecteur », *op.cit.*, p. 26.

³⁹⁵ « El texto y su doble », *op.cit.*, [Emplacements du Kindle 6038-6040].

³⁹⁶ *Ibid.*, [Emplacements du Kindle 6047-6050 et 6058-6059].

*Lo que me interesa de un poema es la formulación de su verdad : de la emoción que lleva implícita o expresa y que puede estar en una anécdota o manifestarse en la versión más profunda del hecho más trivial.*³⁹⁷

Les poètes novísimos sont donc à la recherche de leur lecteur idéal et de sa participation non seulement intellectuelle mais également émotionnelle. Eux-mêmes lecteurs érudits, ces poètes sont dans l'attente d'une implication de ceux qui les lisent mais placent avant toute chose l'émotion au cœur du poème et de sa réception.

L'articulation entre la culture et l'émotion, qui permet la mise en œuvre d'une lecture signifiante, se retrouve d'ailleurs dans certains essais qui portent sur la poésie de Guillermo Carnero : en octroyant au référent culturel un rôle actif dans la recherche et l'expression de cette signifiante, ceux-ci remettent en marche la médiation critique, tout comme l'ont fait les poètes lorsqu'ils ont endossé le rôle du critique.

2.2. Le référent culturel dans les essais, agent d'une recherche de lecture signifiante

En effet, si la glose référentielle telle que l'anthologie et parfois dans une certaine mesure l'essai peut s'apparenter à une lecture du « champ littéraire au niveau social, historique, culturel »³⁹⁸, le procès de lecture signifiante mis en jeu dans la relation dialogique entre le poème et le lecteur relève, lui, du « niveau imaginaire en ce qu'il justifie la caractéristique essentielle de la littérature et de toute création : la dimension symbolique »³⁹⁹. De fait, tandis que le métarécit critique du prologue de l'anthologie, à la recherche d'une légitimation du savoir littéraire de l'histoire de la littérature espagnole de la fin du XX^e siècle, raconte l'histoire du référent culturel dans la poésie de Guillermo Carnero et dans celle des novísimos, l'interaction mise en œuvre grâce au référent culturel, qu'il s'agisse du dialogue entre les cultures ou pour le dire autrement de la « transculturation » du référent, ou bien de la médiation à l'œuvre dans la lecture, évoque au contraire pour le lecteur la dimension symbolique de la littérature qui, chez le poète Guillermo Carnero se fonde sur le référent culturel.

³⁹⁷ *Ibid.*, [Emplacement du Kindle 6104].

³⁹⁸ Daniel-Henri Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons », conférence donnée en Sorbonne le 6 novembre 1997 dans le cadre des travaux du Collège international de Littérature comparée organisés par Pierre Brunel, reprise dans *LCL/Revue de littérature comparée*, 1998, 3. Texte complet de la conférence disponible sur le site de la SFLGC, Société française de littérature générale et comparée. [http : //www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/pageaux.html](http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/pageaux.html), p. 14.

³⁹⁹ *Ibid.*

Effectivement, pour ce qui concerne la poésie de l'auteur, cette critique « créatrice, réflexive »⁴⁰⁰, qui rappelle qu'« une lecture critique bien menée est toujours nouvelle »⁴⁰¹, interroge l'œuvre du poète à partir d'angles qui permettent de renouveler les possibilités d'accès à celle-ci pour celui qui cherche à dépasser les figures de lecture imposées. Les essayistes vont ainsi souligner la fécondité de l'interculturalité et de l'intertextualité qui se manifestent dans l'œuvre du poète, contribuant par là à définir le lecteur engagé induit par le monde imaginaire et l'écriture de Guillermo Carnero. Poussant plus avant la réflexion, les essais proposent par conséquent au lecteur une confrontation avec le texte, lui permettant la découverte d'une interprétation non figée du référent. Enfin, cette lecture est « facteur d'un accroissement d'être »⁴⁰² en ce sens qu'elle permet à chaque lecteur de réfléchir sur la relation dialogique entre le poème de Guillermo Carnero et la réalité, ce qui questionnera à son tour son propre rapport à la réalité.

Cette critique signifiante, qui, telle un « *Janus bifrons* [...] est tournée du côté de l'œuvre, dont elle doit assurer la lecture, l'accès, mais [est] tournée, également, du côté du lecteur, qu'elle doit conduire au seuil de l'œuvre »⁴⁰³ s'intéresse de façon renouvelée à la question du culturalisme pour en mettre en avant la dynamique interculturelle omniprésente dans la poésie de l'auteur, laissant volontairement de côté la figure imposée de la réception des influences et des sources reçues et mobilisées par ce dernier.

2.2.1. Le dialogue avec la tradition : un culturalisme et un cosmopolitisme féconds

De fait, la critique signifiante regarde d'un œil neuf l'habituelle figure de lecture imposée du culturalisme dans l'œuvre de Guillermo Carnero. En effet, la glose référentielle, qui met en avant un culturalisme de facture « traditionnelle »⁴⁰⁴ qui représenterait tantôt une échappatoire

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰² Daniel-Henri Pageaux, *L'œil en main – Pour une poétique de la médiation*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 2009, p. 9. C'est ainsi que le comparatiste définit l'utilité de la littérature : « La littérature affirme sa capacité de médiation symbolique. Elle est, par l'imaginaire qu'elle propose, qu'elle impose un espace de dévoilement, de révélation. [...] La littérature intervient, mais symboliquement, au sein de l'espace public, culturel, auquel elle continue de s'adresser, brouillant le temps et l'ordre social. Elle devient, aussi bien pour le créateur que pour le lecteur, un accroissement d'être. Il faut se persuader, en ce sens, de l'utilité de la littérature », *ibid.*, p. 8-9.

⁴⁰³ Carlos Ossola, « Figures de la lecture, le lanternarius, le copiste », *L'œuvre et son ombre...op.cit.*, p. 62.

⁴⁰⁴ On pourra se référer notamment à J. J. Lanz qui, dans son recueil d'articles sur la poésie de Guillermo Carnero, *La musa metafísica*, consacre un paragraphe de son essai « Rechazo del realismo y del surrealismo : por una concepción barroca y simbolista de la poesía » initialement publié en 1989 et republié à cette occasion, à « La ocultación del yo ». Il y souligne que « ...puede establecerse una secuencia que determine y señale los diversos pasos dados en la poesía a partir de Góngora en este camino de ocultación y expresión indirecta del sujeto lírico ».

à l'impossibilité du langage à rendre compte d'un sentiment éprouvé par le poète⁴⁰⁵, tantôt l'assise de la *máscara cultural*, elle-même alternative à l'expression d'un intimisme primaire ou illustration d'une thématique spécifique à la poésie de Guillermo Carnero⁴⁰⁶, barre la route au lecteur qui souhaiterait s'engager plus profondément dans la lecture de l'œuvre du poète.

Néanmoins, en lieu et place de ces lectures figées du référent, des essais proposent une pensée inscrite dans une réflexion interculturelle qui érige l'extraterritorialité en point de départ de la géographie référencée, offrant au lecteur une alternative à l'hispanocentrisme des écrits canoniques. Ainsi, M.C. Zimmermann, dans son essai « L'éclatement d'une écriture et l'avènement des *novísimos* dans la poésie espagnole », souligne-t-elle l'importance de l'étranger dans les références culturelles des jeunes poètes, qu'il est possible de mettre en relation avec leurs stratégies de transculturation en tant que résistance à l'acculturation franquiste⁴⁰⁷ :

« Cette esthétique nouvelle se caractérise d'abord par une identification entre *poésie et voyage*. Les *novísimos* délaissent l'espace espagnol, le corps textuel en forme d'Espagne qui était fondamental pour les écrivains de l'engagement et ils inaugurent *d'autres lieux*, souvent européens, méditerranéens (Grèce), africains (la Nubie de L.A. de Villena), mais avant tout *extra espagnols*, non autochtones ».⁴⁰⁸

Mais l'hispaniste met cependant en garde son lecteur : chez les poètes *novísimos*, l'interculturalité et son inséparable corrélat, la curiosité, n'ont nullement comme objectif une plate dénotation mais bien au contraire la quête de l'intime : si « certes, le monde entier

: Góngora – Mallarmé – Generación del 27 – Generación de 1968. Ahora bien, se puede apuntar una relación entre el modo de ocultación del sujeto lírico en Góngora y en los poetas de la generación del 68, en la utilización de elementos de referencia cultural dentro del poema, *op.cit.*, p. 25-26.

⁴⁰⁵ J.J. Fernández, « Teoría del texto... », *op.cit.*, p. 83 et n.8 même page, explique que *la introducción de otro discurso ya elaborado [en el poema novísimo] es fruto del cosmopolitismo y del culturalismo que dominan la voluntad pragmática de los poetas del 68. [...] Esa peculiar forma de dialogismo subraya [...] la incapacidad del poema para la representación del sentimiento que lo origina.*

⁴⁰⁶ Selon E. Martín Pardo en 1990, *op.cit.*, repris par J.J. Lanz dans son anthologie en 1997, *op.cit.*, p. 43-44, la création poétique des années 70 et suivantes en Espagne a recherché *un marco más amplio de referencias en la Historia de la Cultura, que sirviera como vehículo de expresión directa [...]. El elemento cultural se constituye así en un referente aparental, en una máscara que oculta una única verdad, un solo tema : el desengaño de la muerte.*

⁴⁰⁷ « On peut dire qu'acculturation et mieux encore transculturation, [c'est-à-dire] un processus dialectique qui comporte une réponse ou une résistance à l'acculturation (transculturation, notion mise au point par le Cubain Fernando Ortiz et systématiquement ignorée par la tradition européenne et nord-américaine) », D.H. Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons », *op.cit.*, p. 3-4.

⁴⁰⁸ M.C. Zimmerman, « L'éclatement d'une écriture et l'avènement des *novísimos* dans la poésie espagnole », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, p. 624. Dans un autre essai, qui porte sur la poésie de Guillermo Carnero en particulier, l'hispaniste précise plus généralement que « les poètes de 1970 se caractérisent par le refus de la poésie dite sociale et par le désir de rénover le langage poétique espagnol en s'ouvrant désormais à d'autres cultures et à d'autres langues, en inventant aussi d'autres stratégies langagières afin que le locuteur poématique devienne une voix, par le biais d'un jeu complexe des pronoms, des métaphores et des rythmes », « Signes de Castille dans la géographie poétique de Guillermo Carnero – *Dibujo de la muerte* (1967) », *Ibérica* 2 (1993), 249-264, p. 249.

l'intéresse [le poète novísimo], figurant comme jamais auparavant dans les textes, sous les formes les plus diverses : cultures, langues, arts, modes, techniques », cet appétit pour la connaissance culturelle est mis au service de l'expression de l'être « vers un plus-être » et non une quelconque manière de se référer de façon dénotative aux « systèmes politiques et économiques, [...] références au pouvoir et [...] notion même de révolution [qui] ont été escamotés »⁴⁰⁹.

L'imaginaire culturel des novísimos se distingue effectivement par la complexité de son fonctionnement qui est, selon l'universitaire A. García Berrio, essentiellement *manierista*, *es decir metalingüístico, en el que el soporte de la imagen o del símbolo aparecidos en la superficie del texto nuevo no son los referentes de la realidad, miméticos o esencializados, sino otra imagen cultural interpuesta*⁴¹⁰. Cette multiplicité dans le traitement du référent culturel au sein du poème, ce goût pour « les cultures et les lectures les plus inaccessibles, les plus insolites »⁴¹¹ trouve bien entendu son pendant dans le langage : ainsi, le « vaste banquet langagier ouvert et révélé à tous » – les novísimos ne cherchent pas « à être entendus d'une élite »⁴¹² – qu'est le poème novísimo et qui prend forme dans un « extrême éclectisme des genres, des formes poématiques, strophiques, versales, et le raffinement de leur mise en place »⁴¹³ témoigne de « [leur] culte du langage ou plutôt [leur] culte de la quête du langage poétique [qui] va logiquement de pair avec la *pratique du cultismo*. Si pour les écrivains de l'Après-Guerre, il s'agissait de *hablar claro* (B. de Otero), pour le plus grand nombre, d'être ouï par la *mayoría*, les *novísimos* sont les poètes du savoir et de l'érudition ».⁴¹⁴

Effectivement, pour les poètes des années 70, le dialogue entre les cultures est une source de régénération de la création, *[un] diálogo entre las culturas como fuente de pensamiento creador* et cette dimension interculturelle, réellement palpable dans l'œuvre de Guillermo Carnero permet au lecteur d'y pénétrer en profondeur : *La obra de Carnero merece que se profundice en ella, ya que nos ilumina acerca de la noción de interculturalidad* rappelle l'hispaniste Françoise Morcillo⁴¹⁵. Cette dernière souligne d'ailleurs plus généralement que l'interculturalité constitue la base de l'humanisme des poètes européens novísimos ...

...[que] repensarían la pérdida de la memoria cultural desde la esencia misma de una interpretación poética que, para ser comprendida, debe

⁴⁰⁹ M.C. Zimmermann, « Les jeux de la théorie et de la pratique dans la poésie espagnole actuelle (1965-1981) », *Les langues néolatines*, 2^e trimestre 1983, n°245, p. 8 pour les trois citations.

⁴¹⁰ « El imaginario cultural... » *op.cit.*, p. 14.

⁴¹¹ M.C. Zimmermann, « L'éclatement d'une écriture et l'avènement... », *op.cit.*, p. 626.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ F. Morcillo, *La poesía española leída como un diálogo entre culturas*, Palma de Mallorca, Acentos, la lucerna, 2009, p. 73-74 pour les deux citations.

*reinterpretarse [...] hasta su devenir plural europeo. Tales autores defienden un solo humanismo posible, el del diálogo con las culturas extranjeras*⁴¹⁶.

C'est justement ce que propose de prendre en compte l'hispaniste M.C. Zimmermann lorsqu'elle réalise sa propre lecture du fonctionnement du référent culturel castillan dans son essai « Signes de Castille dans la géographie poétique de Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte* (1967) », de façon à mettre en évidence la géographie référencée qui prend naissance dans l'œuvre du poète dès son premier recueil et en constitue encore même aujourd'hui un axe structurant. Nous découvrons dans cet essai une interculturalité en action : « dialogue des cultures, les cultures en dialogue » certes, mais surtout « [m]édiation, espace et imaginaire [qui] sont les composantes [...] de l'interculturalité ».⁴¹⁷

Les analyses de M.C. Zimmermann éloignent de fait grandement le lecteur des figures imposées de lecture qui consistent à établir la liste plus ou moins complète des sources culturelles novísimas et l'entraînent à la découverte et à l'appropriation d'un procès de lecture signifiante. De fait, cette démarche d'analyse rigoureuse qui part du recueil pour entrer dans le corps du poème de façon à mettre au jour la mise en œuvre de la médiation symbolique telle que la définit D.H. Pageaux dans *L'œil en main* – la littérature à l'œuvre dans le corps du lecteur dont le regard va permettre par la lecture de laisser éclater la signifiante du texte –, s'intéresse de près aux enjeux de la relation qu'établit le poète avec la Castille dès les débuts de sa création, en tant qu'espace particulier au sein de sa géographie intime, qui s'élabore au cœur d'un « tissage ou un entrelacs d'espaces interculturels »⁴¹⁸.

Et il est vrai que géographie référencée et expression de l'intime représentent l'une des voies les plus largement explorées par le poète qui rappelle de fait que, pour lui ...

*...el paisaje de Castilla es el mejor símbolo y el mejor escenario de la soledad, y soledad es autoconocimiento. Cuanto más te rechaza o te aísla el medio, más tiendes a la introspección. Un páramo velazqueño, con un grajo, te lleva más a la reflexión que una playa en la Riviera. Ese paisaje de Castilla siempre me ha impresionado profundamente*⁴¹⁹.

Soulignons de plus que l'intérêt de l'auteur pour ce référent culturel fait figure de quasi exception dans le panorama de la poésie espagnole des années 70, au sein duquel « ...l'espace

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 23

⁴¹⁷ D.H. Pageaux, « IX. Péninsule ibérique et interculturalité », *Rencontres, échanges, passages – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 118 pour les deux citations.

⁴¹⁸ M.C. Zimmermann, « Signes de Castille... », *op.cit.*, p. 250 : « Nous sommes ici en présence d'un tissage ou d'un entrelacs d'espaces interculturels puisque les poèmes consacrés à chaque pays [Espagne, France, Italie, Angleterre, Grèce] ne se présentent pas en bloc, les uns à la suite des autres, mais en ordre dispersé, un paysage de Watteau précédant en effet l'espace musical de Scarlatti, et l'espace français de Paul Scarron surgissant subrepticement entre Venise et l'Angleterre. Seuls quelques poèmes italiens se rassemblent en une masse compacte à la fin du livre, qui se clôt toutefois par le retour de l'île grecque de Cythère ».

⁴¹⁹ « Conversación con Guillermo Carnero... », *Ágora, op.cit.*, p. 23.

espagnol est presque totalement absent de l'écriture, de même que l'Histoire nationale, ce qui signifie que la Castille apparaît très peu »⁴²⁰.

Néanmoins, le poète va réaliser un traitement spécifique de ce référent géographique, fortement connoté pour le lecteur de la poésie sociale, ce qui aura pour conséquence la déconstruction des représentations qui lui sont traditionnellement associées⁴²¹. En effet, allant a priori droit au but, le poète fait en sorte que ce référent soit immédiatement identifié par les lecteurs car « chacun des points extrêmes [de la géographie castillane choisis par le poète] est d'emblée lourd de sens, porteur de valeurs immédiatement perceptibles tant les noms choisis sont solidement ancrés dans la culture espagnole »⁴²². Mais le lecteur ne doit pas s'y tromper : le poète, qui n'a aucun but ni social ni militant contre le tardofranquisme alors en vigueur en Espagne souhaite, grâce à l'élaboration de cette « carte poétique »⁴²³ exprimer la spécificité intime de son rapport au monde : « La Castille est une image de l'exploration extérieure et intérieure du poète »⁴²⁴. Et de fait, la précision du langage employé par le poète associée à la lecture du référent réussissent parfaitement à atteindre ce double objectif de déconstruction des représentations associées au référent et d'expression de l'intime, comme le montre M.C. Zimmermann.

Le poète, dans ce noyau de quatre poèmes a priori « castillans »⁴²⁵ met effectivement en place sa géographie référencée, à la fois emblématique et fondatrice, « les trois cités se [trouvant] là, au départ, pour servir de fondations, pour fournir des schèmes créateurs qui, par la suite, se reproduiront et se diversifieront dans un espace extra-hispanique »⁴²⁶. C'est en effet

⁴²⁰ M.C. Zimmermann, « Signes de Castille... », *op.cit.*, p. 249. L'hispaniste rappelle effectivement qu'« il existe toutefois quelques rares exceptions [à cette absence de la Castille], en particulier dans *Dibujo de la muerte*. En effet, sur les vingt-six poèmes du recueil, il en est quatre dont le titre et l'argument se rapportent à la Castille : *Ávila*, le premier texte du livre [...] ; *Castilla*, le second [...] ; *Amanecer en Burgos*, en troisième position dans la suite des textes [...], enfin, mais quinzième dans l'ordre, *Capricho en Aranjuez* [...]. La proportion est donc d'un sur six, si l'on tient compte du fait que trois textes [...] parmi les vingt-six ne se réfèrent pas à un espace nommément identifiable ».

⁴²¹ De fait, l'hispaniste Trevor J. Dadson, qui, dans son essai « La reapropiación del lenguaje poético del franquismo : el caso de *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero » s'intéresse aux relations entre pouvoir franquiste et langage et à la façon dont le premier recueil du poète contribue à leur effritement rappelle l'importance de la Castille dans l'idéologie franquiste : *Un lazo final con los Reyes Católicos es el énfasis puesto sobre Castilla, y en particular Castilla la Vieja. Ya en 1935 el líder monárquico José Calvo Sotelo había declarado que "nosotros anhelamos la vuelta a Toledo, Valladolid, Medina [...], la Hispanidad, el Imperio". Franco estableció su cuartel general durante la guerra civil en Burgos, capital de Castilla la Vieja, desde donde transmitía sus discursos por radio, y ciudad con poderosas y emotivas asociaciones con el pasado : por ejemplo, el Cid Campeador. Breve esplendor de mal distinta lumbre, estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, col. Iluminaciones 5, 2005, p. 18-19.

⁴²² « Signes de Castille... », *op.cit.*, 250-251. M.C. Zimmermann ajoute qu'« Ávila est le premier mot inscrit dans le recueil », *ibid.*, p. 251.

⁴²³ *Ibid.*, p. 250.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁴²⁵ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 115, « Ávila », p. 121, « Castilla », p. 124, « Amanecer en Burgos » qui sont les trois poèmes initiaux du recueil initial et p. 156, « Capricho en Aranjuez ».

⁴²⁶ M.C. Zimmermann, « Signes de Castille... », *op.cit.*, p. 251.

à partir de ce noyau, de cette racine castillane et urbaine, que va se fonder la géographie référencée du poète, qui est également un « postulat esthétique »⁴²⁷ et non un « paysage en soi »⁴²⁸ :

« ... les trois cités n'existent que pour une seule et même raison : parce qu'en chacune d'elles s'accomplit, de la manière la plus expressive, la symbiose entre la mort et la production de la beauté artistique ; le texte inaugural contient déjà cette terrible mais inévitable réalité dont se nourrit le livre tout entier. *Dibujo de la muerte* consiste en une esquisse, un tracé des œuvres de la mort [...]. Les poèmes de Carnero ne traitent pas directement de la mort : l'art est utilisé ici comme motif principal pour dire la mort, surtout sans la moraliser ».⁴²⁹

Ce n'est pas seulement le paysage urbain de Castille en lui-même mais l'œuvre d'art ou le lieu précis présents dans le poème qui contribuent à complexifier la construction de cette géographie référencée par l'imbrication des référents, et renforcent l'insistance sur l'humain, manifesté ici dans ses créations architecturales et artistiques :

« Le schéma fondateur du texte est le suivant : l'œuvre d'art est posée au départ comme matière unique et indiscutable réalité⁴³⁰ [...] puis surgissent des formes vivantes généralement désignées par le substantif, qui aussitôt se figent, tandis que d'autres formes vivantes apparaissent pour être, elles aussi, intimement associées à d'autres éléments statiques. Au fur et à mesure que l'œil perçoit les moindres détails d'une architecture ou d'un ensemble de sculptures, tous les signes de mort et de vie s'allient pour produire une sorte de révélation douloureuse dont il n'est jamais dit qu'elle soit donnée une fois pour toutes ni qu'elle soit systématique, mais dont l'évidence éclate dans le présent de l'énonciateur ».⁴³¹

En outre, il faut souligner que c'est l'interculturalité, présente de fait dans le poème « Ávila » grâce à la sculpture de l'italien Fancelli sur le tombeau de l'enfant Juan, qui permet la mise en route du fonctionnement du référent culturel. M.C. Zimmermann explicite à son lecteur la médiation qui se joue dans ce choix esthétique du poète – l'art sans frontière comme fondement de l'expression de l'intime – et le rôle que celui-ci lui fait jouer. Tout signe de vie peut ainsi devenir un signe de mort et tout mouvement est une immobilité en puissance :

« ...la pierre initiale a pris forme de diverses parties du corps : *corazones, cuellos, dedos, cráneos, ojos, mejillas, senos, tibias, mano, cabeza* ; ces substantifs n'évoquent pas seulement l'homme adulte mais des animaux, des enfants, les Parques, un chien ; chacun de ces corps est qualifié par un adjectif qui lui ôte la vie, *ojos vacíos, ojos yertos, cuellos tronchados*, ou bien la synecdoque est elle-même métaphorisée par l'adjonction d'un

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁴³⁰ « En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar [*Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 115, v.1], En el silencio de los claustros reposa/la luz encadenada por la epifanía del tiempo [*ibid.*, p. 124, v.1-2], Raso amarillo a cambio de mi vida./Los bordados doseles, la nevada/palidez de las sedas. Amarillos, [*ibid.*, p. 156, v.1-3] ». Cité par M.C. Zimmermann, *ibid.*, p. 252.

⁴³¹ *Ibid.*

substantif qui appartient au champ lexical des pierres précieuses, des matériaux, des métaux, eux-mêmes liés à la sculpture : les cœurs sont de nacre, la main est d'ambre, etc... Enfin dans un même vers les signes de vie : *redondas mejillas de los niños nacidos*, s'associent au marbre pour créer langagièrement la mort : la main d'ambre est le sujet du verbe de mouvement *acaricia* et le complément d'objet est aussi un signe de vie, *la cabeza de un perro*, ce qui amène – étrangement – la voix poématique à répéter par deux fois à propos de ce chien : *muerto en la piedra, muerto en la piedra.* »⁴³²

Cette lecture signifiante permet à l'hispaniste d'entraîner de fait le lecteur au-delà des figures de lectures accoutumées de ces poèmes « castillans » dans la glose référentielle et de montrer le pouvoir subversif de la poésie de Guillermo Carnero, réalisé depuis la culture, ce que M.C. Zimmermann nomme « fictionnaliser les topiques »⁴³³. Le référent culturel, miné de l'intérieur, perd son pouvoir dénotatif pour devenir, grâce au langage poétique l'expression d'une manière d'être au monde :

« Le texte carnérien ne remet en cause aucune forme de l'Histoire ou de la civilisation espagnoles en tant que telles, mais le discours paraît d'autant plus subversif qu'à propos des lieux symboliques clairement nommés et identifiés, le locuteur tient un langage dont il dit au fur et à mesure qu'il ne repose que sur du vide »⁴³⁴. [...] C'est qu'en effet : « Né de l'espace castillan [le locuteur] en a identifié les repères, symboles et emblèmes, et il s'en défait lorsqu'il comprend qu'il s'agissait là de bornes ».⁴³⁵

Mais la richesse de cette poésie dépasse la création de la géographie référencée grâce à l'interculturalité : M.C. Zimmermann attire effectivement aussi l'attention de son lecteur sur le fait que cette relecture du référent castillan dans cet ensemble de poèmes est également une forme de dialogue avec la tradition. C'est là une seconde veine qu'explore la critique signifiante de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero : si les écrits référentiels cherchent surtout à établir une cohérence le plus souvent thématique et formelle entre les courants littéraires, en clair, à mesurer le degré de nouveauté des œuvres les plus récentes, la relecture signifiante de la tradition va s'attacher à souligner que le poète dialogue avec celle-ci par le jeu de la transposition de certains de ses motifs.

En effet, le postulat esthétique de *Dibujo de la muerte* conduit l'auteur à réaliser cette relecture car chacun des versets de ces poèmes castillans exprime la mort sans à aucun moment devenir un discours sur la mort comme pouvait le produire « une ancienne et traditionnelle éthique castillane, disons plus justement, espagnole, qui se servait de la description de la mort

⁴³² *Ibid.*, p. 252-253.

⁴³³ *Ibid.*, p. 258.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 258.

pour susciter la méditation des vivants, en enseignant à la fois l'art de bien vivre et l'art de bien mourir »⁴³⁶. Et, de fait, après la lecture de ces poèmes et de cette médiation critique signifiante, le lecteur ne peut plus voir la Castille telle qu'elle lui apparaissait auparavant présentée dans la geste canonique de l'Espagne franquiste, et surtout, aura expérimenté la mort à l'œuvre dans le langage, se retrouvant méditant face à lui-même dans le silence et la solitude de la lecture.

Mais d'autres lectures signifiantes de la tradition se manifestent dans les essais. Le modernisme, qui est un courant littéraire pris en compte de façon importante au sein de la littérature secondaire sur la poésie de Guillermo Carnero, et qui, dans les écrits canoniques est mentionné en terme de décors, d'ambiances, de personnages emblématiques et d'élaboration de l'historiographie littéraire⁴³⁷, apparaît au contraire dans l'essai signifiant en tant que...

...« mouvement poétique fin de siècle en rupture avec le prosaïsme des dernières années du XIXe, et porteur avec Rubén Darío d'une esthétique nouvelle qui instituait l'art pour l'art, [et qui] n'est pas une référence-source, un modèle à imiter, mais plutôt un spectacle dans le spectacle, une mise en abyme d'un nouveau langage de la fin, dans la langue *novísima* du finiséculaire an 1970 ».⁴³⁸

Le modernisme qui, de fait, retrouve quelque grâce aux yeux de la critique dans les années 1970 en Espagne et commence alors à être compris et reçu comme un mouvement poétique dont la portée est plus que décorative et propice à une évasion vue de façon simpliste – *...empieza a verse hoy el modernismo más como un valiente ademán de rebeldía que como una pasiva actitud de evasión*⁴³⁹ –, est un courant littéraire dont le poète Guillermo Carnero réalise sa propre relecture, que met en évidence l'essayiste J.O. Jiménez lorsqu'il précise que le poète utilise les éléments de cette tradition non à des fins de simple transposition – *si se le hubiese reducido a una literal y mecánica mimesis, la poesía se le hubiese escapado*⁴⁴⁰ – mais pour créer une œuvre originale, en nous rappelant la *secreta y noble afinidad de Carnero con el modernismo, pero en una dimensión más honda que el mero señalamiento de coincidencias temáticas y formales*.⁴⁴¹

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁴³⁷ En 1993, J. J. Fernández, dans son essai « Teoría del texto *novísimo* », *op.cit.*, p. 80-81 montre la continuité qui existe selon lui entre les poètes modernistes et les *novísimos* : *El texto novísimo podría caracterizarse en su dimensión ilocutiva como propuesta de recuperación de la modernidad literaria [...]. El texto novísimo recupera la tradición de la modernidad en sus aspectos fundamentales : su afán de ruptura con la inmediata tradición anterior, o sea, su afán de modernidad y la consideración del arte como fenómeno autónomo, esto es, su esteticismo ; sin embargo, al mismo tiempo que recuperan la modernidad, la finalizan puesto que la sientan como tradición, como marco establecido.*

⁴³⁸ M.C. Zimmermann, « Les jeux de la théorie... », *op.cit.*, p. 628.

⁴³⁹ J.O. Jiménez, « Estética del lujo... », *op.cit.*, p. 213.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*

Dépassant la vision de l'*esteticismo deslumbrador*⁴⁴² propre à ce courant littéraire⁴⁴³ et la *lección exterior y decadente del modernismo*⁴⁴⁴, la rénovation poétique conduite par Guillermo Carnero grâce au *rescate victorioso de la imaginación en el trabajo poético*⁴⁴⁵, qui se manifeste à la fois structurellement *en la organización de los mínimos hilos argumentales de los poemas*⁴⁴⁶ et *en la constitución de la textura imaginística y estructural del lenguaje*⁴⁴⁷ ainsi que la *tendencia al llamado culturalismo*⁴⁴⁸ est mise en avant par l'essayiste, de façon à permettre au lecteur de s'aventurer dans une compréhension de l'appropriation de cette tradition dans la relecture qu'en réalise le poète.

Une relecture formelle et culturelle donc, dont Guillermo Carnero retient, dépassant en cela le référentiel sans profondeur de la poésie sociale sans pour autant imiter les modernistes, *la verdad definitiva que se oculta tras el tinglado de tanta belleza : vacío, nada, muerte [...]. Se trata de colmar luminosamente el gran hueco del existir*⁴⁴⁹, c'est-à-dire l'expression ontologique de l'intime d'une vision désolée du monde :

...se está [...] ante una estética del lujo y de la muerte ; y esta contraposición le da a la obra de Guillermo Carnero su más intenso carácter dramático, su hondo aliento humano, a la vez que revela ese último y entrañable vínculo con la visión del mundo de los grandes poetas del modernismo. Como en ellos, la postura esteticista no es un mero escapismo sino “el último baluarte, el único reducto invulnerable del ser contra la aniquilación” [Ricardo Gullón].⁴⁵⁰

L'hispaniste montre ici que l'auteur sait dépasser la tradition tout en s'appuyant sur elle pour s'adresser au lecteur en tant qu'être et l'atteindre émotionnellement, notamment parce que l'actualisation de la lecture fait que ce lecteur reçoit de plein fouet la mort à l'œuvre dans le langage, tout signe de vie étant, dans ce poème « Ávila », aussitôt figé dans une immobilité mortuaire. C'est corporellement que le lecteur ressent ce processus, qui n'est ni une description

⁴⁴² *Ibid.*, p. 212.

⁴⁴³ J.O. Jiménez rappelle dans le même essai, *ibid.*, p. 211, les caractéristiques de cet esthétisme moderniste dont le poète a repris des éléments dans sa relecture de la tradition : *...todos los materiales estetizantes que el movimiento literario de mayor preocupación por la belleza formal – el modernismo, al menos en su faz más brillante y decorativa – había consagrado casi como rasgos de escuela, nos esperan así, muchas, muchísimas cosas que Carnero aprende de ese modernismo. Materiales nobles : diamantes, porcelanas, platas, mármoles, bronce, marfiles, ónices, tapices, terciopelos, sedas. Objetos por definición ornamentales : candelabros, fuentes, amorfillos. Interiores lujosos, refinados, elegantes. Rincones de naturaleza recortada, umbrosa, recoleta. Plantas y flores de reconocido prestigio poético : juncos, sauces, pinos, violetas, gardenias, nenúfares, adelfas. Colores de brillo suntuoso (escarlatas, purpuras, armiño), o de recogida intimidad (azules, rosas). Instrumentos musicales para la creación de aquellas atmósferas diluidas que el simbolismo amaba (flautas, arpas, violas, oboes). Épocas y lugares también consagrados por la tradición artística : la Italia del Renacimiento, la Francia dieciochesca, la “belle époque”.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

ni une narration, mais bien là encore une vivante interculturelité qui permet de relire la tradition.

Le baroque est également un autre champ que le lecteur des écrits référentiels a largement découvert en tant que source d'inspiration des poètes novísimos⁴⁵¹. Néanmoins d'autres lectures sont possibles qui dépassent la *mera identificación de trazos formales o alusiones transhistóricas existentes en obras del presente que hagan referencia directa a la producción simbólica del siglo XVII*⁴⁵². C'est ainsi la force critique du baroque, donc celle de la tradition, qu'utilise l'hispaniste L.M. Estudillo pour rendre compte du présent de sa lecture de l'œuvre du poète et chercher à mettre en évidence ce qui se joue dans la poésie des novísimos à partir justement, d'éléments baroques : *...Así [...], más que suponer una negación de la Razón [...], la mirada barroca la transforma, descartándose el centro único como garante de sentido para dar cabida a elementos excéntricos : no vivimos en un espacio epistémico esférico, sino en uno elíptico, y el Barroco se ha convertido en una fuerza crítica notable a través del cual es posible acercarse al mismo.*⁴⁵³

Mais le lecteur curieux dispose également d'autres pistes d'exploration de l'œuvre de Guillermo Carnero pour l'accompagner dans son dépassement des figures imposées de lecture et comprendre ce qui se joue dans sa relecture de la tradition. En effet, la relecture de la métapoésie⁴⁵⁴ à l'aune de la philosophie néopositiviste⁴⁵⁵, de ses rapports avec le langage⁴⁵⁶ ou

⁴⁵¹ L'anthologue A. Iravedra mentionne cette influence, déjà présente dans les analyses de V. García de la Concha (1986) : *Tales presupuestos, [un cambio radical de tradición y de valores, una palmaria renovación de léxico y en consecuencia del universo referencial – en référence à Arde el mar de P. Gimferrer, publié en 1966 –] comparables a los del Modernismo o el decadentismo finisecular, ponían el acento en la recreación de la belleza y, a la zaga de parnasianos y simbolistas, sustituían las referencias a la realidad más inmediata por un mundo imaginario en gran parte contrahecho con elementos provenientes de la tradición cultural barroca, Hacia la democracia, op.cit., p. 15. Et dans son essai « Rechazo del realismo... », *La musa metafísica, op.cit., p. 25-26*, J.J. Lanz spécifie ce qui à son sens constitue l'un des héritages baroques de la poésie des novísimos : *se puede apuntar una relación entre el modo de ocultación del sujeto lírico en Góngora y en los poetas de la generación del 68, en la utilización de elementos de referencia cultural dentro del poema.**

⁴⁵² L.M. Estudillo, *La mirada elíptica...op.cit., p. 23.*

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵⁴ Dans l'ensemble, la glose référentielle considère la création métapoétique comme « le poème objet du poème ». J.J. Lanz, dans son essai « Teoría y práctica metapoética... » publié en 2000 et republié en 2016 dans *La musa...op.cit.*, p. 19, reprend cette définition canonique de la métapoésie, citant les travaux de L. Sánchez Torres (*La poesía en el espejo del poema. La practica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1993 ; pág. 85) : *serán metapoéticos « todos aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía ».*

⁴⁵⁵ Dans son essai « Neopositivismo... », *op.cit.*, p. 144-145, Cl. Arranz Nicolás porte un regard approfondi sur la métapoésie de Guillermo Carnero en détaillant pour le lecteur ses relations avec les apports des philosophes Carnap et Wittgenstein : *Carnero enlaza con el filósofo Carnap quien declara que se podría hablar del lenguaje de forma que se necesitase otro lenguaje (un metalenguaje). Mientras que para Carnap, la filosofía debe ser un análisis metalógico, para Carnero la poesía es una reflexión metapoética [...]. Uno de los presupuestos más*

encore du néoplatonisme⁴⁵⁷ constituent des axes d'études importants et féconds. Ils sont également complétés par l'accent mis sur la recherche d'une cohérence et d'axes de continuité dans cette œuvre poétique⁴⁵⁸.

firμες del neopositivismo es que la poesía no es conocimiento de las cosas, sino una reflexión. La poesía carneriana tampoco pretende conocer la realidad, puesto que esa realidad se muestra hostil a la razón, órgano del conocimiento. [...] Por ello Carnero crea una propia realidad poemática autónoma, una realidad ficcional, que queda reflejada en el poema como propia y verdadera realidad : el poema es una hipótesis de esa misma realidad. [...] El poeta hace suya la declaración de Wittgenstein, "el límite de mi palabra es el de mi filosofía" sustituyendo en dicho aserto, la palabra filosofía por poesía.

⁴⁵⁶ José-C. Mainer, « El poeta... », *op.cit.*, p. 6, réalise effectivement une lecture approfondie de la métapoésie de Guillermo Carnero lorsqu'il se réfère au poème « Elogio de Linneo » et explique que *pensaba [G. Carnero] en términos de una lingüística casi autónoma, de una exactitud sin referentes*. L'universitaire Á.L. Prieto de Paula, dans son essai « Más que una funeral sabiduría (Una nota sobre la evolución poética de Guillermo Carnero) », *Poesía en el campus, op.cit.*, p. 16, signale qu'avec les recueils *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* et *El azar objetivo*, *el poeta se dedica a escrutar en la sutura que junta y separa realidad y lenguaje, indagando en éste para descubrir aquélla, desvelando los mecanismos del sentimiento desde el territorio de la reflexión y de la asepsia descriptiva* ; et l'hispaniste E. Pittarello s'intéresse de près au fonctionnement de la réflexion sur le langage réalisée par le poète dans le recueil *El azar objetivo* (1975), parcouru par l'évidence d'un langage *ingenioso e inservible* qui s'appuie sur une absence référentielle destinée à incarner la distance entre ce langage et l'expression de la voix poématique, ce qui permet au lecteur de développer une réflexion sur le rôle du langage dans le poème en dépassant le constat canonique du « poème objet du poème » et surtout, de comprendre que l'émotion n'est pas absente de cette poésie a priori abstraite, mais seulement mise à distance : *Las largas frases hipotácticas, el léxico culto y en gran medida abstracto, el recurso insistente al paradigma pronominal de la tercera persona son otras tantas formas de contención del desamparo : una elección que no persigue la asepsia emocional, sino la puesta en escena del propio lenguaje [...]. El andamiaje analítico de la razón, que caracteriza El Azar objetivo, alberga un sofisma de orden general. Los ejemplos de conocimiento técnico-científico, ilustrados con todo lujo de detalles, muestran que la competencia sistemática carece del menor respaldo referencial*, « Aproximaciones... » *op.cit.*, p. 253.

⁴⁵⁷ E. Pittarello, dans son essai « La *Tempestad* de Guillermo Carnero : una fábula neoplatónica », Donatello Ferro (ed.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 217, renouvelle la lecture critique de ce poème écrit à partir du célèbre tableau de Giorgione, tout d'abord en s'interrogeant sur l'absence totale d'ecphrasis dans cette composition : *¿De dónde tomó el poeta las imágenes de su poema? ¿Cómo llegó a "ver" lo que Giorgione no pintó?* L'essayiste souligne que dans ce poème l'auteur adopta *el punto de vista del neoplatonismo, la concepción mística del mundo que tanto influyó en los mayores centros de la cultura italiana, Venecia entre ellos. Según la escuela fundada por Marcilio Ficino, fluye en el universo una energía divina que baja del cielo a través de los elementos, se hace visible en las formas de la naturaleza y vuelve a subir al lugar de origen*, *ibid.*, p. 217, le *circuitus spiritualis* dont Pic de la Mirandole nous dit qu'il recouvrit « *los misterios de sus dogmas con la apariencia de fábulas* », *ibid.*, p. 217. Cette voie – *el pensamiento neoplatónico provoca la invención de un nuevo lenguaje figurado, apto para comunicar lo sagrado del circuitus spiritualis a través de imágenes reticentes, híbridas, disimuladoras. Son las alegorías herméticas que compensan la carencia gnoseológica del lenguaje corriente*, *ibid.*, p. 217 – est celle que, malgré sa difficulté, retient ici le poète, effectuant alors une rénovation de l'utilisation du langage poétique.

⁴⁵⁸ J.C. Mainer dans son essai, « El poeta... », *op.cit.*, p. 6, permet de fait au lecteur de repérer la cohérence et la continuité de cette œuvre poétique spiralaire en lui faisant remarquer par exemple que « *Ostende* » [*Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 308] *es un perfecto ejemplo de funcionamiento del "correlato objetivo" complejo y, a la vez, de una perfecta construcción metapoética que acaba desoladoramente [...]. Me atrevo a decir que [...] Verano inglés es una amplia glosa de « Ostende »*. De la même manière, Á.L. Prieto de Paula souligne que la parution du recueil *Verano inglés* *ha obligado a la crítica a revisar la ordenación taxonómica y la caracterización de toda la obra del autor [...]. El último libro de Carnero [...] nos obliga a repensar la disposición estructural del conjunto de una poesía que se nos muestra como un organismo (vivo, proteico, expansivo) convertido en sistema (estable, reconocible, concluso), en el que ha ido produciéndose al correr del tiempo la actualización simbólica del mito personal del poeta, así como una correspondiente adecuación del bagaje formal [...]...la continuidad esencial de la poética de Carnero es una convicción del propio autor, quien [...] ha hecho que la modulación poética respecto a sus orígenes sea el desarrollo organizado y sucesivo de un proceso unitario*, « Más que una funeral sabiduría... », *op.cit.*, p. 14.

Ces médiations critiques signifiantes permettent au lecteur d'aborder l'œuvre du poète de façon différente de celle de l'historiographie littéraire car, en même temps qu'elles l'éclairent de façon spécifique, elles suscitent également un questionnement qui a pour conséquence à la fois une meilleure compréhension des symboles et des images utilisées mais également un enrichissement de sa propre perception du monde. C'est ainsi que la relecture signifiante contribue au renouvellement du regard sur la tradition, tel un symposium auquel auteur et lecteurs peuvent participer : *[Cuatro noches romanas] ofrece a los lectores y poetas venideros incorporarse a ese particular simposio, el cual se renueva con cada acercamiento a la tradición en la que el poema se enmarca.*⁴⁵⁹

De plus, au sein de ces médiations critiques fruits d'une lecture signifiante de l'œuvre du poète, une question reçoit un traitement dont l'importance augmente au fil des années et des essais : en effet, critiques et lecteurs saisissent bien en leur for intérieur que l'émotion, en relation avec l'expression de l'intime, parcourt les recueils du poète, depuis le premier de ses poèmes, « Ávila »⁴⁶⁰, jusqu'au dernier publié à ce jour, « Después de la subasta »⁴⁶¹. Or, si le traitement critique de l'intime, vu du côté de la réception lectrice, n'est que peu voire pas réalisé dans les écrits canoniques⁴⁶², la critique signifiante telle que la réalisent les poètes et les

⁴⁵⁹ L.M. Estudillo, « La poesía dialógica de Guillermo Carnero », *Ínsula* 779 (noviembre 2011), p. 8.

⁴⁶⁰ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 115.

⁴⁶¹ *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 83.

⁴⁶² La réflexion critique sur la question de l'intimisme – (Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* d'A. Rey, *op.cit.*, p. 1045, « Intimisme [d'un emploi] rare au sens de « goût pour la vie intérieure », désigne en peinture et en littérature une école ou une manière intimiste [qui] s'applique notamment au domaine de l'art, qualifiant une peinture qui évoque des scènes d'intérieur (1881, Huysmans), un peintre qui privilégie ce thème et est aussi appliqué à la littérature » – puis de l'intime dans la poésie de G. Carnero, voit le jour lorsque le poète publie en 1990 le recueil *Divisibilidad indefinida*. En effet, I.J. López, dans l'introduction à la nouvelle édition de *Dibujo de la muerte* (2010) rapporte les propos de l'auteur, publiés en 2004 par la fondation J. March : *...es cierto que a partir de Divisibilidad indefinida (1990) se produce en mi forma de escribir una cierta mutación, que consiste en que la verdad emocional se hace más accesible al aflorar en ocasiones el intimismo directo que tan extraño me resultaba en un primer momento*, Guillermo Carnero, *Una poética innecesaria*, *op.cit.*, repris en 2008 dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 105. Il faut de plus souligner qu'I.J. López, dans son édition de *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 45-51, ajoute à son introduction une partie intitulée *Intimismo y culturalismo* dans laquelle l'auteur, en lieu et place d'une pensée critique nouvelle sur cette question reprend en les reformulant ou en les citant les propres analyses du poète. Les éléments que l'hispaniste retient constituent l'essentiel des contenus de la glose référentielle sur cette question : le culturalisme comme alternative à l'expression de l'intimisme primaire, l'absence de frontière entre l'expérience quotidienne et l'expérience culturelle et les différentes formes de culturalisme définies par l'auteur. I.J. López rappelle notamment que pour G. Carnero *el culturalismo nació como una alternativa al intimismo primario, promoviendo a cambio una expresión más rica y cuidada, con un amplio referente cultural como código con el que afrontar la superación de la lexicalización del pensamiento y el lenguaje del que llama « neorromanticismo »*. « *El culturalismo – ha dicho en un artículo de 2000 [G. Carnero] – fue originariamente un intento de superar el lenguaje y la mentalidad de ese intimismo clásico o primario, que parecía caduco a fuerza de repetición en la poesía española de los primeros veinticinco años de postguerra* » (*Poéticas y entrevistas*, 69). *A diferencia de la inmediatez confesional de la poesía contra la que reaccionaba, el culturalismo era cifra de « continuidad cultural », « signo externo de pertenencia a la tradición, reconocimiento de la relación deudora que mantenemos con ella y afirmación de su inagotable vitalidad »* (*ibid.*, 69-70), *ibid.*, p. 47. Enfin, et toujours à partir des propos du poète, l'hispaniste résume les traits principaux des différents types de

hispanistes dans leurs essais s'interroge par contre régulièrement sur ce point fondamental de l'ontologie poétique de Guillermo Carnero. C'est que, dépassant la traditionnelle figure de lecture de l'opposition entre vie et culture, les essayistes pratiquent une lecture nouvelle de cette « ...poésie savante, tendue vers la beauté, mais également ouverte à toute lecture, pratiquée sans élitisme ni tour d'ivoire »⁴⁶³ lorsqu'ils réfléchissent à la question de la voix poématique et à celle de la *máscara cultural* dans la poésie de Guillermo Carnero ou, de façon plus générale, dans celle des novísimos.

Et de fait, au-delà de la thématique des sources et des influences, la critique signifiante s'attache parfois à mettre en évidence le fonctionnement du référent culturel en tant qu'expression de l'intime grâce à la mobilisation de l'interculturalité :

« Le poète part d'une fiction pour y introduire sa propre fiction dans l'intention de découvrir et de révéler une situation ou une expérience décisive de son être propre. Tout écrivain de cette génération se sert des données culturelles les plus diverses, les plus dispersées géographiquement, parce qu'il y a discerné un jamais vu qui représente peut-être un accomplissement du Moi encore inédit »⁴⁶⁴.

Cette « fiction de l'être »⁴⁶⁵ s'alimente de « la littérature – en général et non seulement la poésie »⁴⁶⁶ – et le spectacle de l'être « qui consiste à mettre en scène le Moi, c'est-à-dire à lui laisser tout loisir de jouer plusieurs rôles, donc de porter un masque ou des masques, en un lieu

culturalisme (...duro, de baja intensidad, ficticio y criptoculturalismo, *ibid.*, p. 50), dans leur fonctionnement et leur contribution à l'enrichissement de la poésie espagnole contemporaine. Les exemples retenus par l'auteur de l'édition laissent en réalité de côté l'évocation de l'émotion et de l'expression de l'intime pour ne retenir que les exemples jugés emblématiques de substitution analogique totale ou partielle de la voix poématique, tirés de l'article du poète. L'unique mention de l'émotion dans le poème intervient à la toute fin de cette partie de l'introduction et pour souligner qu'elle est mise à distance par le poète, lorsque l'auteur, évoquant la technique des notes auctoriales de bas de page qui figurent dans le recueil *El sueño de Escipión*, précise que *la primera vez que usó el procedimiento de « adaptar y asumir versos ajenos » [...] confiesa el poeta [que] los señaló con notas a pie de página, para introducir en los poemas una alusión ensayística que reivindicara en ellos el pensamiento, frente a la mera emoción y junto a ella, ibid.*, p. 51. Néanmoins, cette notion d'intimisme, et non d'intime, est surtout lue par la glose canonique en tant qu'élément de la tradition : de fait, en 1979, C.G. Moral et R.M. Pereda soulignent dans l'introduction de leur anthologie la présence d'un intimisme de facture traditionnelle dans les premières créations novísimas ...*construid[a]s desde [...] presupuestos íntimo-paisajistas –cosa todavía frecuente [...] en la producción general de este país, Joven poesía española, op.cit.*, p. 22-23. De même, J.J. Lanz, dans l'introduction de l'anthologie qu'il publie en 1997, insiste sur la réappropriation de la tradition réalisée par les poètes novísimos, en rapport avec la question de l'intimisme : ...*el arte de la memoria, que había caracterizado una parte importante de la poesía de los « niños de la guerra », era retomado ahora como un modo de introspección en el mundo personal, en una manifestación muy próxima a un intimismo neorromántico, Antología...op.cit.*, p. 42. Et le critique César Simón n'affirmait-il pas dès 1976 dans son essai « Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero » à propos du recueil *El azar objetivo* que *como se pretende adoptar – para ridiculizarlo – un estilo científico, se elimina el llamado yo lírico y se lo sustituye por un él, de alguna manera impersonal. Un caso más de erradicación del yo en la poesía contemporánea? « Fracaso y triunfo... », op.cit.*, p. 254.

⁴⁶³ M.C. Zimmermann, « De la nécessité de la poésie aujourd'hui en Espagne », *A quoi bon la poésie aujourd'hui ? op.cit.*, p. 36.

⁴⁶⁴ M.C. Zimmermann, « Les jeux de la théorie... », *op.cit.*, p. 12.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

universel indéterminé qui allie sans scission les architectures humaines et la nature vierge »⁴⁶⁷ permet de fait l'expression distanciée de l'intime à partir de la culture.

Cette glose signifiante ne manque effectivement pas de mettre en relation le culturalisme, souvent considéré dans son fonctionnement (*incorporación de personajes, situaciones, o intertextos que el poeta toma de la serie cultural*⁴⁶⁸) avec la recreation qu'en élabore le poète Guillermo Carnero, de façon à *hacerlos portavoces de sus propias intenciones*⁴⁶⁹. Et d'ailleurs, les masques culturalistes qui figurent dans le poème ne permettent-ils pas à la voix poématique, et au-delà de tout *alarde de erudición*⁴⁷⁰, de *señalar el carácter proteiforme de nuestras interrogaciones cuando se desploman las certidumbres de los sistemas ideológicos?*⁴⁷¹

La poésie de Guillermo Carnero, qui exprime l'intime d'un rapport au monde spécifique – *un sentimiento de segregación de la realidad [y] ...una regresión a la intimidad como contrapunto a la vulgaridad que amenaza el entorno del poeta* –⁴⁷² renvoie donc bien chaque lecteur à l'intime d'une réception lectrice originale, faite d'une alliance entre vie et culture : *Experiencia literaria y experiencia histórica aparecen así como realidades equivalentes, y tienen un mismo valor como enseñanza para la experiencia personal, vivida, que el lector evoca en la lectura de estos poemas*⁴⁷³. Il s'agit en effet, comme le souligne E. Pittarello, de parler de soi à travers l'autre : *Poemas como « Watteau en Nogent-sur-Marne », « Oscar Wilde en París » o « Palabras de Tersites » [...] ejemplifican el disfraz de quien se dice a sí mismo a través de identidades ajenas.*⁴⁷⁴

Par conséquent, une certaine proportion d'autobiographisme – « l'introspection est une attitude qui continue de hanter le poète lyrique⁴⁷⁵ » rappelle l'hispaniste Cl. Le Bigot – est soulignée par la critique, Guillermo Carnero délaissant les masques culturalistes en de subreptices moments, certes pas au point de parler de lui directement, ce qu'il fuit à tout prix, mais au moins en laissant entrevoir la possibilité d'un reflet ressemblant à l'image du poète : *El poeta [en Ficción de la palabra] termina con una admisión de impotencia, pero más autobiográfica con respecto al pasado : « Escribo para nadie y poco, siempre/para saber de mí, y algunas veces/el papel me devuelve esa mirada/ – imán, rumbo y objeto de sí misma –/*

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶⁸ M.B. Ferrari, « *El sujeto y sus máscaras...* », *op.cit.*, p. 149.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Cl. Le Bigot, « *El culturalismo como “alternativa de discurso”...* », *op.cit.*, p. 66.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁷² *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 45.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴⁷⁴ E. Pittarello, « *Aproximaciones...* », *op.cit.*, p. 252.

⁴⁷⁵ Cl. Le Bigot, « À propos de la 4^{ème} personne du singulier. Remarques sur le statut énonciatif du sujet lyrique », *Les polyphonies poétiques*, *op.cit.*, [Emplacement du Kindle 6971].

que conocí y recuerdo vagamente,/ alguien que podría parecer/ a mi retrato »⁴⁷⁶. De même, au sein de l'œuvre se perçoivent parfois des fils autobiographiques, invérifiables mais néanmoins bien palpables :

*La relación intratextual [de Fuente de Médicis] con Verano inglés y, más adelante, con Espejo de gran niebla, insinúa vínculos autobiográficos, que no son comprobables. El recurso a la nereida enmarca eventuales confesiones en un contexto fantástico, donde el yo masculino se desdobra en el yo femenino, siendo uno y otra : el poeta que renunció a su amor, aferrándose a la escritura que no salva, y la estatua enamorada en brazos de su amante, el fantasma de la mujer perdida. Los dos hilvanan un diálogo con un lenguaje noble y enrarecido, atemporal e íntimo. Si la intimidad es la resonancia profunda del lenguaje, el significado implícito que con el lenguaje se quiere pero no se puede decir.*⁴⁷⁷

Cette critique signifiante met de plus en relation l'expression de l'intime à l'œuvre dans la poésie de Guillermo Carnero avec ses deux autres grandes caractéristiques que sont le culturalisme et la métapoésie, de façon à souligner la cohérence de l'œuvre et à rappeler que dès les premières créations, l'expression de l'intime est déjà essentielle dans la poésie de l'auteur :

*Debajo del título [Fuente de Médicis], la imagen del cuadro [Autorretrato con la muerte violinista] desempeña un papel análogo al del monólogo dramático, usado a menudo para sortear las efusiones tópicas del pathos. El autor de Dibujo de la muerte [...] insinúa ahora el autobiografismo como novedad del libro, junto con el tema insoslayable de la metapoética, puesto que Arnold Böcklin se retrata a sí mismo en el acto de pintar un lienzo o una tabla, al igual que el personaje del poeta se imagina a sí mismo en el acto de escribir versos en una hoja. El uno y el otro necesitan un espejo – real y metafórico – para objetivar sus figuras respectivas.*⁴⁷⁸

Et la critique ne manque pas de souligner pour le lecteur la spécificité de la voix poématique chez Guillermo Carnero⁴⁷⁹, qui consiste avant tout en son insaisissabilité, qui

⁴⁷⁶ E. Pittarello, « Aproximaciones... », *op.cit.*, p. 260. Citation de G. Carnero issue de *Espejo de gran niebla*, *op.cit.*, p. 53-54.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 261. L'hispaniste signale baser ses analyses sur l'essai de J.L. Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, p. 55.

⁴⁷⁸ E. Pittarello, « Voces desde un monumento : Fuente de Médicis de Guillermo Carnero », Passagen : Hybridity, Transmédialité, Transculturalidad, ouvrage collectif, René Ceballos/ Claudia Gatzemeier/ Claudia Gronemann/ Cornelia Sieber/ Juliane Tauchnitz eds.eds.), G. Olms Verlag, Hildesheim. Zurich. New York, 2010, p. 203-213. Citation extraite de la p. 207.

⁴⁷⁹ Sur la voix poématique, l'hispaniste Cl. Le Bigot dans « À propos de la 4^{ème} personne du singulier. Remarques sur le statut énonciatif du sujet lyrique », *Les polyphonies poétiques*, *op.cit.*, précise d'une part toute la distance qui sépare les poètes de la poésie sociale et les novísimos dont G. Carnero, bien que pour certains de ces poètes dits « sociaux » l'intériorité et donc l'intime représentent une nécessité créative : si de fait, « [l]a tentation est forte de confondre le sujet lyrique et la personne de l'auteur en particulier dans les textes qui impliquent une présence autonominative du sujet. Lorsque des poètes comme Blas de Otero, G. Celaya ou José Hierro parlent d'eux-mêmes en usant de leur patronyme, l'effet de réel s'impose comme une référence non sujette à caution. Les poètes sociaux ont su tirer tous les avantages d'une situation qui rendait l'intentionnalité transparente et garantissait l'adéquation d'un discours où la visée idéologique reposait sur l'authenticité ou la sincérité du propos », *ibid.*, [Emplacements du Kindle 6942-6944], [...], même un poète comme J. Hierro « revendique le rôle essentiel de l'intériorité. L'image du spectre qui métaphorise le vide et le moi, dans une sorte de mise en abyme, figure l'infini de

participe du masque et des stratégies de distanciation avec l'expression d'un Moi poématique relevant de l'intimisme primaire, tout en opérant une relecture du référent culturel :

« La personne du locuteur est [...] initialement problématique, variable, et, quand surgiront d'autres lieux, des personnages historiques et littéraires non castillans, la voix poématique embrassera divers discours sans que l'on puisse lever le voile sur le moi anonyme qui se glisse entre le toi et le nous, puis qui s'impose dans le dernier texte *El embarco para Cyterea* [...]. *Ávila* et *Amanecer en Burgos* mettent en place une structure langagière simple où le locuteur se démultiplie, mais entre les deux textes surgit l'un des lieux essentiels du livre : *Castilla*, puisque le locuteur inédit qui se forge par la pratique poétique parvient à une méditation philosophique et métalinguistique qui traite de la création de ce locuteur dans l'espace castillan ».⁴⁸⁰

De même, le poète, lorsqu'il se réapproprie la tradition néoplatonicienne dans le poème « *Tempestad* », ne l'imité-t-il nullement, mais la réécrit avec *una asombrosa capacidad mimética que es producto de una decepción ontológica radical*⁴⁸¹. C'est ainsi que cette revisite permet l'expression distanciée de l'intime :

*Aplicada deliberadamente sin la perspectiva circunstancial del sujeto que vive y juzga cinco siglos después, porque necesita desautomatizar la expresión gastada del yo, Guillermo Carnero finge anular la distancia con la época de Giorgione e inventa una versión personal del cuadro que es posible, aunque no sea verdadera*⁴⁸².

Il est donc bien perceptible ici que l'hispaniste dépasse la mention des influences néoplatoniques pour donner sa propre lecture de l'émotion à l'œuvre dans le poème, expression de l'intime d'un douloureux rapport au monde, sans que pour autant cette expérience de destruction de la représentation canonique de l'œuvre d'art, pratiquée ici et fréquente dans la poésie de Guillermo Carnero – *Cada vez que elige objetos artísticos como temas de su poesía, Guillermo Carnero lleva a cabo un proceso de simbolización que suspende – cuando no deshace del todo – el valor de uso común*⁴⁸³ – ne soit réalisée *de manera subjetiva*⁴⁸⁴.

L'expression de l'intime s'exprime effectivement dans le recours aux symboles, dont le poète propose une lecture toujours nouvelle, susceptible à la fois d'exprimer une intime

l'imaginaire et la désespérance du poète. Ses seules certitudes le poussent à bâtir son identité en réinvestissant la fiction, le rêve (l'hallucination pour emprunter la terminologie poétique de José Hierro) au bénéfice de l'intériorité », *ibid.*, [Emplacement du Kindle 6908-6915]. Et d'autre part, pour ce qui concerne la poésie de G. Carnero, l'hispaniste souligne qu'effectivement « [a]vec la fin de la transcendence surgit l'idée que l'art comme la littérature n'est qu'un simulacre, *ibid.*, [Emplacements du Kindle 7057-7058] [...]. Dans cette conception de la poésie, le sujet lyrique subit une perte de substance, il se vide de toute figuration analogique d'une expérience privée. D'où l'impression que le Je énonciateur, rarement défini ou encore dilué dans un Nous impersonnel, n'est plus qu'une instance insaisissable, éloignée de toute sentimentalité, source d'une froide pensée spéculative », *ibid.*, [Emplacements du Kindle 7061-7063].

⁴⁸⁰ M.C. Zimmermann, « Signes de Castille... », *op.cit.*, p. 256.

⁴⁸¹ E. Pittarello, « La *Tempestad* ... », *op.cit.*, p. 217.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 218.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 229

⁴⁸⁴ *Ibid.*

émotion et de l'éveiller chez le lecteur, comme par exemple dans le poème « Plaza de Italia »⁴⁸⁵:

*...así Guillermo Carnero se daba a conocer simbólicamente, a través de imágenes de imágenes, en la que infundía una carga emocional innovadora. En su acontecer originario el símbolo no dice nunca lo consabido. Al revés, actúa contra la univocidad del significado, entre los códigos, más allá de la razón. Con su excedencia semántica, el símbolo es ambivalente y transgresivo, abre caminos excéntricos, crea enlaces insospechados. Es lo que sucede con el cuadro Piazza d'Italia, un objeto artístico que Guillermo Carnero saca de su contexto original y que reinventa para sí mismo, con una enunciación tan velada que ni siquiera admite la forma pronominal de la primera persona singular. Invirtiendo la perspectiva del idealismo romántico y egotista, el poeta se inscribe en el mundo oblicuamente, a través del 'cuidado' que le dedica no tanto a la realidad, sino a una de sus representaciones figurativas que es, además, metafísica.*⁴⁸⁶

Mais la richesse de cette critique signifiante se manifeste également dans l'expression de regards nuancés sur cette question de l'intime, en relation avec celle du masque et de la voix poématique. Ainsi, le recours à l'étranger chez les novísimos n'est-il pas toujours considéré comme susceptible de permettre cette expression intérieure mais parfois comme un voyage en lui-même créateur d'une beauté destinée à lutter contre la finitude de toutes choses grâce à une revivification du référent culturel :

« Le poème n'est pas le lieu d'une diction intime, car il s'agit pour le locuteur personnel ou impersonnel de devenir autre, donc de créer des masques, des déguisements qui ne seront pas mensongers, même si le texte instaure un trompe-l'œil, mais des signes de beauté, puisque l'on s'est éloigné définitivement de la laideur franquiste, et l'on est alors en présence de dépaysements, d'exotismes, d'évasion et de fuite, toujours splendides, dans la mesure où les *Novísimos* sont d'abord habités par un désir esthétique, loin des méfiances et des prudences qui sont le propre de toute éthique. L'exploration de l'imaginaire permet de se replacer dans un lointain passé ou même dans des temps immémoriaux, et de redonner vie à des personnages littéraires ou historiques, en particulier ceux de l'Antiquité classique ou ceux du Moyen-Âge ».⁴⁸⁷

Ce voyage interculturel réalisé par les novísimos se rejoue dans la critique signifiante d'une manière spécifique : en effet, outre sa mise en évidence de la création d'une géographie référencée, ses analyses de la relecture de la tradition par le poète et des relations entre la culture et l'expression de l'intime, le regard critique opère un élargissement en prenant également en compte l'importance des éléments paratextuels. Cette considération critique, qui

⁴⁸⁵ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 164.

⁴⁸⁶ E. Pittarello, « Piazza d'Italia : un poema metafísico de Guillermo Carnero », en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. II, Como-Pavia, Ibis, 2011, pp. 511-526. Citation extraite des p. 523-524.

⁴⁸⁷ M.C. Zimmermann, « De la nécessité de la poésie aujourd'hui en Espagne », *op.cit.*, p. 34-35.

visé à permettre au lecteur de dépasser les figures habituelles de réception d'un paratexte en tant que reconnaissance d'une dette de l'auteur envers la tradition et orientation de la réception lectrice⁴⁸⁸, permet d'insister à la fois sur le rôle de celui-ci lorsqu'il vise à rechercher une distanciation qui va désautomatiser la réception du poème et à donner un éclairage différent sur la relecture de la tradition par l'intertextualité.

2.2.2 Un culturalisme facteur de médiation critique : le référent culturel paratextuel

De fait, certains essais analysent la présence du référent culturel paratextuel de façon nouvelle par rapport à la critique canonique qui l'enferme le plus souvent dans un répertoire figé de références culturelles⁴⁸⁹. Grâce à ces travaux, le lecteur peut découvrir la potentialité du

⁴⁸⁸ Les paratextes apparaissent effectivement dans les écrits canoniques, bien que de façon limitée, principalement en tant que constituants du récit critique, dans le but de mettre en évidence d'une part que l'étranger intellectuel est bien pris en compte dans la glose référentielle espagnole, qui grâce à ces mentions montre sa capacité d'appartenance à l'Europe de la culture et d'autre part, et c'est le rôle le plus fréquent attribué au paratexte dans ce type d'écrits, pour légitimer un discours critique. Quelques anthologues, notamment E. M. Pardo, vont de fait y avoir recours de façon à tenter de contrecarrer l'hispanocentrisme critique en vigueur. Cet anthologue, dans son ouvrage *Nueva poesía española, op.cit.*, réédité en 1990, utilise des référents culturels paratextuels destinés à conditionner sa réception : avec une dédicace à V. Aleixandre, *el más nuevo poeta español*, une citation de T.S. Eliot – *La poesía genuina puede comunicar antes de ser entendida* – et une autre de José Lezama Lima – *Para mí no existe realidad ni recreación ; hay imagen, es decir, creación* –, *ibid.*, p. 10 pour les trois paratextes, le lecteur est invité à recevoir ce récit critique anthologique dans un esprit de nouveauté et d'ouverture interculturelle bien éloigné de la réalité exclusivement référée à l'Espagne de la poésie sociale. L'anthologue adopte une démarche identique dans son *Antología consolidada* de 1990 et cite R. Barthes, l'auteur le plus mis en avant par la glose référentielle canonique sur les novísimos ainsi qu'O. Paz et E. Pound. Il ne sera pas le seul. Ajoutons que le prologue de l'anthologie de J.M. Castellet, *Nueve novísimos*, constitue un cas exemplaire de recours à la technique paratextuelle en tant que recherche de légitimation d'un discours critique qui se veut nouveau et européen : pour le critique catalan, il s'agit là d'installer dans le panorama de l'Espagne intellectuelle des débuts du tardofranquisme de nouvelles références critiques pour lire une poésie nouvelle, celle des jeunes novísimos, tout en tournant apparemment le dos à la poésie sociale mais néanmoins dans le but d'élaborer le canon littéraire. Le lecteur y voit ainsi défiler notamment les noms de divers intellectuels occidentaux impliqués dans les réflexions théoriques et/ou dans la création artistique des années 1960-70, dont J.M. Castellet reformule parfois les analyses (U. Eco et R. Barthes principalement), tels que F. Scott Fitzgerald, Ernst Fischer, Roland Barthes, Susan Sontag, T.S. Eliot, Julio Cortázar, Umberto Eco, Jorge Semprun, Henry James, Pierre Kropotkine, Proudhon... Le critique catalan construit ces figures de réception lectrice en référant son propos d'une part aux *mass media* et d'autre part aux intellectuels de l'Europe et l'Occident intellectuels dont la pensée était alors influente (et l'est encore pour bon nombre d'entre eux, ce qui permet de souligner par ailleurs la pertinence de ses choix). Il faut remarquer de plus qu'en tant qu'agents d'élaboration de figures de lectures imposées, l'influence de certains de ces intellectuels est encore très nette dans la critique espagnole contemporaine sur les novísimos. Aussi bien E.M. Pardo que J.M. Castellet auront de nombreux épigones et la mention de certains de ces intellectuels, voire des citations de leurs travaux sur la littérature est une figure de lecture imposée très fréquente dans le récit critique, notamment anthologique.

⁴⁸⁹ J.J. Fernández, dans son essai « Teoría del texto novísimo », *op.cit.*, p. 79, n.2, lorsqu'il se réfère aux poètes-lecteurs novísimos souligne que les paratextes que ceux-ci utilisent constituent leur répertoire culturel, dont il souligne l'éclectisme et l'interculturalité : *siguiendo la terminología usada por Genette [...], las referencias intertextuales y paratextuales del texto novísimo conforman un amplio repertorio que abarca los movimientos y autores más representativos de la modernidad literaria desde Hölderlin a Pound pasando por el barroco español.*

paratexte notamment en tant qu'élément contributif à une dynamique intertextuelle et interculturelle qui dépasse la réception canonique qui en est généralement réalisée.

En effet, au-delà de sa fonction phatique, – « [e]lle donne rendez-vous, elle invite à la lecture, elle sollicite, elle provoque, elle aguiche comme un clin d'œil : c'est toujours sur un œil que j'accommode, l'œil supposé en fuite dans la perspective »⁴⁹⁰ – la citation évoque également une intertextualité vivante telle que la définit D.H. Pageaux lorsqu'il évoque les différents types de lecture comparatistes, l'un d'entre eux étant réalisé « ...à partir d'un seul texte, en s'appuyant sur le principe d'intertextualité (tout texte est « absorption » et « transformation » d'un autre ou d'autres textes, tout texte est un intertexte [...]). »⁴⁹¹

On le voit, la citation ébranle, voire empêche la mise en place d'un procès de réception qui ferait du poème une entité close sur elle-même. De fait, « la citation dans un poème nous apparaît [...] comme un texte étranger »⁴⁹² et est un passage entre les cultures propice à la création d'une distanciation qui, chez le poète Guillermo Carnero, a à voir avec l'effacement de l'historicité du texte pour justement créer cette distance entre le lecteur et le poème de façon à en désautomatiser la réception⁴⁹³ : c'est l' « architecture dialogique »⁴⁹⁴ qui, dans une

⁴⁹⁰ A. Compagnon, *La seconde main...op.cit.*, p. 23. L'auteur rappelle dans le même essai le rôle premier de la citation : « ...son rôle est d'abord phatique, ce que Jakobson définissait ainsi : « Établir, prolonger ou interrompre la communication, [...] vérifiez si le circuit fonctionne. » », *ibid.*, p. 23. Pour sa part, M.C. Zimmermann, dans son essai « La citation en poésie : détourner pour créer un nouveau texte », *Citation et détournement*, Les séminaires du GRIMA, 3, Université Lyon 2 (2002), p. 29, précise que « [g]énéralement, le poème ne tutoie pas la citation qu'il accueille, il n'en fait pas une prosopopée : ni la fonction conative ni la fonction phatique ne sont ici mises en jeu ».

⁴⁹¹ D.H. Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons », *op.cit.*, p. 6-7. Le comparatiste ajoute, *ibid.*, que « [c]ette co-présence d'une pluralité de textes dans un seul texte autorise une lecture « différentielle » qui essaierait de comprendre les mécanismes d'une assimilation désormais nommée intertextualité en fonction de quatre grands principes [...] : la conservation (la citation), la suppression (ou problème de la trace), la modification ou transformation (problème des sources) ou le développement (problème de l'amplification) ».

⁴⁹² M.C. Zimmermann, « La citation en poésie... », *op.cit.*, p. 25. L'hispaniste rappelle en outre que « ...la culture des poètes ibériques se nourrit de plus en plus, depuis 1970, de la poésie de tous les continents », *ibid.*, p. 27. Le mot « étranger » est donc à comprendre ici à la fois en tant qu'incursion d'éléments étrangers au poème mais également en tant que provenance étrangère de cet élément.

⁴⁹³ A. Compagnon rappelle à ce titre les relations entre lecture, relecture et citation et souligne la puissance de cette dernière, énoncée depuis le point de vue de celui qui cite : « Lorsque je cite, j'excise, le mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis ; et le cours de ma lecture s'interrompt sur une phrase. Je reviens en arrière : je re-lis. La phrase lue devient formule, isolat dans le texte. La relecture la délie de ce qui précède et de ce qui suit. Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, membre de phrase ou de discours, mais morceau choisi, membre amputé ; point encore greffe, mais déjà organe découpé et mis en réserve. Car ma lecture n'est ni monotone ni unifiante ; elle fait éclater le texte, elle le démonte, elle l'éparpille. C'est pourquoi, même si je ne souligne quelque phrase ni la déporte dans mon calepin, ma lecture procède déjà d'un acte de citation qui désagrège le texte et détache du contexte », *La seconde main...op.cit.*, p. 17-18.

⁴⁹⁴ A. Compagnon, lorsqu'il réfléchit sur le postmoderne explicite cette notion. La citation est ainsi vue comme « ...la plus puissante figure postmoderne. L'architecture postmoderne rêve d'une contamination entre la mémoire historique des formes et le mythe de la nouveauté. En empruntant un terme à la critique littéraire, disons que le postmodernisme vise à un « dialogue » entre des éléments hétérogènes. On pourrait résumer son ambition sous le nom d'« architecture dialogique », faisant jouer ensemble des formes en provenance de traditions diverses, mises à plat dans le temps et qui ne sont plus perçues dans leur historicité », « Le postmoderne : *Fin de l'hégémonie culturelle européenne* », *L'esprit de l'Europe*, t.3. *op.cit.*, p. 296.

dynamique entre « des éléments hétérogènes »⁴⁹⁵ va contribuer, grâce à la citation qui constitue un apport culturel autre, à cette mise en place de la distance de façon à susciter une réception enrichie par rapport à un sens immédiatement identifiable. Ainsi, le lecteur intéressé « ne manquera pas de s'interroger sur la présence étrangère des mots et sa lecture s'accompagnera d'une réflexion sur la rencontre de deux langages et de deux textes ».⁴⁹⁶

C'est effectivement la fonction de la citation de Fernando de Herrera que Guillermo Carnero a placée en exergue du recueil *Divisibilidad indefinida* (1990)⁴⁹⁷, qui vise à obtenir notamment par l'ironie une désautomatisation de la réception du culturalisme présent dans le poème de façon à renouveler le regard du lecteur, qu'explicite l'hispaniste I.J. López :

*« Here we have, before anything else, the learned quotation which has always accompanied the "novísimos", though in this case considerable caution is necessary since Carnero surely has little or no interest in Herrera's pedantic scientific display, so that he becomes necessary to understand this quotation as an ironic wink at the reader. In fact, the poet acknowledges, by placing this text at the front of his book, a new interest in sentimentalism. But it is a question of sentimentalism –i.e., the tears shed by Garcilaso- converted here into a literary code and, therefore, susceptible of being treated as linguistic material. The proper distancing having thus been achieved, this material can be offered to the reader as something purely aesthetic ».*⁴⁹⁸

De fait, l'épigraphe est effectivement l'un des lieux de l'expression du culturalisme et sa fonction est identique à celle du référent culturel intratextuel qui se manifeste dans le présent de la lecture, mettant les éléments issus de la tradition « à plat dans le temps » : *el dato cultural de otros siglos se convierte en sus manos [Pound y Carnero] en la materia viva de una revelación contemporánea, en la imagen intemporal que desde nuestro propio pasado viviente ilumina la condición existencial de nuestros días*⁴⁹⁹. L'essayiste Cl. Arranz, s'inscrivant dans la tradition critique dont elle reprend l'essentiel⁵⁰⁰ exemplifie ses analyses à partir des poèmes « Castilla »

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ M.C. Zimmermann, « La citation... », *op.cit.*, p. 26.

⁴⁹⁷ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 315-343.

⁴⁹⁸ I.J. López, « Language and consciousness in the poetry of the « Novísimos » : Guillermo Carnero's latest poetry », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 16, Iss. 1 [1992], Art. 8, p. 5-6 : « Nous sommes ici avant tout en présence de la citation érudite qui a toujours accompagné les « novísimos », bien que dans ce cas une grande prudence soit nécessaire car Carnero n'est certainement que peu ou pas intéressé par cet étalage pédant et scientifique de Herrera, ce qui fait qu'il devient nécessaire de la comprendre en tant que clin d'œil ironique au lecteur. En réalité, en plaçant ce texte au début de son recueil le poète manifeste un intérêt nouveau pour le sentimental. Mais il s'agit de la question du sentimental – c.à.d. les larmes versées par Garcilaso – transformées ici en un code littéraire et, par conséquent, susceptible d'être traitée comme un matériau linguistique. La distanciation adéquate ayant donc été obtenue, ce matériau peut être proposé au lecteur comme un élément purement esthétique ».

⁴⁹⁹ Cl. Arranz Nicolás, *op.cit.*, p. 138.

⁵⁰⁰ C. Bousño, dès 1979 dans son *Estudio preliminar*, *op.cit.*, p. 28-29, réédité en 1985 sous le titre de *La poesía de Guillermo Carnero*, *op.cit.*, analysait le rôle joué à son sens par cette citation [*Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 121 : [...] *estorbóselo una carreta que salió al través del camino, cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de*

et « El movimiento continuo » de *Dibujo de la muerte*⁵⁰¹ en rappelant la fonction d'ouverture culturelle facteur d'intertextualité du *procedimiento culturalista*⁵⁰² de la citation. Le lecteur entre donc dans le poème « Castilla » par l'intermédiaire de Cervantès, ce qui n'est en rien innocent de la part du poète :

*En el poema "Castilla" el culturalismo se patentiza en el epígrafe que reproduce un fragmento del Quijote, me refiero al episodio de "La carreta de la muerte". Dicho fragmento ejerce una función ambiental y crítica a través de una doble sugerencia encadenada : la cita epigráfica quijotesca alude a "Las danzas de la muerte" (de firme contenido crítico), y se encadena con la idea desarrollada a lo largo del poema, de lucha contra los prejuicios que se derivan de la imposición del lenguaje del poder, obstaculizador de la libertad, por medio de simbolizaciones y metáforas metonímicas : murallas, esqueletos, telas descuartizadas, máscaras, etc..., cuyo término real son dichos prejuicios, contra los cuales el poeta lucha. [...] Procedimiento culturalista similar [...], se articula en "El movimiento continuo" donde la cita-epígrafe tomada del escritor norteamericano R. Herrick [...] "Pronto envejeceremos/moriremos antes de conocer la libertad", constituye la introducción de una serie de motivos que desarrollará más tarde el poeta.*⁵⁰³

De plus, la richesse de la critique signifiante permet au lecteur de découvrir une variété dans la réception, qui souligne tout le potentiel du procès intertextuel de citation : l'universitaire française M.C. Zimmermann donne en effet à partir du même paratexte un second exemple de cette « mise à plat » de la tradition dans le temps grâce à sa propre lecture de l'épigraphe culturaliste du poème « Castilla ». La double fonction *ambiental y crítica* mise en évidence par Cl. Arranz est lue ici de façon différente : le référent culturel cervantesque apparaît dans son rôle d'évocation du masque et de facteur déclenchant de la mise en abyme de la scène du poème. Envisagé cette fois-ci depuis la position du lecteur, c'est-à-dire depuis l'externalité du texte, l'espace de la citation élargit ainsi celui du poème et en modifie l'essence: le référent « Castilla », qui pourrait être pris dans son sens littéral, devient donc un objet dans un objet, un référent dans un référent, ce qui permet à M.C. Zimmermann de poser à

Don Quijote fue la de la misma muerte, con rostro humano ; junto a ella venía un ángel con una grandes y pintadas alas ; al un lado estaba un emperador... Quijote, II, 11.] : El poema « Castilla » plantea la imposibilidad de la existencia dentro del « lenguaje del cuerpo », y no es casualidad que este poema se abra con una cita del Quijote alusiva al episodio de la Carreta de las Cortes de la Muerte, cita que entiendo como una referencia (con la connotación de crítica social que comportaban confusamente las Danzas de la Muerte medievales) a la imposición de normas tipificadas del ser y comportarse por efecto de la norma social. El yo del poema, que cabalga « descuartizando telas y andamiajes y máscaras » (símbolos de la represión y la ocultación de lo primigenio) observa finalmente que su mismo gesto de negación equivale a ir levantando otros « muros y andamiajes y telas y máscaras », ya que no se puede atentar contra el Poder represor mediante un código que aquél ha puesto en uso precisamente para disponer de un mecanismo de conservación basado en el funcionamiento automático.

⁵⁰¹ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 121 et 129.

⁵⁰² Cl. Arranz Nicolás, op.cit., p. 139.

⁵⁰³ *Ibid.*

la fois la question du lecteur et celle de la voix poématique, tout en ébranlant de façon subreptice le statut canonique de la Castille dans la poésie espagnole :

...llama la atención esta larga cita del libro que es el parangón del espacio castellano, el Quijote de Cervantes : se evoca aquí un episodio muy conocido, el de las Cortes de la Muerte (II,11). Se interroga en seguida el lector sobre la función de este paratexto que es ante todo una presentación : aparece la carreta con “personajes y figuras” abiertamente calificados de “extraños”. La imagen tiene que sorprender, ya lo afirma el narrador cervantino, pero destaca claramente el sentido simbólico de esas figuras que pertenecen a la tradición medieval de las Danzas de la muerte. Sin embargo, no se impone tanto la idea cristiana de la muerte igualadora como el poder poético y plástico de esa carreta que está en movimiento. En efecto, si lo visible se refiere implícitamente a lo invisible, lo que destaca en este fragmento del Quijote es la clara identificación de los disfraces. El “feo demonio” es un hombre que guía las mulas y sirve de carretero ; “la misma muerte” tiene cara humana ; el ángel se confunde con la belleza de su disfraz : “unas grandes y pintadas alas” ; “el emperador” es un sustantivo que alude a los signos exteriores que permiten identificar la función poética. La escena existe así como presentación artística, como exhibición del disfraz para crear figuras, mejor dicho como prefiguración de una representación artística – lo que se evidencia en la parte ulterior del capítulo XI de la segunda parte del Quijote. Ya que en el poema de Carnero no surge después ningún esbozo narrativo referente al texto cervantino, no nos sirve valorar la anécdota quijotesca, sino buscar las íntimas relaciones que puede haber entre las figuras, el disfraz, la función literaria del paratexto y el texto propiamente dicho. Si la aparición de la carreta crea la fascinación del lector es porque impone una nueva realidad – teatral y poética – que no es más que lingüística, dando al traste con un supuesto realismo de la obra de arte. De esta manera se puede entender el inmediato irrealismo de la identidad del yo en el poema de Carnero : el omnipresente locutor que se expresa hasta el final no será reductible a una sola persona y, por supuesto, se aleja a priori de cualquier imagen autobiográfica.⁵⁰⁴

Effectivement, la citation paratextuelle ou intratextuelle joue pleinement son rôle distanciateur en ce sens qu'elle favorise également une lecture globale de l'œuvre du poète. Ainsi, lorsqu'il tient en ses mains le recueil *Fuente de Médicis*, le lecteur peut-il comprendre l'importance de la citation en tant que seuil et ouverture sur la cohérence de la poésie totale de Guillermo Carnero, bien au-delà du simple exercice d'érudition :

El siguiente umbral [après Autorretrato con la muerte violinista de A. Böcklin et le texte de la quatrième de couverture] es el primer epígrafe, perteneciente al Polifemo de Góngora, en el cual el culto poeta novísimo antepone un sintagma – su impronta – al verso del culto poeta barroco : “Con Galatea : La nieve de sus miembros da a una fuente”. La práctica paratextual, tan intensa en la poesía de este autor, no se limita aquí a neutralizar el riesgo de una lectura errónea ; alude también a la blanca estatua de Auguste Ottin, tal como está colocada en el contexto arquitectónico de la Fuente de Médicis. Los epígrafes siguientes introducen citas intratextuales. El primero, un fragmento de Las Parcas de Hölderlin, alude al contenido de Verano Inglés

⁵⁰⁴ M.C. Zimmermann, « Guillermo Carnero : Castilla », *Cien años de poesía*, Ed. Peter Lang, Bern, 2001, p. 679-680.

[...] desde el incipit : “Concededme un verano, sólo uno, ¡oh poderosas !”. *El segundo, sacado de Au défaut du silence de Paul Eluard, sintetiza en un solo verso el final de la historia amorosa que sella ese mismo libro* : “J’ai fait vœu de te perdre”. *La parábola de Verano inglés es el antecedente necesario de la nueva creación.*⁵⁰⁵

Au-delà du rôle que joue la citation dans la désautomatisation de la réception par la création d’une distance, les critiques signifiantes insistent de plus sur les relations intertextuelles qui existent entre celle-ci et la tradition, la première permettant une relecture interculturelle de la seconde. Ici se joue une autre facette de l’altérité, en l’occurrence celle qui permet d’accueillir l’ ‘étranger’ dans le propos poétique :

« Généralement, [...] la citation est là où elle est pour être exhibée, affichée, du moins montrée. Elle agit comme si elle était une vitrine, une devanture du poème, un balcon jeté sur la façade de la demeure où réside le locuteur. Dans tous les cas de figure, celui qui cite sort de lui-même pour présenter la parole de l’autre : il mise donc, ne serait-ce que sur une surface réduite et en un temps très bref, sur le pouvoir dévolu à l’altérité »⁵⁰⁶,

et notamment, ajoutons-nous, à l’altérité de la tradition.

C’est de fait sur l’importance de la citation interculturelle – implicite ou explicite – dans cette relecture de la tradition que l’hispaniste E. Pittarello attire l’attention du lecteur, se livrant à une mise en relation du néoplatonisme avec la métapoésie de Guillermo Carnero, grâce justement au jeu de la citation :

*En el neoplatonismo el autor encuentra imágenes de la exterioridad que fueron, y ya no son, figuras sensibles del ser ; que tuvieron, y ya no tienen, una causa originaria ; que dependieron, y ya no dependen, de un fundamento o inicio absoluto. Incluso cuando no se refieren expresamente a pinturas u otras obras de arte, estas imágenes enmarcan física y metafísicamente el mundo como proyecciones icónicas, estructuran el poema como si fuera un cuadro. Guillermo Carnero explota esta utopía idealista antes de nombrarla. Sólo cuando empieza a desarrollar la metapoesía como manifiesto nihilista inserta, por ejemplo, citas de Marcilio Ficino en « Chagrin d’amour, principe d’œuvre d’art » y de Pico de la Mirandola en « El sueño de Escipión ».*⁵⁰⁷

La citation est en effet une forme de médiatisation de la tradition qui instaure une dynamique dialogique entre le présent et le passé – « [l]e poème va de l’avant, alors que la citation, du fait qu’elle provient d’un texte déjà accompli, impose un regard vers l’arrière »⁵⁰⁸ et contribue en ce sens à la reconstruction langagière à l’œuvre dans le poème :

⁵⁰⁵ E. Pittarello, « Voces desde un monumento... », *op.cit.*, p. 207.

⁵⁰⁶ M.C. Zimmermann, « La citation... », *op.cit.*, p. 28.

⁵⁰⁷ E. Pittarello, « Aproximaciones... », *op.cit.*, p. 249.

⁵⁰⁸ M.C. Zimmermann, « La citation... », *op.cit.*, p. 29. L’hispaniste explique également dans le même essai le rôle de redynamisation culturelle octroyé à la citation en poésie dans l’Espagne des années 70 : « L’on comprend que les ruptures ou les renouveaux poétiques en Espagne, à la fin du régime franquiste, se fondent sur le recours aux textes du Siècle d’or qu’il faut citer dans les poèmes afin de se réapproprier une tradition poétique espagnole que les nationalistes avaient voulu confisquer indûment. Mais en 1970-1980 il convenait tout autant de se situer du

...incapaz de recuperar su origen, el lenguaje del poema se ofrece al lector como la reconstrucción de una experiencia, pero no de la experiencia original, sino de aquella que el lenguaje mismo crea. Una vez más, se invierte el proceso para ir, no de la emoción al poema, sino al contrario. El poema de Carnero, “Mira el breve minuto de la rosa”⁵⁰⁹, sirve de ejemplo de este imposible retorno al origen. El primer verso ha sido tomado del soneto “A una muy hermosa que lo mereció por virtudes” del poeta barroco español López de Zárate. El poema, por tanto, se origina ya en una experiencia mediatizada por la literatura : parte de un lenguaje tradicional, previamente codificado, esto es, de la tradición entendida como metalenguaje.⁵¹⁰

Soulignons enfin que la critique signifiante du paratexte affirme également l'idée d'une réception ne s'opérant pas seulement à partir des citations inter ou intra textuelles qui figurent dans les poèmes mais aussi depuis l'objet-livre considéré dans l'ensemble des langages qu'il manifeste. En effet, une réception originale du recueil *Fuente de Médicis*, considéré dans ses divers constituants, montre que le poète s'adresse à son lecteur dès la première de couverture et que c'est d'ailleurs ici, et grâce à cette citation interculturelle issue de plus d'un autre langage que celui de l'écrit, que commence à se jouer l'expression de l'intime, par le biais d'une analogie dont l'essayiste E. Pittarello prend soin de détailler le fonctionnement pour ses lecteurs :

El libro, [...] lleva una ilustración debajo del nombre del autor y el título de la obra. Es una reproducción del Autorretrato con la muerte violinista de Arnold Böcklin. El tamaño minúsculo de la imagen vuelve borrosos los detalles iconográficos del original, cuyo dominante color negro – el vestido del pintor, el fondo sin perspectiva – acaba confundiendo con el negro de la cubierta. [...] En primer plano, desde la extensa superficie negra surge, diminuto, el rostro pensativo del artista que sostiene el pincel y la paleta, mientras mira hacia su obra in fieri, que está fuera del campo visual del espectador. En segundo plano, está la muerte que, con la música, inspira o cautiva el alma del pintor, arrimada a su espalda. El esqueleto de la mano sostiene el arco del violín, mientras la calavera escruta, riendo, la nuca del pintor. Por analogía, otra mano podría sostener una pluma si en lugar del pintor hubiera un poeta que no ha dejado de entablar un diálogo con la muerte desde que empezó a escribir.⁵¹¹

La critique signifiante de l'œuvre du poète emprunte donc des chemins diversifiés pour exprimer des réflexions complémentaires qui permettent au lecteur de dépasser les figures de lecture imposées de la glose référentielle de façon à entrer dans l'œuvre du poète et à en

côté de la contemporanéité, pour rompre avec le passéisme et dialoguer avec la poésie étrangère [...]. Et l'on constate que l'usage de la citation, qui n'est pas une nouveauté en Europe, et qui ne le fut pas chez les Espagnols depuis le début du vingtième, est au bout du compte une reprise, une réactivation d'un procédé pour revitaliser la poésie, donc, au départ, pour la redéfinir ».

⁵⁰⁹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 273.

⁵¹⁰ I.J. López, « El olvido del habla : una reflexión sobre la escritura de la metapoesía », *Ínsula* 505, *op.cit.*, p. 17.

⁵¹¹ E. Pittarello, « Voces desde un monumento... », *op.cit.*, p. 206.

comprendre les enjeux majeurs. La prise en compte du paratexte dans les essais montre de fait que celui-ci participe pleinement de la complexité de cette poésie et de son ontologique interculturalité : que ce soit pour inciter le lecteur à sortir de ses représentations culturelles et intellectuelles aussi bien que pour faire revivre et se nourrir de la tradition culturelle européenne, le poète propose grâce au paratexte un voyage élaboré vers et depuis l'étranger.

Ces lectures multiples exigent la participation active du lecteur qui, de réceptacle passif de la norme anthologique et des figures de lectures imposées de la glose référentielle canonique, devient acteur à part entière de la réception qui s'opère. Les essais signifiants octroient effectivement, comme ceux des poètes, une place prépondérante à ce nouveau lecteur, que ce soit en termes de recherche d'une coopération ou plus profondément d'une interprétation du texte par celui-ci ou bien encore lorsqu'ils insistent sur l'expérience de l'intime qui se joue dans la réception lectrice : ces textes critiques mettent par conséquent l'accent, le plus souvent implicitement, sur le fait que la rénovation poétique mise en branle par les poètes novísimos et tout particulièrement par Guillermo Carnero nécessite, pour être complète et entière, la naissance d'une réception renouvelée.

2.2.3. A la recherche d'un lecteur engagé

A noter que la relation entre le poème novísimo – et plus particulièrement celui de Guillermo Carnero – avec son lecteur est considérée dans ces essais en termes de coopération indispensable car seul le lecteur donne vie à l'imaginaire culturel des poètes novísimos :

...la construcción de imágenes en el imaginario cultural de los novísimos se funda en la estética compartida del lector. Sólo desde la complementación evocativa de lo supliido las sugerencias fantásticas de la propuesta poética, tenuemente insinuadas en la explicitud del texto, pueden llegar a alcanzar la plenitud de la imagen sentimental en el espesor de la experiencia lectora.⁵¹²

Dépassant effectivement une conception passive du lecteur telle qu'il est considéré dans les écrits canoniques dans lesquels il est généralement évoqué en tant qu'entité abstraite et indéfinie, implicitement présente, supposée engranger les observations historiques et littéraires égrenées par exemple dans les prologues des anthologies, recevoir sans le questionner le message du poète social sur le signifié contenu dans le poème⁵¹³, ou encore être un lecteur

⁵¹² A.G. Berrio, « El imaginario cultural... », *op.cit.*, p. 14.

⁵¹³ M.C. Zimmermann donne les caractéristiques du lecteur de poésie sociale : « La poésie dite sociale impliquait une réelle connivence entre un public privé de liberté et un auteur qui tentait de parvenir à dire indirectement ce que la loi de censure lui interdisait d'exprimer clairement. Il fallait à tout prix que le locuteur et le lecteur fussent d'accord sur un signifié. Les grands poètes engagés cherchaient à rétablir la communication perdue entre les Espagnols ; le texte poétique constituait un instrument privilégié pour cela, mais quelle que fût la capacité créatrice

spécialisé et érudit⁵¹⁴, l'essai signifiant met en exergue l'impossibilité de l'existence du texte sans la coopération du lecteur. La lecture se fait ainsi expérience vécue dans une relation avec un texte-événement qui repose sur le réinvestissement langagier des faits culturels qui tracent leur propre chemin au sein du poème *obligándonos a ser copartícipes de tal proceso, y a desarrollar nuestra propia resolución que [...] puede diferir de la del hablante.*⁵¹⁵

Il ne s'agit donc pas, lorsque la question du lecteur est abordée dans les essais signifiants, de montrer que les novísimos souhaitaient épater le lecteur en le noyant sous d'innombrables références culturelles – figure de lecture souvent reprise dans la glose référentielle – mais avant tout d'expliquer que le rapport des novísimos à la culture inclut de façon implicite cette participation :

*... llegan [los novísimos] a percibir la realidad que les llega a través del arte como de igual importancia que la que se les entrega anecdóticamente. Su así llamado "culturalismo" estriba, en efecto, no en un deseo de deslumbrar al lector con alusiones, sino en la creencia de que una nueva experiencia artística se crea a menudo a base de una obra de arte previa.*⁵¹⁶

C'est qu'effectivement, la culture n'est pas qu'une source, mais aussi ce qui fonde, pour les novísimos et à partir de leurs propres lectures, qui peuvent trouver un écho chez le lecteur, la relation avec ce dernier :

*La propia intensidad del poema se consigue, precisamente, gracias al sentimiento, que cada lector tiene guardado en su memoria, [...] y que abre sus compuertas, extrañadas, cuando le convocan las referencias [...] vengan de la cultura de masas o de la cultura de biblioteca. [...] O de la literatura. Sobre todo de la literatura. Porque si bien [...] estos poetas no tienen un especial espíritu clásico, sí que tienen una óptica lectora, literaria, de todo cuanto tocan.*⁵¹⁷

De même, le métapoème dans sa dimension auto réflexive questionne-t-il *las convenciones de ficcionalidad en que todo texto literario se funda, para desplazar al lector la responsabilidad de participar en la construcción de sentido.*⁵¹⁸

Par conséquent, la poésie de Guillermo Carnero en ce sens qu'elle constitue un mystère à découvrir, – « [c]'est sans doute dans l'œuvre de Carnero que le lecteur de 1970 peut le moins

d'un Blas de Otero, il est vrai qu'une écriture « sociale » entraînait systématiquement un certain type de décodage », *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, op.cit., p. 157.

⁵¹⁴ Sur la question du lecteur de la poésie novísima considéré dans les écrits canoniques, voir également le chapitre 1, 1.2.3. de notre première partie.

⁵¹⁵ A.P. Debicki, « La poesía postmoderna de los novísimos : una nueva postura ante la realidad y el arte », *Ínsula* 505, op.cit., p. 15.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ R.M. Pereda, « Los novísimos, o la poesía... », op.cit., p. 62.

⁵¹⁸ J.J. Lanz, *Nuevos y novísimos...* op.cit., p. 45. J.J. Lanz appuie ses propos sur les essais de L. Scarano et al. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, M.B. Ferrari, *La coartada metapoética* et R. Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje*, op.cit.

se projeter » rappelle M.C. Zimmermann⁵¹⁹ – auquel seuls les plus pénétrants d’entre eux pourront accéder, implique effectivement la participation du lecteur : si le lecteur trop pressé pouvait rejeter cette poésie qui ne se laisse pas approcher si facilement⁵²⁰, *también de modo contrario, en los más lentos y penetrantes, la clave del misterio que da hondura a sus poemas y autenticidad a su personalidad poética*⁵²¹ pourra se dévoiler. Cette complexité est parfois lue dans les écrits signifiants en analogie avec la tradition littéraire, comme par exemple le baroque, qui induit tout comme la poésie de Guillermo Carnero un lecteur compétent et participatif. L’hispaniste L.M. Estudillo livre ses observations à ce propos lorsqu’il évoque une production culturelle aussi bien baroque que néobaroque (celle des novísimos) qui aurait comme *destinatario ideal un consumidor más sofisticado en su discernimiento* :

*Éste sería el lector avisado propio de Cervantes o Góngora, de quienes se puede afirmar que intentan compartir con los receptores de sus respectivas obras la responsabilidad de la construcción de los sentidos, así como el desafío de superar las convenciones que caracterizan la economía comunicativa y que ellos magistralmente cuestionan.*⁵²²

Mais malgré ce mystère et cette distance, qui exigent un effort de la part du lecteur, alors co-constructeur du sens du texte, les écrits signifiants, qui n’en restent pas à la recherche de la simple réélaboration d’un sens univoque qu’il faudrait mettre au jour, demeurent sensibles à la dynamique interculturelle qui parcourt l’œuvre des poètes novísimos, porteurs d’un projet interculturel qui se décline différemment selon chacun d’entre eux. La lecture est un voyage qui abolit les frontières de la diachronie et de la synchronie et la poésie novísima une invite à la naissance d’un nouveau lecteur, désireux de vivre l’aventure de la culture :

*Ficción él mismo, el poeta de la nueva estética, en alas de una memoria artística, esto es, imaginativa, puede convertir lo real en ficción y viceversa. Nos propone así un discurso que reclama, a la par, un lector nuevo, dispuesto a aceptar la ficción de base y a navegar con él por sus mundos.*⁵²³

Effectivement, comme le découvre le lecteur de ces essais, les figures imposées de lecture disparaissent au fur et à mesure que se déploie sa propre liberté de lecteur :

⁵¹⁹ M.C. Zimmermann, *Poésie espagnole moderne...op.cit.*, p. 178

⁵²⁰ De fait M.C. Zimmermann, lorsqu’elle réfléchit à la question de la voix poématique dans la poésie de Guillermo Carnero, souligne que le raffinement structurel et langagier caractéristique de la poésie des novísimos et en particulier de celle de l’auteur est ce qui permet l’expression subtile et complexe de la voix poématique, facteur de distanciation avec l’expression de « l’effusion » comme par exemple dans le recueil *Dibujo de la muerte* : « Le locuteur s’exprime parfois à la première personne, le plus souvent de manière impersonnelle, et il est très difficile de l’identifier : la voix pourtant intensément présente demeure insaisissable », *ibid.*, p. 178.

⁵²¹ J.O. Jiménez, « Estética del lujo y de la muerte... », *op.cit.*, p. 212-213.

⁵²² L.M. Estudillo, *La mirada...op.cit.*, p. 159 pour les deux citations.

⁵²³ V. García de la Concha, « La renovación estética de los años sesenta », *El estado de las poesías, op.cit.*, p. 21.

...[d]ebemos [...] leer cada una de esas obras poéticas a partir de la elección cultural adoptada por cada poeta, lo cual implica un proceso de lectura diferente cada vez, aún incluso cuando los escritores dispongan, de entrada, de un mismo proyecto poético, el de inscribir las culturas literarias en sus propios escritos.⁵²⁴

Cependant, il serait erroné de supposer que ce voyage interculturel proposé par les poètes novísimos et tout particulièrement par Guillermo Carnero vise à centrer le lecteur sur une externalité qui consisterait notamment à fuir l’hispanocentrisme de la poésie sociale : en effet, si le poète entraîne son lecteur dans un voyage, celui-ci est avant tout un voyage intérieur, mis en lumière et vécu dans le large champ de l’expérience globale, quotidienne et culturelle, car pour Guillermo Carnero, la lecture – la sienne, celle de son lecteur – est avant tout expérience de l’intime. Aussi, contrairement aux considérations qui tendent à alimenter le faux débat qui oppose vie et culture⁵²⁵, ou bien à limiter le rôle du lecteur à celui d’un acteur chargé de rétablir la cohérence textuelle dans le but d’en jouir esthétiquement et intellectuellement⁵²⁶, voire de donner un but militant à la poésie⁵²⁷, le lecteur de la poésie de Guillermo Carnero est

⁵²⁴ F. Morcillo, *La poesía española contemporánea leída...op.cit.*, p. 36.

⁵²⁵ Cl. Arranz Nicolás rappelle effectivement que *Quizá por ello [incorpora[r] erudición a su sensibilidad] Pound, y a Carnero puede pasarle lo mismo, pasa por ser, para un lector ocasional o superficial, un poeta de los libros y no un poeta de la vida [...]. A Carnero por ello, junto por el tratamiento metapoético e intelectual de su poesía, se la ha calificado de excesiva frialdad. J.C. Molero pone las siguientes objeciones. “Pese a la tragedia que sabemos que contiene, es a veces demasiado hermosa, demasiado irónica y demasiado fuego para que nos devaste la sangre, aunque el entendimiento haya apercibido su fría, desnuda y fantasmal (...) desolación”, « Neopositivismo... », *op.cit.*, p. 138 et 146, n.7.*

⁵²⁶ Partant de l’analyse des contenus culturalistes du poème « Boscoreale », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 162, l’universitaire Á. L. Prieto de Paula explicite les conséquences de l’imbrication des référents culturels sur la lecture et le rôle attendu du lecteur, restaurateur de la cohérence du texte poétique : *La distancia entre historia objetiva (la de los Cenci) y su aplicación artística in actu (reflexiones del poeta) puede salvarse desde la cultura y la disposición activa del lector, de modo que los elementos que al principio parecían incongruentes entre sí terminen formando una máquina lógica y engranada*, *Musa del 68...op.cit.*, p. 64. De même R. Pérez Parejo souligne-t-il qu’à son sens *[l]a actitud psicológica del lector resulta fundamental ya que interviene nuestra voluntad de aceptar la visión de los hechos con el único fin de comprenderlo y degustarlo intelectual y estéticamente*, *Metapoesía y crítica...op.cit.*, p. 384 ; l’universitaire espagnol L.M. Estudillo spécifie la même idée, lorsque, utilisant l’analogie entre la poésie baroque et celle des novísimos, il définit le type de lecteur induit par la poésie de ces auteurs : *...la poesía [para Sarduy, en Góngora] es un proyecto endogámico en el que la cultura, la literatura, se nutre de sí misma. Esta es una de las principales claves del culturalismo [...]. Culteranismo gongorino y culturalismo novísimo se solapan : ambos marcan la condición tácita de que el lector de poesía ha de tener una serie de conocimientos previos (fundamentalmente lingüísticos y de alta cultura) para que pueda llegar a la comprensión y disfrute del poema. Un disfrute que llega al verse superados los problemas que la comprensión presenta La de estos poetas es, pues, una literatura abiertamente elitista y con prurito de dificultad*, L.M. Estudillo, *op.cit.*, p. 182-183.

⁵²⁷ De fait, L.M. Estudillo, mettant en relation le cultisme de Góngora et le culturalisme des novísimos avec le contexte sociétal appauvri dans lequel ces auteurs publient, souligne le rôle social de la poésie en donnant une nouvelle coloration à la notion d’engagement. Les intellectuels que sont les poètes se chargeraient donc de faire évoluer la société vers davantage de conscience et d’acuité intellectuelle grâce à leur art : *Unos obstáculos [conocimientos previos (fundamentalmente lingüísticos y de alta cultura)] que no se plantean gratuitamente, sino porque se estima que los tiempos, esa imprecisa combinación de condicionamientos históricos y voluntades individuales, requieren que se fortalezca la musculatura hermenéutica del público : cuando, durante una dictadura y no menos después de la misma, se pelea por restituir o constituir un orden simbólico más justo o menos falaz, es imprescindible estar armado de habilidades interpretativas sofisticadas. He ahí una de las grandes responsabilidades implícitas en un nuevo tipo de compromiso por parte del intelectual*, *ibid.*, p. 182-183.

implicitement invité par le poète à cheminer intérieurement et à dépasser le stade de la transposition référentielle.

De fait, bousculé par les choix du poète –...*la escritura de Carnero viola nuestras expectativas de lectores* rappelle L. Scarano⁵²⁸ – le lecteur est renvoyé à sa propre intériorité : *El poema no pretende ceñirse a ninguna función aleccionadora, ni facilitar el acceso a verdades eternas sino ponernos ante una experiencia privativa que nos toca “restaurar” por nuestra propia cuenta*⁵²⁹. Et effectivement, il convient de ne pas oublier que pour le poète, *la creación de versos es un acto profundamente moral*⁵³⁰ et donc une démarche éthique qui a à voir avec l’expression de l’intime⁵³¹. La relation particulière que le poète entretient avec la culture lui permet de révéler sa vision tragique du monde :

*El maravilloso y abrumador pasado artístico de Occidente no contiene instrucciones para el porvenir. Cada vez que Guillermo Carnero lo visita y elige una pieza para su museo particular abre una dolida comparación con el largo crepúsculo del presente.*⁵³²

Même la métapoésie, bien loin de se limiter au poème objet du poème, est lue en tenant compte des procès intimes à l’œuvre dans la lecture, que celle-ci évoque le poète-lecteur ou le propre lecteur de l’auteur. J.K. Robbins dans son ouvrage *Frames of referents* s’interroge par exemple sur le sens de la métapoésie pour Guillermo Carnero, par rapport à la place du poète, de lecteur et du référent culturel dans le poème, ce qui touche à l’intime de l’auteur et de son lecteur relativement à leur façon de se positionner dans le monde. Cette approche, qui fait évoluer les stéréotypes critiques retient, comme le feront d’autres essais, la figure de la transformation, de la métamorphose, en choisissant de s’intéresser à la nature ambiguë du pouvoir poétique, l’auteur étant ici assimilé au référent, l’oiseau marabout, dans le poème « Erótica del marabú »⁵³³ :

The metapoetic focus of this poem, suggested especially by the conversion of plumes into poems in the antepenultimate verse [plumas negruzcas, en plumonpoemas], invites us to analyze the nature of the poet, the readers, and the referent. The poem presents the poet as both a sacred bird and a revolting one, revealing society’s ambivalent feelings toward him : it both reveres and despises him because he does not respect its traditions. This ambivalence derives from the double positioning of members of society, who are both the referents of the poem, “la carroña,” and its readers. This duality is even

⁵²⁸ L. Scarano, « Un espejo fragmentado... », *Marcar la piel del agua...op.cit.*, p. 146.

⁵²⁹ Cl. Le Bigot, « El culturalismo como “Alternativa de discurso” frente a la poesía social : triunfo y decantación », *Mundáiz*, 1993, julio-diciembre, n°46, p. 62.

⁵³⁰ J.C. Mainer, *El poeta...op.cit.*, p. 4.

⁵³¹ L’hispaniste E. Pittarello dans « Voces desde un monumento », *op.cit.*, p. 203, ne manque pas de souligner que le style poétique de Guillermo Carnero ...*sin aparentarlo, revela los sentimientos más íntimos*.

⁵³² E. Pittarello, « *Piazza d’Italia...* », *op.cit.*, p. 525.

⁵³³ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 211.

*represented linguistically : the readers are addressed in both the plural ("Mirad," "VED") and singular ("vela") forms.*⁵³⁴

Cette interaction entre la culture et l'intime, entre l'extérieur et l'intérieur, fait également du lecteur un interprète, au sens que lui donne J. Starobinski, qui nous rappelle qu'« Il existe une troisième voie⁵³⁵ qui change le lecteur en « interprète », non dans le sens de producteur d'interprétations ou herméneute, mais dans le sens musical du terme⁵³⁶. Effectivement, M.C. Zimmermann énonce la même idée d'un lecteur qui entre en résonance avec le texte : « le lecteur joue un rôle essentiel, puisque c'est lui qui assure la « résonance » du texte « parce qu'il est transitoirement la voix vivante et corporelle du texte »⁵³⁷.

Les essais signifiants sur la poésie des novísimos et celle de Guillermo Carnero prennent de fait en compte le rôle du lecteur, qu'ils interrogent et revisitent, soulignant le souhait des poètes novísimos de susciter son active participation à la fois intellectuelle et émotionnelle :

« Les exigences de cette génération ne tendent-elles pas à soustraire le corpus poétique à la majorité des lecteurs pour ne l'octroyer qu'à un ghetto capable d'en apprécier les subtiles recherches ? Il n'en est rien : les jeunes poètes souhaitent tous être lus [...]. Quel que soit le style, tous ces poèmes comportent une unité qui certes n'est pas d'ordre narratif mais métaphorique, et de cela seulement dépend l'intensité du texte, donc la communication avec le lecteur ».⁵³⁸

De plus, l'essai signifiant, au contraire de la glose référentielle qui, à partir des traits caractéristiques de la poésie de l'auteur, en l'occurrence par exemple la métopoésie, établit parfois le degré de correspondance d'un poème (ici, « Plaza de Italia »⁵³⁹) avec cette spécificité et met ce poème en relation avec d'autres afin de rechercher une cohérence et une continuité au sein de l'œuvre, offre au lecteur la possibilité de pénétrer dans le texte à partir de la propre interprétation de l'essayiste. C'est ainsi qu'I.J. López, mentionne que

[e]n la nota que precede a Ensayo de una teoría de la visión, Carnero relaciona este poema [« Plaza de Italia »] con « Elogio de la dialéctica a la

⁵³⁴ J.K. Robbins, *Frames...op.cit.*, p. 55 : « Le centre métopoétique de ce poème, spécialement suggéré par la transformation des plumes en poèmes à l'avant-dernier vers, nous invite tout particulièrement à analyser la nature du poète, des lecteurs, et du référent. Le poème présente le poète à la fois comme un oiseau sacré mais également révoltant, ce qui révèle les sentiments ambivalents de la société envers lui : elle le révère et le méprise à la fois car il ne respecte pas ses traditions. Cette ambivalence procède du double positionnement des membres de la société, qui sont à la fois les référents du poème, « la carroña, » et ses lecteurs. Cette dualité est même représentée linguistiquement : l'adresse aux lecteurs est à la fois au pluriel (« Mirad, » « VED ») et au singulier (« vela »).

⁵³⁵ Les deux autres sont : « ou bien le critique cherche uniquement à se faire voir, entendre et « la loquacité de l'essayiste forme barrière » ; ou bien il s'agit d'un culte immodéré pour le texte qui aboutit à une impossible « restitution » : « Idéalement l'œuvre devrait être rendue à son état premier ». », cité par D.H. Pageaux, *L'œil en main, op.cit.*, p. 51.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 51-52.

⁵³⁷ Cf. Le Bigot rapporte les propos de M.C. Zimmermann dans l'avant-propos de l'ouvrage collectif *Les polyphonies poétiques, op.cit.*, [Emplacement du Kindle 355].

⁵³⁸ M.C. Zimmermann, « Les jeux de la théorie et de la pratique... », *op.cit.*, p. 20.

⁵³⁹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 164.

manera de Magritte » [...] ; habría que ampliar esta relación, e incluir asimismo el poema « Castilla », ejemplo una vez más de un espacio amplio, indefinido, en que encontramos también una voz solitaria y angustiosa. La relación entre ellos vendría a mostrar la coherencia que existe entre los poemas del primer libro – Dibujo de la muerte – y los publicados a partir de 1971, momento en que la crítica ha notado un cambio metapoético en la obra del autor. La relación entre estos poemas, apuntada por el autor mismo, vendría a indicar que se trata de un cambio de intensidad, no de un cambio de interés, de orientación o de temática⁵⁴⁰,

alors qu'E. Pittarello, dans son essai sur le même poème va au contraire entrer avec son lecteur dans le texte pour tenter d'exprimer la vision du poète, faisant ainsi passer le regard critique d'un bord à l'autre, de l'extériorité de l'histoire littéraire à l'intériorité de l'intime de la lecture :

Simétricamente dispuesta en un paralelismo, en la segunda comparación [del poema] introducida por « como » no hay seres humanos, sólo cosas, un « puñado de pequeños objetos y baratijas » colocados « sobre una manta » (v.6). Se trata, en apariencia, de futilidades femeninas cuya enumeración ocupa un verso entero, lo cual indica una focalización importante : « - dedales, alfilereros y flores de papel- » (v.7). Son actividades relacionadas con el arte de juntar urdimbres y tramas, de entrelazar los hilos del tejido o discurso. De ese mismo tejido o textus latino deriva metafóricamente el concepto occidental de texto o escritura. Pero aquí se trata de un estadio anterior, el de la poesía oral del rapsoda, el cantor griego cuyo nombre inicia con la raíz del verbo rháptein, es decir 'coser, unir'. Así aflora de nuevo el tema metaliterario, caro al autor. El ocaso del arte de decir o enhebrar poemas de viva voz se expresa a través de la pérdida de valor de los instrumentos técnicos que sirven para unir y adornar tejidos o discursos. Son « - dedales, alfilereros y flores de papel - » (v.7.), metáforas de una retórica inservible...⁵⁴¹

Et l'interprétation réalisée par le lecteur, au même titre que le musicien interprète sa partition, établit de fait sa liberté face au poème, encadrée cependant par les garde-fous rigoureux de l'histoire littéraire et même, dans le cas de Guillermo Carnero, de l'histoire de la culture occidentale, l'interprétation ne pouvant, au risque de commettre des anachronismes, être séparée de la connaissance de celle-ci, indispensable à toute réception recevable.

Forte de la place donnée au lecteur, coopération, expérimentation de l'intime à l'œuvre dans la lecture ou bien considérant la lecture comme l'interprétation de la partition poématique, la critique signifiante permet également aux essayistes de mettre à profit leur liberté de lecteur en proposant des lectures non univoques du référent culturel, la richesse des interprétations qui se complètent permettant au final au lecteur de se réaliser à son tour en tant qu'interprète du poème.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 166, n.124.

⁵⁴¹ E. Pittarello, « Piazza d'Italia... », *op.cit.*, p. 518.

2.2.4. La lecture non univoque du référent invite à la confrontation avec le texte

Effectivement, contrairement à la glose canonique qui impose le plus souvent une lecture univoque du référent culturel et se cantonne à un type de réception codifiée de la poésie de Guillermo Carnero⁵⁴², la critique signifiante explore de nouvelles pistes de réception telles que celles de la démythification du référent et d'une interprétation conduite depuis l'ailleurs, de façon à renouveler le regard critique sur la poésie de l'auteur. Par-delà l'image stéréotypée du poète alchimiste⁵⁴³, les essais font alors vivre celle d'un poète européen militant de la culture à la recherche de la vivification d'une médiation humaniste entre le texte et le lecteur.

C'est en effet à une lecture démythificatrice diversifiée du référent culturel que nous convient certains essais, qui mettent en avant la spécificité de la relation qu'entretient le poète Guillermo Carnero avec la culture : au-delà des sources culturelles connues et reconnues, « [la] recherche d'un nouveau référent capable de représenter une perception commune [car,] écriture démythifiante, la poésie de Carnero s'élève contre l'uniformisation du langage et contre la menace d'une paupérisation de la culture littéraire », lutte qui, conclut F. Morcillo, s'incarne dans le mouvement, « ses vers portent le secret de la mobilité »⁵⁴⁴ et démontrent une volonté d'*iniciar al lector a una desmitificación de la historia literaria, invitándole a un despertar crítico permanente*.⁵⁴⁵

La démythification est effectivement à l'œuvre dans la poésie de Guillermo Carnero, qui cherche à exprimer « le spectacle de l'être » en inventant « un théâtre du Moi à travers une lecture nouvelle, presque toujours choquante ou insolite, de nos grands mythes culturels, qui peuvent être aussi bien des personnages que des lieux, des textes que des monuments, des tableaux que des œuvres musicales »⁵⁴⁶. Et, de fait, les poèmes castillans de *Dibujo de la*

⁵⁴² Voir notre chapitre 1.

⁵⁴³ Voir par exemple, M.B. Ferrari, dans son essai « Un espejo fragmentado... », *op.cit.*, p. 143 : *La poesía es entendida [en El sueño de Escipión] como un producto artificialmente constituido ; el poeta será el "constructor de frases". Esta noción del poeta y del poema se vincula directamente con la idea del poeta como "alquimista" y de la poesía como alquimia. Si la poesía es entendida como el arte de transmutar lo vivo en otra cosa, de convertir lo real en materia poética, el poema será el producto resultante de múltiples operaciones combinatorias* ; R. Pérez Parejo dans *Metapoesía...op.cit.*, p. 306-307, rappelle également l'image de l'alchimiste convoquée par Guillermo Carnero dans le paratexte de « Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art » [*Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 216], *Le plus triste des alchimistes*, Baudelaire qui renvoie à une conception de la poésie en tant qu'alchimie créatrice qui fait que *la creación poética es un bastardo de la experiencia, es decir, una criatura ilegítima de la realidad*.

⁵⁴⁴ F. Morcillo, *Cinq poètes espagnols contemporains, op.cit.*, p. 47 pour les deux citations.

⁵⁴⁵ F. Morcillo, *La poesía española contemporánea leída...op.cit.*, p. 68.

⁵⁴⁶ M.C. Zimmermann, « Les jeux de la théorie... », *op.cit.*, p. 12. M.C. Zimmermann, dans un autre essai, « Signes de Castille... », *op.cit.*, p. 249, ne souligne-t-elle pas le renouvellement de cette lecture du référent lorsqu'elle précise que « La perfection formelle des monuments de la mort, leur solennité – si manifestes dans l'usage de la

*muerte*⁵⁴⁷, dont la charge symbolique est importante, sont le lieu de nombreuses lectures qui visent justement à montrer le potentiel démythificateur de cette poésie.

Leur lecture au crible de la métapoésie permet par exemple de souligner l'importance de la réflexion sur le langage alliée à une vision tragique de l'existence, omniprésentes dans le recueil initial du poète :

*Uno de los ejes temáticos de la poesía carneriana, la crisis del lenguaje, es tratado como procedimiento metapoético a lo largo de la obra carneriana y como tema recurrente y unificador del libro [...]. En "Dibujo de la muerte" se implica bajo cierto desencanto existencial. En los primeros poemas "Ávila" y "Castilla", el lenguaje codificado y artificial es tratado con un cierto agonismo de signo unamuniano entre el ego del poeta y la realidad. [...] En "Ávila" el poeta declara su pesimismo ante la falacia de las palabras. [...] El topos del "tempus fugit" detenido por el "alter ego" del poeta, está expresado formalmente por medio de varios recursos lingüísticos, por ejemplo, en la composición "Ávila" se advierte un predominio del determinante con posición anafórica ante sustantivos enumerativos, para indicar que lo existencial del sustantivo está paralizado, y a su vez hay una frecuente adjetivación envolvente, procedimientos ambos que indican un dinamismo negativo.*⁵⁴⁸

De même, dépassant la figure de réception sociale du référent castillan⁵⁴⁹, l'essai signifiant souligne, grâce à une analyse détaillée du langage du poème, les dynamiques qui se mettent en marche dès ces poèmes inauguraux, révélées par l'interprétation de la lecture :

« Le schéma fondateur du texte est le suivant : l'œuvre d'art est posée au départ comme matière unique et indiscutable réalité⁵⁵⁰ [...] puis surgissent des formes vivantes généralement désignées par le substantif, qui aussitôt se figent, tandis que d'autres formes vivantes apparaissent pour être, elles aussi, intimement associées à d'autres éléments statiques. Au fur et à mesure que l'œil perçoit les moindres détails d'une architecture ou d'un ensemble de sculptures, tous les signes de mort et de vie s'allient pour produire une sorte de révélation douloureuse dont il n'est jamais dit qu'elle soit donnée une fois pour toutes ni qu'elle soit systématique, mais dont l'évidence éclate dans le présent de l'énonciateur ».⁵⁵¹

Une médiation est ainsi établie entre cet ensemble de trois poèmes castillans et le corps du texte, entre le postulat esthétique et son fonctionnement dans la langue du poème et dans tous les cas, une large place est donnée au lecteur, qui devient, après le poète, le second acteur de la démythification du référent :

symétrie et dans le polissage de la pierre et du marbre – apparaissent [...] comme les signes majeurs de l'illusion qui pousse l'artiste à inventer un masque sublime derrière lequel il n'y a que néant »?

⁵⁴⁷ « Ávila », « Castilla », « Amanecer en Burgos » et « Capricho en Aranjuez ».

⁵⁴⁸ Cl. Arranz Nicolás, « Neopositivismo... », *op.cit.*, p. 142-143.

⁵⁴⁹ Voir notre chapitre 2.2.1.

⁵⁵⁰ *En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar*, (*Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 115), *En el silencio de los claustros reposa/la luz encadenada por la epifanía del tiempo* (*ibid.*, p. 124), *Raso amarillo a cambio de mi vida./Los bordados doseles, la nevada/palidez de las sedas. Amarillos* (*ibid.*, p. 156).

⁵⁵¹ M.C. Zimmermann, « Signes de Castille... », *op.cit.*, p. 252.

*Readers are lead to a parallel experience through the form of the poem ["Ávila"] and through its imagery, which interweaves life, art, and death. The surprising contrasts – the words wrenched from their accustomed contexts and placed metonymically in contact with other, seemingly contradictory, words and contexts – reveal the instability and ultimate mortality of words, ideas, and dreams. The poem thus allows us to feel the emptiness that cultural forms acquire over time, the limitations of every vision of the world.*⁵⁵²

Et les apparentes contradictions qui se manifestent d'un écrit critique à l'autre conduisent le lecteur à prendre conscience de la nécessité d'une interprétation dynamique de l'œuvre et de l'impossibilité de lui trouver un sens figé : celui-ci aussi se voit alors encouragé à exercer sa propre liberté de lecteur, ce que n'autorisent pas les écrits canoniques. Ainsi, tandis que L.M. Estudillo, à propos du poème « Tempestad »⁵⁵³ indique que *[l]a pieza de Carnero nos ofrece una descripción de la imagen que no puede sustraerse a una interpretación de la escena, aunque este esfuerzo hermenéutico aparezca expuesto de una manera extraordinariamente sutil*⁵⁵⁴, l'hispaniste E. Pittarello affirme pour sa part que *[l]as imágenes del cuadro y las imágenes del poema no parecen guardar apenas relación*⁵⁵⁵ : il est ici bien perceptible que les essayistes se font explorateurs du texte et donnent la parole à celui-ci par le biais de leur sensibilité de lecteur.

De plus, ces essais proposent également une ouverture différente sur l'œuvre de Guillermo Carnero, notamment en revisitant depuis l'étranger le référent culturel, ce qui constitue une alternative intéressante aux écrits canoniques dont la vision hispanocentrée ne permet pas d'en mettre au jour le potentiel. En effet, en faisant vivre « l'écriture de la médiation, écriture sur un espace intermédiaire, celui que dessinent les relations entre deux ou plusieurs textes, littératures, espaces culturels. Relations *entre...* »⁵⁵⁶, les essais signifiants font de l'interculturalité une notion vivante et utile à la reconnaissance de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero. Nous pourrions d'ailleurs presque, tant cette dimension est importante au sein même de la poésie européenne de Guillermo Carnero, aller jusqu'à qualifier ce dernier de « passeur » et sa poésie de « littérature de médiation » : effectivement, D.H. Pageaux, lorsqu'il insiste sur cette forme d'interculturalité qu'est la littérature de médiation, souligne que « [l]es

⁵⁵² J.K. Robbins, *Frames of referents, op.cit.*, p. 32 : « Les lecteurs sont conduits à une expérience parallèle à travers la forme du poème et ses images, qui s'entremêlent avec la vie, l'art et la mort. Les contrastes surprenants – les mots arrachés à leur contexte habituel et métonymiquement placés en contact avec d'autres mots et contextes – en apparence contradictoires révèlent l'instabilité et la fin ultime des mots, des idées et des rêves. Le poème nous conduit donc à ressentir le vide dont s'emplissent les référents culturels au fil du temps, les limitations de toute vision du monde ».

⁵⁵³ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 167.

⁵⁵⁴ L.M. Estudillo, *La mirada... op.cit.*, p. 132.

⁵⁵⁵ E. Pittarello, « La *Tempestad* de Guillermo Carnero... », *op.cit.*, p. 216.

⁵⁵⁶ D.H. Pageaux, « IX. Péninsule ibérique et interculturalité », *op. cit.*, p. 117.

écrivains intermédiaires sont des passeurs, des semeurs d'idée, des métalecteurs qui proposent à un public des données nouvelles sur l'autre, sur une culture autre »⁵⁵⁷. De fait le poète, qui opère *[un] trasvase alegórico de la literatura francesa en la literatura española, para insuflar así una ética de la renovación cultural en marcha desde los años 70 en España*⁵⁵⁸, réalise tout comme son propre lecteur un *viaje libresco*⁵⁵⁹ facteur de riches rencontres interculturelles :

*Los viajes librescos van a provocar encuentros literarios con Valery Larbaud, Maine de Biran y Boileau, para volver a encontrar después a Valery Larbaud mientras que las voces de Baudelaire (« Puisque réalisme il y a ») y de los simbolistas franceses, Paul Verlaine (« J'ai presque peur en vérité »), Jules Laforgue (« El sueño de Escipión »), Stéphane Mallarmé (« Le grand jeu »), están presentes en su obra al tiempo que Descartes entona de nuevo para su Discurso del método. Artaud se insurge en ese momento, a través de una crítica sobre el teatro de la crueldad (el autor y su doble), y en cuanto a La Bruyère, encarnará la presencia vivificante del espíritu antes de regresar al espacio stendhaliano de la Cartuja de Parma, reinventado en el poema Eupalinos. El título de éste último retoma un diálogo poético de Paul Valéry, cuyo título completo es Eupalinos ou l'Architecte. Esta vez, Fabricio del Dongo ve pasar desde lo alto de su torre el cortejo de bueyes recordando en esa imagen Le masque funèbre de René Char, donde se nos relata la fabula del "hombre aproximativo".*⁵⁶⁰

Cette approche est également bien présente dans les essais, qui relisent le référent par l'interculturel et chargent le lecteur d'opérer cette médiation. La professeure I. Mercadé, qui, dans son essai sur la peinture de Watteau dans l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, probablement inspiré de celui de C. Bousoño⁵⁶¹, va justement mettre en évidence l'actualisation à l'œuvre dans la lecture du référent en analysant le processus lecteur mis en branle par les stratégies langagières du poète : partant du postulat que le lecteur va dès la lecture du premier vers du poème « Les charmes de la vie »⁵⁶² établir une analogie avec les événements tragiques de la révolution française et de la terreur qui auront lieu bien après la réalisation de ce tableau par Watteau mais qui sont connus du lecteur actuel, l'essayiste montre que ce processus, réalisé dans une diachronie qui conduit du présent de la lecture vers le passé du tableau et des événements évoqués implicitement – l'essai qui souligne ce fonctionnement étant lui-même le fruit d'une relecture de la culture et de l'histoire de France réalisée depuis l'Espagne – oblige le lecteur à une réception qui ne peut être primaire de ce référent culturel⁵⁶³, puisque celui-ci est lu à travers le filtre de la destruction et de la mort :

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 120 pour les trois citations.

⁵⁵⁸ F. Morcillo, *La poesía española contemporánea...op.cit.*, p. 73.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 71-72.

⁵⁶¹ « La poesía de Guillermo Carnero », *op.cit.*, p. 269-270.

⁵⁶² *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 144-145, v.1 : *Que no turben las aves el crepúsculo...*

⁵⁶³ Ce qui serait le cas si le poème était une ecphrasis du tableau de Watteau.

En los campos léxicos que utiliza, de imágenes rutilantes, delicada orfebrería, lujosa artesanía de terciopelos, sedas, mármoles, maderas nobles, Carnero está atribuyendo a la pintura de Watteau mucho más de lo que está allí. Está atribuyendo lo que sabemos desde nuestro presente, sobre la forma de vida de la aristocracia en la corte de Luis XIV, con su artificiosidad, su lujo y sus intrigas, y a la vez nos está tendiendo una trampa para que, por inevitable asociación, evoquemos el trágico final, de modo que, como lectores conocedores por fuerza de esa historia, tras el ingrátido gorgotear de luces⁵⁶⁴ – una, entre muchas, de las hermosas sinestesias de Carnero – vemos el gorgotear sangriento de la guillotina. De modo que ya desde el primer verso la imagen de la destrucción y la muerte – y con mucha habilidad no nombrada en ningún momento – está allí, opuesta al propio título del poema y a la propia pintura a la que alude. Carnero establece la tensión, lo significativo, desde el principio, entre lo que promete el título, un canto a las delicias de la vida, y lo que la alusión a la pintura evoca a partir de nuestro conocimiento previo de ese referente cultural.⁵⁶⁵

Dans une démarche analogue mais cette fois-ci réalisée depuis la France, l’hispaniste F. Morcillo va opérer dans son essai une double démarche interculturelle : entrer dans l’œuvre du poète européen Guillermo Carnero par l’intermédiaire d’un célèbre référent de la littérature française, Stendhal, lui-même écrivain européen, et revisiter sa propre culture depuis la poésie de l’auteur. En effet, lorsqu’elle s’intéresse au traitement que réalise le poète de ce référent au sein de son recueil *Dibujo de la muerte*, l’essayiste montre qu’il s’agit de dépasser le simple repérage du choix auctorial qui s’est porté sur ce romancier français, de façon à mettre en évidence le procès induit par l’imbrication du genre du roman avec le langage poétique de l’auteur, qui est en même temps une médiation interculturelle :

¿Cómo interpretar objetivamente las evocaciones novelescas de la obra de Stendhal en Carnero? Carnero no busca solamente la identificación de la voz poética con el héroe de la novela, ya que el poder evocador parecería ser otro: la evocación novelesca introduciría más bien [...] la poética de la Divisibilidad indefinida que coloca al poeta únicamente cara a la realidad de la escritura y las imágenes. La evocación de lo novelesco en el poema de Carnero tendería entonces hacia lo que sugiere Daniel-Henri Pageaux sobre las novelas de poeta, afirmando que éstas “han roto con lo real literario, novelesco, con el realismo en tanto que solución estética”. El lector de Carnero se encuentra confrontado cara a un proceso de desmitificación de la novela, y el poema no puede retranscribir el curso de las crónicas italianas de Stendhal sino evocar aproximadamente lo indeterminado o “indivisibilidad” que brota de lo poético ; y que hace tomar conciencia del desvanecimiento o desencanto de la puerta de escape novelesca en la vida del hombre de letras.⁵⁶⁶

Mais la richesse des essais signifiants sur l’œuvre du poète ne s’arrête pas à ces points déjà tout à fait susceptibles d’en favoriser l’accès au lecteur contemporain. En effet, allant plus

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁶⁵ Isabel Mercadé, « Watteau como metáfora en *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero », *op.cit.*, p. 4.

⁵⁶⁶ F. Morcillo, *La poesía española contemporánea leída...op.cit.*, p. 71.

loin que le débat sur l'ecphrasis qui traverse la glose référentielle sur l'œuvre de Guillermo Carnero⁵⁶⁷ – la poésie de celui-ci participe-t-elle « encore de la grande tradition artistique occidentale (art comme mimesis) » ?⁵⁶⁸ –, ces lectures signifiantes ouvertes proposent au lecteur d'accéder à l'expression de l'intime présent dans le poème.

Forts de l'affirmation de C. Bousoño, *[t]ampoco aquí se reproduce la realidad ; no hay mimesis, sino poesis*⁵⁶⁹, ces essais ne se contentent pas d'étudier « la comparaison inter-artistique, c'est-à-dire [...] le travail qui porte sur le passage d'un système de représentation narrativo-verbal à un système autre narrativo-pictural »⁵⁷⁰ mais surtout mettent en évidence la complexité d'une réception à inventer. Le potentiel de mise en abyme du référent, qui constitue une stratégie supplémentaire de recherche de distanciation dans le poème de Guillermo Carnero est ainsi souligné.

La notion d'ecphrasis peut ainsi y être mentionnée, mais dans le but de mettre en évidence la complexité de l'imbrication des regards au sein du poème, comme le fait le comparatiste D.H. Pageaux lorsqu'il évoque le poème « Les Oréades, *por Bougereau* (1902) »⁵⁷¹ du recueil *Verano inglés*. Ce n'est pas le poète qui a recours à l'ecphrasis pour 'décrire' un tableau de Bougereau mais le maître lui-même qui est ici mis en scène dans

⁵⁶⁷ Voir notre chapitre 1.2.2. On pourra également se référer aux analyses de Jill Kruger-Robbins, qui dans son essai *Frames of referents*, *op.cit.*, p. 62, précise les relations qu'entretiennent à son sens poésie, référent culturel et langage dans l'œuvre du poète : *The poetic act is an exercise of power over the referent, but it is only partially successful : it does not reproduce the referent when it copies and transforms it. The poet cannot give us the referent, but only a construction of language that represents it and does not replace or change it.* (« L'acte poétique est un exercice de pouvoir sur le référent, mais qui ne réussit que partiellement. Il ne reproduit pas le référent quand il le copie ou qu'il le transforme. Le poète ne peut nous redonner le référent, mais uniquement une construction de langage qui le représente et qui ni ne le remplace ni ne le modifie ») ; ainsi qu'à celles de R.M. Pereda dans le prologue de son anthologie, R.M. Pereda, C.G. Moral, *Joven poesía...op.cit.*, p. 29, lorsqu'elle démontrait la contemporanéité de la création métopoétique des novísimos de la première heure et la recherche de distance qui l'accompagnait : *Lo que es válido para el arte contemporáneo [...] : la necesidad [...] de reproducir el modo en que se produce el mundo, más que de imitar el propio mundo, se da en poesía, en esta poesía.* Il est à noter également que la critique rappelle que la technique de l'ecphrasis appartient à une tradition évolutive : *Cuando pensamos en textos que utilizan la técnica del ékfrasis, los primeros que saltan a la memoria son tales como los de Manuel Machado, de sus colecciones Museo (1907) y Apolo. Teatro pictórico (1911), el famoso Cristo de Velázquez (1920) de Miguel de Unamuno, y los de Rafael Alberti, A la pintura (1946) y (1946) y Los 8 nombres de Picasso (1970). En todos estos casos, los poetas utilizan como su pretexto y "pre-texto" pinturas bien conocidas – y en su mayor parte, clásicas –, para entonces crear su propia imagen de la realidad, una realidad que (no) se capta por medio del discurso de la pintura.* Et, au contraire des essais signifiants, l'ecphrasis est considérée comme participant de la stratégie d'élaboration de l'historiographie littéraire, en tant que moyen de *percibir las costuras de una época en cuanto al arte, la literatura, el canon, sus límites, y la manera en que un escritor o una escritora puede romper con estos límites. [...] [L]os textos ekfrásticos [...] contribuyen a la abertura de un diálogo en cuanto a la naturaleza del texto, el signo, el marco, las convenciones artísticas, el género, y el discurso poético*, M.H. Persin, « La imagen del/en el texto... », *op.cit.*, p. 51 et 61.

⁵⁶⁸ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977, p. 11.

⁵⁶⁹ C. Bousoño, « La poesía de Guillermo Carnero », *op.cit.*, p. 251.

⁵⁷⁰ D.H. Pageaux, *Littérature comparée...op.cit.*, p. 6.

⁵⁷¹ *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 35-37.

une perspective de mise en abyme⁵⁷² :

« Le déploiement de la description, de l'*ekphrasis*, se confond ici avec le regard du peintre, un regard qui n'est pas de ce monde : « *La mirada del viejo pintor no es de este mundo*. » L'artiste peint un souvenir, une vision qui se fait précise et pressante (« *se acuerda de un jardín...* »). Mais le temps a fait de lui un exilé (« *pero se siente herido y desterrado/de un reino que no es, y sabe que allí estuvo*. »). Aussi le cadre dans lequel il vit encore se change en un autre tableau, dans la grande tradition des « vanités » qui rassemblent les « trophées de la mort » (« *los trofeos de la muerte* »). Et c'est comme si la mort qui est « la voie de la connaissance » (« *ella es la ruta del conocimiento* ») devenait l'auxiliaire précieuse et inquiétante d'un artiste qui s'apprête à la rencontrer : en 1902, il reste au maître trois ans de vie. Sur ce défi à la vieillesse se termine l'évocation du tableau : « *en la mano aún capaz, a los ochenta años, /cercana y deseosa de la muerte, /de pintar el amor, en él vencida*. »⁵⁷³

De même la revisite d'un mythe passé, en l'occurrence celui du *circuitus spiritualis* néoplatonicien, est-elle soulignée par l'hispaniste E. Pittarello lorsqu'elle se livre à l'analyse du poème « Tempestad »⁵⁷⁴. Le tableau de Giorgione devient alors l'initiateur de cette mise en abyme culturelle, qui participe également de la distanciation recherchée par l'auteur :

*La retórica del enigma [que sustenta los poemas de Guillermo Carnero] implica la conexión analógica de significados que no respetan la unicidad del significante, volviendo aleatoria la interpretación del mensaje. Un ejemplo elocuente es « Tempestad », un poema sobre el casi homónimo cuadro de Giorgione, La tempesta. Sin asomo de ekphrasis, no habría relación entre las figuras estáticas del lienzo y la figuras dinámicas del texto si no fuera por el neoplatonismo subyacente, dentro de cuyo circuitus spiritualis cada diferenciación morfológica es un estado transitorio del Uno. El nexo silenciado se desplaza a los autores : al pintor neoplatónico del siglo XVI, que aplica una concepción vigente, y al poeta posmodernista de ahora, que recrea un mito pretérito.*⁵⁷⁵

Cette lecture du même poème par la structure de la mise en abyme est reprise dans d'autres essais, qui ne manquent d'ailleurs pas de préciser de quelle façon est entendu le terme d'ekphrasis⁵⁷⁶ avant d'en montrer le potentiel : *la ékphrasis puede entenderse parcialmente como una mimesis al cuadrado : la representación que la obra de arte visual hace del mundo es a su vez representada por la obra de arte verbal*. Cette mise en abyme est en outre complexifiée par

⁵⁷² Nous retenons à ce stade de nos analyses la définition de la mise en abyme de L. Dällenbach, *op.cit.*, p. 18 : « ...est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient ».

⁵⁷³ D.H. Pageaux, « Mythologie et poésie en Espagne... », *op.cit.*, p. 161-162.

⁵⁷⁴ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 167.

⁵⁷⁵ E. Pittarello, « Aproximaciones... » *op.cit.*, p. 247.

⁵⁷⁶ De fait, L.M. Estudillo dans *La mirada ...op.cit.*, p. 129-130, aborde quant à lui ce même poème avec un regard différent lorsqu'il discute la notion d'ekphrasis, au sein de laquelle se joue une relation dialectique entre le référent culturel et le poème. Après avoir retracé l'histoire du terme et présenté ses enjeux, l'hispaniste nous rappelle que « ...ceñirse a un entendimiento del texto escrito como « *superación* », « *explicación* » o mera imitación de la pintura o fotografía supone ceder a la tentación de un discurso empobrecedor que busca fijar el flujo semántico que caracteriza a las obras de arte más sugestivas o a verlas como un objeto « *perfectible* » por la palabra. Por otro lado, tampoco cabe entender el texto escrito como un derivado de la imagen, un metatexto menos valioso que ésta.

le choix du tableau de Giorgione car *de toda la críptica obra de Giorgione, es La Tempèsta el cuadro que más discusión ha suscitado*⁵⁷⁷. Et l'essayiste L.M. Estudillo retient la problématique du regard pour donner sa propre lecture du poème, soulignant que celui-ci est une *reflexión que trasciende al cuadro que comenta : es una meditación en torno al mirar, una acción carente de inocencia que implica siempre, a un agente y un objeto. Mirar un cuadro, mirar a una persona, es poner en marcha los mecanismos del deseo y, de algún modo, poseer lo mirado mediante su cosificación.*⁵⁷⁸

De plus, ce dépassement de la lecture canonique de l'ecphrasis en tant que participant de la conception mimétique de l'art donne lieu à des percées critiques originales : si la poésie de Guillermo Carnero met à profit le fonds artistique occidental pour refonder le rapport du poète avec la réalité, alors les essayistes peuvent également offrir des interprétations du référent culturel qui échappent à la mesure du degré d'imitation de la réalité figurant dans le poème. Et de fait, ces lectures différentes vont permettre au lecteur de pénétrer encore plus avant dans le corpus poétique de l'auteur.

C'est effectivement à partir d'une prise de position critique qui nie toute possibilité mimétique au traitement que réalise le poète du groupe statuaire du jardin du Luxembourg réalisé par A. Ottin, le référent qui préside à l'élaboration du recueil *Fuente de Médicis*, qu'E. Pittarello livre une analyse qui rejoint la prise en compte de l'expression de l'intime : *Excluyendo la ékphrasis, al captar en una obra plástica de Auguste Ottin los fundamentos de la estética neoplatónica, el poeta expresa nostálgicamente una doble perdida : el idealismo del arte y la vivencia del amor. El nexo entre estos temas es indisoluble a lo largo del poema.*⁵⁷⁹

La poésie se fait transmutation et le poète devient un interprète de la tradition, au même titre que son lecteur interprète, au sens que lui donne J. Starobinski, la partition de la lecture⁵⁸⁰ :

*Al tener un poco más de vida, fue ésta la Piazza d'Italia que le inspiró a Guillermo Carnero el poema homónimo*⁵⁸¹. *La noticia es muy interesante por la imposibilidad de establecer un nexo inmediato entre lo que muestra el cuadro y lo que dice el texto. Es una práctica infrecuente entre los muchos escritores de la tradición occidental que han puesto en relación la poesía con la pintura. A pesar de las adaptaciones que implica cualquier relación intersemiótica entre una materia gráfico-cromática y una materia verbal, suele haber correspondencias más explícitas que en este poema escrito 'a partir' de un cuadro, más que 'acerca' del cuadro mismo. En el poema Plaza*

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁷⁹ E. Pittarello, « Voces desde un monumento... », *op.cit.*, p. 209.

⁵⁸⁰ Voir le 2.2.3. de notre partie 1.

⁵⁸¹ E. Pittarello dans « Piazza d'Italia..., *op.cit.*, p. 513, n.15, rappelle : *Lo dijo el autor, interviniendo en el congreso internacional Poéticas novísimas : un fuego nuevo, que se celebró en la Universidad de Zaragoza, el 23-27 de abril de 2002.*

de Italia, Guillermo Carnero no lleva a cabo ninguna *ékphrasis* del cuadro Piazza d'Italia ; *emprende, más bien, una transmutación que realza su papel de intérprete y creador. [...]El poema, [...] en vez de elaborar una fiel mimesis verbal, tiende sobre todo a comunicar la pasión que el cuadro ha suscitado.*⁵⁸²

On le voit, la notion de lecteur-interprète de la partition du poème, qui constitue comme un écho au poète-interprète de la tradition, est centrale lorsqu'il s'agit de permettre au lecteur d'accéder à l'œuvre du poète. En effet, lorsque les poètes eux-mêmes ou les essayistes de divers pays exercent leur réflexion sur l'œuvre de Guillermo Carnero, les cultures et les lectures – les leurs et celles des lecteurs de cette poésie – y occupent une place fondamentale. De fait, les processus de transculturation, de relecture de la tradition, si importants dans la poésie des novísimos et tout particulièrement dans celle de Guillermo Carnero, reposent sur la convocation du champ culturel, fondateur de l'articulation entre le langage et la réalité.

De plus, les essayistes, qui contribuent pour une grande part à renouveler la lecture de l'œuvre du poète, insistent effectivement sur la notion d'interculturalité que fait vivre le poète de façon à créer une poésie de l'expression de l'intime, qui s'incarne notamment dans la géographie référencée à laquelle il donne vie. Les analyses des paratextes, pour leur part également facteurs de mise en œuvre d'une active interculturalité, sont de plus autant de manières d'engager le lecteur à pénétrer dans cette œuvre poétique complexe. Les poètes et hispanistes, lorsqu'ils se font essayistes, recherchent la coopération du lecteur et sa participation émotionnelle en lui octroyant le rôle d'interprète : se livrant à une mise en exergue de la démythification du référent et interprétant le texte depuis l'ailleurs, l'étranger, ils vont en effet contribuer à mettre au jour toute la richesse de cette poésie européenne qui entre en dialogue avec l'intime de chaque lecteur. Dépasant de fait les lectures canoniques de l'œuvre du poète, ces contributions remettent donc en mouvement la signifiante critique.

Cette lecture signifiante est donc bel et bien un accroissement d'être en ce sens qu'elle induit un procès de découverte de soi chez un lecteur réceptif et intéressé par cette recherche. Néanmoins, il faut noter que même si ces essais permettent à ce dernier de dépasser la teneur des écrits secondaires canoniques sur la poésie de Guillermo Carnero, ils ne laissent que peu de place à la réflexion sur l'émotion présente dans le poème. Cependant, cette question constitue pourtant un essentiel fil rouge dans l'œuvre globale du poète qui, depuis ses débuts critiques et créatifs, n'a jamais délaissé cette préoccupation fondamentale, comme cela est visible dans les

⁵⁸² *Ibid.*, p. 513-514.

auto-analyses qu'il réalise de son œuvre. De fait le poète y réengage la lecture du référent par l'émotion à l'œuvre et donne corps à la lecture, la sienne, celle de ses lecteurs, en tant que quête d'une médiation humaniste, ce que nous mettrons en évidence dans le premier chapitre de notre seconde partie.

Conclusion

Engager la réception du référent par l'émotion et l'intime

Cette première partie intitulée « RÉCEPTION DE L'HISTORICITÉ DU RÉFÉRENT CULTUREL DANS L'ŒUVRE DE GUILLERMO CARNERO : DU RÉCIT CRITIQUE À L'INTERCULTURALITÉ » nous aura fait découvrir un premier paradoxe de réception, une initiale et troublante étrangeté référentielle, fondée sur une défaillance de signifiante à vivre par le lecteur. En réalité, elle nous aura permis de saisir comment l'entretien de ce paradoxe dans la réception canonique de l'œuvre du poète brouille le rôle du lecteur interprète, le distanciant même du procès libre de lecture et le contraignant à ne lire que la reconnaissance d'une historiographie culturelle référencée. Ainsi, l'œuvre de Guillermo Carnero se voit-elle réduite à un univers culturel dont est conduit le déchiffrement et la simple reconnaissance des référents qui la parcourent, dans un procès qui s'apparente à celui qui a été conduit sur l'œuvre de B. Gracián mis en évidence par l'hispaniste Benito Pelegrín, en l'occurrence celui d'un « acharnement à traquer un référent externe, un modèle concret » qui fait de l'œuvre d'art une « représentation d'une extériorité dont elle ne serait qu'une traduction, une copie, un simulacre » ayant pour conséquence de met[tre] au second rang ce qui devrait demeurer au premier : l'œuvre d'écriture elle-même »⁵⁸³. Mais pourtant, à l'écoute de la parole poétique et critique du poète, la piste de réception est tout autre car il s'agit là d'abandonner toute fixité référentielle pour accueillir en chacun de nous le mouvement troublant de cette parole.

Ainsi « El embarco para Cythera »⁵⁸⁴, tant de fois cité et glosé, n'a fait l'objet que d'un déchiffrement référentiel. Plus rarement a-t-il été osé d'éprouver l'émotion vive que nous a transmis le peintre Watteau dans sa toile qui accueille le passage frémissant de l'amour dans un éloignement insulaire : Baudelaire en fera sa noire volupté, Verlaine, sa musicalité, J.Gil de Biedma, la mélancolique nostalgie d'un érotisme solaire ; quant à Guillermo Carnero, n'en fait-il pas une étrangeté du lointain des fêtes galantes oubliées ? Son poème n'est ni un pèlerinage ni un embarquement mais un départ, celui d'un navire que l'on ne prend pas, un éloignement, un rituel de l'échec qui met à nu la sourde désespérance de celui qui, désabusé, choisit de rester sur le bord de la rive : *Hoy que la triste nave está al partir, [...] quiero quedarme en la ribera...*⁵⁸⁵

C'est effectivement à une réception parfois ambivalente que donne lieu l'œuvre du poète : réalisée à la fois depuis l'extériorité sociétale de l'Espagne de la seconde moitié du XX^e siècle

⁵⁸³ B. Pelegrín, *Éthique et esthétique...op.cit.*, p. 114-115.

⁵⁸⁴ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 181.

⁵⁸⁵ « A présent que la triste nef va partir, [...] je veux rester sur la rive... ».

et donnant donc lieu à une lecture sociale de l'œuvre, cette réception, qui ressent bien la profondeur et la nouveauté de la poésie de l'auteur dans le panorama de la poésie contemporaine s'efforce également parfois d'en franchir le seuil même si l'imposition de figures de lectures externes reste une tentation importante pour la critique institutionnelle universitaire et canonique espagnole. Mais il s'agit là à notre sens d'une première manifestation de la propre ambivalence qui parcourt l'œuvre du poète, d'un initial écho critique : la complexité de cette poésie, qui se fait au premier abord insaisissable au sens commun, ce qui l'inscrit dans une évidente filiation baroque, se reflète de fait dans les empêchements, freins et difficultés à établir une médiation critique, ce que nous avons mis en évidence dans cette première partie de notre travail. Le célèbre Baltasar Gracián ne soulignait-il pas lui-même dans son *Art de l'Esprit* toute l'importance de « l'art de l'équivoque : « Son artifice consiste à user de quelque mot qui ait deux significations, de manière à créer le doute sur ce qu'on a voulu dire » ». ⁵⁸⁶

Partielle car majoritairement axée sur la poésie – cette réception laisse généralement de côté les œuvres critiques et autocritiques de Guillermo Carnero, le plus souvent convoquées au titre de caution intellectuelle, notamment dans les écrits canoniques sur l'œuvre poétique de l'auteur – et partielle car il s'avère effectivement que la réception de cette œuvre de large diffusion nationale et internationale ne prend que peu en compte ses aspects majeurs que sont l'expression de l'intime et de l'émotion en mouvement par la relecture d'un riche référentiel culturel réalisée par le poète, cette réception fragmentaire et externe à l'œuvre écarte le lecteur en lui barrant l'accès à cette poésie par un empilement de figures de lectures immobilisantes.

Mais une lecture attentive et approfondie de cette oeuvre globale fait pourtant apparaître clairement que les champs au sein desquels s'exprime la création de Guillermo Carnero (réflexion, intime, émotion, culture), qui constituent par ailleurs dans son cas également des axes de réflexion critique, dessinent la présence et la nécessité d'un *lector deseable*, projet également cher à d'autres novísimos, que le poète a souvent évoqué et dont il ne se prive pas de décrire les caractéristiques rêvées. Un nouveau parallèle peut ici être établi avec la pensée de B. Gracián dans la considération que celui-ci a pour son lecteur, analysée par B. Pelegrín : Gracián, nous dit l'hispaniste « n'écrit pas pour la plus haute idée de l'homme et ne s'abaisse pas à lui servir un sens tout rôti comme un vulgaire cuisinier. Il essaie d'élever son lecteur à sa hauteur et non de se mettre, démagogiquement, à son niveau ». ⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Cité par B. Pelegrín, *Ethique et esthétique...op.cit.*, p. 52.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

Aussi était-il indispensable qu'avant de se constituer en lecteur de cette œuvre poétique, ce même lecteur explore l'historiographie critique des novísimos, desquels Guillermo Carnero a été élevé au rang d'emblème, de façon à mettre au jour une réalité critique qui entrave la dynamique inhérente à l'œuvre du poète et la prive de la reconnaissance de sa singularité, dans une réception collective du « phénomène » novísimo. Souhaitant à toute force classer les productions de ces jeunes poètes dans l'un ou l'autre des camps de l'idéologisation ou de la poétisation, cette réception réitérative de figures de lecture imposées de l'œuvre de Guillermo Carnero aura pour effet de continuer à cautionner l'inertie d'une lecture sociale de la poésie en tant que phénomène de résistance au pouvoir en place : ces figures de lectures initiées dans l'Espagne du tardofranquisme peineront à évoluer, les anthologies du XXI^e siècle qui recensent la poésie de l'auteur en comportant toujours un certain nombre, qui bloque partiellement la possibilité de l'émergence d'une critique signifiante sur l'œuvre du poète dans l'Espagne contemporaine. Dans cette réception, la priorité est donnée à l'élaboration du récit critique de façon à mettre en avant la reconstitution d'une historiographie littéraire étouffée durant le procès d'acculturation franquiste.

En tant que lecteur de ces récit critiques, nous avons ainsi pu prendre conscience de ces figures d'immobilisation de la réception qui contribuent à alimenter le regard que la société espagnole et ses intellectuels portent sur l'œuvre du poète, ce qui constitue un évident paradoxe: celui d'un poète à la recherche de son lecteur mais dont l'œuvre reste en grande partie inaccessible pour cause d'obstruction critique ...et donc lectrice.

Le pan majeur de ces figures critiques est avant tout constitué du genre canonique de l'anthologie, dont les caractéristiques intrinsèques n'engagent pas à une lecture signifiante de l'œuvre puisqu'il s'agit avant tout en réalité de montrer la contribution des novísimos à l'historiographie littéraire de l'Espagne de la seconde moitié du XX^e siècle : c'est ainsi le regroupement de ces poètes au sein de l'anthologie de J.M. Castellet, *Nueve novísimos...* qui fera office de point de départ de ce procès de réception collective, matérialisé dans la geste du récit critique.

Le genre anthologique, qui contribue donc pour une large part à l'immobilisation de cette réception hispano-centrée, empêche de plus le lecteur de prendre sa place dans ce procès de réception de l'œuvre, en imposant des lectures codifiées de la poésie de Guillermo Carnero qui vont pour une large part être également repérables dans certains essais sur la poésie de l'auteur: ainsi, cette glose référentielle, qui s'intéresse peu aux textes en eux-mêmes étouffe-elle les poèmes sous des discussions sans fin autour de la notion de génération poétique, de la constitution du groupe des poètes novísimos et des rappels de querelles intestines sur la

supposée exclusion de l'un ou de l'autre, qui ont pour effet d'empêcher toute construction d'une relation critique entre la poésie de Guillermo Carnero et ses lecteurs.

De même, le culturalisme est-il confiné dans une fonction réactionnelle qui attribuerait au référent culturel un pouvoir de résistance à l'ennemi franquiste : sans existence propre, il devient en quelque sorte un autre avatar du franquisme, au même titre que la poésie sociale. De façon similaire, la *máscara cultural* subit en quelque sorte le même destin critique que les autres figures de lecture imposées, étant en effet reconnue dans la poésie de l'auteur d'une part comme participant du postmoderne, ce qui n'éclaire en rien le lecteur sur sa signification et d'autre part en relation avec l'expression d'une émotion distanciée, destinée à fuir l'intimisme primaire, ce qui existe effectivement dans la poésie de Guillermo Carnero, mais à laquelle l'utilisation de la *máscara* ne peut être réduite.

C'est un traitement identique qui est effectué de la métapoésie, réduite à un objet de lutte contre le langage du pouvoir, donnant par conséquent de nouveau une lecture sociale de la poésie de Guillermo Carnero. Celle-ci n'est pas injustifiée mais le lecteur avide de saisir la profondeur de cette œuvre ne peut se contenter de ce regard extérieur qui voudrait de plus parfois lui faire admettre que le poète cherche à imiter les référents culturels qu'il mobilise : c'est ainsi qu'un débat sur le sens à donner à la notion rhétorique d'ecphrasis et au supposé degré d'imitation présent dans les poèmes va constituer un autre facteur d'immobilisation de la réception de ceux-ci alors que le poète en personne a maintes fois affirmé qu'il n'imitait en rien la culture qui constitue son univers de référence.

Comme nous l'avons mis en évidence, cette réception spécifique de la poésie de Guillermo Carnero, figée sur des postures qui se répètent à l'infini, exclut de fait la prise en compte de la question de l'expression de l'intime, pourtant omniprésente dans les écrits autocritiques de l'auteur qui va justement donner sa propre lecture du référent culturel et du dialogue entre les cultures de façon à exprimer un intime distancié. Malgré cela, l'évocation de l'intime est le plus souvent réduite par la glose référentielle à celle de l'intimisme, qui plus est à l'intimisme primaire, contre lequel l'auteur s'acharnerait à lutter⁵⁸⁸. Or, cette considération est une nouvelle pierre à l'édifice de l'immobilisation critique, qui masque la quête existentielle du poète qui ne manque pas de préciser dès 1986 que *jamás h[a] escrito una línea en la que no estuviera presente la necesidad de dar cuenta de [s]í mismo*⁵⁸⁹, ce qu'il ne faut évidemment interpréter ni comme une volonté de céder à une quelconque expression autobiographique ni

⁵⁸⁸ Sur les différences de sens entre « intimisme » et intime » et sur de plus amples détails concernant l'élaboration de ces figures imposées de lecture en relation avec l'intimisme, nous renvoyons le lecteur à la n.458.

⁵⁸⁹ Guillermo Carnero « Poética », *El estado de las poesías*, op.cit., p. 40.

comme une fuite du monde. Comme l'explicite effectivement le philosophe François Jullien, l'intime ne saurait se réduire à l'intimité, pas davantage qu'à l'intimisme :

« On mesure [...] ce qu' « intimité » déjà fait perdre vis-à-vis de cet intime, c'est à dire vis-à-vis de ce dépassement de la frontière, de cette aspiration à l'absolu, car ne se manifestant plus, alors, que dans les choses ou des états, s'affaissant en propriété ou qualité : combien *intimité* fait retomber de l'élan creusant cet intime de notre intime, promouvant un sujet, et le raidit dans ses traits. Comme de juste, ce déterminatif (de l'intimité) est platement résultatif, il fait oublier cet essor qui est à sa source et en fait l'effectif. Comme entre le Beau et la beauté : celle-ci *étale* celui-là. Alors, ne voit-on pas qu' « intimiste » franchit un pas de plus dans cette déperdition, ne se répandant plus que dans les choses, comme un décor, et va même jusqu'à l'inversion ? Abolissant cette ouverture à l'autre dans laquelle s'approfondit l'intime, il se dilue en genre, en manière, en atmosphère. Dès lors qu'est oubliée l'intrusion d'un Dehors faisant tomber la frontière, l'intériorité se replie sur soi, se complaisant avec soi. « Intimiste » est à dénoncer : de l'intime, ce *kitsch* n'en est pas tant le contraire, à vrai dire, que la perversion. »⁵⁹⁰

Mais cette immobilité critique, combattue par le poète en personne grâce à ses nombreux écrits autocritiques, est cependant elle aussi en évolution, ébranlée par l'émergence de la signifiante lectrice : c'est que les lecteurs *deseables* que le poète appelle de ses vœux sont déjà à l'œuvre, réalisant leur propre lecture de la poésie de l'auteur.

Ainsi se délitent les figures figées de la réception de l'œuvre, grâce aux apports des poètes critiques qui, poètes européens tout comme Guillermo Carnero, ne manquent pas de replacer l'œuvre de ce dernier dans l'Europe de la culture, cosmopolite et riche de dialogues interculturels, mettant par conséquent en avant cette figure vivante du lecteur *activado*. C'est aussi ce que réalisent les essais signifiants issus de l'étranger intellectuel européen et occidental, ajoutant à leur connaissance de l'Espagne artistique l'acuité et la nouveauté d'une médiation critique en mouvement, qui pour certains d'entre eux, fait de la question de l'intime le champ essentiel de cette lecture de l'œuvre.

Effectivement fondamentale pour l'auteur, – nous y reviendrons – cette quête de l'expression de l'intime pour mieux se connaître soi-même, indissociable de celle de l'expression de l'émotion, si peu présente dans les écrits secondaires quels qu'ils soient, induit cependant une autre voie de médiation critique, qui franchirait le miroir de brume du masque du référent revisité par l'auteur, pour s'intéresser à cet insaisissable ordonné que donne à voir le poète, l'insaisissable d'une écriture paradoxale fuyant grâce à l'imaginaire culturel les débordements d'un sentimentalisme primaire mais exprimant néanmoins l'émotion d'un douloureux rapport au monde, mis en mots à destination d'un lecteur à la fois désiré et rejeté qui à son tour s'impliquera émotionnellement dans la lecture de l'œuvre.

⁵⁹⁰ François Jullien, *De l'intime – Loin du bruyant amour*, Le Livre de Poche, Biblio essais 33495, 2013, p. 37.

Il est de fait déjà possible de mettre en marche cette relation critique grâce aux seuils de l'œuvre que sont les titres et les tables des matières, qui par leur symbolisme multiculturel, repère et marque entre l'intérieur (l'intime) et l'extérieur (l'altérité) en relation avec l'imaginaire culturel, constituent une invite à la réception signifiante de l'œuvre. Le seuil, en effet, passage...

« ...entre l'extérieur (le profane) et l'intérieur (le sacré) [...] symbolise à la fois la séparation et la possibilité d'une alliance, d'une union, d'une réconciliation. Cette possibilité se réalise, si l'arrivant est accueilli sur le seuil et introduit à l'intérieur ; elle s'éloigne, s'il reste au seuil et si personne ne le reçoit. C'est pourquoi les seuils sont décorés de tous les insignes de la maison, ou du temple, sculptures (Christ, Vierge, etc.), ornements, peintures, qui indiquent la signification de la démarche et de l'accueil. »⁵⁹¹

Il est donc bien perceptible que dans cette mise en avant de l'imaginaire culturel dans les titres des recueils et dans leurs tables Guillermo Carnero incite d'une part son lecteur à passer le seuil du poème tout en poursuivant son inlassable tâche de militant de la culture et, d'autre part, à passer le cap de la reconnaissance pour franchir celui de la connaissance de soi, comme le poète le précisait une nouvelle fois en 2017 :

*Hay mucha gente que lo que quiere cuando se pone frente a una obra literaria, es que esa obra le repita y le confirme lo que ya sabe. En lugar de enseñarle a ver el mundo de otra manera, en lugar de abrirle horizontes de pensamiento, de emociones, lo que quieren es repetir exactamente algo que ya llevan dentro, no quieren conocer, quieren reconocer.*⁵⁹²

Soulignons également que ce militantisme, qui exige l'implication du lecteur, se teinte dans le cas du poète espagnol des couleurs particulières de l'alliance de la réflexion sur l'émotion avec son univers interculturel de référence pour exprimer l'intime de sa quête intérieure : pour celui dont l'art est la patrie, militer pour la culture est une question de survie personnelle. C'est ce que le poète rappelle inlassablement dans ses écrits autocritiques, dans lesquels il ne manque pas de préciser la place qu'occupe cette alliance réflexive et culturelle qui permet à la fois d'exprimer l'émotion et de s'en distancier, de donner des pistes à son lecteur mais aussi de l'égarer...

Cette ambivalence dynamique est fondatrice de la troublante étrangeté qui parcourt toute l'œuvre du poète, celle d'un insaisissable ordonné dont nous allons à présent cerner les contours et les enjeux dans notre propre lecture d'une œuvre qui cherche à rendre communicable une émotion poétique ou artistique à son lecteur, libre d'éprouver à son tour cette émotion ressentie. Cette nouvelle étape et seconde partie de ce travail, qui se veut

⁵⁹¹ « Seuil », *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, coll. Bouquins, Robert Laffont/Jupiter Paris, 1987, p. 880.

⁵⁹² 5 avril 2017, *elcultural.es*, *op.cit.*, p. 3.

signifiante, sera par conséquent l'exploration effective de l'œuvre du poète, la mise en mots d'un procès créateur visant à arpenter les rives de l'émotion intime qui naît à la lecture des ambivalences d'une œuvre qui balance du partage au secret, tantôt se dévoilant, tantôt protégeant les mystères intimes de la quête de son être intérieur : une ambivalente façon d'être au monde et de dire le monde.

PARTIE 2

LIRE LES RÉFÉRENTS CULTURELS ET LA PRÉGNANCE DE L'INTIME : UN PARTAGE ENTRE POÈTE ET LECTEUR

Introduction

L'insaisissable ordonné

Nul poète n'a pensé mieux choisir et régler sa langue que Mallarmé ; un poème ; disait-il, est un « hasard vaincu par un mot ». Comprendre le poème, c'est pour le lecteur vaincre à son tour l'apparence du fortuit et retrouver, non pas nécessairement par entendement, mais par accueil poétique « l'air du chant sous le texte conduisant la divination d'ici là ».

Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté*⁵⁹³

Ne lisez pas comme les enfants lisent,
pour vous amuser, ni comme les
ambitieux lisent, pour vous instruire.
Non, lisez pour vivre !

Gustave Flaubert, *Correspondance*

1- L'écriture en mouvement et la figure ambivalente de l'auteur

Une lecture attentive de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero permet de faire émerger la notion d'insaisissable ordonné, qui en reflète le paradoxe fondateur, la troublante étrangeté référentielle. Si, dans la première partie de ce travail, celle-ci se manifestait dans le paradoxal immobilisme critique de la réception d'une œuvre dont la signifiante se déploie pourtant dans la vigueur et la valeur créatives et innovantes du mouvement – vers l'intime de Soi, vers et à partir de la culture de l'Autre –, il nous appartient à présent de donner à lire notre propre réception de cette dynamique de création souvent ambivalente qui la traverse.

Cette œuvre immensément riche à tous points de vue est en effet animée de mouvances qui en conforment collectivement la dynamique. Ainsi, malgré une claire structuration, dans des recueils qui font alterner les formes libres courtes ou longues avec celle, fixe, du sonnet⁵⁹⁴, la poésie de Guillermo Carnero se montre cependant on ne peut plus rétive à une compréhension immédiate et à la mise en évidence d'un message précis et directement

⁵⁹³ *Philosophie de la volonté*, 1949, p. 380.

⁵⁹⁴ *Divisibilidad indefinida (1979-1989)* dans *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 315-347.

déchiffrable, ce qui induit l'active participation du lecteur⁵⁹⁵, éveille le *jeu* du désir du texte et de la séduction de celui-ci, comme le formule R. Barthes :

« Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. [...] Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*. Cette preuve existe: c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kâmasûtra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même) ».⁵⁹⁶

Effectivement, l'ordonnancement structuré des recueils entre eux, élément important de la cohérence de cette œuvre spiralaire, n'est-il pas déjà en lui-même une forme de masque destiné à mettre à distance l'expression d'une émotion trop perceptible tandis que la quête de la connaissance de soi reste néanmoins l'objet principal de cette œuvre⁵⁹⁷? Nous verrons en effet que composition de l'œuvre et expression de l'intime sont indissociables. C'est que rappelle le critique Jean Rousset, citant Albert Camus :

« Dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes. L'artiste ne connaît pas d'autre instrument de l'exploration et de l'organisation de soi-même que la composition de son œuvre ; « une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert ». »⁵⁹⁸

Les stratégies de distanciation, qui sont la partie la plus apparente de l'œuvre, ne sauraient par conséquent dissimuler le questionnement ontologique du poète, celui de la recherche de sa place dans le monde, mais concourent cependant à en voiler la formulation dans le poème, ce qui participe de la dialectique du désir qui permet la mise en place du procès de médiation entre l'auteur et le lecteur.

⁵⁹⁵ Rappelons que cette préoccupation pour l'émergence et l'implication d'un lecteur est partagée par d'autres poètes novísimos. On pourra par exemple se référer à l'article de J. Siles « El poeta y su doble. Notas para una posible poética y dudas para una poética posible », *op.cit.*, dans lequel celui-ci réfléchit sur les problématiques lectorales.

⁵⁹⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 86-87.

⁵⁹⁷ *Yo lo que intento es saber quién demonios soy y porque hay cosas que me llaman y otras que no* rappelle encore Guillermo Carnero en 2017, à l'occasion de la publication de son dernier recueil *Regiones devastadas*. Guillermo Carnero, *elcultural.es*, 5/04/2017, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁸ Jean Rousset, *Forme et signification*, *op.cit.*, p. VI. Citation d'A. Camus extraite de *L'envers et l'endroit*, Paris, 1958, Préface, p. 33.

Ces deux versants de la propre « montagne de l'Âme »⁵⁹⁹ de la création du poète – Soi, l'Autre, le Dedans, le Dehors – modèlent cet insaisissable ordonné en une expérience intime que vivra aussi le lecteur de cette poésie, engagé à initier cette quête existentielle qui sera dans le même temps un voyage interculturel en forme de *desprendimiento creativo*⁶⁰⁰. Auteur et lecteur partageront donc dans une temporalité dissociée une médiation humaniste facteur de construction de soi dans une errance fructueuse et distanciée au sein de la culture, qui se fait aventure humaine pour le poète en même temps que pour son lecteur : « Seul l'homme prend vis-à-vis de son entourage la distance nécessaire à une vue d'ensemble, et à l'ouverture d'un monde commun, qui déborde les limites du territoire » nous rappelle Michel Collot dans son essai *La pensée-paysage*.⁶⁰¹

Effectivement, ce cheminement de découverte, de devenir d'écriture en mouvement, qui met en évidence la figure ambivalente de l'auteur et qui repose sur la solide architecture de l'œuvre, est analogiquement l'acte de *definir la propia identidad*. *La poesía sirve para eso*. Jaime Gil de Biedma decía que es un proyecto de autosalvación⁶⁰². Et se sauver soi-même, c'est-à-dire finir par trouver peut-être sa place dans ce monde, c'est, pour le lecteur de la poésie de Guillermo Carnero, retrouver ce dont l'auteur déplore une nouvelle fois la perte : *...la capacidad de percibir el tipo de experiencia lectora única que ofrece un poema, el lenguaje poético*⁶⁰³, c'est-à-dire une libre lecture en mouvement qui se fait expérience sensible et intime du procès de réception du langage du poème. Le célèbre critique européen Jean Starobinski présentait d'ailleurs en 2001 sa perception de la relation critique et donc de la réception lectrice en rapport avec l'évocation du mouvement :

« Ce que je souhaite par-dessus tout ? – Le mouvement libre. Un mouvement qui se déroule dans la pensée et dans le sensible. Un mouvement qui invente son chemin, en prenant les mots et le fin détail des images pour indices. Un mouvement composé, entre le besoin de me rapprocher de certaines figures et le désir d'aller plus loin, peut-être même d'obliquer à de nouveaux carrefours. Mouvement qui déjoue, à l'occasion, les barrières disciplinaires, non pour le plaisir de les transgresser, mais pour celui de relier ce qui attend d'être mis en relation. Mobilité aussi, entre l'écoute du passé et la réponse au monde présent.

⁵⁹⁹ Gao Xingjian, *La montagne de l'Âme*, Editions de l'Aube, 1995, pour la traduction française. Dans ce roman du célèbre écrivain chinois qui vit à présent en France, c'est la fécondité du mouvement qui est mise en avant à travers l'errance apparemment sans but du narrateur dans une Chine à la fois mythique et déréalisée : en quête de son Moi intime, le narrateur ne manque pas de rappeler à son lecteur que « Le vrai voyageur ne doit avoir aucun objectif », 4^{ème} de couverture.

⁶⁰⁰ Guillermo Carnero, dans son article sur Juan Gil Albert publié en 2000 évoque cette notion, qu'il retrouve dans la poésie de cet auteur en tant que réappropriation poétique de la réalité et en opposition *al arte pedagógico, realista, popular y social "ingenuo y empobrecedor"*. Guillermo Carnero, « La poética del desasimiento : Las ilusiones de Juan Gil Albert y la ruptura del discurso poético de la posguerra española », *Príncipe de Viana, Anejo* 18, Ejemplar dedicado a : Homenaje a Francisco Yndurain, p. 103-111. Citation extraite de la p. 108.

⁶⁰¹ Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 21.

⁶⁰² Guillermo Carnero, *elcultural.es, op.cit.*, p. 2.

⁶⁰³ En 2017, *ibid.*, p. 2.

Voies de passage à établir entre l'exactitude impersonnelle des enquêtes savantes et les actes personnels où s'instaurerait une communion amicale ; concilier le plus de science avec le plus de poésie : juger, comprendre, aimer, résister, – et garder vif le goût du mouvement ».⁶⁰⁴

Cette quête de l'intime, cet insaisissable ordonné, repose de fait dans la poésie de Guillermo Carnero sur une articulation fondatrice entre l'expression de l'émotion par le langage et les univers de référence du poète : la relation que le poète entretient avec ces référents culturels et vitaux forme donc le substrat émotionnel à partir duquel peut s'élaborer la parole poétique. Le poète précise d'ailleurs en 2017 la relation entre le langage et l'expression de l'émotion par l'écriture du poème et éclaire son lecteur sur son propre procès de création :

*...no es lo mismo pensar que escribir, se escribe con palabras, pero a veces se piensa con emociones y con imágenes, y la verdadera forma global de pensar es a través de la escritura. [...] Cuando una cosa de la realidad o la imaginación me llama me está diciendo ; tú eres algo que no sabes todavía. Y entonces surge esa analogía entre la experiencia cotidiana y la experiencia cultural en la que tantas veces me he expresado. Una cosa que me interroga y me emociona me dice algo de mí que no sé todavía. Y de esa interrogación y de la exploración de esa llamada, es de donde surgen los poemas.*⁶⁰⁵

Or, cet intime parfois encore à découvrir (*tú eres algo que no sabes todavía [...]. Una cosa que me interroga y me emociona me dice algo de mí que no sé todavía*), est, dans tout être, comme l'explique le philosophe François Jullien, « ce qui résiste le plus à l'abstraction et donc au concept », et par conséquent une insaisissable notion qui donne néanmoins forme à « notre pensée de l'Autre », notamment par le « grand mythe de l'Occident » qu'est « l'Amour »⁶⁰⁶. L'intime rejoint ici le champ d'exploration majeure de l'intelligence émotionnelle du poète car justement l'Amour, thématique qui maintient toujours l'un à la lisière de l'autre même si cet amour peut parfois se circonscrire à l'amour de soi, interroge chacun sur sa propre place dans le monde. Mais cet intime, « qui ne porte pas nécessairement à tout dire ou seulement à se confier » car « ce n'est pas de se raconter qui fait l'intime »⁶⁰⁷ n'est effectivement pas chez notre auteur synonyme de confession autobiographique propre au XIX^e siècle ou encore *intimismo neorromántico y simplón* de la poésie espagnole des années 60⁶⁰⁸. L'intime traduit de fait dans le langage du poème une expérience qui « prend une tournure métaphysique [qui]

⁶⁰⁴ Jean Starobinski, *Starobinski en mouvement* suivi de *La perfection, le chemin, l'origine*, ouvrage collectif sous la direction de Christine Savinel et Murielle Gagnebin, Champ Vallon, 2001, 4^{ème} de couverture.

⁶⁰⁵ Guillermo Carnero, *elcultural.es*, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁶ François Jullien, *De l'intime...op.cit.*, p. 10-11.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 17 et 20.

⁶⁰⁸ Guillermo Carnero, *elcultural.es*, *op.cit.*, p. 2.

donne accès »⁶⁰⁹, reste à définir à quoi, ce qui renvoie une nouvelle fois à cette même question de l'intime qui, on le perçoit, est par essence insaisissable.

C'est que, si nous suivons toujours le fil de la pensée du philosophe François Jullien, celui-ci ne manque pas d'insister sur l'ambivalence du terme, à la fois dedans et dehors, évoquant dans le même temps « l'à part et l'enfoui » et « la relation » :

« L'intime est dit de ce qui est « contenu au plus profond d'un être » : ainsi parle-t-on d'un « sens intime » ou de la « structure intime des choses ». Mais il est aussi ce qui « lie étroitement par ce qu'il y a de plus profond » : union intime ; avoir des relations intimes, être l'intime de... Le dictionnaire (le Robert) énumère à la suite ces deux sens et les tient côte à côte, sans plus gloser, sans sourciller, mais quel rapport entre eux. Et même ne sont-ils pas opposés ?⁶¹⁰

Le lecteur de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero devra donc d'emblée faire face à cette troublante étrangeté, se laisser emporter dans ce jeu ambigu : relative à l'expression du plus profond de soi, cette poésie « dira » le poète sans cependant jamais le « raconter », la diction de l'intime étant assurée par le référent culturel, c'est-à-dire par un Ailleurs, dont le poète met en scène la relation qu'il entretient avec lui, à chaque fois renouvelée dans la nouveauté de son ressenti. Cette appréhension émotionnelle du monde est ce qui met en mouvement l'insaisissable ordonné car Guillermo Carnero qui, comme d'autres grands poètes tels qu'« Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet ou Michel Deguy, ne sépar[e] pas [son] travail sur les mots de la visée d'un monde »⁶¹¹ sait bien tout comme ces derniers que c'est parce qu'il y « rencontr[e] un horizon irréductible aux significations et représentations véhiculées par la langue qu'[il] cherch[e] à réinventer celle-ci pour en déplacer les limites »⁶¹². Le poème est ainsi envisagé dans son aspect phénoménologique, c'est-à-dire « inséparable de la conscience à laquelle il apparaît et de l'horizon qu'il ouvre »⁶¹³ et non en tant que simple objet d'étude figé qui serait le réceptacle d'une lecture univoque : il est donc à part entière une expérience d'écriture et de lecture, à la fois réponse du poète à la sollicitation du monde et mouvement qui fonde la médiation humaniste avec le lecteur.

Nous l'avons vu, la notion de mouvement (vers Soi, vers l'Autre et depuis l'Ailleurs) est constitutive de l'intime, qui est « un stade qui s'atteint, non un état, [qui] appartient à [...] l'essor, non à l'étalement »⁶¹⁴. De ce point de vue, l'omniprésence du mouvement dans la poésie de l'auteur peut être mise en relation avec la question de l'émotion – sortir de soi, se décentrer –

⁶⁰⁹ F. Jullien, *De l'intime...op.cit.*, p. 20.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 21 et 22.

⁶¹¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, édition du Kindle [emplacement 60].

⁶¹² *Ibid.*, [emplacement 66].

⁶¹³ *Ibid.*, [emplacement 104].

⁶¹⁴ F. Jullien, *De l'intime...op.cit.*, p. 29.

qui est chez ce poète indissociable de la prise en compte du référent culturel et, si nous lisons attentivement ses autocritiques, un second champ de prédilection de sa réflexion tout aussi fondamental que celui de l'expression de l'intime, bien que très peu pris en compte par la critique.⁶¹⁵

C'est donc grâce au référent culturel, passage d'un ailleurs qui devient un ici par le mouvement de l'émotion ressentie et à sa transcription dans le langage, que peut s'incarner la quête existentielle du poète et par conséquent celle du lecteur coopératif, en même temps que va se tisser la médiation humaniste poète-lecteur.

2- Le référent culturel dans sa fonction et fiction dialogique : exprimer l'intime pour créer une médiation humaniste avec le lecteur

Comme cela est connu de tous, une mosaïque artistique polymorphe et éclectique – architecture, peinture, sculpture, musique et dans une moindre mesure le cinéma, sans omettre bien entendu la littérature qui en est l'élément fondateur – constitue le référentiel culturel de l'auteur. Mais celui-ci le considère dans son potentiel de déclenchement de l'émotion facteur de connaissance de soi et, maillon de la tradition des poètes humanistes européens, en réalise un traitement qui permet notamment le renouvellement du regard du lecteur sur la culture. La question de l'émotion étant aussi complexe à théoriser que celle de l'intime et ne faisant d'ailleurs généralement pas l'objet d'intellectualisation critique lorsqu'il s'agit de la poésie de Guillermo Carnero, il n'y qu'un pas, rapidement franchi dans certains écrits secondaires qui limitent sa prise en compte à la mise en avant de la résistance du poète à toute effusion sentimentale, d'une assimilation de l'expression de l'émotion dans le poème à celle de l'évacuation d'un sentimentalisme primaire.

Néanmoins, il y a tout de même lieu, pour pouvoir expliciter la relation qui se crée grâce à cette « matière-émotion »⁶¹⁶ entre le référent, le poète, puis le lecteur, de chercher à comprendre comment celle-ci entre en résonnance avec le référent culturel puis avec le langage du poème. Michel Collot cerne ainsi cette notion dans l'ouvrage précité :

Elle [l'émotion] est la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle : le poème ou

⁶¹⁵ Comme le précise le professeur de littérature française Michel Collot dans son essai *La matière émotion*, ce phénomène est d'ordre général : « L'émotion me semble être un autre impensé de la poétique contemporaine. Malgré l'évolution de la théorie linguistique, qui accorde une place de plus en plus importante à « la subjectivité dans le langage », et de la pratique des poètes, qui a largement réhabilité le lyrisme, elle reste plutôt suspecte ». [Emplacements du Kindle 59-61].

⁶¹⁶ Se référer à la note précédente.

l'œuvre d'art. L'émotion est donc elle aussi liée à un horizon, qui déborde le sujet mais par lequel il s'exprime. Elle est le versant affectif de cette relation au monde qui me semble constitutive de l'expérience poétique. Mais plus encore que l'horizon, elle échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots.⁶¹⁷

On conçoit à la lecture de ces analyses que, pour se dire, l'émotion doit donc s'incarner, ce qui place au premier rang de la réception les sensations corporelles qui s'exercent grâce aux cinq sens, qu'il s'agisse de la réception initiale par le poète de l'œuvre d'art ou de l'expérience vitale, ou bien de celle, seconde et distanciée comme l'indique le premier ces deux qualificatifs, de cette poésie par le lecteur. Car, où mieux que dans le corps cette relation émotionnelle entre le monde et l'intime peut-elle justement « prendre corps »?⁶¹⁸ C'est ce qui fait dire au poète, lorsqu'il se réfère au choix de référents culturels artistiques utilisés dans certaines de ses intitulations : *...cuando adopto para un poema el título de una obra de arte, no estoy describiéndola. [...] Me siento descrito por ella*⁶¹⁹. Et c'est également à notre sens la raison de l'omniprésence des sensations, manifestations corporelles de l'émotion, dans la poésie de l'auteur, qui se répercutent en écho chez le lecteur, provoquant alors en lui une intime et nouvelle émotion car, comme le formule si précisément le philosophe, poète et traducteur Martin Rueff : « ...le vers fait ce qu'il dit ».⁶²⁰

Mais les sensations ne peuvent servir le propos du poète qu'une fois passées au crible de la distanciation culturelle et langagière, c'est-à-dire après avoir emprunté des itinéraires susceptibles de provoquer l'émotion lectrice tout en voilant l'expression de la sienne propre. C'est là la fonction majeure du référent dans la poésie de Guillermo Carnero, dont nous donnerons une lecture signifiante dans le premier chapitre de cette seconde partie, intitulé « Les avatars de l'intime : voiler l'émotion ». En effet, bien que celui-ci participe du masque dans sa fonction ambiguë de dissimulation, – « ...c'est parce qu'il voulut mettre à distance la tentation de se cacher et se montra pour se cacher, s'exhiba pour se retirer, se donna pour se soustraire » mentionne M. Rueff à propos de J. Starobinski⁶²¹ –, le poète Guillermo Carnero fait surtout jouer au référent le rôle d'un « voile [...] » en tant que « matérialisation mimétique du passage à un autre niveau d'existence »⁶²² : le masque, le voile, posé sur l'émotion, ne l'annule pas mais

⁶¹⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, op.cit., [Emplacements du Kindle 75-80].

⁶¹⁸ Michel Collot, dans son essai *La pensée-paysage* rappelle cette évidence souvent oubliée : « Si la pensée a partie liée avec l'espace, c'est qu'elle y est elle-même située : or, c'est le corps qui constitue le point d'attache de la conscience avec le monde, et le point de vue à partir duquel elle peut le comprendre », op.cit., p. 42.

⁶¹⁹ *Una máscara veneciana*, op.cit., p. 45.

⁶²⁰ Martin Rueff, *Pour tout l'amour du monde – Postface* au recueil d'essais de Jean Starobinski, *La beauté du monde – La littérature et les arts*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2016, p. 1301.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 1323.

⁶²² J. Starobinski, *Interrogatoire du masque*, Paris, Galilée, 2015. Cité par M. Rueff, op.cit., p. 1324.

grâce à la mise à distance en permet à la fois la mise en mots et la réception. Ce recours au voile, qui masque à peine l'émotion affleurant, peut également être lu en tant qu'autre forme d'ambivalence, celle d'une tension entre le national et l'étranger : la poésie de Guillermo Carnero existe en effet également dans ce refus de borner la circulation des référents aux frontières géographiques, et le poète, qui en opère la relecture, transforme d'immobiles images en transferts culturels signifiants.

Arrêtons-nous d'ailleurs un instant pour cerner cette notion de transfert culturel qui, en tant qu'appropriation de l'étranger dans la poésie de Guillermo Carnero, prend la forme d'une médiation inter ou intra culturelle qui trouve sa source dans le musée imaginaire de l'auteur. Les analyses de Michel Espagne sont éclairantes à ce propos, puisqu'il précise que « ...ce qui retient l'attention du chercheur dans l'analyse d'un transfert culturel, [c'est] la dynamique du passage. [...] Le transfert repose sur la prise en compte de toute la texture des relations qui existent entre les deux éléments mis en relation »⁶²³. Nous ne sommes donc ni dans la comparaison, dont le statisme ne permettrait pas la mise en œuvre du processus analogique, ni dans l'influence, qui sous-entendrait une hiérarchisation des cultures, mais dans une « transformation du sens de l'objet importé [...] qui n'a pas à être interprétée comme une déperdition ou une trahison »⁶²⁴, que ce transfert culturel soit synchronique ou diachronique. La signifiante naît aussi de ce passage du référent culturel d'une culture à l'autre et le transfert se fait alors médiation.

Cette dynamique du passage, qui rejoint la capacité de médiation symbolique de la littérature telle que la définit D.H. Pageaux⁶²⁵ et l'image du « tissage ou [...] entrelacs d'espaces interculturels » évoqué par l'hispaniste M.C. Zimmermann⁶²⁶ est ce qui permet d'établir le rapport à l'intime, aussi bien chez l'auteur, qui convoque ses émotions pour les dire dans le poème grâce au référent, que chez le lecteur qui reçoit cette écriture dans l'intime de son for intérieur. L'intime, de fait, ne fonctionne ni par analogie ni par inférence, mais dans l'instantané de la relation, de même que se tisse la médiation humaniste entre le poète et le lecteur par l'intermédiaire du poème, car dans l'intime « il n'y a plus « ta » ou « ma » conscience, mais « de la » conscience [qui] s'étend *entre* nous, ouvrant cet « entre » [...]. Nous devenons, dans la mesure de cet intime, co-conscients et co-sujets »⁶²⁷. C'est effectivement cette exploration de l'intime sous forme de partage que nous nous proposons de conduire ici.

⁶²³ Michel Espagne, « TRANSFERTS CULTURELS », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 1 novembre 2015. URL : <http://universalis.fr/encyclopedia/transferts-culturels/>, p. 2.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Voir à ce sujet la n.398.

⁶²⁶ Voir la n.414.

⁶²⁷ F. Jullien, *De l'intime, op.cit.*, p. 31-32.

Nous n'oublierons pas d'ailleurs pour ce faire que la critique, exercice qui allie la réflexion et la sensibilité, ainsi que nous le rappelait Martin Rueff en 2016, est également une forme de partage :

« L'exercice de la critique naît d'une conviction : l'intelligibilité et la sensibilité ne sont pas incompatibles. Il y a une intelligence du sensible (du sens est investi dans les formes) et une sensibilité de l'intelligence (on pense immédiatement aux combinatoires de Bach) et elles sont interdépendantes. L'amateur éclairé jouit de mieux comprendre. Il jouit mieux et il sait mieux pourquoi il jouit. Il ne faudrait pas avoir à dire que la critique n'est pas un intellectualisme, encore moins un snobisme – c'est le discours de l'homme éclairé éclairant – et elle rend les conditions de la jouissance esthétique proprement démocratique car son geste est de partage ».⁶²⁸

Il s'avère en outre que cette poésie du partage qu'est l'œuvre de Guillermo Carnero est parcourue par d'autres ambivalences, que celles-ci soient référentielles ou structurelles : de fait l'auteur pose et explore ses jalons culturels et symboliques, restant fidèle à ses choix initiaux qu'il revisite au fil des recueils, remettant inlassablement en scène un positionnement paradoxal face à l'altérité : que montrer ? que cacher ? Le poète, qui se dédouble à l'envi et égare son lecteur dans le dédale des voix poématiques qui s'entrecroisent, multiplie également dans un jeu kaléidoscopique les relectures des mêmes éléments de façon à explorer la notion de distance, qu'il s'agisse de la distance établie avec l'expression de ses propres émotions ou bien de celle que le poète met parfois en place, encore que de façon ambivalente, avec son lecteur. D'ailleurs, le poète, lorsqu'il s'exprime sur son œuvre poétique, réengageant ainsi la lecture du référent culturel, relie intimement ce dernier à l'émotion en tant que source créatrice. Initiant notre propre procès de réception, nous montrerons en outre pour notre part qu'effectivement culture, émotion et médiation interculturelle se tissent déjà dans la réception des titres et des tables des matières des recueils du poète. La mise en évidence des axes qui traversent les écrits autocritiques de Guillermo Carnero et du fonctionnement du référent culturel dans les intitulations des recueils et de leur table des matières sera l'objet de notre premier chapitre.

En effet, c'est par les stratégies poématiques dédiées à l'entrée en scène du référent que l'auteur manifeste l'ambivalence de son œuvre poétique et de son rapport au lecteur, aussi bien grâce au traitement donné aux intitulations, aux paratextes et épigraphes que par la mise en scène du référent culturel dans le poème, qui contribue à l'installation d'une étrangeté déréalissante et est facteur d'une troublante réception de l'œuvre. D'autre part, le recours à l'Etranger, le dehors, pour dire le dedans, l'intime, est une autre source de nouveauté pour le lecteur. Cet « étranger » prend dans la poésie de Guillermo Carnero la forme de multiples

⁶²⁸ M. Rueff, *Pour tout l'amour du monde*, op.cit., p. 1300.

avatars, doubles sensibles et émotionnels du poète, qui voilent toute expression directe de l'émotion dans le poème en même temps qu'ils éclairent le lecteur sur les ramifications de la distance, qui chez le poète, a à voir notamment avec la figure de l'empêchement et celle de l'évocation de la solitude du refuge dans le monde de l'art. De plus, le poète, qui pense l'émotion, en réalise l'intellection par l'intermédiaire de doubles que l'on peut qualifier d'intellectuels et mobilise dans le poème un *lenguaje de emociones frías* nourri des apports des analyses réalisées par ses soins en tant que chercheur dans la partie critique de son œuvre globale, dans laquelle il s'est intéressé à de nombreux artistes⁶²⁹ qui ont eux-mêmes le plus souvent produit une œuvre réflexive tels que par exemple Salvador Dalí, Paul Valéry ou encore Diderot. C'est dans notre second chapitre intitulé « Les avatars de l'intime : voiler l'émotion » que nous mettrons en évidence et analyserons les enjeux de cette démultiplication des figures du poète.

De plus, en tant que partie prenante de la dynamique globale de l'œuvre poétique par leur omniprésence et la riche exploration qu'en conduit le poète, nous retiendrons principalement deux motifs et symboles, les plus complexes, qui sont le jardin et l'eau. En effet, ces deux référents, traités de façon évolutive dans le langage des poèmes au fil de l'œuvre sont on ne peut plus révélateurs de cette interaction entre l'émotion et l'intime qui structure toute la création du poète et de plus omniprésents dès le recueil initial jusqu'au dernier des poèmes publiés à ce jour. L'eau et le jardin permettent effectivement d'en parcourir des pans sensibles et réflexifs qui révèlent le complexe rapport au monde qu'entretient le poète et participent dans le même temps de la troublante étrangeté référentielle dans laquelle est plongé le lecteur à la réception de cette poésie à la fois tourmentée et méditative. Mais, de façon à permettre le jaillissement de la signifiante lectrice, nous nous intéresserons à ces deux référents et symboles dans leurs imbrications, c'est-à-dire dans le tissage qui en est réalisé dans le poème, de façon à 'dire le dedans depuis le dehors', à convoquer la culture pour explorer les modalités de la quête de la connaissance de soi.

Référents stucturants symboles de la polyphonie de l'œuvre, l'eau et le jardin sont de plus les deux vecteurs majeurs auxquels a recours le poète pour évoquer les aspects les plus métaphysiques de son œuvre, présents dès le début de l'écriture et toujours des plus fondamentaux dans le dernier recueil publié : ici se justifie de nouveau le regard critique sur l'imbrication de ces référents puisqu'ils vont participer de la diction poétique de la mémoire et du temps, indissociables dans leur évocation. Nous élaborerons donc notre propre réception signifiante de cette imbrication symbolique dans le troisième chapitre de cette seconde partie,

⁶²⁹ Voir notre introduction générale.

que nous intitulons « L'eau et le jardin, des référents structurants symboles de la polyphonie de l'œuvre : la mémoire et le temps ».

Parcourant ces itinéraires universels, ces questionnements ontologiques, qui s'incarnent dans l'expression langagière des paysages intérieurs du poète, qui chemine peut-être vers une harmonie retrouvée grâce au partage avec le lecteur, celui-ci sera amené à découvrir ces fables éthiques que sont les poèmes de Guillermo Carnero qui, grâce aux fonctions qu'il donne au référent culturel dans sa poésie, en fait autant de fictions qui structurent et élaborent son univers poétique à destination de son lecteur *deseable*.

Entrouvrons donc à présent la porte de cet univers imaginaire pour accueillir toute la richesse signifiante de cet insaisissable ordonné qui prend corps dans le référent culturel.

Chapitre 1

Réengager les réceptions du référent par l'émotion à l'œuvre : la lecture, médiation humaniste.

- Un archéologue ?
- C'est un savant qui cherche l'origine du monde dans ses ruines.
- Nous, les Italiens, nous avons cultivé l'art des ruines et de leur restauration. Vous comprenez ?
- Que faites-vous dans la vie ?
- Itinérant perpétuel.
- C'est un métier ?
- Non, c'est une manière de vivre.

Abdelkébir Khatibi, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*.⁶³⁰

Echapper aux figures imposées de lecture concernant la nature et le rôle du référent culturel chez les poètes novísimos et dans la poésie de Guillermo Carnero particulièrement⁶³¹ est de fait bien souvent un chemin tracé par les poètes eux-mêmes, soucieux de partager le sens de leur œuvre avec leur lecteur. Et c'est d'ailleurs très fréquemment la pensée critique du poète qui est convoquée dans les écrits canoniques le concernant ou dans ceux qui se réfèrent aux novísimos : le rôle qui lui est alors attribué est alors celui de contributeur à l'élaboration de l'histoire de la littérature et ses propos y apparaissent aux fins de légitimation d'affirmations critiques, souvent d'ailleurs construites à partir des propres analyses du poète, reprises de ces écrits⁶³².

⁶³⁰ Privat, Editions du Rocher, Le Serpent à Plumes, coll. Motifs 2472006, p. 260.

⁶³¹ Voir le chapitre 1 de la 1^{ère} partie, dans lequel sont évoquées les principales caractéristiques de la poésie de l'auteur selon la glose référentielle canonique : aire culturelle européenne et occidentale lue en termes de sources et d'influences ; référent culturel en tant qu'échappatoire à l'expression directe de la voix poématique, d'où la construction de masques par recours au corrélat objectif, au personnage historique analogique et au monologue dramatique et enfin, métapoésie.

⁶³² Par exemple, le prologue de J.P. Ayuso dans son *Antología de la poesía española del siglo XX*, qui rappelle à partir de l'ouvrage de Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba* – *op.cit.*, p. 25 – l'ouverture sur la littérature européenne des poètes appartenant à ce groupe (*se ocupan [los poetas de Cántico] de autores extranjeros, como Mallarmé, Claudel, Eliot, Auden, Milosz, etc.*) et leur culturalisme qui relève de l'*intimismo culturalista* tel que le définit G. Carnero dans cet ouvrage qu'il leur consacre en 1976, réédité en 2009 ; d'ailleurs, dans la même démarche, la présentation de la 'génération novísima' dans ce prologue consiste en une reformulation discutée des affirmations de Castellet dans sa célèbre anthologie et en un résumé de l'article de J. Siles, publié dans *Ínsula* en 1989 : « Los novísimos : la tradición como ruptura, la ruptura como tradición », *op.cit.*, p. 9-11 ; plus avant dans le prologue (p. 56), c'est la conception même du culturalisme tel que le définit G. Carnero qui est retenue par l'anthologue comme pertinente : *el culturalismo, no como adorno sino como "equivalencia entre la experiencia cotidiana y la cultural"* ; un concepto de literatura "que no le reconoce ninguna finalidad extraliteraria (ni docente, ni social ni confesional)" ; "la necesidad de escribir una poesía lírica libre de la tradición romántica" ; enfin, il faut noter que cette approche ne se limite pas à l'Espagne. En effet, Pierre-Yves Soucy, en 2009, dans son anthologie de *Poésie espagnole contemporaine* parue chez l'éditeur belge Le Taillis-Pré, en collaboration avec l'Institut Cervantès de Bruxelles, *op.cit.*, p. 9, traduit les propos du poète Guillermo Carnero : « Ma poésie s'est toujours fondée sur les mêmes ingrédients : la relation problématique

1.1. Émotion et intime : le regard du poète sur sa création

Cette interaction entre la pensée théorique du poète et le récit critique, qui participe pleinement du rôle du poète dans la société⁶³³, prend une importance spéciale dans le cas du poète Guillermo Carnero, qui ne manque pas, tout comme d'autres parmi ses pairs⁶³⁴, de rappeler que l'œuvre d'un poète est globale et que la création en elle-même s'accompagne donc d'analyses critiques, que celles-ci portent sur d'autres auteurs ou courants littéraires car le poète en tant que chercheur universitaire expose ses recherches, ou sur sa propre œuvre poétique. D'ailleurs, Guillermo Carnero en personne, lors d'une conférence donnée à Salamanque en 2010 dans laquelle il se réfère notamment à ses premiers écrits de recherche, rappelle cette interaction entre critique et création dans son œuvre, alors déjà parcourue par les préoccupations qui la traversent encore :

...les hablaré de cómo mis tres primeros títulos en el ámbito de la investigación universitaria (la Antología de los poetas prerrománticos españoles, 1970⁶³⁵, y los estudios sobre Espronceda, 1974, y sobre El grupo Cántico, 1976) estuvieron, en su elección como objeto de trabajo y en su

ou intimement significative avec la réalité ; la réflexion sur le fait inévitable de la nécessaire définition de cette réalité, et de l'autodéfinition de celle-ci... ». D'ailleurs, ce même anthologue fait ensuite le choix de laisser complètement la parole à Guillermo Carnero dans son introduction, en donnant la traduction partielle d'un article paru dans *El Cultural* du 30 septembre 2004, issu d'un entretien entre le poète valencien et Martín López-Vega.

⁶³³ Guillermo Carnero ne souligne-t-il pas, dès 1974, qu'il est justement membre d'une collectivité qui existe et se construit dans un environnement social spécifique, montrant que le poète n'est pas un ascète isolé dans une tour d'ivoire : *Me considero un miembro más de una colectividad, inmerso con ella en un entorno y por lo tanto sometido a unas mismas presiones, unas mismas limitaciones, una mismas represiones y una similar necesidad de respuesta ante problemas similares ; creo que la característica diferencial del escritor es su mayor capacidad para tomar conciencia y también para expresarse*, [Poética], José Battló (ed.). *Poetas españoles postcontemporáneos, Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 23.

⁶³⁴ Ainsi le précise J. Siles, lorsqu'il évoque l'œuvre globale de J.C. Suñén : *La realidad textual de Juan Carlos Suñén está constituida por dos polos : el de su prosa crítica y el de su poesía. Y es preciso referirnos a uno de ellos si queremos entender el otro, porque uno y otro son correlativos y recíprocamente solidarios : y porque, entre uno y otro, hay una absoluta correspondencia – y también coherencia – no sólo estructural sino, sobre todo, intertextual. [...] ¿Cuál es su poética ? La que su crítica expone y la que sus libros realizan : la que encontramos diseminada en sus artículos, pero objetivada en su unidad orgánica textual*, « La poesía primera de Juan Carlos Suñén », *Estados de conciencia*, op.cit., p. 314 ; de même, le critique M. Eigeldinger, qui consacre un chapitre complet de son ouvrage *Poésie et métamorphoses* aux relations entre critique et création, souligne que « [d]epuis plus d'un siècle, la poésie et la critique sont unies par des liens solides de nature historique et existentielle ou par des attaches indissolubles dans la mesure où le poète contient un critique qu'il associe à la germination de son œuvre et à la réflexion sur l'essence et les fondements de l'acte poétique [...]. ...À partir du romantisme et de Baudelaire, l'habitude de l'introspection et l'intimité avec le moi profond ont incité les poètes à s'interroger sur les possibilités du langage et à prendre plus complètement conscience de leur démarche : ils se sont doublés d'un théoricien impatient d'éclairer la nature et la substance de la poésie », Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. *Langages*, 1973, p. 49-76. Citations extraites de la p. 49 ; enfin, Baudelaire en personne affirmait dès 1861 que « Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide leur seul instinct ; je les crois incomplets », cité par M. Eigeldinger, *ibid.*, p. 53.

⁶³⁵ A propos de cette anthologie, le poète signale qu'elle constitue une première synthèse de ses préoccupations à la fois critiques et poétiques : *Fue [la antología] el primer resultado, que se me escapó de las manos, de una mirada en la que la perspectiva historiográfica y crítica estaba guiada tanto por sus propias orientaciones como por las de mi práctica de la poesía, en una síntesis de la que no fui siempre y del todo consciente*, *El poeta subterráneo*, op.cit., p. 16.

*interpretación, determinados en buena parte por los problemas que en aquellos años me planteaba la práctica de la poesía, y tuvieron así una doble naturaleza, en cuanto fueron en cierto modo manifestos encubiertos, debidos, por analogía, a la voluntad de autoindagación y autoafirmación.*⁶³⁶

Une nécessité de se connaître soi-même⁶³⁷ donc, fondatrice de l'œuvre du poète, qui prend la forme d'une réflexion sur l'émotion à l'œuvre, qui irrigue aussi bien l'œuvre critique que l'œuvre poétique. Le poète formule ainsi au fil des années et à destination d'un lecteur que ne satisfait pas la seule lecture de l'histoire de la littérature ses réflexions sur l'intelligence émotionnelle, qui, bien au-delà d'une thématique, fonde ontologiquement sa poésie et est présente depuis ses débuts créatifs⁶³⁸ :

*Después de mi primer libro de poesía empezó a inquietarme la imposibilidad de confiar la totalidad del discurso poético – no hablo de su origen ni su motivación – a la intuición emocional, y correlativamente la necesidad de conceder al pensamiento y al lenguaje reflexivo un lugar cada vez mayor en ese discurso ; en otras palabras, el arte de llegar, por autoeducación intelectual, a una especie de conciencia e inteligencia emocional – o una emoción inteligente y consciente – que no perdiera de vista en ningún momento su doble carácter.*⁶³⁹

Cette reconnaissance de l'intelligence émotionnelle et de facto d'une entrée a priori intuitive dans la création⁶⁴⁰ est largement commentée et nuancée par le poète, lorsqu'il s'attache, parfois

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁶³⁷ En 2003, le poète soulignait d'ailleurs l'importance du développement de la connaissance de soi, qui dans son cas repose pour une part sur un éclectisme lecteur en tant que résultat de la curiosité : *Todo lo que enriquece la sensibilidad y pone en funcionamiento el pensamiento me ayuda a conocerme, a formularme preguntas y a encontrar respuestas : filosofía, antropología, historia, novela, teoría literaria, crítica, arte, son un depósito infinito en que el poeta y el poema pueden descubrirse y reconocerse*, « Entrevista », Antonio Méndez Rubio (ed.), *Cuadernos del matemático* 30, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 266.

⁶³⁸ E. Pittarello, dans son essai « El ideal herético de Guillermo Carnero en “Une semaine de bonté” », *Vivir es volver : studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo university press, Sestante edizioni, 2009, p. 409-416, rappelle effectivement que *Guillermo Carnero lleva toda la vida aclarando que la presencia de objetos culturales en su poesía, lejos de ser un recurso añadido para expresar impasibilidad, testimonian una experiencia emocionada, destapan el móvil vital de su arte, no obstante renieguen de un discurso confesional*. La citation est issue de la p. 411.

⁶³⁹ *El poeta subterráneo*, op.cit., p. 9-10. Cette affirmation met à mal les observations parfois présentes dans la glose canonique sur l'œuvre du poète à propos de la supposée mise à distance du lecteur par celui-ci (voir dans notre chapitre 1 de la 1^{ère} partie, le 1.1.3.) et sur l'absence d'expression de l'émotion au sein de sa poésie, confondue avec la volonté du poète d'éviter qu'y transparaissent l'intimisme primaire. Pour ne citer qu'un exemple, mais ils sont nombreux : *En la voluntad de ocultación del yo, Orfeo, sin dejar de ser una nueva figura de una cultura inasible, refleja la intención del poeta, escondiéndolo tras de sí, sin olvidar que su discurso ha de estar exento de cualquier viso de emoción*. J. Fernández López y R. Mora de Frutos, « Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente : Guillermo Carnero y Antonio Colinas », *Anuario de Estudios filológicos*, vol. XXVII, 2004, p. 101-119. Citation extraite de la p. 113.

⁶⁴⁰ Guillermo Carnero souligne par exemple, en 2007, dans son essai « Reflexiones egocéntricas, IV. Yo lírico y arte en mi obra poética », *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 119, lorsqu'il évoque ses relations avec l'univers artistique que *[p]or ese ámbito, que me es consustancial, he transitado siempre por instinto*. De même avait-il déjà précisé en 2004, concluant sa conférence donnée à la Fondation Juan March, que le procès de création est avant tout intuitif et non le fruit d'une quelconque réflexion théorique préalable : *Quisiera terminar esperando que nadie saque la conclusión de que un poema se escribe siendo consciente de cosas como las antecedentes, u otras semejantes. Se escribe por intuición y en un estado de obsesión, y es imprevisible hasta que queda terminado. Más*

à son corps défendant – « [le poète] ne commente pas volontiers le contenu de son œuvre et n'en livre jamais véritablement le secret »⁶⁴¹ – à expliciter ses choix et leurs conséquences et semble reprendre à son compte les propos de Wallace Stevens, rapportés par J. Siles : *mientras « intelectualmente no llegamos nunca, emocionalmente, llegamos siempre »*⁶⁴².

Le poète, lorsqu'il réfléchit aux enjeux de la poésie et à ce qui suscite l'écriture chez l'artiste met effectivement en relation émotion, connaissance de soi, langage et tradition. Il s'inscrit tout d'abord dans une tradition qu'il revendique en mentionnant l'un de ses guides poétiques, en l'occurrence J.G. de Biedma, qui ne manquait pas de mettre en relation création poétique et expression de l'intime : les grandes questions existentielles, trouver un sens à sa vie, la nécessaire lucidité... Les échanges que le jeune Guillermo Carnero a pu avoir avec lui dans la Barcelone des années 1970 ont sans aucun doute constitué des enseignements profonds, qui guident encore sa pensée en 2004 :

*...si la poesía no se escribe profesionalmente, ¿por qué se escribe? Jaime Gil de Biedma decía que es una aventura de salvación personal, y como esa necesidad la sienten pocos, tiene pocos lectores y vive, de hecho, en las catacumbas. ¿Qué es salvación personal? Respuesta a las preguntas acerca del sentido de la existencia, la entidad del yo, la crítica que una persona de calidad necesita poseer si para ella carece de sentido cualquier moral preceptiva.*⁶⁴³

En réalité le poète peut avec le recul des années s'exprimer sur la nature de son rapport au monde, et retenir notamment de ce grand artiste de l'Espagne du XX^e siècle qu'est Salvador Dalí, dont la pensée l'intéresse au plus haut point⁶⁴⁴, l'apport fondamental de l'intellectualisation d'une lecture émotionnelle du monde, l'« *evidencia emocional* », c'est-à-

adelante, y no porque el poeta lo necesite sino porque se le pide que lo haga, el poema propio se analiza como se analizaría el escrito por otro, ibid., p. 106.

⁶⁴¹ M. Eigeldinger, *op.cit.*, p. 60.

⁶⁴² J. Siles, *Poesía y traducción, op.cit.*, p. 114. Cette réflexion sur l'émotion participe bien entendu des questionnements de l'artiste en général. Philippe Friolet, dans l'ouvrage qu'il consacre à la poésie de J. Gelman rappelle les propos de ce poète sur le sujet : « Cette émotion, tissu de la subjectivité tantôt heureuse, tantôt douloureuse au travail en tout homme et toute œuvre, laisse aussi une place à des interrogations primordiales pour un créateur : « ¿Cómo establecer los parámetros del viaje de la vivencia a la imaginación que preside toda obra literaria de verdad? ¿Se podría medir alguna vez? ¿Y qué patrón o canon aplicar a las obsesiones que la generan? "Escribo para no volverme loco" decía Pirandello a Martha Abba », *La poétique de Juan Gelman, une écriture à trois visages*, Paris, L'Harmattan, coll. Recherches Amérique latine, 2006, p. 33.

⁶⁴³ *Una poética innecesaria, Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 99.

⁶⁴⁴ Guillermo Carnero a consacré plusieurs essais à l'œuvre de S. Dalí : en 1983, « El juego lúgubre : la aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista », *Cuenta y razón* 12, 1983 (Ejemplar dedicado a : El bilingüismo en el País Vasco), págs. 57-80 ; en 1986, « La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí », *Cuadernos hispanoamericanos* 431, 1986, págs. 119-125 ; ces deux essais sont repris en 1989 dans *Las armas abisinias, op.cit.*, respectivement p. 134-167 et 168-180 ; enfin, paraît en 1994 dans la revue *Turia* « Del subconsciente al objeto en la mirada superrealista : Un viaje de ida y vuelta », *Turia* 28-29, mayo 1994, p. 160-170. En 2007, Guillermo Carnero publie *Salvador Dalí y otros estudios sobre vanguardia*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, *Fonaments* 14, qui comporte plusieurs articles sur cet artiste, dont certains ont déjà été publiés dans *Las armas abisinias* en 1989.

dire, ce qui, de l'autre (être vivant ou manifestation artistique) s'impose à nous par l'émotion sans que pour autant celle-ci ne s'apparente d'une quelconque manière à un intimisme primaire ou autobiographique. Notons donc que Guillermo Carnero, qui n'est jamais dans un procès mimétique mais dans le dépassement de l'histoire culturelle, analyse dans l'œuvre de ce peintre ce qui est signifiant pour lui en tant que créateur, comme il l'a par exemple déjà réalisé dans ses réflexions sur la poésie sociale :

*La poesía es así una filosofía, de lo concreto y en lo concreto, para quien tiene la desgracia y el privilegio de oír las voces de la salvación en algunos momentos y circunstancias de su vida cotidiana, ante algo o alguien que lo atrae y le pide atención con lo que Salvador Dalí llamaba "evidencia emocional".*⁶⁴⁵

Guillermo Carnero ne retient-il pas également, dans son essai de 1986 « La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí », les analyses du peintre sur le *método paranoico-crítico* à l'aide de la métaphore de la *chuleta asada* dans son article de la revue *Minotaure*⁶⁴⁶ ? Effectivement, Guillermo Carnero, qui poursuit inlassablement l'élaboration théorique de sa création en s'appuyant sur la tradition culturelle et intellectuelle occidentale, réfléchit, non par une observation des toiles du peintre mais grâce à une analyse de la théorisation des phénomènes surréalistes de *Azar objetivo*, *Alucinación Voluntaria et Humor Objetivo* sur le rapport à la réalité intellectualisé par le peintre, ce qui vient par conséquent alimenter sa propre réflexion théorique :

*En el texto [de S.Dalí] ...se nos propone un preciso sistema metafórico. Lo blando, succulento y sabroso está dotado de valor positivo, es objeto de adhesión en un sistema de pensamiento que se propone captar el mundo y los contenidos mentales suponiendo que la irracionalidad es el auténtico acceso a todo conocimiento [...]. Lo duro, seco e insípido está cargado de valor negativo. Corresponde a la falsa captación del mundo y la mente de acuerdo con el realismo y psicologismo propios de las nociones represivas de razón, realidad y moral, según el Primer Manifiesto [...]. Ya tenemos dos polos entre los que va a saltar la chispa del discurso metafórico de Salvador Dalí.*⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ *Una poética innecesaria*, op.cit., p. 99.

⁶⁴⁶ Numéro de décembre 1933. Il convient de souligner ici que Guillermo Carnero, militant de la culture, s'attache volontairement à faire connaître et expliquer la pensée théorique de S. Dalí, malheureusement rabaissé au rang d'objet publicitaire par la société espagnole. Comme il le précise dans un autre de ses essais consacrés au poète, paru en 1983 : *Una de las constantes de la actitud de la sociedad española hacia sus grandes hombres es la incapacidad para mantener con ellos una relación de diálogo mutuamente enriquecedora, es decir, para considerarlos personas. El intelectual o el artista están condenados en España a convertirse en cosa [...]. Como Salvador Dalí lleva actualmente camino de convertirse en momia lucrativa, no estará de más intentar descosificarlo*, « El juego lúgubre... » op.cit., p. 134 ; de la même façon, en 1986, Guillermo Carnero mentionnait : *Salvador Dalí, que nunca ha dejado de ser un elemento inquietante en el panorama del arte contemporáneo, está actualmente de moda. En los últimos años se han realizado exposiciones antológicas que suponen su consagración administrativa y su conversión en objeto especulativo*, « La chuleta asada... » op.cit., p. 168.

⁶⁴⁷ S. Dalí, *ibid.*, p. 172-173.

C'est donc à partir des analyses du peintre que Guillermo Carnero réalise les siennes propres, attirant l'attention de son lecteur sur le possible accès renouvelé à la perception de la réalité proposé par cette méthode paranoïaque-critique, effectivement perceptible entre autres éléments par *la intensa evidencia emocional de esa intuición [suponer que la realidad aparente no es la auténtica]*⁶⁴⁸. D'autre part, le poète retient le second versant de cette méthode, *el nivel activo o crítico, que consiste en descifrar el significado que simbólicamente contiene el nivel paranoico, es decir alumbrar la realidad profunda enterrada bajo la apariencia de realidad que la censura cultural establece.*⁶⁴⁹

Cette alliance de la réflexion et de l'émotion, constitutive de l'hybridité de l'œuvre globale de Guillermo Carnero – le poète intitulera d'ailleurs la première de ses conférences sur *La cara oscura del siglo de las luces* données en 1983 à la Fondation Juan March « La dualidad razón-emoción en la Estética y la Preceptiva literaria del siglo XVIII » –⁶⁵⁰ trouve également son expression dans le poème, qui n'est pas un objet coupé de la vie mais une façon d'être au monde lorsque celui-ci devient par trop bouleversant et ébranle en profondeur l'identité du poète, qui le reçoit trop crûment. De fait, Guillermo Carnero, réalise dans sa relecture de la tradition des choix intellectuels qui sont également des choix émotionnels, l'œuvre poétique se nourrissant de la réflexion intellectuelle et vice-versa, ce que le poète en personne soulignait dès 1977, dans sa « Nota del autor » à *Ensayo de una teoría de la visión* :

... los de mi generación somos poetas del Mester de Clerecía, y no sabríamos existir sin cierta dosis de conciencia teórica antes, durante y después (sobre todo después) de nuestras producciones.⁶⁵¹

Convoquant alors un troisième grand artiste, Baudelaire, avec qui la parenté est également profonde, l'accent est mis sur la transfiguration de la réalité par la poésie, qui, de boue devient or grâce au langage. Cette opération en quelque sorte thérapeutique, est nécessaire et possible pour celui qui dispose de la capacité à transformer l'émotion en mots grâce à son regard lucide et critique sur la réalité :

Otras veces la necesidad de salvación se plantea a propósito de hechos biográficos en los que hemos estado emocionalmente comprometidos, y que han puesto en cuestión nuestra entidad personal hasta el punto de obligarnos a reconsiderar y redefinirla. Eso quiere decir que la poesía auténtica es autoconocimiento y terapia, y, como decía Baudelaire, convierte en oro el cieno de la realidad. Los hechos que la desencadenan no son privativos de los poetas, sino patrimonio existencial de todos los seres

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁵⁰ *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March/Cátedra, 1983.

⁶⁵¹ « Nota del autor », écrite en 1977 mais parue en 1979. Note reprise dans *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 107-110 et *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 41-42. Citation extraite de la p. 108 pour la première édition et p. 41 pour la seconde.

*humanos. Lo excepcional en los poetas es la magnitud del impacto emocional de la existencia, y la necesidad y la capacidad de convertirlo en un discurso escrito.*⁶⁵²

Et c'est la tradition qui montre le chemin des possibles pour réaliser cette transfiguration d'un douloureux rapport au monde, de l' « é-motion » qui fait sortir de soi. Il faut la connaître pour la refaire vivre au crible de ses propres émotions dans le langage du poème. C'est pourquoi l'imiter est inutile mais au contraire, en intégrer les enseignements pour la dépasser, une piste féconde :

*...[E]l contacto con la tradición [...] nos aporta la sucesión histórica de distintos caminos de esa salvación personal. No tiene sentido imitarla o reproducirla, salvo para aquellos que cuentan con un público ignorante. Pero es necesario conocerla, igual que un pintor abstracto debe saber dibujar y ser capaz de pintar un bodegón. Sólo se puede ir más allá de lo que se conoce, y en todas las épocas hay provechosas lecciones de la siempre difícil relación del poeta con su lengua. El verso libre y plano, distintivo de la poesía moderna, sólo puede dominarlo quien tenga el oído educado por la métrica clásica.*⁶⁵³

D'autre part, dans sa recherche de mise à distance de l'émotion par le recours au culturalisme et à différentes modalités textuelles de façon à exprimer l'intime, Guillermo Carnero poète va procéder à sa propre relecture du référent culturel et gommer la frontière entre expérience quotidienne et expérience culturelle, opération en quelque sorte 'naturelle' pour l'auteur car constitutive de son rapport au monde : dans ses écrits autocritiques, le poète s'explique longuement sur la mise en œuvre de l'intelligence émotionnelle grâce au recours à l'imaginaire culturel, tout comme il éclaire son lecteur sur la métapoésie en tant qu'autre procès d'expression de l'émotion dans le poème.

Il est également perceptible dans les écrits critiques du poète que celui-ci demeure à la recherche d'une altérité lectrice et formule le souhait d'une médiation humaniste entre le poème et son lecteur. Effectivement désireux de trouver un alter ego avec lequel partager le sens de son œuvre mais conscient de l'aridité de la tâche, Guillermo Carnero expose des constats négatifs sur la culture et la lecture dans l'Espagne contemporaine tout en élaborant le portrait de son lecteur « deseable », avec lequel il entretient, nous le verrons, des relations ambivalentes.

Et si, comme l'affirme l'anthropologue Michèle Petit, « pour que les mots de la littérature, le langage de l'art ou de la science rendent le monde plus habitable, il faut déjà

⁶⁵² *Una poética innecesaria, op.cit.*, p. 99.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 99-100.

d'autres paroles, celles d'un passeur »⁶⁵⁴, intéressons-nous donc à présent au champ de l'expression de l'intime par le biais de l'émotion à l'œuvre, que le poète choisit de transmettre et de commenter, de justement, *faire passer* à ses lecteurs dans les auto-analyses de son œuvre.

De fait, tournant le dos à la glose référentielle canonique qui entre dans le texte par l'idéologie – *me parece peligrosa la hiperinterpretación que fuerza los textos desde el apriorismo ideológico* – rappelle l'auteur en 2015⁶⁵⁵, ce dernier relie expression de l'intime et de l'émotion par l'interculturalité qui sont effectivement indissociables dans son œuvre poétique.

1.1.1. L'interculturalité pour exprimer l'intime : Guillermo Carnero, poète européen, lecteur cosmopolite et amateur d'art

Effectivement, Guillermo Carnero affirme de façon réitérée dans ses écrits autocritiques⁶⁵⁶, dont une part importante figure dans ses ouvrages *Poéticas y entrevistas* et *Una máscara veneciana*, respectivement parus en 2008 et 2014, l'ancrage de sa poésie dans l'expression de l'intime et l'importance de communiquer l'émotion poétique par les racines interculturelles de sa création. Et il est de fait intéressant de souligner que la première poétique retenue par l'auteur dans cet ouvrage met en exergue, dès 1970, les deux points essentiels qui constituent les fondements encore actuels de son œuvre critique et poétique : *La poesía es un humanismo*⁶⁵⁷ et *[l]a historia de la cultura [...] un venero inagotable*⁶⁵⁸.

Bien des années après d'ailleurs, en 1999, l'auteur rappelait à l'occasion d'une question sur les conséquences de l'entrée de l'Espagne dans l'Europe sa conception depuis toujours ouverte de la culture, qui n'est pas qu'une fréquentation de la littérature par la lecture mais également une façon d'habiter le monde par le voyage à la découverte de l'altérité artistique :

Todo lo que sea apertura de fronteras culturales, intercambio, convivencia y tolerancia me parece positivo. En lo que me concierne, no creo que suponga ningún cambio apreciable, pues desde siempre he tenido una idea ecuménica

⁶⁵⁴ Michèle Petit, *Eloge de la lecture*, op.cit., p. 13.

⁶⁵⁵ « Más prodigiosa cuanto más sencilla. La poesía de M^a Victoria Atencia », *Cuadernos Hispanoamericanos* 781-782 (julio-agosto 2015), p. 148-158. Citation extraite de la page 150.

⁶⁵⁶ Voir notre introduction générale pour le détail de ces écrits.

⁶⁵⁷ *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 17. L'auteur réitère cette affirmation en 1971 lors de son entretien avec Federico Campbell : *Yo me considero incluído en una corriente que concibe la poesía como un humanismo a ultranza. Esto significa que los únicos dogmas aceptables han de referirse a la técnica, y que el resto debe escapar, por definición, a toda dogmática*, « Guillermo Carnero o la voluntad de estilo », *Infame turba* op.cit., p. 45, repris dans *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 143-149.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

de la cultura y he leído regularmente en varias lenguas, además de viajar por el continente europeo y americano.⁶⁵⁹

De fait, le choix de l'adjectif *ecuménica* réaffirme ici le positionnement du poète, dont la patrie est la culture⁶⁶⁰.

Il serait donc bien entendu erroné de considérer cette relation à la culture comme d'ordre touristique chez un auteur qui insiste aussi dès ses débuts créatifs sur la spécificité du *tratamiento poético* du thème retenu par le poète lors du procès d'écriture : dans cette même poétique initiale de 1970, l'auteur souligne bien en effet que si le langage *descriptivo-narrativo habitual* ne permet pas l'expression de l'émotion, il faudra alors recourir à *un correlato que exista con independencia del poeta y del poema*.⁶⁶¹

Et justement, Guillermo Carnero insiste tout particulièrement dès ses premiers écrits critiques sur ses goûts de lecteur et d'amateur d'art, ancrés dans l'Europe des arts et de la culture, en relation avec son évolution en tant que poète⁶⁶², par exemple lorsqu'il souligne, entre autres, la place spécifique qu'occupe la France dans son musée imaginaire :

...adoro ese espíritu francés (y también su tono menor) de mis lecturas infantiles: Maupassant, Pierre Louys, Valéry Larbaud. Nunca he sido capaz de soportar a los poetas surrealistas franceses ; detesto a Joyce y me encantan Stendhal y Boris Vian. Y creo que, a diferencia de mis « compañeros », poesías como las de Octavio Paz o César Vallejo no han supuesto absolutamente nada en mi evolución. Dibujo de la muerte está influido por los simbolistas y parnasianos franceses, los clásicos griegos y latinos y la poesía española barroca. Y por supuesto recoge sugerencias de procedencia muy varia : novelas, Burckhardt, Wölfflin y los viejos folios de Charles Yriarte.⁶⁶³

⁶⁵⁹ Marta B. Ferrari, « Poesía e inteligencia emocional : Entrevista con Guillermo Carnero », *ibid.*, p. 205.

⁶⁶⁰ Le *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p. 1355, rappelle l'étymologie de cet adjectif, pris ici dans son sens premier, laïque : « est emprunté [...] au latin ecclésiastique *oecumenicus* » de toute la terre habitée » et « universel ». Ce mot est dérivé de *oecumene* « la terre habitée, l'univers », lui-même emprunté au grec *oikoumenê* (sous-entendu *gê* « terre »), « la terre habitée ». Il s'agit du participe substantivé de *oikein* « habiter », dénommatif de *oikos* « demeure, lieu où l'on habite », « patrie » et « patrimoine ». [...] *Œcumenique* signifie « universel, général ».

⁶⁶¹ [Poética], Enrique M. Pardo, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 17 pour les trois citations de ce paragraphe.

⁶⁶² Ces sources ne se limitent pas à la littérature et aux beaux-arts puisque l'auteur rappelle également, lorsqu'il s'exprime lors d'une conférence donnée à la Biennale de Venise sur la situation de la poésie espagnole en 1976 et notamment sur la dimension méta-poétique qui y émerge explicitement à cette période, l'importance et l'influence de la réflexion théorique française et anglo-saxonne sur la littérature et la linguistique, dont les idées, les concepts et les analyses pénètrent dans une Espagne relativement dépourvue en matière de réflexion théorique sur la littérature : *Por una parte, hay una serie de poetas que se plantean la elevación del lenguaje poético al rango de metalenguaje, es decir intentan poner en práctica una escritura del poema que se ponga a sí misma y a su resultado – el poema como texto – como objeto del discurso poético, sin que por necesidad tenga el lenguaje poético que hablar exclusivamente de sí mismo. Esta orientación la veo muy relacionada con los grandes avances que se han dado últimamente en Francia y en el mundo anglosajón en el terreno de la Teoría Literaria y de la Lingüística, superando lo único que teníamos los españoles, la Estilística*, « Situación de la poesía española en 1976 – Conferencia en la Bienal de Venecia, 7 de octubre de 1976 », *Poéticas y entrevistas*, *op. cit.* p. 31-35. Citation extraite de la p. 34.

⁶⁶³ *Infame turba*, *op.cit.*, p. 49, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 147.

De plus, lorsqu'il met en relation les caractéristiques interculturelles de sa poésie, le poète ne les dissocie justement pas de leur rôle dans l'expression du moi lyrique, faisant donc bel et bien de l'interculturalité un élément fondateur et durable de l'expression de l'intime :

*Los más jóvenes [poetas de la última promoción poética de posguerra] vieron despertar su sensibilidad cuando ya no existía en España la obsesión de enfatizar lo cultural autárquico [...]. Otra característica universal en estos poetas es el uso frecuente de referencias culturales de toda índole. Podría explicarse por varias razones. Como forma de marcar distancias con respecto a las promociones anteriores, que o bien escribían poesía confesional [...] o limitaban sus referencias a la realidad española cotidiana [...]. Como un resultado del aumento del nivel de lecturas de que esta promoción pudo beneficiarse desde la adolescencia, gracias a la entrada de literatura impresa en el extranjero y al estallido editorial español de los sesenta. O, más acertadamente, porque al asumir la tradición simbolista, los poetas jóvenes hacían suya la expresión indirecta del yo lírico [...]. Dichas referencias culturales se tomaban en la mayoría de los casos de la historia de la literatura, y también de la del arte, o de la historia misma.*⁶⁶⁴

Au-delà de la présentation de ses sources littéraires et artistiques, le poète insiste fréquemment dans ses écrits autocritiques sur la nature de sa relation à l'interculturalité, en réalité un vivant dialogue, un substrat qui vient nourrir l'émotion pour exprimer l'intime et *operación de horizonte infinito, como lo es el acervo cultural en que puede nutrirse*⁶⁶⁵. Lecture et écriture forment ainsi un tissage qui produit la parole poétique, hors du champ d'un empilement de références érudites qui serviraient de décor mortuaire à l'expression non distanciée de l'émotion :

*A mi entender, el intimismo de referente cotidiano puede producir insignificación e insignificancia tanto si se mantiene en el discurso del yo emocional lexicalizado como si se entrega sin reservas al automatismo irracional. Entre ambos extremos queda un amplio territorio de exploración lingüística e ideológica, tan accesible como el que ofrece el imaginario cultural objetivando el yo por analogía. Claro que para admitir esta conclusión es necesario rechazar la ocurrencia de que los ingredientes culturales se superpongan, por un afán de refinamiento decorativo, a un discurso originariamente nacido sin ellos.*⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ « La corte de los poetas », *Revista de Occidente*, op.cit., p. 53-56.

⁶⁶⁵ « Poética », *El último tercio del siglo...*, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 54. Repris dans *Una máscara veneciana*, op.cit., p. 26.

⁶⁶⁶ « Pícos deseos al borde del milenio », *La alegría de los naufragios* 1-2 (1999), p. 89-93, repris dans *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 59-63. Citation extraite de la p. 62. Dans un entretien de 1998 avec l'hispaniste M.B. Ferrari, publié en 1999, le poète formulait déjà la même idée : *Hemos de tener cuidado al manejar las palabras « immediatez », « espontaneidad » y « experiencia », pues han sido víctimas de un secuestro reductor de su significado, y ese secuestro las ha convertido en armas arrojadas contra sí mismas [...]. ...es un error asentir al idéntico secuestro de las nociones de « immediatez » y « espontaneidad ». Asienten quienes opinan que los ingredientes culturales se superponen por el poeta a un discurso emocional originariamente desprovisto de ellos*, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 202-203.

C'est d'ailleurs en ce sens que le poète revient sur le moment de l'émergence de la nécessité d'écrire, qui provient à chaque fois d'une modification de son rapport au monde et inclut de façon évidente l'imaginaire culturel :

*Cada vez que la poesía irrumpe en mi vida, es porque me he visto obligado a tomar en cuenta una modificación de mi horizonte vital, emocional e intelectual a la vez. [...] ...en mí desde luego, si un poema incorpora ese imaginario cultural es porque ha estado, desde un primer momento, incorporado a las suscitaciones emocionales e intelectuales que el poema intenta reflejar, aclarar y sistematizar, desde la necesidad vital de dar cuenta de la entidad del yo modificado por la experiencia – en el sentido amplio de la palabra...*⁶⁶⁷

Cette idée est formulée différemment par le poète, à l'aide d'une référence au poète franco-roumain T. Tzara, lorsqu'il précise en 1980 dans la poétique rédigée pour l'anthologie de G. del Moral et R.M. Pereda la situation de la poésie à cette période et en affirme la caractéristique principale : le retour à l'expression plus directe de l'intime. Après l'extériorité du message de la poésie sociale, la poésie redevient ce qu'elle n'a d'ailleurs pas tout à fait cessé d'être durant l'après-guerre civile⁶⁶⁸, le lieu de d'expression d'un moi intime; et le poète, grâce à cette référence, réaffirme son choix face à l'alternative 'idéologiser ou poétiser' :

*Los poetas, olvidada ya la inicial actitud combativa – porque ya no hay enemigo –, pueden enfrentarse a la tarea de sintetizar todos los elementos necesarios a una poesía de gran alcance. Entre esos elementos están algunos de los que distinguieron a las promociones anteriores : una humanización más directa e inmediata del poema, un reasumir el « compromiso » a un nivel que no anule la expresión. Haciendo un símil con la evolución de uno de los más grandes poetas de este siglo, Tristan Tzara, ha pasado la época negadora de los manifiestos de Dadá ; ha llegado el momento de escribir L'Homme approximatif.*⁶⁶⁹

Le lecteur attentif retrouve cette affirmation fondatrice de l'articulation entre l'interculturalité et l'expression de l'intime dans le second ouvrage autocritique du poète, *Una máscara veneciana* dont l'intitulation révélatrice rappelle grâce à ce groupe nominal l'importance de l'expression du moi du locuteur grâce à la convocation de la culture. Le poète renforce d'ailleurs l'insistance sur cette association de l'intime et de l'altérité culturelle grâce aux paratextes qui chapeautent l'ouvrage en question, mobilisés dans le droit fil de

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁶⁸ Le poète en effet souligne dans cette poétique les deux grandes tendances de la poésie espagnole de l'après-guerre : *Se ha visto también que la definición por Castellet [en Nueve novísimos...] de las pretensiones de los poetas por él reunidos entroncaba lógicamente con una corriente de independencia poética que circuló subterráneamente desde el principio de la posguerra (Cántico, promoción Brines-Rodríguez y grupo de Barcelona, Novísimos) en oposición a los academicismos en que se concretó la « poesía oficial » en los mismos años (garcilasismo, espadañismo, poesía social),* *ibid.*, p. 44.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

l'accoutumée complexité de son texte poétique, et qui expriment à eux seuls la relation particulière que le poète entretient avec les arts et la culture de son Europe revisitée :

« J'écris toujours avec un masque sur le visage,
un masque à l'ancienne mode de Venise.

Valery Larbaud, "Le masque"
Les poèmes de A. O. Barnabooth

In the fall of Venice think of thine.
Byron, *Childe Harold*, canto IV, versos 152 y 153 »⁶⁷⁰

Même si à première vue ces citations ont été choisies pour leur relation avec la cité vénitienne, le lecteur averti, qui sait que les apparences sont le plus souvent trompeuses dans la poésie de Guillermo Carnero, peut également y retrouver la géographie référencée constituante de cette quête de connaissance de soi pour le poète : en effet, la référence à Valery Larbaud, l'une des lectures d'enfance du poète, et la mention du poème « Le masque »⁶⁷¹, traduit par l'auteur en 1972⁶⁷², rappellent à l'évidence sa relation particulière avec la France⁶⁷³ en même temps que l'inscription de l'œuvre du poète dans la tradition de l'expression indirecte de la voix poématique. Et si ce masque-ci est « à l'ancienne mode de Venise », c'est également pour rappeler que l'Italie constitue l'un des espaces privilégiés de la géographie référencée au sein de la cartographie intime du poète, géographie européenne mise en exergue par cette mention d'un Valery Larbaud – autre grand « *passant* »⁶⁷⁴ et voyageur européen dont les œuvres sont parfaitement connues de Guillermo Carnero – qui dans « Ode », inspiré du voyage de l'auteur vers la Russie réalisé en 1898, rend d'ailleurs un hommage au train : « Prête-moi ton grand

⁶⁷⁰ *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 7.

⁶⁷¹

Le masque

J'écris toujours avec un masque sur le visage ;
Oui, un masque à l'ancienne mode de Venise,
Long, au front déprimé,
Pareil à un grand mufle de satin blanc.
Assis à ma table et relevant la tête,
Je me contemple dans le miroir, en face
Et tourné de trois quarts, je m'y vois
Ce profil enfantin et bestial que j'aime.
Oh, qu'un lecteur, mon frère, à qui je parle

À travers ce masque pâle et brillant,
Y vienne déposer un baiser lourd et lent
Sur ce front déprimé et cette joue si pâle,
Afin d'appuyer plus fortement sur ma figure
Cette autre figure creuse et parfumée.

Valery Larbaud – *Les poésies de A. O. Barnabooth*, *Œuvres*,
Paris, Gallimard, La Pléiade, 1958, p. 47.

⁶⁷² Voir notre introduction générale.

⁶⁷³ Un an auparavant, en 1971, dans le prologue que l'auteur rédigeait pour sa traduction de *Spirite* de Théophile Gautier, *op.cit.*, p. 14, c'est également un autre créateur français qui était mentionné, en l'occurrence Stendhal, objet de l'admiration du poète, qui précisait, évoquant Th. Gautier, que celui-ci *tiene, en cuanto a estilo, todos los defectos de la novela burguesa francesa del XIX* tandis que – *la grandeza de Stendhal es un caso aparte* – .

⁶⁷⁴ Petr Král, « La sensibilité », *L'Esprit de l'Europe*, t. 2, *op. cit.* p. 337.

bruit, ta grande allure si douce,/Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée,/O train de luxe !... »⁶⁷⁵.

De plus, outre cette mention de l'Italie dans ces vers de V. Larbaud, le prologue que rédige Guillermo Carnero en 1972 lors de la parution de la traduction de cet ensemble de poèmes⁶⁷⁶ met déjà l'accent sur la problématique de la distanciation dans l'expression du moi poématique. De fait, le poète y rappelle que pour comprendre ces poèmes, il est nécessaire d'adopter *un enfoque psicológico* qui a à voir avec le fait que le projet initial de V. Larbaud était de publier des *Obras Completas de Archibald Olson Barnabooth (el alter ego que Larbaud forjó para encarnar en él sus traumas convertibles en material literario)*⁶⁷⁷. Et, lorsque Guillermo Carnero, qui n'a pas sélectionné ces poèmes au hasard, en justifie le choix, ce sera pour mettre en avant des stratégies de distanciation dont lui-même fait usage dans sa création poétique : dévoilant effectivement à son lecteur *diversas facetas de la personalidad real y literaria de Larbaud*⁶⁷⁸, Guillermo Carnero souligne dans ce prologue aussi bien sa *voluntad de ironía aplicada tanto al amor como a la literatura y el oficio de escritor*⁶⁷⁹ qu'une préoccupation pour un langage « noble » y preciso, los objetos hermosos, los paisajes y seres entrevistados siempre desde un vagón de ferrocarril o la ventana de un hotel⁶⁸⁰, c'est-à-dire en réalité une façon distanciée de lire et d'écrire le monde chère également au poète espagnol. Ces propos d'ailleurs, pourraient fort bien s'appliquer pour une partie d'entre eux au recueil *Dibujo de la muerte*, déjà publié à l'heure où le poète rédigeait ces lignes :

...la necesidad de recrear en el recuerdo escrito seres y paisajes fatalmente ajenos, evocación más valiosa y rica en experiencia que la misma experiencia de ellos que está en el origen del poema ; la contemplación, a veces doliente y a veces irónica, del paso del tiempo. La "máscara", la sensación angustiosa de ser un exiliado de la vida, el horror a la soledad y el vacío que (imperfectamente) redimen los objetos (lujosos). Todo Larbaud es un culto a

⁶⁷⁵ Valéry Larbaud, *Œuvres*, cf. note suivante. Les propos plus complets du poète et essayiste Petr Král sur la sensibilité des Européens peuvent être ici convoqués : « La promenade est importante en soi : mon Européen, sans aucun doute, est essentiellement un *passant*. Le train non plus ne lui est certes pas étranger, qui, rapprochant et allégeant par son mouvement les fragments de réel qu'il côtoie – les traitant en quelque sorte comme des idées – lie, déjà, le transport physique à l'occupation favorite de notre homme, la pensée en marche », *ibid.*, p. 337-338. Voir également G. Steiner, *Une certaine idée de l'Europe*, *op.cit.*

⁶⁷⁶ «Valéry Larbaud. Cinco poemas», *op.cit.*, Les poèmes traduits par Guillermo Carnero, issus du recueil « Les borborygmes » de A.O. Barnabooth, sont les suivants : « Prologue », « Ode », « Centomani », « Le masque », « Envoi à tous les hommes de lettres et artistes ». Les quatre premiers figurent dans l'édition de 1908 et l'édition de 1913 des poèmes de A.O. Barnabooth ; le dernier a été retiré par l'auteur de l'édition de 1913 de « A.O. Barnabooth, ses *Œuvres complètes*, c'est-à-dire un Conte, ses Poésies et son Journal intime », qui remanie considérablement l'édition de 1908 et est cette fois-ci publiée sous le nom de Valéry Larbaud. L'édition de 1908, *Poèmes par un riche amateur*, avait été publiée à compte d'auteur et de façon anonyme. Le lecteur intéressé peut retrouver ces poèmes respectivement pour les quatre premiers dans *Œuvres*, *op.cit.*, p. 43-47 et pour le dernier dans les notes de cette même édition, p. 1163-1164.

⁶⁷⁷ *Cinco poemas de Valéry Larbaud*, *op.cit.*, p. 12.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

*los objetos de arte, a los paisajes localizados en un imaginario caballete, al lenguaje construido a semejanza suya.*⁶⁸¹

D'une façon similaire, le paratexte issu du poème narratif Childe Harold de Byron, A la chute de Venise, pense à toi est une autre manière de relier culture et expression de l'intime, le quatrième et dernier chant de ce poème étant un voyage qui conduit le moi du locuteur de Venise à Rome, dans une errance qui est également à certains égards une quête intérieure et déjà une géographie référencée.⁶⁸²

C'est cette interaction entre l'étranger culturel et l'intime que met d'ailleurs en avant le poète dans le préambule de ce même ouvrage lorsqu'il évoque ses déambulations, en 2011, lors de son séjour à Venise. Ces propos introductifs rappellent que l'imaginaire historique et culturel est depuis toujours à la fois un style de vie, une pratique artistique et ce qui nourrit le cheminement intérieur de ce pèlerin de la culture qu'est Guillermo Carnero :

*Y sobretodo he podido [en Venecia], una vez más, y mejor y más densamente que nunca, insertar la Venecia real en la leída y en la soñada. Es peligrosa aventura, en cualquier terreno, la de someter la realidad a la proximidad y el contraste del mito, más cuando se trata de un mito personal, no adventicio sino inherente al propio ser, y que nos ha acompañado ininterrumpidamente como el cayado al peregrino. En este caso, el tránsito por la realidad no ha deslucido su aureola. El ocio activo de un pensamiento liberado de la inercia y la cominería cotidiana me ha permitido también poner las bases de una reflexión [...] sobre la función central que el imaginario histórico y artístico en general, y el veneciano en particular, han exigido y desempeñado en mi visión poética del mundo [...]. Como el lector verá [...] – ya que una poética, cuando esta profundamente arraigada en el modo de ser y en la práctica de toda una vida, ni se desvanece ni se improvisa – habrán de aparecer en ellas ideas que he tenido que exponer a lo largo de los años, cuando se trataba de dar respuesta a idénticos interrogantes.*⁶⁸³

Et plus généralement, en 2007 déjà, le poète précisait les relations entre les références artistiques et l'expression de l'intime. Tout comme S. Dalí, qui peignait depuis l'« évidence émotionnelle », Guillermo Carnero met en mots depuis son authenticité intellectuelle et

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² De fait, le célèbre poète anglais ne souligne-t-il pas, par exemple, dans la stance XVIII de ce quatrième chant, ses liens intimes – émotionnels et culturels – avec la ville de Venise ? *I loved her from my boyhood : she to me/Was a fairy city of the heart,/Rising like water-columns from the sea,/Of joy the sojourn, and of wealth the mart/And Otway, Radcliffe, Schiller, Shakspeare's art,/had stamped her image in me, and e'en so./Although I found her thus, we did not part,/Perchance e'en dearer in her day of woe,/Than when she was a boast, a marvel, and a show,* (« Je l'ai aimée dès mon enfance : elle fut pour moi/une ville chérie et merveilleuse,/ Sortant de la mer comme des colonnes d'eau,/Un séjour de joie, et un marché plein de richesses/ Et l'art d'Otway, de Radcliffe, de Schiller et de Shakespeare,/avait imprimé son image en moi, et quoique/Je l'aie alors trouvée telle qu'elle est, nous ne nous sommes pas séparés./Par hasard elle m'est même devenue plus chère dans ses jours de malheur./Que lorsqu'elle était un spectacle admirable et merveilleux »), Lord Byron, *Childe Harold's pilgrimage*, Large Font Books, p. 83.

⁶⁸³ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 10-11.

émotionnelle la profondeur de son être, ses « pulsions spirituelles intimes », ce qui ne peut être réalisé sans référentiel artistique :

*... la presencia de un sistema de referencias artísticas en un corpus de poesía ha de ser considerada un factor productor de literariedad, y los textos exigen esa consideración en cuanto, una vez escritos, se vuelven independientes de su autor. Con todo, la motivación de lo que desde el punto de vista de la psicología de la escritura se malinterpreta inevitablemente al llamarlo «sistema», es la de satisfacer y expresar pulsiones espirituales íntimas.[...] La expresión del yo a través del arte resulta de la verdad y la autenticidad intelectual y emocional, en aquel para quien el arte ha sido un elemento irrenunciable y primordial en el conocimiento del mundo y en el autoconocimiento, en aquel para quien el presente no tiene sentido si no es desde la lección y en la tradición de la historia. En aquel que, por decirlo como Rubén Darío en las « Palabras liminares » a Prosas profanas, detesta el tiempo en que le tocó nacer, y se quiere dejar mecer por el ensueño de lo ausente y de lo muerto.*⁶⁸⁴

Et, de fait, pour trouver sa place dans le monde, le poète porte un regard nouveau sur la tradition artistique et explique pour le lecteur de ces écrits autocritiques que ses choix intellectuels sont aussi des choix émotionnels : les lectures, les arts, sont connaissance de soi par l'Autre, l'Etranger. A ce titre il est ici important de souligner une nouvelle fois que chez le poète Guillermo Carnero, le dialogue des cultures ne se limite pas à la relecture de la tradition littéraire. Comme le lecteur pourra le constater, et au contraire de la glose référentielle canonique qui aborde souvent la poésie de l'auteur par l'entrée de ses sources littéraires, celui-ci ne manque pas de rappeler, lorsqu'il présente sa démarche intellectuelle dans l'essai « Yo lírico... » que *[e]l concepto de arte es muy amplio ...et inséparable de l'expression de l'émotion : Intentaré [en el ensayo mencionado] indagar cómo se manifiestan las artes en mi obra poética, qué necesidades satisfacen y qué balance espiritual y emocional arrojan.*⁶⁸⁵

De même, son analyse de la mise en œuvre du dialogue avec la tradition prend-elle corps notamment dans le texte de la conférence donnée à Salamanque en 2010, *El poeta subterráneo*, lorsqu'y est établie une analogie avec un autre poète célèbre, en l'occurrence le romantique Espronceda, ce qui constitue une autre façon de convoquer la culture pour parler de soi, cette fois-ci dans l'œuvre critique, et de mettre en relation les champs intellectuel et

⁶⁸⁴ « Reflexiones egocéntricas... », *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 119.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 120-121. Cet essai se divise d'ailleurs en plusieurs parties, respectivement intitulées *La Arquitectura*, *la Escultura*, *La Pintura*, *La Música*, *Las artes suntuarias y decorativas*, *La fotografía y el cine* et enfin, *El Circo y los parques de atracciones*, respectivement p. 120, 125, 127, 129, 131, 132 et 133. Dans le même ouvrage, cette fois-ci dans le commentaire que donne le poète de *El embarco para Cythera*, p. 111, et lorsqu'il en évoque les sources possibles, Guillermo Carnero précise : *Hasta donde alcanzan mis conocimientos y recuerdos, la única fuente del poema es el óleo de Watteau en el Louvre, sin ninguna otra fuente literaria adicional. Siempre he dicho que mi imaginación no se nutría sólo de literatura sino, y en una buena proporción, de arte, de filosofía y hasta de ciencia. Este ejemplo, si estoy en lo cierto, lo demuestra.*

émotionnel. Le dialogue entre les cultures participe ainsi de l'expression de l'intime et le poète s'inscrit dans une continuité artistique :

*A Espronceda le dediqué un libro juvenil en 1974 [...], y aquel primer libro sobre Espronceda tiene también una relación muy estrecha con mi situación mental y mis circunstancias de entonces. En primer lugar fue un estudio de divulgación [...] que se propuso y consiguió demostrar dos cosas [...] ; La segunda, su [de Espronceda] papel decisivo y anticipador en la superación del yo lírico romántico. La segunda me interesaba más directamente, porque en ese momento andaba metido en mis libros de poesía más experimentales, los que se publicaron entre 1971 y 1975. Dentro de mi proyecto inicial como poeta, que había sido buscar una alternativa al intimismo neorromántico, y que me había conducido a la metapoesía, me concernía naturalmente lo que en Espronceda entendía como antecedente y magisterio en ese mismo sentido. Por otra parte, al margen de lo literario, la madurez de Espronceda coincidió, desde 1833, con una época de transición política tras una larga dictadura, lo cual resultaba un criterio adicional de sintonía en la Barcelona de los últimos años del franquismo y en su Universidad [...]. Creía y creo que Espronceda estuvo siempre, como ciudadano y como poeta, en una actitud de curiosidad, apertura, búsqueda y experimentación de lo nuevo.*⁶⁸⁶

Dans cette même veine, au croisement des écrits critiques et créatifs, se trouve le XVIII^e siècle, siècle de prédilection pour l'auteur – *El XVIII es el origen de la contemporaneidad en todos los ordenes*⁶⁸⁷ – tout à la fois objet intellectuel d'étude universitaire⁶⁸⁸ et époque de référence pour la sensibilité du poète :

*Es peculiaridad de la mejor poesía del XVIII el que pensamiento y sensibilidad estén estrechamente entrelazados, porque las ideas de alcance y trascendencia despiertan en quienes creen en ellas un asentimiento tan intelectual como emocional, y porque la introspección y el autoanálisis, al explorar las emociones, se remontan a las creencias de las que éstas proceden.*⁶⁸⁹

C'est également par le biais de la notion de paysage que le poète puise dans l'histoire de la culture quand, par exemple, dans une autre partie de son essai *Reflexiones egocéntricas* est abordée la place qu'occupe le jardin dans sa création et qu'en est réalisée une lecture à partir de la conception développée par les XVIII^e siècles français et anglais. Le jardin, motif interculturel, devient alors dans le poème l'incarnation métaphorique et métonymique d'une façon d'être au monde et le lieu de l'expression de l'intime :

Los elementos naturales son [...] una cantera simbólica [...]. El ser humano siempre se ha sentido vitalmente integrado en la naturaleza, y ha formulado esa integración representándola en forma de jardín, que es un modelo en miniatura del mundo natural, tal como el hombre concibe su relación con él. Cuando esa relación no es más que utilitaria, el jardín no es más que el

⁶⁸⁶ *El poeta subterráneo, op.cit.*, p. 16-18.

⁶⁸⁷ « No existe pensamiento crítico sin diálogo », entrevista con Isidro Hernández (2001), *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 236

⁶⁸⁸ Sur cette question, voir notre introduction générale et notre bibliographie.

⁶⁸⁹ *El poeta subterráneo... op.cit.*, p. 9.

*huerto del que el hombre obtiene parte de su dieta. Cuando alcanza un grado superior, el hombre formula en él su lectura del mundo. Si lo prefiere ordenado, regular y racional, como en la Francia del siglo XVIII, diseña superficies planas y parterres geométricos, recorta la vegetación y conceptualiza elementos y fuerzas naturales en fuentes con grupos escultóricos. Si lo que prefiere es un mundo sorprendente, imprevisible e instintivo, como en la Inglaterra del siglo XVIII, deja el terreno en su irregularidad natural, la vegetación creciendo espontáneamente en bosques oscuros, senderos tortuosos, arroyos y cavernas. Si el hombre prefiere encontrarse cara a cara con su propio yo o con una realidad trascendente, se aparta del jardín, que lo ata excesivamente al ámbito sensorial, y se refugia en el yermo o en el desierto.*⁶⁹⁰

Il apparaît donc ainsi que le XVIII^e siècle, intellectualisé par l’auteur dans son activité de chercheur, constitue également un substrat à partir duquel l’émotion peut se dire dans le poème. De plus, à ce titre, la référence à ce siècle et l’intérêt que lui porte le poète se rappellent également au lecteur en tant que foisonnement littéraire de l’expression de l’amour. Or, le lecteur de la poésie de Guillermo Carnero ne peut que constater qu’effectivement, l’amour en constitue l’un des axes structurants, indissociable de l’intime : *Es un componente [el intimismo] tan esencial del discurso poético, que mencionarlo podría llegar a ser redundante [...]. Y por otra parte, es evidente que el amor es el mejor y más universal de los catalizadores que ensanchan los horizontes de la intimidad.*⁶⁹¹

Et de fait, l’hispaniste E. Pittarello soulignait à propos du poème « Une semaine de bonté » que celui-ci, – initialement central dans la plaquette *Música para fuegos de artificios* (1989), puis qui disparaissait un an après du recueil *Divisibilidad indefinida. 1979-1989*, et était repris et placé dans l’appendice qui clôt les éditions de 1998 et de 2010 de *Dibujo de la muerte* – donc un poème important, dont la situation dans les recueils a suscité le questionnement du poète – ...

*...anticipa la centralidad del erotismo para el personaje del poeta, que sigue protagonizando los libros del autor hasta la fecha. Las secuelas de Verano inglés son imborrables. La memoria del goce amoroso que acaba en la renuncia afecta al oficio y a la identidad del protagonista, como se ve en Espejo de gran niebla, Fuente de Médicis y Cuatro noches romanas, obras de honda melancolía, donde el desgaste del cuerpo ostenta el destino del viviente.*⁶⁹²

Le XVIII^e siècle en effet, sous l’adjectif « érotique »⁶⁹³, recouvre quantité d’écrits « renvoyant tantôt à des œuvres respectables (les *Réflexions sur le poème érotique* de Dorat ou

⁶⁹⁰ « Reflexiones egocéntricas, III. Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte. Obra poética* », *Letra internacional*, 69 (2000), 20-25. Repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 86.

⁶⁹¹ « Píos deseos... », *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 60.

⁶⁹² E. Pittarello, « El ideal herético de Guillermo Carnero... », *op.cit.*, p. 410.

⁶⁹³ Parler d’érotisme pour le XVIII^e siècle constituerait un anachronisme, le mot n’apparaissant en français qu’au début du XIX^e siècle, *Dictionnaire européen des Lumières*, article « Érotisme », *op.cit.*, p. 473.

les *Poésies érotiques* du chevalier de Parny), tantôt à des textes pornographiques, lorsque Delisle de Sales compose pour le Prince d'Hénin des pièces « érotiques », ou que Sade parle dans ses cahiers personnels du « genre de l'érotisme simple, sans mots »⁶⁹⁴ dont il est difficile de croire que Guillermo Carnero n'ait pas eu connaissance, ces lectures utilisées à des fins intellectuelles venant également nourrir la création artistique.

Ces lectures mettent de plus en avant l'importance du corps et donc des perceptions, inséparables de l'expression de l'intime, la question de la représentation du corps étant par ailleurs tout à fait complexe dans l'Europe des Lumières⁶⁹⁵ : or, la poésie de Guillermo Carnero, bien loin d'être désincarnée, célèbre les corps⁶⁹⁶ – par l'évocation des sensations et des émotions – et le langage de la perception y est omniprésent, de même que la vision est un autre axe structurant de l'oeuvre poétique. Ajoutons enfin que les Lumières font une part très importante à l'expression de la sensibilité, « pierre de touche d'une théorie de l'amour inspirée du Moyen-Âge courtois et sur laquelle viennent se greffer des courants hérités du néo-platonisme »⁶⁹⁷ de même que la curiosité érudite du poète n'a sans aucun doute pas laissé de côté la doctrine du sensualisme, « l'un des plus importants courants philosophiques des Lumières ».⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 473 pour les deux citations.

⁶⁹⁵ « Qu'est-ce qu'un « corps » dans la langue des Lumières ? Le sens de cette notion est singulièrement large, riche et troublé. Sa polysémie est déroutante, au point que l'*Encyclopédie*, tout en consacrant plus de dix pages de son volume IV aux entrées « corporation », « corporéité », « corps », voire « incorporation », tout en faisant une large place aux découvertes scientifiques récentes et aux théories du parallèle entre microcosme et macrocosme, corps humain et corps social, avoue, sous la plume du chevalier de Jaucour, qu'« il est impossible de démontrer l'existence des corps » », *ibid.*, p. 308.

⁶⁹⁶ Rappelons par ailleurs l'omniprésence du corps au siècle des Lumières, « [é]crits philosophiques, brochures, traités savants, journaux, correspondances privées, le « corps » envahit la pensée européenne des Lumières : il sert de cadre à la connaissance et à la description car ses différents registres métaphoriques sont susceptibles de raconter l'ensemble du monde visible et invisible », *ibid.*, p. 308-309.

⁶⁹⁷ « ...on peut distinguer deux phases successives dans l'histoire de la sensibilité. La première, dominée par la tendresse, est celle de la « sensibilité » de l'âme : l'accent est mis sur l'aptitude à la pitié et sur la réceptivité à un sentiment amoureux dépassant l'attraction physique. La seconde insiste sur la sensibilité innée, qualité mère de la sociabilité et de la morale naturelles. Elle est de plus en plus souvent liée non seulement à la tendresse mais aussi à des valeurs anthropologiques comme l'humanité et la sociabilité [...]. Chez Rousseau, le concept de sensibilité, poussé à l'extrême, est problématisé : c'est elle qui rend possible le sentiment de l'existence même », tandis qu'en Angleterre, « à partir de 1770, le concept se charge de connotations péjoratives. En 1775, pour le dramaturge Georges Colman l'Ancien, le sentimental a de plus en plus souvent un goût de « fade moralité » ; et vers 1800, la sensibilité est essentiellement une qualité négative. La *gothic fiction* et le lyrisme romantique finissent même, en la ramenant essentiellement à sa fonction morale, par la supprimer », *ibid.*, p. 1131 et 1133, article « Sensibilité ».

⁶⁹⁸ De fait, l'article « Sensualisme », *ibid.*, p. 1137, rappelle que malgré une dénomination peut-être mal choisie, car « sa constitution morphologique le rapproche de « sensualité », alors que les doctrines que l'on qualifie de sensualistes sont essentiellement des théories de la connaissance, c'est-à-dire de l'entendement » [...], on désigne sous ce terme non pas simplement les doctrines qui font de nos sensations l'origine de nos connaissances (en ce sens, trop large, tout empirisme serait un sensualisme), mais celles qui rendent la connaissance coextensive à la sensation [...]. En général, lorsque l'on parle de sensualisme on vise de façon prototypique la doctrine de Condillac, dont l'importance fut considérable dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Il s'en faut cependant que l'axiome « penser, c'est sentir », ait fait l'unanimité ; Diderot le repousse avec vigueur [...]. C'est que pour les Lumières, comme pour les classiques, si l'art de penser commence avec la conception (dont l'origine sensible est le thème même de l'empirisme), il se déploie véritablement à partir du jugement. « Penser, c'est juger », soutiendra Kant, croyant par là éliminer l'empirisme au profit d'une activité originairement synthétique de l'esprit. La pierre de touche du sensualisme, c'est donc la doctrine du jugement. ». Ne peut-on d'ailleurs imaginer que

Le lecteur curieux pourra donc de fait, grâce aux réflexions de l'auteur, dépasser la lecture souvent univoque de la place qu'y occupe la tradition telle que la réalise la glose référentielle canonique et mieux comprendre la complexité de cet imaginaire culturel ainsi que le traitement qui en est réalisé par le poète, qui recourt à l'altérité interculturelle pour évoquer l'intime. Ainsi, que ce soit dans sa relecture du néoplatonisme⁶⁹⁹, des avant-gardes⁷⁰⁰, de la poésie du groupe des poètes de *Cántico*⁷⁰¹ ou même de la tradition baroque⁷⁰², le poète nourrit sa création poétique et critique de l'imaginaire culturel et de l'histoire de la culture, donnant une place à part à ses relations avec la France et l'Italie artistiques tout comme au XVIII^e

Guillermo Carnero connaît la fiction de la statue de Condillac ? [On sait comment, pour développer son point de vue, l'abbé crée la fiction d'une statue « organisée intérieurement comme nous et animée d'un esprit dépourvu de toute espèce d'idée », à laquelle il donne progressivement l'accès à chacun des sens, en commençant par l'odorat »], *ibid.*, p. 1139.

⁶⁹⁹ Dans son ouvrage *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 85, le poète, lorsqu'il rappelle la présence de l'Italie dans son œuvre poétique, souligne notamment la présence de *Pico della Mirandola y el Neoplatonismo del círculo florentino de Marsilio Ficino en "El Sueño de Escipión"* y "*Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art*" (ambos del libro *El Sueño de Escipión*, 1974) ; par ailleurs, dans son essai « El ideal herético de Guillermo Carnero... », *op.cit.*, p. 413, E. Pittarello rappelle que *en sus versos [del poema « Une semaine de bonté »] la caverna significa sobre todo la prisión platónica en la variante del neoplatonismo renacentista, uno de los sistemas metafísicos con que el autor suele expresar, por diferencia, el paradigma perdido del hombre contemporáneo, condenado a producir e interpretar lenguajes sin fundamento*. Il faut de plus faire ici remarquer que la première des poétiques rédigées par Guillermo Carnero, en 1970, pour l'anthologie d'E. Martín Pardo, comportait une référence explicite au philosophe néoplatonicien Jamblique (*Ya enseñó Jámblico cuán diferente es la inspiración divina del delirio del beodo*), *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁰⁰ E. Pittarello, dans le même essai (cf. n. précédente), *op.cit.*, p. 412, souligne cette interaction entre les avant-gardes et l'œuvre globale – critique et poétique – de l'auteur : *Guillermo Carnero, que como crítico ha estudiado a fondo las vanguardias, como poeta se ha referido a ellas con moderación, compartiendo sobre todo el gusto por la paradoja, la hipérbole, el sarcasmo demoledor : las armas no ideológicas que derriban la sociedad oprimida y opresora con las figuras heterodoxas de las artes en su conjunto* ; il convient de remarquer effectivement que, dans son essai « José Moreno Villa y las orientaciones de la Vanguardia española », Guillermo Carnero, reformulant pour une part les propos d'A. Machado sur ce même poète, ne manque pas de s'intéresser à la question de l'interaction entre la réflexion et l'émotion telle que J. Moreno Villa la met en œuvre : *...pero su instinto lo lleva a hacer una poesía « humana », si bien « desnuda » ; a un equilibrio entre lo emocional y lo cerebral que no corresponde a la habitual literatura de Vanguardia*, *Las Armas abisinias*, *op.cit.*, p. 188.

⁷⁰¹ Guillermo Carnero, dans son étude *El grupo Cántico de Córdoba...op.cit.*, p. 53, met en exergue le culturalisme de celui-ci, rappelant que *[a]caso la característica más relevante de Cántico sea la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esa razón puede aplicársele el calificativo de culturalista*.

⁷⁰² Le poète-lecteur entretient effectivement un dialogue avec cette tradition et mesure sa dette envers elle : *Yo tengo una gran influencia de la poesía barroca, la he leído siempre. Nunca la he reproducido como tal, pero sí que me ha ayudado a formar mi manera de concebir el lenguaje poético*, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 214 ; dans *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 37, le poète, rappelant les contenus d'un entretien de 2002 avec le poète Vicente Valero souligne sa proximité avec l'esthétique baroque, alliance de la réflexion et de l'émotion : *“si hay una estética que en la tradición clásica haya logrado unir a la reflexión el impacto de la emoción sensorial, es el Barroco : la presión de los dedos de Plutón en El rapto de Proserpina de Bernini [...], la visión de Galatea en la Fábula de Polifemo de Góngora, la tumba de San Ignacio en el Gesù de Roma [...]. El Barroco consigue una agresión sensorial y emocional sin piedad ; quienes no pueden soportarla lo rechazan, y proclaman así su propia limitación. Yo me siento tan cerca de la estética barroca como de otra, muy similar pero no idéntica, que en literatura produce a los metafísicos ingleses, a Shakespeare, a Villamediana. Un Barroco de la sutileza y el matiz de la inteligencia emocional, de la exploración de la psicología de la emoción pensante y pensada, origen de la tendencia que, a falta de otra denominación mejor, se llama poesía metafísica, desde Donne a Rilke y Eliot”*.

siècle, objet privilégié de ses recherches universitaires en tant que siècle de la « quête [...] d'un entre-deux, [...] qui ménagerait les exigences du cœur et celles de la raison »⁷⁰³.

Néanmoins, Guillermo Carnero ne se limite pas à réaliser une réception de la littérature et des beaux-arts : mettant son érudition en mouvement, l'auteur la transcende en la plaçant sur un pied d'égalité avec l'expérience quotidienne. L'abolition de cette frontière entre l'expérience de l'art et celle de la vie participe d'une conception de la poésie en tant qu'ontologie : l'émotion, qu'elle procède d'une expérience de vie ou d'une expérience culturelle sera dans tous les cas pour le poète le signal de la nécessité d'une redéfinition de son identité. Mais l'expression brute de cette émotion ne saurait suffire à cette quête intérieure, qui ne peut être mise en mots que par un langage distancié. Le poète va alors faire vivre l'intelligence émotionnelle en ayant recours au champ inépuisable de la culture afin de transformer l'émotion en écriture de soi. Il convient ici de ne pas oublier les propres mots du poète, qui rappelle à ses lecteurs que le poème n'existe que parce que...

*...en el banco mental de datos de alguien dotado por la naturaleza de los catalizadores necesarios, se ha producido una determinada combinación de pensamiento y emoción, dando lugar a un precipitado lingüístico derivado bioquímicamente de ingredientes irrepetibles.*⁷⁰⁴

Mais le poète, dans sa recherche d'identité, éprouve également le besoin d'explorer l'aspect intellectuel de l'émotion, particulièrement dans ses relations avec le langage : la métapoésie, qui appartient au versant réflexif de la poésie de Guillermo Carnero procède donc aussi de l'émotion, dont elle constitue la facette intellectualisée, en réalité, une autre forme de distance, issue à la fois de la propre réflexion du poète et du recours à l'imaginaire culturel.

1.1.2. Distancier l'émotion pour libérer l'expression de l'intime : la relecture du référent culturel par le poète

Pour le lecteur qui choisit de chercher à mieux comprendre la poésie de Guillermo Carnero, il est effectivement un champ incontournable, et d'ailleurs largement traité dans les écrits secondaires, canoniques ou non, qui est celui des stratégies de distanciation utilisées par le poète pour éviter le recours à ce qui est communément nommé par les uns et les autres « l'intimisme primaire »⁷⁰⁵. Comme le sait tout lecteur de ces écrits secondaires ainsi que de la poésie de l'auteur, c'est le culturalisme qui constitue l'armature de cette création. Cependant,

⁷⁰³ *Dictionnaire européen des Lumières*, op.cit., p. 473.

⁷⁰⁴ « Guillermo Carnero/Un poema frío », op.cit., p. 43.

⁷⁰⁵ Sur ce traitement de l'intimisme primaire par le recours à la *máscara cultural*, voir notre partie 1, 1.2.

cette considération critique a entraîné des conclusions mettant en avant un supposé élitisme du poète, qui serait doté d'une conception aristocratique et fermée de la culture propre à dénier tout intérêt au champ de l'expérience quotidienne.⁷⁰⁶

Or, celui-ci, qui depuis sa poétique initiale écrite en 1970, ne ménage pas ses efforts pour faciliter à son lecteur l'accès à son œuvre poétique, certes souvent jugée ardue notamment à cause de la complexité des référents culturels qui y sont convoqués, a néanmoins rappelé à maintes reprises que, pour lui, expérience vécue et expérience artistique sont similaires, ce qui est fondamental à ses yeux étant que le poème naît tout d'abord de *un movimiento emocional del poeta hacia hechos, figuras o signos*, ce qu'il précise dès cette première poétique.⁷⁰⁷

Dès l'année suivante, interrogé par Federico Campbell, Guillermo Carnero exprimait clairement, en réponse à une question de celui-ci sur *la irrealidad* en tant que signe distinctif des novísimos, le risque effectif de mauvaises interprétations de ce terme, et surtout sa propre conception de la réalité, qui naît de la relation affective de chacun avec l'expérience et non de la nature de l'objet observé :

*En principio hablar de « irrealidad » [...] es dejar ya de entrada una vía abierta a las malas interpretaciones y los razonamientos viciados. Para mí es tan real la batalla de Waterloo contada por Stendhal como cualquier suceso de la vida cotidiana. Incluso más, puesto que la sensación de realidad es consecuencia de un asentimiento de carácter afectivo.*⁷⁰⁸

En 2014, dans son essai *Una máscara veneciana*, le poète, qui s'explique sur son cheminement créatif, remet de nouveau en question cette idée reçue des écrits canoniques qui supposerait que dans son œuvre poétique existe une opposition entre vie et culture, entre réflexion et création, lorsqu'il cite ses propres mots prononcés lors d'un entretien de 2000 à propos du recueil *Verano Inglés* :

En mí funciona, de una manera natural y espontánea, un triple camino de gestación de la poesía, que es, en primer lugar y como es lógico, lo directa y personalmente vivido. En segundo lo reflexivo, el pensamiento, que no está reñido con la creatividad poética como muchos creen. El tercer ingrediente lo son las referencias culturales, porque la literatura y el arte son, al fin y al cabo, el depósito de experiencias, pensamientos y emociones de personas excepcionales, y están en relación directa con lo que le puede suceder a

⁷⁰⁶ Sur le supposé élitisme de Guillermo Carnero, poète, on peut se référer à la partie 1, 1.2.3.

⁷⁰⁷ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 17 ; le poète en personne précise ces interprétations erronées de son œuvre dans la poétique qu'il rédige en 1999 pour l'anthologie de J. García Sánchez : *Mi solución primordial ante la superación del intimismo del 50 fue, y en parte sigue siendo, lo que se ha llamado « culturalismo » ; para muchos ha sido un escollo insalvable y un ingrediente antipoético, que se ha querido degradar atribuyéndolo al propósito de negar la inmediatez y la espontaneidad de la experiencia, o al de enmascarar la ausencia de verdad emocional*, *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰⁸ « Guillermo Carnero o la voluntad ... », *op.cit.*, p. 46 ; repris dans *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 144-145. Par ailleurs, à la fin de cet entretien, Guillermo Carnero réaffirmait que pour lui, vie et littérature forment une seule et unique chose : *[F.C.] – Primero es la vida y luego la literatura, dicen./[G.C.] – Yo creo confundir las dos cosas, ibid.*, p. 50.

*cualquiera en su vida real. Con estos tres elementos se fabrica un cóctel espontáneo en la imaginación y en la sensibilidad, y es natural que esa combinación se refleje en los textos escritos, si uno no se dedica a falsear la mezcla, si uno no se esfuerza por prescindir de alguno de esos elementos. Yo no me he esforzado nunca, buscando oscuridad y dificultad, ni accesibilidad y difusión. Los mismos tres elementos que he tenido siempre, desde que empecé a escribir hace treinta años, están en este libro.*⁷⁰⁹

Cette même idée est reformulée dans l'essai qu'écrit le poète sur la nature et le paysage dans *Dibujo de la muerte* : *...es idéntica la capacidad como detonador poético de un paisaje real a la de uno descrito en una obra literaria, o representado en una obra de arte figurativo*⁷¹⁰. D'ailleurs, l'hispaniste I.J. López revient en 2010 dans l'édition de *Dibujo de la muerte* réactualisée sur cette absence de frontière entre la vie et la culture dans la création poétique de Guillermo Carnero :

*...a diferencia de lo que ocurre con otros miembros de su generación, para quienes la relación entre la literatura y el arte por un lado, y la vida por otro, es una obsesión primordialmente intelectual, Carnero abre una posibilidad a la vivencia : si se trata de poetizar el recuerdo de lo vivido, para Carnero tienen el mismo valor una experiencia vivida y una experiencia artística.*⁷¹¹

Le poète insiste par ailleurs une nouvelle fois sur la fausse opposition entre vie et culture dans son essai *Píos deseos al borde del milenio* dans lequel il s'exprime sur les axes majeurs de sa poésie que sont l'intime, la réflexion et le culturalisme :

*Es inadmisibile [...] sostener que la cultura pueda estar en oposición a la espontaneidad de la experiencia por ella presidida. Sólo podría afirmarse de las personas incultas, para quienes esa cultura es una lengua desconocida que pone de manifiesto su extranjería.*⁷¹²

Reprenant en 2010 la même idée, I.J. López, qui ajoute d'ailleurs à l'édition de 1998 un passage spécifiquement consacré à la conception qu'a le poète de la culture, s'appuie sur un entretien de Guillermo Carnero avec F. Sánchez Dragó au cours duquel est abordée cette question de l'absence de frontière entre l'expérience vécue directement et celle que provoque le contact avec l'œuvre d'art, la distinction portant ici sur le supposé hiatus entre culture populaire et culture savante. C'est que Guillermo Carnero considère l'expérience, au sens défini ci-dessus, du point de vue de son potentiel de révélation de l'intelligence émotionnelle et de sa faculté à permettre l'expression distanciée de l'intime et non selon une dichotomie entre culture littéraire et culture populaire ou entre réalité et fiction :

⁷⁰⁹ J. M. Galiana. "Guillermo Carnero, Premio Nacional de Poesía", *El País* (edición Comunidad Valenciana), 15 de octubre de 2000. Repris dans *Una máscara veneciana op.cit.*, p. 32 et dans *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 223-225.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 86 ; également cité dans *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 45.

⁷¹¹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 43.

⁷¹² « Píos deseos al borde del milenio », *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 61 ; la même affirmation est reprise p. 202.

*[En el libro « Verano inglés »] hay una cita de Elton John, que es exactamente igual que otra de Garcilaso. De modo que, viviendo en este mundo, es inútil y absurdo renunciar a toda esa riqueza poética cantada, que está en nuestras vidas y que hay que integrar con la Literatura con mayúsculas de las bibliotecas.*⁷¹³

L'hispaniste mentionne par ailleurs dans la même édition la conclusion de l'article de Guillermo Carnero, intitulé de façon révélatrice et sans doute par nécessité d'éclaircir cette apparente dichotomie, *¿Vida o cultura?*, dans lequel le poète alertait déjà sur les risques que comporterait pour la survie de la poésie l'intégration à la tradition du renoncement à l'expérience culturelle :

*Pretender convertir en criterio de un posible canon la renuncia a la experiencia cultural implica un grave peligro para la supervivencia de la poesía. El descubrimiento del yo lírico contemporáneo se produjo a fines del siglo XVIII, cuando emerge lo que llamamos Romanticismo. Su gran hallazgo fue ostentar la osadía confesional del alma desnuda en su exhibición de la lectura emocional de la existencia. A fines del XIX, el yo lírico romántico había entrado en la bancarrota de la reiteración y la previsibilidad : lo demuestran el Modernismo y la Vanguardia. Resucitar el neorromanticismo de estricta observancia es un salto atrás en la evolución literaria, condenado al fracaso. Conduciría a una poesía de fórmula y molde, de producción en serie y de tremendismo moral impostado. Tanto, por otra parte, como un culturalismo de biblioteca y decoración que hubiera perdido de vista que la experiencia cultural se justifica en su analogía con la cotidiana.*⁷¹⁴

Le poète, infatigable, avait un peu auparavant éclairé son lecteur sur le sens qu'il donne à la notion d'expérience, définie dans son rapport à l'émotion :

*Existen dos ámbitos de experiencia. El primero está constituido por los acontecimientos que se producen en la vida cotidiana, los cuales, si afectan a la sensibilidad, son materia poética. Lo son también, en el mismo caso, los que pertenecen a la experiencia de segundo ámbito, la que procede de la Literatura, la Historia o las Artes. Todo lo que produce emoción y lleva al poeta a la necesidad de formular su personalidad desde ella, es experiencia, con idéntica legitimidad. No se puede negar autenticidad al segundo de los ámbitos a que me he referido, ya que los dos aparecen espontánea e inmediatamente entrelazados en el discurso mental real y libre en la generación, exploración y formulación de la emoción.*⁷¹⁵

⁷¹³ Propos cités par I.J. López, *op.cit.*, p. 17 ; repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 217. La reprise de cette affirmation permet de fait à l'hispaniste de préciser sa compréhension de la conception de la culture chez Guillermo Carnero : *Opino que es clave en este caso la palabra "integrar" ; no se trata de que la cultura popular sea una alternativa de la cultura literaria tradicional, como supuso en algún momento una tendencia que surge en los años setenta, sino que el ser contemporáneo vive en un mundo de poemas y canciones, de lírica en suma, en el que hay sentimientos y sensaciones comunes, donde coinciden Garcilaso y Elton John, Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 17.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 49-50 ; repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 66.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

De façon similaire, insistant de nouveau sur le rôle fondamental de l'émotion dans l'expression poétique, Guillermo Carnero éclaircit pour son lecteur le potentiel de l'expérience quotidienne dans la création :

*Claro está que el amor es fuente indiscutible de poesía ; lo es cualquier acontecimiento de la vida cotidiana que modifique la sensibilidad, ponga en marcha el pensamiento emocional y en cuestión la entidad personal, e induzca a reformularla en un discurso escrito.*⁷¹⁶

Il s'agit en réalité pour le poète de continuer à militer pour la culture dans le même temps qu'il cherche à exprimer l'intime de façon distanciée. Ces deux orientations, à la fois intellectuelles et créatives, clairement formulées dans la poétique rédigée en 1998 pour l'anthologie de J.G. Sánchez, sont reprises en 2014 dans *Una máscara veneciana* :

*Allí [en la poética de 1998] definía mi orientación estética, en el momento de producirse la ruptura llamada novísima, como opuesta a las dos tendencias dominantes en la tradición española de posguerra : el realismo social y el intimismo primario. Acto seguido desestimaba, por simplista y reductora, la interpretación – no infrecuente entre la crítica – de esa ruptura como una simple negación de la literatura de compromiso político, para proponer una fórmula más abarcadora y precisa : “negación de la poesía como mensaje, tanto si éste es de alcance emocional egocéntrico como político colectivo”. Fórmula que requería, como es obvio, la siguiente aclaración : “Entiendo por poesía-mensaje aquella que se propone transmitir significados de recepción no problemática en textos cuya lectura se vuelve automática por dos razones : su escasa desviación de la lengua estándar, y su redundancia con respecto a la tradición literaria establecida, asumida y admitida. Ello vale tanto para las protestas, consignas y profecías del realismo social como para el intimismo neorromántico”.*⁷¹⁷

Le lecteur, s'il se laisse guider par le poète et accepte donc d'abandonner la rassurante idéologie canonique, est par conséquent amené à dépasser l'illusoire scission entre réalité et fiction pour entrer dans sa poésie par le canal de l'émotion à l'œuvre, à la fois source d'un ressenti qui éveille le désir de création et aliment de cette même création. Mais dans la poésie de Guillermo Carnero, l'émotion n'est pas le contenu brut du poème ni le fruit d'un autobiographisme basique⁷¹⁸ : elle en est la source, qui se tisse avec l'imaginaire culturel pour y prendre corps, distanciée par le langage – *La acuidad distintiva de la auténtica palabra poética sólo puede ser reflejo de la emoción que aureola las ideas e imanta las palabras en una*

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷¹⁷ *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 24-25 ; *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 53

⁷¹⁸ Il faut rappeler ici les propos du poète dans le prologue qu'il rédige en 1984 à *Ex libris* de Ma Victoria Atencia, repris en 2015 dans son essai « Más prodigiosa cuanto más sencilla... », *op.cit.*, p. 156 : *Ese cambio [en la poesía de Ma Victoria, desde Marta y María, había desaparecido el pensamiento idílico] había dado lugar a una « persistente ocultación de las motivaciones reales y biográficas, que da razón de mayor calidad y elaboración literaria ».*

conciencia estremecida – souligne le poète⁷¹⁹. Et de fait, Guillermo Carnero, qui dépasse les affirmations canoniques sur les stratégies de distanciation auxquelles il a recours, a à cœur de rappeler à son lecteur que l'intelligence émotionnelle alliée au langage est une métamorphose de l'imaginaire culturel.

Le poète, qui partage avec son lecteur le sens de ses déambulations dans le monde qu'il s'est construit, fait de la mémoire culturelle l'assise de l'expression distanciée de l'intime, efface les frontières artificielles de la norme canonique et ne manque pas de souligner la réciprocité de la relation entre la vie et la culture, qui coexistent et sont traversées l'une par l'autre grâce au recours à l'analogie :

*La memoria cultural, en su funcionamiento automático, confiere profundidad y color a nuestro deambular por el mundo real cuando, por ejemplo, el sonido de una guitarra nos trae la imagen de un marinero de Lipchitz, o una blusa abultada junto a la barra de un bar la de la virgen de Fouquet. Esa permeabilidad recíproca entre la experiencia de la vida cotidiana y la experiencia cultural no sólo enriquece la primera y vitaliza la segunda, sino que se convierte en un adicional procedimiento desautomatizador de la expresión de la intimidad, por cuanto la analogía entre ambas abre dos vías de escape al intimismo primario : permite dar cuenta de la experiencia cotidiana a través de la cultural, e igualmente superar el lenguaje del yo, reiteradamente trillado por la tradición poética, trasponiéndolo al de un “ello” con el que sea identificable [...]. No creo que ese trasvase analógico haya de generar incomunicación.*⁷²⁰

Le poète envisage de fait sous un angle synthétique et complémentaire les relations entre l'émotion, le langage et la culture puisque *el poema está desde luego fundado en la experiencia directa, pero la trasciende desde la fusión de ésta con el pensamiento, con las limitaciones del lenguaje y con la experiencia cultural, porque se trata de cosas indisociables*⁷²¹. Cette interrelation entre l'imaginaire culturel et l'expression de l'émotion dans le poème n'est de plus pas un placage a posteriori de références illustratives mais un tissage profond et subtil dont le poète se préoccupe de décrire le fonctionnement au lecteur de façon à faire évoluer les idées reçues sur sa poésie, qui limitent souvent le recours à l'imaginaire culturel à l'expression indirecte de la voix poématique :

*...ese imaginario cultural, cuando aparece, ha estado desde el primer momento imbricado con las suscitaciones emocionales e intelectuales que el poema intenta reflejar, aclarar y sistematizar, desde la necesidad vital de dar cuenta de la entidad del propio ser modificado por una experiencia que es, inevitablemente, tan cotidiana como cultural.*⁷²²

⁷¹⁹ « Píos deseos al borde del milenio », *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 60.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 248.

⁷²² *Ibid.*, p. 62.

C'est ainsi que le dialogue avec la tradition – *la de todas las épocas, lenguas y culturas*⁷²³ – représente pour le poète une façon de recourir à l'imaginaire culturel, non en l'imitant ou en le reproduisant mais en en extrayant la capacité à se distancier que toutes les œuvres qui le composent manifestent. La *máscara cultural* ne représente que l'un des aspects de cette recherche de distance :

*Digo « diálogo » para excluir la imitación o la reproducción, y para dar a entender « adaptación », no de los textos mismos, sino de la relación distanciada y superadora que entablaron, en cada momento histórico, con su lengua, con el pensamiento que les era contemporáneo y con la tradición que les era previa, alcanzando al mismo tiempo una solución de permanente vigencia ante los grandes asuntos en los que se cuestiona y se formula el yo. Me refiero aquí a las formulaciones específicamente poéticas, sin excluir de ningún modo las otras formas de reflexión y de saber que las acompañaron en su entorno cultural y que son su obligado intertexto ; y también sin que toda esa cultura del pasado clásico, poesía incluida, deje de actuar como referente analógico en el ámbito de lo que he llamado antes « culturalismo ».*⁷²⁴

Or, il s'avère que cette interaction entre l'expression de l'intime et l'imaginaire culturel est souvent mal comprise, ce qui oblige le poète à réitérer en les reformulant les mêmes explications :

*También señalaba [en la poética publicada en 1998 en la antología de J.G. Sánchez] que la voluntad de aportar un nuevo enfoque del intimismo a través del imaginario cultural había sido en ocasiones mal entendido, como si fuera una coartada para disfrazar la ausencia de verdad emocional, olvidando que, si bien “el intimismo es un componente esencial del discurso poético”, el intimismo directo o primario, desde que el Romanticismo dieciochesco aportó al ámbito literario el pacto confesional y autobiográfico, se ha lexicalizado hasta la no significación, ya que “significa sólo lo que obliga a desautomatizar su propia recepción”.*⁷²⁵

De même, le poète explicite précisément le fonctionnement de la *máscara cultural* en tant qu'expression de l'intime, les deux étant reliés dans le poème par le biais de l'analogie :

*El culturalismo permite hablar del yo sin mencionarlo, y referirse del mismo modo a las situaciones existenciales de la vida cotidiana, por el procedimiento de expresar lo uno y lo otro por analogía. El autor designa entonces a un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte, cuando quiere manifestar que se encuentra en situación semejante a la suya ; o bien designa una obra literaria o artística cuando entiende que éstas significan algo idéntico o semejante a lo que quiere significar de sí mismo. La ventaja de esa sustitución reside en que la novedad y la sorpresa que aporta un poema analógico son potencialmente infinitas, como lo es la experiencia cultural en que puede basarse.*⁷²⁶

⁷²³ *Ibid.*, p. 63.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁷²⁵ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 25.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 30.

De plus, Guillermo Carnero précise dans le même ouvrage, comme il l'a déjà fait à plusieurs reprises dans ses écrits autocritiques, cette hybridité de l'intellect et de l'émotion, qui s'appuie sur un imaginaire culturel facteur de connaissance de soi et du monde. Le lecteur pourra donc constater que ces analyses sont bien éloignées de la glose référentielle canonique qui vise souvent soit à établir la liste des sources et des influences mobilisées et reçues par le poète, soit à présenter les outils de la mise en œuvre de la *máscara cultural* :

*En resumen : afirmo resueltamente y sin ninguna ambigüedad que la expresión del yo a través del imaginario cultural resulta de la verdad y la autenticidad intelectual y emocional en aquel para quien la cultura es un elemento irrenunciable y primordial en el conocimiento del mundo y en el autoconocimiento, si bien la máscara cultural no es imprescindible más que cuando la imponen la génesis del poema y su prehistoria psíquica. Cuando se utiliza legítimamente, no obedece a un propósito decorativo o suntuario, sino que es siempre un procedimiento de expresión de la intimidad y de creación de literariedad, y – más de una vez lo he dicho con estas mismas palabras – no oculta sino que potencia los rasgos y la voz del yo, como las máscaras usadas por los actores del teatro griego.*⁷²⁷

Cependant, et malgré les affirmations des écrits secondaires canoniques, il n'en demeure pas moins, malgré l'omniprésence du recours au système référentiel artistique par le poète, que le lecteur de cette œuvre poétique ne devra pas oublier un autre de ses axes structurants, à savoir que *[Su] poesía sigue hasta hoy acumulando referencias que coinciden en ser obstinadamente conducentes a una misma conclusión : la inanidad del refugio utópico tras la máscara cultural.*⁷²⁸

De plus, la conception de la culture que le poète partage avec ses lecteurs et l'importance de la *máscara cultural* dans sa poésie ne sont pas les seules voies que celui-ci explore car il formule également des réflexions sur l'aspect intellectuel de l'émotion au sein de son œuvre poétique : en effet, alors que le métarécit critique en réalise une lecture généralement axée sur son inscription dans la tradition et en analyse la présence dans cette poésie en termes sociaux, le lecteur insistant trouvera au contraire dans les autoanalyses du poète une lecture de la métapoésie en tant que facette intellectualisée de l'émotion, c'est-à-dire en tant qu'autre façon de dire l'intime.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 39. D'ailleurs, dès 1984, dans le prologue qu'il rédige pour *Ex Libris* de M^a Victoria Atencia, *op.cit.*, p. 12-13, Guillermo Carnero précisait : *Determinados elementos del mundo externo o del paisaje, personajes extraídos de la tradición cultural, o las emociones de significado genérico que pueden producir obras de arte (pintura, música), desencadenan un proceso de asociación dotado de analogía afectiva con la propia personalidad, por medio de cuyos componentes se lleva a término lo que, además de una necesidad personal, es la propuesta clave de la poesía contemporánea : decirse el autor a sí mismo sin nombrar directamente ni el yo ni su propia historia [...]. El poema no existe si el yo del autor no selecciona intuitivamente los disfraces por medio de los cuales se va a expresar ocultándose, como tampoco si el recurso a la no-subjetividad lleva tan sólo a la instalación de un decorado desprovisto de motivaciones personales.*

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 54.

Comme l'a spécifié le poète à de nombreuses reprises, son œuvre poétique repose sur une alliance entre *intimismo*, *intelectualismo* et *culturalismo*⁷²⁹. Or, si le culturalisme et ses enjeux dans cette poésie ont été largement glosés par la littérature secondaire, si l'expression de l'intime qui y est à l'œuvre prend de l'ampleur critique au fil des années, son versant intellectuel reste encore souvent lu en tant que manifestation de la relation du poète avec la société, qui utiliserait la métapoésie uniquement en tant que stratégie de résistance au pouvoir, incarné dans le langage, la distanciation qui y est omniprésente étant en outre assimilée à de l'élitisme et à l'enfermement du poète dans une tour d'ivoire.

Or, cette opposition élaborée par le métarécit critique entre d'un côté une intellectualisation distante de la réalité et de l'autre l'expression de l'émotion dans le poème n'existe en réalité pas pour Guillermo Carnero, qui rappelle que penser l'émotion est indispensable à la naissance du poème. Ainsi répond-il lorsque M. Polo López l'interroge sur le poète du XX^e siècle qui serait le plus proche de sa manière de faire de la poésie :

*Mallarmé. Porque su aplicación del pensamiento a la profundización en la emoción y su incursión en ámbitos referenciales no cotidianos y cargados de significado cultural permiten acceder a un nuevo territorio poético concebido como síntesis y no como oposición entre lo emocional intuitivo y lo reflexivo.*⁷³⁰

Afin d'expliciter pour son lecteur cette interaction entre la raison et l'émotion ou pourrait-on dire cette intellection de l'émotion, le poète a recours à l'image de l'opposition entre le chaud et le froid, des contraires qui ne peuvent exister l'un sans l'autre :

*El Azar viene de un problema que ya me había planteado en El Sueño de Escipión. En este libro hay [...] dos tipos de lenguaje : uno que podríamos llamar "caliente" y otro "frío", aunque en mi opinión ambos son igualmente cálidos, porque la razón también tiene su calentura, sin duda mayor que cualquier otra. Volviendo al símil, el caliente lo tienes en poemas como "Jardín inglés" ; el frío en "Piero della Francesca" o "Elogio de Linneo". Ese lenguaje que llamamos frío se bifurca en dos : ironizaciones del caliente (como "Cenicienta"), o especulaciones metapoéticas. El problema que me planteaba El Sueño de Escipión era ponerme a mí mismo en guardia contra la tentación de dar demasiada importancia al lenguaje frío. De ese peligro me defendí en Variaciones y figuras y en El Azar Objetivo, en éste de un modo que me parece más definitivo : produciendo un lenguaje frío límite, una hipertrofia del lenguaje frío cuya misma monstruosidad fuera una prueba palpable de sus riesgos. De ahí que el título aluda a la reivindicación superrealista de los resortes irracionales de la creación, y que el lenguaje frío del libro sea una ironización dentro del lenguaje frío mismo, una ironización ardiente.*⁷³¹

⁷²⁹ C'est dans l'essai « Píos deseos al borde del milenio » que Guillermo Carnero détaille ces trois pans inséparables de son œuvre poétique, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 59-63.

⁷³⁰ *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 195.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 178. La question des risques d'un poème réflexif en tant que discours rationnel et froid est également évoquée par le poète en 2001 dans un autre entretien, en réponse à une interrogation sur la nouveauté contenue

En effet, pour le poète, émotion et réflexion sont inséparables car *...de hecho el pensamiento emocional y el conceptual funcionan al unísono y en una imbricación inseparable y necesaria, pues la constatación de la emoción lleva instintivamente a su consideración reflexiva*⁷³². Le poète donnait d'ailleurs en 2005 une définition très claire de la métapoésie, synthèse d'émotion et de réflexion dans le langage, pour exprimer l'intime :

*Metapoesía es aquella que, entre otros asuntos, se tiene a sí misma por objeto, planteándose la conversión de los acontecimientos y las emociones en lenguaje, preguntándose en qué medida podemos dar cuenta de nosotros mismos al escribirnos, y hasta donde puede el lenguaje reflejar y transmitir el pensamiento emocional*⁷³³.

Mais le poète s'était déjà auparavant prononcé sur les relations entre métapoésie, émotion et expression de l'intime, en affirmant en 1999 dans un entretien avec M.B. Ferrari que...

*...para [él], la metapoesía fue siempre un problema emotivo personal, desde el momento en que [se] plante[ó] cómo el poeta considera que su propia vida, y notablemente sus fracasos emocionales, son el mejor detonador de la escritura, y como llega incluso a dar la bienvenida a ese fracaso en tanto que seguro productor de escritura.*⁷³⁴

De façon similaire, Guillermo Carnero rappelait une nouvelle fois en 2000 la nécessité d'une réflexion sur le langage lorsqu'il s'agit d'exprimer l'émotion dans le poème :

*...todo lo que modifica tu sensibilidad, es decir, lo que te afecta emocionalmente, es susceptible de convertirse en poesía. Y si a ti, como escritor, el problema de la expresión te afecta emocionalmente y no sólo intelectualmente, entonces se convierte en poesía ; y si tú puedes poner en práctica la terapia que es escribir usando el lenguaje, evidentemente el uso del lenguaje es un problema emocional. De modo que creo que es tan legítima la metapoesía como cualquier otra motivación para escribir.*⁷³⁵

Pour le poète, la métapoésie est donc avant tout l'aspect intellectualisé de la réflexion sur l'expression de l'émotion dans le langage du poème et à ce titre une part fondamentale de sa trajectoire poétique, comme il l'a souvent répété au fil des années :

*En resumen, creo – y más de una vez lo he dicho – que intimismo, máscara cultural y reflexión existencial y metapoética son, en lo que puedo alcanzar, los componentes de esa trayectoria [...], con distintas proporciones en la combinación según los libros.*⁷³⁶

dans le recueil *Variaciones y figuras* (1974) : *...la conciencia de los peligros del poema reflexivo como discurso racional y frío, con lo cual este libro de 1974 desemboca en El azar objetivo de 1975, ibid., p. 242.*

⁷³² Ibid., p. 197.

⁷³³ Ibid., p. 114. Et d'ailleurs, lorsqu'il s'intéresse au symbole, le poète en met bien en évidence les deux plans, émotionnel et conceptuel ainsi que l'aspect interculturel : *En mi opinión, el símbolo es el ingrediente esencial de un discurso que para ser poético, ha de significar tanto conceptual como emocionalmente ; debe ser de lectura universal para que signifique ante un lector distinto del poeta mismo.*

⁷³⁴ Ibid., p. 206.

⁷³⁵ Ibid., p. 215.

⁷³⁶ Ibid., p. 252.

Et comme l'auteur tient de plus à le souligner, la métapoésie n'a rien à voir avec l'illustration d'une quelconque théorie littéraire qui viendrait s'immiscer dans le poème :

*La metapoesía es aquella que, entre otros asuntos, tiene su propia escritura como objeto en todas sus dimensiones, especialmente la conversión de la experiencia en lenguaje. Si la poesía es autoconocimiento y la produce la necesidad de expresión de una emoción o un conflicto personal, y ese autoconocimiento sólo se da en el poema, entonces la metapoesía afronta un problema existencial y personal, y no es una cuestión exclusivamente intelectual o una manifestación de teoría literaria aplicada.*⁷³⁷

Car ce qui intéresse au plus haut point le poète c'est la dialectique de la raison et de l'émotion, c'est-à-dire la dynamique de l'émotion à l'œuvre dans le poème et son oscillation entre l'intime et l'altérité, le dedans et le dehors : *Lo que me interesa, como dice el poema "Erótica del marabú", son los desvaríos de la lógica, o la lógica del desvarío, es decir, el maridaje de emoción y razón.*⁷³⁸

Mais malgré ces nombreuses précisions et explications, ces mises au point réitérées et on ne peut plus claires, le poète ne peut que constater le paradoxe attaché à la réception de son œuvre poétique car le thème métapoétique – *...la metapoesía es algo que no hago en frío y con la inteligencia sólo, sino que con todo mi ser, y por tanto es para mí un tema poético* précise pourtant le poète⁷³⁹ – qui a pris le pas sur les autres éléments constitutifs de cette poésie de l'émotion distanciée et intellectualisée, fait de celle-ci le lieu d'une froide abstraction cérébrale et non un espace d'expression de l'intime :

*La coherencia en un poema es profunda y emocional, no superficial y expresa ; y afortunadamente la intervención en ella del pensamiento conceptual es muy escasa. Una cosa que a veces me descorazona y me sorprende es observar cómo algunos críticos y lectores tienen de mí una imagen de escritor con más conchas que un galápagos, más cerebral que emocional, y creen ver, por ejemplo, ironía o segundas intenciones en poemas donde no hay más que dolor y desamparo.*⁷⁴⁰

En ce sens le poète, qui a souvent fait le constat d'une réception parfois erronée de son œuvre poétique, a produit – nous venons de les parcourir largement – des centaines de pages

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁷³⁸ *Ágora, op.cit.*, p. 32.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁴⁰ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 260. Dans les « Reflexiones egocéntricas II », publiées en 2000, essai qui porte sur la critique de la critique dans l'Espagne contemporaine, le poète rappelle le jugement habituellement porté sur le groupe de poètes de sa génération : *La obra y la poética de mi generación vienen siendo objeto, en estos últimos veinte años, de una sistemática denigración que las ha tachado de difíciles, oscuras, ultrabarrocas y hostiles al lector por exceso de densidad cultural y reflexiva, ibid.*, p. 78. En 1986, le poète soulignait pourtant déjà la légitimité de la métapoésie en *quien siente como algo conflictivo la relación entre su personalidad, el lenguaje y el mundo, [Poética], El estado de las poesías, ibid.*, p. 47.

réunies dans les deux ouvrages autocritiques de son œuvre à partir d'entretiens et d'essais destinés à éclairer ses lecteurs⁷⁴¹, les productions critiques sur d'autres poètes ou les essais sur l'art et la littérature étant de plus parfois le lieu de rappeler sa propre conception de la poésie. Il est donc perceptible que Guillermo Carnero est conduit à partager le sens de son œuvre, bien qu'il en souligne l'inutilité à chaque fois que possible, montrant en cela une certaine ambivalence.

Et en effet, les propos initiaux du prologue du premier de ces deux ouvrages, rédigé en 2007, soit près de quarante ans après les premières poétiques⁷⁴², montrent que la nécessité de partager ces champs en relation avec la connaissance de soi et l'expression de ce qui constitue l'intime humanité du poète perdure au fil des années, que ce soit dans l'œuvre critique ou dans la poésie⁷⁴³ et ce, malgré l'affirmation dès 1980 de l'inutilité de l'autocritique, puisque, précisait alors le poète, *la propia práctica se ha vuelto la mejor teoría*⁷⁴⁴ :

⁷⁴¹ *Poéticas y entrevistas* et *Una máscara veneciana*, *op.cit.*

⁷⁴² La première d'entre elles, [Poética], E. Martín Pardo (ed.) *Nueva poesía española*, republiée en 1990, et reprise dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 17, date de 1970.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁴⁴ « Poética », C.G. del Moral y R.M. Pereda, *Joven poesía española*, *op.cit.*, p. 307-308, repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 43-44. Citation extraite de la p. 43. Dès 1979 d'ailleurs, dans sa « Nota del autor » qui précède le recueil *Ensayo de una teoría de la visión*, reprise dans *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 108, le poète signalait déjà que *difícilmente podría un autor pronunciarse sobre sí mismo con pretensiones de objetividad y de validez teórica*. En 2004, lors de la conférence donnée à la Fondation Juan March, le poète, évoquait les auto-analyses critiques réalisées a posteriori sur sa poésie et rappelait leur inutilité *...siempre traición en tanto que traducción a un lenguaje que no es el suyo [del poema]. En buena ley los poemas han de dejarse en libertad, para que actúen por sí mismos. Por eso recomendaba André Breton algo que hemos incumplido hoy : que no hay que preguntarle a un poeta qué ha querido decir, porque los poetas, y los poemas, dicen siempre exactamente lo que quieren decir*, *ibid.*, p. 106 ; et en 2011, dans l'entretien avec F. Martínez publié dans la revue *Ágora*, *op.cit.*, p. 25, le poète rappelait de nouveau ses propos de 2004 : *Como decía André Breton, un poeta dice siempre lo que quería decir. Un poema no se puede traducir a otro lenguaje* ; en 2011 toujours, Guillermo Carnero réitère la même affirmation : *El discurso de un poema es [...] único, y no puede ser traducido a otro de distinta naturaleza, como no sea para suplantarlo o para dar, en el sucedáneo, una ilusión de comunicación a quienes no comparten la auténtica. [...] Por lo tanto, un poema no puede traducirse a otro lenguaje, porque sólo es en el suyo. Tampoco puede explicarse, como el chiste que no hace reír a quienes no tienen sentido del humor : es un acto de intensidad, cuya comprensión brota con la inmediatez del rayo*, « Guillermo Carnero/ Un poema frío » *Ínsula* 774, *op.cit.*, p. 43 ; déjà, dans l'introduction de *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 9, le poète précisait : *El origen y la naturaleza de los textos que aquí se reúnen son semejantes, ya que se trata de un juego de poéticas o de entrevistas [...] : ambas han sido, a lo largo del tiempo, respuesta a la solicitud de traducir el lenguaje de la poesía a otro más inequívoco. Su objeto puede ser [...] la obra propia. En este último caso se trata de un juego peligroso, que no puede practicarse sin que se pierda en él una cierta cantidad de masa poética ; y en buena parte ocioso, ya que la poesía debería autojustificarse y contener en su propio universo la respuesta a los interrogantes que pueda suscitar*. Il faut ici rappeler que cette question de la réception de l'œuvre est pour de nombreux artistes une préoccupation car « ...la réception, du fait même de son historicité, ne se laisse pas prédire, si bien qu'à ce point de vue elle échappe au contrôle », Wolf-Dieter Stempel, « Comment contrôler la lecture ? », *Problèmes actuels de la lecture*, L. Dällenbach et J. Ricardou (dir.), Paris, Hermann, 2012, p. 111. R.M. Rilke, dès 1929 dans ses *Lettres à un jeune poète* (Gallimard, Paris, 1993, p. 25) précisait d'ailleurs pour sa part : « ... rien n'est plus superficiel pour aborder une œuvre d'art que des propos critiques : il en résulte toujours quelques malentendus plus ou moins heureux. Jamais les choses ne sont saisissables et concevables autant qu'on voudrait nous le faire croire ; la plupart des événements sont indicibles, se produisent au sein d'un espace où n'a jamais pénétré le moindre mot ; et plus inexprimables que tout sont les œuvres d'art... » ; et Rimbaud affirmait dès 1871 : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens [En réponse à sa mère, qui l'interrogeait sur *Une saison en enfer*] », cité par Michel Collot, « L'Autre dans le Même », *Poésie et altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990,

*Esta recopilación tiene su primera justificación en mi deseo de dejar constancia de lo que pueda haber de mí mismo en textos dispersos a lo largo de los años, o perdidos en volúmenes inencontrables. Podrá interesar al lector de mis libros poéticos, al ser una serie de reflexiones paralela en el tiempo a la que ellos forman, tanto como a quien considere lo uno y lo otro como documento de valor histórico.*⁷⁴⁵

Malgré tout, il convient de rappeler ici que la volonté de réunir ces écrits critiques relève du désir de rétablir des vérités, souvent affirmées et répétées par l'auteur mais peu prises en compte par certains écrits secondaires : *Y debo reiterar que la autocontemplación no ha sido nunca en mí espontánea sino [...] inducida por una sugerencia venida de fuera, unas veces en forma de interrogación, otras de interpretación equivocada*⁷⁴⁶.

Et surtout, Guillermo Carnero montre, par sa réticence à gloser son œuvre poétique, qu'il se préoccupe de la liberté de son lecteur qu'il ne souhaite pas brider en formatant par avance dans un discours qui ferait forcément autorité la réception de sa poésie :

*En ningún caso o momento he creído que de un autor tenga que proceder la mejor y más completa lectura de su propia obra, de tal modo que lamentaría que el contenido de este volumen pudiera ser considerado la última palabra sobre alguno de sus contenidos, acortando así la perspectiva o reduciendo el horizonte de algún lector o estudioso.*⁷⁴⁷

D'ailleurs, le poète en personne n'émet-il pas quelques regrets d'avoir du éclaircir le sens de sa poésie, lui qui aurait souhaité être compris sans avoir à le faire ? C'est ainsi qu'il souligne, dans ce même prologue à *Poéticas y entrevistas* que [p]referiría, en vez de haber escrito poéticas para aclarar el secreto de mis versos, que se dijera de mí lo que Rubén Darío de Antonio Machado : que anduve « misterioso y silencioso »⁷⁴⁸. Et d'ailleurs, le poète, qui n'a toujours pas trouvé son lecteur, ne choisit pas au hasard l'exergue de cet ouvrage autocritique en retenant dès avant son prologue cette épigraphe de Rubén Darío, extraite de « Canción de otoño a la entrada del invierno » :

*Nadie ha visto mis pensamientos
del modo en que se deben ver*⁷⁴⁹

Cette quête ambivalente du lecteur « deseable »⁷⁵⁰ ne va effectivement pas sans mal et le poète effectue des constats pessimistes sur la culture et la lecture dans l'Espagne

p. 31.

⁷⁴⁵ *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 9.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁵⁰ Le poète, dans sa « Nota del autor a la edición de 1979 », *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 107, rappelle que *a decir verdad no [le] importa gran cosa de qué modo dejar [su] verso* : cette affirmation, qui appartient à un collage de vers d'A. Machado (« Retrato » de *Campos de Castilla*), reçue par la critique, comme l'ensemble des vers repris dans ce collage, en tant que *repudio por Carnero de los dogmas de la poesía social del los años 60*, y

contemporaine, par ailleurs dans le droit fil de ceux que réalisait déjà P. G. Baena, l'un des 'maîtres à poétiser' de Guillermo Carnero, dans les années 1950-1960 du XX^e siècle, bien entendu dans un contexte différent, lorsqu'il s'exprimait plus spécifiquement sur l'état de la poésie à cette période.⁷⁵¹

Effectivement, Guillermo Carnero soulignait dès 1971 la faible présence de la poésie dans l'espace des lettres espagnoles du tardofranquisme, jugeant que *...la poesía e[ra] un género literario que no [tenía] gran relevancia en la vida de [su] pueblo*⁷⁵² dans le même temps qu'il effectuait le constat de l'importance déclinante du poète au sein de la société, expliquant que *[e]l poeta va tomando conciencia de que su visión particular y afectiva es cada vez más improcedente, de que su horizonte se empequeñece. En este sentido se podría hablar de una progresiva erosión de la función social de la poesía ; de la poesía y de otras formas de pensamiento*⁷⁵³. Force lui est hélas de constater en 2015, dans l'essai qu'il consacre à la poésie de M^a V. Atencia, que cette situation inquiétante de la poésie dans la société espagnole n'a guère évolué positivement :

*Estamos [...] ante un problema de género, un género diariamente ignorado y despreciado : pero un género literario. Si la poesía de hombre, de mujer o de cualquier otro sexo sobrevive es porque las instituciones le conceden la atención que le niegan el público y el mercado. Disfruta así de un simulacro de existencia, en el que la gratitud convive con la melancolía de quien dialoga con su propio eco, mientras, como escribió Cernuda en su poema a Larra, « muere la inspiración envuelta en humo », aunque sea el humo de incienso.*⁷⁵⁴

Il faut d'ailleurs souligner qu'à maintes reprises le poète dresse le constat accablant de l'inculture de ses concitoyens. Par exemple, lorsqu'il évoque l'importante question de l'absence de frontière entre l'expérience quotidienne et l'expérience culturelle, le poète regrette de ne pas être compris et souligne que...

...el intento de descalificar la natural convivencia de lo cultural y lo cotidiano – o dicho de otro modo, de negar el carácter cotidiano de lo cultural – es, cuando aparece, indicio de que la mediocridad y el analfabetismo se han

de la mitificación en su seno de cierta imagen parcial de Antonio Machado, ibid., n.4, peut également être lue en tant qu'absence de préoccupation pour la réception de son œuvre par l'auteur.

⁷⁵¹ De fait, P. G. Baena, qui se remémore en 2016 l'état de la poésie espagnole à cette époque souligne, lorsqu'il évoque les revues de poésie alors publiées en Espagne que *[h]abía varias revistas de poesía de jóvenes poetas, por toda la geografía nacional : Espadaña, con Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, en León ; Proel, con las colaboraciones de José Hierro, de Julio Maruri, de José Luis Hidalgo ; o Verbo, la revista que hacía en Alicante José Albi. El horizonte para el joven poeta en esa época brillaba con la estrella de Adonais sobre aquella desolación, y era esa la esperanza única [...]. Cuando me traslado a Málaga, en el año 65, tengo la sensación, sin proponérmelo, de que la poesía quedaba abandonada – y hasta en algún diario de mi ciudad escribieron que mi traslado había dejado la lira abandonada en Córdoba, puesto que ya no escribía, « Encuentro con Pablo García Baena », Sevilla, *Vandalia*, noviembre 2016, p. 7-8.*

⁷⁵² « Guillermo Carnero o la voluntad de estilo », *Infame turba*, op.cit., p. 50.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁵⁴ « Más prodigiosa cuanto más sencilla... », op.cit., p. 151.

*instalado en la sociedad literaria, o una marrullería demagógica destinada a atraerse a potenciales lectores iletrados.*⁷⁵⁵

De même, le poète, en 1993 déjà, dans son article « El pacto con el lector futuro » s'interrogeait sur ce futur lecteur, à propos de l'émergence duquel il n'était guère optimiste, surtout lorsqu'il rappelait chiffres à l'appui l'état de désertification dans lequel se trouvait alors la lecture en Espagne, constat d'autant plus inquiétant que la relève ne semblait pas assurée, la faillite de l'état espagnol face à la place de la culture relevant principalement celle de l'enseignement, surtout secondaire :

*Muchas veces me he preguntado cómo será el lector de ese futuro que empezará pronto a ser presente [...]. Mi opinión no es muy optimista. Por lo que veo a mi alrededor y por lo que compruebo año tras año en mi trabajo universitario, ha desaparecido el afán de leer que distinguía a los jóvenes de hace veinte años [...]. Según estadísticas publicadas el mes pasado (abril de 1993), el 40% de los españoles mayores de 18 años no lee nunca ; el 65% no compró ni un solo libro, y el 90% no entró ni una vez en una biblioteca, en 1992 [...]. Junto a la lectura espontánea, otra vía importante de adquisición de cultura literaria es la enseñanza. Nuestro país vive el sueño de la convergencia cultural con Europa, interpretado y dirigido por el poder a favor de la formación científica y técnica y en detrimento de las Humanidades [...]. ...al fin y al cabo, es en la Enseñanza Media donde se despierta entre los jóvenes el interés por la Literatura y el Libro. En la enseñanza Universitaria el número de estudiantes desciende cada año en Humanidades.*⁷⁵⁶

Ces constats rejoignent de fait la grande question de l'évolution de la culture, sur laquelle de nombreux penseurs et artistes ont réfléchi⁷⁵⁷, analysée ici sous l'angle de sa décadence⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 105.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 50-51. Et l'auteur ajoute, *ibid.*, p. 51, un autre constat sans aucun doute sidérant pour lui : *La biblioteca familiar media de la España de hoy oscila entre 25 y 50 libros (recuerdos que a mis 17 años [1964] había en mi casa unos 2.000), y casi la mitad de la lectura se realiza en los transportes públicos. España tiene 10 millones de analfabetos funcionales (quienes, aun sabiendo técnicamente leer y escribir, no son capaces de hacerlo con normalidad en la vida diaria), y el español medio pasa unas 5 horas al día ante el televisor.*

⁷⁵⁷ On peut citer par exemple, H. Arendt et *La crise de la culture* – en réalité le titre du VI^e essai du recueil – publié en 1954 (et traduit seulement en 1972 en français et en 1996 – d'après nos recherches – en espagnol, qui conserve le titre original *Entre el pasado y el futuro*) ; G. Steiner qui dès 1971 dans son essai *Dans le château de Barbe-Bleue* réfléchit sur « une redéfinition tragique de la culture », selon la quatrième de couverture, ouvrage dont le sous-titre *Notes pour une Redéfinition de la Culture* est repris des *Notes pour une définition de la culture* que T.S. Eliot publie en 1948 (traduit en 1973 en français et en 1976 en espagnol) ; également de G. Steiner : *Le crépuscule des humanités*, publié en 1999 en France dans la revue *Débats* et traduit la même année en espagnol dans la *Revista de Occidente*.

⁷⁵⁸ Ces constats sont réitératifs au sein de l'œuvre critique du poète. Nous pouvons en donner quelques exemples : en 2000, à propos de la revue *Anales de literatura española*, dirigée par Guillermo Carnero jusqu'à sa retraite en 2012 : *...la crítica y la erudición universitaria no tienen un mercado realmente existente en este país, Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 220 ; en 2001, lorsque le poète qualifie la société contemporaine dans son ensemble : *...hay ciertas preguntas relativas a lo más íntimo del ser humano, para las cuales sólo puede haber respuesta en la poesía o en la filosofía. Mientras existan esas preguntas habrá poesía. Otra cosa es cuántas personas conservan la posibilidad de hacérselas, en una civilización dominada por la prisa, la banalidad, las distracciones masificadas para retrasados mentales y la falta de inquietudes y valores morales, ibid.*, p. 230 ; en 2004, lors de sa conférence prononcée à la fondation J. March, le poète rappelait, outre la disparition progressive de la culture de l'écrit dans la société espagnole, *el fracaso del sistema educativo y la enorme influencia de los medios de comunicación de masas, que ofrecen primordialmente distracción oligofrénica para analfabetos y proponen modelos de éxito y prestigio basados en la fuerza brutas, el poder, el dinero y el arribismo. Lo que debe*

Mais le poète ne se limite pas à la sphère critique pour partager ses réflexions et constats : il en fait également l'objet du poème car cette préoccupation pour l'appauvrissement voire la disparition de la culture artistique et littéraire le touche émotionnellement, lui dont la patrie réelle est la culture.

Ainsi, dans « Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina »⁷⁵⁹, le fait historique de la décadence de l'empire romain est-il utilisé pour établir une analogie avec la crise de la culture au moment de l'écriture du poème. I.J. López cite à ce propos le poète :

*Sobre este poema, y sobre el valor de Ausonio como emblema del momento actual de nuestra cultura, dice Carnero : « Yo diría que [encontrarse en un callejón sin salida, en una estación de fin de trayecto] es la situación de la cultura occidental en estos momentos, muy parecida – salvando las diferencias tecnológicas – a la decadencia del Imperio Romano. Creo incluso que la decadencia de una cultura puede detectarse cuando sus escritores dejan de compartir un lenguaje con su colectividad. En esas situaciones el escritor se vuelve un aguafiestas. [...] Eso lo hizo el poeta Ausonio, y a señalarlo he dedicado un poema de Variaciones, en el que nadie se ha fijado hasta ahora, porque los historiadores, que lo hubieran entendido, no leen poesía ».*⁷⁶⁰

De même, à propos des vers douze et treize⁷⁶¹ du poème « Une semaine de bonté » l'hispaniste E. Pittarello affirme que *[i]nvolucrada en un proceso de descomposición orgánica, la civilización avanzada a la que pertenece el poeta agoniza, como muestra el descenso vertical del fuego o logos divino, motor del universo.*⁷⁶²

Néanmoins, malgré la tristesse de ces constats, le poète, qui ne décourage pas pour autant – « Aún es posible insertar sangre nueva a la poesía » – affirme-t-il en 2017 lors de la présentation de son dernier recueil de poèmes *Regiones devastadas*⁷⁶³, doit néanmoins se

*entenderse por cultura sólo está presente en círculos minoritarios, y la literatura de tradición y naturaleza culta tiene un horizonte de recepción muy reducido. La sociedad española, por su falta de cultura y de criterio selectivo y su dependencia de los medios de comunicación, y por el predominio que en ella ejerce la publicidad sobre la crítica, emite un continuo mensaje de desaliento y disuasión para quienes se sienten insertos en la gran tradición cultural de Occidente, ibid., p. 98 ; on peut enfin faire remarquer les titres d'articles récents publiés par le poète dans la presse espagnole, issus du corps des textes : le 28 mai 2012 dans *lasprovincias.es* « La mejor literatura tiene cada vez menos espacio. Todo se simplifica » ; le 23 juin 2014 dans le même quotidien « La cultura de masas convierte a los jóvenes en analfabetos funcionales » et enfin, le 5 avril 2017 dans *elcultural.es* « Muchos lectores no quieren conocer, quieren reconocer ».*

⁷⁵⁹ *Dibujo de la muerte, op.cit., p. 266.*

⁷⁶⁰ *Ibid., p. 267 ; propos issus d'un entretien de 1979 avec J.L. Jover, Nueve preguntas a Guillermo Carnero (1979) repris dans Poéticas y entrevistas, op.cit., p. 174. Ces propos sont à nouveau repris dans Poéticas y entrevistas, ibid., p. 193.*

⁷⁶¹ « entre los uniformes y los focos blindados/mientras la ciudad hiede con resuellos de engrudo », *Dibujo de la muerte, op.cit., p. 347 : « parmi les uniformes et les projecteurs blindés, alors que la ville empesté les effluves d'empois ».*

⁷⁶² E. Pittarello, « El ideal herético de Guillermo Carnero... », *op.cit., p. 415.*

⁷⁶³ *lasprovincias.es*, 5 avril 2017.

rendre à l'évidence : *Además del tribunal del viento al que sugería acogerse el conde de Villamediana, sólo se me ocurren dos especies en vía de extinción : el estudioso y el lector de poesía.*⁷⁶⁴

Mais, même si ce lecteur est rare, le poète ne se prive néanmoins pas d'en imaginer les qualités nécessaires et le prend en compte dès ses débuts créatifs⁷⁶⁵. De fait, son évocation figure dans nombre d'essais et d'entretiens du poète, qui formule le souhait de voir naître une nouvelle lecture des poètes de sa *génération* et donc de sa propre poésie, grâce à un lecteur libre de tout préjugé, curieux et désireux d'accepter la complexité de son œuvre et de celle de ses pairs et de s'en enrichir :

*Muchas veces me han preguntado cómo veo el futuro de la poesía española [...] ...en mi opinión el futuro debería ser integrador y ecléctico [...]. Esa integración tendría que darse en tres direcciones [...]. 2ª, una lectura de la obra de mi generación que prescindiera de los abyectos tópicos del venecianismo, la torre de marfil y la decoración, y de todas las demás simplificaciones demagógicas con las que se ha querido ocultar nuestros logros y secuestrar y desnaturalizar nuestros propósitos.*⁷⁶⁶

Par-delà cette réception devenue à présent canonique de la poésie de Guillermo Carnero, c'est la question de l'émotion à l'œuvre dans la lecture de la poésie authentique dont le *significado emocional se hace inmediatamente perceptible a todo buen lector*⁷⁶⁷ qui reste néanmoins la plus prégnante pour l'auteur, intéressé non par la transmission d'un quelconque message mais par l'éveil de l'émotion et de la réflexion chez celui qui le lit (et par ailleurs chez lui-même en tant que lecteur) :

*[I]o que siempre he agradecido a un crítico, tanto como a un lector, es la comprensión de los poemas, el hecho de que para ellos significaran ; y no entiendo « significado » como transmisión de un mensaje predeterminado, sino como la capacidad de despertar la emoción y el pensamiento del otro.*⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 10. L'auteur se réfère ici aux possibles lecteurs de *Poéticas y entrevistas*.

⁷⁶⁵ I. J. López rappelle, *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 23, que pour l'auteur, si *para los escritores de posguerra, la poesía tiene una justificación de naturaleza ética que resulta anterior y/o exterior al poema en sí ; para los jóvenes poetas del 68 el poema "deberá ser un sistema coherente" que contenga en sí todas las claves necesarias para su interpretación*. Ces propos, extraits de la poétique rédigée par Guillermo Carnero en 1970 pour l'anthologie d'E.M. Pardo sont repris en 1990 dans une réédition de celle-ci, *op.cit.*, p. 63, et donc toujours d'actualité pour le poète.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 106. Le portrait que dresse l'auteur du mauvais lecteur, surtout quand celui-ci se mêle de devenir critique littéraire sans en avoir les capacités ni la culture, dans ses « Reflexiones egocéntricas, II », permet également de retrouver l'idée d'une lecture libre de tout préjugé, qui ne cherche pas à plaquer sur le poème un sens prédéterminé : *Actitud de mal lector es suponerse en posesión del significado de un texto antes de que lo revelen su lenguaje y su sintaxis, y tacharlos acto seguido de imperfectos si no cuadran con aquel prejuicio, ibid.*, p. 79.

⁷⁶⁷ « Poética », *El estado de las poesías, Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 45.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 200. C'est ce que le poète explique également dans son essai « Píos deseos al borde del milenio » lorsqu'il s'intéresse à la communication avec le lecteur : *No entiendo por comunicación la transferencia al lector de contenidos mentales automáticamente descifrables, sino la suscitación en él de emoción y pensamiento, es decir de significado. Y no hay significado, precisamente, cuando la recepción, al ser automática, lo degrada en mensaje, ibid.*, p. 62.

Le poète, qui d'ailleurs ne sépare pas la réception de la littérature de celle de l'art en général, désire en outre qu'émerge un lecteur autonome, actif et capable de construire sa propre liberté grâce à l'art, c'est-à-dire un lecteur plus fervent de poésie que d'idéologie :

*El realismo mal entendido es una agresión a la inteligencia y la sensibilidad del individuo, y le crea deformaciones mentales (aceptación pasiva y automática del mensaje) que pueden ser utilizadas para embucharle cualquier ideología. Por el contrario, un arte que requiera la participación activa, crítica, analítica, del espectador, forma individuos capaces de juzgar y reconocer por sí mismos, individuos aptos para la construcción de su propia libertad.*⁷⁶⁹

Il s'agit donc d'établir une sorte de pacte avec ce lecteur imaginé et désiré, qui reposerait sur le partage d'attitudes et de références communes – déjà en 1980 le poète rappelait que *las expectativas del lector de poesía han sido considerablemente ampliadas ; se le ha obligado a admitir que el verso puede ser el lugar natural de infinitas posibilidades expresivas ; se ha roto el maleficio que hace diez o quince años codificaba lo expresable dentro de cauces estrechos*⁷⁷⁰ – . Pour Guillermo Carnero, la lecture est donc bel et bien une façon de faire vivre l'altérité par l'expression de l'intime dans un espace partagé :

*[l]a fluidez de ese pacto [con el lector futuro] depende de que las dos partes implicadas tengan la certeza de que el texto va a llevarlas a un terreno que es común y compartido y en el que ambas, autor y lector, se muevan con libertad y soltura. Esa comunidad depende de que autor y lector tengan conceptos compatibles de lo que es un poema, y un mismo sistema, al menos en lo mínimo esencial, de referencias culturales y de principios estéticos.*⁷⁷¹

Aussi, le poète, qui parcourt ses univers référentiels avec son double-lecteur, lui entrouvre-t-il les portes de l'œuvre de façon à lui permettre d'initier son propre voyage intérieur dès les intitulations des recueils et leurs tables des matières, qui constituent autant d'invites à une lecture de médiation humaniste.

1.2. L'émotion à l'œuvre dans la lecture : les intitulations des recueils et les tables des matières comme invites à une lecture de médiation humaniste

Les observations jusqu'alors réalisées, qui ont rendue possible la mise en évidence de la double hélice de l'émotion et de l'intellection articulée à l'imaginaire culturel facteur de

⁷⁶⁹ Entretien avec Á. Leyva, « Guillermo Carnero : un mundo de infinitos códigos », *Arriba cultural*, 21-VII-1977, p. 26. Cité par I.J. López, *op.cit.*, p. 245.

⁷⁷⁰ « Poética », C.G. del Moral y R.M. Pereda, *Joven poesía española* repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 44.

⁷⁷¹ « El Pacto con el lector futuro », *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 49.

relation dialogique avec la tradition constitutive de l'œuvre du poète, dont celui-ci s'explique avec constance et opiniâtreté à travers ses écrits critiques, ne se limite pas à ceux-ci mais s'incarne également dans la poésie de l'auteur, qui voit s'opérer langagièrement l'imbrication de ces trois éléments – intime, réflexion et culture – qui constituent la cohérence globale de cette oeuvre spiralaire.

Guillermo Carnero, qui ne manque pas de rappeler l'importance de cette construction spiralaire, à la fois pour lui-même et pour le lecteur, met effectivement en place dès les intitulations des recueils et leurs tables des matières toutes les directions qui conforment son ontologie poétique, précisées à de nombreuses reprises et dans le détail au fil des années, comme par exemple en 2004 :

*Mi poesía siempre ha tenido los mismos ingredientes básicos : la relación problemática o íntimamente significativa con la realidad ; la reflexión sobre el hecho inevitable de que la necesidad de definición de esa realidad, y de autodefinición en ella, tenga que resolverse en forma de texto escrito, con el problema adicional de hacerlo por medio del lenguaje y del discurso de la poesía, cuya capacidad para cumplir esa misión, reflejar su estímulo y comunicar su formulación final es dudosa ; el diálogo con la tradición – literatura, arte, filosofía –, que conserva un depósito de siglos de respuestas análogas a las que yo puedo descubrir, y que debo conocer como auxilio y para no repetirlas. En otras palabras, intimismo, metapoesía y culturalismo. Todos mis libros responden a esa formula, que resulta de mi modo natural de ser, pensar y sentir.*⁷⁷²

Que ce soit donc par la géographie référencée, l'interculturalité ou encore l'incitation à la revisite de la culture et à la relecture de la tradition, les titres des poèmes et des recueils, qui participent pleinement de cette cohérence globale de l'œuvre, invitent déjà le lecteur attentif à s'impliquer dans un procès de médiation humaniste, qui place le dialogue entre les cultures au cœur de l'expression de l'intime et de la quête de connaissance de soi par l'émotion à l'œuvre. Si, « lorsqu'un poème ou un recueil paraît, il se détache de son auteur, du dessein qu'il a conçu, pour acquérir une durée et une existence nouvelles qui lui sont conférées par la diversité des interprétations que la critique en propose »⁷⁷³, c'est bien en l'occurrence ici, par le biais de l'intitulation et de la table des matières, que s'opère la prise de contact avec le lecteur et que celui-ci, d'ores et déjà bien éloigné des propositions canoniques formulées sur l'œuvre du poète et grâce aux éclaircissements donnés par celui-ci, peut y initier son cheminement.

Rappelons tout d'abord que le corpus dont est composée l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, comporte à ce jour un total de 163 poèmes, publiés entre 1965, date de la publication

⁷⁷² Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 265.

⁷⁷³ M. Eigeldinger, op.cit., p. 70.

des premiers poèmes de *Dibujo de la muerte*⁷⁷⁴ et 2018, année de parution du dernier recueil en date, *Carta florentina*⁷⁷⁵ :

<i>Dibujo de la muerte</i> (début de la publication : 1965, dernière édition en date : 2010) :	84 poèmes précédés d'une <i>nota del autor a la edición de 1979</i>
- <i>Dibujo de la muerte</i>	26 poèmes
- <i>Poemas del ciclo de « Dibujo de la muerte »</i>	4 poèmes
- <i>El sueño de Escipión</i>	15 poèmes
- <i>Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère</i>	13 poèmes
- <i>El azar objetivo</i>	7 poèmes
- <i>Ensayo de una teoría de la visión</i>	3 poèmes
- <i>Divisibilidad indefinida</i>	15 poèmes
- <i>Apéndice</i>	1 poème
<i>Verano inglés</i> (1999)	26 poèmes
<i>Espejo de gran niebla</i> (2002)	5 poèmes et une <i>Nota final</i>
« Una tarde de compras » (2004)	1 poème inédit (Fundación Juan March)
<i>Pensil de nobles doncellas</i> (2005 : poèmes écrits entre 1999 et 2001) ⁷⁷⁶	7 poèmes dont deux repris dans <i>Regiones devastadas</i>
<i>Fuente de Médicis</i> (2006)	1 poème
<i>Cuatro noches romanas</i> (2009)	4 poèmes
<i>Regiones devastadas</i> (2017 : poèmes écrits entre 1997 et 2008)	36 poèmes précédés d'un <i>Pórtico</i>
<i>Carta florentina</i> (2018)	1 poème

Pour le lecteur avisé, il est bien perceptible que l'auteur met en effet en œuvre dès le procès d'intitulation la complexité qui jalonne l'œuvre en même temps qu'elle en induit et en façonne la lecture. Ces titres, élaborés par le poète à destination de ce lecteur anonyme pour lui permettre de passer le seuil de l'œuvre, proposent de fait d'entamer un parcours de lecture. Il convient donc de les considérer comme révélateurs du point de vue du référent culturel, avant même de découvrir les corps des poèmes.

Le titre est effectivement un passage, une ouverture voulue par le poète, et aussi, comme nous le rappelle Léo Hoek, l'un des fondateurs de la titrologie moderne, par la voix de G. Genette, une invitation à entrer dans la complexité de l'œuvre, parfois sous une apparente

⁷⁷⁴ Voir à ce propos *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 13-14.

⁷⁷⁵ Dans le tableau synthétique qui suit n'apparaissent pas les deux recueils *Música para fuegos de artificio* et *Poemas arqueológicos*, respectivement parus en 1989 et 2003 car les poèmes les constituant ont été repris dans leur ensemble dans *Dibujo de la muerte*, *Divisibilidad indefinida* et *Apéndice*, pour le premier et *Regiones devastadas* pour le second.

⁷⁷⁶ Ce recueil comprend sept poèmes écrits entre 1999 et 2001. Les deux derniers, « En Viena, ante una tarta » et « *Juditha triumphans*, por Lucas Cranach el Viejo » ont été republiés en 2017 dans *Regiones devastadas*, avec un titre légèrement modifié pour le premier, qui devient « En Viena, ante una tarta (Café de la Ópera) » respectivement p. 75 et 41.

simplicité :

« ...le titre, tel que nous l'entendons aujourd'hui est en fait [...] un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs [qui] appelle une analyse sémantique singulière, où la part de l'interprétation du texte n'est pas mince »⁷⁷⁷.

De même, la table des matières, dont l'existence n'est nullement obligatoire – G. Genette nous rappelle que « contrairement au titre général, qui est devenu un élément indispensable sinon à l'existence matérielle du texte, du moins à l'existence sociale du livre, les intertitres n'en sont nullement une condition absolue. A l'éventualité de leur présence, il y a des degrés divers, qui vont de l'impossible à l'indispensable⁷⁷⁸ » – répond-elle à une volonté de donner à voir l'architecture de l'œuvre et les choix qui ont présidé à son élaboration, qui sont, en cohérence avec la démarche de l'auteur, à la fois des choix intellectuels et des choix émotionnels, qui s'incarnent tout d'abord dans la géographie interculturelle référencée élaborée par le poète.

1.2.1. Des intitulations révélatrices d'une géographie interculturelle référencée

Ainsi, les seuils que constituent les titres et les tables des matières, selon la polysémie du terme à la fois passages mais également éléments représentatifs de l'architecture spiralaire de l'œuvre poétique de l'auteur en tant qu'évolution d'une étape à une autre dans le traitement des mêmes préoccupations introspectives et intellectuelles, sont-ils au premier chef révélateurs de cette géographie interculturelle référencée. Peu abordées dans les écrits secondaires sur l'œuvre du poète⁷⁷⁹, si ce n'est dans l'analyse de F. Brines, « Integración del título en el poema »⁷⁸⁰, le

⁷⁷⁷ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 59-60 et 86.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 297.

⁷⁷⁹ Dans son *Antología de la poesía española 1960-1975*, *op.cit.*, p. 43-44, J.J. Lanz signale à propos de la manifestation du culturalisme dans les titres des poésies des novísimos que «...el culturalismo [de los novísimos] se manifiesta en una voluntad de poblar el vacío de la existencia, la fugacidad el tiempo [...], con máscaras que otorguen, mediante la amplificación, una apariencia de existencia, de realidad, a todo cuanto, en su fugacidad, es vano y vacío [...]. En este sentido, toda la creación poética de buena parte de la generación adquiere un carácter de mera representación [...], de teatralidad absoluta, a la que, no en vano, sus títulos aluden de forma continua. Dans son essai de 1997 sur l'œuvre du poète, *Frames of referent*, J.K. Robbins livre son analyse du titre du recueil initial : « Even the title – *Dibujo de la muerte* – suggests the plurality of meanings and the complexity of expression that its text contain. In the words “sketch of death” we see interrelation of death and art and that of the plastic arts (sketch) and literature (the sketch is composed of words). Its incomplete form – it is not a full rendering but a sketch – suggests the futility of the artistic endeavor, for the artist can only hope to represent a trace of meaning. This futility is also suggested by the image of death, which represents not only *the* end, the end of our lives and our culture, but also *an* end – the final resting place of knowledge. And, as we will see in Carnero's subsequent books, every pursuit of knowledge leads to this dead end and leaves behind only the traces of the quest ». (« Même le titre – *Dibujo de la muerte* – suggère la pluralité des significations et la complexité expressive que contient ce texte. Dans les mots « esquisse de la mort » nous constatons l'interrelation de la mort et de l'art et celle des arts plastiques (esquisse) et de la littérature (l'esquisse est composée de mots). Sa forme incomplète – ce n'est pas une interprétation aboutie mais une esquisse – suggère l'inutilité de l'entreprise artistique, car l'artiste ne peut qu'espérer représenter une trace de sens. L'inutilité est également suggérée par l'image de la mort, qui ne représente pas seulement *la* fin, la fin de nos vies et de notre culture, mais également

seul essai, à notre connaissance, à proposer une lecture de l'un des poèmes de Guillermo Carnero à partir de son titre et à en analyser les implications dans le texte, les intitulations, que ce soit celles des recueils ou leur organisation dans les tables des matières sont cependant propices à la réception de l'interculturalité convoquée par l'auteur, l'un des axes structurants de l'architecture globale de l'œuvre.

Depuis 1977 dans la « Nota del autor » à *Ensayo de una teoría de la visión*⁷⁸¹ jusqu'au « Pórtico » de *Regiones devastadas*⁷⁸² le poète prend d'ailleurs soin de réaffirmer la cohérence globale de son œuvre en tant qu'architecture spatiale élaborée au fil des recueils : considérant effectivement son œuvre non comme une juxtaposition d'éléments isolés mais comme une unité évolutive, il souligne d'ailleurs dans cette « Nota del autor » et à propos des poèmes que celle-ci préface que...

*...cre[e] [el poeta] que no contradicen [su] idea de cómo se desarrolla a lo largo del tiempo una obra coherente : no de modo lineal sino en espiral, es decir retomando siempre los mismos problemas según una trayectoria circular que se salva de ser viciosa porque en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y releve esa síntesis de modo más abarcador.*⁷⁸³

De même, cette préoccupation pour la cohérence architecturale de l'œuvre se retrouve-t-elle donc dans la préface à *Regiones devastadas*, constituée d'abord par un « Pórtico », un autre seuil après le titre en lui-même, qui peut d'ailleurs être mis par ailleurs en relation avec l'importance de l'architecture dans l'œuvre du poète⁷⁸⁴, ainsi que dans le paratexte du recueil – *Para Antonio Fernández Alba, amigo verdadero y generoso, lector sabio y brillante* –⁷⁸⁵ dédié au célèbre architecte espagnol Antonio Fernández Alba. Le cheminement intellectuel de l'élaboration globale de l'œuvre, qui a conduit à la publication de ce dernier recueil, y est clairement rappelé par Guillermo Carnero :

une fin – celle de la dernière demeure de la culture. Et, comme nous le verrons dans les recueils ultérieurs de Carnero, chaque recherche de la connaissance conduit à cette impasse et ne laisse derrière elle que les traces de cette quête »).

⁷⁸⁰ F. Brines, *op.cit.*, Sur le poème : « El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro » de *Dibujo de la muerte*.

⁷⁸¹ *Op.cit.*, p. 4 : *...dicha obra [...] emite, vista en su evolución, principios de coherencia que autorizan a considerarla no como una yuxtaposición de elementos aislados, sino como una unidad, y esto no sólo desde perspectivas formales (que por sí solas no explican nada), sino desde aquellas que admiten que la cuestionación del discurso literario ha de ser entendida como cuestionación del discurso cultural total desde el terreno específico que es la literatura [...] ...todos mis libros [son] en realidad un solo libro, y junto con ellos lo serán los venideros.*

⁷⁸² « Pórtico », *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 9-11.

⁷⁸³ « Nota del autor », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 109.

⁷⁸⁴ Le *Dictionnaire historique de la langue française* rappelle que le mot est le « doublet savant de *porche* » et « est emprunté (1547) au latin *porticus*, dérivé de *porta* [...] pour désigner un passage couvert à colonnes, une galerie couverte et, pour calquer l'emploi du terme grec *stoa* [...], l'école stoïcienne grecque [...]. Le mot a été repris au latin pour désigner une galerie couverte dont le comble est soutenu par des colonnes et des arcades, surtout en parlant d'architecture antique », *op.cit.*, p. 1586.

⁷⁸⁵ « Pórtico », *op.cit.*, p. 7.

*Entre 1997 y 2008 me sentí llamado a escribir cuatro libros enlazados en una unidad de sentido, cada uno de los cuales retomaba la voz que en el anterior había enmudecido.*⁷⁸⁶

Insistant sur la cohérence interne de son œuvre, l'auteur ne manque de fait pas de rappeler dans ce « Pórtico » l'interaction fondamentale entre l'émotion et la réflexion dans son œuvre, la « double hélice » autour de laquelle celle-ci se vertèbre dès le départ et se poursuit dans ...

*...la evolución de un discurso poético en el que emoción y pensamiento habían ido, a lo largo de los años y los libros, aproximándose hasta templar sus conflictos e incidir mutua y productivamente el uno sobre el otro.*⁷⁸⁷

Le poète, qui rend manifeste cette cohérence dès les intitulations de ses recueils, a fréquemment recours à l'imaginaire culturel de façon à développer sa géographie référencée : effectivement, par leur puissance métaphorique et allusive, les titres vont révéler certains aspects importants de son œuvre tels que les relations du poète avec la réalité et l'expression d'un intime distancié à partir de ses espaces de prédilection comme la France, l'Italie et la Castille. De même, le poète, fidèle à son engagement en faveur des arts et de la culture va-t-il faire rayonner ceux-ci dans ses intitulations et ses tables, tout en initiant avec le lecteur la réception de cette médiation interculturelle. Guillermo Carnero, qui n'utilise jamais la description dans ses poèmes⁷⁸⁸, n'y a pas non plus recours dans ses intitulations, dont la profondeur est perceptible. Les considérer donc comme de simples objets référentiels serait sans nul doute réducteur, car cela reviendrait à figer la réception de cette œuvre dynamique en assimilant le référent culturel à un décor inerte. De fait, la stratégie d'intitulation du poète amorce la construction de son propre temple d'Eupalinos, faisant reposer son œuvre poétique

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 9. Et d'ailleurs, le néoplatonisme, courant d'intérêt intellectuel pour le poète également présent dans nombre de poèmes ne met-il pas en avant une conception spiralaire de l'univers ? « Ainsi nous avons construit l'univers [selon le système des cinq hypothèses], déclarent les néo-platoniciens, mais en même temps nous avons déployé l'esprit, de l'Un pur au divers pur. Nous avons montré que la pensée se meut dans les intermédiaires, c'est-à-dire dans les combinaisons différemment dosées d'unité et de pluralité. Ni l'un ni l'autre de ces pôles ne peut être affirmé à l'état isolé, alors que pourtant chaque affirmation les emploie et les enveloppe. Dans cette région médiane, chaque niveau d'affirmation se constitue en se donnant à l'intérieur de lui-même une certaine distance par rapport à son origine ineffable et en se convertissant vers elle. La détermination variant avec la distance interne, chaque point du Tout est une expression originale du Tout. On touche ici à une des sources de la *Monadologie* de Leibniz. Ainsi la procession ne s'avance ni par bonds discontinus ni en ligne droite. Mais, par une reprise perpétuelle du point de départ, elle glisse de totalités en totalités, toujours identique et toujours différente, selon un schéma hélicoïdal fait de progression et de régression ». Jean TROUILLARD, « NÉO-PLATONISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 mars 2018. URL [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/neo-platonisme/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/neo-platonisme/)

⁷⁸⁸ Dans le « Pórtico » de *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 11, le poète rappelle une nouvelle fois, lorsqu'il évoque les *elementos del imaginario cultural* mobilisés dans ses poèmes que *nunca [se] h[a] limitado a describirlos*.

sur les piliers qui la structurent : finitude, refuge dans le monde de l'art et expression distanciée de l'émotion et de l'intime par l'imaginaire culturel européen.

Les référents culturels convoqués pour intituler les recueils et les poèmes matérialisent ainsi l'arborescence de la pensée du poète, mettant à nu son musée imaginaire et déstructurant le temps qui se fait suspensif, comme l'explique l'auteur en personne lorsqu'il se réfère à l'articulation entre temps et architecture :

*El conjunto [el claustro que aparece en « Amanecer en Burgos » encierra otros espacios menores (los sepulcros de los que está guarnecido) y es a su vez encerrado en un espacio mayor : el edificio conventual al que pertenece], equivalente a tres cajas chinas, tiene la función de suspender en su interior la noción habitual de tiempo convirtiendo en sincrónicos el presente y el pasado*⁷⁸⁹.

Mais avant d'entrer dans le détail de ces intitulations, il ne sera pas inutile de les considérer dans leur ensemble car elles disposent de points communs dans leur adresse au lecteur. Le premier élément qui attire l'attention est qu'aucune d'entre elles ne comporte de verbe ni d'article défini : le poète choisit des images, qu'il présente immobiles. Il appartient au lecteur de leur donner vie dans le procès de médiation qui va s'établir avec leur réception puis dans la lecture du poème. D'ailleurs, les choix opérés, soit par les compléments du nom – ...*de la muerte*, ...*de Escipión*, ...*de La Bruyère*, ...*de una teoría de la visión*, ...*de gran niebla*, ...*de Médicis*, soit par l'adjectivation ...*objetivo*, ...*indefinida*, ...*inglés*, ...*romanas* – sont on ne peut plus éclairants sur les univers de référence du poète et ses grandes thématiques, qui apparaissent ici clairement, comme la mort, le néoplatonisme, la France, le XVIII^e siècle, Paris et Rome, l'Italie, l'Angleterre, la mystique, le surréalisme...pour aboutir au point d'orgue de l'image de la dévastation mise en exergue dans l'adjectif *devastadas* qui ouvre le dernier recueil en date.

Mais ces titres ne se limitent pas à présenter platement ces images, peu évocatrices pour un lecteur qui découvrirait l'œuvre du poète. En effet, l'association complète du substantif et de son complément du nom ou de son adjectivation, conformément d'ailleurs à certaines utilisations du *titulus* latin et tout comme cela se produit pour les œuvres d'art, « sert à introduire dans l'image [ici verbale], qui, seule, resterait muette ou trop peu explicite, la signification que le spectateur doit prêter à la représentation de tel ou tel sujet sous telle forme donnée »⁷⁹⁰. L'imaginaire culturel – les titres des recueils pouvant ici fort bien s'appliquer à des

⁷⁸⁹ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 121.

⁷⁹⁰ Jean-Paul Bouillon, « TITRE DES ŒUVRES D'ART », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mars 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/titre-des-œuvres-d-art/>, p. 1.

tableaux, ce qui souligne l'importance de la peinture dans la création du poète – est donc déjà bien présent.

De plus, « [v]éritable clef de voûte de l'œuvre, le titre peut, du même coup, égarer le spectateur sur de fausses pistes »⁷⁹¹ tel *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, qui n'a d'ailleurs pas été donné par le peintre et qui donc, fictif, « va de surcroît à l'encontre des intentions du peintre puisque celui-ci peint en fait un *Pèlerinage à l'île de Cythère* »⁷⁹², erreur que Guillermo Carnero reprend à son compte, allant jusqu'à utiliser le néologisme *Cytarea* en lieu et place de l'orthographe espagnole, de façon à mettre volontairement en avant *unas connotaciones arcaicas y relativas a la literatura de fines del siglo XIX, que pretendí mantener y hacer visibles*⁷⁹³ et dans le même temps faire siennes les réflexions du peintre : *El hecho de que el poema tome prestado como título el del óleo indica que se trata de un intento de indagación en las reflexiones del pintor al realizarlo, y que el yo del autor las hace suyas después de suponerlas y exponerlas*⁷⁹⁴. L'imaginaire culturel est donc relu par le poète dès l'entrée en matière que constitue le titre, dans la même veine que ce que pratiquait Marcel Duchamp qui, en octobre 1961, lors d'un bref exposé au MoMa à l'occasion de l'exposition « The Art of assemblage », évoquait « une caractéristique importante, la courte phrase qu'à l'occasion [il] inscrivai[t] sur le *Ready-made*. Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales »⁷⁹⁵.

Enfin, signalons en dernier lieu que l'immobilité des titres composés par le poète constitue, par la géographie référencée et l'imaginaire culturel mobilisés, une forme de résistance implicite à une poésie vouée à l'action, en l'occurrence ici la poésie sociale. La complexité de l'œuvre du poète est donc à l'œuvre dès les intitulations des recueils et des poèmes, grâce auxquelles l'auteur poursuit l'élaboration de son paradoxe de réception : provoquer la participation émotionnelle du lecteur tout en bâtissant son œuvre sur les stratégies de distanciation grâce à l'imaginaire culturel, c'est-à-dire réunir imaginaire et imagination.

De fait, le titre du recueil initial, *Dibujo de la muerte*, situe d'emblée la réception de l'œuvre dans un procès de distanciation – *dibujo* –, en même temps qu'il renvoie au monde de

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 108.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁹⁵ Didier Semin, « READY-MADE », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mars 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ready-made>, p. 3.

l'art⁷⁹⁶ et à la finitude de toutes choses – *muerte* –. En effet, l'importance du substantif « dessin » – *dibujo* –, à la fois espace clos et possible représentation ou reflet d'une réalité, rend compte de la relation intellectuelle et émotionnelle complexe qu'entretient le poète avec celle-ci, qu'il ne décrit jamais, mais à partir de laquelle il s'émeut et réfléchit dans son œuvre.

L'intitulation générale du recueil comprend en outre en son sein le kaléidoscope des titres intérieurs à celui-ci⁷⁹⁷ et se trouve donc de plus déjà implicitement composée de référents culturels ancrés dans une tradition européenne, voire universelle : le dessin peut en effet aussi être mis en relation avec l'omniprésence des références à la peinture dans l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, tandis que l'expression de l'intime par l'exploration émotionnelle de la finitude est un fil rouge qui parcourt l'œuvre. Ce groupe nominal – forme que chacun des titres des recueils prendra sans exception jusqu'à au dernier d'entre eux publiés à ce jour – met donc déjà en scène les trois champs majeurs qui parcourent la poésie de l'auteur : expression de l'intime, métapoésie et culturalisme. Le poète en personne rappelle d'ailleurs que *...cre[e] que en Dibujo de la muerte hay confesionalidad, porque es un libro escrito desde la elaboración inconsciente de [sus] experiencias reales, sólo que filtradas a través de una cultura y una manera de concebir el poema.*⁷⁹⁸

Le poète poursuit dans le recueil suivant l'élaboration de la cohérence architecturale de son œuvre, perceptible dans l'intitulation de la nouvelle livraison, *Verano inglés*, parue en 1999, *libro de amor en grado máximo* selon les propres mots de J. Siles⁷⁹⁹. Cette intitulation qui, sans que ne se démente dans les poèmes qui composent le recueil la poursuite de l'expression de l'intime par l'émotion à l'œuvre grâce au culturalisme et à la réflexion, suppose néanmoins une évolution, qui n'est pas un changement de cap, comme le précise ce même poète : *un giro pero no un cambio*⁸⁰⁰. Et de fait le poète Guillermo Carnero qui affirmait dès sa

⁷⁹⁶ L'*Encyclopédie Universalis* nous éclaire quant au sens du mot « dessin » et à ce que celui-ci sous-tend : « S'il est vrai que la plupart des techniques du dessin ont été employées en Occident de la fin du Moyen Âge jusqu'au début du XX^e siècle, il est tout aussi évident que la dominance de certains procédés à une époque donnée est étroitement liée aux courants esthétiques et stylistiques en vigueur : ainsi de la pointe de métal sur papier préparé dans la Florence humaniste de la seconde moitié du XV^e siècle, ou encore des effets chromatiques et pittoresques des trois crayons dans la France rocaille de la première moitié du XVIII^e siècle. Dans la grande majorité des cas, toutefois, un dessin ne résulte pas de l'utilisation d'une seule technique mais se présente comme une stratification d'interventions à partir de différentes données matérielles : texture et couleur, voire préparation du papier, tracés successifs, rehauts et repentirs, etc. La combinaison de ces interventions est illimitée, mais leur lecture, pour délicate qu'elle soit parfois (certaines techniques peuvent être confondues, tels le fusain, la pierre noire, le crayon Conté, les pierres et craies de couleur et le pastel, etc.), constitue, avec celle du sujet représenté, un aspect essentiel de la compréhension du dessin en tant que projet (disegno, dessein) de l'artiste », Robert FOHR, Geneviève MONNIER, « DESSIN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 août 2016. URL : [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/dessin/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/dessin/)

⁷⁹⁷ Voir le tableau synthétique des recueils, p. 223.

⁷⁹⁸ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 171.

⁷⁹⁹ Jaime Siles, « La poesía última de Guillermo Carnero... », *Poesía en el campus, op.cit.*, p. 10.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

« *poética* » de 1980⁸⁰¹ dans le cadre de sa réflexion sur la poésie la richesse des possibilités expressives du vers, la nécessité d'humaniser le poème et d'y assumer de nouveau un engagement qui ne se fasse pas au détriment de l'expression⁸⁰² met en œuvre ces axes réflexifs dans *Verano inglés* lorsqu'il renouvelle par son écriture la lecture topique de la thématique de l'amour, en n'abandonnant nullement le recours à l'imaginaire culturel comme son titre pourrait à première vue le laisser penser.

L'intitulation de ce recueil invite en effet a priori le lecteur sur la piste d'un vécu quotidien où la chaleur de l'été – même si celui-ci est anglais – pourrait platement dénoter un sentimentalisme primaire. Mais bien entendu, Guillermo Carnero reste le poète de l'intelligence et l'amour un référent culturel majeur dans son œuvre. Aussi, le poète poursuit-il dans ce recueil son intellection de l'émotion, mais cette fois-ci en relation avec l'expérience sensuelle et érotique de l'amour. Comme le précise Jaime Siles dans le même article...

*...[l]a inteligencia, que siempre ha caracterizado su escritura, se mueve ahora sobre la geografía de la carne y no – o no sólo – sobre un territorio signico o mental. Y ello, sin disminuir el espesor del drama ni perder rigor ni lucidez. Carnero sigue siendo Carnero : otro Carnero, que es el mismo, aunque no sea exactamente igual.*⁸⁰³

D'autre part, cette intitulation, qui semble relever de l'autobiographisme le plus primaire et anecdotique constitue un exemple de ce que l'on pourrait nommer un *titre-référent masqué* en ce sens que, pris au pied de la lettre, il pourrait entraîner son lecteur vers l'attente d'un message immédiatement déchiffrable, ce qui n'est jamais le cas dans la poésie de Guillermo Carnero, qui ne manque pas d'affirmer que...

*...en este libro hay una mayor inmediatez de lectura porque lo emocional primario está más en la superficie, pero está con los mismos ingredientes culturales que siempre he tenido, porque creo que la experiencia diaria y la experiencia cultural son lo mismo.*⁸⁰⁴

Et de fait, un simple regard sur la table des matières du recueil évoque sans aucun doute la géographie référencée chère au poète, qui ne dissocie pas l'expérience quotidienne de l'expérience artistique puisque les titres des poèmes sont autant d'allusions à des référents culturels ou des citations directes de la propre intitulation de ces référents, notamment picturales et principalement françaises :

El imaginario pictórico de Verano inglés es muy extenso : de nuevo la miniatura medieval, Venus y Cupido de Bronzino ; El baño de Suzana de Jean-Baptiste Santerre ; Pastor contemplando a una pastora dormida de François Boucher ; El columpio de Jean-Honoré Fragonard ; Venus y

⁸⁰¹ C.G. Moral y R.M. Pereda, *Joven poesía española, Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 44.

⁸⁰² Les contenus de cette poétique sont rappelés par J. Siles, « La poesía última... », op.cit., p. 9.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁰⁴ *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 220.

Adonis, Psiqué raptada por los céfiros y El alma rompiendo sus lazos con el mundo, de *Pierre-Paul Prud'hon* ; Céfalo y la Aurora de *Pierre-Narcisse de Guérin* ; La gran odalisca y El baño turco de *Jean-Auguste Ingres* ; El nacimiento de Venus de *Alexandre Cabanel* ; Mercado de esclavas de *Jean-Léon Gerôme* ; Ninfas y sátiro y Las Oréades de *Adolphe-Guillaume Bouguereau*.⁸⁰⁵

Néanmoins, même à travers l'évocation de l'amour, l'auteur ne perd pas de vue l'omniprésence de la finitude de toutes choses, déjà au cœur de *Dibujo de la muerte*, puisque le recueil *Verano inglés* passera de la joie de l'amour partagé à la noirceur et à la tristesse de la perte :

*Si una historia escrita es verdadera debe recoger todas las etapas de ese hecho real, que es una relación amorosa entre dos personas ; y por eso el libro tiene una evolución en cuanto al tono ; empieza siendo un libro alegre, gozoso, con referentes pictóricos eróticos [...] y termina siendo un libro sombrío, con referentes que, si hubieran de asociarse a alguien, lo serían a Zurbarán.*⁸⁰⁶

Ce recueil, qui est selon le poète *una formulación del amor*⁸⁰⁷ mais également *una trayectoria desde el goce a la renuncia*⁸⁰⁸ conserve une étroite relation avec le suivant, paru en 2002. En effet, *Espejo de gran niebla*, qui constitue *una reflexión sobre la conciencia de la propia identidad cuando el amor acaba*⁸⁰⁹ forme un tout indissociable avec le précédent et une nouvelle formulation des préoccupations chères au poète telles que...

*...la conciencia de la propia identidad cuando el amor acaba : la transformación de las sensaciones conservadas en la memoria y desencadenantes del pensamiento ; la dialéctica entre emoción y reflexión ; la escritura y sus estímulos, ante todo la pretensión de impedir en palabras que se desvanezca aquel que fuimos cuando nos hacía ser una emoción que nos implicaba por entero. Desde ese punto de vista, los dos libros se enlazan en cuanto en el segundo se pregunta quién escribió el primero, qué ha sido de él y por qué.*⁸¹⁰

Dans ce recueil se manifeste donc, comme le souligne l'auteur, une forte parenté avec *Verano inglés* : des correspondances peuvent en effet être établies entre les deux recueils comme par exemple le poème « Retorno a Greenwich park »⁸¹¹, situé juste après le poème de la

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 257 : le poète affirmait en 2003 lors d'un entretien avec Á.L. Prieto de Paula que *Verano inglés trazaba una trayectoria desde el goce a la renuncia, desde la pintura erótica del XVIII a Zurbarán. Lo primero ha sido puesto de manifiesto con más énfasis que lo segundo, quizá porque en la tradición poética es menos frecuente; la poesía amorosa suele dar la razón a Manuel Machado cuando dijo que « ser feliz y artista no lo permite Dios ».*

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ *Verano inglés, op.cit.*, p. 55-57.

rupture, « Villancico en Gaunt Street »⁸¹², dont le titre s'oppose en quelque sorte lexicalement à celui du recueil – *Verano* pour l'été et *Villancico* pour l'hiver – et préfigure *Espejo de gran niebla*.

Cet hiver de la rupture amoureuse évoqué dans le « Villancico en Gaunt Street » de *Verano inglés*, qui est aussi celui du repli dans l'intériorité de la solitude, introduit effectivement le paradoxe qui parcourra le recueil *Espejo de gran Niebla*, constante remise en question du dépouillement intérieur, de l'ascèse mystique, de la tentation de quitter le monde, par l'omniprésence du référent culturel aquatique et de ses symboles, qui n'est d'ailleurs pas propre à ce recueil, – bien que le symbole soit omniprésent dans ce recueil-ci – mais est une constante de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, tout comme y est constant le recours au référent culturel du jardin : contrairement à l'ascèse, qui replie vers soi, l'eau irrigue et ouvre vers l'extérieur. Le poète ne perd donc pas ici le fil de l'expression de l'intime ni de son exploration de sa relation à l'altérité, déjà présentes dans *Dibujo de la muerte* (l'altérité de l'art) et dans *Verano inglés* (l'altérité de l'amour).

De fait, dès le titre du recueil *Espejo de gran niebla* l'eau se change en brouillard : cette évocation, qui est aussi une référence au masque du langage et à l'errance d'une quête spirituelle issue du désenchantement amoureux, se déploie dans les différents poèmes qui composent le recueil. Le symbole aquatique sert ici de base analogique à l'écoulement de la parole poétique, qui s'incarne notamment dans la forme continue et fluide des différents poèmes, qui constituent de plus une diction inhabituelle dans la poésie espagnole.⁸¹³

En outre, ce recueil – *libro que se sustenta enteramente en el símbolo del espejo*⁸¹⁴ – porte un titre issu du *Libro de la vida* de Sainte-Thérèse d'Ávila⁸¹⁵, ce qui, toujours par allusion, le situe dans la tradition mystique espagnole, une thématique qui intéresse le poète par rapport à la construction de sa propre identité⁸¹⁶, tandis qu'il le met dans le même temps en

⁸¹² *Ibid.*, p. 53-54.

⁸¹³ Guillermo Carnero livre cette analyse sur la forme des poèmes du recueil, en réponse à la question d'Á. L. Prieto de Paula : [Á.L.P. P.] – *La dicción de Espejo de Gran Niebla es extraña en la poesía española : pensamiento sin grumos que entorpezcan la lectura, emoción desleída en una dicción armoniosa y clasicista. ¿En qué tradiciones se inscribe?* [GC] – *La tradición española siempre ha sido refractaria a la poesía de pensamiento encadenado y autoproductivo, y ha tendido a considerarla una extravagancia o un truco antipoético. Los tópicos acerca de la supuesta esencialidad y autenticidad emocional de ciertos poetas – que una vez examinados no parecen trascender los alcances del refranero – prueban no la supuesta excelencia de la poesía “desnuda”, llana y directamente existencial, sino la simpleza de nuestra inercia lectora, la insuficiencia educadora de nuestra sociedad y nuestro desdén mostrenco del pensamiento. Cuando Jorge Manrique escribió lo de “dejemos a los romanos” fundó, sin saberlo, un peligroso pacto demagógico de incalculables consecuencias garbanceras, Poéticas y entrevistas, op.cit., p. 258.*

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁸¹⁵ 40-5.

⁸¹⁶ A ce propos et lorsqu'il s'exprime sur le titre du recueil, en relation avec la question de la mystique et celle du miroir, Guillermo Carnero précise : *El título (Espejo de gran niebla) procede seguramente del último capítulo del Libro de la vida de Santa Teresa de Jesús. [...] Mi descubrimiento del Mediterráneo encaja perfectamente con el*

relation avec le référent culturel castillan, ce que corrobore l’auteur :

*Espejo de gran niebla es un libro abulense ; su tema es precisamente el estado de aridez, que decían los místicos. Y nadie mejor que Santa Teresa para eso. Una vez dije, en una conferencia en Ávila : yo soy tan abulense como veneciano.*⁸¹⁷

Il est également possible de mettre en relation *Espejo de gran niebla* avec *Divisibilidad indefinida* de *Dibujo de la muerte*, la publication de ce recueil se situant en effet à la fin d’une longue période d’aridité créatrice, – *este libro de 1975 [El Azar Objetivo] anuncia la aridez – como la llamaban los místicos – de esos quince años que lo separan del de 1990 [Divisibilidad indefinida]* précise l’auteur, lorsqu’il se réfère à cette période de quinze ans d’absence de publication⁸¹⁸. De la même façon, l’ultime poème de ce dernier recueil, qui en constitue l’appendice, « Une semaine de bonté », porte aussi en germe le cheminement vers l’aridité : en effet, le vers *Sin ti vago en la noche de los sentidos ciegos*⁸¹⁹ situé au centre du poème (onzième vers sur vingt-et-un) en constitue l’axe central et insiste déjà sur cette idée d’errance dans laquelle le poète va s’engager dans le recueil *Espejo de gran niebla*.

La thématique du dépouillement mystique dans la recherche de l’identité, initiée dans *Divisibilidad indefinida* et poursuivie dans *Espejo de gran niebla* après la fugacité de l’éblouissement amoureux de *Verano inglés* permet d’établir une relation avec la parution en 2003 – publication non vénale et plutôt confidentielle – des *Poemas arqueológicos*⁸²⁰ dont les sept poèmes, écrits entre 2001 et 2002 seront intégralement repris et disposés dans un ordre différent, avec d’autres poèmes, dans *Regiones devastadas* paru en 2017. Malgré cela, l’intérêt

uso que hace de ese concepto Santa Teresa ; para ella, en ese espejo, que es el del alma, se ve o no se ve a Dios según se esté o no en estado de gracia, y cuando se lo ve se trata de “una comunicación muy amorosa”. La Mística siempre me ha interesado en tanto que indagación en la psicología y el lenguaje de lo indecible, al margen de su contenido religioso. El lenguaje transparente de la Mística, a cien leguas del irracionalismo contemporáneo, pone impecablemente de manifiesto el acierto de la fórmula de Verlaine : “unir lo indeciso” (del objeto) “a lo preciso” (del lenguaje). El libro es, en conjunto, la evocación de una pérdida y la reflexión sobre ella. El espejo nublado aparece en el primer poema, que es una reflexión sobre la memoria. Espejo es siempre lugar de la interrogación acerca de la propia identidad. La evocación de un pasado significativo como definición de esa identidad es lo que me llevó a considerar que la memoria es espejo primordial, pero velado por el frío y la niebla al ser residuo de una vivencia sensorial desaparecida. En el libro aparecen varios espejos además de la memoria : la reflexión, la escritura, y la mirada de los otros. Cada uno de ellos aporta su propia veladura, y la consecuencia en conjunto es la disipación de la propia identidad y la imposibilidad de recuperarla, imagen que rebota de un espejo a otro acumulando imprecisión y deformidad, Poéticas y entrevistas, op.cit., p. 260.

⁸¹⁷ *Conversación con Guillermo Carnero, Ágora 23, op.cit., p. 23.*

⁸¹⁸ *Poéticas y entrevistas, op.cit., p. 256.*

⁸¹⁹ *Dibujo de la muerte, op.cit., p. 347 : « Sans toi j’erre dans la nuit des sens aveugles ».*

⁸²⁰ *Poemas arqueológicos* (2001-2002), *op.cit.*, Précisons qu’il est possible de trouver une trace de certains des poèmes du recueil (« Villa de un magistrado en Macedonia », « Promontorio de Sunión », « Atardecer en Roma ») avant leur parution dans cette plaquette de 2003. Ils ont en effet été retenus, avec deux poèmes qui seront publiés en 2017 dans *Regiones devastadas* (« Laliq-Gulbenkian » et « En Viena, ante una tarta » – republié sous le titre « En Viena, ante una tarta (Café de la Ópera) » –) dans la sélection de Joaquim M. Magalhaes, parue le 9 février 2001 dans l’hebdomadaire portugais *O Independente*.

du titre de cette plaquette, même s'il n'a pas été conservé par l'auteur, est d'une importance indéniable dans l'élaboration l'architecture générale de son œuvre. Ce recueil est de fait le seul des onze qu'a écrits le poète à contenir dans son titre le mot *poema*, affirmant en quelque sorte de façon explicite le choix d'une entrée générique et métapoétique du poème objet du poème⁸²¹. Guillermo Carnero engage donc ici le lecteur sur un chemin explicitement réflexif, en signalant dès le titre l'importance de cette réflexion théorique, qui participe aussi d'un certain *despojamiento*.

L'adjectif *arqueológico*, qui constitue le second élément de cette intitulation, se réfère dans son sens général à l'étude des civilisations disparues mais évoque également la poursuite de la recherche intérieure conduite par l'artiste dans le sens où l'archéologie évoque un monde perdu : le lecteur retrouve donc ici une connexion avec le recueil précédent, *Espejo de gran niebla* et le *desasimiento*⁸²² évoqué par l'auteur, car la référence à l'archéologie est ici de teneur intime⁸²³. Le poète y poursuit de fait l'exploration de sa relation à la réalité, que ce soit par l'évocation de la décadence de la culture ou par celle des limites de l'écriture pour rendre compte de cette relation.

Après cette intitulation signe d'introspection dans l'archéologie de la création, qui ne dissipe en rien la cohérence des recueils *Divisibilidad indefinida*, *Verano inglés* et *Espejo de gran niebla*⁸²⁴, paraît en 2006 le long poème *Fuente de Médicis* dont le « titre-citation » et

⁸²¹ Comme nous l'explique G. Genette dans *Seuils*, *op.cit.*, p. 92, cette construction mixte d'un titre « comportant, clairement séparés, un élément rhématique (le plus souvent générique) et un élément thématique [...] formule éminemment classique, et d'une grande netteté, était particulièrement employée pour des œuvres théoriques ». L'auteur s'appuie sur les analyses de L. Hoek, qui séparait dès 1973 « deux classes de titres : les « subjectaux », qui désignent le « sujet du texte », comme *Madame Bovary*, et les « objectaux », qui « réfèrent au texte lui-même en tant qu'objet », comme les *Poèmes saturniens* (cité dans *ibid.*, p. 81).

⁸²² « Disolución del sueño » dans *Espejo de gran niebla*, *op.cit.*, p. 46.

⁸²³ Le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, *op.cit.*, p. 104, donne la définition suivante de l'archéologie : « est emprunté à la fin du XVI^e siècle (1599) au composé grec *arkhaiologia* et désigne les études antiques. C'est à la fin du XVIII^e siècle que le sens du mot se précise et qu'il correspond à l'étude systématique des civilisations disparues, peu après le développement de l'histoire de l'art antique, notamment en Allemagne » [...]. *Archéologie* a pris avec Michel Foucault une valeur métaphorique très riche, applicable à l'histoire des idées, « reconstitution des structures de connaissances et de sensibilité du passé », (*Les mots et les choses*, 1966 ; *L'Archéologie du savoir*, 1969) ».

⁸²⁴ E. Pittarello, dans son article « Voces desde un monumento ... », *op.cit.*, p. 204, rappelle cette cohérence entre les trois recueils : *En realidad, no sólo hasta sus [del poeta] enunciaciones más impersonales llevaban las marcas de la subjetividad, sino que el lenguaje de un "ello" estaba derivando hacia el lenguaje del yo desde la década de los ochenta, como muestran los poemas de Divisibilidad indefinida, publicados en 1990 [...]. Su práctica culturalista era un antídoto suficientemente probado contra el discurso anacrónico de la afectividad, como confirma Verano inglés (...1999), cancionero de amor que abarca una experiencia erótica que empieza con entusiasmo y acaba en la renuncia. La isotopía de la finitud y la culpa recorre el libro siguiente, Espejo de gran niebla (...2003), cuyo título es una cita del Libro de la vida de Santa Teresa. Con la mística como término de comparación, la indigencia ontológica del sujeto empaña cualquier espejo, especialmente el de la escritura poética. Lejos de ser el metafísico principio unitario del conocimiento. El yo es fragmentario y opaco, incapaz de verse en la imagen reflejada que le permitiría entablar relaciones interpersonales y tener una identidad desde la alteridad.*

transduction intersémiotique présuppose *saberes compartidos entre el poeta y su público lector*⁸²⁵ puisqu'il se réfère à *un referente artístico con una historia estratificada*⁸²⁶, ce qui affirme d'emblée l'assise culturaliste du recueil. Celui-ci se situe dans le droit fil de *Espejo de gran niebla*, grâce au motif de la fontaine-source (*fuelle*), qui rappelle paradoxalement l'importance de l'aridité mystique grâce à l'élément aquatique et grâce également à la citation de Luis de Góngora issue du *Polyphème*, placée en exergue du recueil : « *la nieve de sus miembros da a una fuente* »⁸²⁷.

C'est en effet dans la onzième strophe du *Cántico espiritual* que Saint Jean de la Croix évoque le référent culturel de la fontaine et donc celui de l'eau, « *la cristalina fuente* », par la bouche de *la esposa* :

*¡Oh, cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!*⁸²⁸

Oh, fontaine cristalline,
si dans tes faces argentées
tu formais promptement
les yeux que je désire
et que j'ai ébauchés dans mes entrailles !

Par ailleurs, la mystique est également convoquée par le poète dans la forme dialoguée qu'il en retient : du dialogue entre *la Esposa* et *el Amado* nous passons au dialogue profane entre la voix poématique et le référent culturel lui-même, le dédoublement opéré prenant les traits de la statue de la Galatée de la fontaine Médicis du jardin du Luxembourg mais sans que

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁸²⁷ Strophe 23 :

*La fugitiva Ninfa en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al Sol ardiente,
tanto jazmines cuanta hierba esconde,
la nieve de sus miembros da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
Un ruiseñor a otro, y dulcemente
Al sueño da sus ojos la armonía,
Por no abrasar con tres soles el día.*

La fuyante Nymphé, entre-temps, là où
vole un laurier son tronc à l'astre ardent,
autant de jasmins offre à une source,
que d'herbe enfouit la neige de ses membres.
Douce la plainte et la réponse douce
d'un rossignol à l'autre, et doucement
l'harmonie offre à ses yeux le sommeil
pour n'embraser le jour de trois soleils.

Fable de Polyphème et Galatée, version en prose de D. Alonso, *Présentation et traduction nouvelle de Jacques Ancet*, édition bilingue, Paris, Gallimard, nrf, *Poésie*, 2016, p. 88-89.

⁸²⁸ http://jesusmarie.free.fr/jean_de_la_croix_cantiques_spirituels.pdf, traduction de l'abbé Jean Maillard, jésuite (adaptée par nous). Roger Duvivier, dans son ouvrage *La Genèse du « Cantique spirituel » de Saint-Jean de la Croix*, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège – Fascicule CLXXXIX, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 307, donne l'analyse suivante de l'expression « *semblantes plateados* » : « les « *semblantes plateados* » attribués à la fontaine cristalline évoquent l'aspect de celle-ci, et par là, sa fonction de miroir ». Cette réflexion sur les relations entre la fontaine cristalline et le regard est aussi conduite par C. Peter Thomson, dans son article « Los ojos como símbolo del camino místico en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz » : « ...la Amada pasa a dirigirse a la “cristalina fuente”, lugar de encuentro habitual de los amantes en la poesía renacentista [...]. Lo que quiere ver en la fuente es en parte la reflexión de su propia identidad –los ojos “que tengo en mis entrañas dibujados”- pero no en un sentido narcisista, porque ya sabemos que sin el Amado sus ojos carecen de “lumbre”. Así, mientras contempla la imagen en el agua, quiere ver allí reflejado no el dibujo trazado en el alma, sino el cuadro acabado del Amado cuya vista y hermosura la mata : “los ojos deseados” ya se encuentran “en mis entrañas dibujados”, pero de forma incompleta, el mero esbozo de la mirada que anhela, Retorno Año I, Amazon, 2015, p. 19.

jamais ne soient explicitement nommés les interlocuteurs, ce qui bien entendu les détache de toute personnalisation possible. Il appartient ici au lecteur de reconstituer par inférence, à partir du titre, ce qui souligne son importance, et de l'épigraphe issue de Góngora, les incarnations poématiques de Galatée et du poète, *Galatea o el amor-pasión y el poeta o el inventor de ausencias*⁸²⁹ :

– *Esta fuente me atrae por sus aguas
inmóviles y negras, por sus flores
pútridas ; y tu estatua,
tu desnudez, que encarna
la Hermosura suprema
junto al Amor ardiente, helada y rígida,
mohosa, tantas veces recubierta de nieve,
me recuerda mi error y mi fracaso.
Tan pronto te mostraste
me indujiste a creer en lo absoluto,
y el ser tu hechura me hace más amarga
la noche de este invierno.*

– *No olvides tus recuerdos más hermosos :
busca refugio en su ilusión de vida.*⁸³⁰

– Cette fontaine m'attire par ses eaux
immobiles et noires, par ses fleurs
putrides ; et ta statue,
ta nudité, qui incarne
la Beauté suprême
à côté de l'Amour ardent, glacée et rigide,
vert-de-grisée, tant de fois recouverte de neige,
me rappelle mon erreur et mon échec.
Dès que tu apparus
tu m'incitas à croire en l'absolu,
et être ta créature me rend plus amère
la nuit de cet hiver.

– N'oublie pas tes plus beaux souvenirs :
cherche refuge dans leur illusion de vie.

Le lecteur devient donc ici simple spectateur des échanges entre les voix poématiques, dialogue fictif et illusoire dédoublement entre un locuteur et un référent tel que le groupe sculptural du jardin du Luxembourg considéré dans toute son épaisseur culturelle. Effectivement, le référent culturel de la fontaine associé au choix de l'épigraphe issue du *Polyphème* de Góngora inscrit ce recueil dans la tradition littéraire baroque européenne tout en rappelant l'importance de l'amour dans la cosmogonie de Guillermo Carnero. D. Alonso souligne cette articulation dans l'article qu'il consacre à cette *[f]ábula de Polifemo que es la obra más representativa del barroco europeo* quand il en analyse notamment les strophes 21 à 23 :

*...en el barroquismo hay una íntima contradicción : Góngora nos presenta la plenitud, pero no en un crecimiento desordenado de la materia ; es una plenitud estilizada, peinada. La norma y el orden vienen del Renacimiento ; entre ellos se retuerce, pugnando por salir, la nueva pasión y la savia, en esa lucha vemos simbolizado el drama de la expresión barroca. [...]. Arde la juventud...Pasión barroca, cálida, intensa, casi prerromántica ; inmenso desorden que el amor introduce en el mundo.*⁸³¹

⁸²⁹ E. Pittarello, « Voces desde un monumento... », *op.cit.*, p. 207.

⁸³⁰ *Fuente de Médicis*, *op.cit.*, p. 12-13, v.16-29.

⁸³¹ « *El Polifemo*, poema barroco », première publication dans *Atenea*, año XXXVIII, tomo CXLII, N° 393, julio/septiembre de 1961, repris dans *Atenea (Concepción)*, [en ligne], n. 500, 2009, p. 231-249, [http : //dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000200019](http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000200019).

Il faut par ailleurs noter que *Fuente de Médicis*, tout comme le recueil suivant, *Cuatro noches romanas*, s'inscrit dans la tradition littéraire européenne du monologue dramatique, destiné à renforcer le procès de distanciation afin d'éviter l'expression d'un intimisme primaire.⁸³²

Outre cette insertion voulue du recueil dans la tradition culturelle européenne baroque grâce notamment à la référence à la fable de Polyphème et Galatée⁸³³, « le sommet de la poésie baroque et européenne de son temps »⁸³⁴, la découverte de la complexité titulaire de *Fuente de Médicis* ne saurait de plus passer sous silence la référence implicite à la France et à Paris qui s'établit grâce à l'évocation du nymphée de Salomon de Brosse, qui deviendra la fontaine Médicis du jardin du Luxembourg, après qu'il aura été orné de l'œuvre du sculpteur Auguste-Louis Ottin, qui représente Acis et Galathée couchés sous un rocher au sommet duquel apparaît la figure colossale en bronze de Polyphème s'apprêtant à lancer sur son rival la pierre qui doit lui donner la mort⁸³⁵ et qu'y sera ajouté une fontaine.

Le motif du jardin, sous-entendu par ce titre, ici jardin public et donc espace à la fois structuré et mis en scène, est propice à la méditation poétique et à la distanciation, d'autant plus que le jardin du Luxembourg héberge de nombreuses statues et monuments dédiés à des écrivains et poètes européens célèbres tels que V. Hugo, Barbey d'Aurevilly, Dumas fils, Delacroix, Berlioz, Henry Murger, George Sand, Chopin, Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine ...⁸³⁶

En réalité, l'intitulation a priori facilement identifiable de ce recueil recèle par conséquent une complexité éclairante à la fois sur la cohérence de l'œuvre du poète mais également sur la relecture du mythe de Polyphème, « l'un des plus anciens de l'humanité »⁸³⁷ par l'artiste. Daniel-Henri Pageaux, dans son essai de 2010 sur les trois poètes « novísimos » Guillermo

⁸³² Les premiers monologues dramatiques, nés au milieu du XIX^e siècle, constituent, comme le rappelle Ramón Pérez Parejo dans son article « El monólogo dramático en la poesía española del XX : ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo », *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007. URL : [http : //www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html), ce qu'il nomme *una reacción contra un rígido concepto de la poesía como vehículo de emociones puramente personales*. Le monologue dramatique est une reprise de la tradition poétique anglaise qui renvoie au poète romantique Browning. Or, Luis Cernuda va introduire le lyrisme romantique anglais dans la lyrique espagnole. Et plusieurs poètes novísimos, G. Carnero, J. Siles, L.A. de Villena reprennent ce procédé de distanciation.

⁸³³ Voir Luis Antonio de Villena, *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*, Madrid, Gredos, 2011, p. 91, pour les détails de cette fable mythologique.

⁸³⁴ Jacques Ancet, *Polyphème*, *op.cit.*, p. 15.

⁸³⁵ Le groupe sculptural s'intitule « Acis et Galathée surpris par le cyclope Polyphème ».

⁸³⁶ Dans son ouvrage sur les jardins de Paris, Dominique Jarrassé nous rappelle ce potentiel de l'espace du jardin public : « [Le] jardin public [...] nous offre une nature artificielle, socialisée, urbanisée : la séduction du jardin public ne tient pas tant à sa réalité naturelle qu'à la mise en scène de la nature, à un jeu qui nourrit notre imaginaire de références et de réminiscences : il s'y mêle des enfances, des amours, des mélancolies, des images de siècles passés, des évocations littéraires... », *Grammaire des jardins parisiens. De l'héritage des rois aux créations contemporaines*. Paris, Editions Parigramme, Compagnie parisienne du livre, 2007, p. 9.

⁸³⁷ J. Ancet, *op.cit.*, p. 16.

Carnero, J. Siles et L.A. de Villena nous rappelle d'ailleurs le potentiel de médiation des mythes pour ces trois auteurs qui...

« ... cherchent jusque dans la mythologie des leçons pour vivre et penser. La mythologie, ici repensée, expose clairement, au terme d'un travail de réappropriation, une double fonction : critique et morale. Les thèmes mythologiques sont actualisés, voire transposés. S'ils conservent encore quelques traces de leur antique origine, leurs anciennes intrigues, les métamorphoses traversent le texte poétique en révélant, au-delà d'une trame presque effacée, de nouvelles situations existentielles, ce qui est d'ailleurs la raison d'être de ces histoires fondatrices que sont les mythes. Pour reprendre la belle formule de Roberto Carasso [...] : « quelque chose de lointain nous fait signe ». C'est une relation difficile, mais illuminante, que trois poètes veulent écrire pour les hommes de leur temps. Dans cette tâche délicate d'approcher les fables anciennes de notre aujourd'hui, l'œuvre d'art (peinture, mais aussi architecture) joue un rôle déterminant de médiation. »⁸³⁸

C'est ainsi que Guillermo Carnero, effectivement fidèle à l'élaboration architecturale de son œuvre globale poursuit également son cheminement intérieur dans le recueil au titre on ne peut plus évocateur de sa géographie référencée, *Cuatro noches romanas*, qui paraît en 2009. Ce recueil, d'inspiration totalement italienne, se compose de quatre dialogues dans lesquels la voix poématique s'entretient avec la mort, dans trois emblématiques lieux romains, le dernier d'entre eux étant indéterminé, comme le précise le poète dans son essai autocritique *Una máscara veneciana* :

... Cuatro noches romanas (2009), es, desde su título, de inspiración totalmente italiana. Consta de cuatro diálogos en compañía de la Muerte, diálogos que transcurren, salvo el último, no definido a este respecto, en espacios precisos de la ciudad de Roma : el Campo de' Fiori, los restos de la Villa Aldobrandini en Via Nazionale (no la del mismo nombre en Frascati), y el Cementerio Acatólico junto a la Puerta Ostiense de la muralla Aureliana, al Sur del Aventino.⁸³⁹

La référence explicite à la ville de Rome dans le titre du recueil souligne évidemment l'importance de l'Italie en tant que référent culturel assumé et même revendiqué dans l'œuvre poétique de l'auteur. En cela, le poète s'inscrit dans la tradition culturelle européenne des artistes voyageurs en Italie, comme par exemple, et pour ne citer que deux d'entre eux, qui lui sont chers, Stendhal et Valéry Larbaud.

C'est enfin sur le titre du dernier recueil en date publié par le poète, *Regiones devastadas* que nous allons à présent revenir pour refermer le cercle de l'analyse de l'élaboration de l'architecture de l'œuvre de Guillermo Carnero par la diachronie titulaire. Ces

⁸³⁸ Daniel-Henri Pageaux, « Mythologie et poésie en Espagne... », *Impromptus...op.cit.*, p. 169-170.

⁸³⁹ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 90-91.

trente-six poèmes, écrits entre 1997 et 2008 parallèlement à l'écriture des recueils dont nous venons d'analyser les titres⁸⁴⁰ sont réunis en 2017 sous un titre-référent qui peut être, lui aussi, qualifié de « masqué » : en effet, présenté comme issu de la propre biographie du poète⁸⁴¹ – comme s'il lui était possible de céder en 2017 à un élan d'intimisme primaire, celui que justement il dénonce – , ce nouveau recueil serait réparateur d'une injustice et d'une violence familiales subies (*una especie de esclavitud que redime ahora el poeta*⁸⁴²). À noter que la référence à l'organisme franquiste « Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones », créé en 1938 par le général Franco et dissout en 1957, contenue dans ce titre, ancre en apparence le recueil à la fois dans la réalité espagnole de la guerre civile et de la dictature et dans l'histoire familiale de Guillermo Carnero⁸⁴³. Or, le poète souligne en 2017, lors d'un entretien avec Ferrán Bono que...

...[e]l Servicio Nacional de Regiones Devastadas era una institución del franquismo con la que mi libro no tiene nada que ver ; el título se refiere a los distintos ámbitos en los que se revela el fracaso de construir la propia identidad y dejar memoria de ella. La ilustración de cubierta es el busto de Cicerón que la guardia del castillo romano de Sant'Angelo usaba para sus ejercicios de tiro, apuntando a los ojos. Los poemas de Regiones devastadas nos traen una mirada herida en la que han dejado huella dos agresiones solidarias : la del tiempo y la de las limitaciones del ser humano, condenado al fracaso de envejecer, de morir y de no ser comprendido ni en sí mismo ni en sus obras.⁸⁴⁴

C'est grâce à ce titre faussement biographique et cependant connoté, nouveau titre-référent masqué donc, que le lecteur peut suivre le fil de la cohérence de l'œuvre, qui repose notamment ici sur les référents culturels de l'architecture et du paysage, utilisés aussi bien dans les créations longues que dans les pièces brèves et synthétiques du poète. De fait, ce dernier titre peut être considéré comme une métaphore de l'œuvre globale du poète, qui a porté par

⁸⁴⁰ *Verano inglés, Fuente de Médicis, Espejo de gran niebla et Cuatro noches romanas*. Guillermo Carnero, dans le « Pórtico » de *Regiones devastadas*, op.cit., p. 9-10, en rappelle la genèse : *Mientras esto ocurría, mi imaginación [...], se apartaba en ocasiones de su curso para dejar caer textos más breves aunque siempre relacionados con los mayores a cuya orilla se iban depositando. En el cuerpo de éstos no tenían cabida, ya que de tenerla no habrían caído como fruta madura según su ciclo propio. Más adelante dejaron de ser la excepción y el accidente. Los fui dejando en lo que podía ser tanto el joyero como el pudridero, y allí pasaron un largo olvido que habría sido permanente de no haberse acumulado en número suficiente para constituir esta entrega.*

⁸⁴¹ Dans sa présentation de *Regiones devastadas*, Juan Lagardera, (*Levante, El Mercantil valenciano*, 5/04/2017) précise : *El título del libro hace referencia a la experiencia del padre del poeta, oficial de artillería del ejército republicano, y a quien condenaron a tres años de trabajos forzados reconstruyendo edificios y obras públicas en lo que se llamó la Secretaría de Estado de Regiones Debastadas (sic), tres años de castigo a una especie de esclavitud que de alguna manera redime ahora el poeta. La portada de Regiones incluye la turbadora imagen elegida por el propio Carnero del busto de Cicerón agujereado por los balazos de la guardia del castillo Sant'Angelo en Roma, que solía utilizarse para prácticas de tiro.*

⁸⁴² *Levante, El Mercantil valenciano*, op.cit., Voir n. précédente.

⁸⁴³ Rebaptisé à l'issue de la guerre « Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones », ce service de l'Etat espagnol, conjointement avec la direction générale de l'architecture (DGA) a été chargé de la reconstruction du pays, à partir d'une liste de lieux ayant subi des destructions à plus de 75 %.

⁸⁴⁴ *El País, Cultura*, « Entrevista con Ferrán Bono », 10/05/2017.

l'écriture son regard sur les *regiones devastadas* de l'exploration de son rapport à la réalité et n'a pu que parvenir au constat de nombreuses fois reformulé de la difficulté de sa quête de l'expression de l'intime : cette noire vision du monde est ici métaphorisée dans le paratexte photographique qui ouvre le recueil, celui des yeux de pierre du buste de Cicéron détruit par les balles des soldats, symbole de la destruction de la culture par la barbarie.

L'exploration des titres des dix premiers recueils du poète permettent donc de mettre en avant une cohérence globale, que le poète prend soin de traduire dans ces intitulations qui signalent les espaces essentiels de référence dans lesquels s'inscrit son œuvre poétique : la France, l'Italie, Paris, Rome et les grands mythes fondateurs comme par exemple le Polyphème, les courants culturels et intellectuels propres à la culture européenne principalement, tels que le baroque et la mystique espagnole.

Mais ces intitulations, claires et profondes, permettent également à l'auteur de métaphoriser les thématiques les plus importantes réitérées dans les recueils et annoncées par allusion dans les titres : l'amour, la quête de l'expression de l'intime par l'altérité culturelle et la réflexion métaphysique sur la finitude de l'être humain. Ainsi, le lecteur qui s'interroge sur ces titres et prend le temps de faire émerger ce qu'ils recouvrent en termes culturels et ontologiques va-t-il largement dépasser les intitulations canoniques et poursuivre sa plongée dans l'œuvre du poète.

En ce sens Guillermo Carnero, malgré ces constats d'une architecture titulaire générale qui reflète une œuvre pessimiste et désabusée, s'attache néanmoins dès ses premières créations à faire rayonner les arts et la culture, ce qui est déjà perceptible dans certaines de ses intitulations. Si nous revenons effectivement aux titres des différents recueils qui composent le premier d'entre eux, *Dibujo de la muerte*, laissant de côté celui des « Poemas del ciclo de *Dibujo de la muerte* », dont le titre vise à signifier que l'auteur les a placés dans le recueil mais à part, pour respecter l'unité de celui-ci⁸⁴⁵, le lecteur peut poursuivre le voyage interculturel précédemment entamé. De fait, ces intitulations mettent en évidence les articulations entre la réflexion sur la création et l'imaginaire culturel dans cette œuvre : la réflexion sur l'écriture et la création poétique qui prend appui sur le *Somnium Scipionis* cicéronien et le néo-platonisme de Marsile Ficin, référence enrichie par l'allusion au tableau de Raphaël⁸⁴⁶ (*El Sueño de*

⁸⁴⁵ Llamo « Poemas del ciclo de *Dibujo de la muerte* » a los escritos en 1966-1967 dentro del clima de este libro, para respetar cuya unidad se ponen aparte, « Nota del autor » dans *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 109.

⁸⁴⁶ Guillermo Carnero, dans un article paru le 2 février 1972 dans *Pueblo*, et repris dans *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 21-22, précise : *El libro [El Sueño de Escipión] ha ido cristalizando, a lo largo de varios años,*

*Escipión*⁸⁴⁷), le XVII^e siècle français avec le moraliste La Bruyère (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*⁸⁴⁸), le surréalisme avec *El azar objetivo* et *Divisibilidad indefinida*⁸⁴⁹ entre lesquels s'intercalent les trois poèmes de *Ensayo de una teoría de la visión*⁸⁵⁰, dont le titre renvoie le lecteur une nouvelle fois au XVIII^e siècle, philosophique cette fois-ci, avec la référence à George Berkeley ainsi qu'à la réflexion sur le langage et sur le regard, et par conséquent sur la distance nécessaire à la création.

En réalité, le groupe nominal culturellement référencé *El Sueño de Escipión*, permet de constater que le poète opère une intitulation par diffraction : à partir d'une notion, le *Somnium Scipionis*, le cheminement du lecteur est balisé, ce qui lui permet de s'avancer davantage dans la compréhension de cette poésie qui naît de la culture sans pour autant abandonner son humanité.

Le titre du recueil suivant, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*⁸⁵¹, publié en 1974 et lui aussi intégré à l'ensemble *Dibujo de la muerte*, s'inscrit dans cette même dialectique du mouvement entre l'émotion et l'intellection. Un premier regard jeté sur la structure du recueil permet effectivement de l'inscrire a priori dans la continuité du précédent car le poète engage le lecteur sur la voie de l'essai, et donc de la distance métapoétique, dont nous venons de souligner l'importance dans sa poésie : *Introducción, Variaciones, Figuras y Epílogo* constituent ainsi pour chaque temps du recueil la partie d'un tout circulaire et clôt, figurant un itinéraire rigoureux proposé par le poète.

El azar objetivo, publié en 1975, dont le titre fait apparemment faire un saut dans le temps au lecteur par sa référence explicite au surréalisme, renforce néanmoins l'idée d'une cohérence interne à l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, dont l'élaboration se poursuit ici sans faillir. De fait, le surréalisme et notamment la pensée de S. Dalí constituent un important champ d'exploration théorique pour Guillermo Carnero⁸⁵², qui en parcourt également le versant

alrededor del "Somnium Scipionis", uno de los paradigmas del Neoplatonismo florentino y tema de un cuadro juvenil de Rafael pintado para Scipione Borghese. El "Somnium" alude [...] a la idea de que la perfección es síntesis de contrarios o de análogos ; armonía entre tres facultades humanas, inteligencia, poder y sensibilidad, y los tres tipos de vida que de ellas resultan : contemplativa, activa y voluptuosa, en la terminología de Marsilio Ficino. Contemplativa o la Escritura, Voluptuosa o el Amor [...]. Con el "Somnium" se fundieron unas recomendaciones de Horacio [...] sobre la alianza indisoluble y necesaria entre Inspiración y Técnica [...]. De todo resulta que El Sueño de Escipión es una reflexión sobre el proceso por el que Inspiración y Técnica concurren a la escritura del poema, y sobre el hecho de que la actitud literaria determina la visión del mundo y la modalidad de erotismo que el poeta padece.

⁸⁴⁷ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 197-236.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 237-277.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 279-297 et 315-343.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 299-313.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 237-277.

⁸⁵² *El Superrealismo propone una triple revolución en tres ámbitos cuya reconstrucción solidaria se considera imprescindible : literatura, moral y política. Esa voluntad revolucionaria contra la condición humana, individual y colectivamente considerada, en una cultura occidental que se define presidida por la represión, deduce las tres*

créatif dans les sept poèmes qui composent ce recueil. Il va de fait y poursuivre sa réflexion métapoétique, qu'il ne dissocie d'ailleurs pas de l'expression de l'émotion puisque ce recueil, ancré dans l'irrationalité poétique par le biais du langage, d'où cette référence au surréalisme, associe deux types d'expression que le poète définit à l'aide de l'opposition entre le chaud et le froid.

Considérer le recueil *El Azar objetivo* comme une imitation littéraire du surréalisme, qui pourrait être par exemple une expérimentation de l'écriture automatique, que le poète, par choix, n'a jamais pratiqué, serait donc introduire une rupture dans la continuité de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero et priver ce recueil de son sens profond, qui met en évidence l'ancrage de toute création poétique dans l'irrationnel, patrimoine commun à tous les humains, *un patrimonio común, del que toca a cada cual reivindicar la parte que le corresponde*⁸⁵³, et insiste sur la nécessité de relier création et rigueur de l'intellection. La référence au concept surréaliste de « Hasard objectif » permet aussi implicitement à l'auteur de mettre l'accent dans ce recueil sur son utilisation de l'humour et de l'ironie comme formes de distanciation et de subversion de l'ordre social pour revendiquer la liberté de la création et les retrouvailles avec l'authenticité de la réalité du monde et de l'humain dans une épiphanie de la réalité – nous voyons ressurgir ici la préoccupation de Guillermo Carnero pour la désautomatisation de la réception du langage – :

*No hay, por supuesto, mayor negación de algo que el disentimiento humorístico, ni mecanismo más rotundo que una Fiesta de Locos que, en lugar de subvertir las jerarquías sociales, como se hacía en la Edad Media, subvierta las jerarquías mentales : así el humor se vuelve carcajada metafísica, y equivale a la creencia absoluta en la verdad ontológica de cualquier contenido mental que parezca absurdo, inmoral o improcedente, a la vez que a la descreencia en lo lógico, moral y procedente ; mundo al revés, puesto que tales valores pertenecen al cipayismo de la conciencia cautiva. De ahí que el humor se vuelva "objetivo" : nos da acceso a la auténtica realidad del mundo y de nosotros mismos.[...]. Pues bien, quien sea capaz de alucinación, y de conservarla gracias al Humor Objetivo, verá caer el telón de falsa realidad que la educación y la cultura le imponen, perderá los hábitos convencionales de percepción del mundo y de sí mismo, y tendrá acceso a la epifanía de la realidad en los fenómenos del Azar Objetivo.*⁸⁵⁴

dimensiones de su programa de un razonamiento muy simple : un uso liberado y liberador del lenguaje no podrá llegar a darse en una persona de mentalidad no liberada, y toda liberación personal es ilusoria, ortopédica y compensatoria mientras no hayan sido modificadas las estructuras materiales del mundo en que esa persona vive. Así pues, el Superrealismo sintetiza el espíritu antiartístico propio de todas las manifestaciones vanguardistas del siglo XX, y el pensamiento freudiano y marxista. Y ésta es la razón de su singularidad frente a anteriores composiciones de lugar vanguardistas, cuyas propuestas tienen tan sólo una semejanza formal con la del Superrealismo, Guillermo Carnero, « El juego lúgubre : la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista », *Las armas abisinias*, op.cit., p. 138-39.

⁸⁵³ André Breton, cité par Guillermo Carnero, *Las Armas abisinias*, op.cit., p. 140.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 141-142.

Dans le bref recueil qui fait suite à *El azar objetivo, Ensayo de una teoría de la visión*, publié en 1977, le poète, qui, depuis *El sueño de Escipión* pousse à l'extrême *la reflexión metapoética*⁸⁵⁵, ce qui le conduit à *conclusiones de pesimismo cada vez más extremas, que la crítica ha identificado con el espíritu de la llamada posmodernidad. En efecto, en El azar objetivo me conduje a mí mismo a un callejón sin salida, prolongado en cierto modo en los poemas incorporados a Ensayo de una teoría [de la visión]*⁸⁵⁶, utilise une intitulation explicitement placée sous le signe du XVIII^e siècle européen grâce à la référence à l'œuvre du philosophe Georges Berkeley, *obra clave del pensamiento idealista*⁸⁵⁷ contenue dans son titre⁸⁵⁸. De plus, ces intitulations constituent autant de références à la question de la vision omniprésente dans l'œuvre du poète.

De fait, le poète y poursuit son intellection du procès de création poétique dans trois importants poèmes regroupés sous un titre qui renvoie à la vision et donc au regard que l'artiste contemporain est conduit à porter sur sa création⁸⁵⁹, et réaffirme une nouvelle fois l'importance de l'intellection de l'émotion dans le second poème de cette trilogie, « Le grand jeu », en même temps allusion à la revue surréaliste éponyme – le fil de l'œuvre ne se coupe pas car la médiation de la lecture restitue le ressenti émotionnel présent dans le poème – :

Resumiendo : invertir
el proceso creador; no de la emoción al poema,
sino al contrario.⁸⁶⁰

En résumé : inverser
le processus de création ; pas de l'émotion au poème,
mais le contraire.

Le recueil, qui se ferme sur un dernier paradoxe exprimé dans le poème « Ostende »⁸⁶¹ –

⁸⁵⁵ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 205.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁸⁵⁷ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 299.

⁸⁵⁸ Georges Berkeley, *An Essay Towards a New Theory of Vision*, 1709, cité par I.J. López, *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 299.

⁸⁵⁹ Le poète français Y. Bonnefoy reprend la même réflexion lorsqu'il évoque la tension entre « la vie mortelle » et « l'intellect », la tentation du jeu intellectuel qui est aussi un moyen d'exprimer l'impuissance du langage à rendre compte de la médiation entre l'homme et le monde, ce qui a pour conséquence la recherche d'un nouveau regard qu'il caractérise ainsi : « ...la crise qui au seuil de l'époque contemporaine a suivi ces autres mais cette fois sans leur ressembler. Et qui a changé de façon peut-être bien plus durable le rapport des yeux et du regard [...]. Jusqu'alors [le seuil de l'époque contemporaine] le discours du concept pouvait bien constater ses insuffisances, mais en pratique il ne doutait pas qu'il aboutirait à des lois exprimant authentiquement les structures du monde, soit extérieur, soit psychique. [...] Mais la pensée a pour vocation de tout connaître, y compris ses propres procédures, et à l'époque de Marx, puis de Freud, puis de Saussure et d'autres linguistes [...], on fit ainsi des observations qui ont éclairé les fonctionnements de la parole d'une manière moins optimiste. On s'est aperçu que les signifiants à l'aide desquels la pensée cherche à se faire formule sont des réseaux de structures au sein desquels les interactions sont si importantes qu'il n'est pas de formulation qui n'en soit affectée, si ce n'est rendue illusoire [...]. Et, certes, voici de quoi détourner l'esprit de l'étude des lois du monde, de la rabattre sur celle de la parole, et il n'y a pas à douter qu'un événement de tant de portée ait à retentir dans la création artistique. [...] Qu'on le veuille ou non, explicitement ou pas, il faut désormais admettre, avec Leopardi, avec Mallarmé, que « le ciel est mort », que les systèmes métaphysiques ou religieux ne sont que « glorieux mensonges », Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard – Picasso, Giacometti, Morandi – L'art en France entre les deux guerres*, Calmann-Levy, 2002, p. 17-21.

⁸⁶⁰ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 307.

le langage ne donne qu'une illusion de vie et créer grâce à lui montre également que l'expérience ne peut se transformer en mots qu'une fois qu'elle a disparu – démarre un silence de douze années en termes de publication, qui n'est cependant pas synonyme d'absence de création chez le poète :

Mas no perecerá
quien sabe que no hay más que la palabra
al final del viaje.
[...]

Mais ne mourra pas
celui qui sait qu'il n'y a rien de plus que la parole
à la fin du voyage.
[...]

Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.⁸⁶²

Produire un discours
n'est plus un signe de vie, c'est la meilleure preuve
de son achèvement.

C'est effectivement en 1990 que Guillermo Carnero publie *Divisibilidad indefinida*, et que se poursuit donc, malgré ce silence, l'élaboration de son œuvre spiralaire. Son titre-citation provient de un cuadro del pintor surrealista Yves Tanguy, un paisaje lunar que representa inmejorablemente la soledad⁸⁶³ : ce tableau, qui outre au recueil, donne également son titre à l'un de ses poèmes⁸⁶⁴, peut également être mis en relation avec la quête de l'expression de l'intime poursuivie par le poète, qui établit d'ailleurs dans ses écrits critiques une analogie entre l'écriture du recueil et l'aridité mystique, « cette expérience, [dont] nous nous apercevons [...] qu'elle n'est pas un chapelet d'accidents bizarres mais bien plutôt une méthode de vie ou de détachement de la vie »⁸⁶⁵ :

*Divisibilidad indefinida es un libro escrito en un estado parecido al que los místicos llaman "de aridez". Decía Jaime Gil que existen dos momentos propicios para la poesía, porque en ellos sentimos con gran hondura emocional nuestra situación vital : la juventud, porque descubrimos el mundo; la madurez, porque estamos a punto de perderlo. Dibujo de la Muerte es el libro del descubrimiento, y Verano Inglés el de la madurez. Entre el ascenso y la caída está la meseta de la aridez.*⁸⁶⁶

Les observations réalisées sur les titres des recueils qui composent l'œuvre globale *Dibujo de la muerte* ont permis de mettre en avant non seulement l'érudition du poète, qui n'est plus à souligner, mais surtout le traitement spécifique du référent culturel que celui-ci opère

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 308.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 310.

⁸⁶³ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 128.

⁸⁶⁴ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 336.

⁸⁶⁵ Roger Bastide, *Les problèmes de la vie mystique*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 1996, p. 5.

⁸⁶⁶ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 243. Le *Dictionnaire historique de la langue française* nous éclaire sur les différents sens du mot « aride », que le poète ne choisit pas au hasard : « L'adjectif signifie d'abord « sec, stérile » et s'applique à ce qui est racorni, desséché, et au figuré à ce qui est dépourvu d'agréments (1668) [...]. Une autre métaphore concerne l'esprit, l'auteur infécond (1680), comme synonyme de stérile, et aussi (deb. XVII^e) la personne dépourvue de sensibilité », *op.cit.*, p. 110.

dans ses procès d'intitulations. En effet, grâce aux titres des recueils publiés entre 1965 et 1990, placés sous l'intitulation métaphorique générale de *Dibujo de la muerte*, le poète invite son lecteur à explorer ses champs intellectuels de référence tels que le néoplatonisme (*El sueño de Escipión*), les XVII^e et XVIII^e siècles européens du point de vue de la littérature, notamment française (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* et *Ensayo de una teoría de la visión*) ainsi que le surréalisme. Mais ces groupes nominaux apparemment simples comportent néanmoins tous une profondeur qui recèle l'articulation fondamentale de la poésie de l'auteur, à savoir celle des interactions entre la réflexion sur l'émotion et le langage avec l'imaginaire culturel.

Et de fait, nous allons retrouver l'omniprésence de celui-ci dans les tables des matières des différents recueils du poète, selon ses univers de prédilection, déjà largement évoqués depuis nos analyses des titres des recueils et qui continuent à vivre au sein des tables, principalement celle de *Dibujo de la muerte*. Le poète y poursuit en effet la construction de son art poétique et sa géographie référencée, qui se tisse avec de nombreuses intitulations en relation avec l'art pictural et met en mouvement chez le lecteur une première réception de l'œuvre.

1.2.2. La table des matières : convoquer l'imaginaire culturel pour dire l'intime

Ces tables des matières, symboles d'une œuvre en mouvement, mettent effectivement en avant les itinéraires culturels construits par le poète, qui fait rayonner son Europe des arts et de la culture en convoquant des artistes, des œuvres et des personnages historiques mobilisés en tant que référents culturels servant de substrat créatif et réflexif. Car en réalité, elles constituent – surtout celle de *Dibujo de la muerte*, emblématique de ce point de vue – une cartographie de l'imaginaire culturel mis en scène par le poète dans le but d'allier réflexion et expression de l'intime : le lecteur dispose ainsi de la possibilité d'itinéraires de lecture qui vont lui permettre de dépasser la simple notion immobile de carte, pour suivre le « détail de la route à suivre »⁸⁶⁷. Dans le champ de ces possibles, le lecteur sensible à l'articulation des variations référentielles peut en aborder la lecture dans le cadre de la construction d'une médiation interculturelle culturaliste et humaniste.

Effectivement, cette notion dynamique d'itinéraire culturel, à la fois synchronique et diachronique, – « un Européen lettré est captif dans la toile d'araignée d'un in memoriam à la

⁸⁶⁷ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p. 1059, article « Itinéraire ».

fois lumineux et suffocant » – nous rappelle G. Steiner⁸⁶⁸, n’a rien à voir avec les listes contenues dans les tables des différentes anthologies qui recensent les poèmes de l’auteur, dont le statisme de catalogue ne permet pas la construction d’une médiation interculturelle et encore moins celle d’une médiation symbolique puisqu’elle en reste au stade de la transmission d’information à visée de construction du canon. Car c’est en effet la notion de questionnement en tant qu’héritage ontologique⁸⁶⁹ qui est déjà à l’œuvre dans la table des matières chez Guillermo Carnero, questionnement propre à l’Homme et à l’humaniste européens, dans la longue tradition à laquelle appartient le poète. Ce que le philosophe anglais nomme le « génie de l’Europe », sa « diversité linguistique, culturelle et sociale, [...] une mosaïque prodigue »⁸⁷⁰ est donc ici bien perceptible. Et en ce sens, commencer par la table des matières après avoir pris connaissance du titre, c’est passer par le seuil, de la même façon que le titre de chaque recueil constitue lui aussi un seuil, dans un emboîtement on ne peut plus clair, et pour chaque lecteur, une possibilité de répondre à sa façon à l’invite du texte, d’exercer sa liberté de lecteur.

La table est effectivement le lieu de découvrir le culturalisme de l’auteur, avec lequel il est d’ailleurs notamment possible de trouver une correspondance intellectuelle dans l’index onomastique de l’ouvrage d’essais sur la littérature et les arts du XX^e siècle *Las Armas abisinias*⁸⁷¹ que celui-ci publie en 1989 et qui ne comprend pas moins d’environ 750 noms d’auteurs cités. Mais outre cette valorisation de l’Europe de la culture qui permet de souligner le militantisme du poète pour la défense des arts, celui-ci propose de fait des itinéraires à partir de sa propre relecture des lieux et des œuvres artistiques.

Si nous reprenons l’idée d’une Europe interculturelle qui peut être parcourue *géographiquement* par le biais des intitulations explicites – dont le lecteur ne doit pas oublier qu’elles peuvent être trompeuses et cacher d’autres référents, ce qui participe de la *máscara cultural* à laquelle ne manque pas de faire appel Guillermo Carnero⁸⁷² –, ce cheminement intitulatif qui embrasse dans les tables des matières différents champs artistiques, principalement la littérature, les beaux-arts et la mention de certains lieux, se déploie de la Castille à l’Angleterre⁸⁷³ en passant par la Belgique grâce à Magritte et Ostende⁸⁷⁴ dans le

⁸⁶⁸ Une certaine idée de l’Europe, *op.cit.*, p. 35.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 38-39 : « Notre héritage ontologique est, comme le soutenait Heidegger, le questionnement ».

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁷¹ Voir notre introduction générale à ce propos.

⁸⁷² Voir à ce propos J.O. Jiménez, *Estética del lujo y de la muerte*, *op.cit.*, p. 212. Le critique littéraire souligne dans cet essai que *si unimos esos tres elementos – esteticismo, libertad imaginativa y culturalismo – tendremos la « máscara » de Carnero* et évoque plus loin *las irónicas tramoyas de sus títulos de poemas*.

⁸⁷³ « Primer día de verano en Wragby Hall », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 139 ; « Brummel », *ibid.* p.142.

poème éponyme, et accorde une large place aux cultures française et italienne, cultures étrangères de prédilection du poète, tout comme y est perceptible, de nouveau par allusion, le XVIII^e siècle.⁸⁷⁵

Il faut tout d'abord souligner que le poète va faire entrer le lecteur dans son musée imaginaire⁸⁷⁶ et donc activer le procès de réception⁸⁷⁷, grâce au référent castillan avec le poème « Ávila », de *Dibujo de la muerte*, l'un des plus étudiés par les écrits secondaires. Celui-ci, immédiatement suivi de « Castilla » et « Amanecer en Burgos », se prolonge par « Capricho en Aranjuez »⁸⁷⁸ puis, si nous suivons le fil castillan dans l'œuvre globale, nous revenons à « Ávila » dans « Convento de santo Tomás » de *Divisibilidad indefinida*⁸⁷⁹ et « Catedral de Ávila »⁸⁸⁰. La Castille reparaît ensuite de façon subreptice dans le titre « Noche de los vencejos » de *Verano inglés*⁸⁸¹, puis par l'intermédiaire du célèbre poète tolédan Garcilaso de

ibid., p. 142 ; « Jardín inglés », *ibid.*, p. 201 ; « Oda a Algernon Charles Swinburne », *ibid.*, p. 131 ; « Variación III, Sotheby's », *ibid.*, p. 260. De même les référents G.F. Haëndel, « Música para fuegos de artificio », *ibid.*, p. 321, ou encore Shakespeare, avec le recours à la traduction déformée du titre « A Midsummer's Night Dream » par « Fantasía de un amanecer de invierno », *ibid.*, p. 325 et Yeats, « Recordando a Yeats (La Alfombra) », *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 77.

⁸⁷⁴ « Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 290, « Ostende », *ibid.*, p. 308.

⁸⁷⁵ Guillermo Carnero pratique de fait à quelques reprises dans *Dibujo de la muerte* le titre-sommaire « caractéristique de l'âge classique, et peut-être surtout du XVIII^e siècle » comme le signale G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 74, par exemple dans « El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 170 et « El Altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro », *ibid.*, p. 174, « Oda a Teodoro, barón Neuhoof (1694-1757), rey de Córcega », *ibid.*, p. 226, « sorte de « titres-arguments [dont] la manière [...] semble s'être éteinte au début du XIX^e siècle [mais qui] resurgit de temps à autre, à titre de pastiche ironique ou attendri, au moins chez des auteurs imprégnés de tradition ou portés au clin d'œil, comme Balzac [...], Dickens [...], Thackeray [...] ou Erika Jong, *Seuils*, *op.cit.*, p. 75-76.

⁸⁷⁶ Sur cette notion définie par A. Malraux lors d'un entretien avec P. Picasso, se référer à la n.48 de notre introduction générale, étant entendu que nous utilisons cette notion comme point de départ de l'étude de la relation de médiation qui s'établit au sein du poème entre l'œuvre d'art observée par le poète et sa recreation langagière, qui, il faut le rappeler, n'a rien de commun avec une quelconque imitation : en effet, le recours à l'imaginaire culturel par le poète n'a nullement comme objectif l'élaboration de ce musée imaginaire.

⁸⁷⁷ G. Genette souligne dans son ouvrage *Seuils*, lorsqu'il réfléchit à la relation entre le titre et le contenu de l'œuvre, s'appuyant sur la définition que donne du titre le professeur de littérature Léo Hoek (« Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé », propos cités par G. Genette, *op.cit.*, p. 80), que ... « si la désignation est parfois défailante, les deux autres sont toujours plus ou moins sujettes à discussion, car la relation entre un titre et un « contenu global » est éminemment variable, depuis la désignation factuelle la plus directe (*Madame Bovary*) jusqu'aux relations symboliques les plus incertaines (*Le Rouge et le Noir*), et dépend toujours de la complaisance herméneutique du récepteur », *ibid.*, p. 80-81. G. Genette ne manque pas de mentionner également, *ibid.*, p. 81, n.1, les analyses d'U. Eco dans son *Apostille au nom de la rose*, Grasset, 1985, p. 510 : « Les titres les plus respectueux du lecteur sont ceux qui se réduisent au seul nom du héros éponyme [...] et encore, la référence à l'éponyme peut constituer une ingérence abusive de la part de l'auteur. *Le père Goriot* attire l'attention sur la figure du vieux père, alors que le roman est aussi l'épopée de Rastignac et de Vautrin ».

⁸⁷⁸ Respectivement p. 115, 121, 124 et 156 de *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, Voir également notre Partie 1, 2.2.1.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 324.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 334.

⁸⁸¹ *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 23. *Ante todo la [imagen] que me lo sugirió : el vuelo de los vencejos abulenses al buscar acomodo al caer el sol*, G. Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 117 ; le poète rappelle cet élément lors de sa lecture publique du poème (Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=dEUB_xVqknk), lorsqu'il précise en effet que celui-ci est *inspirado por el vuelo circular y el griterío de los vencejos que intentan encontrar acomodo en el crepúsculo ; como sabe cualquiera que haya estado en Castilla, donde estos pájaros abundan*.

la Vega dont le premier vers du sonnet II, très légèrement modifié, intitule l'un des poèmes du même recueil, *Al fin a vuestras manos he venido*⁸⁸². Enfin, la Castille est de fait présente, toujours de façon allusive, dans l'intitulation du recueil *Espejo de gran niebla*, par l'entremise de ce titre-citation issu du *Libro de la vida* de Sainte Thérèse.

Comme il est possible de le déduire de l'observation de ces intitulations, la présence de la Castille est tantôt affirmée explicitement, tantôt suggérée au lecteur plus aguerrí. Néanmoins, les poèmes « Ávila », « Castilla », « Atardecer en Burgos » et « Capricho en Aranjuez » sont le socle de la géographie référencée qui va irriguer toute l'œuvre poétique à venir. Les trois premiers initient le recueil et posent en effet déjà largement les axes fondateurs de l'écriture de Guillermo Carnero.

Il est ici important de rappeler les propres mots du poète, qui souligne en 2005 la place spécifique qu'occupe Ávila non seulement dans sa création mais également dans son parcours personnel, établissant la relation entre la charge signifiante de cette ville par rapport à ses préoccupations intellectuelles et sa quête intérieure, manifeste dès les premiers poèmes. Ces mots, qui rappellent une nouvelle fois l'absence de frontière entre l'expérience quotidienne et l'expérience culturelle pour l'auteur, mettent également en évidence la place qu'occupe l'imaginaire culturel dans la définition de son identité de poète lorsqu'il affirme que...

*...en ningún lugar del mundo he sido tan feliz y tan desgraciado como en Ávila, y no hay ninguno que haya sido para mí, a lo largo de más de cuarenta años, un norte al que acudir cuando necesitaba enfrentarme con mi propia identidad, ya sea para recordar la inocencia y la alegría de la juventud, ya para mirarle a los ojos a la desesperanza y al desencanto ; para sentirme unas veces como el Goethe plácidamente recostado en la campiña que pintó Juan Enrique Tischbein en 1787, y otras como el Arnold Böcklin que se autorretrató con la muerte tocando el violín en 1872.*⁸⁸³

L'intitulation composée d'un unique nom propre, ici en l'occurrence « Ávila » ou bien « Castilla », un procès fréquemment utilisé par l'auteur, suscite la curiosité du lecteur et induit déjà l'initiation d'une médiation interculturelle : en effet ce lecteur, qui n'est pas neutre puisqu'il entre dans l'acte de lire fort de ses propres représentations, cherchera à établir une relation entre le titre et les contenus du poème, ce qui lui permettra de prendre la mesure de la relecture des référents exécutée par le poète, de façon à donner corps aux préoccupations de ce cheminement intérieur. La géographie référencée devient ainsi dès ces poèmes inauguraux le lieu de l'expression de l'intime.

D'ailleurs, à propos du poème « Ávila », l'auteur ne souligne-t-il pas que *...es el poema que abre mi primer libro Dibujo de la muerte, 1967, lo que indica la hondura íntima que para*

⁸⁸² *Verano inglés*, op.cit., p. 47. Premier vers original de Garcilaso de la Vega : *En fin...*

⁸⁸³ Guillermo Carnero, « Ávila en mi poesía », *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 113.

*mi tenía [Ávila]*⁸⁸⁴. Ainsi le jeune poète, subjugué une première fois mais il le sera encore – *La delicadeza, la fragilidad y la belleza del sepulcro de Fancelli, junto a la belleza y la juventud del príncipe don Juan [...] me dejaron, la primera vez, y alguna otra posterior, deslumbrado y emocionado hasta las lágrimas*⁸⁸⁵ – par la tombe du prince don Juan sise dans le couvent de Saint-Thomas de la même ville, initie-t-il sa méditation traduite dans l’écriture du poème, introduisant l’un des leitmotiv de son œuvre : la relation entre la représentation de la mort et l’expression de la beauté – *la superior belleza que se consigue en la representación artística de lo muerto* – .⁸⁸⁶

Par ailleurs, se mettent en place dans ce poème fondateur d’autres motifs récurrents de l’œuvre du poète qui y insiste déjà sur l’impossible salut de la vie par l’art : *...es triste/ no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil/ recuerdo tibio para aquí, en la noche,/ imaginar que algún día podremos/ inventarnos, que al fin hemos vivido*⁸⁸⁷ tout comme dans « Amanecer en Burgos » : *Entre imágenes de lejana belleza, piadosamente se oculta/ la carne muerta*⁸⁸⁸ ou « Capricho en Aranjuez » : *Raso amarillo a cambio de mi vida*⁸⁸⁹.

Nous retrouvons également dans ces poèmes castillans le motif récurrent de l’impossibilité du langage pour se dire et dire le monde, – *...la incapacidad del lenguaje para reflejarla [realidad] en su totalidad, negándonos así la posibilidad de expresar por entero nuestra identidad y nuestro ser al escribarnos*⁸⁹⁰ – et le paradoxe de devoir néanmoins l’utiliser pour exprimer une parole poétique et métapoétique, comme par exemple dans « Castilla », grâce à la métaphore de la muraille : *De mar a mar, recuerdo, he galopado, una/y otra vez, levantando bastiones y murallas,/he galopado, quiero vivir, he galopado/para dejar atrás ese bosque de muros,/he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña/de sillares marchitos y argamasa candente/de mar a mar.*⁸⁹¹

Enfin, ces poèmes fondateurs mettent en exergue la solitude du créateur et son exil intérieur dans sa recherche de perfection, ressentis comme une difficile ascèse – *la penitencia de soledad que impone la búsqueda de la perfección a quien se autoexilia de la realidad para*

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁸⁷ « Ávila » v. 49-53 : « C’est triste/de n’avoir même pas une poignée de mots, un maigre/souvenir pâle pour ici, dans la nuit/imaginer qu’un jour nous pourrions/ inventer qu’au fond, nous avons vécu. ».

⁸⁸⁸ « Amanecer en Burgos », v. 15-16 : « Parmi des images d’une lointaine beauté, pieusement se cache/la chair morte. ».

⁸⁸⁹ « Capricho en Aranjuez », v. 1 et 34-35 : « Du satin jaune en échange de ma vie. ».

⁸⁹⁰ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 115.

⁸⁹¹ « Castilla », v. 11-17 : « D’une mer à l’autre/je me souviens, j’ai galopé, encore/et encore, élevant des bastions et des murailles,/j’ai galopé, je veux vivre, j’ai galopé/pour laisser derrière moi cette forêt de murs,/j’ai étendu mon corps, cette broussaille aveugle/de pierres de taille flétries et mortier incandescent/d’une mer à l’autre. ».

*seguirla*⁸⁹² – exprimée par l’intermédiaire des voix poématiques esseulées qui les parcourent :

*...la soledad que siento en un museo es la misma que cuando abro la ventana del parador de Ávila. Un paisaje de Velázquez, pero sin figuras, sin personas, sin nada...Esos cielos fríos, azules, muertos, que tiene Castilla, no los he visto en ningún otro lugar. Siempre me han producido una gran emoción.*⁸⁹³

Néanmoins, il faut souligner que malgré cet ancrage castillan, le poème initial du recueil, « Ávila », est d’emblée imbriqué dans une approche européenne puisque c’est le sculpteur italien Fancelli qui réalise en 1512 la tombe du Prince don Juan. Et c’est qu’effectivement, pour le poète...

*Ávila es una síntesis : por una parte la belleza renacentista (no está tan lejos de los poemas “italianos” del libro [Dibujo de la muerte]) pero al mismo tiempo el páramo ; el grajo junto a la tumba en el mármol de Fancelli⁸⁹⁴. [Le] topos abulense está visto en clave italiana a través del escultor Doménico Fancelli de Settignano (1469-1518), que introdujo en España la escultura renacentista italiana en el sepulcro al que el poema se refiere, situado en la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila.*⁸⁹⁵

Dibujo de la muerte est d’ailleurs également chez le poète Guillermo Carnero le lieu de l’expression implicite de l’ancrage de sa création dans une Italie culturellement et géographiquement référencée, référent culturel majeur de son œuvre comme il le précise lorsqu’il évoque l’importance de Venise dans son musée imaginaire : *Venecia no ha podido nunca, ni podrá, sustraerse a su evidencia simbólica : ser el más bello dibujo de la muerte sobre la tierra.*⁸⁹⁶

L’Italie est de fait omniprésente dans l’œuvre du poète et cela est perceptible dès les intitulations que ce dernier élabore à destination de son lecteur. Ainsi, la voie et voix italienne de la table des matières conforme-t-elle la proposition d’un second itinéraire d’entrée dans l’œuvre : un procès de médiation similaire à celui que le poète réalise dans sa relecture du référent castillan est effectivement perceptible pour ce qui concerne la culture italienne, fictionnalisée au fil des époques, des genres et des personnages que l’auteur convoque pour construire sa cosmogonie poétique. Ce dernier précise d’ailleurs en 2014 que *[l]a Historia de Italia ha sido para [él], con la de su cultura y su arte, constante fuente de inspiración*⁸⁹⁷ et que *[l]a presencia de Italia en [su] obra poética es mayor de lo que una lectura superficial podría hacer suponer*⁸⁹⁸. Et en effet, dans *Dibujo de la Muerte*, *Cuatro noches romanas* et *Regiones*

⁸⁹² *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 115.

⁸⁹³ « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora, op.cit.*, p. 23.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁹⁵ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 81.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 81.

devastadas, l'observation des choix tabulaires permet de constater que le poète réalise son parcours créateur à partir de plusieurs lieux emblématiques italiens, puisant son inspiration dans les artistes et les personnages historiques et mêlant parfois les deux dans l'intitulation.⁸⁹⁹

De même, les champs d'intérêt intellectuels de l'auteur, ses goûts artistiques et littéraires ainsi que son parcours personnel le conduisent à faire figurer également dans ses intitulations de nombreux référents en relation avec la France, surtout des écrivains, des poètes, des peintres et des sculpteurs ainsi que des éléments de sa géographie référencée, citant des lieux précis ou génériques qui y renvoient.⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ De fait, dans les intitulations de *Dibujo de la Muerte* – ...observe pues ya el lector que *Dibujo de la Muerte es una colección plagada de referencias a Italia, su historia y su cultura* affirme le poète en 2014 dans *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 85– il est fait allusion à la ville de Venise (« Muerte en Venecia », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 132), à sa basilique baroque Santa Maria della Salute (« Santa Maria della Salute », *ibid.*, p. 271) et son musée d'histoire navale (« Museo naval de Venecia », *ibid.*, p. 328), à Parme et son théâtre royal (« Teatro ducal de Parma », *ibid.*, p. 320), au site archéologique de Paestum en Italie du sud (« Páestum », *ibid.*, p. 248) et au palais impérial romain de Néron, la Domus aurea (« Variación I : Domus áurea », *ibid.*, p. 250), à Pise et aux fresques du Camposanto (« Pisa », *ibid.*, p. 172), à la ville d'Imola, dans la province de Bologne (« Tras el cerco de Ímola », *ibid.*, p. 176), à celle de Rimini (« Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta », *ibid.*, p. 179), à la Lombardie dans le poème « Razón de amor (Sepulcro en Lombardía) », *ibid.*, p. 340) écrit dans la basilique de Santa Maria la Mayor de Pésaro (*Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 85) et à Boscoreale, la petite ville de Campanie (« Boscoreale », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 162) ; dans *Cuatro noches romanas*, les trois premières des quatre nuits se réfèrent explicitement à un lieu connu de la capitale italienne, respectivement la place Campo de' Fiori, le jardin de la Villa Aldobrandini et le cimetière non catholique, tandis que la table des matières de *Regiones devastadas* fait voyager le lecteur de Pavie (« Última oración de Severino Boecio (Pavía, 524 A.D.) », *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 33) à Rome (« Atardecer en Roma », *ibid.*, p. 55). Le poète fait également porter ses intitulations sur les beaux-arts italiens, qui sont largement représentés dans les tables des matières : la musique avec la lignée des compositeurs Alessandro, Domenico et Giuseppe Scarlatti (« Concertato », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 147), la peinture avec Giorgio da Castelfranco dit Giorgione (« Tempestad », *Ibid.*, p. 167), Giorgio de Chirico (« Plaza de Italia », *ibid.*, p. 164 et « L'Enigme de l'heure », *ibid.*, p. 276, poème épilogue du recueil *Variaciones y figuras...*), Jacopo Guarana (« Sagrado corazón y Santos, por Iacopo Guarana (1802) », *ibid.*, p. 177), Piero della Francesca (« Piero della Francesca », *ibid.*, p. 208), Giovanni Bellini (« Investigación de una doble metonimia », *ibid.*, p. 222), Raphaël (« Estancia de Heliodoro » *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 39), Bronzino (« La Virgen con el Niño, por Bronzino », *ibid.*, p. 43), Le Titien (« Retrato del dux Francisco Venier, por Tiziano », *ibid.*, p. 45), Le Tintoret (« Susana en el baño, por Tintoretto », *ibid.*, p. 47), Le Dominiquin (« Dianas y ninfas, por Domeniquino », *ibid.*, p. 49), Giambattista Tiepolo (« Vejez de Juan Bautista Tiepolo », *ibid.*, p. 61), la gravure et la sculpture dans le titre « Giovanni Battista Piranesi », *Dibujo de la Muerte*, *op.cit.*, p. 247). Enfin, le poète convoque des référents culturels historiques comme par exemple le cent vingtième et dernier doge de Venise, Ludovico Manin (« El serenísimo Príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera », *ibid.*, p. 170), Juan Sforza, seigneur de Pésaro et César Borgia, seigneur italien de la Renaissance dit « Le Valentinois » (« El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro », *ibid.*, p. 174). De plus, le poète ne souligne-t-il pas, à propos du recueil *Cuatro noches romanas* que [l]os poemas entablan asimismo relaciones intertextuales con Leopardi y Cornelio Galo, y citan el Palatino, el Esquilino, el Pórtico de Octavia, el Acqua Paola, el Ponte Sisto, la Villa Farnesio en el Trastévere, la Piazza Minerva, la Piazza Navona y la vía del Corso ; las iglesias de la Trinità dei Pellegrini, Santa María dell'Orazione e della Morte, Sant'Ivo della Sapienza, San Carlo alle Quattro Fontane, Santa Inés, el Gesù, San Lorenzo in Lucina y la Basilica de San Pedro ; y a Bramante, Rafael, Borromini, Bernini, Canova y Stéfano Maderno, *Una Máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 91.

⁹⁰⁰ Paul Scarron, auteur du XVII^e siècle connu notamment pour son livre *Le roman comique* dans « Melancolía de Paul Scarron, poeta burlesco » de *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 137 ; Oscar Wilde, le célèbre dandy irlandais mort à Paris : « Óscar Wilde en París », *ibid.*, p. 151 ; Valery Larbaud, dont l'importance de son œuvre pour Guillermo Carnero a déjà été précédemment soulignée : « Pie para un retrato de Valery Larbaud », *ibid.*, p. 190 ; Verlaine, dans le dernier poème du recueil *Poemas del ciclo de "Dibujo de la Muerte"* : « J'ai presque peur en vérité » *ibid.*, p. 196 ; Baudelaire : « Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art » et « Puisque réalisme il y a », *ibid.*, p. 216 et 270 ; Paul Valéry et son célèbre essai « Eupalinos ou l'architecte », publié en 1921 : « Eupalinos »,

Mais ces artistes, qui ne sont pas retenus en tant que simple figurants dans ces titres, établissent également, outre le voyage interculturel diachronique et synchronique qu'ils invitent le lecteur à réaliser, une relation évidente avec les préoccupations intellectuelles du poète tout en proposant un filtre de lecture. Effectivement, une lecture attentive des poèmes permet d'affirmer que ces auteurs mentionnés ne sont pas pour Guillermo Carnero des prétextes à une identification simpliste mais que l'auteur, effectuant sa revisite de la culture, en retient tel ou tel aspect spécifique de leur vie ou de leur pensée, en ayant souvent recours au procédé analogique pour exprimer l'intime de sa propre quête existentielle⁹⁰¹. De fait, le point commun que l'on peut leur trouver est celui d'un parcours de vie particulier, soit du point de vue personnel comme par exemple celui du dandy O. Wilde, de Paul Scarron, ou du point de vue intellectuel puisque des poètes tels que par exemple P. Verlaine, P. Valéry ou Ch. Baudelaire ont en commun d'avoir produit des écrits de réflexion sur l'art, de même que Stendhal était passionné par l'esthétique et la peinture.

La poésie de Guillermo Carnero initie effectivement dans ses intitulations un procès fondamental pour comprendre son œuvre, mis en évidence par l'hispaniste M.C. Zimmermann lorsque celle-ci souligne le traitement spécifique donné à la temporalité par les novísimos, qui utilisent de façon récurrente « l'anachronie et l'achronie dans les structures textuelles »⁹⁰² en relation avec l'omniprésence de la question de la finitude :

Rien n'est totalement spécifique à une époque, et l'évocation du passé traverse le présent le plus actuel. [...] Ce catapultage n'a rien à voir avec certaines

ibid., p. 293 ; Descartes : « Discurso del método », *ibid.*, p. 243 ; Stendhal avec un titre qui se réfère à son roman « La Chartreuse de Parme » : « Panorama desde la Tour Farnèse » *ibid.*, p. 159, ainsi qu'également une allusion à ce même écrivain par le biais du personnage de Béatrice Cenci du poème « Boscoreale », *ibid.*, p. 162, dont Stendhal narre le tragique destin dans ses *Chroniques italiennes* ; la revue littéraire fondée par Roger Vaillant, « Le Grand Jeu », dont le premier numéro paraît en juin 1928, qui donne son nom au poème « Le Grand Jeu », *ibid.*, p. 305 ; Rousseau et le parc du château d'Ermenonville dans « Ruina artificial en un jardín (Ermenonville) » de *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 63 ; Watteau dans « Watteau en Nogent-sur-Marne », *Dibujo de la Muerte*, *op.cit.*, p. 148, « Les charmes de la vie », *ibid.*, p. 144, « El embarco para Cytarea », *ibid.*, p. 181 ; les surréalistes Yves Tanguy, dont l'un des tableaux donne son nom au recueil et au poème éponyme « Divisibilidad indefinida », *ibid.*, p. 336, Marcel Duchamp avec son tableau de 1912 « Le roi et la reine entourés de nus vite », « Rodéanos de rápidos desnudos », *ibid.*, p. 224 et Max Ernst (naturalisé Français en 1958) et ses collages de 1934 dans « Une semaine de bonté », *ibid.*, p. 347 ; Adolphe-William Bouguereau avec, « Las Oréades, por Bouguereau » dans *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 35 et enfin le sculpteur Rodin, « Ancianidad hermosa de Rodin », *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 69, qui soulignent s'il en est besoin l'omniprésence des références notamment picturales dans l'œuvre de Guillermo Carnero. Pour ce qui concerne les lieux en relation avec la France, nous trouvons Paris avec « Oscar Wilde en París », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 151, le château de Beauregard, dans le Loir et Cher et sa célèbre galerie des illustres, « Beauregard », *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 25, la campagne française et le château de Versailles de « Campos de Francia », *ibid.*, p. 69.

⁹⁰¹ Ainsi P. Scarron dans « Melancolía de Paul Scarron, poeta burlesco » n'est-il pas évoqué en tant qu'écrivain célèbre mais par la paralysie qui gouverna les dernières années de sa vie, ce qui donne lieu à l'expression de l'impossibilité de partager le désir ; ou bien O. Wilde dans « Óscar Wilde en París » évoqué pour sa réclusion volontaire en marge du monde réel, dans une illusion de vie.

⁹⁰² *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, *op.cit.*, p. 163.

pratiques surréalistes [...] et le règne de la distorsion temporelle ne sert fondamentalement qu'à mettre en forme l'un des concepts les plus fortement novísimo, l'obsession de la fin [...], l'idée d'achèvement, la finitude, la limite, l'être finissant [...] ; le langage poétique en général ne [peut] s'édifier que sur des ruines, et l'hypothèse de la mort de la poésie a précisément ce pouvoir de dynamisation qui préside à l'élaboration d'une Beauté nouvelle ».⁹⁰³

Par ailleurs, l'approche interculturelle des novísimos, leur désir d'un dialogue entre les cultures, met également en avant les relations entre...

...« poésie et voyage ; le texte est mouvement et l'invention d'un style impose l'abandon des repères spatiaux, et de tous les lieux familiers de la petite ou de la grande patrie [et] le poète se trouve d'emblée hors d'Espagne, ailleurs, et il inaugure d'autres lieux [...]. Le bilan des références spatiales chez les novísimos constituerait une mappemonde où figureraient des noms célèbres mais aussi d'autres, presque inconnus, désignant des recoins cachés sans doute découverts par les poètes au cours de savantes lectures ».⁹⁰⁴

Les référents castillan, italien et français s'inscrivent donc dans la vision œcuménique de la culture et des arts du poète qui, de plus, convoque également dans ses intitulations la notion de paysage dont la richesse signifiante parcourt la littérature, ainsi que des symboles on ne peut plus importants dans son œuvre, tels que l'eau et le jardin.

Effectivement le poète, qui non seulement élabore l'architecture globale de son œuvre recueil après recueil, inscrit également la notion de paysage au cœur de celle-ci dès certaines de ses intitulations. L'espace imaginaire du poète, objet de réflexion dès les débuts de sa création notamment grâce aux écrits de Ruskin⁹⁰⁵, se construit effectivement autour d'une appropriation référentielle des géographies réelles et artistiques. Cette approche géopoétique, qui induit une réception géocritique⁹⁰⁶, attire l'attention du lecteur sur les interactions entre la géographie référencée élaborée par le poète et ses choix titulaires, qui constituent déjà une relecture du réel, qui met en évidence « un lieu et sa mémoire littéraire »⁹⁰⁷. Comme le rappelle M.C. Zimmermann, dans la poésie des Novísimos « [d]es espèces et des genres interfèrent pour constituer des espaces qui ne sont jamais de véritables paysages ou qui, du moins, font de ceux-

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 164.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁹⁰⁵ Sur cette question, on peut se référer à *Una máscara veneciana*, dans lequel Guillermo Carnero explicite de façon détaillée le rôle que cet écrivain, critique d'art et réformateur social anglais du XIX^e siècle a joué dans sa formation intellectuelle de ce point de vue, notamment grâce à son ouvrage *The stones of Venice*, paru en 1853. Voir *op.cit.*, p. 55-68.

⁹⁰⁶ Sur la géocritique, on peut lire les analyses de Bertrand Westphal, reprises notamment par M. Collot, qui le cite : « N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature », *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, coll. Les essais, p. 88.

⁹⁰⁷ B. Westphal cité par M. Collot, *ibid.*, p. 90.

ci des mosaïques, des figurations tronquées où règne l'incomplétude, d'où la signifiante et l'ouverture du texte ».⁹⁰⁸

De fait, le poète, amoureux des espaces clos et ouverts, qui constituent l'intime et l'extime de son Europe référencée, mêle les lieux et les langues pour en exprimer les interactions dans les titres qu'il élabore, à l'image de ce qui sera l'harmonie parfois brisée du rythme du poème, notamment dans la table de *Dibujo de la muerte* où les substantifs trônent solitaires et alternent avec d'apparentes descriptions a priori sans profondeur, dans un désordre bien contrôlé qui va parfois jusqu'à l'apparence de la classification⁹⁰⁹. L'Europe des arts et des cultures est donc de fait un territoire à arpenter, selon l'approche similaire que formule le philosophe G. Steiner, et l'œuvre du poète se constitue en une multiplicité d'itinéraires de lectures :

« L'Europe a été, est encore parcourue à pied. C'est capital. La cartographie de l'Europe est née des capacités pédestres, des horizons accessibles à des jambes. [...] Cette réalité détermine une relation féconde entre l'humanité européenne et son paysage. [...] Comme nulle part ailleurs dans le monde, les rivages, les champs, les forêts, les collines d'Europe [...] ont moins été façonnées par le temps géologique que par le temps historique. Au bord du glacier rêve Manfred. Chateaubriand déclame à la proue du rocher. Nos arpenters, fussent-ils enfouis sous la neige ou illuminés par le jour doré de l'été, sont ceux-là même qu'ont connus Bruegel, Monet ou Van Gogh. [...] Les beautés de l'Europe sont inséparables de la patine du temps humanisé ».⁹¹⁰

Cette multiplicité se déploie également dans les tables des matières des recueils par l'intermédiaire du symbole aquatique qui les irrigue et les traverse comme autant d'invites

⁹⁰⁸ M.C. Zimmermann, *La poésie espagnole moderne et contemporaine*, op.cit., p. 161-162.

⁹⁰⁹ Nous trouvons ainsi dans cette table des matières des références généralistes à des paysages réels ou artistiques, des lieux réels ou génériques, des paysages suggérés par allusion à un moment du jour, de préférence l'aube ou la tombée du jour : « Ávila », « Castilla », « Amanecer en Burgos », « Muerte en Venecia », « Primer día de verano en Wragby Hall », « Watteau en Nogent-sur-Marne », « Óscar Wilde en París », « Capricho en Aranjuez », « Panorama desde la Tour Farnèse », « Boscoreale », « Plaza de Italia », « Tempestad », « Pisa », « Tras el cerco de Ímola », « Bacanales en Rimini para olvidar a Isotta », « El embarco para Cythera », « Carnaval en el Sur », « Jardín inglés », « Cannonball Adderley conquista el Polo Sur », « Oda a Teodoro, barón Neuhaus (1694-1757), rey de Córcega », « Las ruinas de Disneylandia », « Museo de Historia Natural », « Ostende », « Lección del páramo », « Teatro ducal de Parma », « Convento de Santo Tomás », « Fantasía de un amanecer de invierno », « Museo Naval de Venecia », « El estudio del artista », « Los motivos del jardín », « Catedral de Ávila », « Razón de amor (sepulcro en Lombardia) », « Leceister Square », « Amanecer », « Beauregard », « Noche del tacto », « Campo de Mayo », « Café Rouge », « Greenwich banks », « Villancico en Gaunt Street », « Retorno a Greenwich Park », « Me has quitado la paz de los jardines », « Composición viendo el lugar », « Campos de Francia », « Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas, 368 A.D. », « Casa de un comerciante en Ultraiectum, siglo VII D.C. », « Villa de un magistrado en Macedonia », « Promontorio de Sunión », « Atardecer en Roma », « Fuente de Médicis », « Noche primera, Campo de' Fiori », « Noche segunda, Jardín de Villa Aldobrandini », « Noche tercera, Cementerio Acatólico », « Factoría de gárum en Bizerta », « Última oración de Severino Boecio (Pavía, 524 A.D.) », « Oración de Venancio Fortunato (Pictavium, 590, A.D.) », « Estancia de Heliodoro », « Ruina artificial en un jardín (Ermenonville) », « Para una tumba en Génova », « En Viena, ante una tarta (Café de la Ópera) », « Árbol de otoño » ; et par ailleurs c'est le paysage qui est disposé en constellation dans les *Variaciones y figuras* lorsque s'y succèdent, comme autant de signes exploratoires d'une géographie référencée « Paestum », « Domus Aurea », « Queluz », « Sotheby's » et « Santa María della Salute ».

⁹¹⁰ *Une certaine idée de l'Europe*, op.cit., p. 26-27.

subreptices et parfois voilées au lecteur : l'intime se dit ici dans les méandres titulaires qu'une lecture attentive rend perceptible et s'incarne d'une autre façon, toujours en relation avec les thématiques chères au poète et à sa géographie référencée. L'eau est ainsi maritime, urbaine et – si l'on peut dire – vénitienne dans « Muerte en Venecia », « Santa María della Salute », « Museo naval de Venecia », belge dans « Ostende », tunisienne dans « Factoría de gárum en Bizerta », néerlandaise dans « Casa de un comerciante en Ultraiectum (Siglo VII d.C.) » ou romaine dans la troisième des nuits qui composent le recueil *Cuatro noches romanas*, « Cementerio Acatólico », intitulation qui fait référence pour le lecteur curieux au poète anglais Shelley, mort par noyade en 1822 et enterré dans ce cimetière, – ces cinq villes ayant par ailleurs en commun d'être des ports européens – , anglaise dans « Música para fuegos de artificio » et « Greenwich Banks », grecque dans « Promontorio de Sunion », mythique et évoquant la Renaissance dans « *Susana en el baño*, por Tintoretto », grecque à nouveau mais aussi française et issue du XVIII^e siècle pictural dans « El embarco para Cyterea », poème que l'auteur en personne souligne d'ailleurs comme étant une expression de l'intime par le biais de la *máscara cultural*, manifeste dès l'intitulation :

*...el hecho de que el poema tome prestado el título del óleo indica que se trata de un intento de interpretarlo, y de descifrar el estado de ánimo de Watteau al pintarlo. Estado de ánimo que hice naturalmente mío, al asumir como propio el mensaje moral implícito en el discurso icónico tal como creí entenderlo : el yo poético confiesa haber realizado en el pasado el viaje con fe y esperanza, y haberlas visto ambas defraudadas, llegando así a la conclusión de que el amor es una mentira a voces que un pacto colectivo de silencio finge vigente para enmascarar el sinsentido de la existencia.*⁹¹¹

Mais c'est aussi l'eau dans tous ses états, comme autant de modulations de l'émotion, que présentent explicitement ou implicitement ces titres. Que ce soit l'eau contenue dans le cadre précis de la réflexion sur l'intellection de l'émotion comme dans « Meditación de la pecera » de *El Azar Objetivo*⁹¹² ou « Lección del agua » de *Divisibilidad indefinida*⁹¹³, la glace du Pôle sud de « Cannonball Adderley conquista el Polo Sur » de *El sueño de Escipión*⁹¹⁴ ou le brouillard du recueil *Espejo de gran niebla*, tout entier placé sous le signe du symbole de l'eau notamment pour ce qui concerne précisément les intitulations des second et quatrième des cinq longs poèmes qui le composent, « El tiempo sumergido » et « Disolución del sueño »⁹¹⁵. Et

⁹¹¹ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 44

⁹¹² *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 287.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 333.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁹¹⁵ Respectivement p. 21-29 et 41-48. A propos de ce recueil l'auteur précise en 2003 que *[l]os símbolos que lo configuran me vinieron impuestos por una obsesión que me llevó a desarrollarlos y a escribirlos, y que está anticipada en el poema « Retorno a Greenwich Park » de Verano inglés. Son el mar (las olas, el fondo, la marea), el río, la desembocadura del río en el mar, y la lluvia, Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 270.

enfin la pluie, autre manière de dire l'émotion du rapport à la réalité dans « La hacedora de lluvia », le dernier des poèmes de *Divisibilidad indefinida*. Le poète tient d'ailleurs à souligner cette omniprésence aquatique dans son ouvrage autocritique *Poéticas y entrevistas* lors d'un entretien avec J. Siles :

El agua siempre ha tenido para mí un aula de misterio, y es además un símbolo universal de la imaginación colectiva, que ya había aparecido como agua estancada en « Melusina » (de Verano inglés) y como lluvia en « La hacedora de lluvia » (de Divisibilidad indefinida) ; y en la imagen del ahogado que sale la superficie, en « Dad limosna a Belisario » (de Variaciones y figuras). No podría decir cuál es la interpretación junguiana de esos símbolos, aunque es asunto que tendría que estudiar. Y no me importa saberlo o no, porque no es el conocimiento intelectual si no el impulso irracional del símbolo que lo convierte en poesía.⁹¹⁶

Eau et jardin sont de plus deux symboles inséparables dans l'œuvre poétique de Guillermo Carnero : ainsi en va-il pour le recueil *Fuente de Médicis*, qui tout entier unit dès son intitulation jardin, eau, et expression de l'intime par l'émotion à l'œuvre ou, autre exemple, le poème « Ruina artificial en un jardín (Ermenonville) », qui dès son titre mentionne implicitement l'eau présente dans le jardin et la référence au XVIII^e siècle français en la personne de J.J. Rousseau, sans oublier que c'est ici que cet écrivain a passé les six dernières semaines de sa vie, ce qui remémore le thème de la finitude omniprésent dans l'œuvre du poète.

Ce motif symbolique et récurrent du jardin – « *El espacio cerrado por el que más he transitado es el jardín* » – nous rappelle le poète⁹¹⁷, est une autre référence à l'interculturalité européenne mobilisée par Guillermo Carnero, qui initie dans ses intitulations un autre itinéraire de lecture possible dans l'Europe des arts et de la culture, espagnole dans le poème « Los motivos del jardín »⁹¹⁸ qui se réfère aux jardins de l'Escorial, française dans *Fuente de Médicis*, dont l'intitulation se fait table des matières puisqu'il se compose d'un seul et unique texte qui se réfère au jardin du Luxembourg, italienne dans la seconde nuit de *Cuatro noches romanas*, « Jardín de Villa Aldobrandini »⁹¹⁹ et anglaise dans « Leceister Square »⁹²⁰ (de *Verano inglés*) – jardin devenu place piétonne – et « Retorno a Greenwich Park »⁹²¹ du même recueil, l'un des huit parcs royaux de la capitale, tandis que le poème « Jardín inglés » (de *El Sueño de Escipión*) appartient au versant intellectualisé de la mise en mots de l'émotion dans le poème, sans pour autant se référer à un jardin en particulier. C'est d'ailleurs dans ce poème qu'apparaît explicitement le titre du recueil *Dibujo de la muerte* :

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁹¹⁸ *Dibujo de la Muerte, op.cit.*, p. 330.

⁹¹⁹ *Cuatro noches romanas, op.cit.*, p. 23.

⁹²⁰ *Verano inglés, op.cit.*, p. 13.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 55.

En el aire sin luz
 dibujan las estatuas el pulso tembloroso
 de labios que no besan y brazos que no oprimen
 a brazos que no sienten, y miradas
 sin pupila : querencia
 más que el tiempo tenaz, no levantado
 su dibujo de formas atezadas
 de deseo, al amparo y contra el soplo
 de la caducidad, dibujo de la muerte,
 y en su rigor, más que en la vida misma,
 hay un signo de gloria.⁹²²

Dans l'air sans lumière
 les statues dessinent le pouls tremblant
 de lèvres sans baisers et de bras sans étreintes
 vers des bras insensibles, et des regards
 sans pupilles : attachement
 plus que le temps tenace, à terre
 leur contour aux formes tannées
 par le désir, à l'abri et contre le souffle
 de la décrépitude, dessin de la mort,
 et dans sa rigueur, plus que dans la vie même,
 il existe un signe de gloire.

Le rayonnement des arts et des artistes dans les intitulations élaborées par le poète souligne le choix que ce dernier opère d'inscrire son œuvre dans une Europe intellectuelle dont la construction passe, comme le souligne Françoise Morcillo dans l'article qu'elle consacre en 2001 aux « Singularités du poème français contemporain et ses échos dans la poésie espagnole » par « l'épreuve de l'étranger », en éprouvant l'étrangeté. Il y a une relation à l'autre à créer⁹²³. Et il est bien manifeste que cette appropriation de l'étrangeté dépasse de fait dans la poésie de Guillermo Carnero les contingences en relation avec l'histoire contemporaine de l'Espagne : le référent culturel n'y est en effet pas utilisé, notamment lors des débuts du poète, comme objet de résistance au pouvoir franquiste mais en tant que relecture ouverte et en mouvement du monde des arts et de la culture, ce qui permet également la construction de soi. De fait le lecteur, en écho aux paroles de G. Steiner sur l'Europe *pédestre* évoquée plus haut, pourrait retenir celles du poète français J. Darras, citées par F. Morcillo, « Je marche ma parole, je l'invente marchante marchant, je déplace les haies »⁹²⁴ pour se référer au cheminement induit par les tables des matières élaborées par le poète espagnol à destination de ses lecteurs.

Comme le souligne l'hispaniste française...

« [c]ontre « la vie errante », un nouvel enjeu : « l'errance salutaire ». Elle se fixe une finalité communautaire : le vivre ensemble »⁹²⁵. Ainsi, « le Dessin de la mort est un chantier archéologique de la pensée oublieuse de son histoire culturelle. L'épreuve de l'étranger est un corps à corps avec les cultures littéraires picturales et musicales »⁹²⁶...

...et Guillermo Carnero, dès la table des matières et grâce au foisonnement du référent culturel souvent étranger, met également à mal le héros romantique pour fissurer le mythe orphique du poète : en cultivant la distance par le masque, la voix poématique endosse en effet de multiples

⁹²² « Jardín inglés » dans *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 202-203. Nous soulignons.

⁹²³ Françoise Morcillo, « Singularités du poème français contemporain et ses échos dans la poésie espagnole », *Anales de Filología francesa*, n°10, 2001-2002, p. 110.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 111. Le vers cité est extrait de J. Darras, *Moi, j'aime la Belgique*, Paris, Gallimard, 2001.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 118.

identités pour finir par n'en endosser aucune et n'exister que dans l'itinéraire incarné par le référent culturel, facteur de création d'une médiation avec son *lector deseable* que le poète définit ainsi en 2004, lors d'un entretien avec A. Méndez Rubio : *El lector deseable es un lector activo y sin prejuicios, que acepte la posibilidad de opciones distintas a las suyas, que admita cualquier poética atendiendo sólo a la calidad de los textos*⁹²⁷. Le lecteur est effectivement invité par l'auteur (même si c'est parfois sur une fausse piste), car le référent culturel titulaire est précisément spécifié, même s'il ne fait pas ensuite l'objet du poème à proprement parler, dans lequel il n'est jamais décrit en tant que tel. Le poète établit ainsi une relation dialogique avec le lecteur, qu'il ne cherche pas à égarer mais à perdre afin que lui aussi réalise le voyage culturel européen de « l'errance salutaire », de l'insaisissable ordonné en mouvement.

⁹²⁷ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 266.

CHAPITRE 2

Les avatars de l'intime : voiler l'émotion

Il y a dans lire une attente qui ne
cherche pas à aboutir. Lire c'est errer.
La lecture est l'errance.

Pascal Quignard, *Les ombres
errantes*.

Au cœur de la poésie de Guillermo Carnero se joue l'expression d'un intime distancié grâce à la fictionnalisation du référent culturel, qui structure l'œuvre et en constitue la moelle épinière et langagière. Souvent réduite à sa fonction de masque de l'intimisme primaire⁹²⁸, la réception signifiante de ce fonctionnement du référent semble cependant pouvoir emprunter d'autres itinéraires.

En effet, à notre sens, plus que de masquer l'émotion, qui est l'indispensable substrat de la construction du poème mais également de la médiation entre le poème et le lecteur, il ne s'agit que de la voiler, de façon à parler de soi à travers l'univers artistique. Ces voiles prennent dans la poésie de l'auteur différentes formes qu'il est possible de considérer comme des avatars, des métamorphoses intimes voulues par le poète qui crée ainsi un espace entre lui et l'émotion, sorte de *gran territorio inexplorado*⁹²⁹, pour y faire surgir le langage du poème.

De quelles façons Guillermo Carnero procède-il pour opérer ces métamorphoses qui vont justement, autre troublante étrangeté référentielle, lui éviter de se livrer tout en exprimant l'intime de son rapport au monde ? Nous verrons tout d'abord que ces voiles se déploient au sein de différents éléments poématiques et que l'auteur soigne particulièrement l'entrée en scène du référent dans le poème, procédant par allusion, comme dans les paratextes nombreux

⁹²⁸ L.M. Estudillo dans son essai *La mirada elíptica...op.cit.*, p. 37- 38 synthétise cette tendance de la critique : *De una manera análoga a la indeterminación del posicionamiento elocutivo que observamos en el Barroco en general y en la obra de Góngora en particular, en numerosos poemas aparecidos en España durante las últimas décadas puede apreciarse que el yo lírico queda diluido o difuminado mediante diversas estrategias retóricas. Este fenómeno ha sido explicado por la crítica como un esfuerzo destinado a evitar la caída en un confesionalismo que algunos poetas denuestan porque consideran que la tradicional presencia del sujeto hablante – siempre ficticio en mayor o menor grado, mas claramente definido – suele resultar excesiva y puede hacer caer el poema en el sentimentalismo patético. Fue la generación llamada « novísima » o « del 68 » la que desde mediados de los años sesenta del siglo pasado abogó con más ímpetu por una estética que se alejara del protagonismo que el yo había adquirido en las corrientes más visibles de las dos promociones poéticas anteriores, las cuales habían basado su rehumanización del discurso lírico (tras la ruptura estética de las vanguardias y el colapso ocasionado por la guerra) en la exhibición palmaria de un sujeto poemático bien determinado que se enfrentaba a la sordera divina o la injusticia social.*

⁹²⁹ *Espejo de gran niebla*, V « Ficción de la palabra », *op.cit.*, p. 55. À ce propos, l'auteur précisait en 2003 le sens qu'il donne à ce territoire à explorer, en réponse à une question de J. Siles : *–¿Qué es para ti « el gran territorio inexplorado » que, según el quinto poema [de Espejo de gran niebla], existe « entre la realidad y su imagen escrita » ? – Es el espacio que separa la poesía que me interesa de la que simplemente se propone transcribir anécdotas existenciales nimias o reiterar la psicología barata y los tópicos del sentimentalismo primario.* « Jaime Siles – Entrevista sobre *Espejo de Gran Niebla* », *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 272.

et variés qui instaurent une distance référentielle entre le poète et le langage du poème, tout en affirmant des choix référentiel assumés. Par ailleurs le statut de ces référents y est ambivalent et le lecteur s'interroge : le poète cherche-t-il à établir un pacte avec lui ou à l'égarer dans les méandres de la complexité référentielle de façon à lui faire éprouver par analogie la propre errance intime de sa quête ontologique ? Quel est ce jeu auquel l'un comme l'autre se prêtent ?

La mise en scène du référent est également l'occasion d'exprimer un complexe rapport à la réalité, la déstructuration des temps et des espaces étant propice à convoquer une nouvelle ambivalence, cette fois-ci déréalisante, grâce à l'actualisation de la présence du référent qui brouille les temporalités et les lieux. C'est ce qui permet au poète de dire le dedans – l'intime – à partir du dehors – son univers artistique et culturel de référence – grâce au transfert culturel.

Mais le poète, qui se sait condamné à d'esseulées pérégrinations, convoque des alter ego pour mieux se scruter lui-même au travers de doubles que l'on peut qualifier d'émotionnels, de façon à énoncer par la parole du poème la mise en miroir de soi à soi grâce, une nouvelle fois, à la distanciation culturelle. Ces compagnons de voyage sont généralement des artistes, des décadents, des personnages artistiques, retenus pour un écho, une similitude, qui sont autant de fragments d'une lecture de soi à travers l'autre mais également autant de voiles entre le poète et son lecteur.

Conformément aux composantes de sa poésie – intime, émotion, culture, réflexion – Guillermo Carnero met aussi en scène – en forme d'hommage souvent et de reconnaissance parfois – ses doubles intellectuels, d'autres compagnons de route on ne peut plus précieux dans l'élaboration de sa réflexion sur son office de poète. En effet, grâce à leurs apports, des thématiques de prédilection de l'auteur telles que l'expression de l'émotion et son intellection ainsi que la poursuite de la réflexion sur l'acte de création dans son interaction avec la réélaboration du souvenir, ont par conséquent conduit à autant d'explorations langagières au sein du poème.

Ces champs d'investigation intellectuelle font émerger une préoccupation pour le lecteur, tout de même omniprésente chez l'auteur, même s'il s'en défend souvent et s'il ne s'octroie tout au long de son œuvre poétique qu'un seul alter ego lecteur bien réel, dédicataire de son dernier recueil, *Regiones devastadas*, en la personne du célèbre architecte espagnol Antonio Fernández Alba. *Para Antonio Fernández Alba, amigo verdadero y generoso, lector sabio y brillante*⁹³⁰, lisons-nous dans la dédicace du recueil qui par ailleurs livre le secret d'une amitié en même temps qu'elle rappelle une nouvelle fois les qualités (*sabio y brillante*) du lecteur *deseable*. Pas de paratexte ni d'épigraphe donc pour ouvrir ce recueil, plus d'incursion de

⁹³⁰ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 7.

l'imaginaire culturel en forme de voile ni de mise à distance dès le seuil de l'œuvre mais la reconnaissance de la chaleur d'une amitié bien réelle.

Précisons enfin que les doubles du poète ne sont pas toujours des incarnations humaines: ils peuvent se faire paysage, lieu, citation d'œuvres emblématiques, de textes fondateurs, allusion à des mythes, mais dans tous les cas, appartiennent à l'Europe des arts et de la culture et sont autant de métamorphoses du musée imaginaire du poète.

Débutons à présent nos vagabondages signifiants en nous penchant tout d'abord sur la nouvelle tonalité que prennent les avatars du poète : après celle des intitulations des recueils et des tables des matières, celle du paratexte et de l'épigraphe, qui constituent une autre manière de dire le seuil de l'œuvre, par l'expression d'un intime allusif.

2.1. L'entrée en scène du référent culturel, expression de l'ambivalence de l'œuvre poétique

Nous assistons effectivement à une véritable mise en scène du référent dès l'ouverture des différents recueils qui composent l'œuvre poétique globale, ce qui n'est guère étonnant de la part de notre auteur, spécialiste reconnu du théâtre, particulièrement de celui du XVIII^e siècle. De fait, le poète va procéder par emboîtements successifs de *cajas chinas*⁹³¹ de façon à, d'une part structurer son œuvre autour de ses univers culturels référencés et, d'autre part mettre immédiatement en place des stratégies de distanciation, à la fois de l'émotion mais également dans une certaine mesure du lecteur, qui vont aussi par conséquent convoquer l'altérité culturelle : paradoxe initial et jamais démenti de l'œuvre, qui convoque l'autre pour se distancier de soi.

N'imposant rien, l'auteur suggère, l'auteur sans doute effectivement puisque le paratexte n'est pas, étant donné sa localisation lorsqu'il précède les poèmes ou les recueils de poèmes qui composent un ensemble plus large comme dans le cas de *Dibujo de la muerte*, tout à fait encore situé entre le titre du poème et son texte à proprement parler mais entre le titre du recueil et le premier des poèmes qui le composent. Voici déjà une première ambivalence, aisément repérable : de qui sont ces choix ? Du poète ? D'une voix poématique à laquelle l'auteur donne déjà vie avant même que ne débute la lecture du poème en lui-même ? Et voici que le lecteur est déjà saisi d'une première « in-quiétude », au sens à présent sorti d'usage « *Inquietude*, avec

⁹³¹ Guillermo Carnero utilise cette image des *cajas chinas* pour préciser l'emboîtement des espaces dans son poème « Amanecer en Burgos » (*Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 121) dans lequel : *El claustro [...] encierra otros espacios menores [...] y es a su vez encerrado en un espacio mayor*.

l'idée de « mouvement », d' « instabilité », [qui] signifie d'abord « manque de repos »⁹³², lecteur objet donc d'un premier tourment, partagé entre le désir de la découverte du texte et la curiosité sans réponse à propos de l'instance qui l'embarque dans ce voyage : lecteur qui devient récepteur de la troublante étrangeté référentielle qui parcourt l'œuvre. Mais aussi, comme le définit L. Dahan-Gaida, dans son article « La pensée inquiète » :

« ...inquiétude féconde autant que critique, c'est-à-dire porteuse de crises et en même temps riche d'effets [qui] agit à la manière d'un attracteur étrange, qui empêche l'écriture d'atteindre l'équilibre, de se refermer sur la clôture d'un savoir satisfait de lui-même pour, au contraire, l'ouvrir à « l'utopie de son propre infini » ».⁹³³

Cette intime « in-quiétude » à la réception de cet insaisissable ordonné s'active également dès l'entrée en scène du référent, ce qui contribue à ébranler les certitudes du lecteur quant à la notion de réalité donnée à lire, qui se fait, grâce au langage, bien plus déréalisante et mouvante que message déchiffrable et fixe. La fictionnalisation du référent va donc participer pleinement de la construction dialogique de la réception de la poésie de Guillermo Carnero, aussi bien pour ce qui concerne les référents littéraires ou picturaux que pour ce qui concerne la géographie référencée que celui-ci mobilise.

Mais il faut accepter cette incertitude de réception, prix à payer pour pouvoir franchir le *Pórtico* du référent épigraphique, porte d'entrée symbolique dans l'œuvre.

2.1.1. Sur le seuil de l'œuvre : le paratexte, mise à distance de l'émotion ou du lecteur ?

D'ailleurs, les deux épigraphes qui ouvrent à proprement parler le recueil *Dibujo de la muerte* reflètent clairement cette ambivalence, pouvant tout aussi bien se constituer en dits autoriaux qu'en expression d'une voix poématique. Mais, autre manifestation des voiles entre le poète et le lecteur, voici que se fait jour une seconde ambivalence, d'un paratexte à l'autre, l'énonciateur masquant ses intentions par ce mouvement ambivalent même, qui empêche le lecteur de s'établir dans la certitude d'un sens univoque et figé : à lui plutôt ce qu'un autre poète européen, Jacques Burko, nomme les « [c]ertidoutes »⁹³⁴. Comme le rappelle celui-ci, « il

⁹³² *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p. 1030.

⁹³³ DAHAN-GAIDA, Laurence, 2007, p. 5, [en ligne] : [http : //epistemocritique.org/la-pensee-inquiete/](http://epistemocritique.org/la-pensee-inquiete/). L'auteure se réfère et cite ici les analyses de Jérôme Roger, « Désaliéner les savoirs : Michaud entre science et nescience », *Les écrivains face au savoir*, p. 142.

⁹³⁴ Ce néologisme est le titre du dernier recueil de ce poète, paru en 2009, à titre posthume.

n'y a pas d'écho au cadran de tes doutes »⁹³⁵, ... alors, la solitude de la quête du poète devient aussi celle du lecteur.

Ces paratextes peuvent de plus être relus a posteriori en tant qu'inauguraux de toute l'œuvre poétique, même si telle n'était pas l'intention première, puisqu'ils sont en réalité les épigraphes du seul recueil *Dibujo de la muerte*. Ils en posent en effet les éléments structurants et en portent déjà l'ambivalence constitutive tout en réaffirmant une nouvelle fois la cohérence spiralaire de cette œuvre.

Observons-les à présent attentivement :

Vobiscum cupiam quolibet esse modo.

Ovidio, *Tristes*, V, I

puis, juste après,

Ne voise au bal qui n'aimera la danse.

Guy du Faur de Pibrac⁹³⁶

Le riche entrelacement référentiel dont est coutumier le poète apparaît déjà ici de façon évidente : pour les sources, Ovide, la poésie latine donc, premier référent culturel et propos introductif de l'œuvre, une épigraphe de plus conservée au fil des années et des republications. En l'occurrence, c'est ici la poésie de l'exil qui est mise à l'honneur. Le recueil *Tristes* appartient en effet à cette période créative du poète latin, qui plus est dans la forme mélancolique de l'élégie, le vers retenu pour l'épigraphe étant le dernier de l'élégie I du livre V ; puis, dans la seconde de ces épigraphes, de nouveau la poésie, mais du XVI^e siècle français, ce qui met en avant la géographie référencée de l'auteur, dont la France constitue le fer de lance au même titre que l'Italie. Il faut également souligner que le XVI^e siècle artistique européen est une fréquente période de référence pour le poète.

Une complexité paradoxale se met ici en marche, qui distancie déjà le lecteur tout en convoquant son concours, tandis que la réception de l'œuvre se teinte d'une émotion mélancolique : en effet, Ovide s'adresse dans cette sombre élégie depuis l'exil à un lecteur lointain, « ...ami lecteur, [...] [m]a situation est sombre, sombre est ma poésie, et le style du sujet »⁹³⁷. Cette élégie se termine par le vers choisi par le poète espagnol pour, au contraire, ouvrir le recueil *Dibujo de la muerte* : « Voulez-vous savoir pourquoi je vous envoie mes ouvrages ? C'est que, **de quelque manière que ce soit, je veux être [...] avec vous** ».⁹³⁸

Affleurement de l'intime par allusion, ébranlement déjà d'une temporalité linéaire, cette citation, qui arrive jusqu'au lecteur contemporain avec toute la charge d'émotion contenue dans

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 31, vers issu du poème II.

⁹³⁶ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 113.

⁹³⁷ Ovide, *Tristes*, Livre V, élégie I, [en ligne] : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/tristes5.htm>

⁹³⁸ *Ibid.* Nous soulignons.

l'évocation élégiaque d'un temps enfui est également un questionnement sur la création en même temps qu'un dialogue imaginaire avec un lecteur virtuel. Ce choix épigraphique souligne donc bien que la poésie de Guillermo Carnero s'adresse, par analogie, à un lecteur actuel, présenté comme la première composante de l'œuvre, mais que c'est aussi l'expression de l'intime distancié grâce au référent artistique qui est ici en jeu : l'art, soumis lui aussi aux ravages du temps, peut-il pallier à la médiocrité du monde ? Le poète en personne explicite cette ambivalence fondatrice de son œuvre dans son ouvrage autocritique *Una máscara veneciana* lorsqu'il affirme que ...

...lo bello se revela incapaz de suplir las limitaciones y las deficiencias de lo habitual, lo irrelevante y lo mediocre, por cuanto su superior calidad y naturaleza no incluyen la perdurabilidad y la inalterabilidad que lo legitimarían como universo alternativo.⁹³⁹

Même le Beau est condamné à disparaître, mais, pour exprimer dans le poème cette émotion profonde, le poète ne dispose d'autre alternative que de recourir aux référents artistiques : c'est là toute l'ambivalence de l'insaisissable ordonné dont le poète parcourra les tonalités émotionnelles dans son œuvre poétique, tout en alimentant sa création par ses analyses intellectuelles de l'émotion en mouvement.

Néanmoins, cette quête désabusée n'est pas si solitaire car l'importance du lecteur *deseable* est de nouveau palpable dès l'entame de l'œuvre : en effet, la seconde épigraphe qui initie le recueil *Dibujo de la muerte* en 1998 puis en 2010 confirme cette recherche d'un alter ego lecteur, averti cependant en bonne et due forme par le poète : sa tâche sera rude et nécessitera un engagement opiniâtre. Qui n'aime pas la poésie doit passer son chemin ! De plus, lorsque grâce à cette épigraphe, l'auteur parle au lecteur par la voix d'un danseur, le procès de transduction intersémiotique⁹⁴⁰ auquel il aura souvent recours est déjà opérant.

Voici donc mis au jour, en deux paratextes, les axes structurants de l'œuvre : une volonté de partage d'un intime douloureux avec un lecteur *deseable*, accueilli en même temps que mis à distance, dans une « altérité structurante »⁹⁴¹ qui s'ancre dans la paradoxale convocation des référents culturels, « une transcendance muette du « tu » au cœur de la saisie de soi »⁹⁴² qui culmine dans l'amer constat de l'impossibilité de l'art à constituer une échappatoire à la répétitive banalité du monde.

⁹³⁹ *Una máscara veneciana*, op.cit., p. 42.

⁹⁴⁰ Cette notion, reprise par l'hispaniste E. Pittarello dans son analyse du poème « Une semaine de bonté » est elle-même reprise de Paolo Fabbri, « Due parole sul trasporre » (cité par E. Pittarello, « El ideal herético de Guillermo Carnero... », op.cit., p. 409) dont les analyses s'apparentent à la définition que donne Michel Espagne du transfert culturel (voir notre introduction générale à la seconde partie).

⁹⁴¹ Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne*, Paris, Puf écriture, 1998, p. 69.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 69.

Cette ambivalence se retrouve au fil de l'œuvre, corroborée dans une continuité structurante par les choix mêmes de l'auteur, qui sélectionne d'autres épigraphes ou reproductions artistiques pour poursuivre par allusion – l'auteur adresse de fait *un envío cifrado [...] a la sagacidad del buen entendedor*⁹⁴³ – son évocation. Ces paratextes, qui apparaissent par exemple sur les couvertures des recueils, figurent déjà une première entrée en scène du référent culturel dans le droit fil de ce questionnement intime. C'est pour cette raison que la première de couverture de la troisième édition de l'œuvre poétique de *Dibujo de la muerte* (1998) comportait une reproduction de la célèbre « vanité » d'Antonio de Pereda, *El sueño del caballero* (vers 1650), complétée par celle du tableau du XVIII^e siècle peint par Pompeo Batoni, *Triunfo de Venecia* (1737)⁹⁴⁴, qui constituent *dos mensajes icónicos complementarios*⁹⁴⁵. Cette même opposition entre le Beau et la finitude est reprise par le choix auctorial de la quatrième édition de l'œuvre poétique, qui remplace les deux représentations précédemment citées par la reproduction d'un *ejemplar del Museo de Carruajes de Lisboa cuya decoración conjuga el lujo ostentoso de lo cortesano ceremonial, y el de lo funeral*⁹⁴⁶. La première de couverture de *Fuente de Médicis* (2006) ne nous présente-t-elle d'ailleurs pas le célèbre tableau *Autorretrato con la muerte violinista* de Arnold Böcklin de *cuya mano mantiene alzado el pincel en espera de oír y captar la música funeral que acompaña a "quien cambió su vida / por un sueño de libros y museos"?*⁹⁴⁷

Cette préoccupation réitérée pour la finitude, qui fait dire au poète que *[l]a máscara cultural es por lo tanto una máscara funeral*⁹⁴⁸ et qui devient le sentiment intime d'une perte, n'est pas explicitée directement par le poète mais se ramifie effectivement dans l'arborescence paratextuelle, au sein d'une dynamique spéculaire de mise en abyme qui la décline à l'infini grâce aux nuances des tonalités émotionnelles que suggèrent ces épigraphes : depuis le paratexte initial tiré de l'élégie d'Ovide, jusqu'au poème « El movimiento continuo », ouvert par une citation du poète anglais Robert Herrick, *Pronto envejeceremos ; moriremos antes de conocer la libertad*⁹⁴⁹, puis dans l'épigraphe résignée de D.H. Lawrence, *¿Qué hacer, sino dejar que las cosas sigan su curso?*⁹⁵⁰ en exergue du poème « Primer día de verano en Wragby hall » et celle, tristement lucide, de Baudelaire, *Le plus triste des alchimistes* pour le poème

⁹⁴³ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 42.

⁹⁴⁴ *Dibujo de la muerte*, édition de 1998, Madrid, Cátedra, *op.cit.*, p. 33.

⁹⁴⁵ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 42.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁴⁹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 129.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 139. L'épigraphe procède du roman de D.H. Lawrence, *L'amant de lady Chatterley*, publié en 1928 en Italie.

« Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art »⁹⁵¹ : *el poeta convierte la miseria del dolor y el fracaso en oro escrito* affirme le poète à son propos⁹⁵². Une même résignation désolée semble nous être suggérée en en-tête de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), grâce à la citation très souvent glosée du même Jean de La Bruyère, tirée de la seconde partie des *Caractères* (1680), « Des ouvrages de l'esprit » : *Tout est dit, et l'on vient trop tard*, qui de plus nous est présentée par le poète comme le thème (*Tema*) de ce recueil⁹⁵³.

C'est alors vers la recherche d'un substitut à la vie terrestre dans l'immortalité de l'art que nous porte l'épigraphe de F. Hölderlin, extraite de son poème *A las Parcas*, placée entre l'épigraphe générale mi-crédation, mi-citation qui ouvre le recueil *Fuente de Médicis*⁹⁵⁴ – « Con Galatea : *La nieve de sus miembros da a una fuente*. Luis de Góngora, *Polifemo*, 23 d. »⁹⁵⁵ – et le troisième et dernier paratexte de ce recueil : « *J'ai fait vœu de te perdre*. Paul Éluard, *Au défaut du silence* »⁹⁵⁶. Nous retrouverons un autre *lema* [...] *de desolación*⁹⁵⁷ dans l'épigraphe tirée du *Al conde Carlo Pepoli* de Leopardi, qui ouvre la seconde des quatre nuits de *Cuatro noches romanas* (2009) et souligne l'impossibilité d'atteindre le bonheur dans cette vie terrestre :

*Ogni beltate o di natura o d'arte fatta inanime e muta.*⁹⁵⁸

Si nous revenons plus en détail au premier des paratextes que nous avons cités (*Pronto*

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 216-218.

⁹⁵² Guillermo Carnero, « Por signos de letrado : imaginario cultural y autoanotación », *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos : aportaciones a una poética de transición entre estados*/ Coord. Bénédicte Vauthier, Jimena Gamba Corradine, 2012, p. 23-34. Citation extraite de la p. 27.

⁹⁵³ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 239.

⁹⁵⁴ *Fuente de Médicis*, *op.cit.*, p. 9. Le poète français Philippe Jaccottet a publié sa propre traduction de ce poème en 1967, dans l'édition parue dans La Pléiade des œuvres complètes de Hölderlin. Hölderlin, *Poèmes*, dans *Œuvres*, P. Jaccottet (dir.), Paris, Gallimard, 1967, p. 109 :

Concededme un verano, sólo uno, ¡oh poderosas!,
y un otoño en que pueda mi canto madurar ;
sólo de esa manera, saciado con tan dulces
juegos, el corazón aceptará su muerte...

Un seul, un *seul* été...Faites m'en don, Toutes-Puissantes !
Un seul automne où le chant en moi vienne à mûrir,
Pour que mon cœur de ce doux jeu rassasié,
Sache se résigner alors, et meure....

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁵⁷ *Una máscara veneciana*, *op.cit.*, p. 54.

⁹⁵⁸ *Cuatro noches romanas*, *op.cit.*, p. 25. La traduction que propose A. Aulard de ce passage est la suivante : « ...toute beauté de nature ou d'art sera pour moi morte et muette ». Guillermo Carnero cite ici des « vers célèbres de Giacomo Leopardi, figure majeure du romantisme italien, extraits d'une lettre-hommage en vers à son ami le conte Carlo Pepoli, patriote, librettiste et poète. En 1826, au cours d'une soirée de l'Académie des Felsinei, Leopardi récita cette épître dédiée à son ami. Dans son chant, partant de la description de la vie noble du Comte, Leopardi expose sa pensée philosophique autour du constat suivant : l'impossibilité pour les hommes, d'atteindre le bonheur, quelle que soit la vie qu'ils mènent. Selon Leopardi, le bonheur n'existe pas à l'état de nature. Les hommes ne pourront jamais l'atteindre au cours de leur vie et sont donc condamnés à vivre malheureux. La nature a donné à l'homme une vie pleine de besoins de sorte que celui-ci, tout entier concentré sur la quête de la satisfaction de ces besoins, réussit à endormir un tant soit peu cet ardent désir de bonheur qui vient inexorablement le tarauder. Et Leopardi montre combien aucune sorte de travail ou d'occupation n'est en mesure d'assurer l'accès au bonheur, par nature irrémédiablement fuyant et inaccessible ». Précisions données par l'italianiste Frédéric Cherki, 10/05/2018.

envejeceremos ; moriremos antes de conocer la libertad), nous constatons effectivement qu'il sert d'exergue à un poème qui introduit justement le motif de la perte de liberté d'entités indéfinies errant emprisonnées dans un décor désolé et vulgaire de fête foraine, réduits à l'esclavage d'un mouvement perpétuel matérialisé dans le poème par l'*organillo*⁹⁵⁹. Le langage du poème, sans aucune référence à une quelconque confession autobiographique, traduit l'errance d'êtres asservis, crûment exposés et animalisés : *las matronas, torpes/animales domésticos,/ [...] ...los intrascendentes animalillos partidarios del orden y la compostura*⁹⁶⁰, ravalés au rang de *...gansos soñolientos*⁹⁶¹. Cette *feria vacía*⁹⁶² renvoie le lecteur, par l'intermédiaire de la voix poématique, au ressenti intime de sa propre finitude au sein d'un monde qui tourne inlassablement sur lui-même comme un manège déserté, image également de la désespérance de l'auteur, l'épigraphe initiale trouvant son aboutissement dans les derniers vers du poème :

<i>Vosotros, mientras en la noche resuena la rutilante música de circo, decidme si merecía la pena haber vivido para</i>	<i>Vous, tandis que résonne dans la nuit la rutilante musique de cirque, dites-moi si ça valait la peine de vivre pour</i>
[esto,	[ça,
<i>para seguir girando en el suave chirrido de las</i>	<i>pour tourner et tourner au son du sourd</i>
<i>[tablas alquitradas,</i>	<i>[grincement des planches goudronnées,</i>
<i>para seguir girando hasta la muerte.</i> ⁹⁶³	<i>pour tourner et tourner encore jusqu'à la mort.</i>

De plus, Guillermo Carnero, qui donne ici sa propre relecture fantasmatique de la figure moderniste de la vie vue comme tournant incessamment et inutilement sur elle-même⁹⁶⁴, met aussi en scène, et donc distancie, l'émotion qui l'étreint devant cet amer constat de l'inutilité d'une vie privée de liberté intérieure, à la fois intellectuelle et émotionnelle⁹⁶⁵. Effectivement,

⁹⁵⁹ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 130. Guillermo Carnero précise dans son essai « Reflexiones egocéntricas IV, Yo lírico... », *op.cit.*, le sens qu'il accorde à cet instrument de musique populaire : *El organillo, instrumento callejero y de feria que ejecuta melodías simples y archiconocidas sin más que hacer girar una manivela, y sin requerir gusto ni conocimientos musicales, representa el pensamiento y la emoción ideológicamente falsificados o impuestos.*

⁹⁶⁰ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 129, v.4-5 : « Les petits animaux insignifiants partisans de l'ordre et des apparences ».

⁹⁶¹ *Ibid.*, v.7 : « ...d'oies somnolentes ».

⁹⁶² *Ibid.*, v.12 : « fête foraine vide ».

⁹⁶³ *Ibid.*, v.30-34.

⁹⁶⁴ Dans la note 43, qui commente ce poème, *ibid.*, p. 131, I. J. López rappelle que *[h]ablando del aspecto interior y profundo del Modernismo, Octavio Paz ha indicado que se trata de "un girar en el vacío, una máscara con que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera"*.

⁹⁶⁵ De plus, dans son article « Garcilaso y la poesía española de finales del siglo XX », *Breve esplendor de mal distinta lumbre, op.cit.*, p. 238, n.8, T.J. Dadson rappelle, dans le cadre de sa réception historico-sociale de ce poème, la relation entre celui-ci et l'idéologie franquiste, en soulignant que *[e]s interesante observar cómo la frase franquista « gente de orden » (en el contexto de unos poetas) vuelve a aparecer en los primeros versos de un poema de Guillermo Carnero « Movimiento continuo » (sic) [...] : « Las personas como il faut, honestos padres de familia y demás gente de principios/ (fotógrafos profesionales, profesores de baile y otros agentes de la autoridad) » [...]. Allí también el vocabulario es alta y deliberadamente irónico (como lo es por supuesto, el mismo título del poema que recuerda el nombre del único partido « político » permitido por Franco, su movimiento nacional).*

ce poème, pourtant l'un des premiers à avoir été publiés par le poète, conserve dans son atemporalité toute son actualité : la bataille perpétuelle du « Movimiento continuo », perdue d'avance – observons les formulations verbales énoncées au futur dans le paratexte de R. Herrick : *envejeceremos, moriremos* – est réactualisée par le lecteur qui prend ainsi conscience de cette vision pessimiste de la vie, sans que cependant ne transparaisse dans le texte une claire instance d'énonciation susceptible d'entamer un dialogue avec lui, si ce n'est le *vosotros* des tous derniers vers, qui vient clore une cohérence circulaire et a priori collective : la structure poématique tourne aussi sur elle-même. Ce procès d'*impersonnation*, que définit Marie-Claire Zimmermann⁹⁶⁶, abolit toute expression d'un sentimentalisme primaire dans le même temps qu'elle permet l'expression de Soi, mais ne pourrait fonctionner en l'absence de cette épigraphe qui donne sa profondeur et sa distance référentielle au poème dès le départ, de même que se lit « Castilla »⁹⁶⁷ à l'aune de l'épigraphe tirée du Don Quichotte des *Cortes de la Muerte*⁹⁶⁸...

«... parce que l'ascèse, le dénudement, l'abolition des signes narcissiques ou de tout ce qui relève du circonstanciel, et qui équivalent à une sorte de mort intérieure, permettent de transformer un moi nommé en un locuteur anonyme capable de se muer en une voix universelle [...] ...je me sers de ce mot [impersonnation] non pas pour la désigner mais pour caractériser l'opération intérieure – imaginaire qui conduit l'écrivain à transcrire les mots sur la page blanche. Ce double travail mise à la fois sur le dedans, l'intimité du moi, et sur l'extériorité, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas le moi. Il y a là comme une plongée vers les profondeurs inconnues de l'inconscient et comme une prospection de l'espace infini, mais tout ceci s'accompagne simultanément d'un pétrissage du langage, d'une quête lumineusement intelligente de nouvelles formes d'expression dans la langue. L'on perçoit bien ici à quel point le poète s'éloigne de sa vie ordinaire, même s'il en fait la matière du texte ».⁹⁶⁹

Et de fait le poète, qui cherche un sens à sa vie et érige en système l'exercice du doute sans pour autant *raconter* ses propres doutes, reprend pour ouvrir le recueil *El Azar objetivo* la citation du philosophe autrichien du langage Ludwig Wittgenstein, *[m]is dudas constituyen un*

⁹⁶⁶ Dans son article, « De l'unicité de la voix poématique. Le moi fictif et les signes de la quête ontologique », Cl. le Bigot, *Les polyphonies poétiques...* [Emplacements du Kindle 7371-7539], l'hispaniste, à partir de la notion d'impersonnalisation, et grâce aux apports réflexifs de l'œuvre critique du poète espagnol Jaime Gil de Biedma, définit le concept d'« impersonnation », qu'elle présente ainsi : « Sans adhérer aucunement à l'idée de la mort de l'auteur, je mettrai aussitôt l'accent sur la nécessité où se trouve tout poète qui se met à écrire, de se défaire de sa figure civile, de sa biographie, au sens strict de ce terme [...]. Le terme d'impersonnalisation à propos de cette mutation m'a longtemps paru pertinent, mais la lecture de l'œuvre critique de Jaime Gil de Biedma m'a conduite à préférer le mot *impersonnation* qui n'est en rien une dépersonnalisation puisque le vide intérieur aboutit à la pleine existence de cette personne langagière qu'est le moi – ou plutôt le locuteur fictif – autrement dit la voix du poème : « *La voz que habla en un poema aunque sea la del poeta, no es una voz real, es solo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje* », Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, Barcelona, Editorial Crítica, Ensayos 1955-1979, 1980, 2^a ed. aumentada : *El pie de la letra. Ensayos completos*, 1994, p. 341.

⁹⁶⁷ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 121.

⁹⁶⁸ *Quijote*, II, 11.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, [Emplacements du Kindle 7373-7375 et 7381-7386].

sistema⁹⁷⁰. Cette épigraphe est installée dans une même cohérence de sens que celle qui ouvre le recueil *El sueño de Escipión*, « Aimez-donc la Raison [...]. C'est peu d'être Poète, il faut être amoureux », issue de l'« Art poétique » de Boileau, qui est effectivement lue par l'auteur en tant que tension dialectique entre émotion et intellection, l'une ne pouvant exister sans l'autre, ce qui constitue un axe majeur de sa création poétique et à ce titre est mis en exergue dans cette épigraphe inaugurale. Le poète s'en expliquait d'ailleurs ainsi en 2010 :

Después de mi primer libro de poesía empezó a inquietarme la imposibilidad de confiar la totalidad del discurso poético – no hablo de su origen ni su motivación – a la intuición emocional, y correlativamente la necesidad de conceder al pensamiento y al lenguaje reflexivo un lugar cada vez mayor en ese discurso ; en otras palabras, el arte de llegar, por autoeducación intelectual, a una especie de conciencia e inteligencia emocional – o una emoción inteligente y consciente – que no perdiera de vista en ningún momento su doble carácter. [...] Desde la preocupación por esa síntesis adquiere sentido la cita de Boileau que abre mi segundo libro de poemas, El sueño de Escipión : “Aimez-donc la raison [...] C'est peu d'être poète ; il faut être amoureux”. Por otra parte, habiendo siempre sido lo emocional considerado inherente a la poesía, tanto como antipoético su contrario, extremé voluntariamente esto último en los años siguientes, en poemas como “Discurso del método”, y luego puse en cuarentena este propósito, llevándolo al extremo de la caricatura, en El azar objetivo. Apliqué la misma distorsión cautelar a lo emocional al insertar la cita de las Anotaciones a Garcilaso (intrínsecamente paródica al ser leída hoy, si bien no en intención de Fernando de Herrera) que inicia Divisibilidad indefinida. A lo largo de los años fue así confirmándose la cita de Wittgenstein que sirve de pórtico a El azar objetivo : “Mis dudas constituyen un sistema”.⁹⁷¹

En proie au doute, le poète ne cesse en effet de s'interroger sur son rôle en tant que poète et le paratexte qui initie le recueil *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* : « TEMA/ Tout est dit et l'on vient trop tard. *Des ouvrages de l'Esprit*, I »⁹⁷² pourrait a priori laisser croire qu'il cède apparemment à une forme de désillusion postmoderne. Cette épigraphe, effectivement souvent reçue par la critique comme une manifestation de la postmodernité du recueil⁹⁷³, est néanmoins complétée par l'auteur, qui ne manque pas d'indiquer juste après dans les deux autres épigraphes consécutives l'objectif de ce livre, qui portera sur la réflexion relative à la désautomatisation du langage du poème :

Beaucoup me plaindre de l'imperfection du langage.

Berkeley, *Commonplace Book*, 611

⁹⁷⁰ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certidumbre*. I.J. López, dans *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 281, n. 346, donne des indications sur l'origine de cet ouvrage.

⁹⁷¹ Guillermo Carnero, *El poeta subterráneo*, op.cit., p. 10. Propos partiellement repris par l'auteur en 2012, dans son article « Por signos de letrado ... », op.cit., p. 28.

⁹⁷² *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 239.

⁹⁷³ Se référer par exemple à la n.283 de l'édition nationale, *ibid.*, p. 239 : *El tema de este libro plantea uno de los grandes motivos de lo que se ha denominado la posmodernidad : la sensación de que el poeta se encuentra en un momento de crisis al vivir en una época de agotamiento cultural...*

puis,

*El signo externo se vuelve costumbre,
cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo.*

Kandinsky, *El Punto*, VI.⁹⁷⁴

C'est dire que dans ce recueil le poète, loin de renoncer, va au contraire explorer le procès de rénovation du langage poétique et exposer sa méthode, ce qui constitue en même temps une stratégie de distanciation grâce, une nouvelle fois, au recours à l'intellection. La référence à la philosophie française en la personne de René Descartes et de son célèbre « Discours de la méthode », paru en 1637, titre repris pour le poème qui ouvre le recueil, « Discurso del método »⁹⁷⁵, matérialise ainsi dans ce poème controversé dans son essence même – ce texte est-il un poème ou non puisqu'il s'affirme en tant que « discours » dans lequel est donnée une « méthode »?⁹⁷⁶ – cette prise de distance intellectuelle avec l'émotion et l'appel manifeste du poète à la lucidité⁹⁷⁷ de son lecteur, qu'il guide néanmoins par des indications précises de lecture :

*...y así concebiremos dos tipos de poema : uno
[“sintético”,
fundado en la generalidad y el lenguaje que le es
[propio,
y que este libro llama “variación” ;
otro “analítico”, que explicita el detalle y arroja
[luz
sobre la variación ; lo llamamos “figura”.
Esta doble articulación de la expresión poética
es la llamada Escala de Osiris por el
[Neoplatonismo florentino.⁹⁷⁸*

...et ainsi nous concevrons deux types de poèmes :
[l'un synthétique”,
fondé sur la généralité et le langage qui lui est
[propre,
et que ce livre nomme « variation » ;
l'autre « analytique », qui explicite le détail et jette
[une lumière
sur la variation ; nous le nommons « figure ».
Cette double articulation de l'expression poétique
est appelée Echelle d'Osiris par le
[Néoplatonisme florentin .

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁹⁷⁶ Sur ce débat, se référer à la n.287 p. 244, *ibid.*, Il convient de rappeler également ici le sens que donnaient les Grecs à l'idée de « méthode », comme le rappelle Laurence Dahan-Gaida dans son article « La pensée inquiète », *op.cit.*, p. 1, lorsqu'elle se réfère à la question du non-savoir chez l'écrivain Robert Musil : « Avec Robert Musil, le non-savoir devient méthode. Non pas au sens cartésien du terme, mais au sens inaugural que les Grecs donnaient à ce terme, entendu comme cheminement singulier permettant d'avancer plus loin, de frayer une voie vers un but qui n'est pas donné d'avance mais qui se découvre « chemin faisant » ». L'auteure reprend les analyses de F. Jullien dans *Chemin faisant, connaître la Chine, relancer la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil/coll. Réplique, 2007, p. 16-17.

⁹⁷⁷ F. Morcillo, dans *La poesía española contemporánea leída...op.cit.*, p. 67 insiste sur cette idée d'une lucidité lectrice nécessaire pour pouvoir entrer dans l'œuvre du poète, évoquée dans le poème « Discurso del método ».

⁹⁷⁸ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 244, v.30-36. La référence à l'échelle d'Osiris peut être mise en relation avec la définition de l'art d'écrire que donne le philosophe florentin Pic de la Mirandole. Le critique J.-P. Richard, qui nous rappelle cette définition, établit une relation avec la poésie moderne : « Il comparait [Pic de la Mirandole] la littérature à une échelle, ajoutant que, sur les barreaux de celle-ci, « tantôt nous descendons, déchirant l'unité avec une puissance titanesque, l'éparpillant, tel le corps d'Osiris, en de multiples fragments, et tantôt nous montons, avec l'énergie d'un Phébus qui rassemblerait ces fragments, les membres d'Osiris, au sein d'une unité nouvelle ». L'échelle d'Osiris, c'est bien la poésie moderne. Mais elle abolit la successivité de ce double *tantôt* : réunissant en un seul acte, celui de l'écriture, le geste de l'enfoncement éparpillé et celui du regroupement jailli. Son vertige ne distingue plus Phébus et Osiris », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 131, 1964, p. 8-9.

La froide considération réflexive manifestée dans ce poème inaugural du recueil trouve son aboutissement dans le dernier poème de cet ensemble, « Epílogo » – « L'énigme de l'heure »⁹⁷⁹, au double titre enchâssé qui rappelle de nouveau l'importance de la réflexion (*Epílogo*) sur l'émotion sans toutefois laisser de côté l'univers artistique référentiel du poète puisqu'est utilisé un titre-citation en référence au célèbre tableau de G. de Chirico, peint en 1911⁹⁸⁰. Cet épilogue⁹⁸¹ referme donc le recueil sur une énonciation ambivalente de l'émotion, mise à distance par ce qui semble être un raisonnement sur l'émotion conforté par la référence au glacial tableau de De Chirico, mais également une volonté d'échapper à l'émotion du romantisme le plus banal, personnifié par Donizetti, néanmoins secrètement admiré. Le lecteur une fois encore se voit déstabilisé par cette dynamique d'attraction-répulsion perceptible dans le langage du poème, qui ne livre pas un sens mais suscite un questionnement :

<i>El poema es un complejo artesanado, un gran [reloj de cuco ; conocemos su engranaje y cómo da la hora que es, con todo, un enigma : también nos duele [confesar una secreta admiración por Donizetti.⁹⁸²</i>	Le poème est un artisanat complexe, une grande [pendule à coucou ; nous connaissons son engrenage et sa façon de [donner l'heure qui reste, malgré tout, une énigme : nous souffrons [aussi d'avouer notre secrète admiration pour Donizetti.

Les épigraphes qui discourent au fil des recueils constituent donc effectivement un voile à lever par le lecteur dans le même temps qu'une orientation de la réception de l'œuvre par l'auteur, qui élabore une sorte de métarécit à la fois intellectuel et émotionnel qui opère une mise à distance de l'expression de toute sentimentalité immédiate, même si ces choix sont issus de lectures qui ont ému ou interrogé le poète. Ce métarécit est donc à la fois un partage avec le lecteur en même temps qu'un moyen de mettre à distance l'expression de l'émotion, tout en convoquant l'intime au sein du poème grâce aux passages culturels occasionnés par le recours à ces paratextes. Mais le lecteur ne retrouvera pas toujours trace de la métamorphose de ces citations épigraphiques dans les poèmes, ce qui suscite chez lui un nouveau questionnement: dans quelle mesure constituent-elles un pacte qu'établit l'auteur avec son

⁹⁷⁹ *Dibujo de la muerte, op. cit.* p. 276.

⁹⁸⁰ Le peintre Giorgio de Chirico est déjà convoqué une première fois dans *ibid.*, p. 164, dans l'intitulation du poème « Plaza de Italia ».

⁹⁸¹ Epilogue : la « récapitulation des principaux points répandus et exposés dans le corps du discours ou de l'ouvrage [...] ...il est appuyé sur la pratique des anciens, dont l'exode, c'est-à-dire la fin, la sortie des pièces, *exordium*, était une farce pour essuyer les larmes qu'on avait versées pendant la représentation de la tragédie» nous dit l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, *op. cit.* t.5, p. 799.

⁹⁸² *Dibujo de la muerte, op. cit.*, p. 276, v.14-17.

lecteur ou au contraire, relèvent-elles d'une stratégie d'égarement de ce dernier, alors condamné tout comme le poète à l'errance perpétuelle de la quête de soi ?

De fait, le fil de ce paradoxe épigraphique peut être suivi au fil des recueils car Guillermo Carnero, qui adopte, comme nous l'avons mis en évidence dans la première partie de notre travail un positionnement parfois ambivalent avec son lecteur, à la fois *deseable* et mis à distance, semble établir avec lui un pacte de lecture mais le conduit aussi, grâce notamment donc à sa pratique épigraphique, au sein du poème en tant que lieu pour se perdre, ce qui participe du plaisir de la lecture signifiante.

Une forme spécifique d'épigraphe est effectivement utilisée par le poète, qui ne consiste pas en une citation dûment identifiée d'un auteur dont on retient la pensée ou la création⁹⁸³ mais semble au contraire avoir pour fonction de guider le lecteur en lui indiquant précisément l'origine référentielle qui fonde le poème. Pour le coup, ce type de paratexte constitue donc a priori un lien clair et apparent entre le titre et le corps du poème comme le mettent en évidence les exemples qui suivent.⁹⁸⁴

Dans *Dibujo de la muerte* : pour le poème « Les charmes de la vie », la mention de « Watteau »⁹⁸⁵, pour « Concertato », celle de « Scarlatti »⁹⁸⁶ et pour « Tempestad », celle de « Giorgione »⁹⁸⁷ tandis que « J'ai presque peur en vérité » des *Poemas del ciclo de Dibujo de la muerte* comporte le paratexte « Verlaine »⁹⁸⁸ et que « El estudio del artista » et « Divisibilidad

⁹⁸³ G. Genette dans *Seuils op.cit.*, p. 148, définit l'épigraphe comme « placé en exergue [...] comme une citation (allographe, avec mention de son auteur) ».

⁹⁸⁴ Il est à noter que ce procès d'intitulation est également utilisé par Pablo García Baena pour « El corsario », Lord Byron du recueil *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990) dans *El nocturno azahar y la melancolía, Antología, Selección y prólogo de Luis Antonio de Villena*, Renacimiento, 2006 ; « Noche oscura », San Juan de la Cruz dans *Antes que el tiempo acabe* (1978), repris dans *Un navío cargado de palomas y especias, op.cit.*, p. 97 ; « Albanio », Luis Cernuda, du même recueil, *ibid.*, p. 98 ; en 2006 dans « Eva », Lucas Cranach dans *Los Campos Eliseos* (2006), *ibid.*, p. 114, et enfin dans « Taza de agua y rosa sobre bandeja », Francisco de Zurbarán dans *ibid.*, p. 115. D'autre part, dans la même veine, la structuration de certains titres de poèmes en deux parties distinctes, la première qui cite l'œuvre généralement d'un peintre, dont le nom est donné par l'auteur dans la seconde partie du titre, structuration titulaire à laquelle Guillermo Carnero a fréquemment recours, figure déjà dans l'œuvre de Luis Cernuda qui intitule en 1956 l'un des premiers poèmes de *Desolación de la Quimera* « Ninfa y pastor, por Ticiano » dans Luis Cernuda, *Las Nubes, Desolación de la Quimera*, Luis Antonio de Villena (ed.), Madrid, Cátedra, Letras hispánicas 209, p. 151. Dans le dernier recueil publié à ce jour par Guillermo Carnero, *Regiones devastadas* nous trouvons « Juditha triumphans, por Lucas Cranach el Viejo », *op.cit.*, p. 41 ; « La Virgen con el Niño, por Bronzino », *ibid.*, p. 43 ; « Retrato del dux Francisco Venier, por Tiziano », *ibid.*, p. 45 ; « Susana en el baño, por Tintoretto », *ibid.*, p. 47 ; « Diana y ninfas, por Domeniquino », *ibid.*, p. 49. Rappelons cependant que cette formulation du titre n'est pas nouvelle pour le poète qui déjà dans *Dibujo de la muerte* intitulait un poème « *Sagrado Corazón y Santos*, por Iacopo Guarana (1802) », *op.cit.*, p. 177 ; de même dans *Verano inglés* figure « *Las Oréades*, por Bouguereau (1902) », *op.cit.*, p. 35.

⁹⁸⁵ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 144.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 196.

indefinida », qui appartiennent au recueil éponyme mentionnent respectivement « Anónimo holandés » et « Yves Tanguy »⁹⁸⁹.

Le recueil *Verano inglés* met également en scène le même traitement paratextuel dans le poème « Lección de agua » qui précise « Anónimo, taller de Boucher » puis dans « Al fin a vuestras manos he venido » qui rappelle la provenance du vers (bien que légèrement modifié) qui constitue cette intitulation : « Garcilaso »⁹⁹⁰.

Le dernier recueil en date publié par l'auteur, *Regiones devastadas*, a recours au même procédé, faisant figurer le paratexte « Jean-Philippe Rameau » juste après le titre du poème « Dióscuros » et « Andrómeda dormida » sous l'intitulation du poème « Ancianidad hermosa de Rodin ».⁹⁹¹

Comme permet de le constater cette énumération, il semble que le poète, soucieux d'éviter à son lecteur d'erronées identifications référentielles, lui fournisse les éléments permettant d'établir une relation entre les intitulations et le référent culturel mentionné : ainsi, effectivement « Les charmes de la vie » est bien un tableau de Watteau peint en 1718, le « Concertato » peut être mis en relation avec le musicien baroque italien Domenico Scarlatti et le titre « Tempestad » se réfère bien à l'œuvre du peintre Giorgione. De la même façon « J'ai presque peur en vérité » est le titre d'un poème de Verlaine, tiré du recueil *La bonne chanson* (1870), « Divisibilidad indefinida » la traduction espagnole du titre du tableau d'Yves Tanguy « Divisibilité indéfinie » peint en 1942, et l'indication « Andrómeda dormida » une claire allusion au marbre blanc d'Auguste Rodin « Andromède » (1885).

Mais cette incomplète explicitation référentielle, qui voudrait signifier le balisage évident de l'exploration culturelle que doit conduire le lecteur pour accéder au sens du poème, se trouve cependant quelque peu démentie par l'intrusion d'allusions ou de modifications qui distendent cette correspondance entre le titre et le référent : ici est convoqué le lecteur actif et curieux, incité dès la découverte du titre et de son paratexte à approfondir ses recherches. Impossible pour lui d'oublier le « *Ne voise au bal qui n'aimera la danse* »⁹⁹² inaugural de l'œuvre.

Afin de comprendre cette stratégie poématique de l'auteur, intéressons-nous notamment de près au vers attribué à Garcilaso dans l'intitulation du poème de *Verano inglés*, « Al fin a vuestras manos he venido »⁹⁹³, issu du sonnet II dont il constitue l'incipit. Nous constaterons alors que le poète opère sa propre relecture de la tradition en réorientant subtilement ce qui

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 329 et 336.

⁹⁹⁰ *Verano inglés, op.cit.*, p. 15 et 47.

⁹⁹¹ *Regiones devastadas, op.cit.*, respectivement p. 57 et 69.

⁹⁹² *Dibujo de la muerte, op. cit.* p. 113.

⁹⁹³ *Verano inglés, op.cit.*, p. 47.

pourrait n'être considéré que comme l'inscription de ce poème dans la tradition espagnole de la poésie amoureuse par le biais de l'introducteur en Espagne de la poésie italienne, ce qu'il est de fait, mais pas uniquement. Cela serait en effet oublier que Garcilaso fut également un poète mis en exergue par le franquisme primitif, qui reprit à son compte sa mort héroïque au service de la patrie⁹⁹⁴, ce qui constitue déjà une information intéressante en terme de référent culturel : le poète se nourrit de l'étranger mais également de sa propre tradition culturelle elle-même déjà revisitée depuis l'étranger par l'un de ses pairs puis objet figé par l'histoire, érigé au rang de symbole politiquement manipulé par le pouvoir en place.

Mais, Guillermo Carnero, qui à sa façon ébranle le mythe pour éduquer son lecteur et explorer ses intimes convictions fera indirectement voler en éclat cette confiscation politique de l'œuvre du poète Garcilaso dont l'image est associée à *una significación castrense, imperial, caballeresca y amorosa*⁹⁹⁵, faisant subir à ce vers qui sert d'épigraphe au poème, comme peut le constater le lecteur attentif, une modification de son initiale locution adverbiale qui, de « en fin » dans l'édition des œuvres de Garcilaso⁹⁹⁶ devient « al fin » dans le titre du poème de Guillermo Carnero. Or, cette variation lexicale presque imperceptible a pour conséquence qu'au lieu de rester simple citation, ce vers revisité guidera le lecteur vers une tout autre réception que celle d'une lecture politique traditionnelle franquiste du parcours du poète du XVI^e siècle, au travers du voile de la distance référentielle vers la réception d'une intime souffrance, ombre projetée d'une subjectivité néanmoins objectivée par le référent : de fait passons-nous du sombre et figé « en fin » de Garcilaso, *finalmente, últimamente* si nous en retenons le sens temporel donné par le DRAE, au « al fin » du poète contemporain, *por último, después de vencidos todos los obstáculos*⁹⁹⁷, manifestation dans le langage de l'aboutissement d'un cheminement ardu qui s'incarne dans l'épiphanie d'une révélation amoureuse aux accents voyageurs de Barnabooth⁹⁹⁸ :

⁹⁹⁴ T.J. Dadson, dans son article « Garcilaso y la poesía española... » signale que *Garcilaso fue apropiado por los poetas y partidarios del Régimen como ejemplo del poeta patriótico y militarista dispuesto a morir por la Patria y su Rey en una causa buena, exactamente el tipo de imagen que el Régimen franquista quería explotar en sus primeros años, Breve esplendor de mal distinta lumbre, op.cit., p. 235.*

⁹⁹⁵ V. García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. I : De la guerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 372. Cité par T.J. Dadson, « Garcilaso y la poesía... » *op.cit.*, p. 236.

⁹⁹⁶ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Elías L. Rivers (ed.), Madrid, Edhasa, Clásicos Castalia, Poesía siglo XVI, 2013, p. 44.

⁹⁹⁷ [http : //dle.rae.es/?id=HxFMc9Z](http://dle.rae.es/?id=HxFMc9Z) (article « fin »).

⁹⁹⁸ T.J. Dadson (« Garcilaso y la poesía... » *op.cit.*) commente (p. 257) la réappropriation par Guillermo Carnero de ce vers de Garcilaso, rappelant que le célèbre poète est déjà présent dans l'épigraphe du recueil *Verano inglés, Vos sola lo escribisteis*, issue du sonnet V puis apparaît de nouveau dans l'intitulation du poème « Al fin... ». L'auteur mentionne, sans la commenter, la modification opérée par G. Carnero (*ibid.*, n.37 p. 258 : *En su versión original, el verso se lee « En fin a vuestras manos he venido »*) et oppose la tonalité sombre du sonnet V de Garcilaso (*Y el soneto entero es, de hecho, un lamento muy negativo sobre la incapacidad del poeta-amante de escapar los confines de un amor tan áspero y doloroso, ibid.*, p. 259) à celle du poème de G. Carnero, qui reprend

...yo era el aguafiestas, el torpe, el metepatas
 absorto en un rincón imaginando historias,
 aventuras y compañías de papel, leyendo un libro.
 La edad no me ha librado de vocación tan mísera
 ni he sabido adquirir mayor destreza
 ante la realidad : extranjero en la sombra
 huyendo tras el cristal de un tren nocturno,
 ante quien brillan letreros lacerados,
 resplandores y rostros y railes sinónimos.
 Después de fracasar con tanto empeño
 al fin hasta tus manos he venido
 como quien nunca supo el olor de la tierra
 en un jardín mojado por la lluvia...⁹⁹⁹

...moi j'étais le trouble-fête, le maladroit, le
 [gaffeur
 absorbé dans un recoin à imaginer des histoires,
 des aventures et des compagnons de papier, lisant
 [un livre.
 L'âge ne m'a pas délivré d'une vocation si
 [misérable
 pas plus que je n'ai su devenir plus habile
 face à la réalité : étranger dans l'ombre
 fuyant derrière la vitre d'un train nocturne,
 voyant briller des enseignes en lambeaux,
 des éclats et des visages et des rails synonymes.
 Après une telle obstination dans l'échec
 enfin jusqu'à tes mains je suis venu
 tel celui qui n'a jamais connu l'odeur de la terre
 dans un jardin mouillé par la pluie...

Dans cette même veine de l'utilisation d'un paratexte qui à la fois guide et égare le lecteur, celui-ci se voit invité par le poète *a un coloquio o diálogo entre culturas*¹⁰⁰⁰ grâce à l'intitulation issue de l'œuvre du poète symboliste français Verlaine retenue dans une apparente évidence : de fait, le poème « J'ai presque peur en vérité » suivi de la mention paratextuelle *Verlaine*¹⁰⁰¹ est révélateur du balisage culturel réalisé par le poète espagnol à destination de son lecteur, qui devra cependant rester conscient que ce voyage interculturel est avant tout un dialogue. Il ne s'agit pas de réinterpréter le poème éponyme de Verlaine ni seulement de rappeler un héritage culturel mais de réaliser une relecture à partir de cette « lucidité lectrice » que souligne F. Morcillo¹⁰⁰², car Guillermo Carnero, lui-même avant tout lecteur, en appelle à l'autonomie et à la liberté de son propre lecteur qui doit échapper aux figures de réception figées de sa poésie pour en mesurer la profondeur émotionnelle intime. Dès le paratexte, le poète se préoccupe donc d'éduquer celui-ci, de façon allusive et subreptice, la complexité du dialogue entre les cultures qu'il bâtit étant cependant parfois cause de sa mise à distance.

En effet, dans ce poème, grâce à la référence à Verlaine qui vient par ailleurs nourrir la *galería de retratos*¹⁰⁰³ que convoque au fil de son œuvre Guillermo Carnero, nous assistons à un transfert du référent : la déclaration d'amour toute en sentimentalité du locuteur verlainien « Que je vous aime, que je t'aime ! » énoncée au dernier vers du poème français, ainsi que

le vers de Garcilaso *en un contexto muy positivo – sin ella, el poeta-amante, « el aguafiestas, el torpe, el metepatas », seguiría, suponemos, fracasando en el mundo real –*, *ibid.*, p. 259.

⁹⁹⁹ *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 47.

¹⁰⁰⁰ F. Morcillo, *La poesía española...op.cit.*, p. 67.

¹⁰⁰¹ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 196.

¹⁰⁰² Voir dans notre partie 1, le 2.2.4. **La lecture non univoque du référent invite à la confrontation avec le texte**, dans laquelle nous rappelons les propos de F. Morcillo lorsqu'elle insiste sur le *despertar crítico permanente* demandé par G. Carnero à son lecteur, *La poesía española...op.cit.*, p. 68. Dans le premier chapitre de cette seconde partie, on peut également se référer aux propos de J. Siles qui lui insiste sur la *lucidez* du poète Guillermo Carnero (1.2.1. **Des intitulations révélatrices d'une géographie interculturelle référencée**).

¹⁰⁰³ F. Morcillo, *La poesía española*, *op.cit.*, p. 69.

l'insistance du locuteur de Verlaine sur l'expression d'une émotion amoureuse directe¹⁰⁰⁴ se métamorphosent chez le poète espagnol en l'évocation d'un détachement amusé et distancié par la narration d'un souvenir dépersonnalisé, qui reprend tous les ingrédients du sentimentalisme primaire (*suntuosidad preestablecida*¹⁰⁰⁵, *restaurantes caros*¹⁰⁰⁶, *la música/ a la luz de las velas*¹⁰⁰⁷, *el artilugio de la cocktelería*¹⁰⁰⁸) pour réaliser une critique voilée de la fausse et artificielle émotivité, *...esa emotividad lujosa y vana/ que tan sabio es fingir*¹⁰⁰⁹.

Ainsi ce poème de notre auteur peut-il se lire à son tour comme une relecture secondaire de celui de Verlaine. Et le lecteur, s'il prend ce poème au pied de la lettre, pourrait effectivement se fourvoyer et croire qu'il s'agit de l'expression sentimentale et nostalgique d'un souvenir enfui : il est donc fait appel à sa vigilance pour qu'il ne se laisse justement pas berner par le sentimentalisme primaire¹⁰¹⁰ ici remis en question par le poète. A partir de l'interaction spécifique entre le titre et le paratexte, le langage du poème qui donne corps au dialogue entre les cultures guide donc le lecteur dans le même temps qu'il le renvoie à sa propre intériorité : qui en effet n'a jamais cédé aux sirènes de l'émotion immédiate et non distanciée ?

Ce procédé perdure dans l'œuvre du poète et en constitue un axe structurant et signifiant de son rapport au lecteur et du procès de mise à distance de l'émotion. De fait, c'est également à partir de la même juxtaposition du titre du poème « Dióscuros » de *Regiones devastadas*¹⁰¹¹ avec le paratexte qui fait référence au célèbre musicien et théoricien de la musique français du XVIII^e siècle¹⁰¹², « Jean-Philippe Rameau », que le lecteur devra plonger dans la complexité textuelle et l'épaisseur culturelle de ce poème publié en 2017. Ce procédé augmente la

¹⁰⁰⁴ [http : //poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/j_ai_presque_peur_en_verite.html](http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/j_ai_presque_peur_en_verite.html). Le lexique de Verlaine est révélateur de cette sentimentalité directement perceptible : « enlacée », « radieuse pensée », « votre image à jamais chère », « mon cœur uniquement jaloux », « vous aimer », « vous plaire »...

¹⁰⁰⁵ « J'ai presque peur en vérité », v.2 : « somptuosité prédéfinie ».

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, v.3 : « restaurants coûteux ».

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, v.5-6 : « la musique/à la lumière des chandelles ».

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, v.7 : « le stratagème des cocktails ».

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, v.9-10 : « ...cette émotivité luxueuse et vaine/qu'il est si compliqué de feindre ».

¹⁰¹⁰ Il convient également de souligner que l'hispaniste Françoise Morcillo perçoit dans ce poème, à partir de l'évocation paratextuelle de Verlaine, une analogie avec le personnage de Théophile Gautier, Guy de Malivert, héros du conte fantastique *Spirite* traduit par Guillermo Carnero en 1971 (voir notre introduction générale) dans la mesure où dans les deux œuvres se rejoue le drame d'un échec amoureux : *En Spirite, tal fracaso [amoroso] consistirá en representar un "sentimiento de lo irreparable", y la poesía de Carnero va a revivir el mismo drama en el poema J'ai presque peur en vérité, en el que se encarna la vida de Malivert como sujeto sentimental [...]. La misma nostalgia acecha al poeta Carnero. Si la cita de J'ai presque peur en vérité reproduce un verso de Verlaine de La bonne chanson de 1872, en el que se trata de una declaración de amor, Carnero transforma el argumento del simbolismo en una fábula ética, La poesía española...op.cit.*, p. 61-62. Au-delà des interprétations différentes du même poème nous en retenons que le fonctionnement du référent paratextuel est lu dans un registre identique : la mise en marche du dialogue entre les cultures par le référent permet une lecture signifiante de l'œuvre.

¹⁰¹¹ *Regiones devastadas*, op.cit., p. 57.

¹⁰¹² Voltaire, en forme de reconnaissance du génie de Rameau, à la fois théoricien et compositeur, le surnomma d'ailleurs « Euclide-Orphée », Philippe Beaussant, *Rameau de A à Z*, Paris, Fayard, 1983, p. 137.

complexité de la réception et renforce du même coup l'ambivalence entre l'accompagnement et l'égaré du lecteur de la part du poète, dans ce jeu de la lecture qui contribue à créer la médiation humaniste entre ce dernier et son lecteur.

Et c'est encore une fois à l'intersection du titre du poème et du paratexte que va se créer d'abord le dialogue entre les cultures, qui sera toujours par analogie un cheminement intime de l'un (poète) et de l'autre (lecteur) par l'intermédiaire du langage du poème, et s'initier le procès de *transducción intersemiótica*¹⁰¹³, c'est-à-dire la transposition d'un langage dans un autre langage, en l'occurrence ici la transposition du mythe des Dioscures et du langage musical (l'opéra de Rameau) dans le langage du poème.

Effectivement le lecteur, qui découvre tout d'abord comme il se doit ce poème par son titre « Dióscuros », est conduit à anticiper une relecture directe du mythe des Dioscures par le poète. Mais il devra rapidement revoir son jugement à la découverte du paratexte « Jean-Philippe Rameau ». C'est en effet à l'intersection du mythe des Dioscures et du célèbre opéra « Castor et Pollux »¹⁰¹⁴, lui-même relecture de ce mythe par le musicien, c'est-à-dire au croisement des cultures et des langages, que le poète développe aussi de façon libre sa revisite de la *copla de arte mayor*, le passage d'un quatrain à l'autre étant surtout d'ordre culturel, bien que matérialisé par la conjonction adversative *pero* qui justement, fait passer le lecteur du mythe classique à l'opéra de Rameau :

*Son gemelos, nacidos
el mismo día, de una misma madre,
y han ganado a la par muchas batallas ;
pero el destino quiere que uno solo
sea el hijo de un dios, y que compartan
una inmortalidad indivisible :
así debe morir Cástor sin gloria
para que Pólux viva eternamente.*

*Ils sont jumeaux, nés
le même jour, d'une même mère,
et ensemble ils ont gagné bien des batailles ;
mais le destin veut que seul l'un d'entre eux
soit le fils d'un dieu, et qu'ils partagent
une indissociable immortalité :
Castor doit donc mourir sans gloire
pour que Pollux vive éternellement.*

Eran hermosos e inseparables y juntos participaron como héroes en la expedición de los Argonautas nous explique effectivement Luis Antonio de Villena à propos des Dioscures¹⁰¹⁵, tandis que Jean-Philippe Rameau met en avant dans son opéra le personnage de Pollux, fils d'un dieu, et reprend à son compte une variante du mythe¹⁰¹⁶, la mort sacrificielle de l'un des jumeaux octroyant à l'autre la vie éternelle.

¹⁰¹³ Sur cette notion, voir notre seconde partie, début du chapitre 2, 2.1.1. **Sur le seuil de l'œuvre : le paratexte, mise à distance de l'émotion ou du lecteur?** p. 263, n. 941.

¹⁰¹⁴ Créé à Paris le vingt-quatre octobre 1737.

¹⁰¹⁵ *Diccionario...op.cit.*, p. 79-80.

¹⁰¹⁶ L.A. de Villena précise en effet dans son *Diccionario...ibid.*, p. 79 que *[s]egún otros, Leda habría tenido a Pólux de un mortal, el rey Tíndaro.*

Ce poème, dont les deux derniers vers (...*así debe morir Cástor sin gloria/para que Pólux viva eternamente*¹⁰¹⁷) peuvent être lus analogiquement comme une nouvelle formulation de l'une des problématiques les plus prégnantes dans l'œuvre du poète, celle de la transformation de l'expérience en souvenir puis de sa réélaboration dans le poème, est de plus une nouvelle insistance sur le thème du double, stratégie structurante de mise à distance chère à l'auteur. Cependant, s'il faut renoncer à l'amour pour que vive le poème, il ne faut pas pour autant renoncer à la convocation de la culture, pas plus qu'à la collaboration active avec le lecteur, que le poète ici guide mais en même temps égare dans les méandres de sa revisite culturelle du référent.

Le feu des mythiques jumeaux avait d'ailleurs déjà commencé à briller tristement dans le dernier et complexe poème de *Dibujo de la muerte*, « Une semaine de bonté » – *y sobre las veletas el Fuego de San Telmo/crepita con chirridos de escalera mecánica*¹⁰¹⁸ –, appendice dont l'isolement met en exergue la diction de l'impossible union de l'Eros et du logos : *Por mucho que lo intente, el personaje del poeta no consigne retener en sus versos las sensaciones y las emociones. El Eros y el logos no se integran* spécifiait dans ses analyses l'hispaniste E. Pittarello.¹⁰¹⁹

Cependant, c'est bien pourtant à une nouvelle tentative d'union de l'Eros et du logos que se livre le poète dans « Lección de música » de *Verano inglés*, accompagné du paratexte «*Anónimo, taller de Boucher*¹⁰²⁰, poème présenté au lecteur comme une « leçon » c'est-à-dire à visée a priori didactique et réflexive dans la veine de la tradition picturale¹⁰²¹, mais à considérer ici à travers le filtre, non de la peinture spécifique de François Boucher, mais de celui de la peinture Rococo de façon plus générique : ce n'est donc pas tant la référence précise à une œuvre que la mention de ce genre érotique spécifique aux Beaux-Arts du XVIII^e siècle qui

¹⁰¹⁷ « Dióscuros », *op.cit.*, v.7-8 : « ...ainsi Castor doit-il mourir sans gloire/pour que vive éternellement Pollux ».

¹⁰¹⁸ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 347, v.14-15 : « ...et sur les girouettes le Feu de Saint-Elme/crépité avec des grincements d'escalier mécanique ». Voici ce que Plinie l'Ancien expliquait dans son *Histoire naturelle* : « Il se montre des étoiles dans la mer et sur la terre. J'ai vu, la nuit, pendant les factions des sentinelles devant les retranchements, briller à la pointe des javelots des lueurs à la forme étoilée. Les étoiles se posent sur les antennes et sur d'autres parties des vaisseaux avec une espèce de son vocal, comme des oiseaux allant de place en place. Cette espèce d'étoile est dangereuse quand il n'en vient qu'une seule ; elle cause la submersion du bâtiment ; et si elle tombe dans la partie inférieure de la carène, elle y met le feu. Mais s'il en vient deux, l'augure en est favorable ; elles annoncent une heureuse navigation : l'on prétend même que, survenant, elles mettent en fuite Hélène, c'est le nom de cette étoile funeste et menaçante. Aussi attribue-t-on cette apparition divine à Castor et à Pollux, et on les invoque comme les dieux de la mer. La tête de l'homme est quelquefois, pendant le soir, entourée de ces lueurs, et c'est un présage de grandes choses. La raison de tout cela est un mystère caché derrière la majesté de la nature », *Histoire naturelle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2013, livre II, chapitre 37, p. 93.

¹⁰¹⁹ E. Pittarello, « El ideal herético... », *op.cit.*, p. 409.

¹⁰²⁰ *Verano inglés, op.cit.*, p. 15.

¹⁰²¹ Par exemple, on pourra se référer à la célèbre toile de Vermeer, *La leçon de musique*, vers 1662-1665. Soulignons également que le poète a déjà utilisé la dénomination *Lección* dans trois autres de ses créations : dans le recueil *Divisibilidad indefinida*, « Lección del páramo », « Segunda lección del páramo » et « Lección del agua », dans *Dibujo de la muerte, op.cit.*, respectivement p. 319, 323 et 333.

importe pour le lecteur, que l'auteur guide dans cette direction, réalisant, comme dans « Dióscuros » une transduction intersémiotique en passant d'un langage artistique à un autre, en l'occurrence ici de la « Leçon de musique » (qui peut aussi être représentée dans la peinture) à la peinture, ce qui sera de fait bien présent dans le poème sous la forme d'un entrelacs musico-pictural perceptible dans le langage :

*Mira cómo se ciñe la guirnalda
a las cuatro columnas del dosel ;
las retuerce rozándolas, las hinche
el filo y la blandura de sus pétalos :
bordea en espiral octava y tono,
la indecisión del tempo imprevisible,
sincopado, lentísimo, inminente...*¹⁰²²

Vois comme la guirlande enlace
les quatre colonnes du baldaquin ;
comme elle les tord en les frôlant, comme les fait
enfler le bord et le moelleux de ses pétales :
elle longe en spirale l'octave et le ton,
l'indécision du *tempo* imprévisible,
syncopé, très lent, imminent...

Mais en rester à cette description qui n'en est bien entendu pas une serait manquer la portée érotique du poème, la mise en scène de l'allégorisation de l'érotisme par l'objet qui par excellence le représente, le lit, présent par allusion, que le poète évoque grâce au baldaquin qui par ailleurs permet de cacher cet érotisme et se présente donc comme une possibilité de le voiler. Sans compter bien entendu que l'instrument de musique évoqué dans le poème n'est autre que la *flauta*¹⁰²³ dont le poète rappelle que *se convierte en símbolo fálico con las connotaciones de la exquisitez del Rococó*¹⁰²⁴. C'est donc ici par une nouvelle imbrication des langages référentiels artistiques que le lecteur pourra expérimenter la réception intime de ce poème érotique, suivant les jalons disposés par le poète qui y évoque une sexualité joyeuse et partagée à travers la sensualité colorée du style rococo de Boucher, d'ailleurs mentionnée par Diderot dans ses *Salons* :

« Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres. Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de gens ; son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées ; sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art ; comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l'éclat, aux pompons, aux tétons, aux fesses, à l'épigramme de Boucher. »¹⁰²⁵

C'est ainsi que par cette leçon de musique, donnée à lire en peinture par les mots, le poète ne cherche pas à égarer son lecteur mais à l'associer à ce partage du plaisir amoureux grâce au titre et au paratexte qui ne constituent ici aucunement un voile entre le lecteur et le texte mais au contraire une explicitation destinée à en accompagner la lecture. *Verano inglés* est d'ailleurs

¹⁰²² *Verano inglés, op.cit.*, p. 15, v. 9-15.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 15, v.1.

¹⁰²⁴ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 130.

¹⁰²⁵ Diderot, *Salons*, Paris, Gallimard, Folio classique 4707, 2008, p. 49.

à ce titre considéré par la critique comme un recueil dans lequel la diction de l'intime se fait plus accessible, ce que ne dément pas l'auteur¹⁰²⁶.

Il faut également souligner qu'il arrive parfois que le poète ait recours, pour exprimer indirectement un sentiment intime, à un traitement du paratexte autre que celui qui nous a occupé jusqu'alors, utilisant le *culturalismo ficticio* de façon à pouvoir exprimer dans un langage distancié et par analogie sa préoccupation intérieure : si le champ culturel auquel a habituellement recours le poète ne peut fournir un référent culturel propre à permettre le procès analogique, celui-ci est alors inventé, comme dans le titre du poème précédemment abordé, « Lección de música »¹⁰²⁷ ou dans le paratexte de « El estudio del artista » de *Dibujo de la muerte*¹⁰²⁸ qui contribue à égarer le lecteur, conduit par cette allusion paratextuelle – « Anónimo holandés » – à chercher à identifier une source picturale possible. Ainsi est mis en scène dès le seuil du poème son objet même, qui est de montrer *la incomprensión que sufre el poeta reflexivo y no limitado a la expresión del intimismo primario*¹⁰²⁹, ce qui par conséquent sous-entend l'absence du lecteur *deseable*.¹⁰³⁰

Au fil de ses recueils, le poète Guillermo Carnero réalise comme nous venons de l'observer sa propre relecture de la tradition épigraphique¹⁰³¹, qui joue un rôle important et

¹⁰²⁶ Comme nous l'avons déjà fait remarquer auparavant, le poète J. Siles indique, dans son article au titre révélateur « La poesía última de Guillermo Carnero : unidad y coherente evolución de su poética » publié en 2000, que *Verano inglés* suppose dans l'œuvre de Guillermo Carnero *un giro pero no un cambio*, *op.cit.*, p. 9. Se référer également au premier chapitre de cette seconde partie pour nos analyses de l'intitulation du recueil. Pour sa part Guillermo Carnero précise que *[e]l libro está basado, efectivamente, en hechos reales, y desde luego, si no fuera así no habría sido escrito. Creo que intentar ocultarlo es absurdo, no tiene ningún sentido*, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 213.

¹⁰²⁷ Guillermo Carnero précise à ce propos que « Lección de música » [...] *estoy seguro de haberlo inventado, imaginando una versión rococó del tema que indica su título, con la intención de referirme a la felación con el espíritu y la delicadeza que distinguen la pintura erótica francesa del XVIII*, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁰²⁸ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 329.

¹⁰²⁹ *Poéticas y entrevistas*, *op. cit.* p. 75. Pour l'analyse des différentes formes de culturalisme auxquelles a recours Guillermo Carnero, se référer à la première des quatre parties qui composent les « Reflexiones egocéntricas » : « Reflexiones egocéntricas, I, Cuatro formas de culturalismo », *ibid.*, p. 67-75. C'est d'ailleurs le poème « El estudio del artista » que retient le poète pour expliciter sa conception du *culturalismo ficticio*.

¹⁰³⁰ Dans son article « Por signos de letrado... », *op.cit.*, p. 28, le poète précise effectivement à propos de ce poème que « El estudio del artista » *de Divisibilidad indefinida, se refiere a la falta de respuesta con la que ha de contar el poeta que no se limita a la expresión de las emociones comunes y a las referencias a la vida cotidiana*. Dans la conclusion de ce même article Guillermo Carnero rappelle qu'à son sens *si el poeta consciente de hoy no puede soportar demasiada realidad existencial, el lector medio no puede soportar demasiado imaginario cultural, porque lo cree inherentemente abstruso, no identifica sus elementos o no percibe su función como representación analógica del yo*, *ibid.*, p. 29.

¹⁰³¹ A ce propos, on peut d'ailleurs se référer à G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 150-151, qui rappelle notamment que Stendhal usait des épigraphes en quantité : « Stendhal reprend lui aussi de Scott l'habitude des épigraphes de chapitres : à presque (sauf quatre) tous ceux d'*Armance* ; à tous ceux du *Rouge* sauf les quatre derniers, plus une à chacun des deux Livres [...] ; aux deux livres de la *Chartreuse*, plus une au chapitre 2 du premier Livre, sans compter celles des œuvres non romanesques, et celles que semblent prévoir les manuscrits des romans inachevés, *Leuwen* et *Lamiel* ». La très bonne connaissance de l'œuvre Stendhal et l'admiration de Guillermo Carnero pour celle-ci ont peut-être contribué à développer chez lui ce goût pour les paratextes signifiants d'autant plus que

structurant dans son œuvre poétique. De fait, les jalons qui y sont mis en place par le poète constituent des axes essentiels qui vont parcourir toute l'œuvre : ainsi, le rôle actif du lecteur *deseable*, le choix de convoquer une complexité culturelle dont la réception constitue une autre facette de la troublante étrangeté référentielle déjà perceptible dans la réception secondaire de l'œuvre globale, l'obsession de la finitude de toutes choses et l'impossible alliance de l'Eros et du logos seront-ils des leitmotifs de l'œuvre.

De plus, les paratextes jouent en tant qu'enrichissement de la complexité référentielle un rôle fondamental dans la mise en marche du transfert culturel. Celui-ci, en tant que procès complexe de passage du référent d'une culture à une autre s'incarne également dans la poésie de l'auteur dans un dialogue entre différents langages artistiques. Mais il ne faut cependant pas oublier qu'il ne s'agit pas d'une utilisation de la culture en tant que décor mais d'un recours au référent culturel pour dire un intime distancié tout en laissant affleurer l'émotion dans le poème.

Les épigraphes contribuent également à déclencher l'implication du lecteur qui tantôt guidé, tantôt égaré par l'auteur, va par analogie expérimenter les errements de la voix poématique. Installés au seuil de l'œuvre, entre le titre et le corps du poème, ces épigraphes constituent donc un portique symbolique qui a pour effet d'engager une réception du référent, parfois avec évidence, ou bien paradoxale et alors troublante pour le lecteur qui, porté par une réception en mouvement dans des directions dont les ramifications ne cessent de croître, s'y égare pour mieux retrouver l'intime de sa propre réception en écho au langage du poème, qui porte en lui, voilée, la propre émotion de la quête ontologique du poète.

Cet incessant mouvement de l'écriture et de la lecture trouve également son incarnation dans la mise en scène du référent dans le poème, qui participe d'une rhétorique dynamique grâce à la disposition de signes référentiels destinés à ancrer la poésie de l'auteur dans une *narration* transfigurée des expériences culturelles ou personnelles du poète. Leur choix procède de la relecture des émotions suscitées par la relation au monde de ce dernier, envisagée depuis la poursuite d'un cheminement intérieur. Et ces signes disposés dans la structure du poème, verbaux dans le cas de citations extraites de la littérature et iconiques si sont évoquées des œuvres d'art, participent de l'élaboration de la réception du poème par le lecteur de façon à constituer une signifiante qui a toujours à voir avec l'expression de l'intime, comme le souligne M.C. Zimmermann dans son article « La citation en poésie » :

Stendhal affirmait : « L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation », cité par G. Genette, *ibid.*, p. 161.

« ...[l]a citation contient une image que le poème reprend mais pour y juxtaposer d'autres images. La métaphore citationnelle est donc à l'origine d'un essaimage qui crée un riche tissu imaginal, mais ceci tend surtout à créer un sens final qui est de nature ontologique et définitoire, l'imaginaire permettant alors de dire plus parfaitement le monde et l'homme ». ¹⁰³²

Cette exploration de la « mutation ou [...] métamorphose de formes en d'autres formes » ¹⁰³³ participe de la réception de la rhétorique de l'ambivalence mise en œuvre à travers le référent culturel dans la poésie de Guillermo Carnero. En effet, le tissu référentiel forme la texture de base des poèmes, notamment dans le recueil *Dibujo de la muerte*, dans lesquels un ou des référents culturels apparaissent de façon claire ou allusive, parfois même dès l'intitulation, ce que nous avons mis en évidence lors de notre réflexion sur les tables des matières. Le traitement donné par le poète à ces référents contribue à créer une réception lectrice qui est elle-même un écho à l'ambivalente relation à la réalité de ce dernier.

Or, ce concept est en lui-même déjà sujet à réflexion. En effet, bousculant les temporalités et les espaces, le référent culturel sert de base à l'instauration d'une sensation de déréalité chez le lecteur, qui participe de cette troublante étrangeté référentielle dont nous suivons le fil. Brouillant les repères, le jeu du référent désautomatise le langage du poème permettant que le lecteur porte un regard rénové sur la culture lue en tant qu'échange dialogique entre l'être et le monde.

Le lecteur contemporain, pour en saisir tout le potentiel de résistance à la pauvreté culturelle du franquisme finissant, devra également lire cette utilisation du référent sans oublier l'arrière-plan du contexte d'écriture des premiers poèmes de l'auteur car le culturalisme, relativement accepté et compris au XXI^e siècle, n'a pas toujours connu cette bonne fortune critique et lectrice, comme ne manque pas de le rappeler Guillermo Carnero en 2012 :

El llamado culturalismo está hoy asumido, pero hace cuarenta años era un reto radical a las expectativas de los escritores y lectores de poesía, expectativas que en términos generales, y con excepciones de las que soy consciente y sobre las que he escrito, podrían resumirse en dos elementos. Realismo social e intimismo confesional. ¹⁰³⁴

Le référent culturel dans le poème participe également de l'expression de l'intime grâce aux interactions que ces passages culturels tissent parfois d'un poème à l'autre. Ces intra et intertextualités signifiantes sont la marque d'un dedans qui s'énonce depuis le dehors car l'irruption du référent, c'est ouvrir la porte à l'altérité dans le poème, de façon à mettre en abyme le regard sur soi, au-delà de la création d'une distance émotionnelle : dans ce jeu de

¹⁰³² « Le travail de la citation en poésie : détourner... », *op.cit.*, p. 35.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰³⁴ « Por signos de letrado... », *op.cit.*, p. 25.

miroirs le lecteur se verra à nouveau déstabilisé par la troublante étrangeté référentielle, comme le poète, Narcisse égaré par son propre reflet, médite sur les mirages de l'écriture et de la réélaboration mémorielle dans « Lección del agua »¹⁰³⁵, revisitant ce mythe dans le droit fil de la poésie symboliste¹⁰³⁶ :

*Mirándome en el agua de la fuente
por salvar las imágenes vencidas
– colores idos, músicas caídas –
en memoria con gracia de presente...*¹⁰³⁷

Me regardant dans l'eau de la fontaine
pour sauver les images emportées
– couleurs passées, musiques évanouies –
dans une mémoire à la grâce de présent...

2.1.2. La mise en scène du référent culturel, une rhétorique de l'ambivalence

La mise en scène du référent participe effectivement de l'intégration de l'image de celui-ci dans le poème et se réfère à ce titre de plain-pied à la propre conception que le poète a du « réel », qu'il différencie de la « réalité », notion dont la réception est très connotée :

*La poesía es el acceso a lo real si no admitimos las codificaciones habituales de "realidad", y admitimos que la realidad es el contenido de la mente, donde cabe tanto lo cotidiano contemporáneo como lo propio de la memoria personal y colectiva en los dos ámbitos de lo racional y de lo cultural consciente y sabio.*¹⁰³⁸

Cette conception, qui rappelle une nouvelle fois que pour Guillermo Carnero, tout se joue dans la relation émotionnelle et intellectuelle aux objets du monde, réel ou artistique, constitue un intéressant point de départ pour expliciter les stratégies mises en œuvre par le poète en relation avec l'apparition du référent dans le poème. De fait, ainsi que le précise Michel Collot dans son essai *La pensée-paysage* dans lequel il analyse les interactions entre le paysage et la pensée, « ...je considérerai donc le paysage comme un *phénomène*, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue »¹⁰³⁹. Il s'agit donc bien ici de chercher à faire émerger cette relation qui s'amorce avec l'apparition du référent culturel dans le poème, lui-même « espace perçu et donc irréductiblement subjectif »¹⁰⁴⁰ aux yeux du lecteur.

Nos analyses porteront pour ce faire principalement sur le recueil-mosaïque *Dibujo de la muerte*, qui comprend des poèmes publiés entre 1966 et 1989 : en effet, dans les différents

¹⁰³⁵ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 333.

¹⁰³⁶ Jean Starobinski dans son chapitre de *La relation critique*, « L'empire de l'imaginaire », rappelle que « [l']imaginaire, pour le symbolisme, se liera au mythe de Narcisse », *op.cit.*, p. 189.

¹⁰³⁷ « Lección del agua », v. 1-4.

¹⁰³⁸ *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 195.

¹⁰³⁹ Michel Collot, *La pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

recueils qui le composent, l'omniprésence des référents culturels permet de s'intéresser de près au traitement que le poète réalise de l'entrée en scène de quelques-uns d'entre eux, à notre sens révélateur de la fonction qu'il accorde au corrélat objectif en tant qu'énonciateur de son propre rapport à la réalité. Nous montrerons également que le lecteur peut en réaliser une réception signifiante, qui prend la forme d'une étrangeté déréalisante ayant pour conséquence l'émergence d'un questionnement ontologique relevant de l'intime, en écho à celui du poète, car « le paysage », à quoi s'apparente le référent culturel pictural, « instaure une interaction [...] qui nous invite à penser autrement »¹⁰⁴¹. Ce procès complexe de mise en scène du référent, qui constitue un autre axe structurant de l'œuvre du poète débute avec le poème inaugural de l'œuvre, « Ávila » et est encore présent dans le dernier recueil publié à ce jour, *Regiones devastadas*, par exemple dans le poème « Vejez de Juan Bautista Tiépolo ».¹⁰⁴²

La lecture du poème « Ávila »¹⁰⁴³ permet en effet de découvrir l'entrée en scène du premier référent culturel mobilisé par le poète dans son œuvre, après ceux des épigraphes. Très connoté dans la littérature espagnole qui notamment dans son âge baroque a exploré les figures de la mort, mais également porteur d'un symbolisme ambivalent et pluriel, le choix du poète ne se porte sans doute pas par hasard sur ce tombeau orné de la sculpture du jeune défunt, le *príncipe don Juan*¹⁰⁴⁴ : signe de mort lui-même enfermé dans la clôture du couvent de santo Tomás à Ávila, Castille, la tombe évoque néanmoins la vie car elle « rappelle le symbolisme de la montagne [et est] une modeste réplique des monts sacrés, réservoir de la vie. Elle affirme la pérennité de la vie à travers ses transformations »¹⁰⁴⁵. Son symbolisme est par ailleurs pour C.G. Jung identique à celui de la caverne.¹⁰⁴⁶

Choisir le tombeau en tant que référent initial de l'œuvre poétique est également le signe de l'interpénétration de l'intellectuel et de l'émotionnel dans celle-ci car il ne faut pas passer sous silence l'intérêt du poète pour le XVIII^e siècle dans sa face obscure¹⁰⁴⁷, précurseur du romantisme noir, ce qui oriente donc déjà la réception de ce poème vers l'alliance entre la

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 18 pour les deux citations.

¹⁰⁴² *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 61.

¹⁰⁴³ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 115-118.

¹⁰⁴⁴ Sur un plan plus personnel, le poète rappelle dans son texte « Ávila en mi poesía », *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 113-117, la *hondura íntima* pour lui associée à cette ville de Castille. Voir aussi dans notre travail les p. 232-233.

¹⁰⁴⁵ *Dictionnaire des symboles*, article « Tombe », *op.cit.*, p. 952.

¹⁰⁴⁶ C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Le livre de poche, coll. Références 438, 2015, p. 562 : « Dans le mystère mithriaque, le héros du culte combat avec le taureau ; dans le « transitus », il transporte ce dernier dans la « caverne » où il le tue. De cette mort provient toute fécondité, en premier lieu tout ce qui est comestible [...]. La caverne correspond à la tombe ».

¹⁰⁴⁷ Rappelons que le poète publie *La cara oscura del siglo de las Luces* en 1983, ouvrage qui reprend le cycle de conférences sur cette thématique données la même année à la Fondation Juan March (voir notre introduction générale et notre bibliographie).

beauté et la mort, un couple littéraire qui a connu une longue postérité notamment grâce à Baudelaire, qui écrit :

« J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois – mais d'une manière confuse – de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation et de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du beau ».¹⁰⁴⁸

Le poète inscrit donc ce premier poème dans l'ambivalence et la richesse complexe du référent mais aussi dans le dynamisme d'un mouvement dont nous verrons dans un instant qu'il se constitue en un insaisissable ordonné dès son intitulation et ce, malgré le statisme minéral apparent de ce tombeau.

D'autres traditions – égyptienne, africaine – considèrent que « la statue tombale est le double du mort »¹⁰⁴⁹ : voici donc que dès le début de l'œuvre entre en scène le premier double du poète, matérialisé par la statue-miroir de ce jeune *malogrado príncipe*¹⁰⁵⁰, figé dans l'immobilité minérale et mortuaire à l'âge de dix-neuf ans, âge proche de celui qu'a le poète lorsqu'il fait cette découverte à la fois artistique mais surtout intime (lui-même sortant tout juste de l'adolescence¹⁰⁵¹), de la question ontologique de la finitude, omniprésente dans son œuvre. Cette rencontre initie la longue *Galería de retratos*¹⁰⁵² de ses alter ego. Mais, le symbolisme associé à la tombe se réfère également pour C.G. Jung...

...« à l'archétype féminin, comme tout ce qui enveloppe ou enlace. C'est le lieu de la sécurité, de la naissance, de la croissance, de la douceur ; la tombe est le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare ; mais elle est aussi l'abîme ou l'être s'engloutit dans des ténèbres passagères et inéluctables ».¹⁰⁵³

Entrent donc ici en scène, toujours grâce au choix de ce référent, deux autres notions fondamentales pour le poète : l'intime, évoqué par la forme de la tombe, à la fois réceptacle d'un corps mort mais aussi lieu de passage d'un dedans corporel (la dépouille) vers, dans de nombreuses cultures et pour reprendre cette formule galvaudée un « autre monde », ce qui nous conduit à la notion de métamorphose, élément qui emplit les récits mythologiques et est associé à « une certaine croyance en l'unité fondamentale de l'être, les apparences sensibles n'ayant

¹⁰⁴⁸ Cité par Mario Praz, *La chair, la mort et le diable – Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2013, p. 47.

¹⁰⁴⁹ *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 953.

¹⁰⁵⁰ Pour les détails sur ce tombeau sculpté par l'Italien Fancelli et le rappel des circonstances de cette mort, voir la n.12 p. 118-119, *Dibujo de la muerte*, op.cit.

¹⁰⁵¹ *Conoci Ávila en 1964 ó 1965, en un inolvidable viaje en que mis padres me llevaron a recorrer Castilla, Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 113.

¹⁰⁵² Titre d'un poème de *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 154.

¹⁰⁵³ *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 953.

qu'une valeur illusoire ou passagère»¹⁰⁵⁴ : ainsi l'être au long de sa vie, subit une multiplicité de métamorphoses intimes.

Ce symbolisme ambivalent de l'image du tombeau¹⁰⁵⁵ est recomposé par le langage du poème qui, dès sa première et longue période, met en scène l'immobilisation de la vie par l'irruption violente de la mort, visible sur ce tombeau : les symboles de vie et de mouvement aussitôt figés en symboles de mort¹⁰⁵⁶ évoquent un rapport spécifique à la réalité, qui devient fuyante, le lecteur ne trouvant que peu de points d'ancrage dans unique phrase composée de quinze versets au mètre irrégulier, une forme libre déjà quelque peu contradictoire avec ce qui peut au premier abord sembler une thématique on ne peut plus traditionnelle de la poésie espagnole : la Castille et l'une de ses villes emblématiques, Ávila.¹⁰⁵⁷

Intéressons-nous à présent spécifiquement aux circonstances langagières de cette apparition, grâce auxquelles le poète instille sa relecture déréalissante de ce monument de la culture espagnole : par son incipit généralisant (*En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar*¹⁰⁵⁸) le poème présente la ville déjà toute de pierre, figée dans une massive immobilité renforcée par la lourdeur de l'allitération en « a » (*Ávila/la piedra*) et la formulation *tener* suivi du *participe passé* qui insistent sur cette dureté immobile. Celle-ci reprend apparemment aussitôt vie grâce aux *pequeños corazones* mais s'immobilise de nouveau car il ne s'agit en réalité que d'évoquer le travail du sculpteur et, par analogie, celui du poète qui sculpte la langue avec soin et précision (*cincelados*), et ces cœurs *de nácar* ne battent pas.

Dès ce premier vers, le lecteur est donc plongé au cœur de cette circulaire ambivalence de réception, de la vie à la mort en un incessant mouvement. Il ne peut rien anticiper mais uniquement s'abandonner à l'onde du texte dont la stratégie verbale va faire alterner les élans

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, Article « Métamorphose », p. 630.

¹⁰⁵⁵ Nous retrouverons ce même symbolisme ambivalent dans la troisième des *Cuatro noches romanas*, lorsque le poète utilise comme corrélat objectif le tombeau de Poussin ainsi que la pierre tombale que Châteaubriand fit placer dans l'église San Lorenzo in Lucina de Rome, où il se trouve. En effet, ce symbole de mort, présent spécifiquement dans cette église, repose en réalité sur un symbole de vie puisque *[e]sa iglesia, una basilica del siglo IV dedicada a San Lorenzo, se construyó sobre el emplazamiento de un templo de la diosa Juno en advocación de « Lucina », es decir, protectora de los nacimientos y los partos*, comme le poète en personne prend soin de le rappeler dans « Por signos de letrado... », *op.cit.*, p. 27.

¹⁰⁵⁶ Sur l'alliance des signes de vie et de mort au sein de ce poème, on peut se référer aux analyses de M.C. Zimmermann présentées dans son article « Signes de Castille... », *op.cit.*, p. 252 et ss.

¹⁰⁵⁷ Il faut également souligner que J.L. Cano, dans son anthologie *El tema de España en la poesía española contemporánea* publiée pour la première fois en 1964 et republiée en 1979 (Madrid, Taurus Ediciones) précise que *[a esa preocupación española] no han sido casi nunca ajenos los poetas españoles, desde el Siglo de oro a nuestros días* (p. 10) ; l'anthologue insiste également sur la relation entre le thème de la patrie, la lyrique baroque et l'élégie, expliquant que *es [...] sobre todo, al surgir, [...] con ímpetu inigualado en Europa, la lírica barroca española, cuando el tema de la patria comienza a ser objeto de amargas elegías y de cantos desengañados, que nos ofrecen una imagen dolorida y triste de la decadencia española* (p. 11) ; J.L. Cano ne manque pas non plus de rappeler que chez *dos grandes poetas [...] el tema de España es fundamental y hasta obsesivo : Miguel de Unamuno y Antonio Machado* (p. 20) ; et le chantre *[que] cantó hondamente el destino de España y el paisaje desolado y eterno de Castilla* (p. 21) n'est autre que ce même Antonio Machado.

¹⁰⁵⁸ « Ávila » v.1 : « À Ávila la pierre est ciselée en petits cœurs de nacre ».

de vie et les mortelles immobilités : ainsi, si *la sangre*¹⁰⁵⁹ est bien présente, c'est néanmoins au titre de son absence, passée et présente puisque *no corre [...] ni ha corrido nunca*¹⁰⁶⁰ et que sa pétrification expose l'intime contradiction entre pulsion de vie et pulsion de mort : *de los cuellos tronchados sólo brota el mismo mármol*¹⁰⁶¹. Les yeux immobiles, *ojos yertos*¹⁰⁶², pourtant associés à la fécondité de *la lluvia*¹⁰⁶³ et les enfants aux joues rebondies, *nacidos al mármol para la muerte*¹⁰⁶⁴, qui évoquent la jeunesse du prince mort prématurément, ne sont que les coups de ciseau du sculpteur et les preuves de l'inutilité du langage. Les inquiétantes Parques¹⁰⁶⁵, pourtant présentées par un symbole de vie, *senos*¹⁰⁶⁶, aussitôt démenti, *estériles*¹⁰⁶⁷, distillent leur mortel pouvoir dans les *ramos de volutas y frutos* à présent *rígidos*¹⁰⁶⁸.

Chacun des vers (l'étude de ces oppositions pouvant être conduite jusqu'au vers soixante-quatre) est ainsi porteur de cette antinomie interne, de cette ambivalence fondatrice, que la fin du poème permet de mettre en relation avec l'expression par le locuteur de l'intime conviction d'une perte, d'une vie illusoire hors de la vie qui ne peut même se dire par le langage et renvoie l'être à sa propre solitude ontologique¹⁰⁶⁹. Hölderlin, dans son œuvre de jeunesse *Hypérion* exprimait déjà un identique ressenti émotionnel ambivalent face à cet angoissant constat :

« Nous plaignons les morts comme s'ils se sentaient morts : pourtant, les morts connaissent la paix. Mais la souffrance qui n'a pas d'égale, le sentiment de l'anéantissement total, c'est que notre vie perde son sens, que le cœur se dise : Tu dois périr et de toi rien ne restera, nulle fleur plantée, pas la moindre hutte bâtie, que tu puisses au moins penser : « Je laisse une trace sur la terre. » Et tout ce désespoir n'empêche pas l'âme d'être encore désirante ! ».¹⁰⁷⁰

Car c'est également en effet un questionnement sur l'écriture et sur la place de l'artiste dans le monde que donne à lire ce poème avec l'apparition et la mise en scène de ce tombeau à

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, v.3 : « le sang ».

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, v.3 : « il ne coule pas [...] et n'a jamais coulé ».

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, v.4 : « des cous tranchés seul jaillit le marbre ».

¹⁰⁶² *Ibid.*, v.7 : « yeux pétrifiés ».

¹⁰⁶³ *Ibid.*, v.7 : « la pluie ».

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, v.8 : « nés du marbre pour la mort ».

¹⁰⁶⁵ L.A. de Villena, dans son *Diccionario de mitos clásicos*, op.cit., p. 186-187 les présente ainsi : *Cloto, que significa « la hiladora », es la que enfila el destino de cada hombre. Láquesis (« separación ») es la que vigila cómo transcurre el hilo de la vida, y finalmente Átropo (« la inesquivable ») es la que lo corta. [...] En el arte moderno las Moiras o Parcas (y especialmente Átropo) son representaciones de la vanidad de todo, de que todos perecemos al final y de alguna manera cumplen un cometido no muy lejano al de la vanitas barroca. También se representa a las Moiras como seres tenebrosos, vinculados con la muerte, y por tanto generadoras de escenas lúgubres y de miedo.*

¹⁰⁶⁶ « Ávila », v.9 : « les seins ».

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, v.9 : « stériles ».

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, v.9 : « rigides branches de volutes et de fruits ».

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, v.66-70 : *...es triste/ no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil/ recuerdo tibio para aquí, en la noche,/ imaginar que algún día podremos/ inventarnos, que al fin hemos vivido* : « C'est triste/de n'avoir même pas une poignée de mots, un maigre/souvenir pâle pour ici, la nuit/imaginer qu'un jour nous pourrions/ nous inventer qu'au fond, nous avons vécu ».

¹⁰⁷⁰ Hölderlin, *Hypérion*, Paris, Gallimard, *Poésie*, 1973, p. 99. Préface du poète Philippe Jaccottet.

présent vide. Le poète avec ses propres mots évoquait en 2011 cette intime ambivalence entre ces pulsions de vie et de mort, également présente dans le poème « Catedral de Ávila », la Castille étant par ailleurs propice chez lui aux interrogations existentielles et surtout facteur d'émotion¹⁰⁷¹ :

...en "Ávila" [...] cuando yo estoy hablando del sepulcro del príncipe don Juan, en realidad, estoy hablando de la escritura. Y en el libro Divisibilidad indefinida [...], hay un poema que se llama "Catedral de Ávila". Es semejante al poema "Ávila", [...] aunque en "Catedral de Ávila" se dice más claramente lo que en el otro poema estaba implícito. Pero en los dos textos estamos ante la misma constatación. La obra es un sepulcro, un sepulcro que te oculta, te desfigura, te corrompe, y en el que al final quedas olvidado...si tienes suerte. Porque la tumba del príncipe don Juan ha sido profanada y está vacía. De modo que si tu tumba, tu obra, tiene presencia y visibilidad, o está bajo los focos, entonces pueden apoderarse de ella, desnaturalizarla, destruirla. Si quieres que no ocurra eso, tienes que estar en un sitio oscuro y cerrado, donde nadie te vea. Ésa es la ambivalencia...Yo no soy optimista ; ¡cómo voy a serlo! Pones la televisión y ves un anuncio de aceite de oliva : "verde que te quiero verde..."¹⁰⁷²

Il s'avère donc que dans ce poème inaugural, la perception de la réalité par le lecteur est celle d'une absence de réel car seul demeure dans le poème le langage énoncé à partir d'une image mentale, qui s'élabore en son for intérieur en une troublante, émouvante et à la fois angoissante étrangeté référentielle car les affirmations du poème, qui reposent sur un paradoxal mouvement de concrétion minérale, ont pour effet une impossibilité de s'ancrer ailleurs que dans ces images qui se succèdent en vagues de pierre à l'ambivalence déréalisante dont on ne sait si elles sont la vie – puisque mouvement – ou la mort – puisqu'aussitôt figées dans l'immobilité silencieuse de la sculpture –, dans « l'intimité béante d'un nulle part sans différence, qu'on doit cependant situer ici [car] [d]emeurer n'est pas accessible à celui qui meurt »¹⁰⁷³. C'est à arpenter avec lui cet espace indéfini et atemporel en mouvement, l'espace d'un intime distancié mis en mots, que le poète invite son lecteur.

Ce sentiment de *segregación de la realidad*¹⁰⁷⁴ créé par le poète dans le langage en tant que manifestation d'une profonde préoccupation intime sur le rapport de l'artiste à la réalité est d'ailleurs toujours présent dans l'œuvre du XXI^e siècle. De fait, le poète, en réponse à une question du journaliste Juan Lagardera lors d'un entretien en mai 2018, réaffirme son sentiment d'étrangeté au sein de la société dans laquelle il doit vivre :

¹⁰⁷¹ Se référer au texte « Ávila en mi poesía », publié dans *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 113-117 et à *Ágora*, 2011, op.cit., p. 23.

¹⁰⁷² Guillermo Carnero, *ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷³ Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, folio essais 89, 1955, p. 345.

¹⁰⁷⁴ « Guillermo Carnero, o el decadente y su moral », *Anué cultural* 15 (marzo 1972), págs. 25, cité par I.J. López, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 157, n.104.

P. *Algunos de los poemas del libro [Regiones devastadas] parecen definirle como un extraño en la realidad en que vive.*
 R. *Efectivamente, ha ido creciendo con los años la convicción de pertenecer espiritualmente a una época pasada y mejor que la presente.*¹⁰⁷⁵

Il est de fait par ailleurs certain que, au-delà de l’emblématique poème qu’est « Ávila » de ce point de vue, l’expression de cet intime sentiment d’une difficulté à trouver sa place dans le monde se manifeste dans *Dibujo de la muerte* par le truchement d’autres passages culturels qui contribuent à établir chez le lecteur ce même sentiment d’une étrangeté déréalisante, perceptible notamment dans un certain nombre de poèmes qui mettent particulièrement en scène le référent pictural¹⁰⁷⁶. Et c’est dans le poème éponyme¹⁰⁷⁷ sur lequel se termine le recueil *El sueño de Escipión* (1971) – poème qui réaffirme l’importance de l’alliance indivisible de la réflexion et de l’émotion – que le poète rappelle que sa poésie procède de l’émotion induite par un rapport au monde qui ébranle l’être *por vía de violencia* tout en affirmant néanmoins l’idée d’une distance subjective, présente depuis le point de fuite du poème, dont les vers que nous citons rappellent en sus que le poète ancre son référentiel dans la tradition picturale de la Renaissance :

*El poema procede de la realidad
 por vía de violencia ; realidad viene a ser
 visualizar un caos desde la perspectiva
 que el poeta preside en el punto de fuga.*¹⁰⁷⁸

Le poème procède de la réalité
 par la voie de la violence ; la réalité c’est
 visualiser un chaos depuis la perspective
 que préside le poète au point de fuite.

L’intellection de cette réalité rejoint cependant ici une fois encore la question de l’intime car comment ne pas s’attarder sur la polysémie du substantif *fuga*, qui participe de la recherche d’une distance puisque relatif à la technique picturale de la perspective mais également sur son sens propre de *fuite*, le poème offrant peut-être une possibilité d’échapper à une réalité en créant la sienne propre. Il s’avère donc que ces vers soulignent une nouvelle fois l’importance de la relation qui se tisse entre le poème et la réalité, ce dont rend compte le langage : « ...la configuration du visible fonde la possibilité des figures qui informent la pensée et le langage poétique ». ¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁵ « Guillermo Carnero, “Tengo la convicción de pertenecer a una época pasada y mejor” », entrevista con Juan Lagardera, *Levante, El mercantil valenciano, Posdata*, 12/05/2018.

¹⁰⁷⁶ Pour le détail de la présence picturale dans *Dibujo de la muerte*, le lecteur peut se référer à la quatrième partie de l’essai « Reflexiones egocéntricas, IV. Yo lírico y arte en mi obra poética », publié en 2007 dans *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 127-129.

¹⁰⁷⁷ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 233-235.

¹⁰⁷⁸ « El sueño de Escipión », v.27-30.

¹⁰⁷⁹ M. Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p. 41. L’auteur complète son propos en rapportant les analyses du poète et essayiste Michel Deguy : « La pensée est astreinte à puiser au spectacle les mots de son dire. Les mots qui disent originellement le rapport des choses offert à la vue, l’agencement de choses, cette première syntaxe (du) visible est donc, transportée de toujours dans la parole comme la syntaxe même de celle-ci et sa propre étoffe,

Mais le poète ne limite pas son horizon artistique à la Renaissance et aborde également l'abstraction notamment par l'œuvre de Kandinsky, retenue également sur un plan intellectuel dans l'une des épigraphes du recueil *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974)¹⁰⁸⁰ et plus généralement recourt à une polysémie picturale présente en termes référentiels dès *Dibujo de la muerte*. Ce recueil contribue lui aussi à poser les bases poétiques de ce sentiment ambivalent d'étrangeté à la réalité qui reste une constante dans l'approche du monde par le poète et qui se transmet également au lecteur puisque c'est bien à la réception d'un réel métamorphosé que celui-ci est invité. Mais il faut échapper au chaos, ordonner cet insaisissable ; alors, comme l'explicite Maurice Blanchot...

... « l'image remplit [...] l'une de ses fonctions qui est d'apaiser, d'humaniser l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. Elle le nettoie, l'approprie, le rend aimable et pur et nous permet de croire, au cœur d'un songe heureux que l'art trop souvent autorise, qu'à l'écart du réel et tout de suite derrière lui nous trouvons, comme un pur bonheur et une superbe satisfaction, l'éternité transparente de l'irréel ».¹⁰⁸¹

C'est ainsi que sous son intitulation a priori neutre, le poème « *Sagrado Corazón y Santos*, por Iácopo Guarana (1802) »¹⁰⁸² recèle une analogie avec ce sentiment d'étrangeté propre à la poésie de Guillermo Carnero ainsi qu'avec son questionnement sur la nécessité de se réfugier dans le monde de l'art. Dès le titre s'amorce en effet le procès de déréalisation grâce à une mise en abyme du référent puisque le peintre Iácopo Guarana en personne vivait lui-même ce sentiment de ségrégation lorsqu'il a peint au début du XIX^e siècle le tableau auquel il est fait allusion dans ce poème et dans son titre.¹⁰⁸³

Il s'agit en effet de tenter de dépasser l'explication de l'étrangeté à l'œuvre dans le poème par les difficultés immédiates de compréhension lexicale¹⁰⁸⁴, qui sont à notre sens plutôt les

l'incontournable *figure* qui donne à notre pensée sa configuration ordonnée à son très profond désir de dire ce qui est : toute parole est figurée, parabole ; tout logos est topologie », Michel Deguy, *Poèmes de la presque île*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1961, p. 142.

¹⁰⁸⁰ *El signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo, Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 241.

¹⁰⁸¹ M. Blanchot, « Les deux versions... », *op.cit.*, p. 342.

¹⁰⁸² *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 177.

¹⁰⁸³ Comme le rappelle le poète en personne en 2016 lors d'une rencontre avec Jacobo Cortines et Pablo García Baena : *...he escrito un poema titulado "Sagrado Corazón y Santos por Iácopo Guarana" para referirme al autoexilio en el arte de quien no quiere tener contacto con la realidad, porque ese cuadro lo pintó a comienzos del XIX un discípulo de Tiepolo que se creía aún en tiempos de Luis XV*, « Encuentro con Pablo García Baena », *op.cit.*, p. 13.

¹⁰⁸⁴ Effectivement, selon les analyses de L. Lavergne dans son article « L'écriture poétique... », *op.cit.*, 11, « [d]ans les recueils des Novísimos, l'illisible est, d'abord, une thématique. Le problème de la crise du langage, de la rupture du lien au référent est posé explicitement. [...]. Le fil conducteur est celui de l'étrangeté, ce qui perd le lecteur plus qu'il ne le guide : l'écrit apparaît comme *autre*, oppose un obstacle, demande un effort. Ainsi, le poème « *Sagrado Corazón y Santos*, por Iácopo Guarana » [...] débute par une série de quatre substantifs (v.1) dont deux font l'objet, du fait de leur rareté, d'une note explicative de l'édition Cátedra : « *Una alabarda, un*

signes d'une recherche de désautomatisation de la réception du langage poétique, dont le recours au lexique de teneur littéraire ou rare constitue l'une des stratégies possibles, pour faire émerger l'expression de cet intime sentiment qui se propage dès la réception de l'intitulation du texte.

En effet, le poète reprend ici une manière de donner son titre déjà utilisée dans son œuvre: en adjoignant à la mention du nom d'une œuvre d'art le nom de son auteur, soit directement dans le titre soit grâce à un paratexte, comme si ce titre consistait déjà en une citation de cette dernière, le référent entre ici déjà en littérature. Le poète suggère grâce à ce procédé la relation dialogique qui va s'établir entre l'expression de l'intime et ce référent, cette « relation à double-sens et réciproque entre l'homme et le monde »¹⁰⁸⁵. Ce procédé structurant, car présent dans trois des recueils du poète parus jusqu'à présent¹⁰⁸⁶, qui relève techniquement d'une juxtaposition des termes qui le compose, révèle ces possibles cheminements dialogiques qui passent bien au large de la mimesis de l'œuvre d'art¹⁰⁸⁷.

En effet, l'incorporation (en son sens propre) du référent pictural dans le poème, « inscrit dans les qualités sensibles du langage »¹⁰⁸⁸, révèle de façon paradoxale l'intime préoccupation de l'artiste égaré dans le monde grâce à l'expression de l'« être en relation », même si c'est pour l'expérimenter en tant que manque.

Observons dans le détail les premiers vers du poème « *Sagrado Corazón y Santos*, por Iácopo Guarana (1802) » :

*Una alabarda, un cardo, una tiorba, una nube de humo y flores, silencio, lejanía convocan, presencia de la luz. ¿Para qué fastos? Al ánimo del viejo pintor, ¿traen los años serenidad o dicha, o un hábito ya antiguo de andar en sortilegio por largos corredores de una ausencia que duele?*¹⁰⁸⁹

Une hallebarde, un chardon, un théorbe, un nuage de fumée et de fleurs, convoquent silence, lointain, présence de la lumière. Pour quels fastes ? A l'âme du vieux peintre, les années apportent-elles sérénité ou bonheur, ou la déjà vieille habitude de parcourir ensorcelé les longs couloirs d'une absence qui fait mal ?

cardo, una tiorba, una nube de /humos y flores ». A défaut de constituer une illisibilité totale, la complexité lexicale engendre une lecture inaccessible, certainement, à nombre de lecteurs. Elle confirme la définition proposée par Enrique Martín Pardo du poème comme « exercice de langage » et, précise-t-il, « un mode d'opération concret avec les mots » . Propos repris de J.J. Lanz, *Nuevos y novísimos...op.cit.*, p. 36.

¹⁰⁸⁵ M. Collot, *La pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 12.

¹⁰⁸⁶ *Dibujo de la muerte, Verano inglés et Regiones devastadas*.

¹⁰⁸⁷ Pour rendre compte de cette relation, il est possible d'utiliser l'analogie qu'établit M. Collot avec la pensée chinoise lorsqu'il explicite son choix de juxtaposer les termes pour créer le titre de son essai *La pensée-paysage* : « La juxtaposition des deux termes tente de transposer [...] une des possibilités offertes à la pensée par une langue comme le chinois, qui, en évitant les articulations syntaxiques, permet de créer des énoncés susceptibles de multiples ententes. Dans le syntagme qui donne son titre à cet ouvrage, *Paysage* entre avec *pensée* dans un rapport d'apposition, ouvert à plusieurs interprétations : il permet de suggérer à la fois que le paysage donne à penser, et que la pensée se déploie comme paysage », *op.cit.*, p. 12.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 177, v. 1-7.

Pour le lecteur contemporain, la réception de ces vers est paradoxale et reflète l'ambivalence de l'insaisissable ordonné : évitant tout pathos mais éminemment affective, l'entrée en scène du référent se déploie en trois points de vue emboîtés. Tout d'abord, une entrée du référent pictural dans le poème par une énumération d'éléments visuels appartenant au tableau, objets soigneusement sélectionnés par le poète, référés à une époque révolue et déjà signifiants en eux-mêmes par leur pouvoir symbolique : la *alabarda*, la guerre ; un *cardo*, symbole de protection du cœur en rapport avec le rayonnement de la lumière¹⁰⁹⁰ ; une *tiorba*, la musique des XVI^e et XVII^e siècles. Puis, second temps de ce déploiement, le regard du lecteur est invité à se déplacer dès la fin du premier vers sur une autre partie du tableau pour découvrir cette fois-ci le léger mouvement de la *nube de humo*¹⁰⁹¹, qui contribue à rendre cette observation évanescence, puis plus génériquement les *flores*¹⁰⁹², et imperceptiblement glisser vers les sensations de l'instance poématique, qui tisse peu à peu sa relation à cette image : après la vue (*albarda, cardo, tiorba, nube de humo, flores*), l'ouïe, évoquée en quelque sorte par son absence mais paradoxalement mise en exergue au centre du vers grâce au vocable *silencio*¹⁰⁹³ ; puis de nouveau la vue, par la *lejanía*¹⁰⁹⁴, allusion à un horizon dont on ne sait s'il est celui dutableau ou celui de cette voix qui d'ailleurs n'en est pas une car aucun déictique n'est encore mobilisé par le poète. Procédant par juxtaposition nominale de façon pénétrer encore plus avant au cœur de la sensation et de la signifiante¹⁰⁹⁵, ces vers inauguraux se concluent par la formule lapidaire *presencia de la luz*¹⁰⁹⁶, intertextuelle allusion au poème éponyme de J. Guillén dont les *¡Pájaros alrededor/De las fugas de sus vuelos/En rondas!*¹⁰⁹⁷ sont ici totalement antinomiques avec la poussièreuse immobilité de cette évocation référentielle qui n'est

¹⁰⁹⁰ Le *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 211, en donne le symbolisme suivant : « Le chardon est généralement considéré comme d'un abord revêche, désagréable ; et aussi comme la nourriture des ânes. Il est, comme toutes les plantes à piquants, un symbole de défense périphérique, de protection du cœur, contre les assauts pernecieux du dehors. *Qui s'y frotte s'y pique* : c'est la devise de la Lorraine, dont l'emblème est un chardon. A ce titre, il est devenu l'emblème de l'austérité, d'une certaine misanthropie et de l'esprit vindicatif. Il est toutefois probable que l'aspect *rayonnant* de la tête est susceptible de lui conférer une tout autre valeur, en rapport avec le rayonnement de la lumière ».

¹⁰⁹¹ « *Sagrado corazón y santos*, por Iácopo Guarana (1802) », v.1-2.

¹⁰⁹² *Ibid.*, v.2.

¹⁰⁹³ *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ Comme le précise M. Collot, *La pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 220, à propos de la poésie d'Y. Bonnefoy : « ...l'usage de la syntaxe nominale qui, suspendant la structure prédictive de la phrase française, parvient à exprimer l'unité pré-réflexive d'une expérience où le moi, le monde et les mots se confondent, dans l'événement d'une parole et l'avènement d'un monde ».

¹⁰⁹⁶ « *Sagrado corazón...* », *op.cit.*, v.3.

¹⁰⁹⁷ J. Guillén, « *Presencia de la luz* », *El pájaro en la mano* dans *Aire nuestro – Cántico*, Barcelona, Barral, Biblioteca crítica, 1977, p. 251 : « Oiseaux autour/Des fugues de leurs vols/ Tournoyant ! ». Il est possible d'établir également une relation intertextuelle avec le poème « *Noche de los vencejos* » de *Verano inglés*, à partir de l'image circulaire du vol des oiseaux, ce poème poursuivant l'évocation d'une vision noire associée à la menace (matérialisée dans le poème par la *espada* de l'épigraphie de Villamediana, *Amor rige su imperio sin espada*) ...*del transcurso del tiempo lineal e irreversible del tiempo*, Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 117.

d'ailleurs que la figuration vide d'une fête à jamais enfuie : *¿Para qué fastos?*¹⁰⁹⁸. Enfin, après cette errance du regard, la transition vers cette troisième étape de la mise en scène référentielle dans le poème sous la forme d'une longue question (v.4-7), dont on ne sait qui la pose, et qui, de toutes façons, n'attend pas de réponse, suspendue entre l'image du référent et l'intime solitude du *viejo pintor*¹⁰⁹⁹, ici avatar du poète.

L'étrangeté ressentie à la lecture de ces vers fait émerger l'ambivalente relation à la réalité exprimée par le poète qui fait ici implicitement l'éloge des sensations, les seuls éléments palpables et donc réels, tout en les renvoyant à leur absence d'incarnation, ce qui souligne l'isolement de celui qui *posee un mundo interior de valores ideales, y es poseído por él, pierde el contacto con la realidad y termina envuelto en sueños que nadie comparte*¹¹⁰⁰, comme le mettait déjà en avant le choix titulaire et référentiel de ce peintre pour ce poème, connu pour sa propre *segregación de la realidad*, ce qui octroie ici également une structure circulaire au poème. « Réconciliation du sensible et de l'intelligible »¹¹⁰¹, le référent échappe ici à toute mimesis et cesse d'être un objet pour devenir relation dialogique entre le poète et le monde.

Le poème « Galería de retratos »¹¹⁰² met pareillement en scène l'insaisissable ordonné de cette relation ambivalente, en évoquant la cohorte des *fantasmas*¹¹⁰³ qui peuplent l'univers référentiel du poète et qui, s'interposant entre celui-ci et le lecteur, contribuent à créer cette sensation d'étrangeté déréalisante qui empêche toute fixation d'un sens univoque et contribue par cet incessant mouvement à voiler l'émotion. La voix poématique évoque un poète déçu par la vie réelle errant dans ses regrets et ses souvenirs au sein de son univers fantomatique, qui en appelle par la revisite du référent à la recreation intime du souvenir :

*Venid, venid, fantasmas, a poblarme,
y sacien vuestros ojos a la muerte.
Dilatad de la nave la ribera
mas tan sólo un momento. Que transcurra
vuestra fugaz constelación de sombras,
y vuestra brevedad pueda valerme
por todos estos años que he perdido.*¹¹⁰⁴

Venez, venez, fantômes, me peupler,
et que vos yeux rassasient la mort.
De la rive éloignez la nef
mais juste un instant. Que passe
votre fugace constellation d'ombres,
et puisse votre brièveté remplacer
toutes mes années perdues.

C'est alors un monde sombre et diffus appelé de ses vœux par le poète qui s'anime sous les yeux du lecteur, convié au spectacle d'un jardin imaginaire et allusif dont le motif est introduit par synecdoques signifiantes et généralisantes, la mise en scène du référent dans le

¹⁰⁹⁸ « *Sagrado corazón y santos*, por Iácopo Guarana (1802) », v.3.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, v.4.

¹¹⁰⁰ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 127.

¹¹⁰¹ M. Collot, *La pensée-paysage*, op.cit., p. 214.

¹¹⁰² *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 154.

¹¹⁰³ « Galería de retratos », v.1 : « fantômes ».

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, v.1-7.

poème prenant ici une tournure a priori impersonnelle et néanmoins intime grâce à la tonalité mélancolique de cette évocation du souvenir métaphorisé par la musique :

Corran las fuentes, giren en la noche

Que coulent les fontaines, que tournent dans la
[nuit

*los círculos del agua. Que se pueblen
de música las pérgolas oscuras
y lloren en la noche los espejos
por toda la pasada cetrería.¹¹⁰⁵*

les cercles de l'eau. Que s'emplissent
de musique les sombres pergolas
et que pleurent dans la nuit les miroirs
sur toutes les fauconneries passées.

La mise en scène du référent culturel dans le poème contribue donc à introduire le lecteur dans l'univers référencé du poète, qui cultive de façon paradoxale la distance tout en exprimant néanmoins dans le langage l'émotion ressentie lors de ce cheminement intime. La relation au lecteur est ambivalente, le poète jouant parfois le rôle de guide mais contribuant aussi à l'égarement de celui-ci au sein du poème. La réception du référent culturel conduit également ce même lecteur à éprouver un sentiment de troublante étrangeté, qui le porte lui-même à distance de ses propres émotions lorsqu'il assiste à la déréalisation du monde du poème, fruit de la fictionnalisation du référent par le poète. Par ailleurs, il faut souligner que les extraits de poèmes analysés ont mis en avant les référents littéraire et pictural, figures de proue du monde référentiel de l'auteur.

Néanmoins, cette fictionnalisation ne se borne pas à la littérature et à la peinture car la géographie référencée mobilisée par Guillermo Carnero le conduit à recourir également à évoquer des formes spatiales, que celles-ci soient architecturales, alors composées principalement de lieux clos, ou citadines, puisque nombre de villes d'Europe, qu'il s'agisse de capitales comme Londres, Paris et Rome ou de villes moins vastes et souvent italiennes (Pise, Pavie, Parme, Imola, Rimini...) sont fréquemment présentes dans la poésie de l'auteur. Ces référents expriment, par leur double statut à la fois tourné vers l'intérieur – le lieu clos, la ville contiennent des objets, des habitants, des constructions... – et l'extérieur – lieux clos et villes ont des murs, des frontières, des portes... –, l'ambivalence du dehors depuis lequel peut être énoncé le dedans : en effet, fidèle au paradoxe fondateur de son œuvre qui mobilise l'étranger sous la forme d'avatars de l'intime pour voiler l'expression de l'émotion, le poète poursuit à destination de lui-même et de son lecteur le cheminement à la découverte de sa vérité intérieure sans jamais se dévoiler, en recourant à cette autre forme de référent culturel que sont les espaces architecturaux et urbains. De plus, ce recours à l'élément architectural rejoint de fait

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, v.12-16.

l'intérêt intellectuel du poète pour le XVIII^e siècle et sa conception de « [l]o bello, lo sublime y lo pintoresco », comme ce dernier intitulait son article publié en 1992 sur cette question.¹¹⁰⁶

L'exploration spécifique de son rapport à la réalité, cette « indécision délibérée devant le réel »¹¹⁰⁷ qui induit de fait chez le lecteur une inquiète réception, se reflète donc également dans ce choix de la part du poète de mobiliser ces référents complexes et duels, à la fois fermés et ouverts, en cohérence avec cette recherche de connaissance de soi qui ne peut être exprimée qu'à l'aide des avatars qui lui permettent de revisiter son rapport au monde¹¹⁰⁸. Celui-ci en personne souligne d'ailleurs l'importance de l'architecture dans son œuvre poétique – espace organisé, structuré et humanisé qu'il oppose à la nature non domestiquée – et constate, relisant son œuvre, sa prédilection pour les espaces clos :

*En su sentido más general, el ser humano se encuentra ante dos grandes espacios : el natural y el arquitectónico. El segundo de ellos es una intervención humana en el primero con el propósito de hacerlo menos agresivo, y por eso la Arquitectura tiene su más remoto origen en lo que en el mundo natural ofrece protección y cobijo al hombre indefenso : el árbol y la caverna. La dualidad entre naturaleza y Arquitectura se halla instalada en el subconsciente, y determina dos actitudes instintivas en su oposición. En ese ámbito básico regido por el instinto de supervivencia, optar por la naturaleza indica vitalidad, optimismo, confianza y seguridad en el triunfo de las propias fuerzas sobre el medio, y lo contrario el hacerlo por la Arquitectura. [...] ...la preparación de esta exposición me [ha] deparado algunas sorpresas y [...] la primera de ellas ha sido la de advertir la gran cantidad de referencias arquitectónicas que se encuentran en mi obra poética y la predilección en ella por los espacios cerrados.*¹¹⁰⁹

Ces espaces peuvent en réalité être lus en tant que démultiplications du référent initial, le tombeau du prince don Juan, dont nous avons étudié l'irruption dans le poème « Ávila » et dont nous avons mis en évidence qu'il constitue, après les deux épigraphes qui ouvrent le recueil, l'entrée en scène de l'ambivalence référentielle dont l'arborescence irrigue l'œuvre du poète. Ces espaces clos indéfinis, génériques ou bien précisément identifiés sont en effet fictionnalisés en tant que symboles d'une possible dualité en mouvement entre le dehors et le dedans : ainsi, la forteresse, le cloître, le palais, la tour et la terrasse, le salon (fermé), la salle de danse, la bibliothèque, les couloirs, la cave, la porte (fermée), la coupole et la voûte, la place, le musée,

¹¹⁰⁶ Guillermo Carnero, « Lo bello, lo sublime y lo pintoresco », *Saber leer* (Abril 1992), p. 6-7. De fait dans cet article le chercheur Guillermo Carnero, qui y analyse l'apparition et l'évolution de la définition de ces trois concepts précurseurs du romantisme spécifie : *El concepto de sublimidad explica la irrupción en la literatura (Rousseau, Meléndez Valdés, Edgard Young, Cadalso, Mary Shelley), la pintura (Caspar Wolf, Hubert Robert, Goya) o la arquitectura (Strawberry Hill, Fonthill Abbey) de la naturaleza majestuosa y embravecida que actúa de espejo y caja de resonancia donde se reconocen y amplifican la melancolía, la tristeza y la desesperación ; de la fantasía terrorífica y las ruinas y sepulcros a la luz de la luna ; de los frailes lujuriosos y vesánicos, las monjas ensangrentadas y los pastiches neogóticos.*

¹¹⁰⁷ L. Dahan-Gaita, « La pensée inquiète », *op.cit.*, p. 5.

¹¹⁰⁸ Rappelons que les propres explicitations du poète sur le recours aux référents architecturaux peuvent être lues dans son essai « Yo lírico y arte en mi obra poética », publié dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 120-125.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 120.

le théâtre, les ruines parfois, un temple dorique ou un simple reflet comme dans le poème « Santa María della Salute », la quatrième des *Figuras de variaciones y figuras* ...¹¹¹⁰ ou bien encore des espaces contemporains tels que le café, le bar, l'hôtel, la gare ou le terrain de tennis, voire même la ville, s'érigent-ils en variations référentielles d'une même recherche intérieure qui passe par l'exploration de *l'étranger*.¹¹¹¹

Tous ces lieux ont en réalité en commun leur potentiel de symbolisation d'un insaisissable ordonné incessamment rejoué par le poète, qui, dans sa quête d'un intime assumé, explore grâce à ces référents inertes l'impossible naissance de la relation à l'Autre. Tentant de dépasser l'émotion qui l'étreint, pourtant indispensable à la parole poétique, le poète poursuit effectivement au fil des publications successives sa quête distanciée d'une altérité qui se dérobe, et s'efforce de jeter des ponts entre lui-même et les référents. L'ambivalence de ce désir de l'Autre, constitutif de l'intime qui révèle à soi-même, prend aussi vie dans la peur de l'envahissement par une émotion qui emporterait sur son passage les certitudes les plus établies, ce qui conduit parfois le poète à explorer ce désir par l'abstraction intellectuelle, héritée des Grecs et chère à la pensée européenne. Aussi, malgré sa conscience de l'utopie que représente la recherche d'un refuge dans le monde figé et mortuaire de l'Art, le poète va-t-il tenter, jusqu'au recueil *Verano inglés* dans lequel il accepte d'accéder à ce...

... « ...chavirement [...] dans son rapport à l'Autre, qu'on choisit d'assumer, c'est-à-dire de risquer : qu'on laisse ainsi envahir tout le reste, qui n'est plus que du « reste », au point qu'on en soit désapproprié de « soi » pour mieux se trouver. Au point que l'on attend tout ; que plus rien n'est à part. Au point que ce à quoi je ne songeais pas – ne rêvais pas – effectivement se réalise. Un possible s'ouvre soudain devant moi que je n'imaginais pas » ...¹¹¹²,

de tisser sa relation à un Autre qu'il choisit justement *autre*, un référent culturel chargé d'incarner la texture *impersonnée* de ce retour en Soi qui, délivré du circonstanciel, devient quête humaine universelle¹¹¹³. Cette recherche intérieure, perpétuelle oscillation de l'émotion à la distance, compose l'armature structurante du recueil *Dibujo de la muerte* dont les poèmes se constituent en autant de signes d'une errance à la fois désespérée et féconde à travers l'univers référencé du poète, et entraînent dans leur sillage le lecteur animé par un analogue questionnement sur la douloureuse impossibilité de survivre dans l'univers extrinsèque de l'Art.

¹¹¹⁰ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 271.

¹¹¹¹ Le poète n'omet cependant pas de préciser dans son article « Yo lírico... » que son espace imaginal de référence le plus utilisé est le jardin, référent culturel effectivement présent tout au long de l'œuvre poétique, sur la fictionnalisation duquel nous reviendrons en détails ultérieurement.

¹¹¹² F. Jullien, *De l'intime...op.cit.*, p. 75-76.

¹¹¹³ Nous renvoyons ici une nouvelle fois aux analyses de M.C. Zimmermann dans son article « De l'unicité de la voix poématique... », op.cit.,

D'ailleurs le poème « Amanecer en Burgos »¹¹¹⁴ expose cette angoissée communauté de vue grâce à une première personne du pluriel, manifestation d'un improbable *nous* apeuré, en arrêt devant les oripeaux vidés de toute vie des tenues royales exposées au musée du monastère de Las Huelgas Reales de Burgos. Ces costumes vacants enfermés dans l'espace clos du musée deviennent le symbole de l'impossibilité d'établir une relation avec cet *autre* artistique et a fortiori par analogie avec cet *Autre* humain :

...Porque quizá <i>temiéramos vivir, en la sombra germina la floración de la carne muerta. Andrajos y oro el esplendor revelan de los cuerpos antiguos. Entre imágenes de lejana belleza, piadosamente [se oculta la carne muerta...</i>¹¹¹⁵	Parce que peut-être nous craindrions de vivre, germe dans l'ombre la floraison de la chair morte. Dépouilles et or révèlent la splendeur des corps anciens. Parmi des images à la beauté lointaine, pieusement [se cache la chair morte...

Ce poème reprend le motif de l'alternance des figures de vie et de beauté avec les figures de mort qui forment l'ossature du poème « Ávila », l'image forte de la chair sans vie (*carne muerta*) enserrant les signes d'une impossible bien que désirée relation à la beauté de l'art (*germina, floración, lejana belleza*) qui reste un insaisissable mirage dont la contemplation hors de toute temporalité renvoie, dans le silence claustral du poème¹¹¹⁶, le spectateur et le lecteur à leur propre solitude immobile tout entière livrée au déferlement de l'émotion intériorisée, ressentie face au spectacle de cette impossibilité.

Cette même recherche d'une illusoire relation dialogique avec la beauté artistique se rejoue dans l'espace clos de la pinacothèque du poème « Atardecer en la pinacoteca »¹¹¹⁷, dans lequel s'immisce la présence d'un supposé intime dialogué, initiale apparition dans l'œuvre du poète d'une altérité rêvée et également exploration intellectuelle, sensible et distanciée, de cette relation imaginaire. C'est par l'intermédiaire d'une unique phrase qui brouille les frontières spatiales et temporelles et défait les automatismes du langage que s'exprime formellement l'impalpable de cette relation, par essence incernable. Le lieu clos, retenu pour sa circularité symbole d'une rencontre qui n'a pas lieu, – un motif récurrent dans l'œuvre de l'auteur –, se nourrit également du référentiel pictural pour, depuis le dehors, dire le dedans :

<i>Ibas y venías tan airosamente lejana, entre [inciertas imágenes inertes de belleza antigua en el museo ya oscuro, cuando la luz del Sol mágicamente se engarza con el sonido del eco</i>	Tu allais et venais si élégamment lointaine, parmi [d'incertaines images sans vie à la beauté antique dans le musée déjà sombre, quand la lumière du [Soleil s'enchâsse comme par magie au son de l'écho

¹¹¹⁴ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 124.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, v. 11-16.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, v. 1 et 24 : *En el silencio de los claustros reposa ; muda catarata de dolor*. Nous soulignons.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

y resbala en los ventanales, llueve y retumba

delicadamente, sobre palio,
se desparrama por cañadas ocultas, sonando
[como débil

galope – acero y grana brillan – en la llanura
– escorzo del lejano muro, arambel, añafil, fuego
[y

azul – inmensa,
ibas y venías en el incesante círculo de la rotonda

tan cerca de los ensortijados – labor de
[miniatura –

cabellos de la Virgen con el Niño, los hondos
horizontes lavados, hiriente azul la Estigia,
brillante manzana, círculo en espera del dardo,
sangre recién vertida y latir de lebreles,
que en el callado laberinto, alto como una llama,

ajustada blancura sobre el azul poniente,
eco de mate fulvo entre los muros eras,
concertabas con el armónico – Agnès Sorel
[quizá –
mausoleo, tú, viva – o Lola Montes.

et glisse sur les hautes fenêtres, tombe en pluie et
[gronde

délicatement, sur le pallium,
se répand dans d'obscurs vallons cachés,
[résonnant comme un faible
galop – l'acier et l'écarlate brillent – dans la plaine
– perspective du mur lointain, jabot, trompette de
[parade, feu et

ciel – immense,
tu allais et venais dans le cercle incessant de la
[rotonde

si près des cheveux bouclés – ouvrage de
[miniature –

de la Vierge à l'Enfant, les profonds
horizons au lavis, la Styx bleue qui blesse l'œil,
pomme brillante, cercle en attente du dard,
sang tout juste versé et aboiement de lévrier,
que dans le labyrinthe silencieux, haut comme une
[flamme,

blancheur disposée sur le bleu du couchant,
tu étais écho fauve et mat dans ces murs,
accordée à l'harmonique – Agnès Sorel
[peut-être –
mausolée, toi, vivante – ou Lola Montes.

D'ailleurs précédemment, dans la seconde partie du poème « Ávila »¹¹¹⁸ Guillermo Carnero, tel un Max Ophuls, « cinéaste d'un baroque exemplaire¹¹¹⁹ », qui, dans son *Lola Montès* (1955), « a su construire sur l'écran un espace fluide, en continu décentrement et où le temps a acquis la circulabilité de l'espace [...] au service de l'idée baroque que la vie ne se sépare pas du rêve¹¹²⁰ » brouillait déjà les repères par la déstructuration de ces vers où s'assimilent l'espace et le temps, qui est également une revisite par antithèse du topos du *locus amoenus* classique¹¹²¹. Espace totalement ouvert après la clôture du tombeau, ce passage suscite à la fois une intime déstabilisation chez le lecteur, fruit d'une errance intérieure matérialisée par la convocation des cinq sens, le rapprochement des opposés et la déformation de la réalité, et de l'irruption totale d'une réception renouvelée de l'image traditionnelle du paysage castillan, devenu nocturne miroir de l'âme du poète dans son absence de vitalité¹¹²² :

¹¹¹⁸ *Op.cit.*, v.17-25.

¹¹¹⁹ Jean-Yves Guérin, « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques au XX^e siècle », *Figures du baroque*, colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist, Paris, Puf, 1983, p. 348.

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ Dans son article de présentation de son cycle de conférences sur « La cara oscura del siglo de las Luces », *op.cit.*, p. 35-36, Guillermo Carnero précise la définition du *lugar ameno ideal de la tradición* [:] *un prado verde y florido poblado de aves cantoras*.

¹¹²² En 2005, le poète précisait dans son texte « Ávila en mi poesía », *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 113 : *Soy también uno de esos mediterráneos tristes que han preferido siempre la serenidad sobria y solitaria de Castilla, en la que el yo se ve obligado a dialogar con su propia conciencia, y en cuyo cielo gris y helado no hay compasión ni perdón*. Dans ses « Reflexiones egocéntricas, III », *ibid.*, p. 89, Guillermo Carnero spécifie que *...la vegetación [...] también puede representar lo contrario [la vitalidad] : los perfiles retorcidos de los olivos en*

*Luego, por la ciudad tiene la noche
un lejano horizonte de olivos y acaso alguna
[ermita
entre las llamas color de cardo que suben hasta
[las figurillas
de bronce de las fuentes,
los jirones de almenas lamiendo entre la noche
el torturado brazo de las norias,
los jirones de almenas ardiendo como un turbio
arroyo, entre el helado crepitar de las fuentes,
entre el resbaladizo gotear, en el aire
de la estepa, del sordo sonido de los siglos.¹¹²³*

Puis, dans la ville, l'horizon de la nuit
est un lointain d'oliviers et peut-être une chapelle
dans les flammes couleur de chardon qui montent
[jusqu'aux statuettes
de bronze des fontaines,
les lambeaux de créneaux qui lèchent dans la nuit
le bras torturé des norias,
les lambeaux de créneaux qui brûlent comme un
[trouble
ruisseau, dans le crépitement glacé des fontaines,
dans l'insaisissable goutte-à-goutte, dans l'air
de la steppe, du sourd son des siècles.

Et néanmoins l'auteur, ici déjà conscient à la fois du dedans et du dehors, prend ses distances avec l'émotion et pressent la nécessité d'un regard neuf sur le monde : le chaud (*las llamas, ardiendo, crepitar*) et le froid (*bronce, las fuentes, las norias, arroyo, helado*), l'espace infini (*lejano horizonte, la noche*) ou fermé du château à demi en ruines (*almenas*), la vue (*noche, horizonte, color de cardo*), le goût (*lamiendo*), le toucher (*resbaladizo gotear, el aire*), l'ouïe (*crepitar, gotear, el sordo sonido de los siglos*), en somme cette considération sensorielle de l'horizon intérieur, met en avant le principe de l'œuvre en genèse par le feu et l'eau, éléments primordiaux et opposés dont les actions s'annulent, qui façonnent le langage et déconstruisent en la reconstruisant la réalité du référent. Il s'agit ici d'une première affirmation de la quête intime du poète qui, grâce à cette dualité met déjà en scène son propre soi car, comme le rappelle C.G. Jung : « [I]e soi, symbole de totalité, est une *coincidencia oppositorum*, il renferme donc en même temps lumière et obscurité ».¹¹²⁴

Une opposition similaire entre l'extérieur et l'intérieur permet à la voix poématique d'expérimenter la nostalgie d'une vie éloignée des espaces de liberté que représente la nature mais en échange protégée, voire confinée, dans le lieu clos de la forteresse, comme dans le poème « Pisa »¹¹²⁵ : *...siempre gruesos cristales/nos ocultan el peso de la nieve*¹¹²⁶. Cette vie qui n'en est pas une consiste en une solitude funèbre, masquée sous un autre illusoire *nous* poématique, dans l'espace clos du musée imaginaire du poète. Reste l'émotion devant cet échec: malgré sa beauté, le monde de l'Art ne peut remplacer la vie et équivaut à un enfermement, symbolisé par cet espace ambivalent, qui protège de la souffrance mais isole du monde. De même que seul se tisse dans la contemplation des éléments artistiques le regret

«Ávila», *tan retorcidos como el leño muerto convertido en pértiga de noria o las almenas de un castillo semiderruido*.

¹¹²³ « Ávila », *op.cit.*, v.17-25.

¹¹²⁴ *Métamorphoses de l'âme...op.cit.*, p. 610.

¹¹²⁵ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 172.

¹¹²⁶ *Ibid.*, v.4-5. : « ...d'épais carreaux/nous cachent toujours le poids de la neige ».

désolé de leur état d'immobilisation mortuaire, en opposition à la vitalité du mouvement dans un autre des poèmes de *Dibujo de la muerte*, « Tras el cerco de Ímola » :

...Rebasa <i>de estos muros y escarpas un ansia incontenible de súplica y dominio, como una fina daga tenuemente contiene la sangre de la herida. Tristes tiempos son estos. Bastiones nuestro reino limitan. Falconetes, gonfalones, bombardas, [aletear de cuervos proclaman impotente nuestro afán. En el valle inhalan los colores el aura trasparente de la nieve fundida. Tristes tiempos son estos para [quien algo ansía no sometido al filo de su espada.¹¹²⁷</i>	Un irrépressible désir de supplique et de domination, déborde de ces murs et de ces escarpes, comme une fine dague retient étroitement le sang dans la blessure. Tristes sont ces temps. Des bastions limitent notre royaume. Couleuvrines, étendards, [bombardes, battements d'ailes des corbeaux proclament l'impuissance de notre élan. Dans la [vallée les couleurs absorbent l'aura transparente de la neige fondue. Tristes sont ces temps pour [celui qu'anime le désir d'un objet inaccessible au fil de son épée.

Poursuivant sa déclinaison de la mise à distance de l'émotion en énonçant le dedans depuis le dehors, le poète a parfois recours à la forme architecturale du palais, comme ici, la romaine « Domus Áurea »¹¹²⁸ de sa « Variación I », monumentale et somptueuse construction de Néron, disparue depuis bien des siècles. Tissant une analogie entre les murs du palais et les limites du langage et démultipliant une nouvelle fois la voix poématique en un illusoire *nous* qui renvoie chacun, poète et lecteur, à son propre Soi, c'est de nouveau l'affirmation de l'incommunicabilité de la relation au monde en tant qu'artiste qui est posée dans ce poème qui formule, dans cette première des quatre *Variaciones*, le double échec du refuge dans l'Art et dans le langage.

Tout d'abord, d'un point de vue structurel et en cohérence avec la symbolique architecturale du palais, source et désir d'harmonie¹¹²⁹, lieu de réunion des trois niveaux « souterrain, terrestre, céleste »¹¹³⁰ en correspondance avec les trois états de la psyché, « l'inconscient (le secret), le conscient (le pouvoir et la science), le sur-conscient (le trésor ou l'idéal) »¹¹³¹, le constat d'une possible analogie entre les trois parties de ce poème et cette symbolique ambivalente et trinitaire du palais : en effet, si dans la partie initiale le poète dévoile l'artisanat ambivalent et sordide de l'élaboration poématique (le secret), la seconde d'entre elles expose le difficile procès d'écriture de l'émotion dans le poème à partir de

¹¹²⁷ *Op.cit.*, p. 176, v. 8-17.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 250-253.

¹¹²⁹ « Sa construction même est soumise aux lois de l'orientation, qui l'inscrivent dans un ordre cosmique. Le palais apparaît donc comme produit et source de l'harmonie, harmonie matérielle, harmonie individuelle, harmonie sociale », *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 723.

¹¹³⁰ *Ibid.*

¹¹³¹ *Ibid.*

l'analogie avec le langage de la musique¹¹³² (le pouvoir et la science), tandis que la troisième livre indirectement dans les tercets qui la composent l'idéal toujours poursuivi d'un regard neuf sur le monde, d'une *materia*¹¹³³ vivante et sensible, laquelle émerge grâce au contrepoint de l'emploi réitéré de la négation, selon deux directions opposées qui expriment la dualité de l'intériorité et de l'extériorité ou de l'inspiration et de l'expiration : les huit tercets de la troisième partie du poème consistent en effet en une exploration-évocation de ce « Souffle sur lequel les signes jamais ne conservent prise »¹¹³⁴. D'abord, parcourant les tercets, l'obsessive négation : *Qué hermosura los seres nacidos en el aire, / no en el aire poblado de las grutas marinas*¹¹³⁵ ; *ni el aire batido del estrecho*¹¹³⁶ [...] *o el aire de las cumbres*¹¹³⁷ ; *No el aire que colores intercalan/a las evanescencias de su arco*¹¹³⁸ ; *No el aire de los ríos subterráneos*¹¹³⁹ [...] *o el aire encanecido de las criptas*¹¹⁴⁰ ; puis l'affirmation : *son materia*¹¹⁴¹ ; *luz y sombra son cambio : son materia*¹¹⁴² ; *color inmóvil, gélido : materia*¹¹⁴³, jusqu'au dernier vers du poème : *y es materia*¹¹⁴⁴.

Cette insaisissable relation à la réalité, clairement ordonnée dans la matrice architecturale du palais, repose cependant sur l'amer constat de la misérable condition du poète dont la création, comme la fleur de lotus, pousse dans la boue : l'omniprésence de l'élément maritime dans cette troisième partie de « Variación I » établit d'ailleurs de fait une opposition entre l'eau stagnante du souvenir transcrit dans le poème et la vitalité de l'instant présent de l'expérience, symbolisé par le mouvement incessant de la mer.¹¹⁴⁵

En effet, si le prédicat en forme de leitmotiv de la première des trois parties de cette variation, *[l]a sordidez es nuestro pan*¹¹⁴⁶, prend la forme d'une antithèse qui oppose la bassesse du sordide office de poète à la substance nourricière essentielle qu'est le pain, c'est

¹¹³² Le poète en personne rappelle que « *Domus Áurea* » y « *Queluz* » consideran superior la semántica de la música a la inevitablemente conceptual de las palabras, « Yo lírico ... », *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 130.

¹¹³³ « Variación I, Domus áurea », p. 251, v.44.

¹¹³⁴ Pierre Fedida, « Le souffle indistinct de l'image », cité par G. Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre – Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 27.

¹¹³⁵ « Variación I, Domus áurea », v.75-76 : Quelle beauté que celle des êtres nés de l'air, / pas de l'air peuplé des grottes marines... ».

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 252, v.79 : « ni l'air fouetté du détroit... ».

¹¹³⁷ *Ibid.*, v.83 : « ou bien l'air des cîmes... ».

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 253, v.87-88 : « Pas l'air que des couleurs intercalent/aux évanescences de son arc... ».

¹¹³⁹ *Ibid.*, v.95 : « Pas l'air des rivières souterraines ... ».

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, v.99 : « ou l'air vieilli des cryptes... ».

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 252, v.82.

¹¹⁴² *Ibid.*, v.86 : « lumière et ombre sont changement : elles sont matière ».

¹¹⁴³ *Ibid.*, v.94 : « couleur immobile, glaciale : matière... ».

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 253, v.106.

¹¹⁴⁵ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 89 : En « Variación I » [...] el mar simboliza la vitalidad de la experiencia mientras es vivida, en contraste con la inmovilidad del recuerdo y de la memoria y de su traducción en discurso escrito, el cual se asocia al fango, es decir a las aguas estancadas.

¹¹⁴⁶ « Variación I – Domus Áurea », op.cit., p. 250-251, v.1. Cette affirmation est de fait répétée aux v.17 et 45 : « Le sordide est notre pain ».

que nous est livré ici le secret de la création poétique selon l'auteur qui, outrepassant justement la symbolique du palais qui à celle de la maison « ajoute les précisions qu'évoquent la magnificence, le trésor et le secret¹¹⁴⁷ » va effectivement démythifier son état de poète et livrer le secret de la propre fabrique du poème, qui n'est qu'échec du langage à dire l'expérience vitale, à partir du paradoxe de cette énonciation qui se réalise depuis le poème lui-même.

S'adressant de fait au lecteur depuis cet intérieur réservé à une élite que constitue le palais, la voix poématique, faussement collective, expose le triste constat de la nécessité de la mort de l'expérience vitale pour que naisse le langage du poème et explore avec lucidité ce procès créatif en tant que *falsación del aire*¹¹⁴⁸ : et lorsqu'il reprend la terminologie de la philosophie de K. Popper, le poète instaure une distance qui pose le poème dans son aspect phénoménologique d'« énoncé falsifiable »¹¹⁴⁹ qui dément la possibilité de rendre compte de l'expérience vitale (*el aire*) par le langage, trop conceptuel, comme si le poème n'était qu'une recherche des preuves de cette affirmation. Et de fait, le doute s'instille (*es entonces un archipiélago de dudas*¹¹⁵⁰) et le sordide – illusion d'existence de l'expérience dans le langage – s'épand, *inquiérese nuestro rostro, usurpa nuestro nombre*¹¹⁵¹ ; *Parodia nuestros gestos a los pies de la cama, / dibuja el garabato de la carne desnuda / en que creemos estar vivos, [e]s el gran escenógrafo / que cada amanecer pone en orden el mundo*¹¹⁵². Ce sordide alimente la détestable parodie de vie qu'est l'existence du poème. Et les mots sont des murs et des masques qui mythifient les figures de la haine :

*La sordidez es nuestro pan,
nos provee de odio y en él somos lenguaje*

*que sin embargo deteriora,
levantamos un muro de palabras
que al odio se reduce
y el odio deteriora ; parodiándolo
nos envuelve en palabras como velos.*

Envolverse en palabras como velos

Le sordide est notre pain,
il nous pourvoit en haine et en elle nous sommes
[langage]

qui cependant abîme,
nous édifions un mur de paroles
qui n'est que haine
et que la haine abîme ; en le parodiant
il nous enveloppe dans des mots comme des
[voiles.

S'envelopper dans des mots comme des voiles

¹¹⁴⁷ *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 723. L'article « Palais » poursuit : « Le palais est la demeure du souverain, le refuge des richesses, le lieu des secrets. Pouvoir, fortune, science, il symbolise tout ce qui échappe au commun des mortels ».

¹¹⁴⁸ « Variación I-Domus Áurea », *op.cit.*, p. 250 : une « falsifiabilité de l'air ».

¹¹⁴⁹ Claire Sallour, « Popper et le critère de falsifiabilité », [http : //www.implications-philosophiques.org/implications-epistemologiques/popper-et-le-critere-de-falsifiabilite/comment-page-1/](http://www.implications-philosophiques.org/implications-epistemologiques/popper-et-le-critere-de-falsifiabilite/comment-page-1/) : « A la recherche d'un critère ultime de détermination de la frontière entre science et non-science, Popper aura fait de la falsifiabilité des énoncés théoriques la clé de voûte de son épistémologie. La falsifiabilité peut se définir de la manière suivante : un énoncé est falsifiable « si la logique autorise l'existence d'un énoncé ou d'une série d'énoncés d'observation qui lui sont contradictoires, c'est-à-dire, qui la falsifieraient s'ils se révélaient vrais » K. Popper, cité par A. Chalmers, *Qu'est-ce que la science ?*, Paris, La Découverte, 1987, p. 76) ».

¹¹⁵⁰ « Variación I... » v.5-6 : « ...il [le sordide] est alors un archipel de doutes... ».

¹¹⁵¹ *Ibid.*, v.7 : « ...il scrute notre visage, il usurpe notre nom ».

¹¹⁵² *Ibid.*, v.9-12 : « ...Il parodie nos gestes au pied du lit / il dessine le gribouillage de la chair nue / dans laquelle nous croyons être vivants. / Il est le grand scénographe / qui chaque matin remet le monde en ordre ».

*para mitificar las figuras del odio
como las estaciones de la risa,
porque el discurso del fracaso,
la lucidez, la fantasmagoría,
son un arte de amar, tienen su método
como lo tiene el uso de la carne
cuando creemos estar vivos,
cuando desdice al odio,
con sus fabulaciones, la noche que no dura.*¹¹⁵³

pour mythifier les figures de la haine
comme les saisons du rire,
parce que les discours de l'échec,
de la lucidité, de la fantasmagorie,
sont un art d'aimer, ils ont leur méthode
comme l'a l'usage de la chair
quand nous croyons être vivants,
quand la nuit qui ne dure pas
dément la haine avec ses affabulations.

Cette dynamique du recours à la forme architecturale au symbolisme ambivalent, à la fois intérieur et extérieur, met en exergue qu'à se trop se tourner vers le dedans, la possibilité d'un isolement existe, ce qui a pu parfois faire dire à la critique sur l'œuvre de Guillermo Carnero que sa poésie consistait en un élitisme distant et hors du monde. Mais les tourments émotionnels du poète manifestés par cette recherche d'une impossible relation à l'Autre sont pourtant des signes de son engagement vital, qui dessinent parfois, en interaction avec cet espace, la possibilité de redire l'illusoire sécurité de la médiation avec l'œuvre d'art : ainsi, dans le poème « Campos de Francia », qui clôt le recueil *Verano inglés*, la contemplation de la chapelle du palais de Versailles¹¹⁵⁴ va-t-elle conforter le poète, de retour de la douloureuse expérience amoureuse poématiquement mise en scène dans le recueil, dans la justesse de cette réception d'un dehors étranger mais rassurant qui le conduit à toucher du doigt sa vérité intérieure.

Et en effet, face à la beauté bouleversante de cette chapelle, à la monumentalité de ses grandes orgues silencieuses, aux dorures, à la lumière¹¹⁵⁵, le poète revient aux racines fondatrices de sa relation au monde, plantées dès le poème « Ávila » duquel nous est offert un écho dans « Campos de Francia » (*La pulcritud de la ascensión del mármol, / cálida y abombada como la faz de un niño*¹¹⁵⁶), et déclare une nouvelle fois son intense amour de l'art – *[n]unca/hizo tanto por mí ningún ser vivo*¹¹⁵⁷ – et sa préférence pour une beauté, certes sans vie mais inoffensive puisqu'elle ne produit que des sentiments esthétiques et non les émotions dévastatrices que peut déclencher la relation à l'Autre.¹¹⁵⁸

¹¹⁵³ *Ibid.*, v.17-33.

¹¹⁵⁴ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 723...« [palais qui] illustre le mythe solaire dans lequel s'inscrit Louis XIV ».

¹¹⁵⁵ Sur la chapelle du château de Versailles et ses grandes orgues : <http://www.youtube.com/watch?v=c1SRCvBgKQ4>

¹¹⁵⁶ *Verano inglés, op.cit.*, p. 69, v.11-12 : « La délicatesse de l'ascension du marbre, chaude et ronde comme le visage d'un enfant ».

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, v.17-18 : « Jamais/aucun être humain ne fit autant pour moi ».

¹¹⁵⁸ D'ailleurs, le poète s'explique sur cette relation à l'art, particulièrement intense dans ce poème : *El poema final, "Campos de Francia", es de los que a mí más me gusta releer, y de los que más emoción me producen. Este poema viene de un día en que me encontré en la capilla del Palacio de Versalles. Todo estaba en silencio ; el órgano no funcionaba. Todo era perfecto, brillante, riquísimo, magnífico, oro por todas partes, toda esa maravilla*

C'est également dans l'espace organisé de la ville, qui est en effet par excellence le lieu où pourraient se tisser de possibles médiations, que se joue le mouvement entre le dehors et le dedans : dans l'œuvre de l'auteur, son évocation participe d'une ambivalente relation au monde, car c'est celle, solitaire, du poète avec le référent artistique qui sera de façon paradoxale exposée dans ce lieu des multiplicités culturelles et humaines qu'est l'espace urbain.

Un tour d'horizon titulaire peut dans un premier temps permettre de mettre en évidence que la ville est un espace de prédilection du poète. Effectivement, les intitulations mentionnent de nombreuses villes d'Europe¹¹⁵⁹, ce qui pourrait donner à penser que l'auteur situe de façon immédiatement identifiable le poème dans l'une ou l'autre d'entre elles pour en décrire des éléments ou exprimer une émotion suscitée par sa contemplation directe. Mais il n'en est rien car l'évocation de l'espace urbain permet une nouvelle fois au poète, qui n'est pas un simple touriste, de partir à la recherche de sa vérité intérieure grâce l'activation de la médiation entre la géographie référencée et l'expression langagière de la solitaire voix poématique.

A ce titre, l'exemple de la ville de Rome est emblématique de ce dedans qui s'énonce grâce au dehors et de la médiation qui peut se tisser entre cet espace rationalisé et construit et la quête intérieure du poète, ce qui constitue sa propre relecture de la tradition. De fait, le recueil *Cuatro noches romanas*, recueil de prédilection du poète¹¹⁶⁰, explicitement référé à cette capitale, est déjà un objet d'intérêt, de réflexion et de méditation chez de nombreux artistes tels que Stendhal qui, dans son ouvrage *Rome, Naples et Florence* souligne l'omniprésence de la mort qui y règne – « Tout est décadence ici, tout est souvenir, tout est mort »¹¹⁶¹ –, ou encore Valéry Larbaud qui évoque quant à lui lorsqu'il s'y réfère le lien profond qui se tisse entre la ville et les émotions du poète : « Lumière, couleur, et don précieux de Rome. En le recevant dans ce lieu [la cour intérieure du collège romain] et de cette façon imprévue, nous avons senti,

de arte y riqueza, oculta y fuera de la realidad y de la naturaleza ; y, al otro lado de los muros, la vida, el campo verde, el cielo azul. Esa es la sensación que tuve. Yo venía de perder y dejar mucho en Inglaterra, y había cruzado, en realidad y simbólicamente, el canal de la Mancha. La sentencia final del poema, "Nunca/hizo tanto por mí ningún ser vivo", da cuenta de la sensación de belleza y serenidad que produce el arte, y que nunca podrá igualar la de un ser vivo, en el que siempre late una bomba de relojería, si bien la vida no puede dártele el arte. Aquella sensación emocional primaria de soledad y pérdida, si no hubiese estado acompañada de su carga cultural no me habría dado esa percepción especial, sin la cual, por otra parte, habría quizá pasado por allí como un turista más, Ágora, op.cit., p. 33-34.

¹¹⁵⁹ Ávila, Burgos, Aranjuez, Venise, Nogent-sur-Marne, Paris, Boscoreale, Pise, Pesaro, Imola, Paestum, Rome, Parme, Rimini, Pavie, Ostende, Athènes, Genève, Vienne... Trois des recueils du poète se réfèrent spécifiquement à une capitale européenne : *Verano inglés*, excepté son dernier poème « Campos de Francia » qui est situé sur le continent, est référé à Londres, *Fuente de Médicis* au jardin parisien du Luxembourg et *Cuatro noches romanas* se déroule dans quatre lieux différents de la capitale italienne.

¹¹⁶⁰ 'Cuatro noches romanas' es mi libro predilecto porque me recuerda la tesitura en la que lo escribí. Guillermo Carnero, *lasprovincias.es*, 28/05/12.

¹¹⁶¹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Pierre Brunel (ed.), Paris, Gallimard, folio classique 1845, 1987, p. 393.

plus peut-être qu'en tout autre circonstance, à la fois notre bonheur et l'aiguillon de la mort »¹¹⁶². Ces deux auteurs mettent en avant une Rome paradoxale, écartelée entre vie et mort, comme Guillermo Carnero qui y dialogue avec la mort dans ses quatre nuits romaines¹¹⁶³, y mettant en scène ce que l'hispaniste E. Pittarello définit comme *el binomio [que] representa una constante ética en la poesía de Guillermo Carnero [...] : la ruina del poeta y su hábitat, la ciudad moderna*¹¹⁶⁴. Effectivement, le paradoxe de la ville, *cadáver en parte vivo*, fait écho dans les nuits du recueil, placé tout entier sous le règne nocturne¹¹⁶⁵ et mortuaire¹¹⁶⁶, aux sentiments de la voix poématique. Le locuteur, *vivo y muerto a la vez*¹¹⁶⁷, emporte le lecteur sur les traces d'une Rome nocturne, lieu de la mise en scène de son dialogue avec la Mort. Ce dialogue, qui relève de la distanciation théâtrale, permet d'écarter toute sentimentalité – *Pregunta/pero evítame quejas y gemidos,/la hartura de las mismas necesidades*¹¹⁶⁸ – grâce au dédoublement du locuteur qui transforme le lecteur en spectateur : nous voici au théâtre, assistant depuis la salle obscure aux dialogues enclos dans l'espace symbolique même de la mortelle *polis*¹¹⁶⁹ :

¹¹⁶² Valéry Larbaud, « Aux couleurs de Rome », *Œuvres, op.cit.*, p. 982.

¹¹⁶³ En 2011, dans *Ágora*, « Conversación con Guillermo Carnero », *op.cit.*, p. 35-36, le poète souligne cette dynamique vie/mort, particulièrement éprouvée dans cette ville : *Roma es una ciudad única, en la que la muerte está siempre presente. [...] Cuatro noches romanas es Roma. Si hay una ciudad para sentir la evidencia de la muerte, del paso del tiempo, de la destrucción, es Roma ; no hay otra como ella. Hay ciudades más totalmente destruidas, pero Roma es un cadáver en parte vivo ; encima de un residuo arqueológico o medieval hay un edificio del siglo XVI, y encima uno del XVIII y otro del XIX, y junto a él un MacDonald's, y al lado una turista con las tetas al aire, como decía Miguel Hernández ; todo entre una plétora de belleza y montones de basura. Esa acumulación de contrastes sólo la produce Roma, y yo no he sentido nunca en otra, tan agudamente, lo que es estar vivo y muerto a la vez.* Le philosophe allemand Georg Simmel livre quant à lui, dans le court ouvrage qui réunit trois de ses textes sur les villes d'Italie, Rome, Florence et Venise, des analyses sur la ville de Rome qui soulignent la richesse architecturale et artistique de la ville qui compose à ses yeux un tout harmonique : « Ce qui est tout à fait incomparable dans l'impression que produit Rome, c'est que la variété des époques, des styles, des personnalités, des contenus de vie qui y ont laissé leurs traces, sont dans une tension plus importante que nulle part ailleurs dans le monde, et que malgré tout, ceux-ci s'entrelacent en une unité, une harmonie et une affinité comme nulle part ailleurs dans le monde », *Rome, Florence, Venise*, trad. Christophe David, Paris, Allia, 2005, p. 10. La citation est extraite de l'essai *Rome, une analyse esthétique*.

¹¹⁶⁴ E. Pittarello, « El ideal herético... », *op.cit.*, p. 415.

¹¹⁶⁵ D'ailleurs, le recueil porte en exergue une épigraphe du poète métaphysique anglais John Donne (*Environ me with darkness whilst I write/Viens, ô Nuit, quand j'écris, de ténèbres me ceindre*) issu de la douzième élégie intitulée « His parting from her (Séparation) » :

ELEGIE XII : HIS PARTING FROM HER

Since she must go, and I must mourn, come

[Night,

Environ me with darkness, whilst I write :

Shadow that hell unto me, which alone

I am to suffer when my love is gone.¹¹⁶⁵

Dans *Poèmes de John Donne*, trad. Jean Fuzier et Yves Denis, éd. bilingue, Paris, Gallimard, *nrf*, 1962, p. 54-55.

¹¹⁶⁶ L'exergue de la première des quatre nuits est une épigraphe de Hölderlin tirée de « Griechenland » : *Mein Herz gehört den Toten an* / « Mon cœur appartient aux morts ».

¹¹⁶⁷ Voir la n. 1159.

¹¹⁶⁸ « Noche primera, Campo de Fiori », v.21-23 : « Demande [dit la Mort] /mais évite-moi les plaintes et les gémissements,/le flot de la bêtise même ».

¹¹⁶⁹ Le *Dictionnaire des symboles* rappelle de plus que l'Ancien testament nommait Rome « Babylone la Grande, nom symbolique de Rome [...], antithèse, [...] repoussoir de la Jérusalem d'en haut. [...], Rome aux sept collines

PREMIERE NUIT
CAMPO DE' FIORI

—Pourquoi l'espace s'obstine-t-il dans son immortalité, indifférent au temps ?

Quand s'achève
la représentation, la scène
devrait disparaître. Quand se dissiperaient
les derniers mots un infranchissable et perpétuel
rideau d'obscurité descendrait avec eux
sur l'absence et la vacuité du temps.
Si ton courant emportait tout
rien ne resterait de la machinerie
restes rongés par la poussière dans d'obscurs recoins,
costumes enlaidis aux coutures amollies,
miroirs fendillés dans leur cadre doré.

Mais ce cheminement est ardu et l'exploration du poète revêt de multiples formes dans lesquelles s'incarne sa relation dialogique ambivalente avec son univers culturel référencé : que les référents culturels prennent la forme d'épigraphes, de référents artistiques picturaux ou architecturaux, ceux-ci guident et en même temps égarent le lecteur, indispensable et à la fois temps embarrassant alter ego d'un poète qui se livre tout en se cachant derrière les voiles du référent, leur fictionnalisation visant à masquer la sentimentalité d'une confession non distanciée, invisible dans l'œuvre du poète, tout en partageant avec pudeur par le truchement du langage l'émotion à l'œuvre dans cette quête humaine solitaire. Mais le poète va également

¹¹⁷¹ Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard folio essais 217, 1982, p. 52.

poursuivre son jeu de miroir par la fictionnalisation du référent en convoquant de nombreux alter ego, passages vers une relecture de son Europe des arts et de la culture et incarnations des multiples états de sa sensibilité.

2.2. Le poète et ses doubles : l'Étranger, voile de l'émotion

C'est ainsi qu'au fil des années et des recueils Guillermo Carnero va donner à voir, par référents interposés, l'ordonnancement scénique de son rapport au monde : « spectateur du monde », le poète cherche néanmoins à « s'examiner soi-même »¹¹⁷² mais indirectement, de biais, en donnant corps à cette dualité, objectivée et distanciée par la mobilisation de ses différents avatars. Littéraires, picturaux, architecturaux, paysagers, objectaux, les référents avec lesquels l'auteur construit sa relation dialogique à l'Europe de la culture, qui configurent en quelque sorte la *[g]alería de retratos* de ses compagnons de route créatifs et réflexifs, se démultiplient également dans une pluralité de figures langagières qui ordonnent son propre insaisissable dans le miroir de l'altérité. Ce fécond procès de décentrement met en lumière l'ambivalence de l'auteur, partagé entre le désir du refuge dans l'Art, une thématique au long cours présente dès le début de l'œuvre et jusque dans *Regiones devastadas*¹¹⁷³, et celui de la construction de Soi à travers l'Autre. Le poète, à ses débuts, n'a-t-il d'ailleurs pas traduit le récit de Théophile Gautier, *Spirite*, dans lequel Guy de Malivert entame une quête à la recherche de son *anima* en la « personne » de l'évanescence et fantasmagorique apparition qui donne son titre à la nouvelle ?¹¹⁷⁴

La lecture des recueils expose donc le lecteur à la réception de cette cohorte d'influences constituée de peintres, poètes, écrivains, sculpteurs, musiciens, philosophes... auxquels le poète à sa façon rend hommage tout en les fictionnalisant. Ceux-ci constituent effectivement son horizon émotionnel (en tant que déclencheurs de l'émotion, mise en mots dans le poème) mais également intellectuel (en tant qu'objets d'étude universitaire notamment pour certains d'entre eux¹¹⁷⁵ et de réflexion sur l'acte d'écriture). Ils participent donc pleinement du dialogue entre

¹¹⁷² *Ibid.*, pour les deux citations.

¹¹⁷³ Cette oscillation entre le refuge dans l'Art et le risque de la confrontation émotionnelle avec le monde est en effet une thématique qui perdure dans l'œuvre poétique et que l'on retrouve par exemple dans le poème « Campos de Francia » qui clôture *Verano inglés* (1999), en 2003 dans le poème « Busto truncado de un desconocido » des *Poemas arqueológicos*, republié en 2017 dans *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 25 sous le signe épigraphique de Théophile Gautier, « Le buste survit à la cité ». Guillermo Carnero réaffirme en 2018 son sentiment de *segregación de la realidad* (à ce propos voir la n.1071).

¹¹⁷⁴ Le *Dictionnaire des symboles* précise le sens que Jung donne à cette notion : « L'anima est l'archétype du féminin qui joue un rôle d'une importance toute particulière dans l'inconscient de l'homme [...] ou alors l'anima est la composante féminine de la psyché de l'homme », article « Âme », *op.cit.*, p. 34.

¹¹⁷⁵ Voir notre introduction générale.

les cultures que l'auteur met en avant en tant que double alternative : d'une part à l'enfermement dans l'Art comme substitut à la vie et d'autre part comme stratégie de résistance au délitement de la culture européenne de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. C'est que cette immobilité du refus de l'altérité par une relation à sens unique au référent culturel (mimesis) n'est pas tenable et que l'échange interculturel nourricier et en mouvement se fait indispensable voie de découverte de Soi et de vivification de la culture, qui ne reste ainsi pas lettre morte : c'est en cela que chez le poète la culture est un élément vital, au même titre que l'air et l'eau, deux éléments d'ailleurs omniprésents dans son œuvre, car, comme l'affirme Paul-Jean Toulet dans son *Carnet d'Indochine* : « ...il n'y a que deux choses où le temps ne peut rien changer ni détruire : l'eau et le vent ».¹¹⁷⁶

Ainsi, chaque *double-miroir* contribue-t-il à sa manière à l'élaboration de la réflexion poétique de l'auteur en tant que symbole de cette dualité ambivalente d'un élan vers l'Autre, en réalité vers Soi par l'Autre, et nouvelle manifestation distanciée de l'alternance de la pulsion de vie et de la pulsion de mort perceptible dès le début de l'œuvre : d'une part représentation de Soi dédoublée pour mieux se découvrir et d'autre part, conformément à la résonnance tragique et fatale qu'a donné au Double (Doppelgänger) le romantisme allemand : « [i]l peut être le complémentaire, mais plus souvent l'adversaire qui nous invite à combattre...Rencontrer son double est dans des traditions anciennes un événement néfaste, parfois même un signe de mort ».¹¹⁷⁷

Dans le même temps, ces avatars permettent des détours qui contournent l'expression directe de l'émotion¹¹⁷⁸ : la démultiplication gémellaire du locuteur poématique, qui fait cohabiter le plan du Soi et le plan de l'Autre, contribue en effet à voiler l'expression de l'émotion immédiate grâce au caléidoscope des voix pluriculturelles qui s'entrecroisent aussi bien dans les intitulations que dans le corps des poèmes. Mais cette démultiplication permet dans le même temps de transgresser l'automatisation de la réception des référents, puisque le poète n'en retient parfois qu'un aspect qui fait à ce moment-là écho à sa propre quête d'auto-connaissance, ce qui contribue une nouvelle fois à l'étrangeté d'une réception qui induit l'émergence d'un regard neuf et permet la réception de l'émotion à l'œuvre dans le poème.

¹¹⁷⁶ Paul-Jean Toulet, *Carnet d'Indochine*, Éditions Nicolas Chaudun, 2013, p. 70.

¹¹⁷⁷ *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 365.

¹¹⁷⁸ Dans son article de 1996, « Sobre el canon literario dieciochesco », *Ínsula* 600 (diciembre 1996), p. 13, Guillermo Carnero montre indirectement une nouvelle fois son intérêt intellectuel quant à la question de l'évitement de tout sentimentalisme dans l'expression poétique de l'émotion lorsqu'il souligne *que [b]ien es verdad que los tópicos simplificadores han tenido la virtud de desnaturalizar las expectativas tocantes a la poesía mucho más que las que conciernen a los demás géneros literarios, y la han convertido, para los más sagaces, en un discurso sentimental de primer grado.*

Le lecteur, déstabilisé par cette étrangeté référentielle, est par conséquent amené à mettre en mouvement ses connaissances culturelles figées par l'usage, ce que le philosophe et historien de l'art G. Didi-Huberman nomme « sortir de ses propres cadres d'intelligibilité »¹¹⁷⁹ pour s'intégrer au procès de transfert culturel mis en marche dans le langage du poème et ainsi « prendre sens [...] du cheminement lui-même plutôt que de l'installation en un lieu et de sa clôture par le propriétaire »¹¹⁸⁰, de façon à « mettre en mouvement ce que nos habitudes intellectuelles veulent si souvent mettre en arrêt »¹¹⁸¹ : ceci est un apport important de la poésie de Guillermo Carnero, qui milite pour à la fois pour une culture vivante et en mouvement et pour la liberté du lecteur et de la réception, de façon à ce que celui-ci fasse évoluer ses représentations afin de retrouver un regard « désautomatisé » sur le langage et la culture, en clair, que ce lecteur active la signifiante lectrice pour dépasser les figures de réception figées de l'œuvre, qu'il éveille son esprit critique en apprenant à lire au-delà des apparences et des clichés, pour pouvoir devenir un citoyen libre. Cette figure du double est donc à la fois facteur de connaissance de soi et militantisme de Guillermo Carnero pour la culture : poète européen, l'auteur récuse l'enfermement moribond de l'acculturation franquiste dès ses premières publications et soutient encore en 2018 la cause de la culture savante, dont la survivance est le défi majeur de l'éducation d'un pays.¹¹⁸²

C'est dans le cadre de cette double hélice émotionnelle et intellectuelle qu'il faut lire ce travail sur le double qui figure dans nombre des poèmes de l'auteur, que ce soit en tant qu'avatar qui permet la narration poématique ou bien dans les intitulations, les épigraphes ou même parfois en tant que citation intratextuelle. Il y a donc lieu de s'interroger sur le rôle que le « poète caméléon »¹¹⁸³ leur fait jouer en les convoquant ainsi en tant que doubles poématiques et de chercher à comprendre en quoi cette alliance entre l'art et l'émotion permet l'expression distanciée de l'intime grâce au dialogue entre les cultures, tout en se constituant en une troublante étrangeté référentielle.

¹¹⁷⁹ G. Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre ... op.cit.*, p. 19.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁸² Guillermo Carnero, « Entrevista con Juan Lagardera », 12/05/2018, *op.cit.*, p. 3 : *Estamos, a mi modo de ver, ante algo más profundo que el corte generacional : el abismo entre tres mil años de cultura occidental, de base grecolatina, y otra cultura audiovisual alternativa, más fácil de asimilar : cultura de analfabetos desde luego, pero con su entidad propia y con el atractivo de ser un territorio de encuentro y comunicación inmediata. No sé si acabará, con los años, por imponerse, pero la tradicional y sabia parece cada vez más minoritaria. Es posible que la diferencia entre la masa y la minoría no deje de ir en aumento, o que, en cambio, se haga evidente la mediocridad de la cultura audiovisual y se retorne a la otra. La educación tiene ante sí este reto, que probablemente no sepa o no pueda afrontar.*

¹¹⁸³ John Keats, *Lettre à Woodhouse du 27 octobre 1818*, cité par Mario Praz, *La chair, la mort et le diable – Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, coll.Tel, 2013, p. 18.

2.2.1. Les doubles émotionnels du poète, des passages culturels facteurs de distance et de signifiante

En effet, si création et intellection se nourrissent l'une de l'autre chez le poète, qui réfléchit de façon créative et crée de façon réflexive – le poète *piensa con las emociones y se emociona con los pensamientos*¹¹⁸⁴ – l'une et l'autre approche lui étant signifiante, la recherche de la résolution de cette dualité ontologique paradoxale est sans cesse jouée par la voix poématique dans la relation à ses avatars. Cette « contradiction non résolue »¹¹⁸⁵ prend effectivement vie dans ces dédoublements tout au long de l'œuvre : le poète n'a-t-il pas publié dans son dernier recueil paru, *Regiones devastadas*, le poème « Dioscuros », jouant ainsi une nouvelle fois cette dualité qui mêle la pulsion de vie et la pulsion de mort?¹¹⁸⁶

Mais ces jumeaux mythologiques et artistiques, archétype duel de l'insaisissable ordonné, sont précédés de bien d'autres avatars qui mettent au jour les facettes de la réflexion poétique de l'auteur, élaborant *un intricado paisaje repleto de encrucijadas y figuras*¹¹⁸⁷, miroirs et matière à émotion pour le poète et le lecteur¹¹⁸⁸. A ce titre, dans le recueil *Dibujo de la muerte*, le poète est sensible à la question de *l'empêchement*¹¹⁸⁹, exprimé dans le sens d'une ambivalence entre l'action et l'immobilité forcée qui se manifeste dans l'unité que forment les deux poèmes « Melancolía de Paul Scarron »¹¹⁹⁰ et « Primer día de verano en Wragby Hall »¹¹⁹¹. Ils sont d'ailleurs placés côte à côte dans la successivité du recueil initial, ce qui renforce la puissance symbolique de ces doubles ainsi que les possibilités d'échanges intertextuels pour le lecteur, qui lit le second poème en s'alimentant du premier.

¹¹⁸⁴ « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora*, op.cit., p. 30.

¹¹⁸⁵ *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 546 : « André Virel voit dans les images gémellaires, ainsi que dans les images symétriques en général, comme la tension interne d'une situation permanente... La peur du primitif devant l'apparition gémellaire, c'est la peur de la vue extérieure de son ambivalence, la peur de l'objectivation des analogies et des différences, la peur de la prise de conscience individuatrice... la peur de l'individuation, la peur de la rupture de l'indifférenciation collective ».

¹¹⁸⁶ *Regiones devastadas*, op.cit., p. 57. Les jumeaux, quand « ils symbolisent ainsi les oppositions internes de l'homme et le combat qu'il doit livrer pour les surmonter, [...] revêtent une signification sacrificielle : la nécessité d'une abnégation, de la destruction ou de la soumission, de l'abandon d'une partie de soi-même, en vue du triomphe de l'autre », *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 546.

¹¹⁸⁷ Guillermo Carnero, « Sobre el canon... », op.cit., p. 13.

¹¹⁸⁸ C'est pourquoi, dans un premier temps et malgré l'artificialité d'un tel découpage, nous analyserons le traitement que réalise le poète du référent culturel que nous qualifions de *double émotionnel*, en relation avec cette ambivalence constitutive de l'œuvre, ce qui ne signifie bien entendu pas que toute réflexion est absente des poèmes qui mettent en scène ce type de fictionnalisation du référent. Mais, au sein de l'oscillation entre ces deux tendances, émotionnelle et intellectuelle, l'une prend tantôt le pas sur l'autre, ce qui permet que l'on établisse, pour rendre plus lisibles les explicitations, cette frontière qui en réalité n'en est pas une, comme le montrent nos analyses.

¹¹⁸⁹ « Empêchement : ...ce qui fait obstacle, entrave [...], ce qui empêche d'être présent, disponible », *Dictionnaire historique de la langue française* op.cit., p. 681.

¹¹⁹⁰ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 137.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 139-140.

Situés après les poèmes « El movimiento continuo » qui souligne la falsification du langage et de l'émotion et « Muerte en Venecia » qui met en scène les errances urbaines d'un Aschenbach-Detlev Spinell, personnage composite issu des nouvelles de Thomas Mann¹¹⁹² revisité par Guillermo Carnero en tant que figure de la passion empêchée¹¹⁹³ dans la célèbre ville de l'Adriatique, symbole d'alliance entre la beauté et la mort dans l'imaginaire collectif, ces deux poèmes, énoncés depuis l'immobilité d'un locuteur impalpable, évoquent la mélancolie d'une impossible implication dans le monde des sensations, matérialisées ici par la beauté des objets : Baudelaire en personne n'affirmait-il pas que la mélancolie était « l'illustre compagne » du malheur ?¹¹⁹⁴

Le poète exprime tout d'abord ici cet arrêt face à l'action grâce aux incarnations rêvées de deux figures masculines immobilisées de corps¹¹⁹⁵, Paul Scarron et Clifford Chatterley, dans les intitulations des deux poèmes qui établissent déjà une distance propice à entraîner le lecteur sur une fausse piste qui participe du masque : en effet, le groupe nominal apposé « poeta burlesco » qui termine l'énonciation du titre du premier de ces deux poèmes forme une antithèse avec son contenu qui frustre l'expectative initiale provoquée par l'adjectif *burlesco* et rend la lecture du poème d'autant plus amère que l'évocation de la vie solitaire du locuteur poématique est imbibée d'une immense nostalgie de mouvement (*Puertas, hierros, cerrojos, celosías, / derribaré dinteles y montañas*¹¹⁹⁶). C'est contraint dans le cadre de l'endécasyllabe répétitif que se dit alors le dehors faussement monotone de cette riche et émue vie intérieure, désir ardent de l'Autre (*Fueran aristas/de cortante cristal tu cabellera*¹¹⁹⁷ ; *Fueran tus ojos luz*¹¹⁹⁸ ; ... *Mi corazón resuena/como una inmensa caja de viola*¹¹⁹⁹) adressé à un « Toi » (*Inventaré tu voz. Inventaré tu cuerpo en la distancia*¹²⁰⁰) imaginé dans un présent intemporel et déjà inquiétant (*Zumban las mariposas*¹²⁰¹). Et le poète, dans ce poème nocturne et sombre (*los ventanales apagados*¹²⁰² ; *En la penumbra de los corredores*¹²⁰³ ; *El crepúsculo*¹²⁰⁴) tisse à

¹¹⁹² Se référer à l'édition nationale de *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 135, n.44.

¹¹⁹³ M. Praz souligne que Th. Mann réalise dans « *La mort à Venise* (1913) [...] la subtile analyse de l'âme d'un artiste, Aschenbach, qui tire une horrible volupté de son impossible passion pour un beau jeune homme polonais, dans le climat opprimant et meurtrier de Venise frappée par le choléra », *La chair...op.cit.*, p. 463, n.202.

¹¹⁹⁴ Cité par M. Praz, *ibid.*, p. 47.

¹¹⁹⁵ Ces deux figures, fictionnalisées en référents culturels, sont des paralytiques.

¹¹⁹⁶ « Melancolía... » dans *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 137, v.27-28 : « Portes, ferrures, verrous, jalousies, / j'abattraï les linteaux et les montagnes... ».

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, v.16-17 : « Si ta chevelure /était des arêtes de cristal coupant ».

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, v. 19 : « Si tes yeux étaient lumière ».

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, v.31-32 : « Mon cœur résonne/comme l'immense caisse d'une viole ».

¹²⁰⁰ *Ibid.*, v.5-6 : « J'inventerai ta voix. J'inventerai/ton corps dans la distance ».

¹²⁰¹ *Ibid.*, v.1 : « Les papillons bourdonnent ».

¹²⁰² *Ibid.*, v.2 : « Les fenêtres éteintes ».

¹²⁰³ *Ibid.*, v.3 : « Dans la pénombre des couloirs ».

¹²⁰⁴ *Ibid.*, v.13 : « Le crépuscule ».

distance cette absence presque mortelle de mouvement (*Inmóviles los aires*¹²⁰⁵ ; *la muerta delgadez del río*¹²⁰⁶ ; *Fuera la tarde/una dulce mortaja*¹²⁰⁷ ; *En la dormida/ superficie nevada*¹²⁰⁸ ; *los ríos apagados*¹²⁰⁹) avec les images de beauté symbolisées par les matières et les objets précieux, emblèmes désolés de cet empêchement (*una daga sutil*¹²¹⁰ ; *presentido/desorden de rubíes*¹²¹¹ ; *los tapices*¹²¹² ; *límpido cristal*¹²¹³ ; *Alabastro*¹²¹⁴ ; *cortante cristal*¹²¹⁵ ; *Mármol*¹²¹⁶ ; *al pie de tu cristal*¹²¹⁷ ; *viola*¹²¹⁸).

Le titre du second poème, « Primer día de verano en Wragby Hall », est également porteur d'une distance car, contrairement à son contenu, rempli d'une émotion mélancolique face à la souffrance de l'immobilisation, il est faussement neutre et semble relever davantage d'une annonce factuelle plutôt joyeuse (l'été qui commence dans la campagne anglaise...) que de l'expression d'un drame intime, tout en indiquant sa provenance référentielle, ainsi qu'en est coutumier le poète. L'appel à la vigilance du lecteur est donc ici bien à l'œuvre. Selon le même procédé que celui que le poète utilise dans le poème précédent, qui consiste en une mise en abyme du référent – le référent culturel qui lui-même se projette dans un autre spectacle qui donne corps à la narration¹²¹⁹ – le locuteur (et donc le lecteur) se confronte(nt) à un paysage artificiel et codé (*Arcadia*¹²²⁰) qui lui/leur renvoie l'image de sa/leur propre immobilité (*En la eterna penumbra de la casa, en que apenas/giran las estaciones*¹²²¹), en opposition à la vitalité de la nature (*se entrelaza un presentimiento de zarcillos y hojas*¹²²²).

Ces modulations de l'impuissance de la voix poématique à trouver une place dans le monde malgré un élan de fond qui porte à l'action s'adossent donc sur deux *personnages*, ce qui distancie également l'expression émotionnelle de cette ambivalence : le premier, bien réel mais appartenant à une époque révolue, l'écrivain du XVII^e siècle français Paul Scarron, surtout connu pour ses poésies burlesques et sa parodie de l'Enéide mais dont l'auteur retient

¹²⁰⁵ *Ibid.*, v.13 : « Immobile l'air ».

¹²⁰⁶ *Ibid.*, v.15 : « la morte étroitesse du fleuve ».

¹²⁰⁷ *Ibid.*, v.19-20 : « Que le soir /soit un doux linceul ».

¹²⁰⁸ *Ibid.*, v.21-22 : « Sur la surface/ enneigée et endormie ».

¹²⁰⁹ *Ibid.*, v.26 : « les fleuves éteints ».

¹²¹⁰ *Ibid.*, v.4 : « une dague subtile ».

¹²¹¹ *Ibid.*, v.8-9 : « pressenti/désordre de rubis ».

¹²¹² *Ibid.*, v.11 : « les tapis ».

¹²¹³ *Ibid.*, v.14 : « limpide cristal ».

¹²¹⁴ *Ibid.*, v.16 : « Albâtre ».

¹²¹⁵ *Ibid.*, v.17 : « coupant cristal ».

¹²¹⁶ *Ibid.*, v.21 : « marbre ».

¹²¹⁷ *Ibid.*, v.23 : « au pied de ton cristal ».

¹²¹⁸ *Ibid.*, v.32 : « viole ».

¹²¹⁹ Paul Scarron parcourt du regard les objets précieux, dont les tapis qui meublent sa chambre ; Clifford Chatterley observe une tapisserie brodée.

¹²²⁰ « Primer día de verano en Wragby Hall », *op.cit.*, v.3 : « Arcadie ».

¹²²¹ *Ibid.*, v.18-19 : « Dans l'éternelle pénombre de la maison, où tournent/à peine les saisons ».

¹²²² *Ibid.*, p. 139, v.15 : « ...un pressentiment de vrilles et de feuilles s'entrelace ».

ici la condition de paralytique, c'est-à-dire la condition humaine, laissant de côté l'œuvre créatrice, uniquement présente par allusion dans le titre du poème (*burlesco*) ; le second, à propos duquel le lecteur peut inférer qu'il est une évocation de Clifford Chatterley, le personnage du roman de D.H. Lawrence *L'amant de Lady Chatterley*¹²²³ dont il est invité à suivre le regard panoramique circulaire qui suggère un observateur immobile, ce qui concourt par ailleurs à une réception émue chez le lecteur, qui ressent d'autant plus intensément cette immobilisation au seuil de la vie dans un décor fané, que l'*impersonnation* du poème lui laisse le loisir de s'identifier avec ce qui n'est qu'un regard, désespérément désireux de sensations vitales perdues, ici vécues par décor interposé :

<i>Un tímido vaho de sol, a través de los blancos</i>	Une timide buée de soleil, à travers les rideaux
[visillos]	[blancs]
<i>ojeteados en verde, remedando</i>	piquetés de vert, figurant
<i>alguna cacería o Arcadia, entretejida</i>	quelque chasse ou Arcadie, entretissée
<i>de pájaros y frutos, despierta en los tapices</i>	d'oiseaux et de fruits, éveille sur les tapis
<i>y en las puertas forradas de terciopelo un vago</i>	et sur les portes capitonnées de velours un vague
<i>hormigueo de sueños...</i> ¹²²⁴	fourmillement de rêves...

Il s'avère donc que Guillermo Carnero, qui s'empare de référents européens et guide le lecteur vers leur identification, ce qui est une manière de les promouvoir et de leur faire poursuivre leur existence en tant que jalons culturels, évoque dans le langage du poème l'intime sentiment d'une perte, celle d'un élan vital condamné à se retourner contre celui qui l'éprouve, ne pouvant s'exprimer dans l'altérité car symboliquement empêché de cheminer. Ces référents manifestent également l'intérêt du poète pour les auteurs et personnages décadents, les deux figures mises ici en scène pouvant être également référées à l'adage que retient M. Praz pour caractériser nombre d'entre eux : *lascivia est nobis pagina, vita proba*.¹²²⁵

D'ailleurs, cette vision pessimiste et lucide prend également corps dans deux autres poèmes qui forment un ensemble cohérent et empruntent aux XVIII^e et XIX^e siècles européens les deux figures célèbres de Brummel et d'Oscar Wilde, selon une nouvelle modulation

¹²²³ *Lady Chatterley's Lover*, publié à Florence en 1928 et au Royaume-Uni seulement en 1960, trente ans après la mort de l'auteur car ses contenus sexuellement explicites faisaient scandale et que le couple d'amants appartenait à des classes sociales différentes (lui, classe ouvrière et elle, aristocrate). (Un procès eut d'ailleurs lieu au Royaume-Unis contre les éditeurs (Penguin Books), sous le coup de la *Obscene Publications Act*. Ils furent acquittés car, grâce au soutien d'intellectuels, il fut prouvé que le roman avait une valeur littéraire, ce qui eut pour conséquence de suspendre l'accusation d'obscénité). Si l'on excepte le bloc initial du poème, composé de son titre qui se réfère au manoir des Chatterley, de l'épigraphie tirée du roman (*¿Qué hacer, sino dejar que las cosas sigan su curso?* « Primer día de verano... » dans *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 139 : « Que faire, sinon attendre que les choses suivent leur cours ? ») et de la mention de son auteur, aucun indice concret ne permet de dire, en l'absence de tout déictique, que le point de vue est celui de ce personnage immobilisé sur une chaise roulante, ce qui concourt à une troublante réception. De plus, la juxtaposition dans un identique traitement poématique de ces deux personnages, issus pour l'un de l'histoire de la littérature et pour l'autre d'un roman, est une nouvelle illustration de l'absence de frontière entre l'expérience artistique et l'expérience réelle chez le poète, qui ne discrimine pas ces deux pôles qui conforment sa conception de la réalité.

¹²²⁴ « Primer día de verano en Wragby Hall », v.1-6.

¹²²⁵ « Nos écrits sont lascifs, mais notre vie est honnête », cité par M. Praz, *op.cit.*, p. 288.

référentielle. Guillermo Carnero livre ici une autre clé de lecture de son œuvre globale qui est également une revisite dialogique de la culture européenne en faisant vivre dans le poème ces avatars qui soulignent son intérêt pour le type littéraire du dandy oisif qui « même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir la piste du bonheur »¹²²⁶ ainsi que pour le décadentisme¹²²⁷ de la fin du siècle dernier.

Loin de toute évocation biographique stéréotypée, ce diptyque composé de « Brummel »¹²²⁸, placé juste après « Primer día de verano en Wragby Hall », qui se complète avec le poème « Óscar Wilde en París »¹²²⁹, donne donc à lire le masque de la figure du dandy et de celle du décadent, qui révèlent dans ces poèmes non seulement une réflexion sur la finitude¹²³⁰ mais également le sentiment de *segregación de la realidad* dont l'auteur ne cesse au long de son œuvre d'explorer les modalités sensibles. Autres doubles masculins dont le poète retient non les œuvres décadentes, dont il n'explore pas ici le potentiel référentiel¹²³¹, mais le temps solitaire de fin de vie¹²³² et la recherche d'élégance en tant que combat contre la vulgarité du monde car, nous dit Baudelaire, « ces hommes [les dandys] participent du même caractère d'opposition et de révolte [...], de ce besoin [...] de combattre la trivialité »¹²³³. Soulignons également que dans l'article qu'il consacre à la poésie de Juan Gil Albert en 2000, Guillermo Carnero rappellera, à propos de l'essai que l'écrivain français Robert Merle consacra dans les années 50 à Oscar Wilde, que *el prólogo comienza afirmando que [...] la máxima*

¹²²⁶ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, « Le dandy », Paris, Le livre de Poche, 1999, p. 535.

¹²²⁷ Rappelons que G. Carnero a traduit le conte oriental *Vathek* (voir notre introduction générale). M. Praz, à propos de Beckford, l'auteur de ce conte souligne : « Les relations avec Cozens [objet des effusions de Beckford], et d'autres circonstances, ne laissent aucun doute sur la nature « décadente » de la sensibilité de Beckford », *La chair, la mort, le diable...op.cit.*, p. 425, n.19.

¹²²⁸ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 142.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 151-152.

¹²³⁰ Pour George Bryan Brummell dit « Beau Brummell » par la postérité, la chute de Charybde en Scylla et une mort en expatiation dans la misère, dans la ville française de Caen en 1840 ; et pour O. Wilde, à plus d'un demi-siècle de distance (1900), un itinéraire similaire qui se conclut après deux années de travaux forcés en Angleterre par un exil français à Paris où il meurt sous un nom d'emprunt (Sebastien Melmoth), tiré du roman gothique de l'Irlandais Charles-Robert Maturin, *Melmoth, the wanderer (1820)*, (*Melmoth ou l'homme errant*), considéré comme le « chef-d'œuvre de l'école du roman « noir » », M. Praz, *Le romantisme noir, op.cit.*, p. 119. Maturin déclarait « peindre la vie dans ses extrêmes, et représenter ces contrastes passionnels dans lesquels l'âme tremble sur le seuil de l'illicite et de l'impie », cité par M. Praz, *ibid.*, même page. (Rappelons aussi que la sœur de l'épouse de Ch. R. Maturin, Sarah Kingsbury, aura une fille, Jane, qui sera la mère d'O. Wilde). Baudelaire, pour sa part, lorsqu'il évoque le type du dandy affirme : « Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie », *Écrits sur l'art*, « Le dandy », *op.cit.*, p. 538.

¹²³¹ Le dandy Brummell n'était d'ailleurs pas un créateur et a vécu selon la définition que donne Baudelaire de ce type devenu type littéraire : « Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser », *ibid.*, p. 535.

¹²³² Comme il le fera également pour Watteau dans le poème « Watteau en Nogent-sur-Marne », *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 148. Dans *Una máscara veneciana, (op.cit., p. 87-88)* Guillermo Carnero précise : ... « *Brummel* », dedicado a George Bryan Brummel (1778-1840), prototipo de dandy y árbitro de la elegancia inglesa de finales del XVIII y comienzos del XIX, cuya vida tuvo, en el exilio en Francia, un epílogo tan miserable y triste como la de O. Wilde.

¹²³³ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, « Le dandy », *op.cit.*, p. 537.

*creación estética de Wilde fue la construcción de su propia personalidad en forma de exquisitez y refinamiento*¹²³⁴, ce qui peut a posteriori éclairer également le choix de ce double sensible par le poète espagnol.

Les deux intitulations, fidèles au procès de distanciation souvent utilisé par l'auteur, un simple nom propre dans le cas du premier, un nom complet et un lieu dans le cas du second, visent à empêcher chez le lecteur toute entrée sentimentale dans la lecture. Ainsi l'expectative et la curiosité de celui-ci restent-elles intactes et il faut s'engager dans la découverte du texte pour découvrir ce que le poète choisit de mettre en avant : une fin solitaire qui conclut une vie qui a connu des heures de gloire, une alliance de beauté et de mort qui souligne la fragilité de la vie, dont il ne reste rien, même pas l'art en tant que refuge¹²³⁵ (*Y sin embargo/qué poca cosa necesitó para morir*¹²³⁶).

Les deux instances poématiques, bien que différentes, vont cependant elles aussi conduire à la mise en place d'une distance. De fait, ces deux poèmes sans anecdote révèlent, grâce au choix de ces doubles, un rapport contraint à l'émotion, propre au personnage du dandy, que le poète reprend à son compte dans les textes qui ne laissent a priori transparaître aucune émotion identifiable, puisque « le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner »¹²³⁷.

En effet, c'est une troisième personne du singulier qui manifeste dans « Brummel » la voix poématique et la distance se matérialise dans cette apparence de récit (*Miraba pasar...*¹²³⁸) qui permet d'éviter l'identification directe pourvoyeuse du sentimentalisme lacrymogène qu'abhorre le poète. Cependant, une émotion s'exprime, qui peut également s'éveiller chez le lecteur, car cette distance n'est qu'un détour, qui renvoie celui-ci à son intime ressenti face à l'expression de ces vies *pour rien*. Ce regard porté sur le passé s'avère effectivement éminemment émouvant pour le lecteur qui, placé lui aussi en position de spectateur, regarde défiler sous ses yeux la vie enfuie de ce dandy raffiné, cultivé et autocentré (*los landós amarillos ; las muchachas de grandes ojos azules ; la vieja redingote bleue ; dejaba caer una*

¹²³⁴ Guillermo Carnero, « La poética del desasimiento... », *op.cit.*, p. 103.

¹²³⁵ Pour sa part, C. Bousoño regroupe sous cette thématique neuf poèmes de *Dibujo de la muerte* : « Ávila », « Amanecer en Burgos », « Brummel », « Les charmes de la vie », « Concertato », « Watteau en Nogent-sur-Marne », « Óscar Wilde en Paris », « El altísimo Juan Sforza... », « Bacanales en Rimini », tous issus de *Dibujo de la muerte*, C. Bousoño, « La poesía de Guillermo Carnero », *Poesía poscontemporánea*, *op.cit.*, p. 269.

¹²³⁶ « Brummel », v.9-10 : « Et cependant/il eut besoin de si peu de choses pour mourir ».

¹²³⁷ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p. 539.

¹²³⁸ « Brummel », v.1 : « Il regardait passer... ».

*nubecilla de esencia*¹²³⁹), devenue objet artificiel de méditation poématique comme cette *marchita flor de /la solapa*¹²⁴⁰ est l'insigne de sa recherche d'une Beauté dont il ne reste rien sinon les effluves délicats *du tabac et de la verveine*, autre citation intertextuelle, ici de Flaubert (*un altísimo palacio donde se exhalaran ocultamente/el olor del tabaco, y la verbena*¹²⁴¹). C'est qu'il s'agit également dans ce poème d'explorer les modulations de la sensibilité face au souvenir, grâce à la mention de Stendhal et de sa *manía italiana*.¹²⁴²

Dans la même veine, le poète, qui brouille dans le poème « Oscar Wilde en Paris »¹²⁴³ la frontière entre auteur et personnage de roman, utilise effectivement la référence à O. Wilde, alias Dorian Gray, le personnage de son roman *Portrait de Dorian Gray* (1890), en tant que canal de revendication de la solitude¹²⁴⁴ et du « culte de soi-même »¹²⁴⁵ dans un monde de beauté, (*brillante sueño*¹²⁴⁶) que seul peut troubler le parfum de la lavande sur un mouchoir de soie (*impregnad de lavanda vuestro más fino pañuelo de seda [...]...porque sólo el perfume [...] me podría evocar una humana presencia*¹²⁴⁷), à la fois mise à distance de l'Autre, reprise d'un motif décadent¹²⁴⁸ et élément symbolique déjà présent dans « Brummel »¹²⁴⁹. La voix

¹²³⁹ *Ibid.*, v.1 : « les landaux jaunes » ; v.2 : « les jeunes filles aux grands yeux bleus » ; v.4 : « la vieille *redingote bleue* » ; v.5 : « il laissait tomber un petit nuage d'essence ».

¹²⁴⁰ *Ibid.*, v.5 : « la fleur fanée/du revers ».

¹²⁴¹ *Ibid.*, v.14-15 : « un très haut palais où s'exhaleraient en secret/l'odeur du tabac, et la verveine ».

¹²⁴² *Ibid.*, v.7 : « manie italienne ». Guillermo Carnero, dans *Una máscara italiana*, op.cit., p. 87, explicite ce point: *En la obra de Stendhal, el desprecio de la mediocridad de la Europa posnapoleónica se manifiesta como mitificación admirativa de la espontaneidad y la extremosidad apasionada que considera inherentes al pueblo italiano ; una idea recurrente que en él adopta toda clase de variantes, y se aplica a toda clase de asuntos. Así considera que el Trastévere romano, siendo un barrio peligroso, tiene también la grandeza de poseer carácter y energía, "la qualité qui manque le plus au XIXe. siècle" ; y, recordando los excesos de los papas del renacimiento, escribe : "Il y a loin de Léon X à Léon XII. Notre siècle est plus correct ; mais aussi, quel ennui!, et partout! (Promenades dans Rome, en Voyage en Italie, édition de V. Del Litto, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1973, 755 y 768")*.

¹²⁴³ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 151-152.

¹²⁴⁴ Il faut souligner que le choix de ce référent permet au poète de mettre en avant par double interposé un sentiment *emboîté* de *segregación de la realidad* : en effet, outre son exil français, O. Wilde ne sera jamais un décadent intégré au panthéon littéraire français car, comme le spécifie M. Praz, rapportant les propos du critique anglais Jacson (1913) sur les décadents anglais : « L'influence principale vint de France, et c'est en partie pour cette raison que les décadents anglais restèrent toujours spirituellement des étrangers parmi nous ; ils n'étaient pas un produit de l'Angleterre, mais du Londres cosmopolite », *La chair, la mort...op.cit.*, p. 454, n.100.

¹²⁴⁵ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, op.cit., p. 536.

¹²⁴⁶ « Oscar Wilde en Paris », v.1 : « rêve brillant ».

¹²⁴⁷ *Ibid.*, v.2-4 et 6 : « imprégnez de lavande votre plus fin mouchoir de soie [...] car seul le parfum, [...] pourrait m'évoquer une présence humaine ».

¹²⁴⁸ Voir M. Praz, op.cit., p. 299, lorsqu'il évoque le « caprice pervers » du héros de *Ballad of a barber* (1896) de Beardsley, le barbier carrousel qui coupe la gorge d'une princesse de treize ans avec « l'éclat de verre d'un flacon d'eau de Cologne » puis abandonne sa victime ». Le même auteur souligne, *ibid.*, p. 300, que « l'épouvantable idée du dédoublement de la personnalité du héros » du *Portrait de Dorian Gray* (1890) constitue un motif récurrent de la littérature décadente emprunté à Poe et Stevenson dans le cas de Wilde ».

¹²⁴⁹ Voir plus haut notre analyse du double « Brummel ». Précisons que le parfum est porteur d'une importante charge symbolique, comme le rappelle le *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 732-733 : « La subtilité insaisissable du parfum l'apparente symboliquement à une présence spirituelle et à la nature de l'âme. La persistance du parfum d'une personne, après le départ de celle-ci, évoque une idée de durée et de souvenir. Le parfum symboliserait ainsi la mémoire [...]. Mais le parfum est aussi l'expression des vertus [et] dans le Yoga, la manifestation d'une certaine perfection spirituelle [...]. Il joue un rôle de purification, d'autant qu'il est souvent

poématique, néanmoins lucide, sait bien que là encore, tout comme dans le poème « Brummel » tous ces objets luxueux et raffinés¹²⁵⁰, cette solitude assumée, car cet Autre est un risque (*Un hombre puede, a lo sumo unas cuantas veces, arriesgar el silencio de su jardín cerrado*¹²⁵¹), ne sont rien face à la mort, ce qui rend la réception de ces vers, pourtant insérés dans un univers impersonné, éminemment émouvante, en contrepoint au personnage de D. Gray du roman d'O. Wilde qui lui n'éprouve aucune émotion face au suicide de son amie et assassine froidement l'auteur de son portrait (de son double) : *cómo ha podido esta sangrienta burla/preservarnos del miedo y de la muerte*¹²⁵². Il faut ajouter que le dernier des poèmes des *Poemas del ciclo de « Dibujo de la muerte »* (1966-67), « J'ai presque peur en vérité »¹²⁵³ reprend à partir du double verlainien cette figure distanciée de l'immobilité d'un locuteur poématique qui réélabore un souvenir à partir des sensations d'une expérience enfuie (*Recuerdo aquellas horas*¹²⁵⁴ ; *allí gocé/ tanta quietud*¹²⁵⁵), ce qui rappelle, juste avant le recueil *El sueño de Escipión* (1971) dans lequel sera exploré plus intellectuellement cet axe de réflexion, le motif de la nécessaire mort de l'expérience pour que naisse la création artistique.

Effectivement, cette présence insistante de la finitude de l'expérience est une question prégnante dans la création de Guillermo Carnero, traversée par la tension entre les deux pôles du *vivre* et de l' *écrire*, la transmutation *alchimiste* de l'expérience dans l'écriture ne pouvant intervenir qu'à l'issue de la *digestion* de l'expérience. Le poète, qui se questionne sur la *putrefacción*¹²⁵⁶ qui sert de base au procès d'écriture, explicite le rôle de celle-ci dans la création :

Cuando la experiencia está muerta y está comenzando a pudrirse, es cuando de ella brota el impulso creativo, emocional e intelectual : y surge cuando tú también estás muerto hasta cierto punto, y en ese momento renaces. A veces comparo ese mecanismo mental y emocional del poeta con el vampirismo. El alcance simbólico que tiene la figura de Drácula viene de ahí : tú estás muerto (porque si no amas, estás muerto) ; el amor te hace revivir, pero, en

l'exhalaison de substances incorruptibles telles les résines (encens). [Les parfums] représentent la perception de la conscience. [...] Le parfum est également symbole de lumière [...]. Le rituel hindou le rattache à l'élément air. [...] Les parfums et les odeurs ont un pouvoir sur le psychisme. Ils facilitent l'apparition d'images et de scènes significatives. Ces images à leur tour suscitent et orientent des émotions et des désirs ; elles peuvent aussi se rattacher à un passé lointain ».

¹²⁵⁰ M. Praz, *op.cit.*, p. 300, assez critique envers le roman de Wilde insiste sur son aspect *décoratif*, que Guillermo Carnero utilise pour sa part dans le but d'exprimer sa réflexion sur la finitude : « ...au beau milieu d'une scène qui veut être horrifiante, Wilde est capable de glisser une cigarette opiacée, une paire de gants jaune citron, une boîte d'allumette laquée, un plateau d'argent Louis XV, ou une lampe sarrasine incrustée de turquoises, et tout l'édifice s'écroule, révélant que le véritable intérêt de l'auteur réside dans le décoratif ».

¹²⁵¹ « Oscar Wilde en Paris », v.19-20 : « Un homme peut, tout au plus quelques fois,/risquer le silence de son jardin clos ».

¹²⁵² *Ibid.*, v.17-18 : « comment cette sanglante plaisanterie/put-elle nous préserver de la peur et de la mort ».

¹²⁵³ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 196.

¹²⁵⁴ « J'ai presque peur en vérité », v.1 : « Je me rappelle ces heures ».

¹²⁵⁵ *Ibid.*, v.10 : « Là j'ai joui/d'un tel calme ».

¹²⁵⁶ « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora, op.cit.*, p. 30.

*realidad, para que vuelvas a morir, y a morir matando y a la vez dando la vida. Esa forma de putrefacción a la que sigue un renacimiento que después producirá una muerte, en las que tú eres víctima y el verdugo al mismo tiempo, me fascina.*¹²⁵⁷

D'ailleurs, l'épigraphe issue de Baudelaire, *Le plus triste des alchimistes* (*El sueño de Escipión* (1971)), ce dernier étant un autre double sensible du poète, qui ouvre avec son intitulation le poème « Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art »¹²⁵⁸, insiste sur la nécessaire relation entre l'expérience et le langage, le second ne pouvant exister sans la première, tout en reformulant l'un des paradoxes fondateurs de l'œuvre du poète : faut-il vivre ou écrire ? Écrire pour vivre ? Ou vivre pour écrire ? Faut-il que l'artiste, comme le proclame Baudelaire, «...le vrai artiste, le vrai poète, ne [...] pei[gne] que selon qu'il voit et qu'il sent [et soit] *réellement* fidèle à sa propre nature »¹²⁵⁹?

*Así tu cuerpo fue como resume
nuestra pupila el mundo : la imagen delicada
de la belleza basta
para hacernos sentir, y la pintura
de la propia desdicha.
[...]*

*...Hay colores o músicas
que llevan hacia noches en que el calor de un cuerpo*

*era toda razón ; motivo ahora
de construcción poética, entonces estaciones
de una cierta ignorancia convenida
para mejor fingir que sólo cuerpos
tuvieran realidad : en resumidas cuentas
para mejor vivir,
pero no sin ficción.*¹²⁶⁰

Ainsi fut ton corps comme notre pupille
résume le monde : l'image délicate
de la beauté suffit
pour nous faire ressentir, et la peinture
de notre propre infortune.
[...]

...Il y a des couleurs et des musiques
qui nous emportent vers des nuits où la chaleur
[d'un corps]

justifiait tout ; motif à présent
de construction poétique, alors saisons
d'une certaine ignorance convenue
pour mieux faire comme si seuls les corps
étaient réels : en définitive
pour vivre mieux,
mais pas sans fiction.

Guillermo Carnero va également poétiser à distance cette ambivalence de la condition de l'artiste, constat cynique de la transformation poétique de l'expérience par le langage pour une fin esthétiquement belle¹²⁶¹, en choisissant dans son « magasin d'observations »¹²⁶² un autre double fort éloigné des noires élégances du dandy et du décadent. Effectivement, dans le poème

¹²⁵⁷ *Ibid.*

¹²⁵⁸ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 216-218.

¹²⁵⁹ Baudelaire, « La reine des facultés », *Écrits sur l'art, op.cit.*, p. 367.

¹²⁶⁰ « Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art » v.1-5 et 11-19.

¹²⁶¹ Ce questionnement est partagé par de nombreux artistes : Guillermo Carnero, comme Miguel Torga, se pose la question de la légitimité de l'acte créateur en tant qu'il s'alimente parfois d'émotions douloureuses et se bâtit sur la souffrance ressentie par Soi ou par l'Autre : « Quel monstre étais-je donc, qui même en de pareils moments [M. Torga vient de perdre sa mère] se laissait entraîner par la séduction d'un vers ? », *La création du monde*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, p. 518 ; et dans son journal, le célèbre peintre Eugène Delacroix fait de même sans que cela n'engendre par ailleurs chez lui un quelconque tourment lorsqu'il écrit : « La scène des chevaux qui se battent. D'abord ils se sont dressés et battus avec un acharnement qui me faisait frémir [...], mais vraiment admirable pour la peinture », *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 95.

¹²⁶² Baudelaire, « La reine des facultés », *op.cit.*, p. 369.

« Erótica del marabú » (*El sueño de Escipión* (1971))¹²⁶³, emblématique de ce recueil dont le thème principal est *el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor*¹²⁶⁴ l’oiseau marabout, charognard et pillard qui guette sa proie pour s’en repaître (*Escruta, busca, avizora los ojos de las muertas, los deglute*¹²⁶⁵) et métaphorise la putréfaction (*degusta la carroña, picotea cucuyos*¹²⁶⁶) n’est autre que le poète, considéré dans sa fonction de vampire qui se nourrit de l’Autre (*su digerir es una ontología*¹²⁶⁷). La beauté de la création repose sur la mort de l’expérience, « pâture que l’imagination doit digérer et transformer »¹²⁶⁸ comme l’oiseau charognard fabrique ses plumes magnifiques à partir de l’ingestion des cadavres dont il se nourrit : là encore, la mise à distance est palpable (*Mirad el marabú, VED, y sin embargo véla*) et le *lenguaje de emociones frías* qui préside au recueil¹²⁶⁹ aboutit cette fois-ci à l’absence totale d’émotion lectrice, puisque le lecteur, vampire « secondaire », est également partie prenante de la digestion de l’expérience (celle de la lecture du poème). L’évocation poématique de ce cycle vital mort-naissance donne notamment lieu à la création d’un néologisme, qui figure analogiquement ce procès de putréfaction-digestion-créeation (nous soulignons) : *plumas negruzcas, su plumonpoemas,/ el valioso plumón para el aposteriori/y exhibiciones – de–las–damas.*¹²⁷⁰

Mais avant ce dédoublement dans l’avatar animal, presque choquant dans sa crudité si distante de toute possibilité d’identification humaine, qui animalise la figure sacrée du poète et l’éjecte de son piédestal orphique, ce procès de destruction/création était déjà objet d’intérêt pour l’auteur et utilisé dans le poème « Boscoreale »¹²⁷¹, qui complexifiait par le jeu de dédoublements emboîtés des référents culturels la poursuite de l’exploration de la transmutation poématique du souvenir de l’expérience : en prenant ses distances grâce à l’intitulation géographique italienne qui introduit le thème des ruines antiques et ancre le poème dans l’Italie littéraire, Boscoreale étant tout à fait voisine de Pompéi, l’objet du poème est apparemment d’évoquer l’histoire de Béatrice Cenci¹²⁷², unique double féminin de l’auteur

¹²⁶³ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 211.

¹²⁶⁴ Guillermo Carnero, *ibid.*, p. 211, n.212.

¹²⁶⁵ « Erótica del marabú », v.2 : « il scrute » ; v.2 : « il cherche » ; v.8 : « il fouille les yeux des mortes » ; v.9 : « il les avale ».

¹²⁶⁶ *Ibid.*, v.4 : « il déguste la charogne, il picore des vers luisants ».

¹²⁶⁷ *Ibid.*, v.13 : « sa digestion est une ontologie ».

¹²⁶⁸ Baudelaire, « Le gouvernement de l’imagination », op.cit., p. 375.

¹²⁶⁹ Voir le chapitre 1 de cette partie : **1.1.2. Distancier l’émotion pour libérer l’expression de l’intime : la relecture du référent par le poète.**

¹²⁷⁰ « Erótica del marabú », v.15-17 : « plumes noirâtres, son duvetpoèmes,/ le précieux duvet pour l’aposteriori/et les exhibitions–des–dames ».

¹²⁷¹ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 162.

¹²⁷² Voir la n.119, *ibid.*, p. 162-163 et *Una máscara veneciana*, op.cit., p. 89.

(*Beatriz Cenci murió a los dieciséis años, en mil quinientos noventa y nueve*¹²⁷³), de façon froide, comme un fait divers.

Or, le motif de B. Cenci est récurrent dans le romantisme noir : il a notamment été repris par le romantique Shelley dans son drame *The Cenci* (1819), puis le sera par l'Anglais Swinburne. Le choix de ce référent n'est donc pas anodin car il contribue à déjouer toute approche sentimentale du thème de la femme par le traitement littéraire qui lui est donné par ces auteurs, tout en inscrivant la poésie de Guillermo Carnero dans le dialogue avec la tradition littéraire européenne¹²⁷⁴. En réalité, le poète s'appuie ici sur ce même référent culturel, non pour en narrer le destin tragique, mais pour établir un dialogue entre les référents et les cultures qui conforment sa vision du monde de façon à explorer son questionnement sur l'acte de création poétique. De fait, pour renforcer à la fois la distance et la réflexion, le poète ajoute d'autres modulations à l'évocation de la tragique destinée de la Cenci : celle de la source stendhalienne des *Chroniques italiennes* (1855), – *su retrato [de B. Cenci par Guido Reni] sigue perdiendo color en el Palacio Barberini/o al menos allí estaba en mil ochocientos veintitrés, cuando lo vio Stendhal*¹²⁷⁵ –, et à la toute fin du poème l'évocation des peintures faussement naïves du douanier Rousseau (*como las acacias que soñó Rousseau, en el valle del Bièvre*¹²⁷⁶), ce qui renforce encore s'il en était besoin l'insistance sur la prise en compte à la fois distanciée et sensible du référent, à l'image de l'ambivalence dans laquelle se déploie la poésie de l'auteur.

Effectivement, le locuteur de ce poème, qui savoure un *cocktail*¹²⁷⁷, observe de loin cet épisode effroyable, dont il parcourt en réalité le souvenir tel que le travail de la mémoire lectrice le reconstruit dans le « signe mémoratif »¹²⁷⁸ : *A veces basta el roce de un periódico sobre el asfalto humedecido por la noche/para que surjan del légamo serpientes resbaladizas*

¹²⁷³ « BoscCoreale », v.1 : « Béatrice Cenci mourut à l'âge de seize ans, en mille cinq cent quatre-vingt-dix-neuf ».

¹²⁷⁴ De fait, M. Praz souligne, dans le chapitre de son ouvrage *Le romantisme noir*, *op.cit.*, p. 117 et n.68 p. 406 : « ...le choix que fit son mari [de Mrs. Shelley] du thème de Béatrice Cenci pour le plus puissant de ses drames a sans doute une tout autre signification [que celle de la « Béatrice de Mrs. Shelley dans *Valperga*...] : dans ce drame, Swinburne, juge expert entre tous, découvrit l'empreinte du Divin Marquis. Et, en vérité, le vieux Cenci parle comme un des scélérats du marquis de Sade ».

¹²⁷⁵ « BoscCoreale », v.13-14 : « son portrait [de B. Cenci par Guido Reni] continue à se décolorer dans le palais Barberini/ou tout du moins se trouvait-il là-bas en mille huit-cent-vingt-trois, quand Stendhal l'y a vu ».

¹²⁷⁶ *Ibid.*, v.17 : « comme les acacias que rêva Rousseau, dans la vallée de la Bièvre ».

¹²⁷⁷ *Ibid.*, v.6.

¹²⁷⁸ Jean Starobinski, dans son ouvrage *L'encre de la mélancolie*, cerne ainsi le fonctionnement mémoriel suscité par la musique : « La mélodie, fragment du passé vécu, frappe nos sens, mais elle entraîne avec elle, sur le mode imaginaire, toute l'existence et toutes les images associées dont elle était solidaire. Le signe mémoratif est une présence mentale qui nous fait éprouver, avec douleur et délice, l'imminence et l'impossibilité de la restitution complète de l'univers révolu qui émerge fugitivement hors de l'oubli », Paris, Éditions du Seuil, Points essais 788, 2012, p. 278.

*como el musgo*¹²⁷⁹. Cette distanciation repose sur l'éloignement temporel du souvenir, traité par la mémoire livresque d'un sujet sensible et nostalgique qui s'émeut à partir de cette impossibilité de conserver le souvenir de l'expérience, fut-elle littéraire, et qui, pour le poète est de même teneur que l'expérience quotidienne : *No recuerdan las losas nuestro paso ; no queda/ni una señal sobre su superficie*¹²⁸⁰. Le souvenir littéraire réélaboré n'est qu'une mascarade tragique et pitoyable, le raccommodage décoloré d'une réalité enfuie (...*el recuerdo con sus gestos de trágico de feria,/agitando sus trapos remendados*¹²⁸¹).

A l'opposé de cette approche sensible et mélancolique, bien que néanmoins distanciée, de l'élaboration du souvenir, et de façon complémentaire, le poète reviendra une nouvelle fois au dédoublement signifiant et facteur d'exploration de l'émotion avec la figure du poète d'A. Ch. Swinburne, dans un poème en forme d'ode, « Oda a Algernon Charles Swinburne »¹²⁸², avant-dernier du recueil *El sueño de Escipión* (1971)¹²⁸³. Nous retrouvons, en la personne du scandaleux Swinburne, censuré par la critique de l'époque victorienne pour ses *Poèmes et ballades* (1866) qui incarnent « cette attitude sexuelle qui forme comme le « fond de cale » de la littérature romantique »¹²⁸⁴ une nouvelle référence explicite au romantisme noir et au décadentisme esthétique.

Mais celle-ci est traitée de façon spécifique par Guillermo Carnero qui transfère dans sa propre cosmogonie la référence à cet autre double, retenu pour sa capacité à permettre au poète

¹²⁷⁹ « Boscureale », v.2-3 : « Il suffit parfois qu'un journal frôle l'asphalte rendu humide par la nuit/pour que surgissent de la vase des serpents aussi glissants que la mousse ».

¹²⁸⁰ *Ibid.*, v.7-8 : « Les dalles ne se souviennent pas de notre passage ; il ne reste/même pas un signe à leur surface ».

¹²⁸¹ *Ibid.*, v.10-11 : « le souvenir avec ses tragiques gestes de foire,/qui agite ses chiffons raccommodés ». De plus, pour le lecteur, cette image de la *feria* renvoie au poème « El movimiento continuo » et à son symbolisme noir : l'auteur crée également des intertextualités signifiantes en convoquant parfois les mêmes éléments symboliques, ce qui en renforce l'impact.

¹²⁸² *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 231.

¹²⁸³ Dans ce recueil, la thématique amoureuse est explorée en tant que prise de distance et de conscience du fait que le refuge dans l'art est avant tout une fuite : *[e]l motivo central del libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla*, dira l'auteur en 1979, *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 176.

¹²⁸⁴ M. Praz, *le romantisme noir, op.cit.*, p. 187. L'auteur complète son propos en spécifiant que « ...les littératures continentales lui [à Swinburne] reprendront, ainsi qu'à ses successeurs anglais (Pater, Wilde), les thèmes qui s'étaient peu à peu élaborés au cours du romantisme français ». Le critique italien précise également à propos de ce même poète que « [son] cas présente des analogies avec le cas de Baudelaire, sauf qu'il est plus facile de discerner chez l'Anglais où est la sincérité et où est la pose. Si dans le vice de Baudelaire il y a une grande partie d'acquis, Swinburne, de son côté, se trouve par sa nature dans une situation sexuelle toute particulière. D'où sa relative innocence. Sa cristallisation progressive après qu'il eut atteint l'âge adulte, n'est qu'une conséquence de son incapacité congénitale à sentir comme le commun des hommes ». Dans le même essai (p. 431, n.65) M. Praz rapporte les propos d'O. Wilde sur Swinburne « dans une lettre ouverte en français à Edmond de Goncourt, dans l'Echo de Paris, 19 décembre 1891 : « Il y a aujourd'hui plus de vingt-cinq ans, M. Swinburne a publié ses *Poèmes et ballades*, une des œuvres qui ont marqué le plus profondément dans notre littérature une ère nouvelle. Dans Shakespeare et dans ses contemporains Webster et Ford, il y a des cris de nature. Dans l'œuvre de Swinburne, on rencontre pour la première fois le cri de la chair tourmentée par le désir et le souvenir, la jouissance et le remords, la fécondité et la stérilité » ».

de se distancier une nouvelle fois de l'expression de tout sentimentalisme primaire. D'ailleurs, cette ode, libérée de la contrainte formelle (une seule strophe sans antistrophe ni épode) s'apparente davantage par son absence de lyrisme à une neutre notice biographique (*Se cita a sus expensas...*¹²⁸⁵) qu'à l'expression de l'admiration du jeune poète pour cet aîné décadent dont il souligne pourtant, conformément au genre de l'ode, l'importance (*Ocupa este poeta tan lúcido y francés/un lugar relevante*¹²⁸⁶) mais pour aussitôt après en retenir la déviation sexuelle en tant que preuve de sa valeur comme poète (*en el flagelantismo victoriano*¹²⁸⁷). Effectivement, revisiter ce référent culturel par une entrée faussement biographique est en réalité une façon d'explorer a priori l'absence de lyrisme : mais dans ce cas, qu'en est-il du dernier vers de ce poème, (*ni seré bardo de la nueva Italia*¹²⁸⁸) qui semble vouloir refuser le rôle du poète-témoin de son temps¹²⁸⁹ chez un poète coupé du monde des sensations, qu'il ne veut vivre (*...el poeta, sumido en la alquimia del verbo/no se avino a gustar*¹²⁹⁰), à l'image d'un intime ici refusé (« *No me atañe el amor de esa membruda* »¹²⁹¹) doublé d'une parodie de la « belle-dame sans merci » chère au romantisme noir, à présent *gimnasta/preciada por lo terco de su músculo/y la erotología de sus usos verbales*.¹²⁹²

De plus, sans doute ne faut-il pas oublier de relire ce poème référencé à l'Europe de la culture dans le contexte de l'Espagne du franquisme tardif des années 70 du siècle dernier : en effet, refuser de devenir « le barde de la nouvelle Italie », c'est par analogie exprimer le refus

¹²⁸⁵ « Oda a Algernon Charles Swinburne », v.4 : « On cite à ses dépens... ».

¹²⁸⁶ *Ibid.*, v.1-2 : « Ce poète si pénétrant et si français occupe/une place importante ».

¹²⁸⁷ *Ibid.*, v.3 : « dans la flagellation victorienne ».

¹²⁸⁸ *Ibid.*, v.19 : « je ne serai pas non plus le barde de la nouvelle Italie ».

¹²⁸⁹ Dans cet exemple de *culturalismo ficticio* – (cf. *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 75, cité par I.J. López, *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 232, n.265 : « *Son inventados los dos últimos versos de Oda a Algernon Charles Swinburne* ») –, c'est le rôle de « témoin de son temps » que Swinburne est supposé ne pas vouloir jouer au service de Mazzini qui est mis en avant par Guillermo Carnero, qui défend ainsi implicitement la conception d'un poète coupé du monde et plongé dans « l'alchimie du verbe », alors qu'en réalité, comme le rappelle M. Praz, « ...ce fut Karl Blind qui prépara la rencontre entre Mazzini et Swinburne, et le jeune poète fut solennellement investi de la mission d'Aède de la Liberté. [...] ; en réalité, si la nouvelle Italie comptait parmi les étrangers un barde enthousiaste comme personne, cela est dû au désir du poète lui-même et de ses familiers de détourner sur un autre objet [que sur l'écuyère Adah Menken] ses ardeurs et d'encourager les tendances à la sublimation qui s'étaient révélées en lui. En fait, l'intérêt du poète pour la cause de la liberté et de l'Italie datait de loin : dès octobre 1866, il s'était spontanément détourné de « Rossetti et de ses adeptes artistiques (*l'art pour l'art*) » vers l'Italie et vers Mazzini [...]. Mais la déesse Liberté adorée par le poète n'est qu'une sublimation de son type de femme », *La chair...op.cit.*, p. 208-209.

¹²⁹⁰ « Oda a Algernon Charles Swinburne », v.9-10 : « le poète, plongé dans l'alchimie du verbe,/ne s'embarrassa pas de plaire ».

¹²⁹¹ *Ibid.*, v.18 : « « *L'amour de cette costaude ne me concerne pas* » ».

¹²⁹² *Ibid.*, v.6-7 : « ...une gymnaste/prise pour la fermeté de son muscle/et l'érotologie de ses usages verbaux ». M. Praz précise, en relation avec la profanation de l'image traditionnelle de la femme chez Swinburne, dont il analyse le poème « *Laus veneris* », publié en 1866, que « [d]ans *Laus Veneris*, l'idole belle et cruelle domine tout un vaste panorama de massacre [...]. Et enfin, surtout, Dolores, Notre Dame du Tourment des Sens, que le poète invoque dans la litanie de Notre Dame des Sept Douleurs qui est tout entière une profanation sadique [...]. Et la profanation gagne tous les liens les plus sacrés, car le poète appelle Dolores « sœur, épouse et mère » », *La chair...op.cit.*, p. 202-206.

des codes de la poésie sociale, attitude intellectuelle et créative de négation par laquelle les novísimos ont généralement été qualifiés à leurs débuts, une figure de lecture imposée qui survit encore aujourd'hui. C'est également jouer la provocation dans la encore très catholique Espagne, par la mention du poète-avocat Swinburne, connu pour ses goûts sexuels particuliers, son alcoolisme et sa passion « de la liberté sous toutes ses formes »¹²⁹³, de même que par le déboulonnage de l'image de la fécondité ancillaire de l'épouse et mère, pilier de la famille sous le franquisme. Cette biographie factice, en réalité réflexion sur l'émotion dans le poème, est de plus aux antipodes de la *biografía heroica*¹²⁹⁴ du documentaire *Franco, ese hombre*, film commémoratif de J.L. Sáenz de Heredia, sorti en 1964, une autre façon pour le jeune poète, déjà en recherche de la « désautomatisation » de la réception, de contribuer à briser les codes culturels hispano-centrés de l'Espagne franquiste alors encore en grande partie en vigueur.

Cette exploration référentielle ambivalente de l'acte d'écriture, qui n'est pas dissocié de la réflexion sur l'émotion, avait auparavant trouvé, dans le poème « Panorama desde la tour Farnèse »¹²⁹⁵, une incarnation dans un autre double en la *personne* de Fabrice, le héros du roman de Stendhal *La Chartreuse de Parme* (1839), qui est en quelque sorte une préfiguration inversée du traitement qui sera ensuite réalisé du référent Swinburne par le poète : en effet, après « Capricho en Aranjuez »¹²⁹⁶ dans lequel pouvait être lu un questionnement sur l'art en tant qu'alternative à la vie, et avant la réflexion nostalgique sur l'élaboration du signe mnémonique dans « Boscoreale »¹²⁹⁷, le locuteur se fait dans ce poème Fabrice, avatar sensible du poète, qui avait déjà, dans le poème « Brummel » évoqué Stendhal et sa *manía italiana*¹²⁹⁸.

Approche par excellence distanciée, l'évocation du *panorama*, amplifiée par le dédoublement dans un personnage de roman, selon un identique procès que celui que l'auteur a utilisé dans « Muerte en Venecia »¹²⁹⁹, offre à la méditation du poète-locuteur-Fabrice un cadre propice à l'expression de l'ambivalence d'un rapport au monde brisé par l'incommunication :

¹²⁹³ Marc Porée, « Swinburne par lui-même, ou la preuve par l'absurde », *Études anglaises*, 2009/2 (Vol. 62), p. 134-145. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2009-2-page-134.htm>

¹²⁹⁴ Dans son ouvrage *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, *op.cit.*, p. 110, l'historien Javier Tusell rappelle que dans les années 40-50 du siècle passé, *[l]os medios oficiales siempre concedieron un papel importante al cine como « arma terrible para la difusión de las ideas »* et que *[a]l cine histórico [...] se le consideraba especialmente importante de cara a la « formación del espíritu nacional » y tuvo como principales temáticas las biografías heroicas, la gestación del Estado español o la aventura colonial en América.*

¹²⁹⁵ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 159-160.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 142, v.8. Sur l'explication de la *manía italiana* de Stendhal par Guillermo Carnero, se référer à la n. 1238.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 132-134 : Detlev Spinell (*Tristan* (1903)) et Gustav von Aschenbach (*La mort à Venise* (1912)) de Thomas Mann.

en effet, de prison, la tour se fait néanmoins espace de liberté¹³⁰⁰ (*Aquí, desde la altura*¹³⁰¹) et de plaisir pour le regard dans l'observation d'une *sonriente proclamación de la primavera*¹³⁰². La solitude de l'isolement forcé, qui permet l'exploration distanciée et sensible du monde, est elle-même supérieure à l'immortalité (*Si me fueran/concedidas las riendas de la inmortalidad, sé que las dejaría/ caer para mejor sentir...*¹³⁰³) et refuge (*verde caverna*¹³⁰⁴) qui permet l'observation par la vue, l'ouïe, le toucher (*nenúfares líquidos, transparente círculo, el frío viento de la tarde, los persistentes oboes de la tierra*¹³⁰⁵) : l'isolement devient source de contemplation et de plaisir ambivalent puisque cette solitude est également empêchement de l'intime car Clelia au loin, n'est plus qu'un son, presque déjà un souvenir, tout à la fois distance sans émotion, absence de relation et « horizon idéal et inaccessible »¹³⁰⁶ : car le poète-locuteur Fabrice sait, tout comme Stendhal que « jamais, ici-bas, le bonheur ne s'accorde avec l'amour ».¹³⁰⁷

Mais, selon le procès de mise en abyme du référent, il ne faut pas oublier que cette contemplation source de plaisir est la réélaboration poétique d'un paysage littéraire par un locuteur sensible à la beauté du panorama circulaire visible depuis la tour¹³⁰⁸, elle-même remède à la nostalgie selon les scientifiques du début du XVIII^e siècle¹³⁰⁹. La voix poématique

¹³⁰⁰ Gilbert Durand, dans son essai *Le décor mythique de la chartreuse de Parme – Les structures figuratives du roman stendhalien*, souligne que « la IIe partie [de *La Chartreuse* ...] coïncide avec une surprenante réhabilitation de la prison, avec le thème amplement développé de la « prison heureuse » qui devient alors « centre de cristallisation des symboles de l'intimité et des mystères de l'amour » ; et ajoute plus loin que « [d]e son isolement, certes, Stendhal a fait « son orgueil et ses délices » [G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 1958, p. 390 et 371, cité par G. Durand]. C'est une des raisons profondes pour laquelle « Julien et Fabrice ne se trouvent jamais si heureux qu'en prison ; interceptant toute influence de l'extérieur, la captivité leur constitue le meilleur des préservatifs » » [*ibid.*], Paris, José Corti, 1971, p. 138-139 et 163.

¹³⁰¹ « Panorama desde la tour Farnèse », v.2 : « Ici, depuis la hauteur ».

¹³⁰² *Ibid.*, v.30 : « souriante proclamation du printemps ».

¹³⁰³ *Ibid.*, v.15-17 : « Si m'étaient/concédées les rênes de l'immortalité, je sais que je les abandonnerais/pour mieux ressentir... ».

¹³⁰⁴ *Ibid.*, v.17 : « verte caverne ».

¹³⁰⁵ *Ibid.*, v.1 : « nénuphars liquides » ; v.2 : « cercle transparent » ; v.8 : « le vent froid du soir » ; v.15 : « les persistants hautbois de la terre ».

¹³⁰⁶ G. Durand, *Le décor...op.cit.*, p. 149.

¹³⁰⁷ *Ibid.*

¹³⁰⁸ G. Durand, *ibid.*, p. 171, rappelle à juste titre l'ambivalence architecturale de la tour-prison stendhalienne qui en réalité est une terrasse : « Peu à peu, ce bonheur [de Fabrice lorsqu'il monte les marches qui le conduisent vers sa prison] s'enrichit : et d'abord par la « vue si étendue » dont il jouit à cent vingt pieds de haut, face à un paysage alpin [...] comparable à celui qu'il découvrirait enfant, du sommet de la « terrasse » familiale. La prison est, avant tout, une « terrasse », un belvédère ».

¹³⁰⁹ J. Starobinski dans *L'encre de la mélancolie*, *op.cit.*, p. 274 définit la nostalgie en tant que « bouleversement intime lié à un phénomène de mémoire » et rapporte les réflexions de savants suisses du XVIII^e siècle : « Pourquoi, se demande Johannes Hofer, les jeunes Suisses sont-ils si fréquemment enclins à la nostalgie lorsqu'ils se rendent à l'étranger ? [...] Quels remèdes ? Si l'on ne peut rapatrier le malade, ou licencier le soldat, ou simplement lui inspirer l'espoir du retour, le traitement le plus logique consistera à le loger sur une colline ou sur une tour, où il respirera un air plus léger [affirme Jean-Jacques Scheuchzer, en 1705, proposant une interprétation toute mécanique de la nostalgie] », *ibid.*, p. 272 et 273.

reste externe à ce panorama qu'elle parcourt du regard¹³¹⁰ et pas plus le poète, qui ne peut se transformer en personnage de roman, que Fabrice lui-même, ici rêveur rêvé par l'auteur, n'a d'existence. La distance entre ce locuteur et la réalité, vertigineuse¹³¹¹, ne peut être franchie que par la médiation lectrice, la seule, après l'écriture, à donner vie à ce paysage et à ressentir analogiquement à travers le regard du poète-locuteur-Fabrice la jouissance de cette nostalgie du souvenir : car ce monde – Clelia, l'amour – n'est déjà plus qu'un souvenir, métaphorisé en son (*las pintadas guirnalas del virginal/ahogarán el paso de los centinelas*¹³¹²), selon un procédé récurrent chez le poète qui métaphorise le souvenir ou sa dégradation par la musique comme dans « Galería de retratos » (*Que se pueblen/ de música las pérgolas oscuras*¹³¹³) ou « Boscoreale » (...*arrastrando su peluca de cascabeles por el limo*¹³¹⁴). C'est d'ailleurs ce processus de digestion de l'expérience grâce à la distance, renforcée par la composition de ce poème à la manière d'une peinture de paysage¹³¹⁵, qu'incarne ce dédoublement dans le

¹³¹⁰ Le vicomte René-Louis de Girardin, dans son célèbre ouvrage *De la composition des paysages* (1775), insiste sur la distance qui se crée lorsque le paysage est vu depuis une hauteur, ce qui est le cas dans l'idée de « panorama » : « Qu'un voyageur parcourt les hauteurs d'où la vue plane sur une vaste étendue de pays, ses yeux s'écartent sur tous les différents points comme sur ceux d'une carte Géographique ; dans tout ce qu'il aperçoit, rien ne lui est familier, rien ne lui est propre rien n'est à sa portée, rien n'arrête de préférence ni ses regards, ni ses pas », Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 1992, p. 41.

¹³¹¹ Cette distance se joue également dans l'abyme qui sépare le poète Guillermo Carnero du personnage de Fabrice, présenté dès les premières pages du roman par Stendhal sous un jour peu flatteur mais qui permet d'insister sur son approche sensible des choses et des êtres. De fait, le romancier signale que Fabrice a reçu une éducation des plus limitées et qu'il est en réalité presque analphabète : « Fabrice passa les premières [années] au château de Griaña, donnant et recevant force coups de poing au milieu des petits paysans du village, et n'apprenant rien, pas même à lire [...]. Lorsque Fabrice eut fait sa première communion, elle [la comtesse Pietranera, la tante de Fabrice] obtint du marquis, toujours exilé volontaire, la permission de le faire sortir quelquefois de son collège. Elle le trouva singulier, spirituel, fort sérieux, mais joli garçon, et ne déparant point trop dans le salon d'une femme à la mode ; du reste, ignorant à plaisir, et sachant à peine écrire », Stendhal, *La chartreuse de Parme*, Paris, La Renaissance, Club Géant Classique, 1967, p. 20. Par ailleurs, Fabrice est dépeint comme un être simple qui « ne savait rien au monde que faire l'exercice et monter à cheval », *ibid.*, p. 21, son ignorance entraînant son fanatisme : « Quoique fort pieuse elle-même [la marquise del Dongo, mère de Fabrice], le fanatisme de cet enfant la fit frémir », *ibid.*, p. 22, et au tempérament passionné : « ...Fabrice, intrépide et passionné dans ses plaisirs », *ibid.*, p. 25.

¹³¹² « Panorama desde la tour Farnèse », v.26-27 : « les guirlandes peintes du virginal/étoufferont le pas des sentinelles ».

¹³¹³ « Galería de retratos », *op.cit.*, p. 154, v.13-14 : « Que se peuplent/de musique les sombres pergolas ».

¹³¹⁴ « Boscoreale », *op.cit.*, p. 162, v.15 : « traînant sa perruque à grelot dans la vase ».

¹³¹⁵ René-Louis de Girardin ne place-t-il pas, en exergue de son ouvrage *De la composition des paysages* une épigraphe de Milton, qui souligne l'alliance entre l'art du paysage et l'émotion ? : « *Ahappi rural feat of different [sic] views. Un séjour heureux, et champêtre, d'un aspect varié. Milton, définition du Paradis Terrestre* », *op.cit.*, p. 7. Et le vicomte conclut son introduction en affirmant : « Ses compositions [de l'Art du paysage] occupent l'esprit; son effet doit, en charmant l'œil, répandre la sérénité dans l'âme ; et partout où ce genre sera introduit, la Nature doit sourire avec toutes les grâces de son élégante simplicité, paraître toujours piquante par ses variétés infinies, et déployer partout des charmes dont tout être sensible ne se rassasiera jamais », *ibid.*, p. 13. Le spécialiste du XVIII^e siècle qu'est Guillermo Carnero connaissait probablement cet ouvrage au moment où il écrivit ce poème et son choix de référer l'expression de son double émotionnel Fabrice à travers l'évocation d'une peinture de paysage n'est pas anodin car il permet d'utiliser le potentiel de ce référent culturel paysager pour établir une distance propice au retour sur soi, le paysage jouant, comme le double, Fabrice, le rôle de miroir des émotions du poète-locuteur. Le lecteur peut se référer à la peinture de paysage mise en mots par R.L. de Girardin pour illustrer sa vision de la « situation *Romantique* », avec laquelle le panorama de Guillermo présente des échos : « A travers les ombrages noirâtres des sapins et les amphithéâtres de rochers, la rivière limpide descend de

personnage de Fabrice, puisqu'au final seul demeure le souvenir fuyant d'un passé disparu :

<i>Todos estos fantasmas que de vosotros son reflejo</i>	Tous ces fantômes qui sont votre reflet vous
<i>[os tomarán de la mano,</i>	[prendront par la main,
<i>[...]</i>	[...]
<i>irán desdibujando poco a poco vuestros rostros,</i>	ils estomperont peu à peu vos visages,
<i>[cubriendo de seda vuestras voces</i>	[envoieront de soie vos voix
<i>y pulsarán la mágica espineta,</i>	et joueront sur la magique épinette,
<i>creando en vuestra imagen olvidada</i>	créant sur votre image oubliée
<i>vuestra mejor canción.¹³¹⁶</i>	votre meilleure chanson.

Et de fait le poète semble avoir choisi, déjà depuis le poème « Watteau en Nogent-sur-Marne »¹³¹⁷, inséré entre « Concertato »¹³¹⁸ qui affirme la suprématie du langage musical, « directement sémantique grâce au truchement de l'exécutant »¹³¹⁹, et « Óscar Wilde en Paris », qui poursuit le tissage du motif du refuge dans le monde de l'art et de la beauté, d'exprimer l'ambivalence intime qui l'agite : élaboré depuis le référent pictural de Watteau, retenu comme Brummel et O. Wilde dans un temps biographique faussement réel grâce à la mention de la ville où il finira ses jours (Nogent-sur Marne), le contenu du poème dément cette apparence de vie en insistant sur l'artificialité du défilé des *paseantes de los Campos Elíseos*¹³²⁰, fantômale cohorte qui préfigure le poème « Galería de retratos », le poète-locuteur-Watteau lui-même ayant déjà grâce au référent culturel psychopompe (Watteau et avec lui ses tableaux) franchi la frontière de l'autre monde (...*el universo vuestro en mí surgido/donde no soy extraño*¹³²¹ ; *Nada vuestro me es oculto, personajes de fábula, porque soy uno mismo con vosotros*¹³²² ; ...*Mirad : más vida/hay en la mano enguantada que abruma de encajes su antifaz,/o bajo los losanjes del arlequín que pulsa las cuerdas del arpa,/que en todos vosotros*¹³²³) depuis lequel cependant il ne peut que constater avec nostalgie l'inanité de ce refuge dans le monde artificiel, que ce soit celui des relations sociales codifiées telles que Watteau les met en scène dans ses toiles ou celui de l'art, les deux ne constituant qu'une danse illusoire et macabre où les corps se frôlent mais restent à distance (*Ficción o engaño. Pero los aprendidos pasos de baile, ¿son*

cascades en cascades jusque dans la vallée tranquille ; c'est là qu'elle semble s'étendre avec plaisir et former un lac avec la chaîne des rochers majestueux [...]. Plus loin [...] l'eau du lac frémit [...] ; et les échos de ces cantons [...] n'y répètent que les airs de la gaieté, les chants de la nature et les sons naïfs du hautbois », *ibid.*, p. 99-100.

¹³¹⁶ « Panorama... » v.29 et 33-34.

¹³¹⁷ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 148.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹³¹⁹ G. Durand, *Le décor... op.cit.*, p. 10 précise : « L'interprète [musical] ne fait que transporter dans le temps et dans l'espace le sémantisme musical et le présenter immédiatement, si l'on peut dire, au consommateur. Les images sonores sont offertes en elles-mêmes par l'interprète ».

¹³²⁰ « Watteau en Nogent-sur-Marne », v.19 : « les passants des Champs-Élysées ».

¹³²¹ *Ibid.*, v.15-16 : « votre univers en moi surgi/où je ne suis pas étranger ».

¹³²² *Ibid.*, v.23 : « Rien de vous ne m'est caché, personnages de fables, car je suis moi-même avec vous ».

¹³²³ *Ibid.*, v.16-19 : « regardez : il y a plus de vie/dans la main gantée qui recouvre son masque de dentelle,/ou sous les losanges de l'arlequin qui pince les cordes de la harpe ».

*acaso/razón para una vida?*¹³²⁴ ; *y sin embargo, estoy tan solo como cuando, al entrar en el salón,/oprime una mano desconocida bajo la seda, en la próxima danza*¹³²⁵) martelée par les minutes qu'égrenent *el reloj*¹³²⁶ et son décor isolé du monde sous la cloche de verre qui symbolise dès le début du poème le refuge ambivalent dans l'art : car se protéger d'une altérité potentiellement douloureuse c'est également se priver de l'intime partage avec l'Autre.¹³²⁷

L'exploration de ces doubles sensibles a permis de mettre en avant l'ambivalence de la poésie de l'auteur, qui occasionne une troublante étrangeté référentielle : en effet, fruits d'un double questionnement, celui du refuge dans la beauté sans vie et figée du monde de l'art et celui de la considération de l'artiste en tant que vampire se nourrissant du cadavre de l'expérience passée, les divers avatars mobilisés par le poète sont métaphorisés en médiateurs entre le dehors et le dedans, à la fois intérieur protecteur et extérieur mis à distance, ce qui constitue une manière de parcourir les chemins de l'expression de l'émotion à travers ces dédoublements. Émanations du grand « dictionnaire »¹³²⁸ de la culture européenne transfigurées par le poète Guillermo Carnero qui leur donne la parole en tant que miroir de son âme, délaissant les exploits épiques et la geste nationale franquiste démultipliés dans l'avatar de la poésie sociale, celui-ci se tourne vers lui-même à « l'instant où les jubilations intimes l'emportent sur les valeurs de l'exploit épic »¹³²⁹ et convoque le référent-miroir en tant que vecteur de recherche de connaissance de Soi¹³³⁰.

Mais le poète, qui contrairement aux peintres paysagistes évoqués par Baudelaire, n'oublie ni « de sentir, [ni] de penser »¹³³¹, opère également son dédoublement-miroir dans le

¹³²⁴ *Ibid.*, v.13-14 : « Fiction ou tromperie ? Mais les pas de danse étudiés, justifient-ils peut-être/une vie? ».

¹³²⁵ *Ibid.*, v.24-25 : « et pourtant, je suis aussi seul que quand, entrant dans la salle de bal,/je presserai une main inconnue sous la soie, pendant la prochaine danse ».

¹³²⁶ *Ibid.*, v.2 : « la pendule ».

¹³²⁷ C'est ce que formulait le poète en 2007 en précisant le symbolisme qu'il attribue à la pendule musicale du XVIII^e siècle : *El reloj dieciochesco de música compendia la ambigüedad de la belleza como superación de la mediocre realidad pero al mismo tiempo alejamiento de la vida, como una constante simbólica mantenida a lo largo de más de treinta años*, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 131.

¹³²⁸ Baudelaire, dans ses *Écrits sur l'art*, « Le gouvernement de l'imagination », *op.cit.*, p. 372, rappelle que « personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité ».

¹³²⁹ G. Durand, *Le décor...*, *op.cit.*, p. 135.

¹³³⁰ G. Durand, *ibid.*, p. 14, mentionne à ce propos les analyses du psychanalyste R. Blin sur Stendhal : « On croirait même que l'extérieur ne lui paraît mériter l'attention que lorsqu'il constitue un présage ou le point d'application d'un symbole », R. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, p. 47.

¹³³¹ Baudelaire, dans son article « Le gouvernement de l'imagination », *op.cit.*, p. 372-373 considère que « le vice de la banalité [...] est plus particulièrement propre à ceux d'entre les peintres que leur spécialité rapproche

champ plus intellectuel de la réflexion sur l'expression de l'émotion et de l'intime par la distance. Il va ainsi se dédoubler dans des artistes et penseurs européens célèbres à la fois pour leurs créations mais également pour leurs analyses, et porteurs eux aussi de la double hélice constitutive de son œuvre : l'insaisissable ordonné de l'alliance entre l'art et l'émotion. Pour le lecteur, cette interaction complexe et ambivalente des référents culturels constitue une nouvelle proposition d'itinéraire de lecture de l'œuvre offerte par le poète qui, bien que privilégiant l'intellection de l'émotion dans certains de ses poèmes et recueils, va pourtant poursuivre l'expression lyrique de sa quête intérieure, tout en portant, après son identification poématique à des avatars du sensibles, un regard voulu *froid* sur le poème et sa capacité spéculaire par le canal de ses doubles intellectuels.

2.2.2. Souffler le froid pour dire le chaud : les doubles intellectuels du poète

Comme cela est perceptible à la lecture des écrits autocritiques de Guillermo Carnero, la réflexion sur l'expression de l'émotion dans le poème, qui est en même temps la source d'où celui-ci jaillit¹³³² est une préoccupation prégnante, notamment dans les premiers recueils, qui sont réunis dans l'édition nationale de *Dibujo de la muerte*. Dès 1971, le poète ne spécifiait-il pas dans le poème éponyme du recueil *El sueño de Escipión*, citant Jules Laforgue (« *Et vous et votre art, Monsieur* »¹³³³), que le poème naît d'une écriture de l'émotion alliée à un développement réflexif ? A partir de *Verano inglés* s'amorce cependant chez le poète une expression plus apaisée de la sensibilité, anticipée dès *Divisibilidad indefinida*¹³³⁴, qui

d'avantage de la nature extérieure, par exemple les paysagistes, qui généralement considèrent comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité. A force de contempler, ils oublient de sentir et de penser ».

¹³³² De fait, ces explorations intellectuelles ne doivent pas faire oublier que le substrat du poème reste l'émotion, en articulation avec le référentiel et le langage mobilisés, sans lesquels celui-ci ne pourrait exister : *Como tú sabes, André Breton decía que el poeta dice siempre lo que ha querido decir, o sea que el lenguaje concreto de la poesía no es formulable de otro modo aparte de sí mismo. Quiero decir que los principios de cada poema y de cada libro son su mismo lenguaje, sus imágenes y sus emociones. Lo son, desde luego, en cuanto a la intención con que fueron escritos, y que en un poeta es siempre, como decía Quevedo, echar de la boca cosas que amargan si no se las formula, y más todavía cuando se las formula por medio de palabras. O sea que yo, honradamente, no puedo decirte que la intención de un poema que, por ejemplo, habla del último duque de Venecia, sea otra que formular la emoción que me producía en su momento pensar en la decadencia y acabamiento de un mundo tan barroco y rotundo como fue el de la Serenísima República de Venecia. Poéticas y entrevistas, op.cit., p. 172.*

¹³³³ Réécriture du v.1 (« Ni vous, ni votre art, Monsieur ») de la « Complainte des blackboulés » de Jules Laforgue. En 2009, lors de la table ronde à l'Institut Cervantès consacrée à son œuvre, *op.cit.*, p. 12, Guillermo Carnero précisait : « *En mi segundo libro de poemas, El sueño de Escipión, recuerdo un verso "Ni vous ni votre art, Monsieur" [...] y lo convierto en "Et vous et votre art, Monsieur", para aludir a la necesidad de unir, en la escritura del poema, motivación emocional y desarrollo reflexivo ; y con la misma intención coloco a continuación unas palabras de Polonio sobre Hamlet, del acto II : "Though this be madness, there is method in it" [aunque sea delirio, no carece de lógica].*

¹³³⁴ Guillermo Carnero rappelait en 2003 que *[a] partir de Divisibilidad indefinida se produce cierta mutación, efecto de la edad, que consiste en la aparición, en ocasiones, de un discurso del yo sin máscara cultural, Poéticas y entrevistas, op.cit., p. 255.*

continuera de vivre et de se déployer jusqu'au dernier recueil publié, *Regiones devastadas*, sans que pour autant la vigilance de l'auteur relative à l'évitement de la manifestation d'un sentimentalisme primaire dans le langage du poème ne faiblisse un seul instant.

Par conséquent, parcourant l'œuvre, le lecteur se confronte à la découverte des facettes de cette réflexion poétique sur l'émotion – sa place, son expression – ce qui alimente une nouvelle fois la troublante étrangeté référentielle de cette œuvre car les référents culturels que mobilise le poète acquièrent une double fonction, marque de l'ambivalence de son approche : ceux-ci vont en effet être tout à la fois les vecteurs de l'expression distanciée de l'émotion dans le poème, mais également contribuer à la réflexivité de celui-ci.

Ainsi, le poète continue-t-il de s'interroger sur le langage, comme il le fait depuis toujours¹³³⁵, cette fois-ci non seulement en regardant le monde par le regard d'un autre pour se regarder Soi comme lors de ses dédoublements sensibles, mais également en insistant sur le versant intellectualisé de l'émotion. L'auteur déploiera cette réflexion dans deux champs importants qui se complètent car tous deux s'intéressent à la question de la distance. Tout d'abord par l'exploration de cette problématique envisagée à partir de l'importance du regard : cela sera le cas principalement dans son poème « El arte adivinatoria (Homenaje a Vicente Aleixandre) »¹³³⁶ et dans son recueil de 1977 *Ensayo de una teoría de la visión*¹³³⁷. Le dédoublement opéré grâce aux avatars intellectuels va en sus lui permettre de s'interroger sur la question du langage de l'émotion dite « froide » grâce à la philosophie néoplatonique et à son échelle d'Osiris avec l'aide de Pic de la Mirandole, de Marsile Ficin et de Jamblique. Le poète convoquera aux mêmes fins la pensée de Diderot et celle de P. Valéry ainsi que la vision de peintres contemporains tels que Giorgio de Chirico et Yves Tanguy, Salvador Dalí, Piero della Francesca, le surréalisme, mais également des écrivains et poètes français comme Etienne de la Boétie, Valéry Larbaud, Verlaine et Baudelaire, qui trouveront un écho en tant que doubles et adjuvants dans l'élaboration de la réflexion sur l'intellection de l'émotion, que celle-ci s'exprime par la sérieuse veine réflexive ou par la veine ironique et parodique, comme dans le

¹³³⁵ ...creo que el principio que ha dado razón a todos mis libros ha sido la intuición – adquirida no por vía cerebral, sino por la acumulación de experiencias personales – del carácter represivo y destructor de la personalidad y la verdadera vida que tiene la cultura, en el más amplio sentido de esta palabra. Así podrían explicarse Dibujo y todos mis libros posteriores, con la peculiaridad de que a partir de Dibujo de la Muerte se escoge una parcela de esa cultura para profundizar el problema en ella : esa parcela es el lenguaje, como elemento cultural que ha de merecer una atención preferente para el escritor, puesto que su vocación y su castigo consisten en usar precisamente un lenguaje que le entrega y desde el que le condiciona la cultura en que se encuentra situado. *Poéticas y entrevistas*, *ibid.*, p. 172-173.

¹³³⁶ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 187.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 299-313.

recueil *El Azar objetivo* (1975)¹³³⁸ qui pousse à bout cette expérimentation de l'expression froide de l'émotion par la chaleur de l'ironie, ce que le poète nomme *ironización ardiente*.

Dans quelle mesure cette exploration de l'intellection de l'émotion est-elle un obstacle à la présence de cette dernière dans le poème ? Et en quoi est-elle un empêchement – si elle l'est – à l'expression de la quête intime du poète ? Emprunter ce nouvel itinéraire de lecture permettra au lecteur de prendre la mesure de l'émergence de l'émotion lectrice – « [du] trouble instantané et fugitif, que chaque émotion inscrit en notre corps¹³³⁹ – dans le procès de médiation qui se joue grâce aux référents culturels, et de constater une nouvelle fois que l'intellection de l'émotion et son ressenti sont des constituants complémentaires de l'insaisissable ordonné mis en mots.

La problématique du regard est effectivement une ligne de force qui serpente dans l'œuvre de Guillermo Carnero et l'auteur s'y intéresse précisément d'un point de vue réflexif dans son poème « El arte adivinatoria (Homenaje a Vicente Aleixandre) » qui est en outre, comme le précise son intitulation, un hommage au célèbre poète espagnol du XX^e siècle qui fut le mentor attentif de nombre de jeunes poètes des années 1960-1970. Soucieux de ne pas égarer son lecteur et malgré ce titre évocateur du secret et du masque, le poète s'empresse de spécifier, grâce à l'épigraphe *Todo está aquí*¹³⁴⁰ tirée du poème de V. Aleixandre « Estar del cuerpo » et de la citation de Jamblique tirée des « Mystères »¹³⁴¹ que justement, le poème doit donner ses propres clés de lecture pour ne pas garder ses secrets.

Ce poème circulaire, qui débute par la citation assertive de V. Aleixandre transformée en questionnement dans les deux derniers vers du poème (*¿Todo está aquí?*¹³⁴²) met justement l'accent sur la problématique du regard tout en fissurant par ce questionnement la réalité de cette affirmation qui pourrait sembler limpide – si « tout est là » c'est aux fins d'être regardé (ou vu ?) et nul besoin d'un mystère pour cela, mais au final, que regardons-nous (que voyons-nous ?) ? –. Ce questionnement est mis en relation dans le poème avec deux parallélismes lexicaux présent dans la poésie de Vicente Aleixandre, *Mirar/ Conocer* et *ver/saber* que Guillermo Carnero en personne analyse en 1989 dans son recueil d'essais *Las Armas abisinias* :

El verbo conocer tiene en el contexto aleixandrino un valor imperfectivo, reforzado por el mismo valor de otro verbo que le está, en el mismo contexto, estrechamente vinculado : el verbo “mirar”. “Conocer” y “mirar” encarnan el proceso no terminado, la aspiración no satisfecha, el camino no concluido,

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 279-297.

¹³³⁹ Jean Starobinski, *La relation critique*, *op.cit.*, p. 217.

¹³⁴⁰ Voir *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 188, n.172.

¹³⁴¹ *En las epoptías de los dioses, las visiones son mucho más claras que la realidad misma*, voir *ibid.*, n.173.

¹³⁴² « El arte adivinatoria (Homenaje a Vicente Aleixandre) », v.17-18 : « Tout est ici ? »

*del mismo modo que luego “saber” y “ver” indicarán terminación y conclusión. Mirar es la actitud interrogante e inquisitiva de quien desea aprehender un significado que todavía desconoce, y “mirar” está asociado, en el texto aleixandrino, a la juventud [...]. Por eso conocer, que equivale a estar vivo, equivale también a no tener certeza sobre lo que se intenta conocer.*¹³⁴³

Donc pour une part le mouvement, l'inachevé, les possibles avec le couple *conocer/mirar* et d'un autre côté un mouvement qui se fige sur *saber/ver*, ce que le langage du poème de Guillermo Carnero met en évidence dans deux neuvains antithétiques, à l'image de ces paires lexicales parallèles mais opposées : face à la certitude figée de celui qui, désillusionné et solitaire, sait l'inanité du refuge dans le monde de l'art (*No han desertado los antiguos dioses/para quien llega a colocar ofrendas/y se retira, y sabe/cómo la estatua es fiel y nada aloja/sino mármol erguido y en eterno reposo*¹³⁴⁴), l'incertitude de l'humain, l'inconnaissable réalité d'une altérité toujours dérobée (...*La realidad son seres/dotados de volumen (no esta vez/serenidad en piedra, sino carne)/. Arabesco de enigmas. ¿Qué espectáculo/ en su interior?¿ Y qué naturaleza?/ Amar es conocer. Y quién conoce.*¹³⁴⁵). Dans la poésie de Guillermo Carnero, ce désir jubilatoire et vital de connaître l'Autre par l'amour présent dans la poésie de V. Aleixandre est teinté de pessimisme car la réalisation du *conocer* dans l'amour entraîne justement la fin de celui-ci et l'apparition du doute, auquel la poésie de V. Aleixandre n'est d'ailleurs pas étrangère : ainsi émerge ce tragique paradoxe de l'amour qui n'existe que dans le désir de l'amour malgré la recherche d'une altérité qui aimante l'humain vers la rencontre avec l'Autre :

*Mientras no ha sido aprehendido el significado de lo que se ama, el que ama tiene ante sí un proyecto lleno de futuro porque inacabado, una investigación que llevan a cabo a la vez la inteligencia y los sentidos [...]. Y la vida dura tanto como el deseo de aprehender el mundo no ha sido plenamente saciado.*¹³⁴⁶

L'intellection de ce procès vital qui pousse le poète vers le vécu de l'amour et conduit à l'émergence d'une lucidité critique et désolée (*Cada cuerpo asesina con sus límites,/incierto al conjuro, al llanto*¹³⁴⁷) renvoie le lecteur à sa propre solitude par l'évocation d'un intime ici empêché. L'émotion et son intellection par le regard critique que le poète porte sur elle

¹³⁴³ *Las Armas abisinias*, op.cit., p. 233. Voir aussi *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 188-189, n.174, qui reprend ces analyses.

¹³⁴⁴ « El arte adivinatoria (Homenaje a Vicente Aleixandre) », v.1-4 : « Les anciens dieux n'ont pas déserté/pour celui qui place des offrandes/et se retire, et sait/à quel point la statue est fidèle et ne contient rien/sauf du marbre dressé en éternel repos ».

¹³⁴⁵ *Ibid.*, v.10-15 : « La réalité ce sont des êtres/dotés de volume (pas cette fois/sérénité de pierre mais chair)/. Arabesques d'énigmes. Quel spectacle/en eux ? Et quelle nature ?/Aimer c'est connaître. Et qui connaît ».

¹³⁴⁶ *Las Armas abisinias*, op.cit., p. 233-234.

¹³⁴⁷ « El arte adivinatoria (Homenaje a Vicente Aleixandre) », v.16-17 : « Chaque corps assassine avec ses limites,/indécises devant la prière, les larmes. Tout/est là ? »

cohabitent et interagissent donc au sein du poème, selon une dynamique entre le mouvement de l'insaisissable ordonné et la fixation mortelle d'amers constats sur la finitude de toutes choses.

Ce schéma structurant par le biais du regard poursuit son cheminement dans l'œuvre du poète, notamment dans les poèmes que l'on pourrait nommer *de la vieillesse*. En effet, le vieux peintre de « *Las Oréades*, por Bouguereau (1902) », du recueil *Verano inglés*¹³⁴⁸ déjà en lui-même *libro cuya sensualidad se sabe condenada a la caducidad*¹³⁴⁹ est immobilisé dans le ver de l'amour enfui (*pero se siente herido y desterrado/de un reino que no es, y sabe que allí estuvo*¹³⁵⁰ ; *No puede poseerse un cuerpo hermoso ;/sí penetrar en él, y ver huido/su acorde de calor y geometría/ por entre la caricia y el abrazo*¹³⁵¹) tandis que le locuteur de « *Vejez de Juan Bautista Tiépolo* »¹³⁵² doit affronter le constat de sa propre impuissance et mesurer son erreur d'avoir cru à l'illusion du refuge dans le monde de la beauté (*Nunca supe ni quise/mirar de frente el curso de las horas*¹³⁵³) lors d'une existence qui n'avait que l'apparence de la vie, tandis que déjà le dernier vers du poème initial du recueil, *Verano inglés*, « *Leicester square* » (*You'll never find a warmer soul to know*¹³⁵⁴), issu de la chanson d'Elton John, « *Nikita* » s'enrichit d'un sens nouveau à la lumière de ce dédoublement intellectuel opéré grâce à la relecture dialogique de l'œuvre poétique de Vicente Aleixandre.

D'ailleurs, le recueil *Ensayo de una teoría de la visión* développe déjà dans les trois poèmes qui le composent cette lucidité du regard sur la création et l'exposition de la froideur morbide du créateur, grâce à la convocation d'un nouveau double intellectuel en la personne du philosophe Berkeley, dont le poète retient l'intitulation de son ouvrage, indiquant par là clairement à son lecteur que la réflexion sur la création sera mise en avant dans le recueil, après l'impasse du précédent, *El azar objetivo* (1975)¹³⁵⁵. De fait, reprenant d'Étienne de la Boétie l'intitulation de son premier poème le *Discours de la servitude volontaire*, « *Discurso de la servidumbre voluntaria* »¹³⁵⁶, par analogie avec l'office de poète, asservissement volontaire au procès de transmutation du souvenir de l'expérience dans le langage, le poète de plus le structure de façon à mettre au jour l'armature intellectuelle de ce souci réflexif : ¿*Por qué...?* ;

¹³⁴⁸ *Op.cit.*, p. 35-37.

¹³⁴⁹ Guillermo Carnero, « Por signos de letrado... », *op.cit.*, p. 26.

¹³⁵⁰ « Las Oréades... », v.23-24 : « mais il se sent blessé et exilé/d'un royaume qui n'est plus, et il sait qu'il fut là-bas ».

¹³⁵¹ *Ibid.*, v.53-56 : « La beauté d'un corps humain ne peut se posséder ;/ mais oui le pénétrer, et voir qu'est enfui/son accord de chaleur et de géométrie/ entre la caresse et l'étreinte ».

¹³⁵² *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 61.

¹³⁵³ « Vejez de Juan Bautista Tiépolo », v.6-7 : « Je n'ai jamais su ni voulu/regarder en face le cours des heures ».

¹³⁵⁴ « Leicester square », *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 14.

¹³⁵⁵ Voir notre commentaire de l'intitulation de ce recueil, dans le premier chapitre de cette partie : **1.2.1. Des intitulations révélatrices d'une géographie interculturelle référencée.**

¹³⁵⁶ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 301.

*¿Por qué...? ; A lo cual podría objetarse...; Pero ; por así decirlo*¹³⁵⁷. L'accumulation de questions met en exergue la présence du doute, en relation d'une part avec le recueil précédent et l'évocation du hasard à l'œuvre dans la création (*¿Por qué dejarle puertas al azar...?*¹³⁵⁸, *¿es parte del azar...?*¹³⁵⁹) et d'autre part celle de la définition de la réalité de l'expérience dégradée en souvenir puis en langage (*Qué es/ su realidad...*¹³⁶⁰, *¿Es realidad/el poso de papel indefenso, injuriado/en un pobre ejercicio?*¹³⁶¹).

Mais cette recherche de compréhension de l'acte créatif s'efface soudain devant l'épiphanie poétique, omniprésente et nécessaire. Malgré les tentatives pour décortiquer la pensée et le procès de création mémorielle, qui produit l'émotion (*Es un discurso muerto,/ el esqueleto ritual que ironiza la fe/en la virtud de la ironía,/embadurnado de sangre para indicar resurrección.*¹³⁶²), l'expression de l'intime jaillissement de l'émoi devant le monde par la profondeur symbolique (l'eau, la ville, l'amour) est irrépressible et vitale :

*El vaporcillo inquieta la placidez del lago,
araña el firmamento de la ciudad inmersa.
La lámpara de aceite pone un halo cobrizo
sobre la piel mojada y los labios sedosos...*¹³⁶³

Le petit bateau à vapeur trouble la tranquillité du lac,
griffe le firmament de la ville engloutie.
La lampe à huile diffuse un halo cuivré
sur la peau mouillée et les lèvres douces...

Elle permet de plus de poétiser les préoccupations intellectuelles car le locuteur, bien qu'emporté par cette évocation, ne peut cependant faire autrement que de reprendre le fil de sa réflexion et constater son amère solitude, incarnée comme souvent chez le poète par la ville et la place, puisque, écrit-il :

*A mi lado se tiende un espectro de jade
veteado de barro y ceñido de algas,
mientras el mar proyecta sobre el cielo nuboso
la fantasmagoría de la ciudad yacente,
como un espejo. Miro las cúpulas aéreas,
los hoteles lumínicos arrasados de música,
la gran arquitectura que con leve sonrisa
me hace reconocer el húmedo cadáver
que comparte la cama.*¹³⁶⁴

A mes côtés s'étend un spectre de jade
veiné de boue et enveloppé d'algues,
tandis que la mer projette sur le ciel nuageux
la fantasmagorie de la ville gisante,
telle un miroir. Je regarde les coupôles aériennes,
les hôtels luminescents dévastés de musique,
la grande architecture qui souriant à peine
me fait reconnaître le cadavre humide
qui partage mon lit.

Néanmoins, comment le lecteur ne pourrait-il s'émouvoir devant ces très aquatiques iridescences réflexives, qui transportent en lui « leur puissance onirique [...] car, dans l'ordre

¹³⁵⁷ « Discurso de la servidumbre voluntaria », v.1 et 14 : « Pourquoi ? » ; v.15 : « À quoi l'on pourrait objecter... » ; v.16 : « mais » ; v.18 : « en quelque sorte ».

¹³⁵⁸ *Ibid.*, v.1 : « Pourquoi laisser la porte ouverte au hasard... ? ».

¹³⁵⁹ *Ibid.*, v.21 : « cela appartient-il au hasard... ? ».

¹³⁶⁰ *Ibid.*, v.29-30 : « Qu'est-ce que sa réalité... ».

¹³⁶¹ *Ibid.*, v.32-34 : « Est-ce une réalité/la lie de papier fragile, blessé/ par un pauvre exercice ? ».

¹³⁶² *Ibid.*, v.50-53 : « C'est un discours mort,/le squelette rituel qu'ironise la foi/dans la vertu de l'ironie/badigeonné de sang pour signifier une résurrection. ».

¹³⁶³ *Ibid.*, v.54-57.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, v.60-68.

littéraire, tout est rêvé avant d'être vu »¹³⁶⁵ et soulignent néanmoins, par la mention symbolique d'une eau impure (*barro, algas*), la répugnance du créateur qui s'alimente de la charogne de l'expérience qu'est le souvenir. « Rêveur en eaux troubles »¹³⁶⁶ le locuteur énonce en réalité sa parole depuis l'immersion aquatique du miroir du poème afin que « l'union du sensible et du sensuel vien[ne] soutenir une valeur morale »¹³⁶⁷ dans le même temps que l'évocation de la mer (*mientras el mar proyecta*¹³⁶⁸...) suggère une contemplation mortifère : « Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir »¹³⁶⁹.

Les deux autres poèmes du recueil, « Le grand jeu » et « Ostende », poursuivront le développement de cette réflexivité aquatique articulée autour du regard porté sur l'impure putréfaction poématique née de l'émotion devenue langage et pitoyable reste sensible de la beauté instantanée de l'expérience (*Eso es lo que he sabido/conservar : una pobre/sutileza cromática.*¹³⁷⁰ ; *Una capa finísima que mancha el paisaje/o lo conserva embadurnado/como en espera de la resurrección/que no sucederá.*¹³⁷¹ ; *El tema es siempre el mismo./Una delgada capa de imágenes previstas/ensucia el paisaje, y después unas líneas/ensucian el papel*¹³⁷²). Et le poète, dans « Ostende » arpente ses angoisses dans la mythique et obscure forêt des légendes arthuriennes et les dédales de l'amour contés par Marsile Ficin dans son *Discours de l'honneste amour sur le banquet de Platon* (1578)¹³⁷³, imbibés des eaux glacées de la mémoire, *emergiendo en la nieve de las fuentes heladas.*¹³⁷⁴

L'accent est mis dans ce recueil sur une recherche de compréhension du procès de création, une préoccupation par ailleurs déjà enracinée dans le poème inaugural du recueil *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974)¹³⁷⁵, « Discurso del método »¹³⁷⁶,

¹³⁶⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 182 et 185.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 200.

¹³⁶⁸ « Discurso de la servidumbre voluntaria », v.62 : « tandis que la mer projette... ».

¹³⁶⁹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op.cit.*, p. 66.

¹³⁷⁰ « Le grand jeu », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 305, v.23-25 : « C'est tout ce que j'ai su/conservé/ une misérable/subtilité chromatique ».

¹³⁷¹ *Ibid.*, v.38-41 : « Une très fine couche qui tache le paysage/ou le conserve embaumé/comme en attente de la résurrection/qui ne viendra pas ».

¹³⁷² *Ibid.*, v.58-61 : « Le thème est toujours le même./Une fine couche d'images prévisibles/salit le paysage ; et ensuite quelques lignes salissent le papier ».

¹³⁷³ Cet auteur écrit : « Tous continuellement nous aimons en quelque manière, et presque tous nous aimons mal : et d'autant que plus nous aimons, d'autant pis aimons nous. [...] ...témérairement nous entrons en ce laborieux voyage d'amour avant que nous apprenions son but et terme, et la manière de cheminer les périlleux passages de telle voie : à cette cause d'autant plus que nous allons en avant, d'autant plus [...] nous nous fourvoyons à notre grand dommage. Et importe d'autant plus de se dévoyer par cette forêt obscure que non par les autres voyages et sentiers, comme en plus grand nombre et plus souvent on y chemine. Marsile Ficin, *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon*, par Marsile Ficin... à la sérénissime reyne de Navarre. [Elégie du traducteur] Traduits de toscan en françois par Guy Le Fèvre de La Boderie,... J. Macé (Paris), 1578, p. 1-2. Facsimilé de l'ouvrage disponible sur gallica.bnf.fr

¹³⁷⁴ « Ostende », *op.cit.*, v.28 : « qui émerge dans la neige des fontaines gelées ».

¹³⁷⁵ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 235-277.

dont la structure ternaire constitue déjà une référence implicite au néoplatonisme¹³⁷⁷, le poète faisant volontairement le pari d'une approche intellectuelle et non plus émotionnelle du poème. En effet, si l'auteur se défend tout d'abord d'y employer *dentro de lo posible, teniendo en cuenta/las acreditadas nociones de « irracionalidad » y « espontaneidad »/consideradas propias de esta profesión,/usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles/como pertenecientes al repertorio de la Lingüística*¹³⁷⁸, celui-ci n'en demeure pas moins un discours paradoxalement froid sur *la carga poética [que] resulta de la imprevisibilidad,/o dicho de otro modo, de la articulación dudosa/entre el plano de la expresión y el plano del contenido*¹³⁷⁹ : un parti-pris réflexif donc, déjà amorcé dans le dernier poème, éponyme, du recueil précédent, *El sueño de Escipión*, qui introduisait cette fois-ci explicitement grâce à son intitulation la pensée néoplatonique.¹³⁸⁰

Déjà donc l'absence apparente d'émotion qui, métamorphosée en un discours volontairement détaché qui évoque la forme de l'essai, renforcé par les notes de bas de page disposées par l'auteur, laisse de côté l'expression de la sensibilité pour insister sur la considération intellectuelle et raisonnée de l'élaboration du poème. La mention du néoplatonisme dans « Discurso del método » (*la llamada Escala de Osiris por el Neoplatonismo florentino*¹³⁸¹) met en effet en évidence que l'auteur convoque ce courant de la Renaissance en tant que double intellectuel destiné à expliciter sa conception de la poésie de façon à en proposer une version à la fois dépourvue d'émotion et impersonnée dans une volonté de mise à distance de tout sentimentalisme : *cómo la mente humana/gusta de contemplar*

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 243.

¹³⁷⁷ De fait G. Cavalcanti, dans son « Oraison première de la règle de louer Amour et de sa dignité et grandeur » qui constitue la première partie du *Commentaire au banquet de Platon* (*op.cit.*, p. 10-11) mentionne que « trois parties en chaque chose considère chaque philosophe platonique ».

¹³⁷⁸ « Discurso del método », v.1-5 : «...autant que faire se peut, prenant en compte/ les fameuses notions d'« irrationalité » et de « spontanéité »/considérées comme propre à cette profession,/d'utiliser ou de mentionner des termes immédiatement identifiables/ en tant qu'appartenant au répertoire de la linguistique... ».

¹³⁷⁹ *Ibid.*, v.16-18 : «...la charge poétique [qui] résulte de l'imprévisibilité,/ou pour le dire autrement, de l'articulation douteuse/entre le plan de l'expression et celui du contenu ».

¹³⁸⁰ Guillermo Carnero, dans un article paru le 2 février 1972 dans *Pueblo*, et repris dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 21-22, précise : *El libro [El Sueño de Escipión] ha ido cristalizando, a lo largo de varios años, alrededor del "Somnium Scipionis", uno de los paradigmas del Neoplatonismo florentino y tema de un cuadro juvenil de Rafael pintado para Scipione Borghese. El "Somnium" alude [...] a la idea de que la perfección es síntesis de contrarios o de análogos ; armonía entre tres facultades humanas, inteligencia, poder y sensibilidad, y los tres tipos de vida que de ellas resultan : contemplativa, activa y voluptuosa, en la terminología de Marsilio Ficino. Contemplativa o la Escritura, Voluptuosa o el Amor [...]. Con el "Somnium" se fundieron unas recomendaciones de Horacio [...] sobre la alianza indisoluble y necesaria entre Inspiración y Técnica [...]. De todo resulta que El Sueño de Escipión es una reflexión sobre el proceso por el que Inspiración y Técnica concurren a la escritura del poema, y sobre el hecho de que la actitud literaria determina la visión del mundo y la modalidad de erotismo que el poeta padece.*

¹³⁸¹ « Discurso del método » v.36 : « Ce que le Néoplatonisme florentin nomme l'Echelle d'Osiris ».

*alternativamente lo concreto y lo abstracto/como antídoto a la hipóstasis*¹³⁸² *de conceptos generales,/así concebiremos dos tipos de poema : uno « sintético » [...] ; otro analítico*¹³⁸³). Et le libertaire Pic de la Mirandole est convoqué dans le même temps qu'est évoquée la villa médicéenne Careggi de Florence, siège de l'Académie néoplatonicienne, à laquelle le poète attribue par synecdoque comme lui-même le signale¹³⁸⁴, des passages de l'ouvrage de Marsile Ficin : *que la inteligencia, la vista y el oído/son los únicos medios de gozar la belleza/y existe por lo tanto una triple beldad,/o que la belleza de un cuerpo es su simetría,/de donde amor no exige más cosas que templanza/y buen gusto*¹³⁸⁵. Mais cette insistance n'est présente que pour éclairer, comme en creux, l'affirmation attribuée à Pic de la Mirandole, *No hay belleza en un dios*¹³⁸⁶, qui rappelle l'incessante circulation néoplatonique de l'énergie de l'Un, du sensible vers l'intelligible et vice-versa sur l'échelle d'Osiris : une beauté froide et éthérée coupée des sensations, telle celle d'un dieu, ne peut donc émouvoir.

Si la beauté d'un dieu ne contient aucune potentialité d'émotion car elle n'engendre ni chez le poète, ni chez le lecteur aucun écho intime, la question de l'expression de l'émotion poématique demeure cependant pour l'auteur un champ important de réflexion. En effet, le poète très tôt se rend compte que l'expression de l'émotion dans le poème comporte deux voies possibles, celle du sensible et celle de la réflexion, ce qu'il formule, fidèle à l'approche néoplatonique de la convocation des opposés, par l'image du froid et du chaud en définissant *dos tipos de lenguaje : uno que podríamos llamar "caliente" y otro "frío"*. Il s'agit surtout pour le poète de dépasser l'opposition binaire entre l'émotion et la raison, comme si l'une était l'antithèse de l'autre. Pour ce faire, Guillermo Carnero aborde un type d'expression intellectualisé dans ses recueils *El sueño de Escipión* et *Variaciones y figuras...* qui trouve son aboutissement dans *El azar objetivo* et renaît dans le cinquième poème de *Espejo de gran*

¹³⁸² Dans sa philosophie, Plotin, le fondateur du néoplatonisme, élabore une compréhension du monde qui fait intervenir trois « hypostases » qui signifient trois formes ou principes fondamentaux d'existence du monde : l'Un, l'Intelligence et l'Âme.

¹³⁸³ « Discurso del método », v.27-30 et 33 : « comment l'esprit humain /aime contempler alternativement le concret et l'abstrait/ en tant qu'antidote à l'hypostase de concepts généraux,/et ainsi nous concevrons deux types de poèmes : l'un « synthétique » [...] et l'autre analytique ».

¹³⁸⁴ Le poète insère ici, *ibid.*, p. 235, une note de bas de page qui précise : **Traduzco libremente parte del discurso de Giovanni Cavalcanti en el Comentario al Banquete de Platón, de Marsilio Ficino. (N. del. A.)*

¹³⁸⁵ « El sueño de Escipión », v.46-53 : « que l'intelligence, la vue et l'ouïe/sont les seuls moyens de jouir de la beauté/et qu'il existe par conséquent une triple beauté,/ou que la beauté d'un corps réside dans sa symétrie,/d'où le fait que l'amour n'a besoin que de tempérance/et de bon goût ». Le texte traduit du toscan en français du commentaire du Banquet de Platon par Marsile Ficin dit : « Considérez donc que l'entendement et la vue, et l'ouïe sont les choses avec lesquelles seules nous pouvons jouir de cette beauté », *op.cit.*, p. 24 ; puis plus loin : « ...s'ensuit que l'Amour n'appelle autre chose, sinon celles qui sont tempérées, modeste et honorables », *op.cit.*, p. 26.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, v.54 : « Il n'y a pas de beauté chez un dieu ».

niebla, « Ficción de la palabra »¹³⁸⁷, et s'adjoint les figures d'artistes et de penseurs de l'art, dans un procès de dédoublement destiné à permettre l'intellection de la recherche d'une distance par l'expression froide de l'émotion : ainsi, les peintres Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Magritte, Piero della Francesca, Giorgio de Chirico, le poète et intellectuel français Paul Valéry et le philosophe des Lumières Diderot sont-ils en cela de précieux alter ego du poète.

D'ailleurs le poème « Piero della Francesca »¹³⁸⁸ permet au poète d'affirmer sa recherche d'équilibre entre ces deux forces a priori opposées mais surtout complémentaires¹³⁸⁹, le froid, le chaud, l'émotion, l'intellect : le poète ne choisira ni l'élan lyrique ni la rigueur glacée, mais plutôt, grâce à l'intelligence émotionnelle¹³⁹⁰, de faire vivre dans le langage du poème un élan glacé accompagné de rigueur lyrique. Effectivement, hors de toute mimesis, c'est l'essence de la gestuelle du peintre italien et sa tendance à l'abstraction que mettra en avant le poète, par analogie avec la nécessaire contention de l'émotion directe :

*Con qué acuidad su gestuario
pone en fuga la luz, la verticalidad,
la insulación de las figuras vuelve dudoso el
[símbolo,
hace abstracción del aire, censura de la flora,
sucumben los jinetes
al vértigo del tacto con su brillo.
No hay llaga, sangre, hiel : no son premisa.*¹³⁹¹

Avec quelle acuité sa gestuelle
met en perspective la lumière, la verticalité,
la délimitation des figures rend le symbole
[incertain,
fait abstraction de l'air, censure la flore,
les cavaliers succombent
à l'étincelant vertige du toucher.
Il n'y a ni plaie, ni sang, ni fiel : ce ne sont pas
[des prémisses.

Cette réflexion va se poursuivre dans un autre poème du même recueil, « Rodéanos de rápidos desnudos »¹³⁹² publié dans le contexte florissant de l'essor de la pensée structuraliste¹³⁹³, dans lequel l'intellection de l'émotion est omniprésente et qui convoque au

¹³⁸⁷ *Op.cit.*, p. 51-57.

¹³⁸⁸ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 208.

¹³⁸⁹ Baudelaire, dans le chapitre « Le gouvernement de l'imagination » repris dans ses *Écrits sur l'art, op.cit.*, p. 370) ne spécifiait-il pas les rapports entre imagination et réflexion en affirmant : « L'imagination, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique » ?

¹³⁹⁰ D'ailleurs, dans son article, « Guillermo Carnero/Un poema frío », *op.cit.*, p. 43, le poète précise à propos de l'écriture de ce poème : *Así quería yo a la poesía, en los años en que escribí el poema sobre Piero : ni realista ni neorromántica, escrita no desde las emociones en bruto ni desde la conciencia doctrinal, sino desde la inteligencia emocional.*

¹³⁹¹ « Piero della Francesca » dans *El sueño de Escipión, op.cit.*, p. 208, v.1-7.

¹³⁹² *El sueño de Escipión, op.cit.*, p. 224.

¹³⁹³ R. Barthes, dans l'introduction aux *Essais critiques*, publiés en 1964, revient sur ce temps pour leur réédition de 1971 (http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#0) : « On le sait, depuis quelques années, un mouvement de recherche, de combat aussi, s'est développé en France autour de la notion de signe, de sa description et de son procès ; qu'on appelle ce mouvement *sémiologie, structuralisme, sémanalyse* ou *analyse textuelle*, peu importe : de toute manière, personne n'est content de ces mots, les uns parce qu'ils n'y voient qu'une mode, les autres un usage trop étendu et corrompu ; pour ma part, je garderai le mot de « sémiologie », sans esprit de particularité et pour dénoter commodément l'ensemble d'un travail théorique varié. Or, si j'avais à faire une brève revue de la sémiologie française, je n'essaierais pas de lui trouver une borne originaire ; fidèle à une

titre d'avatars intellectuels du poète deux peintres contemporains, M. Duchamp et S. Dalí. À partir des réflexions sur le mouvement d'Étienne-Jules Marey qui le conduisirent à l'invention de sa technique chronophotographique¹³⁹⁴, de la série des tableaux de M. Duchamp, « Nu descendant un escalier » et de la mention du tableau de S. Dalí « La naissance des désirs liquides », le poète va articuler la réflexion sur l'émotion et son expression dans le poème, faisant alterner les signes lexicaux du chaud (*La sucesividad/pone en ruina el ámbito en el que el sexo enciende/la lasitud de su clepsidra/y exalta su perfil, no lo erosiona/ni lo detiene, si lo multiplica*¹³⁹⁵ ; *aimons-y la naissance des désirs liquides*¹³⁹⁶) et du froid (*Admira su sudor,/acoge la enseñanza de su mueca*¹³⁹⁷, *admira su conjuro*¹³⁹⁸). Il apparaît donc comme bien évident que la réflexion sur la recherche de l'équilibre par l'intelligence émotionnelle constitue un axe important de recherche pour le poète.

Et d'ailleurs, dans le poème « Eupalinos » du recueil *El azar objetivo*¹³⁹⁹, la réflexion menée sur cette distance émotionnelle s'organise à partir de la pensée de Paul Valéry, revisitée par l'auteur grâce à cette intitulation référencée qui renvoie à l'essai *Eupalinos ou l'architecte*¹⁴⁰⁰. D'autre part, en rappelant l'isolement de Fabrice dans la tour Farnèse, en tant mise en scène analogique d'une distance, source ambivalente de plaisir et de douleur (*con supresión de todo oído y tacto,/veía Fabrizio pasar los bueyes de reata,/abejas de oro sobre las paginas de un salterio, con ese color miel pulido por la distancia*¹⁴⁰¹), le poète-locuteur-Fabrice observe Fabrizio contemplant le paysage, et souligne la supériorité de cette réélaboration sur la

recommandation de Lucien Febvre (dans un article sur la périodisation en Histoire), je lui chercherais plutôt un repère central, d'où le mouvement puisse sembler irradier *avant et après*. Pour la sémiologie, cette date est 1966 ; on peut dire que, tout au moins au niveau parisien, il y eut cette année-là un grand brassage, et probablement décisif, des thèmes les plus aigus de la recherche : cette mutation est bien figurée par l'apparition (en 1966) de la jeune revue *les Cahiers pour l'Analyse*, où l'on trouve présents le thème sémiologique, le thème lacanien et le thème althusserien ; sont alors posés les problèmes sérieux dont nous débattons encore : la jonction du marxisme et de la psychanalyse, le rapport nouveau du sujet parlant et de l'histoire, la substitution théorique et polémique du texte à l'œuvre. C'est bien à ce moment-là que s'accomplit une première diffraction du projet sémiologique, un procès de la notion de signe, qu'en ses débuts ce projet prenait un peu trop naïvement à son compte : procès marqué dès 1967 par les livres de Derrida, l'action de *Tel Quel*, le travail de Julia Kristeva ».

¹³⁹⁴ Dans son essai « Primitivismo, sensacionismo y abstracción como actitudes de ruptura cultural en la literatura y el arte de vanguardia », *Las armas abisinias*, op.cit., p. 102 et 105, Guillermo Carnero analyse les relations entre le mouvement et l'expression abstraite de l'émotion : *La representación del movimiento y de sus implicaciones es una vía que puede conducir a la abstracción. Movimiento supone vida, energía, dinamismo [...]. En la medida en que la abstracción puede representar emociones por medio de forma y color, sin necesidad de soportes objetivos, puede naturalmente darse un sensacionismo-simultaneísmo abstracto.*

¹³⁹⁵ « Rodéanos... », v.1-5 : « La successivité/ruine le champ dans lequel le sexe allume/la lassitude de sa clepsydre/et exalte son profil, elle ne l'érode pas/ne l'arrête pas, mais oui le multiplie ».

¹³⁹⁶ *Ibid.*, v.23.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, v.13-14 : « Il admire leur sueur,/il accueille l'enseignement de leur grimace ».

¹³⁹⁸ *Ibid.*, v.16 : « Il admire leur prière ».

¹³⁹⁹ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 293.

¹⁴⁰⁰ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, première édition, 1921 puis Paris, Gallimard, 1944. Texte repris dans Paul Valéry, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, Club des libraires de France, 1962, p. 78-120.

¹⁴⁰¹ « Eupalinos », v.6-9 : « supprimant toute ouïe et toucher,/Fabrice voyait passer les files de bœufs,/abeilles dorées sur les pages d'un psautier,/de cette couleur miel polie par la distance ».

vie réelle (*una vida de mayor alcance*¹⁴⁰²). Cette réélaboration mentale distanciée, les « étranges combinaisons » qu'évoque Paul Valéry dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* lorsqu'il théorise les relations entre la conscience et la perception du mouvement¹⁴⁰³, permet d'instaurer l'ordre au sein du chaos (*ordena el caos/de la vida real/le confiere sentido y mayor nitidez*¹⁴⁰⁴) et contrecarre l'évocation désordonnée d'un sentimentalisme débordant (*un estercolero*¹⁴⁰⁵). Le langage de ce poème met en avant l'idée de netteté en rappelant l'histoire d'Eupalinos qui, élevant un temple pour symboliser son amour transcrivait architecturalement la sobriété de ses sentiments (*Eupalinos/alzó su templete redondo sobre cuatro columnas,/imagen matemática de una muchacha de Corinto*¹⁴⁰⁶) et élaborait son propre ordonnancement du monde en opposition à celui, incontrôlable, des émotions, une façon pour le poète d'opérer une relecture du référent culturel au service de l'expression de ses propres préoccupations réflexives et de battre en brèche l'expression néoromantique de l'amour, qu'anticipait déjà le poème « Páestum » du recueil *Variaciones y figuras...*¹⁴⁰⁷ : *Aquí los dioses son,/como la concepción de estas columnas,/un único placer : la inteligencia,/con su progenie de fantasmas lúcidos.*¹⁴⁰⁸

Ce scrutateur du langage qu'est le poète va effectivement pousser à bout cette logique séparatiste du froid et du chaud dans le recueil *El azar objetivo*, ce qui le conduira ensuite à un long silence en termes de publication. Bien que nourri de la réflexion de l'auteur sur les concepts surréalistes dont celui-ci est très fin connaisseur, ce recueil ne verra pas pour autant mise en oeuvre par exemple l'écriture automatique, jugée trop subjective et trop personnelle à chaque créateur pour pouvoir être reçue par le lecteur, qui n'y trouve guère de repères. Cependant, dans ce court ouvrage composé de seulement sept poèmes, ce sont tout de même les concept d'*humor objetivo* et de *azar objetivo* en tant qu'avatars de la prise de distance qui seront explorés.

¹⁴⁰² *Ibid.*, v.14 : « une vie plus intense ».

¹⁴⁰³ Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Variété, op. cit.* p. 203-252 : « Il [Le spectateur] peut apprécier d'étranges combinaisons : il regarde comme un être total et solide un groupe de fleurs ou d'hommes, une main, une joue qu'il isole, une tâche de clarté sur un mur, une rencontre d'animaux mêlés par hasard. Il se met à vouloir de figurer des ensembles invisibles dont les parties lui sont données. Il devine les nappes qu'un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse une pierre lancée, les surfaces qui définissent nos gestes, et les déchirures extraordinaires, les arabesques fluides, les chambres informes, créées dans un réseau pénétrant tout, par la rayure grinçante du tremblement des insectes, le roulis des arbres, les roues, le sourire humain, la marée ».

¹⁴⁰⁴ « Eupalinos », v.26-28 : « il ordonne le chaos/de la vie réelle, si inférieure à sa mémoire,/il lui donne un sens et une plus grande netteté ».

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, v.3 : « un tas de fumier ».

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, v.17-19 : « Eupalinos/éleva son temple rond sur quatre colonnes,/image mathématique d'une jeune fille de Corinthe ».

¹⁴⁰⁷ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 248.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, v.10-13 : « Ici les dieux sont,/comme la conception de ces colonnes,/un unique plaisir : l'intelligence,/avec sa progéniture de fantômes lucides ».

Tissant cette distanciation dès le premier d'entre eux, « Museo de historia natural »¹⁴⁰⁹, à partir du référent du musée, lieu clos généralement propice à l'exploration de l'intime confrontation avec le référent culturel artistique dans la poésie de l'auteur, l'accent est mis sur la subversion des catégories mentales habituelles conformément aux directives de l'*humor objetivo* : les animaux empaillés, *Encerrados en un espacio distante/perfeccionan allí la estabilidad de no ser/más que inmovilidad de animales simbólicos*¹⁴¹⁰. Mais la réalité n'est pas ce qu'elle prétend être et *un día han de invadir los bulevares/de la ciudad desierta, amenazando/la arquitectura fácil del triunfo/y el gesto de la mano que acaricia/la mansedumbre impávida de animales pacíficos*¹⁴¹¹. Une fois posé ce préalable, les stratégies de distanciation destinées à accéder à l'épiphanie du « Hasard objectif » peuvent se déployer comme dans la parodie de raisonnement intellectuel alambiqué du poème stercoraire qu'est en réalité « La busca de la certeza » ou encore dans l'amphigouri de « Meditación de la pecera » dont le raisonnement, conformément à la forme circulaire de l'aquarium, tourne en rond de façon stérile, ou encore dans ce faux éloge de la dialectique de « Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte », autre parodie de raisonnement qui symbolise les pièges du langage par la mise en abyme picturale de ce tableau.

Puis, revenant au leitmotiv d'une réalité qui échappe potentiellement à tout contrôle et qui ne peut donc être recréée dans l'art, nous retrouvons dans « De la inutilidad de los cristales ópticos » les animaux empaillés du « Museo de historia natural » mais symboliquement réduits à leur seul regard par le poète-taxidermiste : *si en cambio los ojos de cristal que el taxidermista tan bien conoce,/con su excesiva holgura en la órbita seca ;/un día han de invadir a medianoche/los bulevares de la ciudad desierta*¹⁴¹². La vacuité de ces raisonnements dans le monde mort d'une expérience qui ne peut se dire en mots conduit au dernier poème du recueil, éponyme, « El azar objetivo »¹⁴¹³, qui constitue l'aboutissement de ce procès de recherche de distanciation par l'intellectualisation : à partir des toiles de Tapiès, qui se composent de matière réelle (toile, carton), le poète mettra en évidence que tout langage est vain (*Así pues, él camina por un tiempo vacío,/espectador de formas y volúmenes/entre presencias que no ve.*¹⁴¹⁴), et que

¹⁴⁰⁹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 283.

¹⁴¹⁰ « Museo de historia natural », v.2-3 : « Enfermés dans un espace distant/ils y perfectionnent la stabilité de n'être/qu'immobilité d'animaux symboliques ».

¹⁴¹¹ *Ibid.*, v.24-28 : « un jour ils envahiront les boulevards/de la ville déserte, menaçant/l'architecture facile du triomphe/et le geste de la main qui caresse/leur impavide tranquillité d'animaux pacifiques ».

¹⁴¹² « De la inutilidad de los cristales ópticos », v.3-6 : « par contre oui les yeux de verre que le taxidermiste connaît si bien,/avec leur jeu excessif dans l'orbite sèche ;/envahiront un jour à minuit /les boulevards de la ville déserte ».

¹⁴¹³ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 296-297.

¹⁴¹⁴ « El azar objetivo », v.1-3 : « Ainsi chemine-t-il dans un temps vide,/spectateur de formes et de volumes/parmi des présences qu'il ne voit pas ».

le souvenir, illusoire bric-à-brac que récupère le chiffonnier errant qui imagine posséder la vie des autres grâce à ces objets qui ne sont que des scories du passé, vidés de toute vie, autre motif récurrent chez le poète, ne peut s'écrire : *Cuando vacía/esa memoria voluntaria, como chamarilero/se cree en posesión del pasado, puesto que los escombros,/ya que del pasado proceden, le coloquen ahora en situación de vivirlo*¹⁴¹⁵. Ce désespoir mémoriel et langagier n'est que la pitoyable épiphanie d'un « Hasard objectif » stérile.

Et pourtant, classer, ordonner le monde fut envisagé passagèrement comme une solution de survie : c'est le rôle effectivement dévolu à l'identification référentielle du poète avec le savant et voyageur suédois Linné dont la théorie taxonomique¹⁴¹⁶ très influente dans toute l'Europe des Lumières suscite, dès le recueil *El sueño de Escipión*, dans « Elogio de Linneo » l'éloge de l'ordre, de la méthode et de la rigueur comme moyens de contrôler les émotions :

*El poder de una ciencia
no es conocer el mundo : dar orden al espíritu.
Formular con tersura
el arte magna de su léxico
en orden de combate : el repertorio mágico
de la nomenclatura y las categorías*¹⁴¹⁷

Le pouvoir d'une science
n'est pas de connaître le monde : ordonner l'esprit.
Formuler avec clarté
le grand art de son lexique
en ordre de combat : le répertoire magique
de la nomenclature et des catégories

Mais les catégories et les classifications ne sont que des architectures vides qui ne sauraient se substituer au compagnonnage de l'émotion et de la réflexion évoqué par exemple dans le poème « Erótica del marabú » (*los desvarios de su lógica*¹⁴¹⁸). En effet, cette mise à distance de l'émotion, qui conduit à l'aberration poématique du recueil *El azar objetivo*, summum de l'expression de l'émotion froide par ironisation *caliente* et voie sans issue pour le poète, reste néanmoins un champ de réflexion encore actuel en 2002 lors de la parution du recueil *Espejo de gran niebla*, un recueil tout entier placé sous le signe du miroir¹⁴¹⁹ et de l'eau, dont le cinquième poème, « Ficción de la palabra », met en scène un ultime double intellectuel du poète en la personne de Diderot. Le poète, qui affirme toujours en 2011 la validité des propos du philosophe français¹⁴²⁰, y reprend en l'adaptant un passage de son *Paradoxe sur le*

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, v.14-18 : « Quand il vide/cette mémoire volontaire, comme un chiffonnier/se croit en possession du passé, puisque les décombres/vu qu'ils viennent du passé, le mettront/maintenant en situation de le vivre ».

¹⁴¹⁶ René Pommeau, dans son ouvrage *L'Europe des Lumières – Cosmopolitisme et unité européenne au XVIIIème siècle*, précise à propos de Linné que « [l]es sciences naturelles furent longtemps dominées par Linné, professeur d'Upsal, président de l'académie de Stockholm. Ses relations, ses voyages, en Hollande, en Angleterre, à Paris, lui assuraient une réputation européenne. Sa « nomenclature binaire », par le genre et par l'espèce, n'avait-elle pas dévoilé le plan même de la création ? », Paris, Stock, 1991, p. 216.

¹⁴¹⁷ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 209, v.1-6.

¹⁴¹⁸ « Erótica del marabú » p. 211, v.10.

¹⁴¹⁹ *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 132.

¹⁴²⁰ *Diderot es genial. Nos dice : si se quiere expresar en el teatro el dolor de un padre que ha perdido a su hijo, por ejemplo, y entre el público hay un hombre que la vispera ha perdido efectivamente a su hijo, y se lo sube a escena, hace el ridículo y todo el mundo se ríe. En cambio, un actor que no ha perdido a nadie, que viene de una juerga y va a otra, pero que conoce la retórica del dolor, será convincente y hará llorar al auditorio. De otros*

comédien, qu'il articule avec un extrait de l'*Autopsicografía* de F. Pessoa : « Mais portez au théâtre/votre ton familial, et vous verrez combien/vous serez pauvre et faible : vous serez ridicule. Les larmes du comédien descendent de son cerveau/une fois à la hauteur de son fantôme ;/así llega a fingir que es de verdad dolor/el que de verdad siente »¹⁴²¹. Ce sont ici une nouvelle fois l'intérêt et la nécessité de la juste distance à rechercher dans l'expression de l'émotion au sein du poème qui sont mises en avant grâce à ces citations, et pas uniquement la contention de l'intimisme primaire : en effet, c'est la distance qui ouvre l'espace de l'intime et permet au poète de continuer à arpenter solitairement, mais également accompagné de ses avatars et voiles de l'émotion que sont tous ses doubles, son *gran territorio inexplorado*.¹⁴²²

Au terme de ce premier chapitre et grâce aux observations réalisées, il se révèle possible d'affirmer que dans la création de Guillermo Carnero, l'interaction entre les champs d'intérêt intellectuels et l'écriture des poèmes est pleinement active, l'une se nourrissant souvent de l'autre de la même manière que les écrits théoriques du poète, notamment ceux qu'il rédige sur certains de ses pairs, mettent en avant ses propres objets de réflexion poétique. Le poète, qui met en scène les intimes tourments de la quête de soi-même utilise des dédoublements sensibles et intellectuels qui donnent vie à sa galerie de portraits, ombres peuplant sa solitude de créateur.

L'auteur interpose effectivement de nombreux voiles entre l'expression de l'émotion et sa manifestation dans le poème, détournant par le biais d'un intime allusif l'expression d'un sentimentalisme spontané et brut. L'un de ces voiles est la réappropriation du référent culturel paratextuel par le poète, qui forme un seuil intercalé entre l'émotion à l'œuvre et le dit du poème et en oriente subtilement la lecture en même temps qu'il la retarde. Ce traitement du paratexte met également l'accent sur le dialogue et le jeu avec le lecteur, à la fois mis à distance et accompagné dans un procès de réception dont la complexité est figurée analogiquement par l'imbrication des intitulations et des épigraphes qui sont autant de masques de l'émotion.

modos, que la autenticidad y la espontaneidad son conceptos retóricos primitivos y equivocados. Y eso trasládalo a la literatura, hay quien cree que con una gran emoción y un bolígrafo basta para escribir, Guillermo Carnero, *Ágora*, op.cit., p. 20. D'ailleurs, Diderot, dans son *Paradoxe sur le comédien*, précise : « Et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien ? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. On ne sait d'où ces traits viennent ; ils tiennent de l'inspiration. C'est lorsque, suspendu entre la nature et leur ébauche ces génies portent alternativement un œil attentif sur l'une et l'autre ; les beautés d'inspiration, les traits fortuits qu'ils répandent dans leurs ouvrages, et dont l'apparition subite les étonne eux-mêmes, sont d'un effet et d'un succès autrement bien assurés que ce qu'ils ont jeté de boutade. C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme. Ce n'est pas l'homme violent qui est hors de nous-même qui dispose de nous ; c'est un avantage réservé à l'homme qui se possède. Les grands poètes dramatiques surtout sont des spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral ». Diderot, *Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 130.

¹⁴²¹ « Ficción de la palabra », op.cit., p. 55-56, v.92-98.

¹⁴²² Voir notre introduction à ce chapitre.

La mise en scène du référent, son irruption dans le poème, constituent une autre figuration de la troublante étrangeté référentielle mise en place par l'auteur, qui n'a de cesse de perturber chez son lecteur les certitudes en rapport avec la notion même de réalité. D'autre part, un autre jeu s'établit entre le dedans et le dehors, le référent culturel étranger et l'expression de la quête de l'intime, car le poète réalise sa relecture intime du monde grâce au transfert culturel de référents sélectionnées dans les champs culturels propices à l'émouvoir, bien davantage artistiques que seulement littéraires.

Le poète, dans l'approche duquel émotion et intellection ne sont jamais dissociées, élabore sa propre cosmogonie intérieure et peuple sa solitude ontologique avec ses doubles sensibles et intellectuels, autres manières de voiler l'expression directe de l'émotion sans abandonner ni l'intensité poétique ni la réflexion sur la création. Les doubles sensibles seront ainsi les complices de l'exploration émotionnelle du monde tandis que les doubles intellectuels alimenteront le versant froid et réflexif de l'expression de l'émotion, deux logiques complémentaires et indissociables dont l'union forme le rapport du poète à la – sa – réalité, dans le même temps qu'elles sont le miroir de ses propres interrogations.

Mais Guillermo Carnero, déjà riche de sa lecture de la tradition, qu'il redynamise par un regard neuf facteur également d'une réception renouvelée, ne limite pas sa composite relation dialogique avec la culture aux avatars personnifiés de sa mosaïque culturelle : en effet, l'auteur, poète européen et humaniste, ne saurait se départir du fonds symbolique contenu dans la tradition littéraire mais également dans la tradition intellectuelle européenne, et par conséquent inhérent au langage. C'est pourquoi ses poèmes seront le plus souvent tissés à l'aide des éléments signifiants issus de la culture et riches de tous les alluvions de la tradition que sont l'eau et le jardin, deux référents culturels souvent imbriqués et présents dans la plus grande partie des poèmes de l'auteur. Ces deux motifs symboliques feront l'objet d'une relecture par le poète qui dira une nouvelle fois et par leur intermédiaire, son intime émotion d'être au monde.

Tout d'abord parce que le jardin et l'eau sont des motifs propices à une réflexion sur le pouvoir du langage et sont en relation à la fois avec l'intime, Soi, mais également avec le dehors, l'Autre. Utilisés par le poète pour intellectualiser l'émotion au même titre que ses doubles intellectuels, ils sont également partie prenante de la désautomatisation du langage du poème, ce qui contribue à sa libre réception par un lecteur autonome. Ils permettent en outre de manifester une nouvelle fois l'ambivalence d'une voix poématique qui ne sait s'il faut fuir le monde ou aimer le monde et erre pour cela dans l'insaisissable ordonné de sa réalité multiple et hybride, l'expression de l'émotion étant toujours dans l'œuvre enchâssée dans la réflexion sur

la création.

Mais ces deux référents jouent également un rôle dans la structuration de l'œuvre car le poète varie les formats de ses poèmes, qui passent de la clôture du sonnet à la symphonie des poèmes fleuves pour revenir ensuite à des formes plus brèves dans son dernier recueil en date, *Regiones devastadas*. De fait, en tant que référents culturels structurants de l'œuvre, ils permettent grâce à leur riche symbolisme, de faire vivre la lecture signifiante : délimitant le temps et l'espace des poèmes et vecteurs de reformulation mémorielle, leur évocation permettra au poète de suivre son cheminement, à la fois réflexif et ému, sur sa condition humaine, ce que le lecteur recevra en tant que partage d'une quête de l'intime.

Afin d'aller plus avant dans l'élaboration du devenir lecteur de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, nous réaliserons par conséquent la réception de ces deux référents culturels entrecroisés, à la fois symboles de l'intime recherche ontologique du poète qui n'a de cesse de trouver sa place dans le monde entre le Soi et l'Autre et médiation humaniste avec le lecteur, dans le troisième et dernier chapitre de cette seconde partie.

Chapitre 3

Le jardin et l'eau, une imbrication des référents pour dire et lire l'émotion.

« Sur le bord de l'abîme, le temps lutte
contre le chaos »

Eugène Delacroix, *Journal*¹⁴²³

L'eau dans ses différents états, liquide, solide, gazeux, et le jardin, le parc et leurs composantes – fontaines, fleurs, arbres, allées, statues, animaux... – sont effectivement deux symboles fondateurs et structurants de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, comme le souligne le poète en personne lorsqu'il se réfère par exemple à la genèse du recueil *Espejo de gran niebla* :

*El simbolismo del agua se me impuso desde un primer momento, y lo acogí con sorpresa aunque con la certeza de su evidencia emocional. Su origen está en el hecho de que viví Verano inglés en Greenwich y Londres, es decir junto al Támesis y su desembocadura. Esas imágenes quedaron grabadas en mi mente y fueron a configurar Espejo de Gran Niebla : olas, fondo marino, río, desembocadura, marea [...]. Sé, de todos modos, que el libro permite y exige una lectura desde los universales acuáticos de la imaginación colectiva...*¹⁴²⁴

De façon plus générale, le poète rappelle à ses lecteurs que...

*...Es norma de la poesía contemporánea la consideración no realista sino simbólica de la naturaleza. Yo he utilizado el agua para expresar la incomunicación, el tiempo en el que el yo se desvanece, el riesgo del viaje y la aventura humana ; el agua estancada, asociada al fango, la inmovilidad y falta de vida de la memoria.*¹⁴²⁵

Quant au référent symbolique du jardin, le poète précise la place centrale que celui-ci occupe dans son œuvre :

*Revela [el jardín] su centralidad al iniciarse mi segundo libro, El Sueño de Escipión, con el poema titulado « Jardín inglés ». Está asociado a la esterilidad y al frío, ya que se trata de un jardín invernal y nevado ; y al diorama, por teatralizar una realidad ficticia. Es el jardín de la memoria, por el que deambulan los fantasmas del amor perdido, evocado por las estatuas de cuerpos de mujer, desnudos y erosionados por la intemperie, el hielo y la suciedad ; “una huida ilusoria” semejante a los decorados teatrales, una « estampa piadosa » que deja la escritura como único residuo en la retorta de la memoria.*¹⁴²⁶

En ce sens, ils montrent une nouvelle fois que cette poésie est pleinement intégrée dans la tradition européenne. Il s'agit par ailleurs de motifs poétiques traditionnels dont la forte charge symbolique permet aux poètes d'y projeter analogiquement l'expression d'un intime ressenti.

¹⁴²³ *Op.cit.*, p. 76.

¹⁴²⁴ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 258.

¹⁴²⁵ *Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 46.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 51.

Au demeurant, ces deux référents apparaissent souvent réunis dans l'évocation poétique¹⁴²⁷. Du reste, la critique choisit parfois de mentionner implicitement leur imbrication comme R. Pérez Parejo, dans son article « Poética del jardín », lorsqu'il rappelle les propos de J. E. Cirlot, qui les tisse déjà ensemble.¹⁴²⁸

Effectivement, cette topologie symbolique du jardin, à la fois dedans et dehors, lieu de théâtralisation d'un rapport au monde mais également matrice protectrice et avatar de la caverne platonicienne dans laquelle l'homme se tourne vers lui-même mais construit également son rapport à l'Étranger, est sans cesse irriguée par les diverses manifestations de l'eau dans la

¹⁴²⁷ Quelques exemples, glanés au fil de nos lectures : dans Horace, *Odes – Livre I*, XXVI : « O douce Muse de Pimpla, toi qui aimes les fontaines auxquelles nul n'a puisé, tresse, avec les fleurs de l'été, tresse une couronne pour notre cher Lamia », Horace, édition de F. Richard, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 63 ; dans Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos : Aquí el Favonio manso, si fragancia olorosa/derrama entre la hierba, entre la rosa, toca tanto instrumento, que apenas comprenderlo puede el viento, y, entre mil ruiseñores, /citarista de pájaros cantores, los brazos tiende este jardín hermoso, verdores conquistando, como lascivo nadador luchando/con cristal espumoso*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Cátedra, Letras hispánicas 128, 1998, p. 95, v.32-42 ; Garcilaso de la Vega, *Canción III*, 1, v.1-3 et 7-9 : *Con un manso rüido/d'agua corriente y clara/cerca el Danubio una isla [...] do siempre Primavera/parece en la verdura/sembrada de las flores, Poésias castellanas completas*, op.cit., p. 89 ; Luis de Góngora, *Fable de Polyphème et Galatée*, octave 14 : *Purpúreas rosas sobre Galatea/la Alba entre lilios candidos deshoja : /duda el Amor cuál más su color sea, /o purpura nevada, o nieve roja*, op.cit., p. 70 ; Shakespeare, *Sonnet 35 : No more be griev'd at that which thou hast done : /Roses have thorns, and silver fountains mud/« De ce que tu as fais, n'aie point de souci ; les roses/Ont leurs piquants, les sources argentées leur fange », Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Le Club français du Livre, 1961, p. 729 ; John Keats, *Seul dans la splendeur*, « Ode to Psyché » : *In deepest grass, beneath the whispering roof/Of leaves and trembled blossoms, where there ran/a brooklet, scarce espied : /'Mid hushed, cool-rooted flowers, fragrant-eyed.../« Au plus profond de l'herbe sous le dais murmurant/De feuilles et de tremblantes fleurs, là où courait/Un ruisselet visible à peine : / Dans le silence des fleurs aux fraîches racines... », édition bilingue de Robert Davreu, Paris, Éditions du Seuil, Points poésie 2099, 2009, p. 96-97, v. 7-13 ; Stéphane Mallarmé, « Brise marine », v.4-5 : « Rien ni les vieux jardins reflétés par les yeux/Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe », *Poésies*, Bertrand Marchal (ed.), préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, nrf, Poésie, 1992, p. 22 ; Paul Verlaine : « Promenade sentimentale », v.2-4 : « Et le vent berçait les nénuphars blêmes :/Les grands nénuphars entre les roseaux/tristement luisaient sur les calmes eaux. », « Paysages tristes » dans *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Paris, Flammarion, coll. Étonnants classiques, 2011, p. 83 ; T.S. Eliot, « The burial of the dead », v. 1-4 : « April is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land, mixing/Memory and desire, stirring/Dull roots with spring rain. »/« Avril est le plus cruel des mois, il engendre/Des lilas qui jaillissent de la terre morte, il mêle/souvenance et désir, il réveille/Par ses pluies de printemps les racines inertes. », *The waste land, La Terre vaine et autres poèmes*, édition bilingue de Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, Points Poésie 1448, 1976, p. 60-61 ; R.M. Rilke écrit directement en français son ensemble de poèmes *Vergers*, publié en 1926, dans lequel nous trouvons les poèmes 26, « La Fontaine » et 29 « Verger », Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio 6904, 1989, p. 189-224 ; F.G. Lorca, « El huerto de la petenera », v. 1-4 : *Sobre el estanque/duermen los sauces./Los cipreses son negros/surtidores de rosales...dans Poemas del Cante Jondo – Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas 66, 2000, p. 305 ; Luis Cernuda, «XXIII», *La realidad y el deseo*, Miguel J. Flys (ed.), Madrid, Clásicos Castalia 125, 1984, p. 92, v. 1-4 : *Escondido entre los muros/este jardín me brinda/sus ramas y sus aguas/de secreta delicia ; P. G. Baena, « El pintor », Fieles guiraldas fugitivas*, Antología, *El nocturno azahar y la melancolía*, op.cit., p. 191, v. 17 : *Flotaban en la fuente los últimos azahares. ; P. G. Baena, « Jardín », Rumor oculto* dans *Antología*, por Guillermo Carnero, *Un navío cargado de palomas y especias*, op.cit., p. 38, v.13-16 : *Sopla un viento amoroso el agua de la fuente.../Baluceo palabras y rozo con mis labios/el caracol marino de tu pequeño oído, /húmedo como rosa que la aurora regase.**

¹⁴²⁸ R. Pérez Parejo précise que Juan Eduardo Cirlot ha definido el símbolo del jardín como «el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cerrada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano», « Del locus amoenus al jardín novísimo », *Almiar – Margen Cero*, 2004. [El artículo reproduce, con leves modificaciones, uno de los capítulos del libro *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, op.cit., págs. 366-380].

poésie de Guillermo Carnero. Le jardin devient donc une forme mouvante et en transformation perpétuelle, à l'image des émotions – de l'eau – qui en sillonnent l'architecture¹⁴²⁹ : ces référents se font par conséquent les lieux à la fois topologiques et langagiers de l'expression de la recherche du poète. Le jardin apparaît effectivement dans plusieurs des intitulations de poèmes ou de recueils en tant que contenant symbolique et spéculaire des émotions du poète : dans le recueil initial, *Dibujo de la muerte*, nous trouvons « Capricho en Aranjuez », « Jardín inglés », « Los motivos del jardín »¹⁴³⁰ ; dans *Verano inglés*, « Leiceister Square », « Retorno a Greenwich Park » et « Me has quitado la paz de los jardines »¹⁴³¹. *Fuente de Médicis* est à lui seul un recueil-jardin tandis que la seconde des *Cuatro noches romanas* s'intitule « Jardín de villa Aldobrandini »¹⁴³² et que *Regiones devastadas* contient « Ruina artificial en un jardín ».¹⁴³³

De plus, ce référent se déploie en des modalités et tonalités variées, qui vont du jardin ambivalent, en même temps en construction mais également soumis à un procès de pétrification langagière dans le poème « Ávila » à celui, référentiel, des tapis et tentures de « Melancolía de Paul Scarron » ou « Primer día de verano en Wragby Hall »¹⁴³⁴ ou encore de l'amour partagé de « Leicester Square »¹⁴³⁵ ou bien nocturne jardin de la vieillesse de « Vejez de Juan Batista Tiépolo »¹⁴³⁶. C'est donc un traitement mouvant, à l'image de l'insaisissable ordonné parcouru par le poète dans son œuvre qui est octroyé à ce référent, tout comme l'eau s'y démultipliera en ses diverses manifestations physiques et symboliques. Leur imbrication sera, de la même façon, variable, tantôt claire, tantôt distendue, l'un pouvant apparaître de façon signifiante sans l'autre dans la diversité des poèmes. Ce lien omniprésent malgré ces variations engendre une lecture également multiple de ces référents, parfois troublée, le plus souvent difficile, l'imposition d'un procès de lecture identique se révélant impossible à mettre en œuvre s'agissant de l'œuvre du poète pour le lecteur qui souhaite s'enfoncer dans la troublante étrangeté référentielle de celle-ci.

Le tissage des référents induit effectivement une complexité d'écriture qui de fait engendre une complexité de lecture : et si nous retenons l'idée du tissage, c'est tout d'abord

¹⁴²⁹ D'ailleurs, à ce propos, il est possible de faire remarquer la cohérence entre la portée de ces référents culturels pour l'expression de l'émotion et leur quasi absence dans le recueil de 1975 *El azar objetivo*, dans lequel est poussée à bout l'expression froide de l'émotion, c'est-à-dire l'exploration de son intellectualisation par le poète.

¹⁴³⁰ p. 156, 201 et 330.

¹⁴³¹ p. 13, 55 et 61-62.

¹⁴³² p. 22-35.

¹⁴³³ p. 63.

¹⁴³⁴ *Dibujo de la muerte*, op.cit., respectivement p. 115, 137 et 139.

¹⁴³⁵ *Verano inglés*, op.cit., p. 13.

¹⁴³⁶ *Regiones devastadas*, op.cit., p. 61 (repris de *Poemas arqueológicos*, op.cit., p. 19).

parce que celui-ci implique un ancrage dans la tradition ainsi que le rappelle le sociologue Jean Servier, et comme cela est bien évident à la lecture de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero :

« Le métier à tisser venu d'Orient, objet usuel porté par toutes les vagues successives de l'Asie à la méditerranée, a-t-il été chargé par des sages d'un message donnant à l'homme, en termes durables, les premiers arcanes de la connaissance de l'Être ? Est-ce par hasard que Platon a recours au tissage pour trouver un symbole capable de représenter le monde : un fuseau dont le peson, divisé en cercles concentriques, figure les champs planétaires ?¹⁴³⁷

Mais nous retenons également le symbole du tissage car la tradition, revisitée par le poète, rappelle que « [t]isser, c'est créer des formes nouvelles »¹⁴³⁸. Notre lecture ne visera donc pas à établir la liste des apparitions jardinières et aquatiques dans les différents recueils du poète, ce qui équivaldrait à plaquer une approche critique positiviste sur l'œuvre, pas plus que nous ne la limiterons à un travail de fouilles archéologiques visant à établir un relevé des influences et héritages littéraires et artistiques qui s'y manifestent relativement à ces deux référents. Bien entendu, il ne s'agit pas non plus de réaliser une lecture hors du temps et de couper l'œuvre de ses racines : les traces de la tradition, si elles servent notre propos de lecteur seront mises en évidence car, si elles sont lisibles dans l'œuvre, c'est qu'elles ne relèvent pas du secret et qu'elles peuvent être lues et énoncées dans la lecture mise en mots car elles participent alors de sa signifiante.

Il faut par conséquent souligner que l'appréhension lectrice de la manifestation des symboles de l'eau et du jardin est proposée par l'œuvre en elle-même, qui ne saurait être lue de façon univoque : en effet, comme cela a déjà été mis en évidence dans le début de notre travail, les figures de lecture figées du référent ne donnent pas accès à la signifiante de l'œuvre du poète, qui reste à ce moment-là un maillon, certes des plus importants, dans la grande chaîne de l'historiographie littéraire. Par contre l'œuvre, par sa complexité même, offre au lecteur une possibilité d'opérer une réception signifiante qui, pour le devenir, ne peut suivre un à un les fils de ce tissage, ce qui en dénaturerait l'essence, mais est conduit à lire les symboles auxquels a recours le poète en articulation les uns avec les autres car, tout comme pour le tissage d'un tapis, la chaîne et la trame symboliques vont donner naissance à d'autres symboles, dans une arborescence infinie, le champ des lectures possibles restant toujours ouvert et disponible. C'est par conséquent cet enrichissement intérieur que propose le poète à son lecteur : en quelque sorte, le partage d'une errance commune bien que dissociée temporellement, un

¹⁴³⁷ Jean Servier, *L'homme et l'invisible*, Paris, 1964, p. 65-66.

¹⁴³⁸ L'anthropologue Mircea Éliade rappelle que « [t]isser ne signifie pas seulement prédestiner (sur le plan anthropologique) et réunir ensemble des réalités différentes (sur le plan cosmologique), mais aussi **créer**, faire sortir de sa propre substance, tout comme le fait l'araignée, qui bâtit sa toile d'elle-même », *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1964, p. 159.

compagnonnage de « mendeurs d'azur [...] toujours avec l'espoir de rencontrer la mer, ils voyageaient sans pain, sans bâtons et sans urnes, mordant au citron d'or de l'idéal amer ».¹⁴³⁹

Effectivement, lors de ses lectures – car cette œuvre implique maintes relectures pour livrer sa richesse, qui par ailleurs est inépuisable puisqu'elle naît d'un partage à chaque fois différent – le lecteur est amené à vivre une intime émotion et par conséquent à formuler dans ses observations cette multiplicité des images symboliques qui forme l'épaisseur du tapis de chaque poème pour en rendre compte. Cette importance de l'imaginaire symbolique n'a ici rien de surprenant car elle se nourrit de l'admiration du poète pour les beaux-arts et notamment pour la peinture : pourquoi celui-ci ne nous parlerait-il donc pas en images ? Et pourquoi n'utiliserait-il pas leur potentiel signifiant pour évoquer en tant que poète ses intimes émotions ? Trop souvent lues par le filtre d'un jugement culturaliste plaqué, il est important pour nous, lecteur du XXI^e siècle de contribuer à mettre en lumière ces faces encore parfois quelque peu voilées de l'œuvre : à poète militant de la culture, lecteur de même engagé dans une similaire défense de l'art !

Il va donc s'agir par là de recevoir le « retentissement »¹⁴⁴⁰ de ces symboles et images, en tant que « forme de pensée la plus spontanée et la plus primitive »¹⁴⁴¹ sans que pour autant l'œuvre ne soit jamais simple, puisque...

...« [l]e symbole annonce un autre plan de conscience que l'évidence rationnelle ; il est le *chiffre* d'un mystère, le seul moyen de dire ce qui ne peut être appréhendé autrement ; il n'est jamais *expliqué* une fois pour toutes, mais toujours à déchiffrer de nouveau, de même qu'une partition musicale n'est jamais déchiffrée une fois pour toutes, mais appelle à une exécution toujours nouvelle ».¹⁴⁴²

Et tout comme le poète, le lecteur doit accepter « cet originaire abandon au phénomène des images » pour que puisse s'opérer ce « retentissement »¹⁴⁴³ qui lui permettra de tenter de « suivre le poète jusqu'à l'extrémité de ses images sans réduire jamais cet extrémisme qui est le

¹⁴³⁹ Stéphane Mallarmé, « Le Guignon » dans *Poésies*, op.cit., p. 4.

¹⁴⁴⁰ Gilbert Durand, dans son essai *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. Études, 1969, p. 20-21 explicite, reprenant les analyses de G. Bachelard, que « [b]ien loin d'être faculté de former des images, l'imagination est puissance dynamique qui déforme les copies pragmatiques fournies par la perception et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique tout entière. On peut dire que le symbole [...] possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement ».

¹⁴⁴¹ C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op.cit., 2015, p. 18.

¹⁴⁴² Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris, Flammarion, 1958, p. 13.

¹⁴⁴³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 1992, p. 2 : « C'est donc bien souvent à l'inverse de la causalité, dans le retentissement, si finement étudié par Minkowski [Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie*, chap. IX.], que nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une image poétique. Dans ce retentissement, l'image poétique aura une sonorité d'être. Le poète parle au seuil de l'être. Il nous faudra donc pour déterminer l'être d'une image en éprouver, dans le style de la phénoménologie de Minkowski, le retentissement ».

phénomène même de l'élan poétique » car « le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence [...]. Il opère un virement d'être »¹⁴⁴⁴. Mettre en mots ce « trouble de l'être »¹⁴⁴⁵ éprouvé à la lecture des poèmes constitue donc un itinéraire de lecture proposé par l'insaisissable ordonné de cette œuvre poétique, elle-même mise en mots par le poète de son propre « trouble de l'être ».

Pour Guillermo Carnero, le jardin est, avec le musée, le *lugar de expresión de la intimidad*¹⁴⁴⁶ par excellence et il est vrai que ce référent culturel, tout comme le symbole aquatique dont la prégnance est si perceptible dans toute la culture et la littérature universelles, interagissent le plus souvent dans l'œuvre de l'auteur : de fait, un jardin sans eau est impensable, puisque sans elle rien ne peut pousser, de même que l'eau circule et se déverse dans et sur la terre, que celle-ci soit le substrat domestiqué d'un jardin ou un espace naturel sauvage. Mais évidemment, ces arguments relevant de la nature ne sont qu'une évidence qui ne doit pas masquer la richesse de cet entremêlement référentiel, sur laquelle porteront nos observations dans ce second chapitre, tout d'abord en nous intéressant au rôle joué par ces deux symboles dans le voyage intérieur du poète.

3.1. Un tissage référentiel et symbolique de l'eau et du jardin pour dire le dedans depuis le dehors

Il convient tout d'abord de rappeler que Guillermo Carnero, poète européen fasciné par la circulation des cultures et fidèle à son approche réflexive, lit analogiquement dans le motif du jardin une représentation du monde et de la place qu'y occupe l'homme : le jardin devient ainsi *elemento sintomático del talante, la evolución y la diversidad de las culturas*¹⁴⁴⁷. Le poète poursuit ici son ambivalente quête ontologique par la relecture du référent culturel, au sein de sa recherche de l'expression d'un intime qui ne connaît pas de frontière, en investissant la métaphore de l'espace aquatique et végétal du jardin grâce au procès analogique souvent utilisé pour mettre en mots la conscience poétique et ainsi contribuer à éveiller celle du lecteur. Une fois encore nous sommes à l'opposé de toute mimésis mais dans l'expression, grâce au

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 198 pour les deux citations.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, « Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du trouble de l'être ».

¹⁴⁴⁶ *El museo y el jardín actúan como lugar de evocación y exploración de la intimidad, de reflexión acerca de la vecindad entre la belleza viva y la representada en las obras de arte, y de constatación desesperanzada de la insuficiencia de esta última, Una máscara veneciana, op.cit.*, p. 48.

¹⁴⁴⁷ Guillermo Carnero, *La cara oscura del siglo de las luces, op.cit.*, p. 98-100. Propos repris par I.J. López, *Dibujo de la muerte, op.cit.*, n.197, p. 205, et reformulés par R. Pérez Parejo, « Del locus amoenus... », *op.cit.*, p. 3.

« vertige »¹⁴⁴⁸ analogique, d'une intime émotion, ce que rappelle une nouvelle fois le poète dans le *Pórtico de Regiones devastadas* :

*...debo aclarar que si estos poemas contienen referencias a elementos del imaginario cultural, es porque ante y mediante ellos me he sentido llamado a dar cuenta de mí mismo. Hubiera podido ahuyentarlos entre las cuatro paredes encaladas del pensamiento, pero soy demasiado adicto al acicate y el consuelo de su compañía. En consecuencia he debido interpretarlos y descifrar su interpelación en términos de mi historia personal, para a continuación asumir esa interpretación, negarla o bien elaborarla y matizarla; pero nunca me he limitado a describirlos, puesto que son ellos los que, una vez designados, me describen a mí.*¹⁴⁴⁹

C'est dire que pour le poète, qui « consulte en lui quelque chose d'éternellement actuel »¹⁴⁵⁰, réalisant une relecture intime et langagière du « JE est un autre » rimbaldien¹⁴⁵¹, l'eau et le jardin sont des alliés on ne peut plus précieux pour développer les tonalités de l'émotion à l'œuvre dans toute son ambivalence. De fait, référents indissociables de l'œuvre poétique, ils reflètent les miroitements langagiers de l'intime et de l'émotion et traduisent le trouble de l'insaisissable ordonné.

En effet, dès le poème initial de *Dibujo de la muerte*, « Ávila », qui contient en germe tout l'univers du poète, le lecteur se voit exposé à la réception de motifs jardiniers et aquatiques qui revisitent leur symbolisme traditionnel et contribuent à l'installation de ce *trouble* lecteur, puisque le jardin mortuaire dessiné en filigrane dans les premiers vers est de pierre et artificiel (*pájaros de ojos vacíos ; un contenido despliegue de pétalos y ramas ; rígidos ramos de volutas y frutos*¹⁴⁵²) et sculpté de main d'homme : l'entrée dans l'œuvre est donc ainsi explicitement placée sous le signe référentiel. Ce jardin tombal, sorte d'euphémisation de la mort, énonce la contention d'une émotion, qui néanmoins jaillit chez le lecteur (*se escucha brotar hacia la tumba toda una inmensa vegetación de alas*¹⁴⁵³) par le détournement même, aux couleurs

¹⁴⁴⁸ Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Variété*, *op.cit.*, p. 210. Le poète français précise également que « l'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures », *ibid.*

¹⁴⁴⁹ *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 10.

¹⁴⁵⁰ Paul Valéry, « Introduction... », *op.cit.*, p. 173.

¹⁴⁵¹ Cité par Michel Collot, « L'Autre dans le Même », *Poésie et altérité*, *op.cit.*, p. 30-31, et commenté ainsi : « « JE est un autre » : le passage de la première à la troisième personne signale bien la coupure entre le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation. Le *je* se découvre autre dès lors qu'il se met à chanter : « JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon » [Rimbaud, Lettre à Izambard du 13 mai 1871]. Rimbaud s'oppose ici indéniablement à la théorie traditionnelle de l'expression, selon laquelle le moi, dans son identité et son intégrité, serait maître et garant – *auctor* – de sa parole : seuls de « vieux imbéciles » « *égoïstes* » « se proclament auteurs » [Rimbaud, Lettre à P. Demeny, du 15 mai 1871]. Il rejette la conception cartésienne qui donne au sujet la faculté de coïncider avec lui-même dans l'acte de penser : « c'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense » [Lettre à Izambard du 13 mai 1871] ».

¹⁴⁵² « Ávila », v.2 : « oiseaux aux yeux vides » ; v.5 : « un déploiement continu de pétales et de branches » ; v.9 : « rigides bouquets de volutes et de fruits ».

¹⁴⁵³ *Ibid.*, v.15 : « ...on entend pousser vers la tombe toute une immense végétation d'ailes ».

sombres de Goya¹⁴⁵⁴, de l'image traditionnelle de ce référent en tant qu'espace végétal vivant et revivifiant, tandis que le lexique aquatique, omniprésent – *no corre por sus heridas ni ha corrido nunca ; las raíces de la lluvia ; diluidas ; el pausado ritmo de la lluvia ; las fuentes ; las norias ; un turbio arroyo ; el helado crepitar de las fuentes ; el resbaladizo gotear [...] del sordo sonido de los siglos*¹⁴⁵⁵ –, renforce l'expression de l'émotion du locuteur – et provoque dans le même temps celle du lecteur –, face à l'arrêt violent de la vie en pleine jeunesse du prince don Juan, évoquée par ce quelque peu monstrueux procès de pétrification de l'espace, cher aux baroques et dont le poète contemporain donne ici sa propre relecture.¹⁴⁵⁶

Une fois encore le poète procède par allusion en choisissant des éléments qui certes se réfèrent au jardin mais sont aussi propres aux ornements artistiques : ainsi, tout est terminé, figé dans l'artificielle beauté de l'art avant que d'avoir commencé, comme le souligne le syntagme anaphorique *muerto en la piedra (la cabeza de un perro también muerto en la piedra,/muerto en la piedra junto a uno dedos y un cuerpo demasiado hermosos para haber vivido,/muerto en la piedra...*¹⁴⁵⁷), dans une double immobilité (celle de la mort et celle de la pierre), originelle souffrance du poète qui ne peut ni se montrer ni se pleurer (*pero yo sé que nada hay de ti entre tus libros,/en tus palabras, nada puede saberse, nada/puedes mostrar*¹⁴⁵⁸) et cependant irrigue le poème entier de ses larmes qui d'eau deviennent sang (*el doloroso latir*¹⁴⁵⁹) pourtant symbole de vie relayé par la présence de *la lluvia*, mais qui ici se fait *mármol* et n'existe de plus que par son absence, déjà en tant que perte (*y no corre por sus heridas ni ha corrido nunca/la sangre*¹⁴⁶⁰).

L'ambivalence d'un complexe rapport au monde est ainsi mise en évidence car, passant

¹⁴⁵⁴ Cette image de la *vegetación de alas* évoque en effet la célèbre eau-forte de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) conservée au musée du Prado, ce qui souligne bien l'importance de la lucidité réflexive chez le poète Guillermo Carnero.

¹⁴⁵⁵ « Ávila », v. 3 : « ...ne coule pas de ses blessures et n'a jamais coulé » ; v. 7 : « les racines de la pluie » ; v. 9 : « diluées » ; v. 12 : « le rythme lent de la pluie » ; v.19 : « les fontaines » ; v. 21 : « les norias » ; v. 22-23 : « un trouble ruisseau » ; v. 23 : « le glacé crépitemment des fontaines » ; v. 24-25 : « le glissant égouttement [...] du sourd son des siècles ».

¹⁴⁵⁶ Emilio Orozco Díaz ne précise-t-il pas, lorsqu'il se réfère au Polyphème de Góngora que *[n]ada más monstruoso que aquella naturaleza que se vivifica y humaniza, bostezando por la boca de la cueva de Polifemo y dejándose peinar por los arados, y aquella humanidad que se petrifica en un inmenso cuadro de paisaje : un monte de miembros eminente, por el que corre el torrente de las barbas como las oscuras aguas de Leteo, cuyo zurrón es todo un cercado y el cayado el pino más valiente?* E. Orozco Díaz, *Lección permanente del barroco español*, Madrid, Ateneo, col. o crece o muere, 1956, p. 36.

¹⁴⁵⁷ « Ávila », v.13-15 : « La tête d'un chien lui aussi mort dans la pierre, /mort dans la pierre auprès de doigts et d'un corps trop beaux pour avoir vécu,/mort dans la pierre... ».

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, v. 38-40 : « mais moi je sais qu'il n'y a rien de toi dans tes livres,/dans tes mots, rien ne peut se savoir, tu ne peux/rien montrer ».

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, v.10 : « le douloureux battement ». Ce glissement sémantique et essentiel de l'eau au sang avait également été opéré par E. A. Poe dans « Silence » : « C'était la nuit, et la pluie tombait ; et quand elle tombait, c'était de la pluie, mais quand elle était tombée, c'était du sang ». *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857), Edgar Allan Poe (trad. Charles Baudelaire), Paris, Gallimard, coll. folio Classiques, 2006, p. 296.

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, v.3 : « et le sang ne coule pas de ses blessures et n'a jamais coulé ».

de la vie à la mort, du chaud au froid, associant les images en formes d'oppositions déstabilisantes, le jardin baroque et désolé de la finitude dont la structure est mise en place dès ce premier poème publié est tout de même symbole de cette altérité désirée mais si difficile à vivre, et de ce regard ému porté sur le monde, relayés notamment par les postpositions verbales qui insistent sur l'idée d'une vie naissante mais aussitôt statufiée dans la nostalgie de l'impossibilité du langage pour dire l'intime, manifestations cristallisées de l'échec de l'« interaction [...] [e]ntre le poète et son dire »¹⁴⁶¹ :

*Pero, hoy algo renace en las pequeñas flores de
[óxido de las orbitas vacías,
levanta por entre los hacinamientos de escorias
[ecos y presencias de pájaros,
transcurre con un ligero temblor de alas por los
[delgados caminos de la sangre, despierta
amortiguadas voces al fondo de los cuerpos,
[inicia
los ahogados latidos de los fríos corazones de
[hierro.
Por eso, entre el inmenso latido de la noche,
Elevado entre un rumor de vides húmedas, es
[triste
no tener ni siquiera un puñado de palabras, un
[débil
recuerdo tibio para aquí, en la noche,
imaginar que algún día podremos
inventarnos, que al fin hemos vivido.¹⁴⁶²*

Mais, aujourd'hui quelque chose renaît dans les
[petites fleurs de rouille des orbites vides,
monte à travers les monticules de scories
[échos et présences d'oiseaux,
parcourt d'un léger tremblement d'ailes les
[fins chemins du sang, éveille
des voix assourdies au fond des corps, démarre
les sourds battements des froids cœurs de fer.
Alors, dans l'immense battement de la nuit,
Erigé dans une rumeur de vignes humides, il est
[triste
de n'avoir même pas une poignée de mots, un
[maigre
souvenir tiède pour ici, dans la nuit,
imaginer qu'un jour nous pourrions
inventer qu'enfin, nous avons vécu.

Le jardin, considéré ici dans ses détails artistiquement reproduits, traduit la difficulté de ce cheminement ontologique hybride, à la fois réflexion et émotion, langagièrement symbolisée par la locution adverbiale *al fin*¹⁴⁶³, une autre constante de l'œuvre du poète qui ira jusqu'à réaliser des années après sa propre relecture du vers de Garcilaso dans le poème « Al fin a vuestras manos he venido » de *Verano inglés*¹⁴⁶⁴ et clôt à ce jour son œuvre par le poème « Después de la subasta », ultime création publiée, dans le recueil *Regiones devastadas*, qui comporte cette même locution, accompagnée des mêmes éléments jardiniers artificiels, héritiers

¹⁴⁶¹ M. Collot, lorsqu'il analyse la très célèbre formule rimbaldienne « JE est un autre » souligne qu'« [e]ntre le poète et son dire se noue [...] une relation complexe de référence et de différence, un différend intime que résume parfaitement la fameuse formule rimbaldienne : « JE est un autre ». Cette formule me semble récuser aussi bien le schéma traditionnel de l'expression, qui réduit le texte à une simple copie de la subjectivité, qu'une théorie moderne qui, rejetant à juste titre cette identification, évacuerait le sujet de l'écriture ou le ramènerait à un simple effet de langage. Plutôt que de réduire ainsi l'un à l'autre les termes de la relation, il me paraît plus intéressant d'interroger leur interaction, d'essayer de comprendre comment, dans les jeux de langage, un *je* se remet en jeu. Or, c'est précisément une telle interaction que nous invite à méditer la proposition rimbaldienne ». M. Collot, « L'Autre dans le même », *op.cit.*, p. 30.

¹⁴⁶² « Ávila », v. 43-53.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, v. 53.

¹⁴⁶⁴ Sur la transformation de la locution adverbiale *en fin* en *al fin* dans ce poème, voir dans cette partie le chapitre 2 : 2.1.1. Sur le seuil de l'œuvre : le paratexte, mise à distance de l'émotion ou du lecteur ?

de la vie d'un autre et symboles d'une vie non vécue mise en scène le temps d'une vente aux enchères dont le poète scrute les objets : *Estos dos candeleros/ me traen la nostalgia de otro mundo/que se olvidó de mí*¹⁴⁶⁵. Et le travail de l'artisan bronzier (*Los tuvo entre las manos/alguien que amaba cincelar el bronce*¹⁴⁶⁶), qui sculpte un métal en lui-même ambivalent¹⁴⁶⁷, en écho à celui du poète-sculpteur de cordiales paroles de l'ouverture de l'œuvre par le poème « Ávila » (*En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar*¹⁴⁶⁸), déambule dans le même jardin (*contemplar los zarcillos,/las volutas y pétalos recubiertos de oro*¹⁴⁶⁹), dans la même fuite du présent à la recherche d'une identique vie rêvée, que comblerait l'altérité amoureuse (*como si hubiera amado/a una mujer a la que nunca tuve,/ [...] al fin/podría tener paz y estar con ella.*¹⁴⁷⁰), dans un itinéraire circulaire qui, par cercles concentriques, rejoue sans cesse la quête intime de soi.

Poète et lecteur sont ainsi engagés dans un cheminement imaginaire¹⁴⁷¹, qui se traduit d'emblée par la convocation d'une pensée symbolique émotionnellement traduite dans les images de l'errance, comme dans le second des poèmes du recueil initial *Dibujo de la muerte*, « Castilla », dont le locuteur, au corps *ancho como un río*¹⁴⁷², manifestation symbolique de l'égaré dans le monde d'une voix poématique naissante souligné par l'anaphore *No sé (No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo*¹⁴⁷³, *No sé hasta cuando...*¹⁴⁷⁴, *Tampoco sé...*¹⁴⁷⁵) réitère

¹⁴⁶⁵ « Después de la subasta », *Regiones devastadas*, op.cit., p. 83, v.1-3 : « Ces deux chandeliers/me donnent la nostalgie d'un autre monde/qui m'a oublié ».

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, v.3-4 : « Quelqu'un qui aimait ciseler le bronze/les a eus entre les mains ».

¹⁴⁶⁷ « Airain (ou bronze) : Alliage de différents métaux, principalement étain et argent avec le cuivre, l'airain est symboliquement issu du mariage des contraires, ces métaux étant associés les uns avec la lune et l'eau, l'autre avec le soleil et le feu. D'où l'ambivalence, et le caractère violemment conflictuel des deux faces de son symbolisme. Métal éminemment sonore, il est tout d'abord une voix, d'un côté celle du *canon*, de l'autre celle de la *cloche*, voix contraires s'il en est, mais toutes deux *terribles et puissantes* », *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 19.

¹⁴⁶⁸ « Ávila » v.1 : « À Ávila la pierre est ciselée en petits cœurs de nacre ».

¹⁴⁶⁹ « Después de la subasta » op.cit., v.5-6 : « ...contempler les vrilles/les volutes et les pétales recouverts d'or ».

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, v.10-11 et 16-17 : « ...comme si j'avais aimé/une femme jamais possédée, / [...] enfin/je pourrais trouver la paix et être avec elle ».

¹⁴⁷¹ Nous retenons cette notion de cheminement imaginaire des analyses du philosophe G. Durand, *Les structures...* op.cit., p. 38 : « Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement [...], les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif. Les propos entre guillemets sont cités de J. Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1945, p. 217. Et p. 39 : « On peut dire [...] que le symbole est toujours le produit des impératifs bio-psychiques par les intimations du milieu. C'est ce produit que nous avons nommé le trajet anthropologique, car la réversibilité des termes est le propre du produit comme du trajet » et p.40 : « ...le trajet anthropologique peut indistinctement partir de la culture ou du naturel psychologique, l'essentiel de la représentation et du symbole étant contenu entre ces deux bornes réversibles ».

¹⁴⁷² « Castilla », *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 121, v.15 et 38 : « Mon corps est large comme un fleuve ».

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 121, v.1 : « Je ne sais jusqu'où s'étend mon corps ».

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, v.2 : « Je ne sais jusqu'à quand... ».

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, v.6 : « Je ne sais pas non plus... ».

effectivement la métamorphose spatio-temporelle du poème précédent, « Ávila », *la alucinada tierra*¹⁴⁷⁶ devenant alors *río*. Après la « forge » du poème « Ávila »¹⁴⁷⁷, « matrice primordiale de l'œuvre »¹⁴⁷⁸ dans laquelle se prépare la mise en mouvement du poète-locuteur, « Castilla » met en scène le galop désordonné et sans but de ce même locuteur : il faut fuir les prisons intellectuelles et émotionnelles, franchir les murailles du monde pour réaliser le seul voyage qui vaille vraiment la peine, le voyage intérieur (*No sé hasta cuando cayera el más lejano cuerpo de muralla*¹⁴⁷⁹). Ici, pas de jardin ni d'eau, mais la sèche terre castillane, d'une mer à une autre mer (*De mar a mar*¹⁴⁸⁰).

Aux antipodes de cette activité erratique du locuteur, réflexion spatialisée et désolée sur le langage, c'est par antithèse l'absence de mouvement qui est explorée dans les deux figures de l'immobilité des deux poèmes de l'empêchement « Melancolía de Paul Scarron, poeta burlesco » et « Primer día de verano en Wragby Hall »¹⁴⁸¹, poèmes du désir non réalisé. Puis cette recherche se déploie dans d'autres figures célèbres, retenues pour leur manière d'envisager la vie en tant qu'occupation à n'être occupé à rien sinon à paraître, dans « Brummel » et « Óscar Wilde en París »¹⁴⁸² : une vie circulaire qui tourne sur elle-même, image récurrente dans l'œuvre du poète.

Mais ces incarnations de l'errance ne sont pas mises en scène dans un univers abstrait : le poète en effet bâtit son univers langagier à partir d'éléments jardiniers comme les tapis, les tentures où ceux-ci sont représentés, ou bien puisant à des sources plus naturelles telles que celle des parfums, bien que les fleurs de ces poèmes ne soient que des fleurs coupées, symboles d'une absence d'action et de vie : ces référentiels artistiques fabriqués par l'homme servent ici de support aux errements du locuteur.

Dès le début de l'œuvre le lecteur se confronte effectivement à la figure de l'errance, qui met en scène le sentiment de *segregación de la realidad* que le poète n'a pas manqué de souligner à de nombreuses reprises et qui constitue un motif que le jardin incarne dans

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, v.4 : « la terre hallucinée ».

¹⁴⁷⁷ *Op.cit.*, v.19-23.

¹⁴⁷⁸ Dans son article « Poésie, relation et altérité », Georges Nonnemacher, à propos du recueil *L'exode et la nuée* de J.P. Lemaire, souligne : « La scène poétique présente une polarité qu'on retrouve dans de nombreux mythes de la Genèse du monde. Pôle de départ : une matrice primordiale, une « soupe primitive », un magma chaotique, entropique et indifférencié, un dedans où tout est inclus dans l'inconscience et la fusion. Image de l'Altérité la plus profondément enfouie. Du sein de la matrice surgit un premier ÉCART, une première distinction-différenciation ; la première polarisation, celle qui générera le réseau infiniment complexe des pôles, interpôles, axes, systèmes qui actualisent la longue aventure de la différenciation. », *Poésie et altérité, op.cit.*, p. 35.

¹⁴⁷⁹ « Castilla ». v.2 : « Je ne sais jusqu'à quand tomberait le plus lointain corps de murailles ».

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, v.9 : « D'une mer à l'autre ».

¹⁴⁸¹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 137 et 139 respectivement.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 142 et 151 respectivement.

différents temps de l'œuvre : le locuteur poématique, du poème « Ostende »¹⁴⁸³, lors de sa quête amoureuse, symbolisée par l'omniprésence de l'eau, constate ses inquiétudes face au *calafate*, au *leproso* et à l'*halconero*¹⁴⁸⁴ qui peuplent habituellement les livres d'heures et qui, ayant trouvé un sens à leur vie, partent *seguros al amanecer/ no como yo, por los senderos/cubiertos de hojas muertas, esponjadas y húmedas*¹⁴⁸⁵. Ce même locuteur, qui parcourt du regard le jardin de « Los motivos del jardín » tout au long du jour et qui, malgré la lumière de l'aube et du midi, malgré l'apparent ordonnancement du monde, réaffirme son sentiment de solitude : *yo sería un extraño entre sus risas*¹⁴⁸⁶. Et le jardin en tant qu'espace joyeux de partage des sens dont la fécondité est représentée par la pluie (*un jardín mojado por la lluvia*) dans lequel évolue le locuteur poématique dans « Al fin a vuestras manos he venido » de *Verano inglés*¹⁴⁸⁷ n'empêche cependant pas l'évocation d'un exil vital, en tant qu'expulsion du paradis terrestre de l'amour, une fois celui-ci enfui et malgré les supplications : *No me exilies de nuevo al metal transparente/donde la voluntad se engríe y pudre*¹⁴⁸⁸. C'est également dans l'hiver de l'absence d'amour que le noir jardin de la solitude ravive les souvenirs : *El invierno me trae a este jardín/donde las ramas trizan el cristal del poniente,/y su negrura lleva mi mirada/hacia el error que aflige al pensamiento : orilla los parterres como un lobo aterido*¹⁴⁸⁹. La voix poématique dédoublée de *Fuente de Médicis*, sans pitié, qui s'adresse par celle de la statue de Galatée à son double poétique lui rappelle d'ailleurs : *Eres un transeúnte del desierto,/un peregrino de la soledad ;/un paseante en busca de jardines/abandonados donde complacerse/en la desolación y en la ruína.*¹⁴⁹⁰

Le jardin semble cependant parfois, de façon beaucoup plus conforme à ses connotations culturelles traditionnelles¹⁴⁹¹, être considéré comme un lieu de repos – n'a-t-il pas été dit que « les jardins de la Rome antique étaient *les souvenirs d'un paradis perdu* »¹⁴⁹² ? – pour l'étranger locuteur poématique, qui s'y verra accueilli comme dans le poème « Atardecer en

¹⁴⁸³ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 308.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 308, v.17 : « le calfat, le lépreux, le fauconnier ».

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, v.56-57 : « confiants à l'aube,/pas comme moi, sur les sentiers/couverts de feuilles mortes, spongieuses et humides ».

¹⁴⁸⁶ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, 331 : « Los motivos del jardín », v.49 : « je serais un étranger parmi leurs rires ».

¹⁴⁸⁷ *Op.cit.*, p. 47, v. 15 : « dans un jardin mouillé par la pluie ».

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, v.20-21 : « Ne m'exile pas une fois de plus dans le métal transparent/où la volonté se rengorge et pourrit ».

¹⁴⁸⁹ « Retorno a Greenwich Park », *op.cit.*, v.9-13 : « L'hiver me ramène à ce jardin/où les branches pulvérisent le cristal du couchant,/et sa noirceur entraîne mon regard/vers l'erreur qui attriste la pensée : /elle borde les parterres comme un loup transi de froid ».

¹⁴⁹⁰ *Fuente de Médicis, op.cit.*, p. 29, v.202-206 : « Tu es un marcheur du désert,/un pèlerin de la solitude ;/un passant à la recherche de jardins/abandonnés où te complaire/dans la désolation et la ruine ».

¹⁴⁹¹ Derek Harris, dans son édition de *Perfil del aire* de Luis Cernuda rappelle que le jardin du dernier poème de ce recueil, « Escondido en los muros » *uno de los temas centrales de toda su obra, es igualmente un refugio contra el terror y la atracción del mundo*, Londres, Tamesis Books Limited, 1971, p. 63.

¹⁴⁹² *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 531.

Roma »¹⁴⁹³. Mais le poète, qui revisite ce référent universel pour exprimer ses ambivalences choisit néanmoins un jardin romain. Le lecteur ne doit en effet pas oublier que Rome est pour le poète comme pour bien d'autres artistes – nous l'avons précédemment mis en évidence –, le lieu par excellence où se côtoient l'art et la mort :

*En el jardín de Villa Médici
curvan su protección dos balastradas
frente al espacio sin piedad ni límite ;
[...]
para que el extranjero que soy, el que pasea
a lo lejos sin rumbo, sin decisión ni rostro,
cegado en el olvido de sus días,
salga de la espesura a recobrase.*

Dans le jardin de la Villa Médicis
deux balustrades recourbent leur protection
face à l'espace sans pitié ni limites ;
[...]
pour que l'étranger que je suis, celui qui erre
au loin sans but, indécis et sans visage,
aveuglé dans l'oubli de ses jours,
sorte de la forêt profonde pour se consoler.

D'ailleurs, la mention du « jardin-tableau »¹⁴⁹⁴ d'Ermenonville, à la fois lieu de sépulture de Rousseau et jardin du XVIII^e siècle créé par le célèbre marquis de Girardin qui l'orna entre autre de « fabriques », dans le poème « Ruina artificial en un jardín (Ermenonville) » – en l'état actuel des publications de l'auteur ultime intitulation en tant que mention manifeste d'un jardin et nouvelle irruption d'un référent étranger –, est évocateur de la finitude par la voix d'un locuteur on ne peut plus lucide : *Sé que el tiempo turbado que se acerca/es el de perecer.*¹⁴⁹⁵

Il convient ici de souligner que ce cheminement erratique du poète-locuteur au sein de la culture et du langage induit trois temps distincts dans le positionnement de celui-ci par rapport au référent culturel. En effet, dans une première partie de l'œuvre, une trilogie composée des premiers recueils réunis dans *Dibujo de la muerte*, de *Verano inglés* et de *Espejo de gran niebla*, les référents du jardin et de l'eau sont des miroirs dans lesquels le poète reflète son univers intime et réflexif.

De fait, dès *Dibujo de la muerte* et procédant comme souvent par un abord allusif du référent, le poète intitule un premier poème « Capricho en Aranjuez », dans lequel eau et jardin, *[j]uego de piedra y agua*¹⁴⁹⁶ du jardin du palais d'Aranjuez se posent en évocations

¹⁴⁹³ Repris des *Poemas arqueológicos* dans *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 55, v.1-3 et 17-20.

¹⁴⁹⁴ G. Blanchard, dans son article consacré à l'élaboration de ce parc, rappelle que « [l]e parc d'Ermenonville réalise ce que Rousseau avait rêvé : le jardin de l'Elysée à Clarens qu'il décrit, durant l'été 1756, dans *La nouvelle Héloïse* (1761) [...] ». Dans son petit traité *De la composition des paysages* – en 1775-1777 – René Louis de Girardin montre comment le paysage peut devenir une suite de tableaux (entendons de peintures) en « vraie grandeur » et servir de décor non plus seulement aux bergers d'Arcadie ou aux promeneurs des fêtes galantes de Watteau mais aux êtres ordinaires de chair et de sang qui deviennent ainsi les personnages où les héros de ces nouvelles bergeries ». *Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin*, portail « Persée », [http : //www.persee.fr/doc/AsPDF/colan_0336-1500_1981_num_50_1_3485.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/colan_0336-1500_1981_num_50_1_3485.pdf), p. 72-73.

¹⁴⁹⁵ « Ruina artificial en un jardín (Ermenonville) », *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 63, v.1-2 : « Je sais que le temps troublé qui approche/est celui de la mort ».

¹⁴⁹⁶ « Capricho en Aranjuez », *ibid.*, p. 156, v.26 : « Jeu de pierre et d'eau ».

analogiques des limites du langage pour exprimer la beauté – *geométricos jardines*¹⁴⁹⁷ – et de l' inanité de l'exil dans le monde de l'art (*poblada soledad, raso amarillo/a cambio de mi vida*¹⁴⁹⁸), deux thématiques structurantes de l'œuvre.

Cette entrée en scène aquatique et jardinière se confirme avec le poème initial du recueil *El sueño de Escipión*, « Jardin anglais » dont la *[d]isposición convencional*¹⁴⁹⁹ contient dans sa stricte géométrie langagière l'eau glacée du souvenir (*el espejo del limo, /la voz del hielo*¹⁵⁰⁰) et en contredit par là même le titre¹⁵⁰¹, nouvelle illustration de la complexité de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero et miroir des ambivalences de l'auteur qui poursuit son cheminement réflexif sur la création. Ce poème fondateur trouve un écho dans le recueil *Divisibilidad indefinida* et l'intitulation de « Los motivos del jardín », qui constitue une relecture sensible du référent spécifique des jardins du monastère de l'Escorial par la vue et le toucher, mais exprime paradoxalement l'absence de vie dans *la perdurable fuga sin destino/que es perfección y circularidad/hechas lenguaje hueco y luminoso*¹⁵⁰² qui seule se manifeste dans les cheminements aquatiques qui parcourent ce jardin passé au crible des émotions vitales et culturelles de l'auteur (*mientras en la quietud brota y serpea/el espejismo de la piedra ardiente,/débil profundidad, secreto signo/en círculos azules confinados/del gotear del agua en un estanque*¹⁵⁰³).

Puis, tandis que le jardin se fait espace ouvert de bonheur partagé, l'une des rares manifestations symboliques positives de ce référent dans l'œuvre, dans le poème inaugural de *Verano inglés*, « Leicester square » (*Me has traído a este parque donde el amor se cierne/[...] ondula en la constancia de las fuentes*¹⁵⁰⁴) dont le triste écho décoloré et froid emplit le solitaire « Retorno a Greenwich park » du même recueil (*Don de la soledad, me has*

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, v.9 : « jardins géométriques ».

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, v.34-35 : « Solitude peuplée, satin jaune /en échange de ma vie ».

¹⁴⁹⁹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 201. v.1 : « Disposition conventionnelle ».

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, v.44-45 : « le miroir de la vase, la voix de la glace ».

¹⁵⁰¹ M. Baridon rappelle que le « style irrégulier et dégéométrisé [du jardin] est bien né en Angleterre. Il existe sur ce point un précieux témoignage, celui de sir Thomas Robinson, diplomate de quelque réputation, qui écrivait à un de ses amis : *Un nouvel art du jardin vient de se faire jour ; il a eu tant de succès dans les jardins du prince [de Galles] à Londres que l'on redessine tous les plans des plus grands parcs du royaume qui sont désormais disposés selon les idées de M. Kent, c'est-à-dire sans niveau ni cordeau* [Cité par M. R. Brownell, *A pope and the Arts in Georgian England*, London, Oxford University Press, 1978, p. 175 (trad. M. Baridon)]. La lettre date de 1734. Nulle part en Europe, un profane n'aurait pu écrire phrase semblable au même moment. En ce sens, on peut vraiment dire du jardin irrégulier qu'il est « à l'anglaise. » », Michel Baridon, *Les jardins – Paysagistes – Jardiniers – Poètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1998, p. 803.

¹⁵⁰² « Los motivos del jardín », *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 330, v.18-20 : « la perdurable perspective sans fin/perfection et circularité/devenues langage vide et lumineux ».

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 331 v.25-29 : « tandis que dans la quiétude jaillit et serpente/le mirage de la pierre brûlante/faible profondeur, signe secret/en cercles bleus contigus/du goutte à goutte de l'eau dans un bassin ».

¹⁵⁰⁴ *Verano inglés, op.cit.*, p. 13. v.5 et 12 : « Tu m'as amené jusqu'à ce parc où plane l'amour/ [...] il ondula dans la constance des fontaines ».

*alcanzado/tantas veces*¹⁵⁰⁵), « Me has quitado la paz de los jardines » de *Verano inglés* également¹⁵⁰⁶ évoque déjà l'inventaire de la perte (les sept quatrains qui composent la première partie du poème énumèrent les signes de la disparition d'une altérité amoureuse enfuie), qui sera parcourue également dans le recueil suivant, *Espejo de gran niebla – Espejo es siempre lugar de la interrogación acerca de la propia identidad* – dont le titre enserme une double image de l'eau, en tant que pureté analogique avec la surface même du miroir (*Espejo*) et dans son état vapoureux de brouillard (*niebla*).

Un second temps relatif au positionnement du poète par rapport au référent s'amorce avec le recueil *Fuente de Médicis* puisque celui-ci y conduit un dialogue avec le référent même de la fontaine du célèbre jardin parisien du Luxembourg. *Fuente de Médicis*, synecdoque introductive dans le même temps du jardin et de l'eau, d'un dedans et d'un dehors parcourus par les eaux de l'émotion, met en scène une voix poématique désabusée qui y explore, transformant le lecteur en spectateur, les modalités de la perte amoureuse : – *¿A qué vienes ? Tuviste tu verano :/yo puse en tu camino a una feliz/y hermosa criatura,/mucho más que los versos que le escribes,/a la que heriste y renunciaste*¹⁵⁰⁷.

Enfin, un troisième temps peut être mis en évidence à partir du recueil *Cuatro noches romanas* dans lequel le poète-locuteur dialogue avec la mort dans la seconde des quatre nuits, « Jardín de villa Aldobrandini », cette fois-ci depuis l'intérieur du référent même : ce jardin romain symbolise ici la cohérence et la continuité de l'univers du poète qui s'adresse à son lecteur par la voix de la mort pour réaffirmer encore son amour de la culture, même s'il est à présent clair que pas plus le monde de l'art – c'est-à-dire celui des référents, depuis lequel le locuteur s'adresse cependant à son lecteur – que la réélaboration mémorielle ne pourront servir de substitut à la vie – *¿Por qué hace daño la belleza, y duele/en vez de consolar? – Porque podéis/amarla, poseerla, destruirla, pero no ser en ella, ni salvarla de la degradación y la ruína,/ni salvaros en ella.*¹⁵⁰⁸ – . Ce cheminement aboutit au poème « Recordando a Yeats (La alfombra) » de *Regiones devastadas*¹⁵⁰⁹ dans lequel le poète, qui a enfin trouvé sa demeure¹⁵¹⁰,

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 55, v.1-2 : « Don de solitude, tu m'as tant de fois/retrové ».

¹⁵⁰⁶ *op.cit.*, p. 61-62.

¹⁵⁰⁷ *Fuente de Médicis, op.cit.*, p. 11, v.1-5 : « – Pourquoi viens-tu ? Tu as eu ton été/ : j'ai mis sur ton chemin une heureuse/et belle créature, /bien plus belle que les vers que tu lui écris,/que tu as blessée et à qui tu as renoncé. ».

¹⁵⁰⁸ *Cuatro noches romanas, op.cit.*, p. 29, v. 45-50 : « Pourquoi la beauté fait-elle mal, et blesse/ au lieu de consoler ? – Parce que vous pouvez/l'aimer, la posséder, la détruire, mais pas y demeurer, ni la sauver/de la dégradation et de la ruïne ».

¹⁵⁰⁹ *Op.cit.*, p. 77. Il faut rappeler ici que l'écriture de ce poème n'est pas forcément postérieure à la publication de *Cuatro noches romanas* : en effet, Guillermo Carnero a donné une lecture de ce poème, alors intitulé *La alfombra* et encore inédit le 26 mai 2016 à l'*Ateneo mercantil* de Valencia, lors d'une *Lectura homenaje al poeta valenciano Guillermo Carnero*. Comme nous l'avons déjà souligné, le recueil *Regiones devastadas* n'est pas le fruit chronologique de la création du poète mais une sorte de bordure au long cours des œuvres plus vastes : la reprise des explications du poète sur cette élaboration du recueil figure p. 249, n.840.

est le référent et s'adresse à un Autre depuis l'espace clos et ouvert du tapis, lieu symbolique de la création référentielle : débarrassé de la boue et des hâtes du monde, le locuteur, enfin apaisé et cependant mélancolique, peut alors, depuis son propre monde référentiel, accepter l'Autre dans son étrangeté :

Recordando a Yeats (La Alfombra)

*Ante tus pies espero como alfombra
para evitarte el frío y la aspereza.
Puedes usar de mí, limpio del lodo
y la laceración de quien pisara
en pos de su provecho, sin cuidado y con prisa.
Sé que distingues esa suavidad
de la espesura dúctil que los años,
con su leve fatiga, conceden raras veces,
nobleza y privilegio de lo antiguo
bajo tus pies desnudos. Úsala
pero no la destruyas : soportará tu miedo,
tu dolor, tu tristeza, tu frágil esperanza,
pero no el peso de tu lejanía
si quisieras andar sobre otros sueños.*

Me souvenant de Yeats (Le Tapis)

A tes pieds j'attends comme un tapis
pour t'éviter le froid et le rugueux.
Tu peux te servir de moi, lavé de la boue
et de la dégradation de celui qui marche
cherchant son bénéfice, étourdissement et vite.
Je sais que tu distingues cette douceur
de l'épaisseur moelleuse que les ans,
avec leur fatigue légère, concèdent rarement,
noblesse et privilège de l'ancien
sous tes pieds nus. Sers-t'en
mais ne le détruis pas : il supportera ta peur,
ta douleur, ta tristesse, ton espérance fragile,
mais pas le poids de ton éloignement
si tu voulais marcher sur d'autres rêves.

Ainsi se déploie l'itinéraire réflexif et sensible du poète-locuteur, au fur et à mesure que la voix poématique acquière au fil du temps et des recueils une *mayor hondura reflexiva*¹⁵¹¹, ce qui a pour conséquence que le poète adopte un positionnement évolutif quant au référent culturel. Mais le cheminement qui aboutit à cette sérénité mélancolique fut ardu pour ce locuteur en errance qui déjà dans « Castilla » affirmait qu'il fallait trouver une issue à cette forteresse étouffante du langage – *he buscado una poterna*¹⁵¹² –, la valeur du passé composé ici employé suggérant que cette quête fut alors vaine.

De fait le locuteur-poète débute son itinéraire par la Castille, au sein de laquelle est inséré le référent interculturel du tombeau, lieu de l'apparition du premier jardin de pierre, espace symbolique de la geste espagnole mais surtout espace propice à l'exploration du dedans par le dehors pour ce locuteur erratique qui, comme le Heinrich de Novalis semble pouvoir affirmer que sa « patrie a imprimé à [ses] premières années une couleur indélébile » et que « son image offre une curieuse ébauche de [son] âme »¹⁵¹³.

¹⁵¹⁰ « Le tapis résume en lui la symbolique de la demeure, avec son caractère sacré et tous les désirs de bonheur paradisiaque qu'elle comporte », *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 924.

¹⁵¹¹ *Regiones devastadas*, « Pórtico », op.cit., p. 9.

¹⁵¹² « Castilla », op.cit., p. 122, v.32 : « j'ai cherché une poterne ».

¹⁵¹³ Jacques Darras, *Nous sommes tous des romantiques allemands*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 21 pour les deux citations. Sur les rapports du poète au paysage castillan nous renvoyons une nouvelle fois à son texte « *Ávila en mi poesía (Cuatro poemas abulenses)* », *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 113-117.

Cette *peregrinatio vitae*, *metaphor which circumscribes man's exile from Paradise and his unstable, wandering sojourn on earth*¹⁵¹⁴ est, pour notre locuteur et son lecteur postmodernes, une voie spirituellement profane de connaissance de soi grâce au regard tourné vers l'intérieur – *the necessity of gazing inwardly*¹⁵¹⁵ – que l'un et l'autre explorent, l'un créant et l'autre lisant dans un temps dissocié et une temporalité concentrée ce qui fut le déploiement imaginal et langagier d'une longue élaboration intérieure.

Ce rythme ternaire de l'œuvre, au riche symbolisme¹⁵¹⁶, rappelle également au lecteur l'importance des apports du néoplatonisme dans la conception du monde du poète, « [l'] *UN* ou Ousia de l'existence tout entière est dite par Plotin hypostase, de même que les trois formes d'émanation, donc *un seul être en trois hypostases* »¹⁵¹⁷. Cette entrée trinitaire¹⁵¹⁸ est d'ailleurs visible dans la structure de certains poèmes tels que « *El sueño de Escipión* »¹⁵¹⁹ ou encore la première des quatre variations de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, « *Domus aurea* »¹⁵²⁰, clairement structurés en trois temps bien distincts. De plus, le poème de *Dibujo de la muerte* « *Panorama desde la tour Farnèse* »¹⁵²¹, lecture du monde intérieur du locuteur par les yeux du Fabrice stendhalien qui prend corps dans une peinture de paysage multiplie les images ternaires – *Tres nenúfares ; las tres corolas ; Tres columnillas*¹⁵²² – et se réfère, de nouveau par le jeu de l'antithèse¹⁵²³, au tableau *Le printemps* de Botticelli dans lequel celui-ci peint le

¹⁵¹⁴ Juergen Hahn, *The origins of the baroque concept of peregrination*, Valencia, Chapel Hill, North Carolina studies in the romance languages and literatures 131, 1973, p. 114 : « ...une métaphore qui signifie l'homme chassé du Paradis et son mouvant et errant séjour sur la terre ».

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 175 : « la nécessité d'un regard intérieur ».

¹⁵¹⁶ *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 972-976 : « Trois est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme [...]. Trois désigne encore les niveaux de la vie humaine : matériel, rationnel, spirituel ou divin, ainsi que les trois phases de l'évolution mystique : purgative, illuminative, unitive [...]. Le ternaire traduit aussi bien la dialectique dans l'exercice logique de la pensée que le mouvement en physique et la vie en biologie. La raison fondamentale de ce phénomène ternaire universel est sans doute à chercher dans une métaphysique de l'être composite et contingent, dans une vue globale de l'unité-complexité de tout être dans la nature, qui se résume dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction (ou transformation) ».

¹⁵¹⁷ « Pour le néoplatonicien Plotin, l'âme universelle est l'énergie de l'intellect. Plotin compare l'*Un* (principe créateur premier) à la lumière en général, l'intellect, au *soleil* ; l'âme universelle à la lune. Autre comparaison : pour Plotin l'*UN* est le père, l'intellect, le fils. L'*UN* est appelé Ouranos et est transcendant. Le fils, en tant que Cronos, gouverne le monde visible [...]. L'âme universelle a chez Plotin *un penchant à l'être séparé et à la divisibilité*, condition *sine qua non* de tout changement, de toute création et propagation ; elle est « un tout infini de vie » et toute énergie ; elle est un organisme vibrant des idées qui parviennent en elle à leur efficacité et à leur réalité. L'intellect est son générateur, son père, ce qu'elle voit en lui elle le traduit en le développant dans le sensible (Plotin, *Ennéades*, II, 5, 3) », cité par C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme...op.cit.*, p. 245-46.

¹⁵¹⁸ Outre le néoplatonisme, le philosophe Etienne Gilson, dans son essai *L'Esprit de la philosophie médiévale*, paru en 1932, p. 4, précise que l'« [o]n trouve chez les auteurs du moyen âge une luxuriante végétation de symboles trinitaires, une sorte de psychologie symbolique où les facultés vont toujours par trois ».

¹⁵¹⁹ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 233.

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 250.

¹⁵²¹ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 159.

¹⁵²² v.1 : « Trois nénuphars » ; v.4 : « les trois corolles » ; v.21 : « trois colonnettes ».

¹⁵²³ Dans *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 91, le poète explique que dans ce poème *la sucesión de las estaciones implica la renovación de la vida natural y la « proclamación de la primavera », con alusión a Botticelli, [...] en*

jardin de Vénus, assimilé dans l'imagination du peintre au jardin des Hespérides¹⁵²⁴ tandis que la *triple beldad de los pulcros paradigmas de Careggi* du poème « El sueño de Escipión »¹⁵²⁵ rappelle clairement la référence aux concepts des néoplatonistes florentins dont l'académie était située dans la villa Médicis, lieu du célèbre jardin peint notamment par Velázquez¹⁵²⁶. Ce tissage des relectures référentielles fait émerger chez le lecteur une multiplicité d'images flottantes qui renvoient néanmoins toujours à la notion d'errance intérieure, cette perception troublée du monde suscitant en lui un questionnement : quel est donc ce trouble d'un intime retour sur soi suscité par cette profusion d'entremêlements imaginaires symboliques ?

Par ailleurs il est à noter ici le passage progressif d'une dynamique ternaire très importante dans toute la première partie de l'œuvre, à la stabilité du « quatre »¹⁵²⁷ dans *Cuatro noches romanas*. Quatre nuits dans quatre lieux romains dont le dernier est indéfini, comme une sorte climax de la géographie référencée qui conduit à gommer cette dernière en tant que géographie réelle, souligné par quatre citations, quatre exergues tous en lien avec la mort, *máscara cultural* qui se fait *máscara funeral* pour introduire quatre dialogues avec la mort depuis l'intérieur du référent même, qui ne sert pas de décor mais de manifestation analogique de l'âme du locuteur poématique. La stabilité de cette structure clairement ordonnée souligne l'aspect classiciste de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero, dans le sens d'une recherche, et grâce à la distanciation propre à l'utilisation du référent culturel, d'un équilibre entre émotion

contraste con el aislamiento y la incomunicación de la voz del poema, todo ello como reelaboración de La Cartuja de Parma.

¹⁵²⁴ « Les textes contemporains permettent d'en déchiffrer le symbole : c'est l'apparition merveilleuse des dieux protecteurs évoqués par les humanistes florentins autour du jeune Laurent, le « règne de Vénus » décrit par Politien, « royaume où se complait la grâce, où Zéphyr, lascif, vole derrière Flore, où l'herbe verte fleurit ». Botticelli peint sur ce thème un jardin de rêve, où toutes les fleurs de Toscane s'épanouissent comme sur une tenture médiévale, tandis que la souplesse des lignes, l'ondulation des gestes suggèrent le rythme lent d'une chorégraphie quasi rituelle dont la qualité même du style accentue l'irréalisme ». Marie-Geneviève de LA COSTE-MESSELIÈRE, « **BOTTICELLI SANDRO** - (1445-1510) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 juillet 2018. Ajoutons que le célèbre protégé des Médicis était fort probablement connaisseur de la doctrine néoplatonique.

¹⁵²⁵ *Op.cit.*, v.50 : « une triple beauté » et 47 : « les raffinés paradigmes de Careggi ».

¹⁵²⁶ Le peintre a réalisé deux tableaux de ce jardin : *Vista del jardín de la villa Medici en Roma* (vers 1630) et *Vista del jardín de la villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna* (vers 1630), tous deux exposés au musée du Prado.

¹⁵²⁷ « Les significations symboliques du quatre se rattachent à celles du carré et de la croix. Depuis les époques voisines de la préhistoire, le quatre fut utilisé pour signifier le solide, le tangible, le sensible. Son rapport avec la croix en faisait un symbole incomparable de plénitude, d'universalité, un symbole totalisateur. La croisée d'un méridien et d'un parallèle divise la terre en quatre secteurs [...]. Il existe quatre points cardinaux, quatre vents, quatre piliers de l'Univers, quatre phases de la lune, quatre saisons, quatre éléments, quatre humeurs, quatre fleuves du paradis, etc. [...]. Le quatre symbolise le terrestre, la totalité du créé et du révélé. [Mais] cette totalité du créé est en même temps la totalité du périssable [...]. ...les disciples de Pythagore faisaient eux aussi de la tétrade la clé d'un symbolisme numérique qui pût donner un cadre à l'ordre du monde », *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 794 et 796. Rappelons également que pour le psychanalyste C.G. Jung « [i]ndubitablement, le quadrige doit être considéré [...] comme un symbole du temps », *Métamorphoses...op.cit.*, p. 465.

et réflexion. Le linguiste Henri Peyre, en donne une intéressante tentative de synthèse qui rappelle que le classicisme n'est pas qu'une structure qui peut être perçue comme froide et impersonnelle mais également une recherche d'harmonie :

« Un classicisme n'est pas qu'ordre, intelligence ou rationalité. Il n'ignore ni la passion ni la sensualité. Mais il s'efforce d'établir un équilibre entre les puissances de comprendre et les puissances de sentir, entre la tentation de l'abondance qui écrase et lasse et la sèche maigreur. Il tient à ce que le peintre Braque appelait la « connaissance de ses limites ».¹⁵²⁸

Effectivement, la recherche d'une structure ordonnée de l'œuvre montre que le poète Guillermo Carnero fait sien le goût de l'ordre et de la clarté, de la « netteté » également chers à Paul Valéry. D'ailleurs, les mots qu'écrit Nicolas Poussin en 1642 ne paraissent pas étrangers à son cheminement : « Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion qui m'est aussi contraire et ennemie comme la lumière des obscures ténèbres »¹⁵²⁹. Et le poète Luis Antonio de Villena, en 2017, dans sa présentation du recueil *Regiones devastadas* met en avant le *clasicismo culturalizado* de celui-ci.¹⁵³⁰

Car, en réalité, l'insaisissable trouble qui emporte le lecteur est clairement ordonné dans l'œuvre du poète, qui élabore patiemment l'incarnation de sa quête intérieure en variant les formats de ses poèmes, s'appuyant tantôt sur la clôture jardinière du sonnet ou au contraire plongeant dans de longs poèmes fleuves, sans que ces deux formes ne limitent exclusivement les choix du poète qui utilise également en nombre les poèmes en vers libres de longueur variable, qui permettent d'exprimer par analogie la liberté d'une pensée qui souhaite s'extraire de carcans idéologiques jugés trop contraignants tout en contribuant par ce biais à l'égarement du lecteur, qui ne pourra s'appuyer sur une forme fixe et répétée et sera ainsi empêché de s'installer dans une lecture confortable, incompatible avec la vigilance requise face à l'œuvre. Les structures formelles de l'œuvre participent donc, conformément à l'ambivalence de celle-ci, à la fois de son classicisme, grâce à la reprise de formes traditionnelles mais également de la désautomatisation de sa réception par l'exploration d'autres formats de poèmes.

¹⁵²⁸ Pierre DU COLOMBIER, Henri PEYRE, « CLASSICISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 février 2017. URL : [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/classicisme/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/classicisme/)

¹⁵²⁹ Cité par Pierre DU COLOMBIER, Henri PEYRE, « CLASSICISME », *op.cit.*, Consulté le 3 février 2017.

¹⁵³⁰ *Claramente culturalista, como es el sello de la casa y de algunos compañeros, Carnero se refugia en la clasicidad de un estilo transparente, terso y muy cuidado, para lograr ese clasicismo culturizado que sabe los placeres de la difícil facilidad*, Luis Antonio de Villena, *op.cit.* [https : //luisantoniodevillena.es/web/articulos/carnero-camino-novisimo/](https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/carnero-camino-novisimo/)

3.2. L'eau et le jardin, des référents structurants symboles de la polyphonie de l'œuvre : la mémoire et le temps.

L'observation des formes poématiques auxquelles a recours Guillermo Carnero depuis ses débuts créatifs permet effectivement de mettre en évidence une alternance soulignée par le poète en personne dans le « Pórtico » de *Regiones devastadas* grâce à une analogie musicale qui éclaire sa double approche : parallèlement à l'écriture d'un ensemble de quatre recueils *enlazados en una unidad de sentido*¹⁵³¹ – *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), *Fuente de Médicis* (2006) et *Cuatro noches romanas* (2009) –, le poète a ressenti le besoin de dévier de sa course pour écrire des poèmes plus courts, réunis dans cette dernière livraison de 2017 *en la confianza de que si no les concierne la envergadura orquestal de sus hermanos mayores, sí han de llegar al oído de quien aprecie la música que debe la instrumentación más leve y la menor duración una sonoridad distinta y en ello halagadora*¹⁵³². Auparavant, le poète avait déjà utilisé à plusieurs reprises le sonnet, dans le recueil *Divisibilidad indefinida* qui en contient dix sur un total de quinze poèmes, en alternance avec des formes plus longues soit composées de quatrains, dont le rythme fluide est parfois entrecoupé de distiques ou de strophes de longueur différentes, soit apparentées au format de l'essai comme par exemple les *Variaciones y figuras*.

Les recueils qui précèdent *Divisibilidad indefinida* optent pour les formes libres, aux vers blancs, caractéristiques de la poésie symboliste, l'auteur privilégiant l'aspect réflexif et organisé de sa pensée plutôt que le respect d'une forme imposée, sans pour autant gommer l'expression de l'émotion ni celle de l'intensité poétique. Ajoutons également que ce choix préserve à la fois la liberté du créateur ainsi que celle du lecteur qui peut ainsi plus aisément entrer en contact avec les éléments signifiants des poèmes tels que les rythmes, les sonorités, les ruptures ou les harmoniques, par ailleurs bien présents au sein des sonnets également.

Du point de vue de la longueur des poèmes, c'est également la plus grande liberté qui semble régner puisque l'auteur passe du poème de sept vers (le plus court de l'œuvre) « Cenicienta »¹⁵³³ aux 380 vers de *Fuente de Médicis*, de la miniature, motif traditionnel du conte de fée, dans lequel « l'écrivain semble s'amuser en fabriquant des maisons qui tiennent dans un pois chiche »¹⁵³⁴, au développement exploratoire de l'expression de l'intime grâce au dialogue avec le référent. Mais « Cenicienta » reste une exception dans le recueil *Dibujo de la*

¹⁵³¹ « Pórtico », *Regiones devastadas*, op.cit., p. 9.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 10.

¹⁵³³ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 230

¹⁵³⁴ G. Bachelard, « La miniature », *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 140.

muerte qui ne comporte outre celui-ci qu'un seul poème de huit vers, « Concertato »¹⁵³⁵. Pourtant, l'auteur s'est intéressé de près à la brièveté de la forme poétique dans l'un de ses essais de l'ouvrage *Las armas abisinias*, « El tránsito del modernismo a la vanguardia en José Juan Tablada : del Japón exótico al haikú »¹⁵³⁶. Le poète, en cohérence avec ses champs d'investigations intellectuels et poétiques y insiste sur l'objectif du haïku, qui est de prétendre à *...una iluminación cognoscitiva emocional basada en la resonancia intuitiva de la percepción instantánea. Le son ajenos el pensamiento discursivo, el descripcionismo, el sentimentalismo y la presencia explícita del yo del autor.*¹⁵³⁷

Il est à noter que les longueurs variables des poèmes de *Regiones devastadas* montrent que le poète a continué à avoir recours aux formes brèves parallèlement à l'écriture des trois recueils-fleuve (*Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis* et *Cuatro noches romanas*), reprenant dans la structure de son œuvre globale l'alternance des formes musicales (variation et figure) de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, c'est-à-dire en privilégiant parfois la synthèse, parfois l'analyse conformément à l'hybridité de son approche au sein de poèmes qui malgré tout comportent pratiquement tous les deux versants de son approche créative : le seul recueil dans lequel l'expression froide et intellectuelle de l'émotion est tout à fait manifeste sans que ses poèmes ne soient parcourus par l'émotion « chaude » est *El azar objetivo*, qui occupe à ce titre une place spécifique dans l'œuvre globale du poète.

Mais c'est également dans ses formes poématiques plus longues, les « poèmes-fleuves » que Guillermo Carnero privilégiera, dans la droite ligne de la tradition des symbolistes et des avant-gardes, la résonance intuitive de la perception instantanée et évitera les écueils du sentimentalisme primaire, de la description et de l'autobiographisme¹⁵³⁸. Précisons ici que la terminologie « poème-fleuve » ne vise pas à établir une analogie avec le genre du roman-fleuve, ces vastes fresques tel le roman pastoral *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé¹⁵³⁹, mais bien davantage à évoquer une parenté avec les *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre* dont la célèbre troisième d'entre elles établit une claire comparaison entre le passage du

¹⁵³⁵ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 147. *Regiones devastadas* qui comprend des poèmes écrits entre 1997 et 2008 ne comporte que trois huitains : « Casa de un comerciante en Ultraiectum » (p. 37), « Juditha triunfante, por Lucas Cranach el Viejo » (p. 41) et « Dioscuros » (p. 57).

¹⁵³⁶ *Las armas abisinias*, op.cit., p. 64-83.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 73-74.

¹⁵³⁸ Dans le même essai, *ibid.*, p. 74-75, le poète précise effectivement que *[l]a poética del haikú sintoniza perfectamente con el espíritu de la primera vanguardia. En lo que se refiere a su ideal del lenguaje literario, el vanguardismo viene a ser la última vuelta de la tuerca de un proceso que, incubado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, culmina en Mallarmé, y se propone desautomatizar la vinculación del texto poético a cualquier referente real o psicológico, entendiendo estos dos últimos términos no absolutamente sino en lo que realismo y psicologismo significan en la tradición decimonónica [...]. En « crisis de verso » hablará Mallarmé de « desaparición elocutoria del poeta », de eliminación de la « dictadura personal en la frase » y de la renuncia a un empleo instrumental del lenguaje con fines comunicativos, como pasa de mano en mano una moneda.*

¹⁵³⁹ Publié de 1607 à 1627.

temps qui entraîne toutes choses vers la mer de la mort, et l'image du fleuve, métaphore du *transitus* de la vie humaine :

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir ;
allí van los señorios
derechos a se acabar
e consumir ;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos.
allegados son yguales
los que viuen por sus manos
e los ricos.*¹⁵⁴⁰

C'est effectivement une image similaire de la destruction de la vie par le temps grâce à la même métaphore qui constitue l'un des thèmes de méditation du poète dans le jardin de la villa Aldobrandini, scène de la seconde des *Quatre nuits romaines*. Mais la mort égalitaire qui efface les vanités terrestres chez J. Manrique engloutit, dans les vers de Guillermo Carnero, toute création humaine, l'insignifiance de la vie se réduisant à la beauté des couleurs irisées d'une vague éphémère. Cependant, à six siècles de distance, une même émotion emporte le lecteur face à l'inéluctable issue évoquée par ces deux poètes :

*La música se aleja como un cendal bordado
que empapara y sumiera un río lento,
y se pierde en su sombra y su profundidad.
La ola empieza siendo un leve rizo
en el verde esmeralda, gana altura
arqueada y azul y se deshace
en blanco y ocre de fugaz espuma.*¹⁵⁴¹

La musique s'éloigne comme un cendal brodé
qu'un lent fleuve imbiberait et engloutirait,
et se perd dans son ombre et sa profondeur.
La vague commence par une légère ondulation
dans le vert émeraude, s'élève
en arc bleu et se défait
en blanc et ocre d'écume fugace.

Si nous revenons par ailleurs à une appréhension musicale de la structure de l'œuvre, il est important de souligner que Guillermo Carnero place le langage musical au-dessus du langage verbal pour ce qui concerne l'expression de l'émotion, bien que les vers cités à l'instant montrent que cet art est comme tous les autres un langage voué à la destruction. Néanmoins, le poète ne précisait-il pas encore récemment que "*Concertato*", *por su parte, afirma que la música – en este caso la de Alessandro Scarlatti – es superior, en su capacidad de comunicación y de transmisión de las emociones, a la palabra humana?*¹⁵⁴². Nous pouvons également remarquer grâce aux vers mentionnés plus haut que l'auteur, qui adopte une approche picturale de la poésie, procède par une imbrication d'images symboliques et métaphoriques colorées et mouvantes, qui participent de l'insaisissable ordonné de l'œuvre.

¹⁵⁴⁰ J. Manrique, *Cancionero*, Augusto Cortina (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 90.

¹⁵⁴¹ *Cuatro noches romanas*, op.cit., p. 30, v.63-69.

¹⁵⁴² *Una máscara veneciana*, op.cit., p. 86.

D'ailleurs le recueil de 1974, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* lui-même déjà clairement divisé en quatre parties bien distinctes (*Introducción*, *Variaciones* (elles-mêmes composées de quatre poèmes comme le sera plus tard *Cuatro noches romanas*), *Figuras* et *Epílogo*) manifeste clairement une relation avec le langage musical¹⁵⁴³ en introduisant l'idée d'une polyphonie, ce qui rejoint le motif du tissage, très fréquemment lexicalisé par le poète : le jardin-panorama-paysage de Fabrice, dans « Panorama desde la Tour Farnèse », est *un ligerísimo entramado de silenciosos movimientos*¹⁵⁴⁴ tandis que se tisse le souvenir dans le jardin de la mémoire de « Carnaval en el sur » : *Carni vale, festejo/de trenzar en el solo jardín de la memoria/los pasos de una triste zarabanda*¹⁵⁴⁵. Sont à noter également les nombreuses

¹⁵⁴³ Les « variations » (« Variations, en Musique, sont différentes manières de jouer ou de chanter un même air, en y ajoutant plusieurs notes pour orner ou figurer le chant. De quelque manière qu'on puisse charger les variations, il faut toujours qu'au-travers de toutes ces broderies on reconnaisse le fond de l'air, qu'on appelle le simple ; et il faut en même temps, que le caractère de chaque couplet soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention, et préviennent l'ennui », *Encyclopédie... op.cit.*, t.16, p. 840-846) et les « figures » (Rousseau qui pour sa part rédige la définition de « Figurer » dans la même encyclopédie explique que « Figurer, en Musique, c'est passer plusieurs notes pour une : c'est faire des doubles, des variations ; c'est ajouter des notes au chant de quelque manière que ce soit », *ibid.*, p. 6783) sont des jalons que pose l'auteur, apparentés à la fugue (« FUGUE, s. f. en Musique, est un chant répété successivement et alternativement par deux ou plusieurs parties, selon certaines règles particulières qui distinguent la fugue de l'imitation. [...] Fugue vient du latin *fuga*, fuite, parce que les parties partant ainsi successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre », *Encyclopédie, op.cit.*, t. 7, p. 360-361.). D'ailleurs, Le poème « Discurso del método », qui inaugure ce recueil rappelle la *doble articulación*, la double hélice ou si l'on veut l'hybridité de cette œuvre qui, remettant en question les affirmations cartésiennes sème le doute dans les certitudes établies du lecteur : pour une part l'utilisation de la raison raisonnante dans les poèmes en forme d'essai du recueil (les *Variaciones*) et d'autre part les poèmes « analytiques » des *Figuras* grâce auxquels s'éclairent les affirmations et discussions théoriques. C.R. Christie explicite ce point dans son ouvrage, *Poetry and doubt in the work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero* : Carnero is following the two terms 'synthetic' and 'analytical' used by Descartes in his 'Replies'. For Descartes the 'synthetic' method of finding truth is an exposition through reason. The 'analytic' is the order of the discovery of truth made by the individual, which may not correspond to the synthetic order. The synthetic method demonstrates logically the unavoidable truth of that which may have been arrived in an illogical way. The two methods would seem to correspond to the reasonable and the intuitive. In Carnero's two types of poems however, it is the analytical poem, the 'figura', that 'sheds light on' the synthetic, or 'variación'. This implies that through the figure, the metaphor, etc., we will understand the truth of the general concepts or ideas of the 'variación'. However, as already stated ; this is not borne out in the poems themselves. There is no such clear-cut difference between the two types of poems. The only difference is their length. Above all Carnero denies the certainty of knowledge that Cartesian method claims. Perception is always sullied by the language which both determines and scatters our thoughts. Reason cannot be attacked by reason unless the very concept of reason is shown to be ambiguous. This is what the poem does. Reason is shown to be multi-faceted and malleable. (« Carnero reprend les deux termes 'synthétique' et 'analytique' utilisés par Descartes dans ses 'Réponses'. Pour Descartes la méthode 'synthétique' pour trouver la vérité est une exposition par la raison. L' 'analytique' est la découverte de la vérité réalisée par l'individu, qui peut ne pas correspondre à l'ordre synthétique. La méthode synthétique démontre logiquement l'inévitable vérité de ce qui peut s'être passé de façon illogique. Les deux méthodes pourraient correspondre à la méthode par la raison et par l'intuition. Dans les deux sortes de poèmes de Carnero cependant, c'est l'analytique, la 'figura', qui 'éclaire' le synthétique, ou 'variación'. Ceci implique que par la figure, la métaphore, etc., nous comprendrons la vérité des concepts ou idées générales de la 'variación'. Cependant, comme nous l'avons déjà indiqué, ceci n'apparaît pas dans les poèmes eux-mêmes. Il n'existe pas une différence aussi claire entre eux. La seule différence est leur longueur. Carnero nie surtout la certitude de la connaissance prônée par la méthode cartésienne. La perception est toujours brouillée par le langage qui d'une part détermine et d'autre part disperse nos pensées. La raison ne peut être attaquée par la raison sauf s'il est montré que le concept de raison est ambigu. C'est ce que font les poèmes. La raison y apparaît comme multifacette et changeante »), *op.cit.*, p. 231-232.

¹⁵⁴⁴ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 159, v.16 : « un très léger treillage de mouvements silencieux ».

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 194, v.31-33 : « Carni vale, festin/du tissage dans le solitaire jardin de la mémoire/des pas d'une triste sarabande ».

occurrences du verbe *hilar* comme par exemple dans « Rodéanos de rápidos desnudos » (*añadir su silencio/al resplandor del hilo*¹⁵⁴⁶) et « Variación IV- Dad limosna a Belisario » (*y hasta el torpe cadáver que las palabras hilar*¹⁵⁴⁷). Nous trouvons également le verbe *tejer* référé à l'eau dans « Los motivos del jardín » (*al tejer su cauce*¹⁵⁴⁸ ; *y las palabras tejen con el sueño y el agua/su cauce circular, secreto y mudo*¹⁵⁴⁹) ou à l'araignée, symbole de création, dans « El estudio del artista » (*donde la araña teje sigilosa*¹⁵⁵⁰) et dans un couple d'opposés comme souvent chez le poète dans « La hacedora de lluvia » (*Al borde del camino yace el hombre quemado/bajo una tenue túnica de polvo/que el viento agita, deshilacha y teje*¹⁵⁵¹). Le tissage est également présent dans le premier poème d'*Espejo de gran niebla*, « Noche de la memoria », où *las líneas [...] tejen un leve diagrama*¹⁵⁵² et se retrouve dans le poème inaugural de *Regiones devastadas*, « Yacimiento », la terre elle-même étant devenue un jardin dont il est nécessaire de laisser intact le gazon ondulant : *Sólo descubrirás signos de muerte,/testimonios y pruebas del fracaso/de tejer, construir...*¹⁵⁵³. C'est qu'en fait la réalité n'est qu'un tissage, *un entramado denso de lugares,/rostros, colores, músicas,/todo un castillo trémulo de naipes/que sabes acosar con débil soplo/pero que no aniquilas*¹⁵⁵⁴ rappelle à la mort, son interlocutrice, le locuteur de la première des quatre nuits romaines, « Campo de Fiori ».

L'entremêlement des référents du jardin et de l'eau participe effectivement de la signifiante de la lecture car leur symbolisme ambivalent évoque à la fois une spatialité fixe (jardin clos, eau contenue par exemple dans le bassin ou la fontaine) en même temps que l'irruption de l'illimité (le jardin est un être vivant, l'eau s'écoule et se modèle sur la forme de son contenant lorsque celui-ci existe, ou bien s'épand librement en interaction avec les différents milieux qu'elle rencontre, qui la font également changer d'état). C'est la correspondance avec l'insaisissable ordonné de l'œuvre du poète, parole ambivalente d'un locuteur qui à la fois recherche un ancrage mais dans le même temps remet en question les certitudes en élaborant de nouvelles alliances langagières au sein des poèmes qui nous permet de parcourir l'œuvre du poète par le crible de ces référents. De plus, il ne faut pas omettre de

¹⁵⁴⁶ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 224, v.21-22 : *añadir su silencio/al resplandor del hilo* : « ajouter son silence/ à la splendeur du fil ».

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 264, v.44 : « et jusqu'au cadavre grossier que tissent les mots ».

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 331, v.36 : « en tissant son cours ».

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 332, v.57-58 : « et les mots tissent avec le rêve et l'eau/leur cours circulaire, secret et silencieux ».

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 329, v.4 : « où tisse l'araignée secrète ».

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 342, v.1-3 : « Sur le bord du chemin git l'homme brûlé/sous une fine tunique de poussière/que le vent agite, effiloche et tisse ».

¹⁵⁵² *Espejo de gran niebla, op.cit.*, p. 14, v.22 et 29 : « les lignes [...] tissent un léger diagramme ».

¹⁵⁵³ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 13, v.3-5 : « Tu ne découvriras que des signes de mort,/témoins et preuves de l'échec/du tissage, de la construction... ».

¹⁵⁵⁴ *Cuatro noches romanas, op.cit.*, p. 18, v.56-60 : « une dense texture de lieux,/visages, couleurs, musiques,/un château de cartes tout tremblant/que tu sais tourmenter de ton souffle faible/mais que tu ne détruis pas ».

préciser que le locuteur poématique n'existe que par cette voix, souvent diffuse, parfois même absente, dont nous ne connaissons pas le corps poématique sinon par l'évocation des interactions sensibles que celui-ci entretient avec la *[r]ealidad abolida*¹⁵⁵⁵ : *me arrastró/a la memoria donde perecía,/dejándome sin rostro/ni patria ni destino en la frontera*¹⁵⁵⁶ est-il affirmé dans « El tiempo sumergido ». A ce titre, les deux référents culturels qui nous occupent ici jouent un rôle on ne peut plus important car tout comme le poète s'est dédoublé en de nombreux avatars sensibles et intellectuels, la voix poématique se coule dans ces référents, sans que l'on sache toujours depuis quel lieu imaginaire elle s'adresse au lecteur. Ainsi, la voix devient forme, le temps eau, la mémoire jardin, en une vaste métaphore de l'intime, ce qui contribue à égarer le lecteur, emporté loin de ses repères habituels.

Il est justement possible d'établir une analogie entre la structure spatiale du sonnet, dont la collection complète des poèmes de l'auteur ne comporte que dix exemplaires, et celle du jardin : en effet le sonnet, tout comme le jardin, est un référent culturel très connoté, chargé du poids d'une lourde tradition et par conséquent porteur d'une signification multiple. Sa forme élégante, travaillée, ciselée même, comme le jardin, que celui-ci soit anglais ou français dans l'œuvre du poète, est un espace clos, symbole de l'intime et du secret. La relecture de ce référent culturel formel constitue un acte de réappropriation de la tradition par le poète qui rappelle que *[e]n la España del franquismo mazorral el soneto había sido secuestrado, como tantas otras cosas, como Santa Teresa de Jesús y su brazo incorrupto, o el Cid Campeador*¹⁵⁵⁷ mais permet également l'expression de ce que ce dernier nomme *la meseta de la aridez*¹⁵⁵⁸, qui trouve son pendant en miroir dans cette architecture concise et contrainte. De fait, le poète en personne ne nous rappelle-t-il pas que ...

*[l]a razón fundamental [de este vuelco formal hacia el soneto en Divisibilidad Indefinida] es la necesidad de concisión en la expresión austera de un pensamiento desencantado, que viene satisfecha por la obligada síntesis que impone el soneto, con su número fijo de versos y su cadencia descarnada. Pensamiento abierto dentro de una arquitectura limitada, decía Juan Ramón Jiménez que era el soneto.*¹⁵⁵⁹

Parmi ce noyau de noirs sonnets du recueil *Divisibilidad indefinida*, après l'expression de l'émotion et la réflexion sur celle-ci omniprésentes dans *Dibujo de la muerte* et avant l'explosion amoureuse de *Verano inglés*, deux d'entre eux peuvent être mis en avant, qui évoquent justement la notion d'aridité : « Lección del páramo » et « Segunda lección del

¹⁵⁵⁵ *Espejo de gran niebla op.cit.*, « El tiempo sumergido », p. 24, v.18 : « [r]éalité abolie ».

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, v.27-30 : « elle me traîne/jusqu'à la mémoire où je périssais,/me laissant sans visage/ni patrie ni destin à la frontière ».

¹⁵⁵⁷ Guillermo Carnero, « Palabras absurdas... », *op.cit.*, p. 10.

¹⁵⁵⁸ Voir la p. 243 et la n.866.

¹⁵⁵⁹ Guillermo Carnero, « Entrevista con Marta B. Ferrari », *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 205.

páramo »¹⁵⁶⁰. À la façon de jardins japonais¹⁵⁶¹ revisités par l’auteur, ces sonnets insistent sur la vision d’un locuteur poématique qui semble décrire – chacun des sonnets débute par le même verbe à la même personne : *veo*¹⁵⁶² – conjugué à un présent intemporel, la leçon que lui enseigne le *páramo*. Un trouble cependant s’empare du lecteur qui découvre, au contraire de cette image qui annonce la stérilité et la sécheresse, une multiplicité paradoxale de figures aquatiques, immobilisées par l’armature du sonnet (*y un arroyo mudo e ignorado/en el valle perdido,/minimiza el caudal de su latido/y lo conduce al arenal quemado*¹⁵⁶³) dont les rimes embrassées enserrent la vie des émotions (*el caudal de su latido*), contenues (*un arroyo, mudo e ignorado/al arenal quemado*). Néanmoins, c’est le spectacle immédiat de la vie qui est ici célébré par le locuteur réconforté à sa vue (*Ave y arroyo son mi compañía*¹⁵⁶⁴), hors de toute réélaboration mémorielle – *es bastante melodía/el cofre sin abrir de la memoria*¹⁵⁶⁵ –, simplement présent dans l’espace du sonnet qui devient espace sensoriel illimité malgré cette structure imposée.

En opposition à ce spectacle diurne, le nocturne sonnet « Segunda lección del páramo » trace au contraire les contours glacés du souvenir dans ce désert qui n’est plus que le lointain écho d’un paysage enfui dans le gouffre du temps : ce que voit alors le locuteur, ce n’est plus le simple et léger – bien qu’ambivalent – spectacle de l’oiseau et du ruisseau de la « Lección del páramo » mais dans *la noche cerrada*¹⁵⁶⁶, l’œuvre de la mémoire qui tente de recréer l’instantanéité d’un présent à jamais éteint : *unas cuantas palabras que prudente/conseguí, menos sabio que paciente,/traigo como remedio de la nada*¹⁵⁶⁷. Dans une vaine tentative de redonner vie à l’émotion de l’instant, brillent fugacement à la surface du texte les éléments primordiaux, eau qui liquéfie la terre et engloutissement propre au mythe solaire :

*Veo anegarse la llanura helada
en marea de sombra que creciente
al rojo sumidero del poniente
conduce la blancura amordazada...*¹⁵⁶⁸

Je vois sombrer la plaine gelée
en marée d’ombre croissante
au rouge abyme du ponant
conduit la blancheur muselée...

¹⁵⁶⁰ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 319 et 323.

¹⁵⁶¹ « Il a pu être dit des jardins de la Rome antique qu’ils étaient [...] des images et des résumés du monde, ce que sont encore, de nos jours, les célèbres jardins japonais et persans. Le jardin d’Extrême-Orient c’est le *monde en petit*, mais c’est aussi la nature restaurée en son état originel, invitation à la restauration de la nature originelle de l’être », *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 531.

¹⁵⁶² *Op.cit.*, p. 319 et 323, v.1 : « Je vois ».

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 319, v.5-8 : « et un ruisseau, qui muet et inconnu/dans la vallée perdue,/minimise le flux de son battement/et le conduit sur la grève brûlante ».

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, v.9 : « Oiseau et ruisseau sont ma compagnie ».

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, v.12-13 : « que suffit la mélodie/du coffre fermé de la mémoire ».

¹⁵⁶⁶ *Op.cit.*, v.5 : « la nuit obscure ».

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 323, v.6-8 : « quelques mots que prudent/ je recueillis, moins sage que patient,/et que j’apporte comme remède au néant ».

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, v.1-4.

Les restes pathétiques de ce vécu ne sont plus que quelques brandons fugaces, qui renvoient le locuteur à sa propre solitude et rappellent, reprenant la thématique déjà explorée par l'auteur grâce à un autre oiseau dans « Erótica del marabú » de *Dibujo de la muerte*, que seule la mort de l'expérience peut permettre l'émergence des mots du poème :

*Sólo para regalo de mis ojos
brillan y aroman, y por un momento
chisporrotean en la llama huidiza ;*

Pour le seul régal de mes yeux
ils brillent et embaument, et vivement
crépitent dans la flamme fuyante ;

*después con otros restos y despojos
de voluntad y de conocimiento,
perecen hechas brasas y cenizas.*¹⁵⁶⁹

puis avec d'autres restes et dépouilles
de volonté et de connaissance,
ils périssent devenus braises et cendres.

Enserré entre ces deux sonnets, et formant donc avec eux un nouvel ensemble trinitaire, « Música para fuego de artificios » réunit eau et spatialité jardinière et musicale pour évoquer le jardin désolé de la mémoire et poursuivre l'exploration de la *meseta de la aridez* qui anticipe dans ce recueil le mystique *Espejo de gran niebla*. Le cheminement du poète quant à la distanciation avec l'émotion trouve ici une sorte d'aboutissement dans la perte : centré sur les sens, un univers hors-sol et paradoxal est ainsi créé à partir du ressenti des sensations articulé au travail de la mémoire. Dans le droit fil de Diderot et de ses réflexions sur *Le paradoxe du comédien*, le poète-locuteur suscite l'émotion du lecteur en créant un écho intime dont le mouvement va de la sensation partagée par l'écriture vers la sensation que celui-ci même éprouve. L'ensemble crée une unité apaisante bien que désolée et le dépouillement, appuyé par le balancement aquatique des hendécasyllabes, suscite chez le lecteur une richesse d'échos et d'émotions voilées : au cours de ce cheminement vers la distanciation, le monde semble perdre ses couleurs et se diluer dans le jardin de la mémoire. Reste la nostalgie d'un lieu abandonné avec lequel poète et lecteur prennent leurs distances, à partir de l'image sonore et visuelle d'un XVIII^e siècle fantasmatique et baroque¹⁵⁷⁰ :

*MÚSICA PARA FUEGOS DE ARTIFICIO
[...]
Pero la certidumbre de una mirada limpia
es una ingenuidad no perdurable,
y el viento arrastra en ráfagas de crespones y
agujas
el vicio de creer envuelto en polvo.*

MUSIQUE POUR FEUX D'ARTIFICES
[...]
Mais la certitude d'un regard net
est une naïveté éphémère,
et le vent traîne en rafales de crêpes et
d'aiguilles
le vice de croire enveloppé de poussière.

*Y si tras de la luz esplendorosa
que pone en pie la vida en un haz de palmeras
el miedo de dormir cierra los cálices*

Et si après la lumière splendide
qu'élève la vie dans un faisceau de palmiers
la peur de dormir ferme les calices

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, v.9-14.

¹⁵⁷⁰ Georg Friedrich Haendel écrit *Music for the Royal Fireworks* en 1749.

susurrando promesas de una luz sucesiva,

*el fulgor de la fe lento se orienta
al imán de la noche permanente
en la que tacto, imagen y sonido
flotan en la quietud de lo sinónimo,*

*sin temor de mortales travesías
ni los dones que otorga la torpeza
sino un fugaz vislumbre de medusas :
inconsistentes ecos reiterados*

*en un reino de paz y de pericia,
apagado jardín de la memoria
donde inertes se pudren sumergidos
los oropeles del conocimiento,
[...]*

*quien hace oficio de nombrar el mundo
forja al fin un fervor erosionado
en la noche total definitiva.¹⁵⁷¹*

murmurant des promesses de lumière successive,

l'éclat de la foi s'oriente lentement
aimanté par la nuit sans fin
où le toucher, l'image et le son
flottent dans la quiétude de la synonymie,

sans craindre de mortelles traversées
ni les dons qu'octroie la maladresse
mais un reflet fugace de méduses :
inconsistants échos répétés

dans un royaume de paix et d'habileté,
jardin éteint de la mémoire
où pourrissent inertes et immergés
les oripeaux de la connaissance,
[...]

celui dont le métier est de nommer le monde
forge finalement une ferveur érodée
dans la nuit totale définitive.

Il s'avère donc effectivement que l'une des grandes thématiques structurante de l'œuvre du poète est celle de la mémoire, objet des réflexions, le plus souvent désabusées, et des émotions du poète, de plus indissociable de son corrélat, le temps. Ceux-ci supposent des ramifications polyphoniques qui se déploient tout au long de l'œuvre, notamment dans les poèmes-fleuves. Le premier des poèmes de *Espejo de gran niebla* n'est-il pas intitulé « Noche de la memoria » et le second « El tiempo sumergido » ? De fait, les eaux qui parcourent les différents recueils vont-elles revêtir un symbolisme multiple, traversant bien souvent des jardins eux aussi symboliques, associé à des figures de circularité, formulations imaginaires et langagières des interrogations du locuteur, qui restent sans réponse : faut-il vivre ou écrire ? Echapper au monde en se réfugiant dans le monde de l'art ? Recréer le monde enfui par le travail de la mémoire et de l'écriture ? En écho à ces questionnements le lecteur s'interroge également : faut-il vivre ou lire ? Se réfugier dans l'imaginaire littéraire et artistique au détriment de l'expérimentation du présent et de l'emprise des émotions ?

En effet, initiant ces réflexions, l'image du cercle en relation avec l'eau est présente dès « Ávila » par l'évocation des *norias*¹⁵⁷², symboles du temps, *sordo sonido de los siglos*¹⁵⁷³ ; le locuteur du métapoème « Castilla » pensait d'ailleurs déjà la terre en tant qu'*horizonte redondo*¹⁵⁷⁴, nouvel avatar de l'intime¹⁵⁷⁵ : c'est ainsi que dès le tout début de l'œuvre s'établit

¹⁵⁷¹ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 321-322, v.14-33 et 42-44.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 116, v. 21.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 116, v.25 : « sourd son des siècles ».

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 121, v.7 : « un rond horizon ».

l'interaction entre le temps, la mémoire et l'expression de l'intime. Cette association aquatico-temporelle est au cœur du second poème de *Espejo de gran niebla*, « El tiempo sumergido » pour évoquer le procès créatif de la mémoire. La métaphore aquatique permet ici l'évocation de l'intime réflexion – l'eau est un miroir – sur la condition humaine, le locuteur jetant un regard rétrospectif et désenchanté sur le temps écoulé. Ceux qu'il fut ne sont plus, tous ont sombré dans la nuit du temps : cette relecture du topique de l'*ubi sunt* en tant que métamorphose du *desfile de nombres y más nombres, sacados de las escrituras antiguas, así al azar, y ensartados en una retahíla que parece que no va a terminar*¹⁵⁷⁶ est opérée par le poète contemporain qui transforme cette cohorte en noyés pourrissants, victimes du naufrage du temps ; l'hendécasyllabe figure l'onde aquatique dont la méditation suit le cours tandis que les verbes en énoncent paradoxalement l'immobilité morbide, faussement apaisée :

*Los muchos que yo fui no van conmigo.
Huyeron al imán de la memoria
y su voz se perdió en un gran naufragio
de lugares, de rostros y de días.
Así en la oscuridad donde se pudren
los desaparecidos en el agua
yace la lobreguez de un gran consuelo
tras su puerta cerrada silencioso...*¹⁵⁷⁷

Tous ceux que j'ai été ne m'accompagnent plus.
Ils ont fui aimantés par la mémoire
et leur voix s'est perdue dans un grand naufrage
de lieux, de visages et de jours.
Et dans l'obscurité où pourrissent
les victimes de l'eau
git la noirceur d'une grande consolation
silencieuse derrière sa porte fermée...

Le temps, c'est donc également la mort – *sin vida no se puede morir* –¹⁵⁷⁸ qui s'épand par l'eau du temps, celle de la mémoire ou encore l'eau du miroir de la méditation du locuteur, et par le jardin en tant qu'espace fermé de la mémoire, qui n'est plus synonyme de protection mais au contraire d'enfermement dans le paradoxe et les pièges de la vie humaine : *y así es argucia y máscara del tiempo/el espacio de muerte y soledad/ donde llueve, el jardín/ cerrado en el que fluye la diseminación de la memoria*¹⁵⁷⁹. Le temps goutte, créant des cercles concentriques qui en figurent le passage, *resbaladizo gotear*¹⁵⁸⁰, *parpadean las fuentes*¹⁵⁸¹, un symbole redoublant un autre symbole, cette forme de répétition faisant émerger une nouvelle signifiante, une mise en abyme spatio-temporelle vertigineuse mais au final porteuse d'espoir

¹⁵⁷⁵ G. Durand rappelle que « [l']espace circulaire est plutôt celui du jardin ; du fruit, de l'œuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité », *Structures...op.cit.*, p. 283-84.

¹⁵⁷⁶ Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974 (rééd. 1981), p. 56.

¹⁵⁷⁷ *Espejo de gran niebla*, « El tiempo sumergido », *op.cit.*, p. 23, v.1-8.

¹⁵⁷⁸ P. Salinas, *Jorge Manrique...op.cit.*, p. 191.

¹⁵⁷⁹ « El tiempo sumergido », *op.cit.*, p. 25, v.47-51 : « et ainsi est argutie et masque du temps/l'espace de mort et de solitude/où il pleut, le jardin/clos où s'écoule/la dissémination de la mémoire ».

¹⁵⁸⁰ « Ávila », *op.cit.*, p. 116 : « égouttement glissant ».

¹⁵⁸¹ « Primer día de verano en Wragby Hall », *op.cit.*, p. 139, v.21 : « les fontaines clignent ».

car infinie¹⁵⁸² : *los relojes gotean*¹⁵⁸³, *[l]a tarde/gotea como el limo de las barbas de un dios/en las fuentes que invaden los lotos de la noche*¹⁵⁸⁴, *[e]n cuatro círculos/giran las Estaciones*¹⁵⁸⁵.

Mais c'est dans le recueil *Fuente de Médicis*, longue méditation aquatique sur le temps, en forme de recueil-jardin et poème-fleuve, que le rapport du locuteur à la mémoire est le plus douloureusement incarné dans ces deux référents. Ce long poème dialogué débute d'ailleurs par l'irruption violente de quatre verbes au prétérit qui mettent en évidence un temps révolu, dans une gradation qui résume tout le parcours amoureux, de la rencontre à la perte, vécu dans *Verano inglés*. Dès le début du poème est également posée l'affirmation de la supériorité du vécu de l'instant présent de l'expérience sur sa réélaboration mémorielle – ce qui comporte un risque puisque cette expérience spontanée peut toujours conduire à l'*exhibición visceral* de l'émotion¹⁵⁸⁶ – *una [...] hermosa criatura,/mucho más que los versos que le escribes*¹⁵⁸⁷. L'errance au sein de la mémoire est vécue comme une condamnation (*y vuelves viejo y solo,/condenado a vivir en el recuerdo*¹⁵⁸⁸) et la mort comme une libération (*y esperar el alivio de la muerte*¹⁵⁸⁹). En effet, contrairement aux « canons mythologiques de toutes les civilisations [qui] reposent sur la possibilité de répéter le temps »¹⁵⁹⁰, l'expérience est unique et sa disparition, implacable : ne restent que les eaux immobiles et noires, les fleurs putrides de la fontaine du souvenir, tandis que le référent renvoie une nouvelle fois au locuteur le reflet de sa propre solitude et de son échec : *tu estatua, tu desnudez,[...]/helada y rígida,/mohosa, tantas veces recubierta de nieve,/me recuerda mi error y mi fracaso*¹⁵⁹¹.

La voix poématique, elle-même dédoublée dans un simulacre de dialogue qui n'est en réalité qu'un monologue et donc un autre avatar du poète-locuteur, est irréversiblement entraînée par le passage du temps vers le jardin de la mémoire, ici relecture morbide du *locus amoenus* car *en esos lugares/han caído nevadas de ceniza*¹⁵⁹² : ce monde mémoriel, évoqué par un lexique mortuaire (*yacen huellas ; sepultadas*¹⁵⁹³) et a fortiori le temps dissocié du souvenir

¹⁵⁸² G. Durand précise d'ailleurs que « l'abondance est liée à la notion de pluriel comme la sécurité temporelle l'est à celle de redoublement, c'est-à-dire à la liberté de recommencement qui transcende le temps », *Les structures...op.cit.*, p. 296.

¹⁵⁸³ « Primer día de verano en Wragby Hall », *op.cit.*, p. 139, v.21 : « les pendules gouttent ».

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 140, v.27-28 : « Le soir/ goutte comme la boue de la barbe d'un dieu/dans les fontaines qu'envahissent les lotus de la nuit ».

¹⁵⁸⁵ « Watteau en Nogent-sur-Marne », *op.cit.*, p. 148 , v.2-3 : « [d]ans quatre cercles/tournent les saisons ».

¹⁵⁸⁶ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 124.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, v.2 et 3-4 : « ...une [...] belle créature, bien plus belle que les vers que tu lui écris ».

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, v.10-11 : « et tu reviens vieux et seul/condamné à vivre dans le souvenir ».

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, v.12 : « et à attendre le soulagement de la mort ».

¹⁵⁹⁰ G. Durand, *Structures...op.cit.*, p. 325.

¹⁵⁹¹ *Fuente de Médicis*, *op.cit.*, p. 12, v.18-19 et 22-23 : « ta statue,/ta nudité, [...] glacée et rigide,/vert-de-grisée, si souvent recouverte de neige,/me rappelle mon erreur et mon échec ».

¹⁵⁹² *Ibid.*, p. 15, v.55-56 : « dans ces lieux/il est tombé des pluies de cendres neigeuses ».

¹⁵⁹³ *Ibid.*, p. 16 : v.60-61 : « gisent des traces » ; « ensevelies ».

ne peuvent être assimilés à une renaissance du passé puisque le locuteur qui y erre ne peut plus ni voir, ni entendre, ni toucher l'autre, toute intimité et donc a fortiori tout intime étant exclu de cet univers clos qui renvoie de soi vers soi, avec en sus la honte de n'avoir su étirer ce temps de bonheur et l'amertume de l'échec (*me sentiría/ como un ciego que escucha,/con las manos cortadas,/reír la voz que amó, mientras esconde/su vergüenza en la sombra, al otro lado de un muro de vejez y cobardía*¹⁵⁹⁴).

Autre métamorphose de l'eau, le Temps, le seul maître, est un miroir (*sólo obedecí las órdenes del Tiempo,/que me tendía un espejo*¹⁵⁹⁵) qui une fois encore renvoie le locuteur à son propre soi, au sein d'un mouvement circulaire sans fin, concrétisé par la métaphore spatio-temporelle de l'angoissante et menaçante *bóveda del tiempo*¹⁵⁹⁶ lue ici en tant que symbole inversé du ciel et désespérée relecture du topique du *tempus fugit*.

Cependant, ce locuteur aveugle et dépourvu de mains contredit par la suite même du poème la négativité de ces considérations temporelles et mémorielles en recréant l'émotion vibrante de l'emportement amoureux, un temps parfait hélas énoncé à l'imparfait, condition du dire. L'élévation sensorielle de la légèreté d'aimer, qui conduit ce « nous » poématique, si rarement employé par le poète, à marcher sur des eaux symboles de la puissance que confère l'amour partagé, sans que cependant le lecteur ne puisse oublier que c'est la distance temporelle qui autorise cette réélaboration langagière de l'expérience, car vivre l'amour et écrire l'amour ne peuvent exister ensemble – nous retrouvons ici une nouvelle fois Diderot –
¹⁵⁹⁷ :

*En ella te encontré. Su voz, su tacto,
 su belleza, me alzaron
 a la región azul de lo perfecto.
 Mi amor era ligero. La cogía
 de la mano y andábamos alegres
 como dioses sin peso sobre el agua.
 Era turgente y cálido, sabía
 sugerir en su voz y en la caricia
 del aire los secretos de su cuerpo,
 demorados con plácida*

En elle je t'ai trouvé. Sa voix, son toucher,
 sa beauté, m'élevèrent
 à la région bleue de la perfection.
 Mon amour était léger. Je la prenais
 par la main et nous marchions sur l'eau
 joyeux comme des dieux éthéréens.
 Il était turgescant et chaud, savait
 suggérer dans sa voix et la caresse
 de l'air les secrets de son corps,
 différés dans la paisible

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 16-17, v.66-71 : « je me sentirais/comme un aveugle qui écoute/les mains coupées,/rire la voix qu'il aime, en chantant/sa honte dans l'ombre, de l'autre côté/d'un mur de vieillesse et de lâcheté ».

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 17, v.73-74 : « je n'ai/fait qu'obéir aux ordres du Temps,/qui m'a tendu un miroir ».

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 21, v.121 : « la voûte du temps ».

¹⁵⁹⁷ Diderot dans un autre passage du *Paradoxe sur le comédien* lorsqu'il donne son analyse des liens entre création et émotion rappelle que : « [c]'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination, l'une pour retracer, l'autre pour exagérer la douceur d'un temps passé ; qu'on se possède et qu'on parle bien. On dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse ; on dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on s'occupe à rendre son vers harmonieux : ou si les larmes coulent, la plume tombe des mains, on se livre à son sentiment et l'on cesse de composer », *op.cit.*, p. 149-150.

Mais ces images tombent en cendre et se diluent, emportées par le *fluir del tiempo*¹⁵⁹⁹ qui ne leur donne pas d'asile car le propre du temps c'est le mouvement : *no perviven/al no tener lugar*¹⁶⁰⁰. Les lectures successives de l'œuvre du poète mettent effectivement le lecteur en contact avec une multiplicité de mouvements, en tant qu'incarnations du polyphonisme dialogique et culturel de celle-ci : sous une forme aquatique de façon omniprésente comme nous venons de le mettre en évidence, mais dans ce cheminement de l'insaisissable ordonné, eaux et jardin contribuent également à structurer les deux pôles de l'immobilité et du mouvement. Cependant le poète, poursuivant son tissage des référents avec la profondeur de sa méditation va articuler leur évocation avec le recours à un lexique d'ordre mathématico-géométrique, grâce auquel le locuteur exprime une vision du monde qui cherche à échapper aux emportements de l'émotion primaire.

Aussi, complémentirement à la structuration de cette œuvre par les deux axes majeurs du temps et de la mémoire, qui induisent la lenteur, la dissolution – rappelons ici l'intitulation du troisième poème d'*Espejo de gran niebla*, « Disolución del sueño »¹⁶⁰¹, domaine du *jardín del sueño*¹⁶⁰² – et qui entraînent l'errance du lecteur par ce procès d'extension de l'espace par dilution des limites, le poète structure son univers ambivalent en recourant donc au langage mathématico-géométrique, nouvelle manifestation de la notion néoplatonicienne des deux faces de l'âme, qui « aurait un côté inférieur tourné vers le corps et un côté supérieur tourné vers l'intelligence »¹⁶⁰³ : de fait, concomitamment à la dispersion aquatique, que l'on peut assimiler au nocturne, au féminin, aux émotions, au « chaud », au « mouvant et [à] l'intuitif »¹⁶⁰⁴ et au corps physique, est mis en avant le rationnel qui « pense plus qu'il ne sent et ne saisit d'une façon immédiate ; il est froid à l'instar du monde abstrait ; il discerne et sépare ».¹⁶⁰⁵

Ainsi, l'insaisissable ordonné, ce trouble ambivalent qui fonctionne par antithèses, les ténèbres supposant le jour et réciproquement, va-t-il se manifester dans le recours aux formes géométriques des solides car l'expression froide de l'émotion vide le monde de ses volumes et de ses courbes, n'en conservant que l'armature, qui déchire et sépare le rond et l'uni de

¹⁵⁹⁸ *Fuente de Médicis*, *op.cit.*, p. 18-19, v.86-96.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 22, v.128 : « l'écoulement du temps ».

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 22, v.128-29 : « [ces images] ne survivent pas/puisqu'elles sont de nulle part ».

¹⁶⁰¹ *Op.cit.*, p. 41-48.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 45, v. 36.

¹⁶⁰³ Plotin, *Ennéades*.

¹⁶⁰⁴ G. Durand, *Les structures...op.cit.*, p. 209.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, Propos de Minkowski, *La schizophrénie*, cités par G. Durand, *les structures...op.cit.*

l'expression chaude de l'émotion.

De fait, le monde glacé du temps et de la mémoire est traversé de fulgurances géométriques qui tendent le plus souvent à exprimer abstraitement la vie en mouvement : il s'agit là déjà d'un premier pas, maintes fois répété, pour dépasser la pétrification de l'univers désolé et mélancolique dont le locuteur a fait sa demeure. Le vocable générique *geometría* apparaît ainsi de façon réitérée, autre constante de l'œuvre et nouvelle piste de lecture signifiante de l'insaisissable ordonné : dans « Capricho en Aranjuez » et ses *geométricos jardines*¹⁶⁰⁶ métapoétiques, « Carnaval en el sur » et ses sphères iridescentes créées par la musique qui s'éteint (*Geométrico traluz de las esferas se alza/al extinguirse el eco de cada melodía*¹⁶⁰⁷), « Jardín inglés » dans lequel les souvenirs dressent *el frío alfanje de su geometría*¹⁶⁰⁸, « Piero della Francesca », qui réduit les corps à des carrefours de lignes droites (*La geometría de los cuerpos*) pour un locuteur qui souhaiterait que l'abstraction protège de la souffrance (*no hay hiel ; la multitud/no es síntoma del mal ; no es un signo del daño*¹⁶⁰⁹), « Páestum » qui met en avant la supériorité de l'intelligence (*Los dioses nos observan desde la geometría que es su imagen*), en opposition aux *pueblos bárbaros*¹⁶¹⁰, « Noche del tacto » de *Verano inglés*, exaltation de la *ceguera prodigiosa* – plus de vue, symbole de distance – mais le « voir par la peau », ce sensuel « fleuve de soie », en une mystique profane et voluptueuse, exploration du jardin corporel de l'aimée :

*En la noche del tacto brota un río de seda
que se remansa y ciñe a su cauce redondo,
pleno de densidad y curvatura,
y duerme complacido como jardín concluso.
[...]
sin el temible gozo de la vista
que aplaza la tersura de los labios
y tiende en la distancia geometrías de aroma,
una abstracción de pulcritud y aire.*¹⁶¹¹

Dans la nuit du toucher jaillit un fleuve de soie
qui ralentit et ceint son cours arrondi,
lourd de densité et de courbure,
et dort comblé comme un jardin clos.
[...]
sans le terrible plaisir de la vue
qui retarde le soyeux des lèvres
et tend dans la distance des géométries d'arômes,
une abstraction de délicatesse et d'air.

¹⁶⁰⁶ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 156, v.9.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 194, v.21 : « Géométrie translucidité des sphères qui s'élève/quand s'éteint l'écho de chaque mélodie ».

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 202, v.48 : « la froide alfanje de leur géométrie ».

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 208, v.11 et 13-14 : « La géométrie des corps/ [...] pas de fiel ; la multitude/n'est pas symptôme du mal, n'est pas un signe de la peine ». Il convient de souligner ici que l'utilisation du vocable *hiel* peut être mise en relation avec la notion de *persiflage* propre au XVIII^e siècle européen : en effet, « plaisanterie légère ou cruelle, le persiflage met en cause la logique et la morale. Il affecte la signification des discours et l'honnêteté des relations sociales. Moderne, il trouble les principes traditionnels soit dans le sens d'une fête superficielle soit dans celui de la subversion [...]. ...le persifleur se constitue en type de la littérature française de la seconde moitié du XVIII^e siècle [...]. À sa pièce *Est-il bon ? est-il méchant ?*, Diderot lui-même propose comme sous-titre « L'officieux persifleur », « Persiflage », *Dictionnaire européen des Lumières*, op.cit., p. 971 ; un principe ambivalent donc, qui fait allusion à une certaine superficialité mondaine dans les relations sociales, impitoyables avec ceux qui ne partagent pas le code, un sentiment dont les *novísimos* ont sans doute fait les frais. Rappelons que le recueil *El sueño de Escipión*, dans lequel est publié « Piero della Francesca » paraît en 1971.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 248, v.1-2 et 6 : « Les dieux nous observent depuis la géométrie/de leur image » ; « peuples barbares ».

¹⁶¹¹ « Noche del tacto », *Verano inglés*, op.cit., p. 31, v.1-4 et 17-20.

Le triste et esseulé locuteur de « Disolución del sueño » du recueil *Espejo de gran niebla*, constate quant à lui la perte du *jardín redondo/retirado al secreto/de su concavidad*¹⁶¹² qu'était l'amour, libéré du temps, à présent devenu pitoyable souvenir, englouti par le temps :

*Así llegué al umbral del paraíso
como Moisés en su último viaje ;
y en la desolación de la memoria
y la miseria del entendimiento
se desvanecen un jirón azul,
geometría sin voz, música abstracta.*¹⁶¹³

Alors j'arrivai au seuil du paradis
comme Moïse à son dernier voyage ;
et dans la désolation de la mémoire
et la misère de l'entendement
s'évanouissent un lambeau bleu,
muette géométrie, musique abstraite.

A l'opposé de cette vision noire du jardin, celui de « Atardecer en Roma » offre cependant sa *[b]urbuja silenciosa/de geometría y paz que la conciencia/humedece surtiendo de la fuente...*¹⁶¹⁴ : le langage mathématico-géométrique acquiert ici une connotation rassurante dans son absence d'imprévisibilité et symbolise l'aboutissement du voyage du locuteur¹⁶¹⁵.

D'ailleurs, le tableau du peintre rococo Watteau, qui donne son nom au poème « Les Charmes de la vie »¹⁶¹⁶ comporte, dans un jardin en forme de terrasse encadré de part et d'autre par des colonnes elles-mêmes composées d'une alternance d'anneaux beiges et noirs un sol de marbre divisé en grands pavés carrés, eux-mêmes séparés par des lignes droites redoublées comportant en leur intersection un plus petit pavé de marbre noir, l'intérieur de chacun des grands carrés comprenant lui-même une alternance de figures géométriques pleines (cercles et losanges)¹⁶¹⁷ dont nous retrouvons la correspondance dans le poème, dans lequel l'évocation de l'univers de la beauté, conduite par le biais du langage de l'abstraction musicale et géométrique, fait alterner les droites et les courbes, les arêtes et les cercles (*las aves*¹⁶¹⁸ ; *el vals*¹⁶¹⁹ ; *Nada debe/ amenazar el flujo de la música :/ninguna arista o mármol*¹⁶²⁰ ; *para que*

¹⁶¹² « Disolución del sueño », *Espejo de gran niebla*, *op.cit.*, p. 48, v.105-107 : « [un] rond jardin /retiré dans le secret/de sa concavité ».

¹⁶¹³ *Ibid.*, v.118-123.

¹⁶¹⁴ « Atardecer en Roma », *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 55, v.10-12 : « Silencieuse bulle/de géométrie et de paix que la conscience/humidifie jaillissant de la fontaine... ».

¹⁶¹⁵ CG. Jung rappelle le symbolisme du voyage de Moïse, *Métamorphoses...op.cit.*, p. 334-35 : « Le voyage de Moïse avec son serviteur Josué est un voyage de vie (80 ans). Ils deviennent vieux et perdent leur force vitale, c'est-à-dire le poisson « qui retourne miraculeusement dans la mer ». Ce qui veut dire : le soleil se couche. Lorsque tous deux remarquent cette perte, là où est la source de vie (c'est-à-dire là où le poisson mort se ranima et sauta dans l'eau) ils trouvent Chidr emmitoufflé dans son manteau [L'enveloppement signifie invisibilité, c'est-à-dire être « Esprit ». D'où l'enveloppement dans les mystères, *ibid.*, p. 334, n.43.], assis par terre ou, d'après une autre version, sur une île dans la mer ou à « l'endroit le plus humide de la terre », c'est-à-dire venant d'être mis au monde, sortant de la profondeur des eaux, la tête enveloppée, annonciateur de la sagesse divine, comme le babylonien Oannès-Ea qu'on représentait sous la forme d'un poisson et qui sortait chaque jour de la mer pour enseigner au peuple la vérité ».

¹⁶¹⁶ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 144.

¹⁶¹⁷ [en ligne] : <https://www.aparences.net/wp-content/uploads/watteau-charmes-vie.jpg>

¹⁶¹⁸ « Les charmes de la vie », *op.cit.*, v.1.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, v.2.

*no resbalen hacia las balastradas/las serpientes del agua*¹⁶²¹), l'immobilité et le mouvement (*Sólo el aire ilumine las fuentes ocultas de la noche*¹⁶²²), à partir des symboles aquatique et jardinier, dans une ambiance crépusculaire qui dilue le temps et les repères du lecteur (*el crepúsculo*¹⁶²³ ; *Que todo quede en tinieblas*¹⁶²⁴ ; *la penumbra*¹⁶²⁵ ; *la oscura transparencia del aire*¹⁶²⁶ ; *las voces de la noche*¹⁶²⁷), d'autant plus que comme dans de nombreux poèmes de l'auteur, les verbes sont le plus souvent au présent de l'indicatif, qui évoque dans une spatialité infinie¹⁶²⁸ (*La noche descende/sobre las tazas de las fuentes mudas*¹⁶²⁹) la solitude et l'absence de communication dans un poème qui tourne sur lui-même comme une valse.

Dans sa recherche de distance, le poète, qui explore dès ses premiers recueils l'expression froide de l'émotion, va particulièrement insister sur cette réflexion grâce à l'abstraction du langage mathématico-géométrique, retenant une nouvelle fois la signifiante ternaire dans un triptyque de trois poèmes publiés respectivement en 1971, « Piero della Francesca », 1974, « Páestum » et 1975, « Eupalinos »¹⁶³⁰. L'intellection de l'émotion, patente dans ces trois créations abandonne toute évocation aquatique et jardinière, émanations du terrestre et du sensible, faisant place au règne de la lumière de l'intelligence au sein d'une architecture dépouillée mise en scène grâce aux figures géométriques, créatrices de distance, comme dans « Piero della Francesca » (*Dormición de la sarga, crucifixión del lino ;/última instancia del dolor celeste/angustia de la esfera, de los troncos de cono*¹⁶³¹). C'est effectivement sur la clarté lumineuse de l'intelligence qu'insiste « Páestum », en multipliant les images analogiques de sa vivacité et de son abstraction (*la luz ; el fulgor de su blancura ; el cielo y su resplandor límpido*¹⁶³²) en opposition aux *dioses grutescos, /que son ecos forjados en una sima oscura :/un chocar de guijarros en un túnel vacío*¹⁶³³. « Eupalinos » quant à lui choisit la voie du

¹⁶²⁰ *Ibid.*, v.5-7.

¹⁶²¹ *Ibid.*, v.17-18.

¹⁶²² *Ibid.*, v.8-9.

¹⁶²³ *Ibid.*, v.1.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, v.2-3.

¹⁶²⁵ *Ibid.*, v.18.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, v.22-23.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, v.25.

¹⁶²⁸ G. Durand, *Les structures...op.cit.*, p. 212 : « La seconde conséquence qu'entraîne la géométrisation [...], c'est l'effacement de la notion du temps et des expressions linguistiques qui signifient le temps au profit d'un présent spatialisé ».

¹⁶²⁹ *Ibid.*, v.50-51.

¹⁶³⁰ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 208, 248 et 293 dans les recueils *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* et *El azar objetivo*.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 208, v.8-10 : « Dormition de la serge, crucifixion du lin ;/dernière instance de la douleur céleste/angoisse de la sphère, des troncs de cône. »

¹⁶³² *Ibid.*, p. 248, v.2 et 6, et 3,4 et 5 : « la lumière » ; « la fulgurance de leur blancheur » ; « le ciel et son éclat limpide ».

¹⁶³³ *Ibid.*, v.7-9 : « [ses] dieux des cavernes,/échos forgés dans un gouffre obscur : /bruit de cailloux dans un tunnel vide ».

raisonnement intellectuel pour rappeler l'image de la reconstruction du paysage de *La Chartreuse de Parme* par Fabrice, avant d'insister sur l'image stylisée de la *muchacha de Corinto* en référence à l'*Eupalinos* de Paul Valéry :

*Luego – decis – la contemplación de ese menguado tesoro
le niega la vida real.*

*Más bien él la convierte,
de propia elección, en un estercolero,
propiciado por tal epistemología de la basura ;
en efecto, la contempla como desde una altura excesiva,
con supresión de todo oído y tacto,
veía Fabrizio pasar los bueyes de reata,
abejas de oro sobre las páginas de un salterio,
con ese color miel pulido por la distancia ;
la contempla para irle robando como un entomólogo de
opereta
imágenes ligeras y fantasmas aéreos,
fragmentos de porcelana, alfileres, medallas, los cuales
son, mucho después, en la soledad de su mente,
una vida de mayor alcance.*

[...]

Eupalinos

*alzó su templete redondo sobre cuatro columnas,
imagen matemática de una muchacha de Corinto*¹⁶³⁴

Donc – dites-vous – la contemplation de ce misérable trésor
lui refuse la vie réelle.

C'est plutôt qu'il la transforme,
de son plein gré, en un tas de fumier,
encouragé par cette épistémologie de l'ordure ;
en effet, il la contemple comme depuis une hauteur excessive,
qui supprime toute ouïe et toucher,
Fabrizio regardait passer les files de bœufs,
abeilles d'or sur les pages d'un psautier,
de cette couleur de miel poli par la distance ;
il la contemple pour lui voler comme un entomologiste
d'opérette
des images légères et des fantômes aériens,
des fragments de porcelaine, des épingles, des médailles,
qui sont, beaucoup plus tard, dans la solitude de son esprit,
une vie qui porte plus loin.

[...]

Eupalinos

éleva son temple rond sur quatre colonnes,
image mathématique d'une jeune fille de Corinthe.

Depuis ce jardin stylisé, devenu temple intellectualisé de l'émotion, à l'intersection de l'intelligible et du sensible, le poète rappelle à son lecteur l'importance de cette dernière en tant que principe irrigant de l'œuvre poétique mais également celle de la nécessaire distance du regard créatif qui conduit à la désautomatisation de la réception du langage du poème. Ainsi, Eupalinos et Fabrice constituent-ils ce couple d'opposés complémentaires, qui incarnent cette

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 293, v.1-13.

double vision ambivalente et vigilante, facteur d'une rénovation langagière rafraîchissante, et constitutive de l'insaisissable ordonné, en un entremêlement complexe de l'expression distanciée de l'émotion avec le référent culturel, son principal avatar dans le poème¹⁶³⁵. C'est grâce à cela que le lecteur perçoit une réalité mouvante, tissage langagier du rapport que le poète entretient avec le monde : le référent contribue en effet à écarteler les limites de cette réalité, à la masquer par les voiles de l'émotion qui s'exprime et se lit par les yeux d'un poète-locuteur dédoublé en de multiples visages, comme nous l'avons mis en évidence dans la première partie de ce chapitre, en autant de lignes de fuite qui contribuent à l'égarément salutaire du lecteur dans les questionnements ontologiques et sensibles du poète, à l'image de son échelle d'Osiris intériorisée.

Car il s'avère que l'ambivalence entre le mouvement vital – le cheminement intérieur – et le mouvement créatif – l'écriture –, incarnation duelle de la libido¹⁶³⁶ du poète, parcours et

¹⁶³⁵ Dans *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 202, Guillermo Carnero explicite cette notion d'hybridité, parfois mal comprise par les lecteurs : – *No hay poesía que no provenga de los hechos biográficos, siempre que éstos incidan emocionalmente en la personalidad. Esos trastornos emocionales, que han de ser necesariamente profundos y radicales, ponen en cuestión la entidad vital del yo, y obligan a formularla desde el desasosiego íntimo. Esa formulación pone en cuestión todas las facultades de la mente. Es propio de un poeta, a diferencia de lo que haría un científico o un ensayista en materia de psicología, el tener un discurso mental primordialmente emocional e irracional, que operando sobre el lenguaje produce la especial modalidad de ese lenguaje que se llama poesía. Pero, al mismo tiempo, se pone paralelamente en marcha el pensamiento conceptual, con toda la carga de saberes que pueda tener, y se origina el discurso híbrido de emoción y pensamiento. A muchos lectores y críticos les desazona esa hibridez [...]. No comprenden que la expresión de las emociones, que puede ser suficiente ámbito para la poesía, no excluye la reflexión sobre ellas. En mi opinión, los poetas capaces de llegar a esa reflexión, y de emprenderla con lo que podría llamarse « inteligencia emocional » – es decir aquella que no pierde de vista la naturaleza íntima y personal de sus planteamientos y de lo que los motiva – son los mejores. Se insertan en una tradición distintiva de la Literatura contemporánea, que arranca, a mi modo de ver, de Wordsworth y de su época.*

¹⁶³⁶ A partir du symbole de l'arbre, C.G. Jung nous éclaire sur le sens du mot « libido », qui est le plus souvent aujourd'hui employé de façon tout à fait réductrice par rapport à sa signification réelle : « Le sens d'étréclatant qu'à l'arbre – soleil, arbre du paradis, mère, phallus – s'explique par le fait qu'il est un symbole de libido et non une allégorie de tel ou tel objet concret. Par conséquent un symbole phallique ne désigne pas l'organe sexuel, mais la libido, de même que, lorsqu'il apparaît clairement comme tel, il ne se désigne pas par lui-même, mais est un symbole de libido. Les symboles ne sont pas des signes, ni des allégories remplaçant une chose connue, ils cherchent à annoncer un état de fait peu connu, ou même inconnu. Le *tertium comparationis* de tous ces symboles, c'est la libido. L'uniformité de sens gît uniquement dans la parabole de la libido. Dans ce domaine cesse le solide sens des choses. La seule réalité à cet endroit, c'est la libido, dont nous ne saisissons l'essence qu'à travers ce qui ce passe en nous. Il ne s'agit donc pas de la vraie mère, mais de la libido du fils dont l'objet fut jadis la mère. Nous prenons ces symboles mythiques dans un sens beaucoup trop concret et nous nous étonnons à chaque pas des infinies contradictions des mythes. C'est que nous oublions toujours que c'est la force créatrice inconsciente qui s'enveloppe en images ». *Métamorphoses de l'âme...op.cit.*, p. 373-74. Par ailleurs, concernant la relation à la libido des symboles de l'eau et de l'arbre, C.G. Jung ajoute qu'il [« Le symbolisme de l'eau et de l'arbre »] ajouté comme attribut supplémentaire au symbole de la ville, renvoie également inconsciemment à l'imgo de la mère. A certains passages essentiels, l'Apocalypse laisse transparaître ce regret de la mère. [Le rapport du fils et de la mère fut le fondement psychologique de nombreux cultes. Robertson (*Christianisme et mythologie*, Watts, Londres, 1900) a été frappé des rapports du Christ avec Marie et il fait la supposition que ce rapport rappelle probablement un vieux mythe où un dieu palestinien, appelé peut-être Joshua, apparaît dans le rapport alternatif d'amant et de fils vis-à-vis d'une Marie mythique –fluctuation naturelle dans la très antique théosophie et qui se présente avec des variantes dans les mythes de Mithra, Adonis, Attis, Osiris et Dionysos, qui tous sont en relation avec des déesses mères ou une épouse ou un double féminin en ce sens qu'il arrive que mère et épouse sont identifiées l'une à l'autre (n.26, *ibid.*, même page)], (*ibid.*, p. 374).

cheminement temporel et mémoriel dans un monde aquatique et jardinier traversé par les éclats cristallins des géométries de lecture du monde, structure une fondamentale recherche d'harmonie intérieure : une fois apaisées les peines, acceptées les défaites, s'ouvre la consolation du chemin de douceur vers soi. *Cum-solari*¹⁶³⁷, soulager avec, dans le partage de la lecture, c'est ce que le poète élabore tout au long de ses recueils, qui ne comportent pas deux temps successifs, qui seraient celui de la souffrance puis celui de la consolation, mais tisse ses propres figures de réflexion et d'apaisement tout au long de l'œuvre, emportant dans ses bagages son lecteur réceptif en une intime et joyeuse thérapie qui énonce la puissance du poème malgré les embûches du chemin.

Poursuivons justement à présent ce chemin par l'entreprise de l'escalade d'une nouvelle « montagne de l'âme », d'une réception autre de l'insaisissable ordonné, celle du partage de l'écriture par la traduction du poème.

¹⁶³⁷ « Consoler : *consolari* [...], *cum* (co-) *solari* « soulager, réconforter » [...]. *Solari* peut appartenir à la même racine que le grec *ilaskomai* « je me rends favorable, j'apaise ». *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p. 479.

Conclusion

Vers un partage de l'écriture par la traduction du poème

Comme l'aura compris le lecteur, la réception de l'insaisissable ordonné, notre intuition primordiale de l'œuvre du poète, ne s'opère pas ici par le biais de l'intertextualité référentielle, qui ne nous semble pas dans le cas de l'œuvre poétique de Guillermo Carnero l'approche la plus adéquate : d'ailleurs, une lecture attentive des écrits autocritiques du poète montre que celui-ci se charge d'éclairer ses lecteurs quant à cette intertextualité, lorsqu'il cite et explicite ses sources référentielles. L'auteur ne les engage-t-il donc pas à explorer d'autres voies possibles de réception de son œuvre ? C'est donc une piste différente que nous avons choisi de suivre, en créant une réception qui, bien entendu, repose sur une intertextualité critique, comme nous l'avons mis en évidence dans notre première partie, mais qui grandit et se développe en investissant l'espace de liberté de la lecture, car si le poète s'attache à ce point à désautomatiser la réception de sa poésie, c'est avec une intime – bien que néanmoins paradoxale – conviction du potentiel libertaire de l'alliance entre le langage et la culture. Opter pour ce décentrement lecteur favorise donc une appréhension autre de l'œuvre, complémentaire aux analyses déjà réalisées, mais qui emprunte la voie de la mise en évidence de la rencontre émotionnelle entre le poète et le lecteur, dépassant la simple notion de transmission de l'œuvre.

Or, il apparaît comme évident à la lecture de celle-ci que le référent culturel permet d'en réinventer la signifiante et induit de ce fait des spécificités liées à sa démultiplication. À la fois « homme concevant et [...] homme imaginant, [...] logicien et [...] rêveur »¹⁶³⁸, le poète a effectivement recours à un essaim de référents culturels symboliques « de façon à donner son essor à son propre contenu de conscience »¹⁶³⁹ mais cultive néanmoins toujours la distance, intercalant ses voiles d'éloignement entre l'expression directe de l'émotion et sa reformulation poématique.

Il sera par conséquent opportun, avant d'opérer effectivement ce glissement vers le partage du référent par la traduction, de poursuivre cette plongée dans les sillages-mirages de constructions signifiantes qui font la spécificité de cette œuvre poétique, de façon à en faire jaillir une certaine lumière qui contribuera à enrichir le procès de traduction : en quelque sorte compléter le dessin des méridiens qui conforment cette planète poétique, recherche d'un centre et d'un équilibre.

¹⁶³⁸ L. Dahan-Gaida, « La pensée inquiète », *op.cit.*, p. 2.

¹⁶³⁹ François Jullien, *La valeur allusive*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 2003, p. 177.

Nous avons de fait précédemment mis en évidence les enjeux du lexique mathématico-géométrique en tant que tentative paradoxale de structuration d'un univers déchiré de fulgurances multiples en forme de résistance à l'envahissement émotionnel, qui demeure néanmoins omniprésent. L'aboutissement de ce procès, quelque peu dévastateur, met en avant comme nous l'avons souligné la notion d'*aridez* qui va parfois jusqu'aux images de stérilité chez un locuteur qui refuse le partage et l'échange dans un monde qui lui reste étranger, en écho au destin d'un pair, comme par exemple, le poète disparu de « Oración de Venancio Fortunato » :

<i>Permíteme que olvide lo que pude haber sido.</i>	Accorde-moi d'oublier ce que j'ai pu être.
<i>Haz de mí un ser anónimo de los que se</i>	Fais de moi un être anonyme comme ceux qui
<i>[encaminan</i>	<i>[s'acheminent</i>
<i>bajo un manto raído hacia una choza oscura,</i>	dans leur manteau râpé vers une obscure cabane,
<i>con el cuerpo insensible y la mente extinguida.</i>	le corps insensible et l'esprit éteint.
<i>[...]</i>	<i>[...]</i>
<i>Concédeme un desierto que engulla cuanto he</i>	Concède-moi un désert qui engloutisse tout ce que
<i>[escrito</i>	<i>[j'ai écrit</i>
<i>si mi voz no merece llegar limpia hasta Rávena.</i>	si ma voix ne mérite pas de parvenir intacte
	<i>[jusqu'à Ravenne.</i>
<i>Borra mis inscripciones, destruye mis medallas.</i>	Efface mes inscriptions, détruis mes médailles.
<i>No entregues a estos bárbaros mi palabra y mi</i>	Ne livre à ces barbares ni mes mots ni mon nom.
<i>[nombre.¹⁶⁴⁰</i>	

Mais l'ambivalence flotte toujours dans cet insaisissable ordonné depuis lequel le poète énonce pourtant un espoir en un lecteur futur : *Quizás en otro tiempo alguien acuda/a preguntarse en qué creyeron/las ruinas que deje este poema.*¹⁶⁴¹

Cependant, rien ne pousse dans la *tierra muerta* du « Jardín inglés »¹⁶⁴² et les graines de *la tumba de Hatshepsuth* n'ont pas encore germé dans l'univers de la froide expression de l'émotion (*se encontró, entre el ajuar funerario,/una veintena de granos de trigo/con aptitud germinativa*¹⁶⁴³) et ne germeront pas davantage dans le monde désiré de l'absence de celle-ci qu'induit l'après de la mort de l'amour, évoqué dans « Composición viendo el lugar » de *Verano inglés* :

<i>Quién poseyera el don de la aridez,</i>	Celui qui posséderait le don d'aridité,
<i>la gracia de existir en el entendimiento</i>	la grâce d'exister dans l'entendement
<i>incoloro, de pasar a la otra orilla</i>	incolore, de passer sur l'autre rive
<i>con la piedad y la quietud de un ciego.</i>	avec la pitié et la quiétude d'un aveugle.

¹⁶⁴⁰ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 35, v.5-8 et 13-16.

¹⁶⁴¹ « Villa de un magistrado en Macedonia », *Poemas arqueológicos, op.cit.*, p. 13 ; repris dans *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 29, v.19-21 : « Dans un autre temps peut-être, quelqu'un finira/par se demander en quoi ont cru/les ruines que laissera ce poème ».

¹⁶⁴² *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 201, v.24.

¹⁶⁴³ « Eupalinos », *op.cit.*, p. 293, v.14-17 : « Dans la tombe d'Hatchepsout/on a trouvé, dans le trousseau funéraire,/une vingtaine de grains de blé/avec une aptitude germinative ».

[...]
*Tendría paz para cruzar el tiempo :
 un muro de cristal, un mantel blanco
 donde un vaso de agua repose sin dar vida
 a un cuenco de semillas que perecen.*¹⁶⁴⁴

[...]
 Il serait en paix pour traverser le temps :
 un mur de cristal, une nappe blanche
 où sera posé un verre d'eau qui ne fait pas germer
 une coupe de graines qui meurent.

Cette sécheresse intérieure poussée à l'extrême aboutit à la recherche d'un refuge dans le monde de l'art, autre lieu ambivalent d'un insaisissable ordonné, paroxysme de l'incommunication entre la voix poématique et le monde, dans le même temps qu'espace de tous les silences, immobiles et mortuaires. Le poète élabore de fait sa propre poésie du silence, énonçant le silence depuis le poème, celui qui règne dans la magnifique et solitaire beauté du référent culturel. Déjà, le métapaysage de « Castilla » était *callado*¹⁶⁴⁵ et le silencieux cloître d'« Amanecer en Burgos » (*En el silencio de los claustros reposa...*¹⁶⁴⁶) exposait l'envol paradoxal de la pierre en une *muda catarata de dolor*¹⁶⁴⁷, image pétrifiée d'une émotion empêchée – l'évocation du *mármol*, matériau prépondérant dans les Beaux-Arts et symbole du Beau mortuaire est d'ailleurs omniprésente dans l'œuvre du poète –, que nous retrouvons dans « Campos de Francia », où le locuteur réaffirme une nouvelle fois que l'art est un abri (*el órgano, turgente en su armonía/tersa en silencios verticales*¹⁶⁴⁸), affirmation réitérée dans *Fuente de Médicis* qui répète que l'exil dans la vie vécue doit se terminer dans celui de la culture : – *He de volver a ti. Mi invierno oscuro/y gélido me orienta hacia tu imán/con su interrogación. Mi tiempo acaba/y tengo que saber por qué no he sido*¹⁶⁴⁹ – déclare le locuteur à la fontaine du jardin du Luxembourg. Celle-ci, en un dédoublement propice à exprimer l'ambivalence de l'insaisissable ordonné renvoie au locuteur l'image de sa propre faiblesse : – *Yo desprecio la falta de valor/de los que creen en mi compañía./Los vivos y los fuertes no me ven*¹⁶⁵⁰ –. Malgré tout, cette constante demeure pour exprimer le sentiment de *segregación de la realidad* ressenti par le poète. *Cuatro noches romanas* le réaffirme encore, dans la nostalgie du *jardín de amor*, depuis le dedans du référent, dans la seconde des nuits du recueil, « Jardín de villa Aldobrandini » :

*Toda belleza en un perfecto acorde :
 la de los cuerpos jóvenes y las piedras preciosas,
 los metales, las telas, la música y los astros.
 Aquí, al fingir las damas temor ante el acoso*

Toute la beauté en un accord parfait :
 celle des corps jeunes et des pierres précieuses,
 les métaux, les tissus, la musique et les astres.
 Ici les dames, feignant de craindre l'assaut

¹⁶⁴⁴ *Op.cit.*, p. 67-68, v.9-12 et 17-20.

¹⁶⁴⁵ *Op.cit.*, p. 121, v.4 : « silencieux ».

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 124, v.1. : « Dans le silence des cloîtres repose... ».

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, v.24 : « une muette cataracte de douleur ».

¹⁶⁴⁸ *Verano inglés, op.cit.*, p. 69, v.15-16 : « l'orgue, turgescant dans sa lisse/harmonie de silences verticaux ».

¹⁶⁴⁹ *Fuente de Médicis, op.cit.*, p. 23-24, v.145-148 : « – Je dois revenir à toi. Mon hiver sombre/et glacé m'oriente vers ton nord qui questionne. Mon temps s'achève/et je dois savoir pourquoi je n'ai pu exister ».

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 30, v.213-215 : « – Je méprise le manque de courage/de ceux qui croient en ma compagnie./Les vivants et les forts ne me voient pas ».

de sus adoradores, debatían
cuál fue más peculiar metamorfosis :
si Dafne en árbol, o Aretusa en fuente.¹⁶⁵¹

de leurs adorateurs, débattaient
de la métamorphose la plus originale :
Daphné en arbre, ou Aréthuse en fontaine.

La beauté, ici glorifiée en tant qu'alternative à la vie, n'est néanmoins qu'une piètre échappatoire, dont les limites sont perçues par un locuteur on ne peut plus lucide : de fait ...*la hermosura/y las promesas de serenidad/son tu segunda máscara, artera y engañosa*¹⁶⁵² rappelle-t-il à la mort dans la troisième des *Quatre nuits romaines*, sise dans le « Cementerio acatólico » de cette ville.

Mais tout n'est pas que droites lignes glacées, arêtes qui découpent le monde et stérilité de la beauté sans épaisseur du référent culturel, simulacres et masques qui font de la voix poématique et du lecteur des passants esseulés avides d'échanges et de partages. Ces creuses figures de désolation ne sont heureusement que l'envers de la rondeur, dont la puissance vitale, sensuelle et érotique, facteur de plénitude, conformera au sein du poème un autre miroitement de l'insaisissable ordonné. La *perfecta arquitectura* du langage, *vacía y descarnada*¹⁶⁵³ se métamorphose au fur et à mesure qu'elle s'élabore, en d'innombrables figures circulaires, lignes courbes, incurvées et vagabondes, à la fois recherche d'épaisseur – nous retrouvons ici *la alfombra* – et figure de répétition par cercles concentriques pour donner du *volumen* à la vie, ce qu'incarne au plus haut point le recueil *Verano inglés* sans oublier que par ailleurs, le champ sémantique du « battement » de la vie irrigue toute l'œuvre, depuis les premiers poèmes jusqu'à ceux de *Regiones devastadas*, l'eau se transformant en *sangre* de façon réitérée tandis que l'humidité, symbole de fécondité règne dans la plus grande partie de l'œuvre.

Verano inglés, ode au rococo pictural, qui articule l'évocation du *rond* à celui du *chaud* et de la lumière, conformément, une nouvelle fois, aux *coincidencia oppositorum* convoquées par le poète pour féconder son univers poétique, multiplie ces figures évocatrices de l'amour, même si la lucidité reste bien présente :

LEICESTER SQUARE

*En la tensión del nudo de tu blusa
duplican su latido sus tacones
sin alterar la esfera del helado
que te zampas feliz, guiñando un ojo.*

*Me has traído a este parque donde el amor se
cierne
cimbreado la risa de los jóvenes
y aureola las ramas de los fresnos*

LEICESTER SQUARE

Dans la tension du nœud de ton corsage
se redouble le battement de tes talons
sans altérer la sphère de la glace
que tu croques heureuse, plissant la paupière.

Tu m'as amené dans ce parc où plane l'amour
qui cambre le rire des jeunes gens
et auréole les branches des frênes

¹⁶⁵¹ *Cuatro noches romanas, op.cit.*, p. 28-29, v.28-34.

¹⁶⁵² *Ibid.*, p. 46, v.102-104 : « la beauté/et les promesses de sérénité/sont ton second masque, rusé et trompeur ».

¹⁶⁵³ « Ostende », *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 310, v.65-66 : « parfaite architecture,/vide et décharnée ».

con una red brillante de alegría.

[...]

*Juego a creer en ti fuera del tiempo,
y en su tibieza horizontal asciende
la tarde con aplomo de burbuja,
flota para temblar y diluirse*

d'une brillante résille de joie.

[...]

Je joue à croire en toi hors du temps,
et dans sa tiédeur horizontale le soir
s'élève avec l'aplomb d'une bulle,
flotte pour trembler et se diluer

*cuando llegue la noche con su sonrisa ajada
– mi igual, mi compañera– y me tienda un espejo*

mientras una canción me hiere con su aviso :
You'll never find a warmer soul to know.¹⁶⁵⁴

quand tombera la nuit au sourire fané
– mon égale, ma compagne-, et qu'elle me tendra
[un miroir

alors qu'une chanson me blesse et me prévient :
You'll never find a warmer soul to know.

Tout est rond dans ce recueil, tout est fécond dans cette exaltation joyeuse et sensuelle du corps de la femme aimée, reconstruite dans le temps du souvenir en articulation avec le référent culturel, à travers lequel le poète lit le monde : *Me gusta contemplarte al salir de la ducha,/como a Susana los ancianos bíblicos. [...]...odalisca de Ingres, pastora de Boucher/cálidas, sosegadas, inocentes,/ninfa de Bouguereau, esclava de Gerôme,/ Venus de Cabanel – horizontal espuma – ,/tan redonduelamente comestibles*¹⁶⁵⁵. Et d'ailleurs le poète va jusqu'à créer le néologisme *redonduelamente*, qui exprime cette vision du monde passée au crible du référent puisque, comme lui-même le souligne : *El adverbio « redonduelamente » se ha inventado sobre el adjetivo « redonduela », característico de la poesía rococó de Juan Meléndez Valdés.*¹⁶⁵⁶

Mais dans ce même recueil, en prélude au *desasimiento* d'*Espejo de gran niebla*, « Café rouge » alerte sur la perte, qui deviendra souvenir décoloré et froid par l'entremise du langage, œuvre du temps :

*No acierto a recrear aquella música.
Lo haré cuando descienda por el río del tiempo*

*su imagen lacerada, sin volumen,
sin rumbo ni calor, mi semejante.*¹⁶⁵⁷

Je ne parviens pas à recréer cette musique.

J'y arriverai quand descendra par le fleuve du

[temps

sa misérable image, sans volume,
sans but ni chaleur, mon double.

La vivification de l'univers du poète, qui, alternant les figures d'ombre et de lumière éclaire la nuit aquatique, temporelle et mémorielle,– les références au crépuscule, à la

¹⁶⁵⁴ *Op.cit.*, p. 13, v.1-8 et 16-24.

¹⁶⁵⁵ « El poema no escrito », *ibid.*, p. 17, v.1-2 et 5-10 : « J'aime te contempler quand tu sors de la douche, comme les vieillards bibliques regardaient Suzanne. [...]...odalisques d'Ingres, bergères de Boucher/chaudes, apaisées, innocentes,/nymphes de Bouguereau, esclaves de Gérôme,/Vénus de Cabanel –écume horizontale– ,/si rondelettement comestibles ».

¹⁶⁵⁶ *Poéticas y entrevistas, op.cit.*, p. 73.

¹⁶⁵⁷ *Verano inglés, op.cit.*, p. 50, v.21-24.

pénombre, au soir, à la nuit abondent et cohabitent avec l'aube, le soleil et la lumière¹⁶⁵⁸ – dans une complexe dualité qui reflète l'hybridité de la double hélice de cette poésie émue et réflexive, se manifeste également par le souffle de vie qui la parcourt, symbole d'échange entre le dedans et le dehors¹⁶⁵⁹ et élémentaire *prâna* fécondant¹⁶⁶⁰, comme dans le nostalgique poème de *Verano inglés*, « Campo de mayo », qui unit air et lumière dans un insaisissable mouvement qui emporte le lecteur dans ce monde imaginaire :

*Vaga sin rumbo el viento en los campos de Mayo
como caricia lenta sobre la piel morosa,
y me trae el rumor de las rubias espigas.*

Le vent erre sans but dans les champs de Mai
comme une lente caresse sur la peau alanguie,
et m'apporte la rumeur des épis blonds.

*Cabecean y rolan y ascienden, dibujando
formas en un instante disipadas,
montecillo de luz y oleadas de oro
que bosquejan tu cuerpo en la fuga del aire.*¹⁶⁶¹

Ils dodelinent et tournoient et s'élèvent, dessinant
des formes en un instant dissipées,
monticules de lumière et vagues d'or
qui ébauchent ton corps dans la fugue de l'air.

Car, tout comme G. Bachelard évoquant la poésie de Mallarmé en soulignait le « miracle du mouvement », la poésie de Guillermo Carnero n'est signifiante que dans la perception de ses métamorphoses, nourries des référents culturels :

« Un thème mallarméen n'est pas un mystère de l'idée, c'est un miracle du mouvement. Il faut que le lecteur se prépare dynamiquement pour en recevoir la révélation active, pour y gagner une nouvelle expérience de la plus grande des mobilités vivantes : la mobilité imaginaire ».¹⁶⁶²

¹⁶⁵⁸ Quelques exemples : « Ávila », *Dibujo de la muerte*, op.cit., v.6 : *la penumbra* ; *ibid.*, v.7 : *la sombra azul* ; *ibid.*, v.17-20-26-30-48-51 : *tiene la noche* ; *entre la noche* ; *a pesar de la noche* ; *en los lisos espejos de la noche* ; *el inmenso latido de la noche* ; *para aquí en la noche* ; « Castilla », *ibid.*, v.3 : *las lenguas del sol* ; v.17 : *los dedos escamosos del sol* ; « Amanecer en Burgos », *ibid.*, v.2 : *la luz encadenada por la epifanía del tiempo* ; *en la sombra germina/la floración de la carne muerta* ; *en la madrugada tibia que turba el aire* (v.22) ; « Muerte en Venecia », *ibid.*, : *La sangre de la noche* (v.2) ; *las alas de la noche* (v.3) ; *la orilla de la noche* (v.9) ; *los mimbres destejidos de la noche* (v.9-10) ; *se despliegan/ los dientes de la noche* (v.28-29) ; *oh noche/debajo de la muerte !* (v.30-31) ; *desde el hueco/bramido de la noche* (v.50-51)...les exemples de l'omniprésence nocturne dans ce recueil sont innombrables. A l'opposé, le recueil *Verano inglés* multiplie les références solaires et lumineuses, redonnant au Soleil toute sa dimension de divinité païenne : « Amanecer », p. 19 : *Resbala el Sol naciente en la curva del río* (v.1) ; « How many moles ? », p. 27 : *El Sol besa las nubes y las dora* (v.4) ; « Ojos azules », p. 43 : *Mirad hacia la luz, no miréis hacia dentro* (v.5).

¹⁶⁵⁹ Selon G. Didi-Huberman, *Gestes d'air...op.cit.*, p. 32, « [u]ne fois encore Freud touche à l'essentiel : il ne se contente pas de rappeler l'indissociable lien du *respir* physique et de l'*esprit* métaphysique, tous deux contenus dans le même mot *spiritus*. Il remarque surtout que c'est bien « l'air en mouvement » [...] qui permet de passer d'un sens à un autre du respir-esprit : l'air en tant que mouvement de respiration ; c'est-à-dire échange du *viscéral* et de l'*atmosphérique* par le biais d'un fluide, d'une matière mobile et invisible. Alors peuvent s'échanger le singulier et l'universel, l'intime et l'obsidional, la vie du profond dedans et celle du grand dehors ».

¹⁶⁶⁰ G. Durand rappelle les relations qui existent entre l'air, la parole et la vision, expliquant que « selon M. Choisy [*Métaphysique du Yoga*] le Logos indien peut se réduire au son primordial Çabda, qui est Brahman lui-même. Çabda est lié dans sa production même à l'air vital *prâna*, et la maîtrise de *prâna* qu'enseigne le Yoga est en même temps maîtrise de Çabda. Nous retrouvons ici l'isomorphisme des images aériennes et pneumatiques et des attributs de la puissance, tel qu'il a été étudié par Jung et par Bachelard. D'où la technique si importante de la récitation des *mantra*, mots dynamiques, formules magiques qui par la maîtrise du souffle et du verbe domptent l'univers. Cette récitation aboutit également à des phénomènes de voyance, l'imagination retrouvant ainsi l'isomorphisme air-parole-vision », *Les structures...op.cit.*, p. 174.

¹⁶⁶¹ *Op.cit.*, p. 45, v.1-7.

¹⁶⁶² G. Bachelard, « La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne », *Le droit de rêver*, Paris, Puf, 1970, p. 157.

L'évocation de ces « mobilités vivantes » ne saurait s'achever sans mentionner que ce monde, parfois traversé d'aériennes stridences lumineuses (*morir a mediodía, en la luz cenital*¹⁶⁶³), parfois replié dans le tréfonds d'une nocturne mélancolie (*En medio de mi noche/envuélveme en el manto de la tuya, /y sabré que por fin no duermo solo.*¹⁶⁶⁴) offre à son lecteur un chatolement coloré, en une contemporaine danse de la mort qui illumine les pages de l'œuvre qui se fait livre d'heure enluminé, faisant de chaque poème un paradoxal espace-temps fabuleux : car chacun d'entre eux, poème-fable, est également le lieu de vie d'un riche bestiaire symbolique, palpitant et mutable, animale présence de tout le petit peuple de la nature qui accompagne locuteur et lecteur dans leur voyage culturel et humain en une nouvelle incarnation langagière de l'insaisissable ordonné. Agents de métamorphose, en relation avec le symbolisme lunaire¹⁶⁶⁵, animaux, plantes et couleurs donnent corps à ce voyage qui, sans eux, resterait éthéré et impalpable, et ne pourrait donc trouver son lecteur :

« Le voyage est une image de l'aspiration du désir jamais éteint, qui ne rencontre jamais son objet, de la recherche de la mère perdue [...]. A ce qu'il me semble, il est en premier lieu l'autoreprésentation de l'inconscient qui cherche, qui a un désir insatisfait et rarement apaisable de la lumière de la conscience. Cette dernière cependant, toujours exposée à être entraînée par sa propre lumière et à devenir un feu follet sans racine, aspire à la puissance salutaire de la nature, source profonde de l'existence et à la communauté non consciente avec la vie des formes innombrables ».¹⁶⁶⁶

Autre voie et voix structurante de l'univers du poète, le recours aux couleurs, éléments par excellence liés à la perception, donc à la vision – une couleur n'existe que si elle est vue »¹⁶⁶⁷ – est une constante de l'œuvre qui mobilise la large palette du peintre : les bleus, les blancs, les verts, les jaunes et les rouges, les roses, les gris et les noirs figurent dans la plupart

¹⁶⁶³ « Noche tercera – Cementerio acatólico », *Cuatro noches romanas, op.cit.*, p. 41, v.6 : « mourir à midi, dans la lumière zénithale ».

¹⁶⁶⁴ « Noche cuarta, y albada », *ibid.*, p. 59, v.122-124 : « Au milieu de ma nuit/enveloppe-moi dans le voile de la tienne,/et je saurai qu'enfin, je ne dors pas seul ».

¹⁶⁶⁵ « Dans l'iconographie, le rapport de la déesse lune avec *les animaux* est triple : elle est l'hostie déchirée par les fauves, ou au contraire elle est la dompteuse, la charmeuse ou la chasserresse escortée par des chiens, telle Hécate, Diane, Artémis. L'arbre lunaire, le caducée, est flanqué par des animaux qui le gardent ou l'attaquent, on ne sait au juste, tant une grande ambivalence est tolérée par la mythologie cyclique. Enfin la lune peut revêtir elle-même, par substitution du sens actif au sens passif, l'aspect animal : Artémis devient ours ou cerf, Hécate chien tricéphale, Isis la vache Hator, Osiris le bœuf Apis et Cybèle la lionne. Réciproquement tous les animaux, comme toutes les plantes, sont susceptibles de symboliser le drame ou simplement la marche du devenir agro-lunaire. Le schème cyclique euphémise l'animalité, l'animation et le mouvement, car il les intègre dans un ensemble mythique où ils jouent un rôle positif, puisqu'en une telle perspective, la négativité, fût-elle animale, est nécessaire à l'achèvement de la pleine positivité. L'animal lunaire par excellence sera donc l'animal polymorphe par excellence : le dragon », G. Durand, *Les structures...op.cit.*, p. 359-360.

¹⁶⁶⁶ C.G. Jung, *Métamorphoses...op.cit.*, p. 345.

¹⁶⁶⁷ Michel Pastoureau, dans son ouvrage *Les couleurs de nos souvenirs*, cite ces propos de Goethe : « Ce que Goethe affirmait déjà dans la troisième partie de sa *Farbenlehre*, publiée en 1810, lorsqu'il posait cette question : « Une robe rouge est-elle encore rouge lorsque personne ne la regarde ? » À cette question fondamentale, il répondait par la négative. Je fais de même », Paris, Éditions du Seuil, La librairie du XXIème siècle, 2010, p. 239-240.

des poèmes, et participent de leur signifiante, apportant leur lumière et leur symbolisme aux miniatures poétiques qui composent l'œuvre.

Dans cette danse colorée, divers mouvements se dessinent, le plus marqué d'entre eux étant la prédominance du bleu : le bleu est la première couleur citée dans l'œuvre et cette couleur est omniprésente, que ce soit pour exprimer la beauté du refuge dans le monde de l'art, l'amour, dans son aspect positif ou cause de souffrance ou encore la nostalgie du temps enfui. Son riche symbolisme attire en outre l'attention du lecteur sur sa froideur et son immatérialité, mais surtout sur sa profondeur, deux aspects qui mettent en avant l'insaisissable ordonné de l'œuvre en tant que désir d'échapper à la manifestation primaire des émotions et omniprésence de la réflexion :

« Le bleu est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme devant une perpétuelle dérobade de la couleur. Le bleu est la plus immatérielle des couleurs : la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé, vide de l'air, vide de l'eau, vide du cristal ou du diamant. Le vide est exact, pur et froid. Le bleu est la plus froide des couleurs, et dans sa valeur absolue la plus pure, hors le vide total du blanc neutre ».¹⁶⁶⁸

Rappelons également ici que le bleu, qui concurrence le blanc au tournant des XII^e-XIII^e siècle, « le bleu céleste, qui devient la couleur mariale par excellence, donc la couleur de la pureté virginale »¹⁶⁶⁹ a à voir avec les notions de pur et d'impur, qui fonctionnent, comme dans la poésie de Guillermo Carnero, par couples d'opposés, ainsi que l'explique le comparatiste D.H. Pageaux :

« Le couple pur/impur qui repose sur le principe simple de l'interdit, du licite et du prohibé, appelle, pour ainsi dire, des surplus de sens, que nous nommons symboles ou métaphores : la lumière et les ténèbres, le clair et l'obscur, les symboliques du feu pur (ou pire, purificateur), de l'eau purificatrice. Dans cet ensemble qu'on a tendance à envisager comme homogène, la symbolique des couleurs introduit les premières lignes de partage possibles ».¹⁶⁷⁰

La couleur « or », souvent associée au bleu, au blanc, au vert ou au jaune, est de même très fréquemment utilisée pour évoquer le monde de l'art, hors du temps, idéal et paisible, comme les tuyaux de l'orgue de la chapelle du château de Versailles de « Campos de Francia » (*los haces de columnas y su vuelo/en suavidad de ámbar y de oro*¹⁶⁷¹), la *miniatura enlazada en verde y oro*¹⁶⁷² de « Beauregard » ou les couleurs de Galatée dans la miniature colorée, qui

¹⁶⁶⁸ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 129.

¹⁶⁶⁹ D.H. Pageaux, « Réflexions impures sur le pur et l'impur », *Impromptus, variations, études, op.cit.*, p. 303.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*

¹⁶⁷¹ *Verano inglés, op.cit.*, p. 69 : v.13-14 : « les faisceaux de colonnes et leur vol/en douceur d'ambre et d'or ».

¹⁶⁷² *Ibid.*, p. 25, v.14 : « miniature enserrée de vert et d'or ».

« apparaît à tout âge dans la rêverie des rêveurs nés »¹⁶⁷³, signe de secret, d'intime, et enchâssement du référent dans le flux du poème « Luis de Góngora, 1612 » :

*Así el Sol se me niega en amarillo
candente, mas no en oro torneado,
y el rosa tenue del amanecer
se resume en un pétalo de rosa.
Mundo perfecto en gemas y metales
preciosos, cristal, seda, luego enigma
cristalino en palabras cinceladas,
miniatura segunda que se cierra
con reflejo y chasquido de coraza,
estuche del acorde de las gracias del mundo.
Con ellas Galatea se concede
en lluvia de violetas y alhelíes,
en rosa, en oro, en esplendor latino.*¹⁶⁷⁴

Ainsi le Soleil se refuse en jaune
éclatant, mais pas en or tourné,
et le rose ténu de l'aube
se résume en un pétale de rose.
Monde parfait de gemmes et de métaux
précieux, cristal, soie, puis énigme
cristalline de mots ciselés,
miniature seconde qui se ferme
dans un reflet et un claquement de cuirasse,
étui de l'accord des grâces du monde.
Avec eux Galatée est donnée
en pluie de violettes et de giroflées,
en rose, en or, en splendeur latine.

Cette considération colorée du référent culturel, souvent mis en scène par l'imaginaire des couleurs est également utilisée pour exprimer l'énergie vitale de l'amour, comme par exemple dans *Verano inglés* qui multiplie le recours aux couleurs vives telles que le rouge ou le jaune, symboles de vie et de joie (*el amor [...] [e]nciende en color rojo los buzones/y en amarillo el canto de los pájaros*¹⁶⁷⁵ ; *mientras pían los pájaros ardientes,/dardo amarillo de cristal gozoso*¹⁶⁷⁶ ; *Sin librea, un criado galopa valle arriba/con un cesto de fresas y rubíes,/mensaje convenido, resplandeciente y rojo*¹⁶⁷⁷).

À ces voiles de couleur – « [l]e mot latin *color* [...] se rattache à la grande famille du verbe *celare*, qui signifie « cacher », « envelopper », « dissimuler » : la couleur, c'est ce qui cache, ce qui recouvre, ce qui habille »¹⁶⁷⁸ – s'opposent les couleurs délavées, voire disparues de la mémoire, autre symbolisation du temps qui s'enfuit... : « ...avant que ne s'évanouissent dans l'éternité/du silence les couleurs mêmes de nos souvenirs » écrivait Gérard de Nerval en 1848¹⁶⁷⁹. Ainsi dans « Lección del agua », l'un des poèmes où figure le constat de l'incapacité de l'écriture à refléter l'expérience vécue : *Mirándome en el agua de la fuente/por salvar las*

¹⁶⁷³ G. Bachelard, « La miniature », *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 141. Le philosophe ajoute, *ibid.*, p. 143 : « L'esprit qui imagine suit [...] la voie inverse de l'esprit qui observe. L'imagination ne veut pas aboutir à un diagramme qui résumerait des connaissances. Elle cherche un prétexte pour multiplier les images et dès que l'imagination s'intéresse à une image, elle en majore la valeur ».

¹⁶⁷⁴ *Regiones devastadas*, op.cit., p. 53, v.15-27.

¹⁶⁷⁵ « Leicester Square », op.cit., p. 13, v.5 et 9-10 : « l'amour [...] enflamme de rouge les boîtes aux lettres/ et de jaune le chant des oiseaux ».

¹⁶⁷⁶ « Noche de los vencejos », *ibid.*, p. 24, v.19-20 : « tandis que pépient les oiseaux ardents,/dard jaune de radieux cristal ».

¹⁶⁷⁷ « Beauregard », op.cit., v.20-22 : « Sans livrée, un serviteur à cheval remonte la vallée/portant un panier de fraises et de rubis,/message convenu, resplendissant et rouge » ». À noter cependant que les fraises, dans leur rouge éclatant se rattachent également à la mort dans l'oeuvre du poète, comme par exemple dans le poème « Muerte en Venecia ».

¹⁶⁷⁸ Michel Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, op.cit., p. 237.

¹⁶⁷⁹ Gérard de Nerval, *Lettre à Paul Chenavard*, avril 1848. Cité par M. Pastoureau, *ibid.*, p. 7.

imágenes vencidas/– colores idos, músicas caídas – ¹⁶⁸⁰ ; ou bien *Espejo de gran niebla* qui dans « Noche de la memoria » évoque l’absence de couleurs, notion difficile à traduire puisque comme le souligne Michel Pastoureau, « [p]our la langue, il y a toujours de l’incolore dans la couleur » ¹⁶⁸¹ : *Qué poca realidad,/cuántas formas distintas de no ver/para llegar al fin al gran engaño :/un punado de líneas que se cruzan/sin brillo y sin color en la memoria* ¹⁶⁸².

Il convient de plus d’évoquer, à l’intersection des couleurs et du règne animal, avec lesquels ils sont le plus souvent associés, les innombrables fleurs, plantes et arbres, réels ou référentiels ¹⁶⁸³, dont nous ne retiendrons ici que l’élément le plus symbolique, la vigne, dont les occurrences sont fréquentes : l’eau omniprésente dans l’œuvre se change très souvent en *sangre*, qui apparaît également sous la forme de *vino*, ce qui, outre ce symbolisme analogique entre le sang et le vin, insiste sur la couleur rouge, « symbole fondamental du principe de vie » ¹⁶⁸⁴ qui par conséquent équilibre l’importance du bleu, conformément aux deux axes du sensible et de l’intelligible qui sont un axe structurant de cette poésie, dans laquelle les couleurs sont donc un autre lieu d’expression de l’ambivalence.

Enfin, n’oublions pas les symboles thériomorphes qui emplissent les poèmes, configurant un bestiaire imaginaire qui mêle animaux mythiques et animaux le plus souvent sauvages, référentiels ou réels, la mention d’animaux domestiques, rare, ayant une connotation en relation avec l’absence de jugement critique comme par exemple les *gansos soñolientos* du poème « El movimiento continuo » ¹⁶⁸⁵. Ce bestiaire fantastique et on ne peut plus varié ¹⁶⁸⁶, indice de mouvement, – l’animal est constitué par « le schème de l’animé. Pour le tout jeune enfant,

¹⁶⁸⁰ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 333, v.1-3 : « Me regardant dans l’eau de la fontaine/pour sauver les images disparues/– couleurs passées, musiques éteintes– ».

¹⁶⁸¹ *Les couleurs...op.cit.*, p. 221.

¹⁶⁸² « Noche de la memoria », *op.cit.*, p. 16, v.60-64 : « Quelle pauvre réalité,/que de formes différentes de ne pas voir/pour finalement aboutir à la grande tromperie : /une poignée de lignes qui se croisent/sans éclat et incolores dans la mémoire ».

¹⁶⁸³ La flore, les fruits, les arbres apparaissent de façon significative : outre les fleurs de façon générique, qu’elles soient de pierre, de plastique ou de papier, nous trouvons les fraises, l’orchidée, le lotus, les chrysanthèmes, le tabac, la verveine, l’églaïer, les roses, la lavande, les violettes de Parme, les gardénias, les pins, le laurier-rose, le saule, les joncs, la cytise, la mercuriale, le lys, la myrte, l’allée de peupliers, le verger, l’osier, les algues, le romarin, le palmier...

¹⁶⁸⁴ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 831.

¹⁶⁸⁵ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 129, v.7.

¹⁶⁸⁶ Outre l’oiseau, omniprésent, le bestiaire du poète invite le chien, d’une façon générique, animal psychopompe, associé à la mort mais également à la fidélité. Le lévrier, qui apparaît plus avant dans l’œuvre, jouit d’un statut spécial dans la culture européenne (l’envoyé de Dante, le *veltro*, est un lévrier, animal qu’on retrouve chez Dürer) ; le serpent et ses démultiplications (la vipère, le boa, l’aspic) dont le symbolisme est en relation avec celui du cercle et qui est également âme et libido ; le cheval (ou le destrier) animal archétypal, porteur à la fois de mort et de vie ; le lion, puissant, souverain symbole solaire et lumineux à l’extrême ; les papillons (grâce, légèreté et inconstance, animal par excellence de la métamorphose : c’est la sortie du tombeau) ; les insectes ; les vers luisants ; le léopard ; le dragon ; le paon ; les centaures ; le griffon ; le loup ; l’araignée ; le crapaud ; la panthère ; le singe ; les poissons ; les reptiles ; les bœufs ; les tritons ; le faon ; les méduses ; le tigre ; le lynx ; les rats ; l’éléphant ; les cygnes ; l’aigrette ; la grive ; l’écureuil...

comme pour l'animal lui-même, l'inquiétude est provoquée par le mouvement rapide et indiscipliné » – est dominé par la figure de l'oiseau, présent dès « Ávila » par le symbolisme de ses ailes, dans un glissement du végétal à l'aérien (*se escucha brotar hacia la tumba/toda una inmensa vegetación de alas*¹⁶⁸⁷). Premier animal présent dans l'œuvre du poète, il réalise une entrée en scène par le biais du référent culturel, *pájaros de ojos vacíos*¹⁶⁸⁸, archétype fondateur en attente du souffle poétique, qui trouvera un regard et une voix tout au long de l'œuvre dont il est un symbole constitutif, relayé par la circularité des figures, également ubiques dans l'œuvre du poète. Cet oiseau, tantôt générique, tantôt mouette, colombe, hirondelle, martinet, faucon, corbeau, marabout ou merle, rappelle notamment par le symbolisme de ses ailes, d'origine platonicienne, celui de la roue car celles-ci sont des symboles habituels du « déplacement, de l'affranchissement des conditions de lieux, et de l'entrée dans l'état spirituel qui lui est corrélatif »¹⁶⁸⁹. Il n'est donc pas surprenant que, pour le poète voyageur au sein de la culture et dans le même temps pèlerin à la recherche de son propre moi, ce symbolisme soit très fréquemment convoqué. Mais conformément à sa réflexion sur le langage, le poète fera également entrer en scène des animaux empaillés, *búhos disecados* aux grands yeux de verre, *con las órbitas huecas*¹⁶⁹⁰ que nous retrouvons dans le poème inaugural d'*El azar objetivo* « Museo de historia natural » et dans le poème « De la inutilidad de los cristales ópticos » du même recueil, symboles de l'immobilité et de l'impuissance du langage pour dire le monde.¹⁶⁹¹

Ainsi le « lecteur-rêveur-fugueur », avatar du « poète-rêveur-fugueur » qui, et l'un et l'autre, « [e]n présence d'une image qui rêve, accepte[nt] de la prendre comme une invitation à continuer la rêverie qui l'a créée »¹⁶⁹², va-t-il poursuivre la sienne en pénétrant à présent dans le monde de la métamorphose créatrice qu'est la traduction. Nous retiendrons pour réaliser ce passage une dernière image, ultime symbole parmi ceux que notre lecture choisit d'éveiller du silence de la page du poème, celui de l'abeille, reflet doré de la signifiante de l'œuvre, qui accompagne la quête du locuteur au fil des poèmes¹⁶⁹³ : cet insecte au symbolisme hautement

¹⁶⁸⁷ *Op.cit.*, p. 115, v.15-16.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 115, v.2.

¹⁶⁸⁹ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 18.

¹⁶⁹⁰ « Dad limosna a Belisario » de *Variaciones y figuras* dans *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 265, v.65 et 68 : « des hiboux desséchés [...] aux orbites creuses ».

¹⁶⁹¹ *Op.cit.*, p. 263, 283 et 295.

¹⁶⁹² G. Bachelard, *La poétique de l'espace, op.cit.*, p. 143.

¹⁶⁹³ « Primer día de verano en Wragby Hall », *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 139, v.16 : *con un ritmo de lejanas abejas* ; « Eupalinos », *El azar objetivo, op.cit.*, p. 293, v.7-8 : *Veía Fabrizio pasar los bueyes de reata, abejas de oro sobre las páginas de un salterio* ; « Divisibilidad indefinida », *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 336, v.19 : *Cruzarian sin rumbo erráticas abejas* ; « Las Oréades, por Bouguereau (1902) », *Verano inglés, op.cit.*, p. 35,

spirituel – l’abeille opère la transmutation du pollen en miel, symbole de l’intimité retrouvée¹⁶⁹⁴ – peut être considéré comme l’incarnation animale de l’insaisissable ordonné car il symbolise le principe vital, l’âme, dans une dimension à la fois individuelle et collective, la résurrection, l’éloquence, la poésie et l’intelligence¹⁶⁹⁵. Cette abeille qui volète au fil des recueils accompagnera le lecteur dans son passage vers une traduction des métamorphoses de l’insaisissable ordonné.

v.12: *mientras cantan su elogio las devotas abejas* ; « Melusina », *ibid.*, p. 60, v.22 : *un punzante reguero de gusanos y abejas* ; « Susana en el baño, por Tintoretto », *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 47, v.8 et 11-12 : *Una abeja indecisa roza el pétalo [...] las corolas se comban halagadas/en la certeza de la miel futura* ; « Diana y ninfas, por Domeniquino », *ibid.*, p. 49, v.5-6 : *...ni la abeja/detenida en un lirio*. Il est à noter que l’abeille est un symbole on ne peut plus récurrent en poésie : elle est d’ailleurs par exemple présente chez Virgile, *Première bucolique*, trad. Paul Valéry, Paris, Gallimard, folio classique, 1956, p. 54-55, v.54 : *Hyblaeis apibus florem depasta salicti/* « Des abeilles d’Hybla l’essaim nourri de fleurs » ; Garcilaso la mentionne dans la seconde de ses églogues, *op.cit.*, p. 149, v.74 : *la solicita abeja susurrando*, ainsi que dans la troisième, *ibid.*, p. 212, v.80 : *un susurro de abejas que sonaba*. Pablo García Baena la fait entrer en scène dans « Verónica » publié en 1948 dans la revue *Cántico (Mientras cantan los pájaros)*, *Un navío cargado...op.cit.*, p. 47, v. 41 : *escuchando el aleteo dorado de la primera abeja* et voleter entre veille et songe dans « Antiguo muchacho » du recueil éponyme (1950), *ibid.*, p. 52, v.1-4 : *Entre la noche era la madre selva como de música,/y el sueño en nuestros párpados abejas que extraían/de las lluviosas arpas del otoño/un panal de violetas y silencio* tandis que lui est prêtée apparence humaine dans « La calle de armas » du même recueil, *ibid.*, p. 57, v.38 : *María Francisca, abeja en panal de almidón*.

¹⁶⁹⁴ « Et si le lait est l’essence même de l’intimité maternelle, le miel au creux de l’arbre, au sein de l’abeille ou de la fleur est aussi, comme le dit l’*Upanishad*, le symbole du cœur des choses. Lait et miel sont douceur, délices de l’intimité retrouvée », G. Durand, *Les structures...op.cit.*, p. 297.

¹⁶⁹⁵ Voir le *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 1-2. M. Pastoureau, dans son ouvrage *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2008, p. 248-49, rappelle que « [l]a symbolique de l’abeille est inséparable de celles du miel et de la cire, deux produits « vivants » qui jouent un rôle considérable dans les sociétés anciennes. Leur production, domestiquée depuis la protohistoire, explique pourquoi dans de très nombreuses cultures l’abeille est toujours associée à l’idée de labeur, de patience, de courage, d’intelligence et d’organisation. Le miel y ajoute les idées de douceur, de pureté et de félicité ; et la cire, celle de mémoire. Par là même, l’abeille est un animal qui est presque toujours pris en bonne part. Les auteurs grecs et romain vantent sa sobriété, son ardeur au travail, sa propreté, sa discipline, son sens de l’ordre et du bien commun. Elle s’oppose à la guêpe et au frelon, qui sont voraces, inutiles et voleurs ».

PARTIE 3

LE LECTEUR TRADUCTEUR : VIVRE LA LECTURE RÉFÉRENTIELLE DANS LE PASSAGE À LA CULTURE FRANÇAISE

Introduction

Le référent culturel, facteur de transmission émotionnelle et culturelle vers la culture de l'Autre par l'implication de la voix étrangère : anthologie bilingue

...Plus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire. Plus que le sens, c'est la force, l'affect.

Henri Meschonnic, *La rime et la vie*¹⁶⁹⁶

Le lecteur, à l'orée de cette troisième et dernière partie, va à présent s'engager sur la voie de la traduction de la poésie de Guillermo Carnero, déjà pratiquée lors de notre seconde partie, mais généralement de façon très fragmentaire : le texte du poème fut alors convoqué pour insister sur la signifiante des éléments mis en évidence, comme introduction de la voix lectrice et réceptive par la traduction de l'insaisissable ordonné de l'univers référentiel du poète : traversant le voile de la reformulation de l'émotion, il s'agissait d'une mise en exergue, par la traduction du texte même du poème, de la cohérence d'une pensée.

Or, au delà de toute la problématique de la traduction, qui se déploie entre la transcription, son pôle spéculaire, et la médiation, son autre bord qui vise à faire vivre la signifiante du texte original, même au prix de « trahisons » langagières, il convient surtout de rappeler, malgré l'évidence de cette affirmation, que la traduction est avant tout une démarche intime et subjective.

Et de fait, l'illusion d'une exacte traduction qui serait le pendant d'une lecture univoque ne peut être envisagé dans le cas de la poésie de Guillermo Carnero. Ceci est une chance offerte au lecteur de vivre la réception du référent culturel à partir du crible de sa propre langue de traduction, qui s'accompagne d'une nouvelle prise de risque en relation avec la question du choix : plus de possibilités périphrastiques, d'explicitations et de reformulations des éléments de la lecture signifiante car cet écran se défait et ne restent que deux textes en face à face, seuls, dont le second est, dans de nouvelles créations métaphoriques et rythmiques, l'expression de l'intime d'une lecture personnelle de l'œuvre. Troisième pan de notre travail donc, qui ferme le cercle de la réception de l'œuvre, dans un balancement du dedans vers le dehors qui s'éploie de nouveau mais cette fois-ci du dehors vers le dedans pour se déployer dans une nouvelle parole.

Dans cette anthologie signifiante nous parcourrons une nouvelle fois les axes structurants de l'œuvre, réalisant des regroupements de poèmes qui disent l'émotion d'une réception construite pas à pas dans le silence ardu de la lecture : après avoir, dans notre première partie,

¹⁶⁹⁶ Paris, Verdier, Gallimard, folio essais 474, 2006, p. 428.

présenté et situé l'œuvre poétique de Guillermo Carnero dans l'Espagne des années 70 du XX^e siècle et montré les enjeux de la critique à visée canonique, la lecture signifiante que nous avons conduite dans notre seconde partie avait pour but premier d'entrer dans cette œuvre en tant que lecteur pour comprendre les ressorts émotionnels de l'insaisissable ordonné qui la configure. Ce sont effectivement les champs explorés par ces lectures qui ont en réalité consisté à mettre en évidence les mouvements qui parcourent l'œuvre, au-delà de la réception figée des figures imposées de réception. Ces entrées dans le texte, empêchées ou manifestées, disparaissent à présent, car les voiles entre les poèmes de l'auteur et leur réception furent un autre temps, à présent révolu.

Une autre temporalité donc, plus créative mais aussi plus risquée – car les choix du traducteur révèlent son intime vision de l'œuvre du poète – se fait alors jour. Ainsi, par-delà la question de la fidélité au texte de départ, notre traduction de la poésie de Guillermo Carnero autorisera le déploiement de cette émotion intime, celle qui nous surprend nous-même dès la lecture de son premier poème et qui depuis ne s'est jamais usée : la richesse ondoyante de ce monde poétique, qui nous transporte à chaque relecture d'un bout à l'autre de nous-même est à présent prête pour une autre forme de ce partage qui compose la médiation humaniste, une autre étape de ce cheminement de soi à soi que réalise le lecteur confronté à cette œuvre exigeante.

En effet, comme le texte appelle sa lecture, la lecture appelle sa traduction, ce mouvement global et à chaque fois nouveau de la réception du texte : reprenant l'affirmation de Jaime Siles, en réaction à une assertion de Françoise Morcillo lors d'un entretien avec le poète espagnol – : « En vous écoutant, vous faites de la traduction la meilleure lecture qui soit d'un texte ». *¡Seguro la más profunda!*¹⁶⁹⁷, – nous partirons de l'idée de profondeur car la traduction du poème résulte de la construction de l'arbre de la signifiante qui, relecture après relecture élabore son aubier, propice à s'incarner dans le passage à l'Étrangeté de la traduction. Ainsi que se construit chez le lecteur-relecteur de l'œuvre du poète Guillermo Carnero une vision intérieure qui est un ressenti de son mouvement émotionnel et de sa richesse intellectuelle – son hybridité fondatrice – le langage du poème espagnol trouvera sa correspondance en français, à l'exclusion de toute glose secondaire, et en tant que manifestation langagière d'une détente intérieure, à l'instant de l'exacte réception, dans cette fulgurance-là et pour ce lecteur-ci, qui est donc à ce moment-là une juste traduction, par essence paradoxale puisque

¹⁶⁹⁷ Françoise Morcillo, « Passeurs de cultures européennes : Manuel Álvarez Ortega, Luis Antonio de Villena – Entretien avec Jaime Siles », *La traduction – Médiation et médiatisation des cultures*, sous la direction de Françoise Morcillo et de Catherine Pélage, Orléans, Éditions Paradigmes, 2015, p. 155.

mouvement de l'écriture en arrêt sur la page, qui cependant cherche à exprimer le mouvement de l'œuvre.

Faisant le choix du fragment, également imposé par le format de notre travail, nous traduirons l'œuvre du poète européen Guillermo Carnero par juxtaposition de miniatures, ces petites réductions du monde, composées et subtiles, qui rendent compte de l'« immensité intime »¹⁶⁹⁸ – « la miniature est un des gîtes de la grandeur » nous dit le philosophe G. Bachelard¹⁶⁹⁹ – . A l'image du livre d'heure médiéval sur lequel volète l'abeille dorée de la claire et bleue spiritualité sensuelle du poète, chaque espace de chaque poème, miniature colorée, animée et vivante nous raconte une histoire qui...

« découpe une suspension de sens dans le continuum de l'interprétation. Un éclat tient l'attention en arrêt. Instant extatique, éclair d'insignifiance, ce fragment d'inconnu introduit un silence dans la prolifération herméneutique ».¹⁷⁰⁰

Il s'agit alors, par la traduction, de donner à lire une nouvelle histoire : celle d'une lecture – « c'est-à-dire mille manières de déchiffrer dans les textes ce qui nous a déjà écrits »¹⁷⁰¹ – du référent culturel accueilli dans l'hospitalité de la langue de cet Autre, modeste exégète trop sensible, qui, comme le poète, choisit de s'enrichir de la distance, tout en se masquant derrière l'écriture secondaire sur l'œuvre travaillée.

Nos choix de poèmes, qui ne retiennent pas l'entrée de l'intertextualité – de même que nous ne l'avons pas retenue pour élaborer notre propre procès de réception – comme cela est par contre souvent le cas dans les anthologies canoniques destinées à illustrer une entrée générationnelle, nous permettront de parcourir le maillage des référents qui font « tenir ensemble » les tissages signifiants de l'œuvre en proposant une révolution à 180 degrés qui nous conduira depuis le métarécit critique de l'anthologie, constitutive du canon national de l'historiographie littéraire de l'Espagne de la fin du XX^e siècle et de celle du début du XXI^e, jusqu'à un regard sur l'œuvre porté depuis l'intérieur de sa langue dite dans une autre langue, procès mis en mots par Y. Bonnefoy dans son ouvrage traduit en espagnol, « La traducción de la poesía » :

...que sepa también [el traductor] escuchar y responder y reaccionar : y una música nueva, la suya de ahora en adelante, va a nacer en él, esta vez del seno de su propia lengua ; va a adueñarse de las palabras de su traducción un proyecto : se va a abrir un camino hacia la experiencia de la presencia, hacia el saber de la vida que sólo esta música de las palabras podrá hacer

¹⁶⁹⁸ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 168.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷⁰⁰ Michel de Certeau, *La fable mystique*, I, op.cit., p. 19.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

possible.¹⁷⁰²

Nous ferons à chaque fois précéder nos ensembles de poèmes traduits d'un écrit critique signifiant, qui naîtra de la traduction des poèmes, sorte de préface du trouble de l'insaisissable ordonné. Ce procès anthologique se manifestera en deux temps : tout d'abord la traduction de poèmes accompagnés de leur texte original puis, pour la traduction du recueil *Fuente de Medicis*, dont nous donnerons l'intégralité, l'envol de la traduction, qui, seule sur la page blanche, s'éloignera du bord de l'œuvre pour en accueillir la signifiance dans la culture de l'Étranger. C'est ainsi que le lecteur-traducteur exercera sa liberté raisonnée, donnant à lire son propre ressenti du dedans de l'œuvre lu depuis le dehors d'une autre culture. Car, comme le rappelle Georges Steiner, exercice de la langue et exercice de la liberté sont indissociables et contribuent à la construction de l'identité profonde de l'humain en apportant à l'esprit « espace et émerveillement » :

« ...les langues distinctes impriment au mécanisme de l'altérité un cycle dynamique, exportable. Elles matérialisent des besoins de descente en soi, de limites territoriales indispensables à l'identité. À un degré plus ou moins prononcé, chaque langue présente sa propre lecture de la vie. Se mouvoir entre les langues, traduire, même dans les bornes de la totalité, revient à découvrir le goût presque déroutant de l'esprit humain pour la liberté ».¹⁷⁰³

Traduire l'insaisissable ordonné de l'œuvre de Guillermo Carnero, c'est exercer par la circulation entre les langues l'insaisissable ordonné de sa liberté de lecteur, qui par cet acte du Traduire ordonnera l'insaisissable de sa propre réception de l'œuvre pour à son tour mettre des mots sur « l'ineffable [de la poésie qui est] d'être proche, d'être charnel [...], d'être inaccessible, d'être un sens au-delà de tout sens, la raison ultime au-delà de toute raison ».¹⁷⁰⁴

¹⁷⁰² Y. Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, trad. Arturo Carrera, Valencia, Pre-Textos, Poéticas, 2002 p. 34.

¹⁷⁰³ Georges Steiner, *Après Babel*, « Postface », Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'humanité, p. 637 et 636.

¹⁷⁰⁴ María Zambrano, *Philosophie et poésie*, trad. Jacques Ancet, Paris, José Corti, en lisant en écrivant, 2003, p. 147.

1. Le trouble de l'insaisissable ordonné par la signifiance du référent mis en mouvement

Les sillages signifiants qui parcourent l'œuvre du poète mobilisent, lui donnant vie et mouvement, le référent culturel, ADN qui vertèbre cette poésie qui paradoxalement lutte grâce au monde de l'art, immobile dans son atemporalité lorsqu'aucune médiation signifiante ne l'éveille, contre l'immobilité mortuaire qui saisit toute fulgurance de vie. De fait les poèmes retenus dans notre première miniature mettent-ils en évidence le potentiel du référent culturel à immiscer le lecteur dans l'intime de la lecture de l'œuvre autant qu'il bouleverse par le langage son rapport au réel : langage musical supérieur à la parole écrite pour « Concertato »¹⁷⁰⁵, relecture du conte de fée pour « Cenicienta »¹⁷⁰⁶, convocation de figures intellectuelles et artistiques en tant qu'avatars de langages autres que la parole telles que Bakounine (la réflexion politique) ou Isadora Duncan (la danse) dans « Pie para un retrato de Valéry Larbaud ».¹⁷⁰⁷

Le poète explore l'éclair où réalité et parole se rencontrent, cette instantanéité fugace et subjective à laquelle le langage tente de donner corps. Seule l'artificielle construction langagière du poème donne en effet l'illusion de la réalité, comme cela est perceptible dans « Puisque réalisme il y a »¹⁷⁰⁸. Tentant une nouvelle fois de saisir cet impalpable dans les nébuleuses figures de circularité temporelles et langagières de « Noche de los vencejos »¹⁷⁰⁹ le poète fait revivre à son lecteur le propre de l'expérience esthétique, ce que le philosophe Marcel Gauchet explore en tant que « capacité d'émotion au spectacle des choses [qui] relève d'un mode fondamental d'inscription dans l'être par lequel nous communiquons avec ce qui fut pour des millénaires le sens du sacré ».¹⁷¹⁰

C'est effectivement la complexité d'un rapport au monde que questionne le poète contemporain, désautomatisant la réception du concept de réalité dans son opposition binaire à l'imaginaire et mettant en évidence qu'il est avant tout une relation entre l'être et les choses, à l'image du référent mis en mouvement dans le poème. Le même philosophe nous éclaire sur la capacité esthétique de ce rapport au monde :

« Il n'existe pas de rapport neutre au réel qui serait de simple enregistrement perceptif de données. Notre engagement dans les choses est pénétré d'imaginaire et articulé par lui. Il est à ce titre habité consubstantiellement par

¹⁷⁰⁵ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 147.

¹⁷⁰⁶ *El sueño de Escipión*, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 230.

¹⁷⁰⁷ *Poemas del ciclo de « Dibujo de la Muerte »*, *ibid.*, p. 190.

¹⁷⁰⁸ *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, *ibid.*, p. 270.

¹⁷⁰⁹ *Verano inglés*, op.cit., p. 23-24.

¹⁷¹⁰ Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, nrf, 1985, p. 296.

la virtualité d'une expérience esthétique, c'est-à-dire d'une expérience de différence qui nous le rend invinciblement parlant en nous le révélant sous un jour inconnu, en nous le présentant comme autre, comme ouvert sur un mystère que nous ne lui connaissions pas ». ¹⁷¹¹

Remise en question du pouvoir d'un langage qui codifie notre rapport à la réalité, donc, mais également exploration par le poème de l'intime espace de liberté de la connaissance de soi car « ...si nous voudrions le baume de la solution, nous ne sommes pas prêts à renoncer à la liberté de la question » ¹⁷¹². Cette recherche de compréhension par le langage poétique de « l'arrière-pays » cher au poète Yves Bonnefoy passe également pour le poète européen Guillermo Carnero par une relecture des grandes thématiques de la poésie universelle et de la forme du poème, comme dans « How many moles » ¹⁷¹³ qui donne à la fois une lecture renouvelée de la poésie amoureuse, mêlant la sensualité à la réflexion tout en revisitant les expérimentations métriques des poètes modernistes : des référents culturels mis en mouvement par la recherche intellectuelle, sensible et langagière du poète.

Enfin, ainsi que le poème « Ancianidad hermosa de Rodin » ¹⁷¹⁴ le met subtilement au jour, le dedans qui pudiquement s'énonce depuis le dehors, animé par le passage du souffle vital – *el viento* – les courbes du monde s'incarnant dans la création de Rodin, *Andrómeda dormida* : ici l'amour, réelle puissance en action, transfigure le marbre et donne vie au vent. C'est également sa propre relecture du corrélat objectif que donne le poète, comme en d'innombrables autres modalités poématiques : à sa figure imposée de lecture en tant que masque qui souligne la bifurcation de la voix du locuteur, glissé dans la peau d'un autre utilisé comme caisse de résonance afin d'éviter toute expression d'un sentimentalisme primaire, la traduction permet ici de donner une nouvelle couleur, une nouvelle profondeur au passage du vent indéterminé à son incarnation dans le référent de la sculpture. Ainsi, ce que la culture française a donné au poète lui est-il en quelque sorte restitué dans cet acte du traduire, qui matérialise la clôture du cercle référentiel.

La traduction relance la réception signifiante de la musicalité versifiée de la vision du monde par les sens. Elle affleure le tangible de l'insaisissable ordonné dont nous poursuivons l'expectative d'une nouvelle exécution musicale.

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 296-297.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 300.

¹⁷¹³ *Verano inglés, op.cit.*, p. 27-29.

¹⁷¹⁴ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 69.

Concertato¹⁷¹⁵*Scarlatti*

*Qué miserables las voces. Lllaman, imploran, gimen,
se desatan en llanto. En la espesura surte
una liviana flauta, tímidamente vibra, y
[resonante asciende y
vigorosa turba
los reinos de la sombra.*

*Vibración de la música
derrumba las altísimas vidrieras. Qué deseo
para que brote el arpa, fluya el clave continuo,
irrumpe a contratiempo la viola.*

*En las noches de
[estío
qué miserables las voces.*

Concertato*Scarlatti*

Que les mots sont mesquins. Ils appellent,
[implorent, gémissent,
se défont en pleurs. De l'épaisseur sourd
une flûte légère, timidement elle vibre, et
[résonnante elle s'élève et
vigoureuse elle trouble
les royaumes de l'ombre.

Vibration de la musique
qui écroule les hautes croisées. Quel désir
pour que jaillisse la harpe, coule le clavecin,
fasse irruption à contretemps la viole.

Durant les
[nuits d'été
que les mots sont mesquins.

**Pie para un retrato de Valery Larbaud**¹⁷¹⁶

*Felices la Duquesa Isabel Feodórovna,
el Gran Duque Demetrio y Mikta Rubinstein
y el Metropolitano Vladimiro.
Baudelaire gritaba Vive les barricades!
con ojos de fotóforo y poeta maldito
– rosada escarapela de seda natural –
y nunca se encontraron los restos de Ducasse.
« Ninguna de las clases privilegiadas tiene fe
ni en su misión personal ni en sus derechos »
[(Bakunin).*

*La Göttliche Isadora – sus jóvenes
danzantes de Donatello,
blanco, azul y guirlandas de frutas
y sus cuarenta niños pintados por
[Gainsborough –
arengaba a los estudiantes en Sieges Allee :
[«Mirad,
esto no es arte. No. ¡Son visiones del Kaiser ! »*

*(Kopanos acabó en hermosa ruina).
« Tomábamos tierra a las 4 en Montreux,
el barco iba repleto de champagne... »
Y luego,*

*Salud para el nuevo mundo, Isadora pensó
que bailarían Lenin en su Escuela, desnudo
bajo flotantes tules*

Pour un portrait en pied de Valery Larbaud

Heureux la Duchesse Isabelle Feodorovna,
le Grand Duc Démétrius et Mikta Rubinstein
et le Métropolitain Vladimir.
Baudelaire criait *Vive les barricades !*
avec des yeux photophobes de poète maudit
– cocarde de soie naturelle rosée –
et on n'a jamais retrouvé les restes de Ducasse.
« *Aucune des classes privilégiées n'a foi
ni en sa mission personnelle ni en ses droits* »
[(Bakounine).

La Göttliche Isadora – ses jeunes
danseurs de Donatello,
blanc, bleu et guirlandes de fruits
et ses quarante enfants peints par
[Gainsborough –
haranguait les étudiants à Sieges Allee :
[« Regardez,
ça ce n'est pas de l'art. Non. Ce sont les visions
[du Kaiser ! »

*(Kopanos devint une belle ruine).
« Nous débarquions à 4 heures à Montreux,
le bateau débordait de champagne... »
Et puis,*

*À la santé du nouveau monde, Isadora pensa
que Lénine danserait dans son École, tout nu
sous des tulles flottants*

¹⁷¹⁵ Dibujo de la muerte, op.cit., p. 147.

¹⁷¹⁶ Poemas del ciclo de « Dibujo de la muerte », ibid., p. 190.

Oh La Danza
Felices
el Príncipe Yussúpov y Gregorio Efimóvich
y los que lo arrojaron por el puente.

Oh La Danse
Heureux
le Prince Youssoupov et Grigori Efimovich
et ceux qui le jetèrent du pont.



Cenicienta¹⁷¹⁷
Esta dama ironiza
en las implicaciones de su beso.
Huella el patio de armas con el Príncipe Azul,

y al ingeniar fruición
lo escuchamos croar en su inquieto regazo.
Y si ella es portadora del hechizo,
¿dónde hallar escaarpín para su zarpa?

Cendrillon
Cette dame ironise
sur les implications de son baiser.
Elle foule la place d'arme avec le Prince
[Charmant,
qu'on entend croasser dans son sein remuant
quand ils s'envoient en l'air.
Et si elle détient le sort,
Où trouver un escaarpin pour sa patte ?



Puisque réalisme il y a¹⁷¹⁸
Vuelve la vista atrás y busca esa evidencia
con que un objeto atrae a la palabra propia
y el uno al otro se revelan ; en el mutuo contacto

experiencia y palabra cobran vida,
no existen de por sí, sino una en otra ;

presentido, el poema que aún no es
vuela a clavarse firme en un punto preciso
del tiempo ; y el que entonces fuimos ofrece
en las manos de entonces, alzadas, esa palabra
[justa.
No así : gravitan las palabras, y su rotunda
[hipótesis
ensambla su arquitectura ; más allá es el
[desierto
donde la palabra alucina hasta crear su doble.
Creemos haber vivido porque el poema existe ;

lo que parece origen es una nada, un eco.

Puisque réalisme il y a
Regarde en arrière et cherche cette évidence
avec laquelle un objet attire le mot qui le désigne
et comme ils se révèlent l'un à l'autre ; dans le
[contact mutuel
expérience et mot prennent vie,
ils n'existent pas par eux-mêmes, mais l'un par
[l'autre ;
pressenti, le poème qui n'existe pas encore
s'envole et se fiche fermement en un point précis
du temps ; et celui qu'alors nous fûmes offre
aux mains d'alors, ouvertes, ce mot juste.
Ce n'est pas comme ça : les mots gravitent, et
[leur hypothèse catégorique
assemble leur architecture ; au-delà c'est le désert
où le mot hallucine jusqu'à créer son double.
Nous croyons avoir vécu parce que le poème
[existe ;
ce qui semble être l'origine n'est rien, un écho.



¹⁷¹⁷ *El sueño de Escipión, ibid., p. 230.*

¹⁷¹⁸ *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère, ibid., p. 270.*

Nuit des martinets

Amour gouverne son empire sans
épée
Villamediana

Réalité, port de brouillard, illusion du regard,
circonférence aérienne que dément le sens
comme le bateau fait fuir son horizon,
avec son insaisissable centre de palpable mercure.

Tu nous emportes sur le fil d'une épée assurée
qui dilue l'instant par sa blessure,
érafure absente en mémoire rapide,
dociles à la sentence de l'acier.

tandis que ce qui n'a pas été inventé ses contours,
ombres sur un rideau de future lumière,
les inscrit en miracle de volume odorant
tombé dans l'égout du présent.

Je ne sais d'autre réalité que te serrer dans mes
[bras.

Que s'éteigne cet instant avant même d'avoir été
– cercle permanent sans suture –
pour que sa promesse ne s'achève pas.

Je cherche ta paix dans la demeure du temps,
le cap que tu accordes en deux nords de soie
alors que pépient les oiseaux ardents,
jaune dard de joyeux cristal.

Ils ne s'échappent pas dans le temps rectiligne :
Ils décrivent en bleus plus sonores
des fugues de rondeur tiède et rasante,
obéissantes au cours de mes mains.

La pitié du temps tourne avec elles,
liquéfie son métal et y enveloppe
la chambre isolée comme une île,
rachetant cette nuit de la loi de l'épée.

How many moles ?

Aujourd'hui ton regard qui luit est inquiétant :
c'est celui d'une chatte qui vient d'avaler un

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 27-29.

[moineau.

*Caes como la tarde, ausente y soñadora.
El Sol besa las nubes y las dora*

*y con ojos profundos, densos, crepusculares,
me pides que te cuente los lunares.*

*Aun antes de empezar ya me doy por vencido :
tienes tanto como un dalmata crecido,*

*y con esa sonrisa pizpireta y astuta
me aturdes, y no puedo ni pensar en la ruta.*

*Veo uno escondido en donde nace el pelo.
Está tan solo y es tan pequeñuelo*

*que podría perderse si ahora lo dejara
en el camino, y sin contarle me lanzara*

*ombbligo arriba hacia las redonduelas,
tan opíparas, pingües, gordezuelas,*

*que aspirar su calor y su fragancia
confirma mi noción de la lactancia :*

*no debe malgastarse en un recién nacido ;
no sabría apreciarla como es debido.*

*La izquierda siempre fue mi preferida.
Es la más descarada y la más presumida,*

*siempre apuntando al techo muy airosa
con su breve hociquillo de color rosa.*

*Crece y se vuelve duro, muy arrogante y tieso,
si anoto dos que tiene, con un beso.*

*He de seguir contando sin demora :
sólo he llegado a tres en una hora.*

*¿Voy arriba o abajo? Me extravió,
dudo, me armo un lío y me armo un lío*

*y aterrizo por fin en un moflete,
y al morderlo, tan suave y regordete,*

*cuento, con un cachete en el culete,
cuatro. Esto va mejor : ya suman siete.*

*Pero hay más que amapolas en un prado florido,
que caracoles después de haber llovido.*

Tu t'éteins comme le soir, absente et rêveuse.
Le Soleil embrasse les nuages et les dore

et le regard profond, dense et crépusculaire,
tu me demandes de compter tes grains de beauté.

Avant de commencer je suis déjà vaincu :
tu en as autant qu'un dalmatien adulte,

et avec ton sourire guilleret et rusé
tu m'étourdis, et je ne peux même pas penser au
[chemin.

J'en vois un caché à la naissance des cheveux.
Il est si seul et si petit

que je pourrais le perdre si je le laissais
[maintenant
sur le bord du chemin, et que sans le compter je
[me lançais

du nombril vers les rondelets,
si opulents, généreux, grassouillets,

qu'aspirer leur chaleur et leur parfum
confirme ma théorie sur l'allaitement :

il ne doit pas être gâché pour un nourrisson ;
il ne saurait pas l'apprécier à sa juste valeur.

Le gauche a toujours été mon préféré.
C'est le plus insolent et le plus fier,

il pointe vers le plafond toujours très résolu
avec son petit museau rose.

Il pousse et devient dur, très arrogant et ferme,
quand j'en comptabilise deux, avec un baiser.

Je dois vite continuer à compter :
je n'en suis qu'à trois en une heure.

Je monte ou je descends ? Je me perds,
je doute, je m'égare et je m'égare

et j'atterris enfin sur un bourrelet,
et en le mordant, si doux et rondouillet,

je compte, avec une petite tape sur les fesses,
quatre. C'est mieux : ça en fait déjà sept.

Mais il y en a plus que de papillons dans un pré
[fleuri,
que d'escargots après la pluie.

*Aun en toda la noche no podría.
Tendremos que contarlos otro día.*

Même pendant toute la nuit je ne pourrais pas.
Nous devrons les compter une autre fois.



Ancianidad hermosa de Rodin¹⁷²¹

Andrómeda dormida

¿Cuál es la edad del viento?

Confiere al horizonte

*curvatura de cuerpo reclinado,
adelgaza la roca maleable,
arrebata las aguas del mar cóncavo
y las deja en la playa como se arroja a un niño ;*

*en el árbol redondo se desliza
con eco sordo y levedad de lluvia.
Así la redondez del rumor de las hojas
y la concavidad de las aguas del mar
conceden a las manos deformes que acarician
el mármol, por amor transfigurado,
la belleza invisible y sin edad del viento.*

Belle vieillesse de Rodin

Andromède endormie

Quel âge a le vent ?

Il confère à l'horizon

la courbure d'un corps allongé,
il affine le rocher malléable,
emporte les eaux de la mer concave
et les laisse sur la plage comme on borde un
[enfant ;

il se glisse dans l'arbre rond
avec un écho sourd et la légèreté de la pluie.
Ainsi la rondeur de la rumeur des feuilles
et la concavité des eaux de la mer
accordent aux mains déformées qui caressent
le marbre, par amour transfiguré,
la beauté invisible et sans âge du vent.

¹⁷²¹ *Regiones devastadas, op.cit., p. 69.*

2. Émotion et incommunication, le refuge dans le référent culturel

Autre manifestation de l'« altérité d'être »¹⁷²² par la traduction créatrice d'« espaces de correspondance, ou espaces dialogiques »¹⁷²³, cette nouvelle miniature constituée de poèmes évoque aux yeux du lecteur la course désolée d'un locuteur avide d'exprimer l'émotion d'un rapport au réel profond et bouleversé, grâce à l'évocation de référents culturels empruntés comme à l'accoutumée par le poète à ses univers culturels de référence. La thématique de la vision est ici privilégiée, en ce sens que le locuteur met en œuvre un regard sur le monde à travers le tamis du référent. D'ailleurs, Guillermo Carnero n'a-t-il pas publié en 1979 la première édition de ses œuvres complètes sous le titre *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*¹⁷²⁴ ? Ici également, le traducteur devra passer par le crible du référent pour pouvoir ensuite créer les correspondances langagières susceptibles de rendre compte de la signifiante du texte.

Mais l'interrogation prégnante commune à tous ces poèmes est celle de la difficulté de vivre l'altérité, incarnée par l'omniprésence de la nature, réelle ou artistique : le référent donc, en tant que vecteur perceptif d'un insaisissable réel, par essence irréversiblement enfui en même temps que perçu.

L'élément aquatique omniprésent dans « Muerte en Venecia »¹⁷²⁵, en un emportement émotionnel perceptible dans la rythmique bouleversée de ces vers, propre à déstabiliser le lecteur, emporté lui aussi avec le poème dans le chaos des émotions du locuteur qui se font siennes lorsqu'il revit ce rythme dans sa langue et dans son corps, renvoie le traducteur à son propre infini intérieur :

« Les mots parfois se précipitent. La page bleuit, s'étale, se déplie, s'allonge, bientôt plus vaste que la mer. Elle se lève et forçit. Elle prend vers le ciel son essor. On voudrait croire alors qu'elle n'est plus ce vain chemin d'encre qui se hasarde vers nulle part, mais le cœur retrouvé de l'amour ».¹⁷²⁶

Le poète, qui s'attache ici à ...

« établir la dissemblance du monde [...], à chercher la beauté du monde dans la différence qui rompt l'identité de ses apparences. Le ramener au même dans l'ordre de l'intelligible, mais le dévoiler comme autre dans l'ordre du sensible »...¹⁷²⁷

¹⁷²² Georges Steiner, *Après Babel*, op.cit., p. 636.

¹⁷²³ Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français*, Paris, Belin, L'extrême contemporain, 2012, p. 120.

¹⁷²⁴ Repris dans *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 299-313.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, p. 132-34.

¹⁷²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 41.

¹⁷²⁷ Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, op.cit., p. 298-299.

...octroie au référent culturel une puissance d'évocation qui se ramifie dans les images créées mais également dans la langue du poème comme par exemple dans le néologisme *redonduelamente* de « El poema no escrito »¹⁷²⁸. Ce décentrement erratique au sein du référent souligne le questionnement du poète quant à la validité du refuge dans le monde de l'art dont le « [l]e charme nostalgique »¹⁷²⁹ enveloppe le lecteur-traducteur : parfois relecture du monologue dramatique, comme dans « El embarco para Cytarea »¹⁷³⁰ ou encore dialogue avec le référent dans « Melusina »¹⁷³¹ ou bien enfin immersion dans celui-ci dans « *Susana en el baño*, por Tintoretto »¹⁷³² et « *Diana y ninfas*, por Domeniquino »¹⁷³³ –, la miniature rejoue ici le positionnement trinitaire du poète par rapport au référent, lisible également dans l'œuvre globale – . C'est là l'attrait délicieusement nostalgique du refuge dans le monde de l'art, illusoire échappatoire à un...

... « présent [qui] n'a pas de « charme » : le présent n'a pas besoin qu'on revienne à lui ; il est déjà là ; à portée de la main ; il est l'univers ambiant, le monde de la praxis sérieuse, il est l'actualité et la banalité quotidiennes »¹⁷³⁴...

...contrairement au référent qui demande à être revivifié et reçu, qui exige que l'on aille à sa rencontre sans que pour autant il ne comporte le danger de la souffrance par l'Autre puisque sa définitive irréversibilité, miroir dissocié d'un douloureux rapport au monde auquel le locuteur tourne le dos, est par essence reflet mortuaire d'un réel recomposé.

Ainsi, le référent absent-présent dans son « naître et renaître »¹⁷³⁵ se fait-il épiphanie d'une médiation qui dessine sa courbe du poète au lecteur en un mouvement chaque fois renouvelé :

« Les choses sont, dans la poésie, par leur absence, c'est-à-dire, par ce qu'elles sont de plus vrai, puisque la disparition d'une chose nous laisse ce qu'elle a de plus vrai, de plus ineffaçable : sa pure essence. Même la réalité se dissimule elle-même [...]. Leur présence est un miracle, le miracle premier de l'apparition des choses. La poésie, c'est sentir les choses *in status nascens* ». ¹⁷³⁶

¹⁷²⁸ *Verano inglés*, op.cit., p. 17.

¹⁷²⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Champs essais, 1974, p. 372

¹⁷³⁰ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 181.

¹⁷³¹ *Verano inglés*, op.cit., p. 59-60.

¹⁷³² *Regiones devastadas*, op.cit., p. 47.

¹⁷³³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷³⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, op.cit., p. 372.

¹⁷³⁵ M. Zambrano, *Philosophie et poésie*, op.cit., p. 148.

¹⁷³⁶ *Ibid.*, p. 148.

Muerte en Venecia¹⁷³⁷

*Detlev Spinell, son aquí debajo
de la muerte.*

*La sangre de la noche
por el parque, las alas de la noche
por el agua del parque, hasta la sangre
los ojos submarinos, las palomas,
el negro viento de su pelo, el agua
por el kiosko, por las porcelanas
azules, por los álamos, la orilla
de la noche, los mimbres destejidos
de la noche.*

*Debajo de su nombre,
del borroso marchamo, demasiada
fue su belleza por entre las barbas
de los antepasados, los blasones
y el yeso colorado de los culos
de los ángeles.*

*Mira : no es el pájaro
debatendo su herida en el teclado
ni es la cuerda que gime ni el antiguo
sonido de su nombre, ni los tilos
ni el sol sobre la nieve.*

*Aquí debajo,
Detlev Spinell, de la muerte, al fondo
de las playas que rozan las palomas
de sus dedos, debajo de la muerte,
ya has olvidado el nombre de los bancos
de madera, la grava del camino,
las sombrillas de seda, los ruidos
de un presentido mar, mira la horrible
presencia de las cosas, los zarpazos
del sol, rugen las flores, se despliegan
los dientes de la noche, arriba sombra,
el martillo del mar, amor, oh noche
debajo de la muerte!*

*Se ha rizado
muy tenuemente el mar, o era su pelo,*

*se levanta cantando entre el tiznado
desnudo de los árboles, o el viento
ya quebrantado de su pelo, ola
por el monte lluvioso, hacia los viejos
sonidos de la vida, su lejana
adolescencia...*

*No, ni en el piano
ni en su muerto cabello, no, debajo
de la muerte renace, ni en las fotos
amarillas, debajo de la muerte,*

Mort à Venise

Detlev Spinell, ce sont ici sous
la mort.

Le sang de la nuit
à travers le parc, les ailes de la nuit
à travers l'eau du parc, jusqu'au sang
les yeux sous-marins, les pigeons,
le vent noir de ses cheveux, l'eau
dans le kiosque, à travers les porcelaines
bleues, à travers les peupliers, la rive
de la nuit, les osiers effilochés
de la nuit.

Sous son nom,
sous le sceau indistinct, trop grande
fut sa beauté parmi les barbes
des ancêtres, les blasons
et le plâtre coloré des fesses
des anges.

Regarde : ce n'est pas l'oiseau
blessé qui se débat sur le clavier
ni la corde qui gémit ni l'ancien
son de son nom, ni les tilleuls
ni le soleil sur la neige.

Ici sous,
Detlev Spinell, la mort, au fond
des plages que frôlent les pigeons
de ses doigts, sous la mort,
tu as déjà oublié le nom des bancs
de bois, le gravier du chemin,
les ombrelles de soie, les rugissements
d'une mer pressentie, regarde l'horrible
présence des choses, les coups de griffe
du soleil, les fleurs rugissent, les dents
de la nuit se déploient, en haut ombre,
le marteau de la mer, amour, oh nuit
sous la mort !

La mer
a moutonné tout doucement, ou c'était ses
[cheveux

elle se lève en chantant dans le nu
noir des arbres, ou le vent
déjà brisé de ses cheveux, vague
sur la colline pluvieuse, vers les vieux
sons de la vie, sa lointaine
adolescence...

Non, ni sur le piano
ni dans ses cheveux morts, non, sous
la mort ne renaît, ni sur les photos
jaunies, sous la mort,

¹⁷³⁷ Dibujo de la muerte, op.cit., p. 132-134.

*en la ola de hoy se ha creado
su pasada belleza.*

*Ahora recoge
tu viejo libro...Pola, la sirena,
il vaporetto, las palomas grises
su belleza la ola pronto el viejo
maletín, hacia el puerto, hacia Venecia,
hacia ninguna parte.*

*El afilado
grito desde la nieve, desde el hueco
bramido de la noche los zapatos
de viaje deprisa allí la muerte
la arena, aquel sonido como el largo
vuelo de las gaviotas, allí tienes
Detlev Spinell deprisa la capa
de viaje tu muerte pronto, tienes
que llegar*

*el sombrero de los músicos
la pasarela, el Lido, las palomas,
und bon jour, euer Excellenz!*

*la ola
ya está muy lejos, Venecia, tu muerte,
Detlev Spinell, has sentido el largo
sonido anticipado, ve, tu muerte,
rescata la belleza de su inútil
adolescencia.*

*Una vez más el silencioso resbalar de la góndola,
[casi
para tocar hacia la sangre un ramillete de frío,*

*para mirar al fondo de los derrumbaderos de la
[noche.*

*Como tantas otras veces, hacia la laguna,
despacio, desde ese ligero puñado de fresas,
tantas y tantas veces por entre los leones de
[piedra*

*y las columnillas transparentes de mármol, su
delgado racimo de sangre,
tantas veces entre el aire mordido por las
[gárgolas,*

*en los rincones de las loggias, en los ecos
cubiertos de polvo en el mojado silencio de las
[fuentes,*

*una y otra vez
casi podría decirte cómo he recorrido*

*los dedos y la palma de mi mano,
cómo he visto despacio el opaco vacío de mis ojos*

*al mirar y tocar y correr y seguir cada tarde
[hacia la laguna
la góndola ligeramente velada por la niebla,
un puñado de fresas, a lo lejos,
allá atrás, en la playa, podría buscar ahora*

las largas transparencias sobre el pálido fondo del

*dans la vague d'aujourd'hui s'est créée
sa beauté passée.*

*Ramasse à présent
ton vieux livre...Pola, la sirène,
il vaporetto, les pigeons gris
sa beauté la vague bientôt la vieille
valise, vers le port, vers Venise,
vers nulle part.*

*Le cri
strident depuis la neige, depuis le mugissement
creux de la nuit les souliers
de voyage vite là-bas la mort
le sable, ce son comme le long
vol des mouettes, là-bas t'attend
Detlev Spinell vite la cape
de voyage ta mort bientôt, tu dois
arriver*

*le chapeau des musiciens
la passerelle, le Lido, les pigeons,
und bon jour, euer Excellenz!*

*la vague
est déjà très loin, Venise, ta mort,
Detlev Spinell ; tu as entendu le long
son anticipé, va, ta mort,
sauve la beauté de son inutile
adolescence.*

*Une fois encore le glissement silencieux de la
[gondole, presque
pour toucher vers le sang un petit bouquet de
[froid,
pour regarder au fond des ravins de la nuit.*

*Comme tant d'autres fois, vers la lagune,
lentement, depuis cette légère poignée de fraises,
tant et tant de fois entre les lions de pierre*

*et les colonnades de marbre transparent, leur
fine grappe de sang,
tant de fois dans l'air mordu par les gargouilles,*

*dans les recoins des loggias, dans les échos
couverts de poussière dans le silence mouillé des
[fontaines,*

*encore et encore
je pourrais presque te dire comment
[j'ai parcouru*

*mes doigts et la paume de ma main,
comment j'ai vu lentement le vide opaque de mes
[yeux
regarder et toucher et courir et suivre tous les soirs
[vers la lagune*

*la gondole légèrement voilée de brouillard,
une poignée de fraises, au loin,
là derrière, sur la plage, je pourrais chercher
[maintenant
les longues transparences sur le fond pâle de*

<i>pero no</i> <i>rozar la mano ligeramente sobre las aguas</i> <i>para tocar con los dedos la punta de otros dedos,</i> <i>allá a lo lejos es la muerte acaso,</i> <i>tan sólo es un racimo de fresas salvajes, casi</i> <i>decirte cómo iba buscando el rostro de las cosas</i> <i>desde el brocal de los pozos,</i> <i>quiero descender blandamente hacia la más alta</i> <i>ahora llevo mi muerte por la sangre vuela una</i> <i>quiero llevar mi muerte hacia la noche,</i> <i>a la orilla del mar, hasta la orilla</i> <i>de la noche,</i> <i>quiero dejar mi muerte a orillas de la</i> <i>respirar la brisa de la noche, las flores ateridas,</i> <i>el aire de las cosas, la tierra que no es,</i> <i>al mismo fondo de los derrumbaderos de la</i>	[abismo [no, [puedo [noche, [golondrina, [noche, [noche.	mais pas frôler de la main légèrement les eaux pour toucher des doigts le bout d'autres doigts, là-bas au loin c'est la mort peut-être, ce n'est qu'une grappe de fraises sauvages, je te dire comment je recherchais le visage des choses depuis la margelle des puits, je veux descendre paisiblement vers la nuit la plus maintenant je porte la mort dans mon sang vole je veux porter ma mort jusqu'à la nuit, au bord de la mer, jusqu'au bord de la nuit, je veux laisser ma mort au bord de la respirer la brise de la nuit, les fleurs transies, l'air des choses, la terre qui n'existe pas, là au fond des ravins de la nuit.	[l'abîme [non, [peux presque [profonde, [une hirondelle, [nuit,



Tempestad¹⁷³⁸

*Una paloma en llamas aparece
de súbito. Desgarra incandescente
la daga las pupilas del halcón.
Escamas plateadas, coseletes
de púrpura, la pluma de airón barre
el oro y el azul. Desnúdate
bajo la verde bruma de este sauce
y serás fácil presa para el rayo.
Desnudos son los arboles, desnudos
los juncos en el río. Ruedan blancos
nenúfares cortados, aletea
acá y allá la espuma. Entre la fronda
emergen las luciérnagas, pupilas
que temen a la luz. Cae una gota
sobre el helado hilo de las lanzas.
Emergen en el mar, sobre tu piel,
puñaladas de frío. Si las ramas
te acosan, si las víboras descienden
a la sedosa curva de tu pecho,
si atenaza tus sienes una hilera
de vírgenes corolas, mercuriales
y cítisos azules, no liberes
el nácar de tu pie. Pronto, en lo oscuro,
teñirán los fulgores de la antorcha*

Tempête

Une colombe en flammes apparaît
soudain. La dague déchire
incandescente les pupilles du faucon.
Écailles argentées, cuirasses
de pourpre, la plume du panache balaie
l'or et l'azur. Dénude-toi
sous la verte brume de ce saule
et tu seras une proie facile pour l'éclair.
Nus sont les arbres, nus
les joncs dans le fleuve. De blancs
nénuphars coupés roulent, halète
ça et là l'écume. De la frondaison
émergent les vers luisants, pupilles
craintives de la lumière. Une goutte tombe
sur le fil glacé des lances.
De la mer émergent, sur ta peau,
les coups de poignard du froid. Si les branches
t'assaillent, si les vipères descendent
vers la courbe soyeuse de ton sein,
si tenaille tes tempes une file
de corolles vierges, de mercuriales
et de cytises bleus, ne libère pas
la nacre de ton pied. Bientôt, dans le noir,
les éclats de la torche teinteront

¹⁷³⁸ Dibujo de la muerte, op.cit., p. 167-68.

*el roce de la seda.
Rugirán a los cielos las gargantas
abrasadas de sangre. Los arroyos
lavarán los sangrientos cortinajes
y el cálido plumón pisoteado.
Un concierto de garras y zarcillos
ambiciona tu cuerpo.*

*Los laureles
gotean, y en el tibio sol retozan
blanquísimos caballos, con guiraldas
de flores en la grupa.*

le frôlement de la soie.
Les gorges embrasées de sang
rugiront vers le ciel. Les ruisseaux
laveront les sanglantes tentures
et le chaud plumage piétiné.
Un concert de griffes et de vrilles
désire ton corps.

Les lauriers
gouttent, et dans le soleil tiède gambadent
des chevaux très blancs, avec des guirlandes
de fleurs sur la croupe.



El embarco para Cyterea¹⁷³⁹

Sicut dii eritis
Génesis III, 4

*Hoy que la triste nave está al partir,
con su espectacular monotonía,
quiero quedarme en la ribera, ver
confluir los colores en un mar de ceniza,
y mientras tenuemente tañe el viento
las jarcias y las crines de los grifos dorados
oír lejanos en la oscuridad
los remos, los fanales, y estar solo.
Muchas veces la vi partir de lejos,
sus bronces y brocados y sus juegos de música :
el brillante clamor
de un ritual de gracias escondidas
y una sabiduría tan vieja como el mundo.
La vi tomar el largo
ligera bajo un dulce cargamento de sueños,
sueños que no envilecen y que el poder rescata
del laberinto de la fantasía,
y las pintadas muecas de las máscaras
un lujo alegre y sabio,
no atributos del miedo y el olvido.
También alguna vez hice el viaje
intentando creer y ser dichoso
y repitiendo al golpe de los remos :
aquí termina el reino de la muerte.
Y no guardo rencor
sino un deseo inhábil que no colman
las acrobacias de la voluntad,
y cierta ingratitud no muy profunda.*

L'embarquement pour Cythère

Sicut dii eritis
Genèse III, 4

Aujourd'hui alors que la triste nef va partir,
avec sa spectaculaire monotonie,
je veux rester sur la rive, voir
confluer les couleurs dans une mer de cendres,
et pendant que le vent doucement fait résonner
le gréement et les crinières des griffons dorés
écouter lointains dans l'obscurité
les rames, les fanaux, et être seul.
Souvent, de loin, je l'ai vue partir,
ses bronzes et ses brocards et ses jeux de musique :
la brillante clameur
d'un rituel de grâces cachées
et d'une sagesse aussi vieille que le monde.
Je l'ai vue prendre le large
légère sous un doux chargement de rêves,
des rêves qui n'avalissent pas et que le pouvoir sauve
du labyrinthe de la fantaisie,
et les grimaces peintes des masques
un luxe joyeux et savant,
pas des attributs de la peur et de l'oubli.
Quelquefois aussi j'ai fait le voyage
en essayant d'y croire et d'être heureux
et répétant au rythme des rames :
ici s'achève le royaume de la mort.
Et je n'éprouve pas de rancœur
juste un désir malhabile que ne comblent pas
les acrobaties de la volonté,
et une certaine ingratitudine pas très profonde.



¹⁷³⁹ *Ibid.*, p. 181.

El poema no escrito¹⁷⁴⁰

*Me gusta contemplarte al salir de la ducha,
como a Susana los ancianos bíblicos.*

Por la puerta entornada te acecho cuando

[envuelves

*en la toalla el muslo o el tobillo,
el pecho rebosante tras la línea del brazo :
odalisca de Ingres, pastora de Boucher
cálidas, sosegadas, inocentes,
ninfas de Bouguereau, esclavas de Gérôme,
Venus de Cabanel – horizontal espuma – ,
tan redondelamente comestibles.*

*Tendrá un nombre ese pliegue de la axila
que se bifurca en dos entre los dientes ;
el leve mofletillo que bordea redondo
el friso de la media, debajo de la nalga ;
ese cuenco rosado en que acaban las ingles,
donde el pulgar se tensa en breves círculos
entreabriendo el estuche de la lengua.
Tengo que consultar a un catedrático
de Anatomía.*

*Ya escribiré un poema
cuando esté muerta el arte del deseo.*

Le poème non écrit

*J'aime te contempler quand tu sors de la douche,
comme les vieillards bibliques avec Suzanne.*

Par la porte entrouverte je te guette quand tu

[enveloppes

*dans la serviette ta cuisse ou ton mollet,
ta poitrine qui déborde sous la ligne du bras :
odalisques d'Ingres, bergères de Boucher
chaudes, apaisées, innocentes,
nymphe de Bouguereau, esclaves de Gérôme,
Vénus de Cabanel – écume horizontale – ,
si rondelettement comestibles.*

*Ce pli de l'aisselle qui s'ouvre en deux
quand on le mord doit avoir un nom ;
le fin capiton qui borde arrondi
la frise de ton bas, sous la fesse ;
cette coupe rosée où s'achève ton ventre,
où le pouce se tend formant de brefs cercles
entrouvrant l'étui de la langue.
Je dois consulter un professeur
d'Anatomie.*

*J'écirai un poème
quand se sera éteint l'art de désirer.*



Melusina¹⁷⁴¹

*Mi mal por bien es tenido,
por haberos conocido.*

*Badajoz « El músico », Cancionero
Musical de Palacio, n° 51*

*Si viniste hasta mí en un rayo de Luna
desde el fondo del agua, transparente,
pisando espinas sin dolor ni peso
para salvarme de la soledad,*

*y yo era el peregrino que en un claro del bosque
miraba reposar sus armas juntas,
aterido, famélico y cansado
de fingir gallardía y fortaleza,*

*aclárame por qué, mi dama blanca,
cayó sobre nosotros el conjuro.
El tiempo no me había ennoblecido,
y a ti no te asistía el unicornio :*

Mélusine

*Mon mal est devenu un bien,
puisque par lui je vous connus.*

*Badajoz « Le musicien », Cancionero
Musical de Palacio, n° 51*

*Si tu vins jusqu'à moi sur un rayon de Lune
depuis le fond de l'eau, transparente,
marchant sur des épines légère et sans souffrir
pour me sauver de la solitude,*

*et que j'étais le pèlerin qui dans une clairière
regardait reposer ses armes rassemblées,
transi, famélique et fatigué
de feindre le panache et la force,*

*explique-moi pourquoi, ma blanche dame,
s'abattit sur nous le sortilège.
Le temps ne m'avait pas rendu plus noble,
et tu n'étais assistée d'aucune licorne :*

¹⁷⁴⁰ *Verano inglés, op.cit., p. 17.*

¹⁷⁴¹ *Ibid., p. 59-60.*

*debió de ser un pacto de inocencia
para burlar la candidez perdida,
con un tigre debajo de la cama
y un fogoso esqueleto muy vivo en el armario.*

*Se encendieron tus ojos, con redondez de lago
que rizara un susurro de rápidas corrientes,
mientras acariciaba tu pecho poderoso,
y al ir a desnudarlo me maldijo una lágrima.*

Al caer tus vestidos rodeó tu cintura

*un punzante reguero de gusanos y abejas ;
sentí, al dormir contigo entre las flores,
demorarse en mi piel el filo de una garra.*

*Si vuelves a tu mundo, Melusina,
me harás un gran favor. Sé generosa :
sálvame de rozar entre las sábanas
una noche tu cuerpo de serpiente.*

*Alguna vez lo he visto desceñirse,
ondular en anillos plateados
y enseñarme los dientes, agudos como ascuas.
Aun así, fue un abrazo delicioso.*

*Déjame en un rincón con este libro,
el don más puro de la soledad.
Tendrás mi gratitud y mi nostalgia
cada vez que aparezcas en mis sueños.*

ce fut sans doute un pacte d'innocence
pour tromper la candeur perdue,
avec un tigre sous le lit
et un bouillant squelette bien vivant dans l'armoire.

Tes yeux s'allumèrent, en rondeur de lac
ridé par un murmure de rapides courants,
pendant que je caressais ta puissante poitrine,
et qu'en la dénudant me maudit une larme.

Quand tombèrent tes vêtements une lancinante
[traînée

de vers et d'abeilles entoura ta taille ;
je sentis, endormi contre toi dans les fleurs,
s'attarder sur ma peau le fil d'une griffe.

Si tu retournes dans ton monde, Mélusine,
tu me feras une grande faveur. Sois généreuse :
épargne-moi de frôler dans les draps
une nuit ton corps de serpent.

Je l'ai vu parfois desserrer son étreinte,
onduler en anneaux argentés
et me montrer les dents, acérées comme des braises.
Même ainsi, cette étreinte fut délicieuse.

Laisse-moi dans un coin avec ce livre,
le don le plus pur de la solitude.
Tu auras ma gratitude et ma nostalgie
chaque fois que tu m'apparaîtras en songe.



Susana en el baño, por Tintoretto¹⁷⁴²

*Un día esplendoroso, de cielo azul turquesa
en el que vuelan pájaros dorados
mecidos por la brisa
que cimbrea los fresnos.*

*Llega un rumor de hojas,
de arroyuelo pausado,
de garza en vuelo lento perseguido
por un halcón paciente y perezoso.
Una abeja indecisa roza el pétalo.
Las nubes se entreabren,
las alas complacidas si las oreja el vuelo ;
las corolas se comban halagadas
en la certeza de la miel futura,
y en el latido unánime del arpa que resuena
en flores, aves, cielo,
sólo una cuerda rota : tu mezquino pudor,*

Suzanne au bain, par Le Tintoret

Un jour splendide, au ciel bleu turquoise
où volent des oiseaux dorés
bercés par la brise
qui cambre les frênes.

Arrive une rumeur de feuilles,
de tranquille ruisseau,
de héron au vol lent poursuivi
par un faucon patient et paresseux.
Une abeille indécise frôle le pétale.
Les nuages s'entrouvrent,
les ailes sont comblées si le vol les aère ;
les corolles s'épanouissent flattées
dans la certitude du miel à venir,
et dans le battement unanime de la harpe qui résonne
dans les fleurs, les oiseaux, le ciel,
une seule fausse note : ta pudeur mesquine,

¹⁷⁴² Regiones devastadas, op.cit., p. 47.

envuelto en un guiñapo en la bañera.

enveloppée de guenilles dans la baignoire.



Diana y ninfas, por Domeniquino¹⁷⁴³

*Estáis en un jardín donde os protegen
de miradas intrusas
unos versos de Horacio.*

*Vuestros tenues vestidos
convienen al Abril perpetuo que no turban
el dardo de Diana ni la abeja
detenida en un lirio
que a las leyes de flor no está sujeto.
Quién fuera simulacro de formas y colores
en la serenidad de ese clemente
silencioso jardín sin espesura,
acogido al amparo de un piadoso
barniz de soledad fuera del tiempo.*

Diane et ses nymphes, par Le Dominiquin

*Vous êtes dans un jardin protégées
des regards indiscrets
par quelques vers d'Horace.*

*Vos robes légères
conviennent au perpétuel Avril que ne troublent
ni le dard de Diane ni l'abeille
posée sur un lys
puisque'il n'est pas soumis aux lois des fleurs.
Qui serait simulacre de formes et de couleurs
dans la sérénité de ce clément
et silencieux jardin sans épaisseur,
accueilli sous le couvert d'un doux
vernis de solitude hors du temps.*

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p. 49.

3. L'achronie référentielle, une immobilité en mouvement vers la connaissance de soi.

Le refuge dans le monde de l'art, nostalgique impasse où viennent échouer les errances du locuteur, ne suffit à masquer le questionnement ontologique du poète sur le Temps insaisissable. Même l'art tombe en poussière et la beauté des objets n'est que le masque de la destruction, unique certitude du vivant qui dans son cycle éternel de naissances et de morts imprime à la vie son mouvement circulaire. Les cadavres de nos souvenirs flottent ainsi dans les eaux putrides de « Bacanales en Rimini para olvidar a Isotta »¹⁷⁴⁴ : fastes, gloire, espace atemporel idéal du référent culturel affirment alors dans leur éclat la puissance du flux du Temps, égalisateur de toutes choses. Et, devant nous, la fin, contenue en chaque commencement.

Le référent culturel, « Jardín inglés »¹⁷⁴⁵ imaginal, « Campo de' Fiori »¹⁷⁴⁶ romain ou immaculées et glaciales surfaces planes de la *[c]iudad sin eco* de « Cannonball Adderley conquista el polo sur »¹⁷⁴⁷ détissent la linéarité du temps « de cette représentation peut-être conventionnelle que nous en avons – passé, présent, futur », « in-quiètent » le lecteur soudain privé de « toutes ces choses rassurantes » telles que le « couple origine-fin comme il y a des causes et des effets, le sujet et l'objet »¹⁷⁴⁸. Plus d'origine ni de fin, la dilution du référent par l'illusion de l'immersion temporelle est à l'œuvre : le lieu clos – ville, jardin, salon – paradoxalement à la fois ouvert et fermé, est le dernier bastion avant la disparition du locuteur et celle du lecteur, emportés dans le flot du long poème et le miroir angoissant de l'intime solitude. La parole n'est qu'une fiction contre laquelle se cogne leur reflet : « ...nous n'atteindrons jamais la fin, [...] nous sommes déjà au-delà ». Et « s'il n'y a plus de fin, de finitude, s'il est immortel, le sujet ne sait plus ce qu'il est ».¹⁷⁴⁹

D'ailleurs, quel est ce *nous*, ce *je*, cette voix poématique elle-même diluée, incarnation d'un simple faisceau de perceptions et de sensations mises en mots dans le poème, juxtaposition d'images dont la désolation souligne l'inutilité de la tentative de l'écriture, paradoxalement cependant non réduite au silence, et au final miroir d'auto-connaissance lorsque le *desasimiento* nécessaire à la continuité du cheminement intérieur est enfin accepté, en une mystique et profane auto-contemplation – et toi lecteur, qui es-tu ? – :

¹⁷⁴⁴ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 179.

¹⁷⁴⁵ *El sueño de Escipión*, *ibid.*, p. 201-205.

¹⁷⁴⁶ *Cuatro noches romanas*, *op.cit.*, p. 11-22.

¹⁷⁴⁷ *El sueño de Escipión* in *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 214-215, v.1, 23 et 29.

¹⁷⁴⁸ J. Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, Le Livre de Poche, biblio essais 4368, 2000, p. 57 pour les trois citations.

¹⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 58 et 61.

« La mémoire alors saigne un peu. La nuit referme ses buissons. Nous y laissons des touffes de chair, des rires en grappes, et quelques regards couleur de porcelaine ébréchée : ce sont les vestiges incertains de notre cœur qui luisent un instant puis noircissent ». ¹⁷⁵⁰

C'est que cette intime exploration mémorielle, à l'œuvre dans « Campo de' Fiori », se manifeste en réalité dans une autre mise en scène dans le poème, celle d'un illusoire dialogue dans les parages déserts de l'errance intérieure :

« Ce colloque de la réminiscence enchantée et du désenchantement est en réalité un soliloque ; ce dialogue de deux ombres est en réalité un monologue où les questions restent sans écho ». ¹⁷⁵¹

Dédoublement du « Je est un autre » rimbaldien, la métaphysique de l'absence désespérément matérialisée dans les matières précieuses de « Bacanales en Rimini para olvidar a Isotta », se défait dans les plans géométriques et incolores de « Cannonball Adderley conquista el polo sur » et l'espace désolé de « Jardín inglés » aux allées jonchées des débris des souvenirs éteints :... « comme des pas anonymes sur la neige, les deux fantômes blafards s'effacent peu à peu dans l'inexistence ». ¹⁷⁵²

L'événement du souvenir reconstruit grâce au tourbillon atemporel du référent culturel – Rimini, Isotta, Cannonball Adderley, Rome, Diderot, Juan Ramón Jiménez, Sor Juana Inés de la Cruz, Valéry Larbaud, Pessoa, Quevedo, Santa Teresa, Shakespeare, Tristan Tzara – est une voie d'échappement dans le vertigineux envol du Temps : « car ce qui a une fois *existé* *subsistera* éternellement et laisse après soi un sillage métémpirique infini » ¹⁷⁵³. Ce Temps que fuit le référent est néanmoins un espace décoloré où poète et lecteur s'emparent de leur liberté d'être car « montrer la couleur gêne parfois le discours, le fait dévier vers le problème des nuances, fixe pour le spectateur une certaine teinte, une certaine matérialité qui l'empêcheront de laisser son esprit vagabonder dans les champs infinis du sens et du rêve ». ¹⁷⁵⁴

Lire le monde au travers du crible du référent c'est également revenir à soi, retour mystique dans son intime sacré, à la recherche de l'ineffable de l'humain. Reprenons pour évoquer cette quête les propres paroles de Catherine de Sienne :

« Songe maintenant que l'âme est un arbre fait pour l'amour et qu'elle ne peut donc vivre que d'amour. Il est donc bien vrai que si l'âme ne possédait point un amour divin, amour pour la parfaite charité, elle ne saurait produire un fruit de vie mais un fruit de mort. Il faut donc que la racine de cet arbre, c'est-à-dire

¹⁷⁵⁰ J.M. Maulpoix, *Une histoire de bleu*, op.cit., p. 98.

¹⁷⁵¹ V. Jankélévitch, *L'irréversible...* op.cit., p. 198.

¹⁷⁵² *Ibid.*, p. 198.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷⁵⁴ M. Pastoureau, *Les couleurs...* op.cit., p. 233.

la volonté, plonge dans la connaissance de soi-même car c'est précisément par cette connaissance de soi-même qu'elle est unie en moi qui suis sans fin et sans commencement comme le cercle...Tu peux tourner et retourner dans un cercle, tu ne trouveras ni fin ni commencement, et pourtant tu y es contenu ».¹⁷⁵⁵

¹⁷⁵⁵ Catherine de Sienne, « Le livre des dialogues », chap. X, *Femmes mystiques*, Anthologie par Thierry Gosset, Paris, La Table Ronde, Les petits livres de la Sagesse, époque médiévale, 1995, p. 95.

Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta¹⁷⁵⁶

En una horas puede el vino, en la dulce demencia

*del festín,
y las arpas, laúdes, las delicadas sedas,
aplacar el amor, como la cólera. ¿Qué queda
como presa a la vejez,
qué peor enemigo que este arte
de conservar la vida? El brillo de los mármoles
[labrados*

*no ocultará tu muerte. No seremos
dentro de poco ya, ni estos dorados
cortinajes, las vívidas hogueras,
el carmesí arrugado tras la danza
ni el líquido destello de las gemas
en los rubios cabellos, tras el baño.
Proclaman en el llano azul los fresnos
el baño de las ninfas. Un tropel
de centauros te cerca. Todos estos brillantes
candeleros y telas
han de prevalecer sobre nosotros, quizás será la
[muerte
la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre
[la tierra,
escuchad cómo rasga una hoja lentísima los
[tapices del palio,
cómo se desvanecen esos versos unidos a la
[música, como la
proa del Bucentoro,
sumergiendo en el agua los flecos amarillos,
se acerca, con los rojos gallardetes al viento,
mientras flotan sin rumbo cadáveres y rosas.*

Bacchanales à Rimini pour oublier Isotta

*En quelques heures le vin peut, dans la douce
[démence*

*du festin,
et des harpes, des luths, des soieries délicates,
apaiser l'amour, comme la colère. Quelle emprise
reste-t-il à la vieillesse,
quel pire ennemi que cet art
de demeurer en vie ? L'éclat des marbres sculptés*

*ne cachera pas ta mort. Nous n'existerons
bientôt déjà plus, ni ces tentures
dorées, les bûchers vivaces,
le cramoyi froissé après la danse
ni l'éclat liquide des pierres précieuses
dans les blonds cheveux, après le bain.
Les frênes proclament le bain des nymphes
dans la plaine bleue. Un troupeau
de centaures t'encercle. Tous ces brillants
chandeliers et ces étoffes
dureront plus que nous, peut-être que la mort sera*

*la seule certitude qu'il nous a été donné de brandir
[sur la terre,
écoutez comme une feuille érafle très lentement
[les brocards du dais,
comme s'évanouissent ces vers accordés à la
[musique, comme la
proue du Bucentaure ;
plongeant dans l'eau les franges jaunes,
s'approche, leurs rouges flammes dans le vent,
tandis que flottent sans but des cadavres et des
[roses.*



Jardín inglés¹⁷⁵⁷

*Disposición convencional
y materia vigente, acreditada
prosodia : ilustraciones
que es sabio intercalar tanto en la vida misma
como el discurso del poema. Darles
un ingrediente de ternura.*

Y la tristeza

*(la sensación de culpa)
de hablar un arte viejo, con vocación escasa
para el triunfo ; darles,
como en los dioramas de las ferias,
un toque de inquietud : licor precioso*

Jardin anglais

*Disposition conventionnelle
et matière en vigueur, prosodie
accréditée : illustrations
qu'il est sage d'intercaler tant dans la vie même
que le discours du poème. Leur donner
un soupçon de tendresse.*

Et la tristesse

*(la sensation de faute)
de parler un art vieilli, peu apte
à triompher ; leur donner,
comme dans les dioramas des foires,
une touche d'inquiétude : précieuse liqueur*

¹⁷⁵⁶ *Dibujo de la muerte, op.cit., p. 179.*

¹⁷⁵⁷ *El sueño de Escipión, ibid., p. 201-205.*

*de la duda, pasión para los fuertes,
no este jardín estéril
y esta yerta estación, como su cielo fijo.*

*En la esterilidad
concilia la erosión a sus figuras
con la vicisitud de la memoria.
Las estatuas sugieren
un alma a este jardín, no su pasado mismo
sino la vaga realidad que me complace ahora
inventar en su honor, y la emoción poética,
más que de sabia precisión, da fe
de una cierta ignorancia convenida
a modo de verdad.*

*Y tierra muerta
más que desnuda aquí. Ni los senderos
menos que tierra.*

*Y el rodar los años
los oros de su pátina
como una injuria inútil sobre lo ya caído.*

*Los arboles sin savia y los cuerpos sin luz
dan en las alamedas ya borradas
al viento su rigor, y la inmortalidad
es patrimonio firme de lo muerto.
Así tu cuerpo fue, y recordarlo ahora
es un mundo sin eco, una ciudad vacía
donde sólo su carne
tuviera realidad, como esta tierra ausente,
y aun siendo en lejanía, como un mar escondido,
una gran amenaza.*

*Y su recuerdo vive.
En los rostros quebrados
en su mejor perfil, como el cincel
que levemente ulcera
la morbidez inerme de la pupila vacua
variando su herida como una cuerda única,
el espejo del limo,
la voz del hielo, la incisión del aire,
reclaman los desnudos,
alzado contra el mar y el cielo mate
el frío alfanje de su geometría,
un castigo perenne sobre su carne rígida
para mejor sentir : burlar la muerte,
aplazarla ; buscar
el mal, y padecerlo. Eso fue amor entonces.
En el aire sin luz
dibujan las estatuas el pulso tembloroso
de labios que no besan y brazos que no oprimen
a brazos que no sienten, y miradas
sin pupila : querencia
más que el tiempo tenaz, no levantado
su dibujo de formas atezadas
de deseo, al amparo y contra el soplo
de la caducidad, dibujo de la muerte,
y en su rigor, más que en la vida misma,*

*du doute, passion des forts,
pas ce jardin stérile
et cette saison gisante, comme son ciel fixe.*

*Dans la stérilité
l'érosion concilie ses figures
avec les vicissitudes de la mémoire.
Les statues suggèrent
une âme à ce jardin, pas son passé même
mais la vague réalité qu'il me plaît maintenant
d'inventer en son honneur, et l'émotion poétique,
plus que de savante précision, paraît
une certaine ignorance convenue
en guise de vérité.*

*Et terre morte
plus que dénudée ici. Ni les sentiers
moins que terre.*

*Et les années qui roulent
les ors de leur patine
comme une blessure inutile sur ce qui est déjà
[à terre.*

*Les arbres sans sève et les corps sans lumière
donnent au vent leur rigueur dans les allées
déjà effacées, et l'immortalité
est le ferme patrimoine de ce qui est mort.
Ainsi fut ton corps, et se le rappeler à présent
est un monde sans écho, une ville vide
où seule sa chair
serait réelle, comme cette terre absente,
qui même éloignée est, comme une mer cachée,
une grande menace.*

*Et son souvenir vit.
Dans les visages abîmés
dans leur meilleur profil, comme le burin
qui altère légèrement
la morbidité lisse des pupilles vacantes
variant sa blessure comme une unique corde,
le miroir de la vase,
la voix de la glace, l'incision de l'air,
réclament les nus,
la froide alfange de leur géométrie dressée
contre la mer et le ciel mat,
un châtiment sans fin sur leur chair rigide
pour mieux sentir : tromper la mort,
la retarder ; chercher
le mal, et en souffrir. Ce fut donc de l'amour.
Dans l'air sans lumière
les statues dessinent le pouls tremblant
de lèvres sans baisers et de bras sans étreintes
vers des bras insensibles, et des regards
sans pupilles : attachement
plus que le temps tenace, à terre
leur contour aux formes tannées
par le désir, à l'abri et contre le souffle
de la décrépitude, dessin de la mort,
et dans sa rigueur, plus que dans la vie même,*

hay un signo de gloria.

*En la esterilidad rutila aquello
que no ha sido : la humillación, el odio
que no han sido.*

*Terrazas
donde escuchar el viento, descifrar
la ausencia del color y de la forma,
la de un cuerpo sin fin, porque sin fin el odio*

*busca saciarse, y alza
la cabeza una vez
y otra vez, y es tan fuerte
cuanto reciente el tiempo
de su aniquilación ; rutila el miedo
a sentirse vivir, y el humillante curso
de las horas.*

*Y llena
la oscuridad, cuando los cuerpos huelen
intensamente, la risotada placida
de las cosas amigas.
En la esterilidad rutila el odio,
la indefensión, el miedo, que no han sido,
como la vida misma, una falta de gusto,
y su mejor historia.*

*En primer plano el cortinaje
de verdura, y siguiendo la elisión
de los pocos colores, una huida ilusoria,
gradación de los tonos, apariencia
de perspectiva y de profundidad
como en la doble serie de planos sucesivos
los decorados de teatro.*

*Y a un lado de la tela una fachada simple,
de simétrico esquema ; delicada armonía
de la fábrica y la naturaleza,
y en la penumbra de un bosque
unos cuerpos desnudos.*

*Así el recuerdo ejerce
su innoble potestad : no rememora, elude,*

*y confiere el carisma de su tristeza vaga
a los días perdidos, que cobran en la ausencia
una serena lejanía.*

*En una atmósfera de paz
unos cuerpos desnudos ; para darles relieves
un ligero vestido que no voile sus formas
ni ofenda su color : una mancha granate.
Y despliega el recuerdo su gran artillería
con los cinco colores de su figuración
relumbrando a compas : bello Libro de Horas
hojeado al desgaire, siempre la misma página,
guijarros de zafiro, aguamarinas
en un campo de oro, miradores
sobre un fondo de azur, vergel sin muros,
torres sin guarnecer, Ciudad Celeste.*

il existe un signe de gloire.

Dans la stérilité rutilante ce qui
n'a pas existé : l'humiliation, la haine
qui n'ont pas existé.

Des terrasses
où écouter le vent, déchiffrer
l'absence de la couleur et de la forme,
celle d'un corps infini, parce qu'infiniment la
[haine]

cherche à se rassasier, et relève
la tête une fois
et encore une fois, et elle est aussi forte
qu'est récent le temps
de son annihilation ; la peur de se sentir
vivant rutilant, et l'humiliant cours
des heures.

Et elle emplit
l'obscurité, quand les corps sentent
intensément, l'éclat de rire
des choses amies.
Dans la stérilité rutilante la haine,
la vulnérabilité, la peur, qui n'ont pas existé,
comme la vie même, une faute de goût,
et sa meilleure histoire.

Au premier plan le rideau
de verdure, et suivant l'élimination
des rares couleurs, une fuite illusoire,
gradation des tons, apparence
de perspective et de profondeur
comme dans la double série de plans successifs
les décors de théâtre.

Et d'un côté de la toile une simple façade,
au schéma symétrique ; délicate harmonie
de la fabrique et de la nature,
et dans la pénombre d'un bocage
des corps dénudés.

Ainsi le souvenir exerce
son ignoble domination : il ne remémore pas, il
[élude,

et confère le charisme de sa vague tristesse
aux jours perdus, qui acquièrent dans l'absence
une sérénité lointaine.

Dans une atmosphère de paix
des corps nus ; pour leur donner du relief
un léger vêtement qui ne voile pas leurs formes
et ne blesse pas leur couleur : une tache grenat.
Et le souvenir déploie sa grande artillerie
les cinq couleurs de sa figuration
étincelant en rythme : beau Livre d'Heures
feuilleté paresseusement, toujours la même page,
cailloux de saphir, aiguës-marines
dans un champ d'or, belvédères
sur un fond d'azur, verger sans mur,
tours sans garnison, Cité Céleste.

*Porque en cada milímetro
de piel una memoria
maquilla su ficción y en ella vive,
repinta su cadáver, atesora la inercia
de los fantasmas cotidianos,
convierte los recuerdos
en estampas piadosas, adecuadas
para dar nacimiento
a la ficción poética (¿Y no a la inversa acaso?)
Y los ojos, las manos,
cada palmo de piel atruena el aire
reclamando tu cuerpo ; nada saben
de humillación, y sí de ausencia ahora.
Y su clamor parece
la más firme razón. La razón de la piel
y de los labios, cierta
contra la voluntad :
Tierra de Nadie.*

*Primeros días de Marzo en la paleta
de Palma El Viejo...Ámbar
los campos de labor, o verde pálido
inundado de luz. Blanca la carne,
ingrávidas las formas,
irreal el color como una alegoría
(o quizás un retrato,
antes que el cuerpo olvide).
Y en la ficción del aire
y en su nítido trazo hay un signo de gloria.*

*Parce que dans chaque millimètre
de peau une mémoire
maquille sa fiction et vit en elle,
repeint son cadavre, accumule l'inertie
des fantômes quotidiens,
transforme les souvenirs
en images pieuses, aptes
à donner naissance
à la fiction poétique (Et pourquoi pas l'inverse?)
Et les yeux, les mains,
chaque parcelle de peau mugit dans l'air
réclamant ton corps ; ils ne savent rien
de l'humiliation, mais de l'absence maintenant si.
Et leur cri semble
la raison la plus juste. La raison de la peau
et des lèvres, sûre d'elle
contre la volonté :
Terre de Personne.*

*Premiers jours de Mars sur la palette
de Palma le Vieux...Ambre
les champs labourés, ou vert pâle
inondé de lumière. Blanche la chair,
aériennes les formes,
irréelle la couleur comme une allégorie
(ou peut-être un portrait,
avant que le corps n'oublie).
Et dans la fiction de l'air
et dans son tracé net il existe un signe de gloire.*



Cannonball Adderley conquista el Polo Sur¹⁷⁵⁸

*Ciudad sin eco,
sólo dos labios mudos ulceran tu blancura
en los altos cristales donde no late el viento
ni rasga el rayo el aire
ni presagian aristas la tormenta,
ni sabe el horizonte en qué cono de nácar
pliega sus alas muertas la negrura.
Ciudad sin nombre, vaca
el polvo estéril sobre el espejo impar de tu
[planicie,
diamante a la deriva que no pesa ni ultraja
la perspectiva incólume,
premonición tenaz de tu silencio.*

*Y
la llama no se agita,
es sólo un hilo de color que hiende
la planicie de hielo.*

Cannonball Adderley à la conquête du Pôle Sud

*Ville sans écho,
seules deux lèvres muettes éraflent ta blancheur
sur les hautes fenêtres où ne bat pas le vent
ni l'éclair ne déchire l'air
ni les arêtes ne présagent l'orage,
ni l'horizon ne sait dans quel cône de nacre
replie la noirceur ses ailes mortes.
Ville sans nom, vague
la poussière stérile sur le miroir sans pareil de ta
[plaine,
diamant à la dérive qui ne pèse ni n'outrage
la perspective parfaite,
prémonition tenace de ton silence.*

*Et
la flamme ne s'agite pas,
ce n'est qu'un fil de couleur qui fend
la plaine de glace.*

¹⁷⁵⁸ Ibid., p. 214-215.

*Lejos de aquí la sangre, los sonidos,
 lejos la risa hueca del cráneo coronado, la*
[máscara de amor
*del maniquí de mimbre,
 la lengua del ventríloquo sangrienta navegando*
[las aguas del
espejo,
*lejos de aquí la araña con su hilo,
 el runrún acerado de los bellos juguetes.*
*Ciudad sin eco,
 sólo dos labios fríos laceran sin temblar
 su carne sin color sobre las altas nieves,
 destilan en silencio la sangre trasparente
 que inmacula lentísima
 la vacuidad del tiempo detenido.*
*Ciudad sin eco,
 nada sustenta o rige
 la exacta profusión de tus esferas
 ni hay arena que cruja
 en la pureza muda de tu espacio.*
*Sólo dos labios mudos
 rutilan en la altura como estrellas extintas,
 erigen
 en el duro fulgor del plenilunio
 la inerte floración de sus pestañas.*

Loin d'ici le sang, les sons,
 loin le rire creux du crâne couronné, le masque
 [d'amour
 du mannequin d'osier,
 la langue sanglante du ventriloque qui navigue
 [dans les eaux du
 miroir,
 loin d'ici l'araignée et son fil,
 le ronron incisif des beaux jouets.
 Ville sans écho,
 seules deux lèvres froides lacèrent sans trembler
 leur chair incolore sur les neiges éternelles,
 distillent en silence le sang transparent
 qui immacule goutte à goutte
 la vacuité du temps arrêté.
 Ville sans écho,
 rien ne supporte ni ne régit
 l'exacte profusion de tes sphères
 ni sable qui crisse
 dans la pureté muette de ton espace.
 Seules deux lèvres muettes
 rutilent dans la hauteur comme des étoiles éteintes,
 érigent
 dans l'éclat dur de la pleine lune
 l'inerte floraison de leurs paupières.



V- Ficción de la palabra¹⁷⁵⁹

*¿Por qué habría de hacerlo con palabras?
 Ya sé cómo se acude a ese viaje :
 una maleta usada donde hieden y brillan
 ropas que otros lucieron y sudaron,*
*con las que descubrir el paraíso
 y despojar el árbol de la ciencia :
 en el vaho que cubre una ventana
 inscribirla por siempre con el dedo.*
*Para qué con palabras
 cuando puedo escribir como en su ser reposan*
*en certidumbre de inmovilidad
 dos alas no distintas de su vuelo ;
 como un marino que trazara en el aire
 la ecuación de su rumbo, desdeñando
 el logro de la ruta sin sorpresa ;
 un músico que oyese ante el papel
 sonar su melodía con los ojos ;
 un astrónomo ciego
 que viese en haz de leyes matemáticas
 la órbita de una luna nunca vista.*

V- Fiction de la parole

Pourquoi faudrait-il le faire avec des mots ?
 Je sais comment on en arrive à faire ce voyage :
 une valise usée où empestent et brillent
 des vêtements que d'autres ont porté et trempé
 [de sueur,
 de quoi découvrir le paradis
 et dépouiller l'arbre de la science :
 sur la buée qui recouvre une fenêtre
 l'inscrire du bout du doigt pour toujours.
 Pourquoi avec des mots
 quand je peux écrire comment reposent dans leur
 [être
 en certitude d'immobilité
 deux ailes non distinctes de leur vol ;
 comme un marin qui tracerait dans l'air
 l'équation de son cap, dédaignant
 le triomphe de la route sans surprise ;
 un musicien devant la portée qui écouterait
 des yeux sonner sa mélodie ;
 un astronome aveugle
 qui verrait en un faisceau de lois mathématiques
 l'orbite d'une lune jamais vue.

¹⁷⁵⁹ *Espejo de gran niebla, op.cit., p. 49-56.*

*Un texto presentido en sus imágenes,
completo en su verdad pero no escrito,
sobre el que no volcaran su extrañeza
los monos que levantan la cortina,
a cambio de no ser.*

*Como el animal noble
sabe llegado el tiempo de la muerte
al fallarle las fuerzas, y se aparta
para caer, buscando paz y sombra,
sin resistencia, huyendo el vocerío :
ante la extranjería de sus ojos
huye la realidad rendida y abrasada
con menor llama, con mayor ceniza,
agua fugaz de imágenes dudosas
hacia lo gris y turbio de su ocaso,
cubriéndose de frío y de gran niebla.
Si he de entregarlo en agua detenida,
en espejo enmarcado, allí será
sólo ceniza y heces de palabras
caídas hasta el fondo como cieno
desposeído del ardor de llama
si no descende un ángel y lo lleva
a ser agua candente de milagro.
No he visto entre vosotros tanto ángel.
El mío no es muy grata compañía :
se complace en lo raro y en lo solo,
sellándose los labios con el dedo.
Cuando muera pondréis en una caja
de cartón, con mis trajes y mis fotos,
las preguntas que tuve que guardarme
por no encontrar espejo, pues ninguna*

*existe sin respuesta de otros ojos.
Escribo para nadie y poco, siempre
para saber de mí, y algunas veces
el papel me devuelve esa mirada
– imán, rumbo y objeto de sí misma –
que conocí y recuerdo vagamente,
alguien que se podría parecer
a mi retrato.*

*Rostros que se mezclan
sin color, arrastrados
por el imán del tiempo.*

*Cuando dije
« J'écris toujours avec un masque sur le visage »,
I loved not less, though less the show appeared.
Luego, muy pronto, supe cuanta trampa
acecha en la espesura del lenguaje
– otro sueño que anhela paraísos – ,
en cuánta soledad y en qué desierto
une el cielo y la tierra
una columna ardiente de palabras :
es vida de belleza imaginada,
no admite su silencio compañía.
Descifré las mentiras del tesoro
– derecho de llegar hasta la luz*

*Un texte pressenti dans ses images,
complet dans sa vérité mais pas écrit,
sur lequel ne verseraient pas leur bizarrerie
les singes qui soulèvent le rideau,
en échange de sa disparition.*

*Comme le noble animal
sait qu'est venu le temps de la mort
quand ses forces faiblissent, et qu'il s'isole
pour tomber, cherchant la paix et l'ombre,
sans résister, fuyant le vacarme :
devant l'étrangeté de ses yeux
fuit la réalité vaincue et embrasée
moins ardente, plus cendrée,
eau fugace d'images douteuses
vers le gris et le trouble de son couchant,
se couvrant de froid et d'un épais brouillard.
Si je dois l'offrir dans l'eau stagnante,
dans un miroir encadré, il n'y sera
que cendres et débris de mots
tombés jusqu'au fond comme une fange
déposée de l'ardeur de la flamme
si aucun ange ne descend et ne le transporte
pour qu'il devienne eau brûlante de miracle.
Je n'ai pas vu un tel ange parmi vous.
Le mien n'est pas d'une très agréable compagnie :
il se complaît dans l'étrange et le solitaire,
et scelle mes lèvres de son doigt.
Quand je mourrai vous mettrez dans une boîte
en carton, avec mes costumes et mes photos,
les questions que j'ai dû garder pour moi
parce que je n'ai pas trouvé de miroir,*

*[puisqu'aucune
n'existe sans la réponse d'autres yeux.
J'écris peu et pour personne, toujours
pour me connaître moi-même, et parfois
le papier me renvoie ce regard
– aimant, cap et à lui-même son propre objet –
que j'ai connu et que je me rappelle vaguement,
quelqu'un qui pourrait ressembler
à mon portrait.*

*Des visages qui se mêlent
sans couleur, traînés
par l'aimant du temps.*

*Quand j'ai dit
« J'écris toujours avec un masque sur le visage »,
I loved not less, though less the show appeared.
Puis, très vite, j'ai su combien de pièges
guettent dans l'épaisseur du langage
– un autre rêve avide de paradis – ,
dans quelle solitude et quel désert
unit le ciel à la terre
une ardente colonne de mots :
c'est une vie à la beauté imaginée,
son silence n'admet pas de compagnie.
J'ai déchiffré les mensonges du trésor
– le droit de parvenir jusqu'à la lumière*

*de la renuncia y el despojamiento
que sólo legitima la riqueza –
y me visteis oscuro
Ícaro de discursos racionales.
Busqué la sencillez de la verdad desnuda,
la verdad de la arcilla, la manzana y el cuerpo,
pero el cuerpo volvía a su idea pintada
por Boucher, y la manzana
a la manzana de Cézanne.*

Así

*es ley y hechura del conocimiento
en su región desierta, sola y otra,
que no se cruzarán nuestros caminos.
Ingenio fuga parta meo.
Entre la realidad y su imagen escrita
hay un gran territorio inexplorado ;
sólo quien lo recorre significa.
Si coinciden ya no hay tierra de nadie,*

*y al perderse la voz sin espesura
no hay más significado que la ineptia
para significar.*

*Mais portez au théâtre
votre ton familier, et vous verrez combien
vous serez pauvre et faible : vous serez ridicule.
Les larmes du comédien descendent de son*

[cerveau

*une fois à la hauteur de son fantôme ;
así llega a fingir que es de verdad dolor*

el que de verdad siente.

Rideant

*stolidi verba latina getae.
¿Por qué, si está el teatro
vacío, si la obra
ha terminado, y público no existe,
aún seguimos viniendo los actores
para lanzar palabras contra el muro?
Quizás al otro lado
alguien escuche el ruido.
En otro mundo habrá campos gloriosos*

*para jugarnos la palabra al tenis,
inundados de luz, donde podremos
oír las voces del silencio hablado,
pero no en este, car jamás
parole n'a franchi le seuil des corps.*

*du renoncement et du dépouillement
qui seul légitime la richesse –
et vous m'avez vu sombre
Icare aux discours rationnels.
J'ai cherché la simplicité de la vérité nue,
la vérité de la glaise, de la pomme et du corps,
mais le corps revenait à son idée peinte
par Boucher, et la pomme
à la pomme de Cézanne.*

Ainsi

*est-il loi et œuvre de la connaissance
dans sa région déserte, seule et autre,
que nos chemins ne se croiseront pas.
Ingenio fuga parta meo.
Entre la réalité et son image écrite
est un grand territoire inexploré ;
seul celui qui le parcourt peut faire sens.
Si elles se rejoignent il n'y a plus de terre sans*

[maître,

*et quand se perd la voix sans épaisseur
il n'y a plus d'autre sens que l'ineptie
pour signifier.*

*Mais portez au théâtre
votre ton familier, et vous verrez combien
vous serez pauvre et faible : vous serez ridicule.
Les larmes du comédien descendent de son*

[cerveau

*une fois à la hauteur de son fantôme ;
ainsi il parvient à feindre que c'est une vraie*

[douleur

celle qu'il ressent vraiment.

Rideant

*stolidi verba latina getae.
Pourquoi, si le théâtre
est vide, si la pièce
est terminée, et que le public n'existe pas,
continuons-nous à venir nous les acteurs
pour lancer des mots contre le mur ?
Peut-être que de l'autre côté
quelqu'un écoutera ce bruit.
Dans un autre monde il y aura des champs*

[glorieux

*pour que nous jouions la parole au tennis,
inondés de lumière, où nous pourrions
entendre les voix du silence parlant,
mais pas dans celui-ci, car jamais
parole n'a franchi le seuil des corps.*



Noche primera, Campo de' Fiori¹⁷⁶⁰

Mein Herz gehört den Toten an.
Hölderlin, « Griechenland »

– DESPUÉS de tantos años escribiéndome,
hoy has venido a verme.

– Siempre supe
que hacia ti me llevaba mi destino,
cuando reconocía las huellas de tu paso
y la perennidad de tu gobierno.
Para qué perseguirte ya que ibas a alcanzarme

bajo cualquiera de tus apariencias.

– Para qué ir a buscarte
si me eres por completo indiferente.
– Te has hecho contradicha porque sabes
que tu antiguo poder está olvidado ;
que nadie te recuerda
con obsesión y con acatamiento,
y que han de complacerte las preguntas
de quien aún halle en ti sabiduría.
Aunque careces de misericordia,
te envuelve sueño altivo
de celos de reina destronada,
y por eso esta noche concederás audiencia
a un viajero que te reconoce
y cree en ti.

– Pregunta
pero evítame quejas y gemidos,
la hartura de las mismas necedades.
– ¿Por qué persiste en ser inmortal el espacio,
indiferente al tiempo?

Cuando acaba
la representación, el escenario
debiera perecer. Al disiparse
las últimas palabras con ellas descendiera
perpetuo infranqueable telón de oscuridad
sobre la ausencia y la oquedad del tiempo.
Si todo lo arrastrara tu corriente
no quedarían restos de tramoya
roídos por el polvo en rincones oscuros,

trajes envilecidos con las costuras flácidas,
espejos astillados en su marco de oro.
Qué ineficaz tu olvido y qué lento tu paso,
tu desdén negligente qué piedad tan dudosa,
y tu devastación inacabada.

– Mi misión es dañar, nunca he sido el alivio

como el que habéis querido imaginarme.
El daño es arte sabia, de oscura sutileza
y de ambigua razón ; lo más dañado
es lo que sobrevive y queda indemne,
el filo de la espada obstinado en brillar

Première nuit, Campo de' Fiori

Mein Herz gehört den Toten an.
Hölderlin, « Griechenland »

– APRÈS tant d'années à m'écrire,
aujourd'hui tu es venu me voir.

– J'ai toujours su
que mon destin me conduisait vers toi,
quand je reconnaissais les traces de ton passage
et la pérennité de ton règne.
Pourquoi te poursuivre puisque tu allais
[m'atteindre

sous n'importe laquelle de tes apparences.

– Pourquoi aller te chercher
si tu m'es totalement indifférent.
– Tu es devenue facile à trouver parce que tu sais
que ton ancien pouvoir est oublié ;
que personne ne se souvient de toi
avec obsession et soumission,
et que les questions de celui qui trouve encore
de la sagesse en toi vont te plaire.
Bien que tu manques de miséricorde,
le rêve fier des défiances
d'une reine détrônée t'enveloppe,
c'est pour cela que cette nuit tu donneras audience
à un voyageur qui te reconnaît
et croit en toi.

– Demande
mais évite-moi les plaintes et les gémissements,
le dégoût de la bêtise même.
– Pourquoi l'espace s'obstine-t-il à rester immortel,
indifférent au temps ?

Quand s'achève
la représentation, la scène
devrait disparaître. Quand se dissiperaient
les derniers mots un infranchissable et perpétuel
rideau d'obscurité descendrait avec eux
sur l'absence et la vacuité du temps.
Si ton courant emportait tout
rien ne resterait de la machinerie
restes rongés par la poussière dans d'obscurs

[recoins,
costumes enlaidis aux coutures amollies,
miroirs fendillés dans leur cadre doré.
Que ton oubli est impuissant et que ton pas est lent,
ton dédain négligent quelle pitié si douteuse,
et ta dévastation inachevée.

– Ma mission c'est blesser, jamais je n'ai été le
[soulagement

que vous avez voulu imaginer.
Le mal est un art savant, d'une obscure subtilité
et au motif ambigu ; le plus blessé
est ce qui survit et reste indemne,
le fil de l'épée qui s'obstine à briller

¹⁷⁶⁰ Cuatro noches romanas, op.cit., p. 11-22.

*sobre el que se debate la conciencia.
Ese brillo era antaño la alegría
de la proclamación, el norte del deseo
y el imán retador de la certeza ;
y acaba siendo el halo mortecino
en que se agranda el hueco de lo ausente
como miembro amputado cuya cicatriz duele*

*en la fascinación de la memoria.
Ella es vuestro enemigo.*

– Pero tú le concedes

*la victoria, porque tu destrucción
es incompleta. Tienes a tu antojo
un entramado denso de lugares,
rostros, colores, músicas,
todo un castillo trémulo de naipes
que sabes acosar con débil soplo
pero que no aniquilas. Prefieres olvidarlo
con lenidad que no es misericordia
sino la lenta astucia de una venganza débil
que no te dignas completar : la dejas
seguir su curso, apartas de su sino
tu poder, te retiras
en el silencio de tu inapelable
fatalidad. Condenas todo acorde
de belleza, de paz y de armonía,
robándole fragmentos
para que de por sí se desmorone ;
a los cuerpos que duermen sosegados
en el aplazamiento del deseo
las oreas y alargas su delicia
para que se aniquilen por inercia
de su felicidad, no por tu mano.*

– *Observa la paloma que planea
sobre esta plaza. Ignora,
mientras la mece trasparente el aire,
que sus losas resuenan
bañadas en dolor amordazado,
y cómo se podría llamar flores
a las manchas de sangre.*

– *Sólo vuela
absorta en sus sentidos, paladea la luz,
y hasta las aguas pútridas del Tíber
las cree de lo alto una curva esmeralda.
Adiéstrate en olvidos de paloma,
no me acuses a un tiempo
de mucho herir y de matar muy poco.*

– *Entonces llévalo todo contigo,
borra y esquilma de una sola vez
cualquier lugar cargado de recuerdos.*

– *¿Cuál sería mi obra? No me pidas
un acto de piedad. Es mi designio
que todo vaya hacia su destrucción
diversamente : así lo que se apaga
con mayor lentitud sufre en ausencia
de lo que ya no existe, y cuando muere*

sur qui se débat la conscience.
Cet éclat était auparavant la joie
de la proclamation, la voie du désir
et le défi aimanté de la certitude ;
et a fini par devenir le halo blafard
où s'agrandit le vide de l'absence
comme un membre amputé dont la cicatrice fait

[mal

dans la fascination de la mémoire.
C'est elle votre ennemie.

– Mais tu lui accordes

la victoire, parce que ta destruction
est incomplète. Tu as à ta disposition
une dense texture de lieux,
visages, couleurs, musiques,
tout un château de cartes tremblant
que tu sais tourmenter de ton souffle faible
mais que tu ne détruis pas. Tu préfères l'oublier
avec un laxisme qui n'est pas de la miséricorde
mais le lent stratagème d'une faible vengeance
que tu ne daignes pas accomplir : tu la laisses
suivre son cours, tu écarter ton pouvoir
de son destin, tu te retires
dans le silence de ton irrémédiable
fatalité. Tu condamnes tout accord
de beauté, de paix et d'harmonie,
lui en dérobant des fragments
pour qu'il s'effondre de lui-même ;
les corps qui dorment apaisés
dans la suspension du désir
tu les éventes et prolonges leurs délices
pour que les annihile l'inertie
de leur bonheur, et non ta main.

– Observe le pigeon qui plane
sur cette place. Il ignore,
tandis que le berce l'air transparent,
que ses dalles résonnent
baignées de douleur muselée,
et comment on pourrait nommer fleurs
des taches de sang.

– Il ne fait que voler
absorbé par ses sens, il savoure la lumière,
et même les eaux putrides du Tibre
il les croit de sa hauteur une courbe d'émeraude.
Deviens habile en oublis de pigeon,
ne m'accuse pas à la fois
de beaucoup blesser et de tuer très peu.
– Alors emporte tout avec toi,
efface et épuise d'un coup
tous les lieux chargé de souvenirs.
– Quelle serait mon œuvre ? Ne me demande pas
un geste de pitié. C'est mon dessein
que tout aille diversement vers
sa destruction : ainsi ce qui s'éteint
le plus lentement souffre de l'absence
de ce qui n'existe déjà plus, et sa mort

*causa más sufrimiento a lo que aún vive.
Mi juego y mi placer son sembrar el espacio
de esos signos de muerte sucesiva,
y así el tiempo insondable y su amenaza
son mi campo de flores.*

*— No lo llames así ;
está teñido en sangre.*

*— Qué hay en ella
sino la certidumbre de la vida,
sangre caliente bajo piel süave,
labios tersos que un día perseguiste.
— Sí, pero el tiempo vuela
sobre la fluidez de su corriente,
brillante y encendida en luz veloz ;
la remansa y la enturbia, dejando un lodo denso
como rumor de rastro de serpiente
en una habitación llena de sombras.
Allí ejerce el recuerdo su oficio de tinieblas,
en el exilio de la privación
y la pasividad, donde el diamante
de la celeridad de los sentidos
se convierte en carbón opaco y lento,
en póstumos destellos de luz muerta.*

*— Y para precaverte de esa luz
no puedes ampararte en un olvido
que no se te concede, porque estuviste allí
donde tu tiempo no era carbón plano
sino domo de chispas de diamante.
— Concédemelo tú. Dame la paz.
— Yo nunca me concedo sin amor.
— Supongo entonces que has amado mucho.
— A nadie, pero he sido muy amada,
con determinación inexorable,
con desesperación.*

*Eso no cabe
en los amores de una sola noche.
— No te había encontrado, pero siempre
supe que llegarías. Te amé siempre
sin saberlo.*

*— No creas que he venido por ti ;
estoy y estuve siempre en todas partes,
pero nunca me viste. Te tentaron
otros campos de flores ;
en ellas te tendiste, y mirabas el mundo
resumido en el copo de una nube.
— Pero para esos fines ya no crecen las flores ;
no estoy en tierra verde bajo el azul del cielo
sino sobre la piedra anochecida.
Me cegaba la luz y no podía verte,
pero me ha bendecido la luz negra
en la que te arrebuja. Sé que no te merezco
todavía ; te pido
sólo una señal : llueve
sobre todas las flores, y deshójalas.
Arrastra mis recuerdos, que son manchas de
[sangre.*

*cause plus de souffrance à ce qui vit encore.
Mon jeu et mon plaisir c'est de semer l'espace
de ces signes de mort successive,
alors le temps insondable et sa menace
sont mon champ de fleurs.*

*— Ne l'appelle pas ainsi ;
il est baigné de sang.*

*— Qu'y a-t-il en lui
sinon la certitude de la vie,
sang chaud sous peau douce,
lèvres soyeuses qu'un jour tu poursuivis.
— Oui, mais le temps vole
sur la fluidité de son cours,
brillant et incendié d'une lumière véloce ;
il le calme et le trouble, laissant une boue dense
comme la rumeur de la trace d'un serpent
dans une chambre pleine d'ombres.
Là le souvenir exerce son office de ténèbres,
dans l'exil de la privation
et de la passivité, où le diamant
de la célérité des sens
se transforme en charbon opaque et lent,
en reflets posthumes de morte lumière.
— Et pour te prémunir contre cette lumière
tu ne peux te protéger par un oubli
qui ne t'est pas accordé, parce que tu as été là-bas
où ton temps n'était pas du charbon lisse
mais dôme d'étincelles de diamant.
— Accorde-le-moi, toi. Donne-moi la paix.
— Je ne me donne jamais sans amour.
— Alors je suppose que tu as beaucoup aimé.
— Personne, mais j'ai été très aimée,
avec une détermination inexorable,
avec désespoir.*

*Cela ne tient pas
dans les amours d'une seule nuit.
— Je ne t'avais pas trouvée, mais j'ai toujours
su que tu viendrais. Je t'ai toujours aimée
sans le savoir.*

*— Ne crois pas que je sois venue pour toi ;
je suis et j'ai toujours été partout,
mais tu ne m'as jamais vue. D'autres
champs de fleurs t'ont tenté ;
tu t'y es couché, et tu regardais le monde
résumé dans le flocon d'un nuage.
— Mais les fleurs ne poussent plus dans ce but ;
je ne suis pas sur la terre verte sous le bleu du ciel
mais sur la pierre noircie.
La lumière m'aveuglait et je ne pouvais te voir,
mais la lumière noire dans laquelle tu t'enveloppes
m'a béni. Je sais que je ne te mérite
pas encore ; je ne te demande
qu'un signe : descends en pluie
sur toutes les fleurs, et effeuille-les.
Emporte mes souvenirs, ce sont des taches de sang.*

4. Le référent culturel, métalangage du langage

Propre au versant réflexif de la poésie de Guillermo Carnero, la réflexion sur le langage n'y est pas pour autant dissociée de la méditation sur le devenir de l'être ni de l'émotion poétique. Entre le vide culturel de l'acculturation franquiste et les affres des tourments intellectuels¹⁷⁶¹, le poète réfléchit sur le pouvoir du langage, comme dans « Capricho en Aranjuez »¹⁷⁶² : dans quelle mesure les mots sont-ils aptes à recréer l'intemporalité de la beauté ? Une telle question ne peut que faire écho chez le traducteur car il s'agit dans un cas comme dans l'autre de « traduire » l'ineffable par la parole.

Le référent culturel élaboré en un entremêlement signifiant, que ce soit les jardins du palais d'Aranjuez imaginativement revisités par la voix poématique, le tableau « Les âmes du purgatoire » de Giovanni Bellini, le château portugais de Queluz ou encore l'intemporel référent de la rose, questionne ici une nouvelle fois sur le rapport entre langage et réalité sans jamais être objet de description ni même être absolument mentionné. Car le poète amoureux du contour des choses déploie son insaisissable ordonné ambivalent dans sa recherche de sensations et de volumes et c'est paradoxalement par l'évocation d'une nature minutieusement détaillée dans ses inflorescences, courbures, volumes, volutes et parfums que les mots du poème tentent de recréer une illusion de vie, hélas immobile, mais dont la paix hors du temps est désirée et langagièrement recrée dans son subtil tremblement : d'ailleurs rien n'apparaît ni ne disparaît dans l'achronie de « Capricho en Aranjuez », instantané langagier d'une sensation d'éternité, cependant prisonnière de la lumière de l'infinie démultiplication des douze cloches de verre des douze pendules qui égrènent une morbide atemporalité enclose dans la coupole dorée de l'illusion langagière et mentale d'une possible vie hors la vie.

Regarder, voir, connaître, savoir, les contours contre les volumes, l'artificiel monde référentiel bien balisé dans sa fixité hallucinée contre l'incertitude des limites de la vie, mouvante, changeante, *arabesco de enigmas*¹⁷⁶³, le poids de l'énonciation verbale devient ici jalon explicite qui réitère le mouvement vital : porter un regard neuf sur l'épiphanie de

¹⁷⁶¹ J. Siles dans « Wallace Stevens : idioma sin palabras », *Poesía y traducción, op.cit.*, p. 114, rappelle ce contexte à partir de ses analyses sur ce poète américain : '*Cada poema es un poema dentro de un poema : el poema de la idea dentro del poema de las palabras*'. Estamos en él y vemos sólo la fuerza de sus círculos que nos imponen un modo de leer lo que Stevens, en « The Reader », llama las 'páginas oscuras', porque la 'poesía es el tema del poema' – una afirmación que conformó el horizonte intelectual segundo por el que transcurrieron los 'novísimos' cuando, después de haber cruzado el desierto de toda la cultura, desembarcaron en la máxima angustia intelectual : en 'El poema del acto de la mente' y en la retórica pura de un idioma sin palabras. J. Siles nous rappelle d'ailleurs (*ibid.*) que ...el pensamiento más sustancial de Stevens iluminó las obras de Carnero y del propio Talens.

¹⁷⁶² *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 156.

¹⁷⁶³ « El arte adivinatoria » dans *Poemas del ciclo de « Dibujo de la Muerte »*, *ibid.*, p. 187, v.13.

l'instant, vivre un processus incessamment rejoué ou a posteriori savoir que l'on sait et voir le cru des choses : regarder, voir, connaître, savoir...

Tels sont les enjeux de la connaissance : regarder, voir le monde, n'avoir plus à connaître parce que l'on sait déjà, les errements du locuteur ressurgissent : vivre ou écrire ? Et lorsque les mots apparaissent sur le papier, reconstruire l'incandescence de l'image, revivifier l'épiphanie référentielle. Mais alors, énonce un autre grand poète, s'immisce la « discorde lexicale » dans la création...

« [o]n écrit toujours par touches approximatives, par tâtonnements, par écarts plus ou moins grands entre le vouloir-écrire et sa mise en forme, toujours inachevée, friable et détachable en fragments. Ensuite, il faut élaguer, raccorder, tisser l'ensemble sous les artifices de l'unité »...¹⁷⁶⁴

...néanmoins exercice de la liberté dans la patiente et solitaire élaboration du poème – *y tuvo libertad*¹⁷⁶⁵ – en une tourmentée « éthique de l'immanence »¹⁷⁶⁶ : *tus ojos no padecen agresión de la luz/sólo una vez son nuevos* écrit le poète dans « Mira el breve minuto de la rosa »¹⁷⁶⁷. Bien qu'intégrée dans la longue chaîne référentielle propre à la poésie européenne¹⁷⁶⁸, la rose y figure alors l'ardue quête langagière de la diction du monde.

Ainsi cette seconde variation, « Queluz », où le réel s'éploie en muettes fulgurances, et où chaque fibre, chaque atome de vie contenant en lui-même sa propre émanation vitale un instant émergée du néant total éclairé par un faisceau de conscience devient parole poétique, à l'image du langage musical, qui ne nécessite pas l'entremise des mots. Cependant le regard du poète-locuteur, emprisonné dans le flux temporel d'une conscience agissante erre « déconcerté, alarmé, [et] ne cherche pas moins à se poser sur les choses. Il ne veut pas moins leur trouver du

¹⁷⁶⁴ Abdelkébir Khatibi, *II, Poésie de l'aimance*, Paris, Éditions de la Différence, 2008, p. 125.

¹⁷⁶⁵ « Investigación de una doble metonimia », *El sueño de Escipión* dans *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 222, v.25.

¹⁷⁶⁶ Abdelkébir Khatibi, *II, Poésie de l'aimance*, *op.cit.*, p. 126.

¹⁷⁶⁷ *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* dans *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 273, v.11-12.

¹⁷⁶⁸ Comme le rappelle Aurora Egido dans ses analyses sur l'intertextualité des référents et les apports d'Azorín en tant que critique littéraire : «...la cadena de referentes, que arrancaba en Al margen de los clásicos (1914) de El Cid y Berceo y llegaba a Bécquer, después de pasar por Jorge Manrique, el Romancero, Garcilaso, fray Luis, el Quijote, Góngora, Quevedo y Calderón, sería crucial para los críticos del 27, que siguieron teniendo esa noción histórica de una literatura que se reflejaba a lo largo del tiempo sin cortes absolutos [...]. Su elogio de Garcilaso, al que considera el poeta humano, terrestre por excelencia [...], no le priva de analizar en soneto de Góngora "Ayer naciste y morirás mañana", de forma impresionista y al lado de las rosas de Velázquez o Zurbarán, como si la del cordobés las encarnara todas. Esa rosa del poema gongorino sintetiza para Azorín todas las lecturas, todas las músicas, y nos recuerda la tópica frase de Gertrude Stein : "A rose is a rose, is a rose, is a rose", pero sobre todo el poema de Juan Ramón Jiménez. "Todas las rosas son la misma rosa" aunque el tema tenga una amplitud mayor que culmina en La rosa amarilla de Borges. También alude al soneto de Góngora : "¡Oh Excelso muro, oh torres levantadas..." [...] aunque no se olvide de mencionar las "bellaquerías" gongorinas, siempre tan apreciadas. El barroco de los Modernos, *Despuntos y Pespuntos*, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Ensayos literarios, 2009, p. 75.

sens »¹⁷⁶⁹ : le poète veut comprendre, trouver un sens à sa présence ici et maintenant, armé de son outil langagier, scruté et décortiqué, une nouvelle fois passé au crible du référent culturel.

¹⁷⁶⁹ Y. Bonnefoy, *Remarques sur le regard*, *op.cit.*, p. 21.

Capricho en Aranjuez¹⁷⁷⁰

*Raso amarillo a cambio de mi vida.
Los bordados doseles, la nevada
palidez de las sedas. Amarillos
y azules y rosados terciopelos y tules,
y ocultos por las telas recamadas,
plata, jade y sutil marquetería.
Fuera breve vivir. Fuera una sombra
o una fugaz constelación alada.
Geométricos jardines. Aletea
el hondo trasminar de las magnolias.
Difumine el balcón, ocúlteme
la bóveda de umbría enredadera.
Fuera hermoso morir. Inflorescencias
de mármol en la reja encadenada :
perpetua floración en las columnas
y un niño ciego juega con la muerte.
Fresquísimo silencio gorgotea
de las corolas de la balaustrada.
Cielo de plata gris. Frío granito
y un oculto arcaduz iluminado.
Deserten los bruñidos candelabros
entre calientes pétalos y plumas.
Trípodes de caoba, pebeteros
o delgado cristal. Doce relojes
tintinean las horas al unísono.
Juego de piedra y agua. Desenlacen
sus cendales los faunos. En la caja
de fragante peral están brotando
punzantes y argentinas pinceladas.
Músicas en la tarde. Crucería,
policromo cristal. Dejad, dejadme
en la luz de esta cúpula que riegan
las transparentes brasas de la tarde.
Poblada soledad, raso amarillo
a cambio de mi vida.*

Caprice à Aranjuez

Du satin jaune en échange de ma vie.
Les dais brodés, la pâleur
neigeuse des soieries. Jaunes
et bleus et rosés velours et tules,
et cachés par les tissus brodés,
argent, jade et subtile marqueterie.
Que la vie soit brève. Qu'elle soit une ombre
ou une fugace constellation ailée.
Jardins géométriques. Le parfum
profond des magnolias palpite.
Que s'estompe le balcon, que me dissimule
la voûte de sombre liseron.
Que la mort soit belle. Inflorescences
de marbre sur la grille cadénassée :
floraison perpétuelle sur les colonnes
et un enfant aveugle joue avec la mort.
Un silence très frais glougloute
des corolles de la balustrade.
Ciel d'argent gris. Froid granit
et une rigole cachée et illuminée.
Que désertent les candélabres lustrés
parmi les chauds pétales et les plumes.
Tripodes d'acajou, brûle-parfums
ou fin cristal. Douze pendules
tintent les heures à l'unisson.
Jeu de pierre et d'eau. Que les faunes
délient leur cendal. Sur la boîte
de poirier odorant poussent
de vives et argentines touches de couleur.
Musiques dans le soir. Croisée,
cristal polychrome. Laissez, laissez-moi
dans la lumière de cette coupole qu'arrosent
les braises transparentes du soir.
Solitude peuplée, satin jaune
en échange de ma vie.



¹⁷⁷⁰ Dibujo de la muerte, op.cit., p. 156.

El arte adivinatoria¹⁷⁷¹
(Homenaje a Vicente Aleixandre)

Todo está aquí

Vicente Aleixandre

En las epoptías de los dioses, las
visiones son mucho más claras que
la realidad misma.

Jámblico, *De mysteriis*, II, 4.

*No han desertado los antiguos dioses
para quien llega a colocar ofrendas
y se retira, y sabe
cómo la estatua es fiel y nada aloja
sino mármol erguido y en eterno reposo.
El dios vive en nosotros, donde nada
requiere de poder no concedido
a quien ama : ejercicio de la mente,
laureles del amor. Y la certeza.*

*Que no basta. La realidad son seres
dotados de volumen (no esta vez
serenidad en piedra, sino carne).
Arabesco de enigmas. ¿Qué espectáculo
en su interior? ¿Y qué naturaleza?
Amar es conocer. Y quién conoce.
Cada cuerpo asesina con sus límites,
inciertos al conjuro, al llanto. ¿Todo
está aquí?*

L'art de la divination
(Hommage à Vicente Aleixandre)

Tout est là

Vicente Aleixandre

Dans les époptes des dieux,
les visions sont beaucoup plus claires que
la réalité elle-même.

Jamblique, *De mysteriis*, II, 4.

Les anciens dieux n'ont pas déserté
pour celui qui vient placer des offrandes
et se retire, et sait
à quel point la statue est fidèle et ne contient rien
sauf du marbre dressé et en éternel repos.
Le dieu vit en nous, où il ne requiert
rien d'un pouvoir non accordé
à celui qui aime : exercice de l'esprit,
lauriers de l'amour. Et la certitude.

Insuffisante. La réalité ce sont des êtres
dotés de volume (pas cette fois
sérénité de pierre, mais chair).
Arabesques d'énigmes. Quel spectacle
en eux ? Et quelle nature ?
Aimer c'est connaître. Et qui connaît.
Chaque corps assassine avec ses limites,
incertaines devant la prière, les larmes. Tout
est là ?



Investigación de una doble metonimia¹⁷⁷²

*Quien concibió la gloria de estos muros
amaba más la vida.*

*La elevación del cerro
revela y rige la función del lago :
invertir las imágenes y su apariencia plácida.
El negro nigromante al umbral de la gruta,
El eremita, la sombra de Quirón
acordando su andar como se ignoran.
Del otro lado la concreta estampa
sin la indulgencia de la alegoría
pero más esplendor ; los encajes del hierro,
el jardincillo de los Conciertos Sacros,
la tenue batahola de la máquina hidráulica,
que suenan para ti.*

Recherches sur une double métonymie

Celui qui conçut la gloire de ces murs
aimait davantage la vie.

*L'élévation de la colline
révèle et régit la fonction du lac :
inverser les images et leur apparence tranquille.
Le noir nécromancien sur le seuil de la grotte,
L'ermite, l'ombre de Chiron
accordant leur pas autant qu'ils s'ignorent.
De l'autre côté la gravure concrète
sans l'indulgence de l'allégorie
mais avec plus de splendeur ; les dentelles de fer,
le jardinet des Concerts Sacrés,
le vacarme ténu de la machine hydraulique,
qui résonnent pour toi.*

¹⁷⁷¹ *Poemas del ciclo de « Dibujo de la muerte » dans *ibid.*, p. 187.*

¹⁷⁷² *El sueño de Escipión dans *ibid.*, p. 222.*

La música distante
las risas y el sudor y la reyerta
nunca serán tu historia
y suenan para ti.

Tu sangre crece
no en la persecución, por su relato,
y así desdices sombras que sin tú conocerlas

habitan ante ti, no su despojo
que despierta tu carne.

Y hasta inventas
para asirlas extremos
de precisa dicción, es tu literatura
no menos conocida, perseguidor de sombras,
retórico brillante
en tu recinto oscuro.

Y tuvo libertad.

La musique distante
les rires et la sueur et la bagarre
ne seront jamais ton histoire
et ils résonnent pour toi.

Ton sang grandit
pas dans la poursuite, par son récit,
et ainsi tu déments des ombres qui même si tu ne
[les connais pas
habitent devant toi, pas leur dépouille
qu'éveille ta chair.

Et tu inventes même
pour les saisir des extrêmes
de précise diction, c'est ta littérature
non moins connue, poursuivant d'ombres,
rhétoricien brillant
dans ton recoin obscur.

Et il était libre.



Variación II Queluz¹⁷⁷³

*Le château de Queluz devenant, dans
la suite des événements historiques
(1789) qu'un vent européen va bientôt
précipiter, une sorte de symbole d'un
monde finissant, nous ne manquerons
pas d'admirer la logique des rapports
et des attachements.*

José Augusto França, *La Lisbonne de
Pombal*
(Paris, SEVPEN, 1965), pág. 226

I

Impermanencia con que el aire asume
la distancia, preludia
una tensión hacia los cuatro puntos
cardinales que elide los volúmenes
y los hace dudar por fin en estallido
que limita contornos y define
lo visible ; luz sin forma aún, luego es esfera

de color : y si define en luz, no tiene nombre.

Como las varias formas que ahora en el aire
[surgen, y son
sépalos duros
las unas, o un estrépito de alas
silenciosas que aturden y son sólo
en la quietud un color único.

Variation II Queluz

*Le château de Queluz devenant, dans
la suite des événements historiques
(1789) qu'un vent européen va bientôt
précipiter, une sorte de symbole d'un
monde finissant, nous ne manquerons
pas d'admirer la logique des rapports
et des attachements.*

José Augusto França, *La Lisbonne de
Pombal*
(Paris, SEVPEN, 1965), p. 226

I

L'impermanence de l'air à assumer
la distance, prélude à
une tension vers les quatre points
cardinaux qui élide les volumes
et les fait enfin douter en une explosion
qui limite les contours et définit
le visible ; lumière sans forme encore, puis c'est
[une sphère
de couleur : et si elle définit par la lumière, elle
[n'a pas de nom.
Comme les différentes formes qui à présent
[surgissent dans l'air, et sont
de durs sépales
les unes ; ou un tumulte d'ailes
silencieuses qui étourdissent et ne sont
dans la quiétude qu'une unique couleur.

¹⁷⁷³ Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère dans *ibid.*, p. 255-258.

*O el Sol como su maza erguido, que centellea y
las piedras en que desploma su gruesa mole de
y las estrías de su diente.*

*El Sol no tiene nombre.
En la distancia no hay ocaso
ni bestias boreales en donde el mar termina,
como correr la fronda no es el cuerno de caza*

sino quietud.

*Porque el mar no termina
ni es mar ni tiene fin, ni existen « dónde »*

ni « mar » ni « fin ».

*El mar es un color
al que la piel se entrega.
Innumerables, no distintos*

*de sus cuerpos : escalas de color
como la teoría de las formas vivientes
irrepetidas siempre, porque no significan
más que color y bulto y su proceso
es en eternidad : no tienen nombre,
y esa ausencia es el fasto
al que la piel se entrega.*

*Y los sonidos
son correlatos de esa ausencia
como lo es el color y el roce de la mano*

*al que la piel se entrega, irrepetido siempre como
el color que en noche
resume su sonido.*

*Inacabados
por no tener principio y ser siempre una aurora
en que la piel conoce su principio
instante a instante, sin palabras
más que sonido y luz en que la mano
estrecha y no detiene, es permanencia
sin principio ni fin, y amanecen al aire
ola, noche, color : no tienen nombre.*

II

*He aprendido a vivir en estos corredores
y conozco su historia,
el terror a la luz.*

*Lo que el arte aquí exige
es la notoriedad con que las cosas
pesan en la pupila y la hieren, percuten
una huella tan honda como su estar : se*

*[desvanecen
con nosotros, el hueco de una forma vacía
en el agua que huye y no deja cadáver,
y su vocabulario son recuerdos porosos
y cálidos, que saben como cuerpos dormidos*

*Ou le Soleil comme sa masse dressé, qui
les pierres sur lesquelles s'effondre son gros
et les stries de ses dents.*

*Le Soleil n'a pas de nom.
Dans la distance il n'y a pas de couchant
ni de bêtes boréales où s'achève la mer,
de même que chasser à courre n'est pas le cor
mais le calme.*

*Parce que la mer ne finit pas
n'est pas la mer n'a pas de fin, et que n'existent
ni « mer » ni « fin ».*

*La mer est une couleur
à laquelle se livre la peau.
Innombrables,
[indistincts*

*de leurs corps : des échelles de couleur
comme la théorie des formes du vivant
toujours neuves, parce qu'elles ne signifient
que chaleur et poids et que leur processus
est éternel : elles n'ont pas de nom,
et cette absence est le faste
auquel la peau se donne.*

*Et les sons
sont les corrélats de cette absence
comme l'est la couleur et le frôlement de la
[main
auquel la peau se donne, neuf toujours comme
la couleur qui la nuit
en résume le son.*

*Inachevés
car sans commencement et toujours une aurore
où la peau connaît son début
instant après instant, sans paroles
autres que son et lumière où la main
serre et ne retient pas, elle est permanence
sans début ni fin, et ils naissent à l'air
vague, nuit, couleur : ils n'ont pas de nom.*

II

*J'ai appris à vivre dans ces corridors
et je connais leur histoire,
leur terreur de la lumière.*

*Ce que l'art ici exclut
c'est de la notoriété avec laquelle les choses
pèsent sur la pupille et la blessent, percute
une trace aussi profonde que leur présence :elles
[s'évanouissent*

*avec nous, le creux d'une forme vide
dans l'eau qui s'enfuit sans laisser de cadavre,
et leur vocabulaire ce sont des souvenirs poreux
et chauds, qui savent comme des corps*

*dejarse acariciar, y no dejan cadáver.
Pero la luz presagia límites
y es anticipo de certezas
en que la piel y el ojo abdican de su miedo
y nombran su horizonte ; previsible armonía
reintegrada a la sombra por el fulgor intenso
con que los nombres lucen sus condecoraciones,
su metal y su brillo : su máquina probable.*

*Y sin embargo, miedo si levanta esta tumba
alzó estos muros de la nada, terror a la*

[intemperie

*entonces, miedo ahora del roce de la seda.
El miedo a la intemperie alza los muros
que curtirán los años, entibia las palabras
brotadas de un espasmo como sangre caliente,
desdibuja la raya de los cuerpos
que reintegra a la sombra como la línea débil de*

[la espalda,

*y sin embargo fuera,
más allá del jardín y sus losanges,
escindieron los nombres con su espanto
la insurrección del día.*

Hundimos nuestras manos

*y es vieja la textura de su apoyo,
es vieja la erosión en que detiene el tacto
la migración inútil de sus alas,
es pobre el cuenco de la mano asida
a la gracia remota del volumen,
y el gravitar inerte de los cantos rodados
ya no reconocibles en su sustancia misma*

*y cuando erguidos sí, como fragmentos
de sílice y diamante de un litófono,
derribada armonía que tiene nombre ahora.*

[endormis
se laisser caresser, et ne laissent pas de cadavre.
Mais la lumière présage des limites
et anticipe des certitudes
où la peau et l'œil abdiquent de leur peur
et nomment leur horizon ; harmonie prévisible
réintégrée à l'ombre par le brillant intense
avec lequel les noms exhibent leurs médailles,
leur métal et leur éclat : leur probable

[mécanique.

Et cependant, peur si elle érige cette tombe
éleva ces murs du néant, terreur de l'intempérie

alors, peur maintenant du frôlement de la soie.
La peur de l'intempérie élève les murs
que tanneront les années, tiédit les paroles
nées d'un spasme comme du sang chaud,
estompe le trait des corps
qui réintègre à l'ombre comme la mince ligne

[du dos,

et cependant dehors,
au-delà du jardin et de ses losanges,
les noms scindèrent de leur effroi
l'insurrection du jour.

Nous enfonçons nos mains

et elle est vieille la texture de leur appui,
elle est vieille l'érosion où le toucher retient
la migration inutile de ses ailes,
elle est misérable la coupe de la main accrochée
à la grâce lointaine du volume,
et à la gravitation inerte des galets
déjà plus connaissables dans leur substance

[même

et si quand ils se dressent, comme des fragments
de silice et de diamant d'un lithophone,
harmonie détruite qui a un nom maintenant.



Mira el breve minuto de la rosa¹⁷⁷⁴

*Mira el breve minuto de la rosa.
Antes de haberla visto sabías ya su nombre,
y ya los batintines de tu léxico
aturdían tus ojos – luego, al salir al aire, fuiste*
[immune
*a lo que no animara en tu memoria
la falsa herida en que las cuatro letras
omiten esa mancha de color : la rosa tiembla, es*
[tacto.
*Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre
regresas luego a dárselo, en él ver :*

Regarde la brève minute de la rose

Regarde la brève minute de la rose.
Avant de l'avoir vue tu connaissais déjà son nom,
et déjà les cacophonies de ton lexique
étourdissaient ton regard – puis, sortant à l'air, tu
[devins insensible
à ce qui n'animait pas dans ta mémoire
la fausse blessure où les quatre lettres
omettent cette tache de couleur : la rose tremble,
[elle est toucher.
Si tu parvins à remarquer ce qui n'a pas de nom
tu lui en redonnes un aussitôt, pour voir en lui :

¹⁷⁷⁴ Ibid., p. 273.

*[un tallo mondo, nada ;
cuando otra se repite y nace pura
careces de más vida, tus ojos no padecen agresión
[de la luz,
sólo una vez son nuevos.*

*[une tige nue, rien;
quand une autre apparaît et naît pure
tu n'as plus assez de vie, tes yeux ne souffrent pas
[d'agression de la lumière,
ils ne sont neufs qu'une seule fois.*

5. L'insaisissable ordonné de la mémoire : l'absence signifiante du référent

Pèlerin en équilibre sur le fil de ses vers, tranchante arête entre irréel et déréel, le poète vit une nouvelle fois le monde à distance, ne pouvant se défaire de ne percevoir que l'armature des éléments qui le peuplent. Mélancolique et nostalgique regard qui traverse le Temps noir jusqu'au souvenir de l'amour, en élaborant la représentation langagière, car la langue est un miroir...

« ...qui nous permet de réfléchir le monde et nous en sépare, nous en sépare d'autant plus cruellement que nous voyons ou nous croyons voir le monde, mais la réciproque n'est pas vraie, et si nous parvenons à exister dans le tain du monde, nous ne parvenons pas à être au (regard du) monde ». ¹⁷⁷⁵

Et c'est alors dans la plus grande des solitudes que la voix poématique arpente son univers référentiel, prisonnière volontaire de son « discours amoureux [...] » :

...[qui] est aujourd'hui, *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants [...]. Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il d'une *affirmation* ». ¹⁷⁷⁶

Qu'affirme donc pour lors le poète ? Il nous « donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas » ¹⁷⁷⁷. Scrutateur esseulé d'un insituable espace peuplé de ses créatures langagières, le locuteur, obstiné penseur de sa course dans le monde cherche au dehors une issue à ses douleurs intérieures et profondes – ...« ...un jour je me souviendrai de la scène, je m'y perdrai *au passé* » ¹⁷⁷⁸ – . Mais le poète élabore l'achronie de sa mémoire dans un présent atemporel : dans « *Me has quitado la paz de los jardines* » ¹⁷⁷⁹, la sécheresse du passé simple – rare – est à peine perceptible mais si puissante, l'imparfait mélancolique, présent par petites touches délicates et pudiques. Presque unique acteur du poème, ce présent hors du temps juxtapose les images de l'amour enfui, que les deux longues périodes qui composent ses trente-six vers qui refluent vers le vide remémorent et énumèrent dans la douleur, à partir de l'anaphore accusatrice *Me has quitado*... Puis le couperet du prétérit – *tuviste mucho filo* – pour dire le fil de la blessure, ce qu'il en a coûté de desserrer ce que l'amour serrait si fort ensemble, et la vie

¹⁷⁷⁵ Bertrand Leclair, *Verticalités de la littérature – Pour en finir avec le jugement critique*, Champ Vallon, L'esprit libre, 2005, p. 25.

¹⁷⁷⁶ Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », *Œuvres complètes V, livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 27.

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 267.

¹⁷⁷⁹ *Verano inglés, op.cit.*, p. 61-62.

ensuite empêchée puisqu'est enfui ce temps à présent délavé, immobile et définitif infinitif : *cortar, cegar, apagar, olvidar*... Plus rien n'existe que la pourriture du souvenir dans ce tissage mémoriel dont les fils à présent ne retiennent plus rien et battent au vent de la nuit noire de l'absence d'amour : « ...savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* – c'est le commencement de l'écriture ». ¹⁷⁸⁰

Cette exploration morbide, obstinée tentative pour arracher au vertigineux cours du temps quelques bribes de souvenir, « Discurso de la servidumbre voluntaria » ¹⁷⁸¹, espace aquatique et indéfini peuplé de créatures marines, scories verbales des souvenirs la préfigurait déjà. Au final tout est noyé dans le temps et l'eau mémorielle qui amollit et décompose tout et ramène poète, locuteur et lecteur, égarée trinité d'alter egos dans l'errance de l'écriture et de la lecture, à l'infini de l'anamnèse...

« ...qui ne retrouve que des traits insignifiants, nullement dramatiques, comme si je me souvenais du temps lui-même et seulement du temps : c'est un parfum sans support, un grain de mémoire, une simple fragrance; quelque chose comme une dépense pure, telle que seul le haïku japonais a su la dire, sans la récupérer dans aucun destin. [...] L'anamnèse me comble et me déchire ». ¹⁷⁸²

Mais le vide ne se laisse pas contenir, et en l'absence de référent culturel comme contenant de la voix poématique, il s'épand dans le poème comme en un lieu pour se perdre, dans la tentative désespérée de détacher le regard de cet en-soi qui englu. Retrouvant le bleu spirituel des « Ojos azules » ¹⁷⁸³, le lecteur-traducteur plongera lui aussi dans cette *blancura sin lastre de memoria* ¹⁷⁸⁴, éclatant envers du triste décor que reconstruit la mémoire et hymne à l'épiphanie de l'instant présent : conformément à l'ambivalence de son insaisissable ordonné, le poète sait que l'eau qui noie est aussi celle qui donne la vie et couche pour cela sur le papier « une Mémoire-Image, une Mémoire-Idee quasi parménidienne, centre incorruptible de son univers de chair » que Marguerite Yourcenar, évoquant la poésie de C. Cavafy, définit comme l'une des médiations fondamentales du poète grec avec sa propre culture. Et en cela Guillermo Carnero s'affirme une fois encore poète européen, faisant vivre dans ses poèmes historiques « ce goût de la vie possédé sous les espèces de la mémoire ». ¹⁷⁸⁵

¹⁷⁸⁰ Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », *op.cit.*, p. 132.

¹⁷⁸¹ *Ensayo de una teoría de la visión* dans *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 301-303.

¹⁷⁸² Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », *op.cit.*, p. 267- 268.

¹⁷⁸³ *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 43-44.

¹⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 43, v.4.

¹⁷⁸⁵ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933*, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, *nrf*, 1978, p. 36-37. L'écrivaine développe ainsi son propos : « *Corps, souviens-toi*... Ce goût de la vie possédé sous les espèces de la mémoire répond chez Cavafy à une mystique à demi exprimée. Et, sans doute, le problème du souvenir fut pour ainsi dire « dans l'air » pendant le premier quart du XXème siècle ; les meilleurs esprits, aux quatre coins de

Cette illusion pourtant ne tiendra guère devant la souffrance qui conduit aux tentatives réitérées de reconstruire les sensations disparues : vue, toucher, ouïe, l'effort désespéré pour retrouver leur comblement sensuel est une lente et longue exploration réflexive de la conscience de l'angoisse de la perte dans « Conciliación del daño »¹⁷⁸⁶ : après celle de l'amour, – *pronto serás un punto en la memoria/que no siente ni mira ni responde*¹⁷⁸⁷ – et une fois disparu l'imaginaire *tú*, il faut tout de même chanter l'amour, qui reste la plus belle des sources de création : *La unión de hombre y mujer sobre el surco y el grano/es caudal y acicate de la tierra,/y colmo y abundancia del papel*¹⁷⁸⁸...Le poète n'est ni si malheureux, ni si seul, lui qui vit sa vie par la procuration du référent culturel. Point de peintures sensuelles et rococo, de toiles de maîtres ni d'architectures et de sculptures sous la coupole mémorielle, mais des références à d'autres errants au sein de la culture, réels ou imaginaires – Etienne de la Boétie, Jules Verne, Mithridate, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé –, qui peuplent l'univers référentiel du poète européen et qui comblent ainsi son vide ontologique par d'autres solitudes de papier.

l'Europe, s'évertuèrent à en multiplier les équations. Proust, et Pirandello, et Rilke (celui des *Élégies de Duino*, et plus encore celui de *Malte Laurids Brigge* : « Pour écrire de bons poèmes, il faut avoir des souvenirs...Et il faut les oublier...Et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent »), et Gide lui-même, qui adopte dans *L'immoraliste* la solution extrême de l'instant et de l'oubli ».

¹⁷⁸⁶ *Espejo de gran niebla, op.cit.*, p. 31-39.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 35, v.53-54.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 36-37, v.78-80.

Discurso de la servidumbre voluntaria¹⁷⁸⁹

¿Por qué dejarle puertas al azar
y que pueda verter su fauna entonces,
inundar el tiempo vacío con sus reptiles y el
[rosáceo
ondear de las membranas de sus peces?
El tiempo como un espacio oblongo sin principio
[ni grietas
ni recodos o aristas en donde hallar refugio,
que gira sobre su eje con gravidez de pecera
cuando ovilla en el aire circunvoluciones de
[noria.
Ninguna de sus puertas es distinta,
como en la Sala Oval de un Parque de
[Atracciones,
y una sola conduce al jardincillo mágico ;
caemos, como en Viaje al centro de la Tierra,
y ya no es el tiempo discurrir con la nariz contra
[el cristal
sino penetrar hacia dentro, y saber. ¿Por qué
[dejar esto al
azar?
A lo cual podría objetarse que es el único
[barquero.
Pero si el preciso adagio con que la puerta abre,
en vez de encontrado al azar entre mil
[combinaciones posibles
sustitutivas, hubiera sido
provocado, por así decirlo, ¿no tendría
efectos similares? Y el conocer veinticinco
[lenguas como
Mitridates,
¿es parte del azar, o bien posee una función
[contraria?
El origen de la creación es miserable :
un olor de alquitrán o de tierra mojada,
el gotear de la lluvia en un alero,
el perfume de siempre en un cuello distinto
o un gesto de estupor en el cuarto de baño.
Recoger
[al azar
la esquirra imaginaria de un gran rompecabezas
pisoteado, y darle veracidad escénica.
Conferirle de nuevo su realidad.
Qué es
su realidad ; un depósito de odio
que otro día nos lleva a intentar rehacer
su realidad. ¿Es realidad
el poso de papel indefenso, injuriado

Discours de la servitude volontaire

Pourquoi laisser la porte ouverte au hasard
et qu'il puisse alors déverser sa faune,
inonder le temps vide de ses reptiles et de
[l'ondoiement
rosé des membranes de ses poissons ?
Le temps comme un espace oblong sans début ni
[fissures
ni virage ou arête où trouver refuge,
qui tourne sur son axe avec la gravité de
[l'aquarium
quand il enroule en pelote aérienne des
[circonvolutions de noria.
Aucune de ses portes n'est différente,
comme dans la Salle Ovale d'un Parc
[d'Attractions,
et une seule conduit au jardinet magique ;
nous tombons, comme dans *Voyage au centre*
[de la Terre,
et il n'est plus temps de bavarder le nez contre la
[vitre
mais de pénétrer à l'intérieur, et de savoir.
[Pourquoi laisser cela au
hasard ?
Ce à quoi il pourrait être objecté qu'il est l'unique
[passeur.
Mais si le sésame précis qui ouvre la porte,
au lieu d'avoir été trouvé au hasard entre mille
[combinaisons possibles
et substitutives, avait été
provoqué, en quelque sorte, ses effets n'en
[seraient-ils
pas similaires ? Et connaître vingt-cinq langues
[comme
Mithridate,
fait-il partie du hasard, ou bien a une fonction
[contraire ?
L'origine de la création est misérable :
une odeur de goudron ou de terre mouillée,
la pluie qui s'écoule dans une gouttière,
le parfum de toujours dans un autre cou
ou un geste de stupeur dans la salle de bain ?
Recueillir
[au hasard
l'écharde imaginaire d'un grand casse-tête
piétiné, et lui donner une véracité scénique.
Lui conférer de nouveau sa réalité.
Qu'est-ce que
sa réalité ; un dépôt de haine
qui un autre jour nous conduit à tenter de recréer
sa réalité. Est-ce la réalité
la lie du papier sans défense, blessé

¹⁷⁸⁹ Ensayo de una teoría de la visión dans *Dibujo de la muerte*, op.cit., 301-303.

en un pobre ejercicio? El odio sí es real ;

*la formulación de toda nostalgia es imprecisa
y, en suma, un homenaje al fácil expediente
del conjuro luminoso de la noria,
creador de feraces tensiones entre sumisión y
[rechazo
de las que surge la fumarola lírica.*

*Este poema
carece incluso de ese heroísmo plácido :
realidad, negación de realidad,
ça sonne creux sous la lime.*

El odio sí es real :

*la abstracción erradica todo sentido trágico,
persiste en inexistir para mejor señalar un
[síntoma
y apunta como el dedo acusador de la estatua de
[Casio,*

*pero muda
como ella, así que si el decorado le cambian se
[convierte
de acusadora en acusada, por su disponibilidad
[potencial
para señalar cualquier cosa, y no se alteran*

*sus ojos mudos y sapientes, de dura piedra
[impávidos
receptivos de injuria –*

*Es un discurso muerto,
el esqueleto ritual que ironiza la fe
en la virtud de la ironía,
embadurnado de sangre para indicar
[resurrección.*

El vaporcillo inquieta la placidez del lago,

*araña el firmamento de la ciudad inmersa.
La lámpara de aceite pone un halo cobrizo
sobre la piel mojada y los labios sedosos ;
al tenderse la mano tiene que desgarrar
el rugoso murmullo de la fosforescencia.
A mi lado se tiende un espectro de jade
veteado de barro y ceñido de algas,
mientras el mar proyecta sobre el cielo nuboso
la fantasmagoría de la ciudad yacente,
como un espejo. Miro las cúpulas aéreas,
los hoteles lumínicos arrasados de música,
la gran arquitectura que con leve sonrisa
me hace reconocer el húmedo cadáver
que comparte la cama.*

*En noches como esta
está de pie, solemne, junto al ojo de buey ;
con un puntero nombra las constelaciones :
« Aquí la habitación resonante de risa ;
la veranda en silencio con sus cristales rotos ;*

*dans un pauvre exercice ? La haine, oui, est
[réelle ;*

*la formulation de toute nostalgie est imprécise
et, de plus, un hommage à l'expédient facile
de l'incantation lumineuse de la noria,
créateur de fécondes tensions entre soumission et
[refus
d'où surgit la fumerolle lyrique.*

*Ce poème
manque même de cet héroïsme placide :
réalité, négation de la réalité,
ça sonne creux sous la lime.*

*La haine, oui, est
[réelle ;*

*l'abstraction éradique tout sens du tragique,
elle persiste à ne pas exister pour mieux signaler
[un symptôme
et elle montre comme le doigt accusateur de la
[statue de Cassius,*

*mais muette
comme elle, par conséquent si on la change de
[décor elle se change
d'accusatrice en accusée, par disponibilité
[potentielle
pour signaler tout chose, et ses yeux muets et
[sages,*

de dure pierre impavide, ne s'altèrent pas

*réceptifs à la blessure –
C'est un discours mort,
le squelette rituel qu'ironise la foi
dans la vertu de l'ironie,
badigeonné de sang pour indiquer une
[résurrection.*

*Le petit bateau à vapeur trouble la tranquillité du
[lac,*

*griffe le firmament de la ville engloutie.
La lampe à huile diffuse un halo cuivré
sur la peau mouillée et les lèvres douces ;
la main qui se tend doit déchirer
le rugueux murmure de la phosphorescence.
A mes côtés s'étend un spectre de jade
veiné de boue et ceint d'algues,
tandis que la mer projette sur le ciel nuageux
la fantasmagorie de la ville gisante,
telle un miroir. Je regarde les coupoles aériennes,
les hôtels luminescents dévastés de musique,
la grande architecture qui souriant à peine
me fait reconnaître le cadavre humide
qui partage mon lit.*

*Dans des nuits comme celle-ci
il est debout, solennel, à côté de l'œil de bœuf ;
avec une baguette il nomme les constellations :
« Ici la chambre qui résonne de nos rires ;
la véranda silencieuse aux vitres brisées ;*

*el Bar Rosa –jugosos y blancos canapés
envueltos en pulcras hojas de lechuga – ,
la carretera oscura junto al funicular ;
el comedor del Rana Verde.*

*Me concedes el barro
en que reside el don de la palabra.*

*Tu me donnes ta boue,
jeune fille qui apporte le miroir.*

*le Bar Rose – blancs canapés juteux
enveloppés d'élégantes feuilles de laitue – ,
la route sombre vers le funiculaire ;
la salle à manger de la Grenouille Verte.*

*Tu me donnes la boue
où réside le don de la parole.*

*Tu me donnes ta boue,
jeune fille qui apporte le miroir.*



Ojos azules¹⁷⁹⁰

*Ojos azules, ved el milagro del agua
cuando la primavera florece los almendros.
Los brotes nacen pulcros de ascendida belleza.*

Estalla la blancura sin lastre de memoria.

Mirad hacia la luz, no miréis hacia dentro :

*corredores tapiados velarán vuestro brillo,
os cegará el acoso de una mano cortada
con su rampante hedor de podridas promesas.*

*Si vais hacia la noche yo no podré seguiros,
y no tengo el secreto de las puertas cerradas.
Salid al horizonte conciliado y redondo.
Mirad hacia la luz, no miréis hacia dentro.*

*Piel blanca, no desoigas la lección de la tierra ;
aprende la piedad que descende en la lluvia,
la humedad y el olvido con que arrasa el torrente
la herida de los cauces y el sello de los pasos.*

No recuerdes más peso que el planear del mirlo,

*más calor que el abrazo de la calma del aire,
más entrega que el Sol al penetrar la nieve :*

olvida en luz, y escucha la lección de la tierra.

Yeux bleus

*Yeux bleus, voyez le miracle de l'eau
quand le printemps fleurit les amandiers.
Les pousses naissent pures dans leur beauté
[montante.*

La blancheur éclate sans lest de mémoire.

*Regardez vers la lumière, ne regardez pas
[au-dedans :
des corridors murés voileront votre éclat,
l'attaque d'une main coupée vous aveuglera
avec sa puanteur rampante de putrides promesses.*

*Si vous allez vers la nuit je ne pourrai vous suivre,
et je ne détiens pas le secret des portes closes.
Sortez vers l'horizon réconcilié et rond.
Regardez vers la lumière, ne regardez pas
[au-dedans.*

*Blanche peau, n'ignore pas la leçon de la terre ;
apprends la pitié qui descend dans la pluie,
l'humide et l'oubli avec lesquels le torrent arrache
la blessure des cours d'eau et le sceau des pas.*

*Ne te souviens d'autre poids que le vol planant
[du merle,
d'autre chaleur que l'étreinte du calme de l'air,
d'autre don que celui du Soleil qui pénètre la
[neige :
oublie dans la lumière, et écoute la leçon de la
[terre.*



¹⁷⁹⁰ *Verano inglés, op.cit., p. 43-44.*

Greenwich Banks¹⁷⁹¹

*Cuando cierro los ojos recuerdo una arboleda
en la linde del mar y del verano
y te veo mirándote en el río,
mientras el Sol se pone y vagan las gaviotas.*

*Tu imagen tiembla y huye en la corriente
camino de las sombras del ocaso ;
luego se copia y huye repetida,
por hacer breve la orfandad del agua.*

*Veo una calle abierta al horizonte
donde vuelan los tordos y corren las ardillas.
Las ramas de un alerce golpean los cristales,
pentagrama indeciso de rasgado silencio.*

*En la noche tu voz es un guante de seda
grávido en los rumores y en los riesgos del mar,
brillante en la querencia del pistilo,
venda de indefensión sobre mis ojos.*

*Me conduce el calor de tus caderas,
elásticas y duras como un arco,
a la doble diana de tu pecho,
granada abierta y roja en las manos de un niño.*

*Color, olor, sabor flotan en la memoria.
No los dejes morir en tu imagen extinta,
diluirse en las aguas del rencor y del tiempo ;
rescata en su retorno tu cuerpo repetido.*

Me has quitado la paz de los jardines¹⁷⁹²

*Me has quitado la paz de los jardines,
la gama de los verdes, desde el negro
húmedo en el arrullo de la gruta
al Abril esmeralda y amarillo,*

*la detención del agua y de la luz
en el tiempo redondo de las fuentes,
cáliz de certidumbre sin fisura
como cofre en brillo de su laca ;*

*la inacción del espejo agavillando
el rojo de las luces caedizas
de la tarde : tuviste mucho filo*

¹⁷⁹¹ Ibid., p. 51-52.

¹⁷⁹² Ibid., p. 61-62.

Les rives de Greenwich

Quand je ferme les yeux je me rappelle un bois
à la lisière de la mer et de l'été
et je te vois te mirer dans la rivière,
tandis que le Soleil se couche et que vaguent les
[mouettes.

Ton image vacille et fuit dans le courant
en chemin pour les ombres du couchant ;
puis elle se reproduit et fuit réitérée,
pour abréger la solitude de l'eau.

Je vois une rue ouverte sur l'horizon
où volent les grives et courent les écureuils.
Les branches d'un cèdre frappent les carreaux,
indécis pentagramme de silence déchiré.

Dans la nuit ta voix est un gant de soie
lourd dans les rumeurs et les risques de la mer,
brillant dans l'attachement du pistil,
bandeau de vulnérabilité sur mes yeux.

La chaleur de tes hanches, élastiques et dures
comme un arc, me conduit
à la double cible de tes seins,
grenade ouverte et rouge dans les mains d'un
[enfant.

Couleur, odeur, saveur flottent dans la mémoire.
Ne les laisse pas mourir dans ton image éteinte,
se diluer dans les eaux de l'aigreur et du temps ;
sauve par son retour ton corps recommencé.



Tu m'as privé de la paix des jardins

Tu m'as privé de la paix des jardins,
de la gamme des verts, depuis le noir
humide du murmure de la grotte
à l'Avril émeraude et jaune,

de l'immobilité de l'eau et de la lumière
dans le temps arrondi des fontaines,
calice de certitude sans faille
comme un coffre dans la brillance de sa laque ;

de l'inaction du miroir qui gerbe
le rouge des fragiles lumières
du soir : il te fallut un tranchant acéré

para cortar lazada tan estrecha,

*cegar los relucientes surtidores,
apagar el rumor de los arroyos
que encendían la sombra y el silencio
al repetir tu nombre derramado ;*

*olvidar los morosos desayunos
– brioches y plumcake en pañizuelo
con encaje rizado sobre plata
y doce rutilantes confituras – ,*

*las noches de verano que solían
poner rumbo al estrecho deleitoso
dejándose llevar por la corriente
de la caricia de un mantel de hilo.*

*Me has quitado el refugio de los mapas,
la fuga de las cifras y los nombres ;
hoy la velocidad sólo me trae
un borrón de pavesas incolores,*

*las cenizas del lujo y la distancia,
las heces de esa luz que no consigue
amanecer en cielos tan redondos.*

*Así me has destejido la memoria,
y los sucios jirones y los pétalos
que fueron una vez una guirnalda
se pudren en la senda hacia la noche
en la que llueve sin perdón el tiempo.*

pour défaire ces attaches si serrées,

aveugler les étincelants jets d'eau,
éteindre la rumeur des ruisseaux
qui éclairaient l'ombre et le silence
en répétant ton nom répandu ;

oublier les petits déjeuners paresseux
– brioche et plum-cake sur des napperons
de dentelle annelée sur argent
et douze rutilantes confitures – ,

les nuits d'été accoutumées
aux départs vers le délicieux détroit
se laissant porter par le courant
de la caresse d'une nappe de fil.

Tu m'as privé du refuge des cartes,
de la fuite des chiffres et des nombres ;
à présent la vitesse ne m'apporte
qu'un brouillon de flammèches incolores,

que les cendres du luxe et de la distance,
les scories de cette lumière qui ne parvient pas
à se lever dans des cieux aussi ronds.

C'est ainsi que tu as détissé ma mémoire,
et que les lambeaux sales et les pétales
qui furent auparavant une guirlande
pourrissent sur le sentier vers la nuit
où le temps tombe en pluie impitoyable.



Escuchando a Tom Waits¹⁷⁹³

El que fui te recuerda naciendo de las sábanas

*– rumor de blanco espuma en las rodillas –
con los brazos tendidos para ahuyentar la noche
de los pechos redondos de la luz perezosa,*

*levantando un telón de estrellas menos rubias,
polvo de mariposas abolidas
por dos dardos azules y tres rojos
en un amanecer más encendido.*

*El que fui te tenía torneada
según tu propia ley de curvas tersas
complacidas en peso y en volumen,
y adensaba en tu talle el calor giratorio
de la morosidad del alfarero.*

En écoutant Tom Waits

Celui que j'ai été se souvient de toi naissant des
[draps

*– rumeur de blanche écume sur les genoux –
les bras tendus pour faire fuir la nuit
des seins ronds de la lumière paresseuse,*

soulevant un rideau d'étoiles moins blondes,
poussière de papillons abolis
par deux dards bleus et trois rouges
en un matin plus enflammé.

Celui que j'ai été t'avait tournée
selon ta propre loi de douces courbes
comblées en poids et en volume,
et densifiait dans ta taille la chaleur giratoire
de la lenteur du potier.

¹⁷⁹³ Ibid., p. 65-66.

Me mira con desdén porque tu ausencia es hoy

*abstracción de silencio y geometría,
y no un perfil levísimo en las sabanas
con su aureola de calor alzado.*

*El que fui va queriéndote con prisa
y te lleva a esconderte al sótano más hondo,*

*más oscuro detrás de la memoria,
donde aún puedo encontrarte porque dejas
un rastro de piedad como perfume.*

*Me sentaré de espaldas al ocaso
de los destellos de tu lejanía,
a la orilla del tiempo y de la noche,
para esperar a que se desvanezca.*

Il me regarde avec mépris car ton absence est
[aujourd'hui
abstraction de silence et de géométrie,
et non une très fine silhouette dans les draps
avec son auréole de chaleur dressée.

Celui que j'ai été t'aime vite
et t'emmène te cacher dans la cave la plus
[profonde,
la plus sombre derrière la mémoire,
où je peux encore te retrouver car tu laisses
une traînée de pitié comme un parfum.

Je m'assiérai le dos au couchant
des éclats de ton lointain,
sur la rive du temps et de la nuit,
attendant qu'elle s'évanouisse.



Conciliación del daño¹⁷⁹⁴

*Me llevas a lugares apartados,
altos y limpios, con una luz negra
que me duele en las sienes y en los ojos,
con la bóveda dura
de montañas brillantes y de nubes
en las que se refleja el pensamiento.
Después de andar perdido por el llano
ha de subir más solo a devorarse ;
requiere soledad, pero le sobra
la paz de un horizonte tan oscuro,
sin espejismos de calor ni imagen.
En busca de otra luz mira hacia dentro.*

*Sálvame de la noche cuando escribo,
conciencia inerme y sola
que no se atreve a levantar el vuelo
en su región alzada de luz negra.
Estás en mi retina y allí bailas
de un lado a otro sobre los papeles,
perdiendo lentejuelas diminutas.
Debería pincharte sobre un corcho,
pero no puedo. Quédate girando
como la figurilla de una caja
de música ; devuélveme
las voces que latieron en la luz,
los secretos candentes compartidos
que un arroyo al fluir delectaba.
Vete a ser una estatua de museo :
están desnudas pero no hacen daño.*

Conciliation du mal

Tu m'emmènes dans des lieux écartés,
élevés et purs, avec une lumière noire
qui me blesse les tempes et les yeux,
avec la dure voûte
de montagnes qui brillent et de nuages
où se reflète le penser.
Après avoir erré perdu dans la plaine
il doit monter plus solitaire pour se dévorer ;
il a besoin de solitude, mais la paix
d'un horizon si sombre, sans mirages de chaleur
ni image lui est inutile.
À la recherche d'une autre lumière il regarde
[au-dedans.

Sauve-moi de la nuit quand j'écris,
conscience sans défense et seule
qui n'ose s'envoler
vers sa région rehaussée de lumière noire.
Tu es dans ma rétine et tu y dances
de-ci de-là sur les papiers,
perdant de tous petits sequins.
Je devrais t'épingler sur un tableau de liège ;
mais je ne peux pas. Continue à tourner
comme la figurine d'une boîte
à musique ; redonne-moi
les voix qui battirent dans la nuit,
les brûlants secrets partagés
qu'un ruisseau en son cours épelait.
Deviens une statue de musée :
elles sont nues mais ne blessent pas.

¹⁷⁹⁴ *Espejo de gran niebla, op.cit., p. 31-39.*

*¿Adónde vas con esos labios rojos?
Déjame que te arrope
en la cuna y te trence
las trenzas con un beso y una cinta.
Vámonos por el tiempo hasta el jardín
de cuando no sabíamos. Vayamos
con los niños a mirar por la rendija
lo que hacen en la cama los mayores,
y luego quitate las bragas blancas
con miedo y sin saber para qué sirve
ni por qué nos castigan por tocarlo.
Pero no, no me llevas al jardín
del miedo limpio y blanco
que regala a los suyos la torpeza;
prefieres el del miedo sucio y rojo,
donde llueve sin paz porque está escrito
que te sientes de espaldas a estos versos,
desnuda como cómplice del agua,
a dejarte lavar por ese río
que te envuelve los hombros y te lame
los pies juntos, borrándote los dedos
como los de las manos, que sobre las rodillas*

*no tienen un porqué para cerrarse,
y párpados y labios y otras curvas secretas ;*

*pronto serás un punto en la memoria
que no siente ni mira ni responde.
Antes de despedirte con la lluvia
sálvame de la noche porque escribo
sólo si me sorprenden las palabras
como en ella el revuelo de los pájaros
cuando amanece y se amontonan
en una misma rama, temblándoles las uñas,
recelosos y ausentes,
hurtando una mirada que llega de otro mundo ;
esperan que la duda de su peso
los lance al rojo ahogado en que se acerca el día*

*hacia el que los arrastran la belleza y el miedo.
No dejes que te borre el pensamiento :
sal a correr desnuda por los surcos,
que te copien los árboles lo flexible y lo tierno
y lo traduzcan al rumor del verde ;
así tendrán los frutos la corteza delgada,
y si llevas el pelo largo y suelto
crecerán densas y altas las espigas.
Devuélveme el color y la palabra
y conviérte en paisaje el papel yermo,
esponja su perfil, dale espesor y aplomo
de tierra nutritiva y untuosa,
feracidad de nombres como ríos.
La unión de hombre y mujer sobre el surco y el*

*es caudal y acicate de la tierra,
y colmo y abundancia del papel :*

[grano

Où vas-tu avec ces lèvres rouges ?
Laisse-moi te border
dans ton berceau et tresser
tes nattes avec un baiser et un ruban.
En allons-nous à travers le temps jusqu'au jardin
de quand nous ne savions pas. Allons
avec les enfants regarder par la fente
ce que les grands font au lit,
et ensuite enlève ta petite culotte blanche
craintivement et sans savoir à quoi ça sert
ni pourquoi on nous punit quand on le touche.
Mais non, tu ne me conduis pas au jardin
de la peur propre et blanche
qui offre aux siens la maladresse ;
tu préfères celui de la peur sale et rouge,
où il pleut sans paix parce qu'il est écrit
que tu t'assoiras le dos à ces vers,
nue et comme complice de l'eau,
pour te laisser laver par cette rivière
qui t'enveloppe les épaules et lèche
tes pieds joints, effaçant les orteils
comme les doigts des mains, car posées sur les

[genoux

sans avoir de raison pour se fermer,
et les paupières et les lèvres et d'autres courbes
[secrètes ;

tu seras bientôt un point dans la mémoire
qui ne ressent pas ni ne regarde ni ne répond.
Avant de dire adieu avec la pluie
sauve-moi de la nuit parce que je n'écris
que si les mots me surprennent
comme y est surpris le tournoiement des oiseaux
quand l'aube se lève et qu'ils se pressent
sur une même branche, les pattes tremblantes,
méfiants et absents,
détournant un regard qui vient d'un autre monde ;
ils espèrent que le doute de leur poids
les lancera vers le rouge étouffé où s'approche le

[jour

vers lequel les traînent la beauté et la peur.
Ne laisse pas le penser t'effacer :
sors courir toute nue dans les sillons,
que les arbres copient de toi le souple et le tendre
et le traduisent dans la rumeur du vert ;
alors les fruits auront l'écorce fine,
et si tes cheveux sont longs et détachés
les épis pousseront serrés et hauts.
Redonne-moi la couleur et le mot
et transforme en paysage le papier désert,
évide son contour, donne-lui épaisseur et aplomb
de terre nutritive et grasse,
fertilité de noms comme des rivières.

L'union de l'homme et de la femme sur le sillon
[et le grain
est trésor et aiguillon de la terre,
comblement et abondance du papier :

*ahuyenta la impostura de lo falso y lo muerto.
Tuve así retenida
la realidad, y alzada
a su esfera de luz más trasparente,
ungidos sus perfiles
en silencio, color, perfume, tacto :
en lentitud y detención del tiempo
soberana certeza de burbuja.
Qué plácidas las cosas en su luz.*

*El racimo de uvas redondas y brillantes,
dulzura alada y tibia en el pico del pájaro ;
el tacto complaciente de la piedra
conciliada en su peso y el arte de su forma ;
la opacidad redonda de la leche
en su cuenco de barro luminoso,
la beatitud del animal pacífico
que come con los ojos anegados en verde.
La certeza de ser sobre la tierra
y ante el espejo del papel escrito.
Pero también lo escriben la soledad y el miedo ;
también hay abundancia
en la sequedad negra de los ríos,
en las cajas de música
cerradas y perdidas mientras suenan.
La realidad escapa como arroyo
con su roce de arena entre los dedos,
partículas de oro en la duda del cauce
que le deben al agua su temblor y su brillo
y en el agua se esfuman y se pierden.
Gotear en la sombra de una casa vacía*

*que sólo nos asiste para marcar el tiempo,
oquedad de los instantes intangibles
en el fraude de su gota de mercurio ;
la bolsa desgarrada con la que juega el viento,
lágrimas en un rostro mojado por la lluvia
— desvanecido sin poder tocarlo — ,
trenes en vía muerta y cubiertos de nieve.
Campo por su presencia inaccesible
mientras lo conocíamos tendidos en las flores,*

*hasta que la distancia lo crea paisaje,
ya concierto de formas con sentido.
Resbalan apagados los instantes
al círculo de la memoria adormecida,
inerte para un rostro que al mirarse en su légamo*

*reitera su borrada incertidumbre.
El que cae por un abismo y el que muere
reconstruyen en paz la erosión de su rostro
en su aceleración hacia la nada,
desandan el vacío de los años
en un instante : el tiempo los arrastra
a un pozo ardiente de conocimiento
donde vuelven a ser su historia entera,*

elle chasse l'imposture du faux et de la mort.
Je gardais ainsi contenue
la réalité, et hissée
à sa sphère de lumière la plus transparente,
ointes ses figures
en silence, couleur, parfum, toucher :
en lenteur et suspension du temps
souveraine certitude de bulle.
Qu'elles sont sereines les choses dans leur
[lumière.

La grappe de raisins ronds et brillants,
douceur ailée et tiède dans le bec de l'oiseau ;
le toucher complaisant de la pierre
accordée dans son poids et l'art de sa forme ;
l'opacité ronde du lait
dans sa coupe d'argile lumineux,
la béatitude de l'animal pacifique
qui pâit les yeux noyés dans la verdure.
La certitude d'exister sur la terre
et devant le miroir du papier manuscrit.
Mais la solitude et la peur y écrivent aussi ;
et l'abondance existe
dans la sécheresse noire des fleuves,
dans les boîtes à musique
refermées et perdues tandis qu'elles jouent.
La réalité s'échappe comme un ruisseau
et le glissement du sable entre les doigts,
particules d'or dans le doute de son cours
qui doivent à l'eau leur trembleur et leur éclat
et dans l'eau s'évanouissent et se perdent.
Écoulement goutte à goutte dans l'ombre d'une
[maison vide

qui ne nous sert qu'à compter le temps,
vacuité des instants intangibles
dans la fraude de sa goutte de mercure ;
le sachet déchiré qui est le jeu du vent,
des larmes dans un visage baigné de pluie
— évanoui avant de pouvoir le toucher — ,
trains sur voie de garage et recouverts de neige.
Campagne par sa présence inaccessible
alors que nous la connaissions étendus dans les
[fleurs,

jusqu'à ce que la distance la crée en paysage,
déjà concert de formes ayant un sens.
Les instants glissent éteints
dans le cercle de la mémoire engourdie,
inerte pour un visage qui se regardant dans sa
[glaise

réitère son incertitude diffuse.
Celui qui tombe dans un abîme et celui qui meurt
reconstruisent en paix l'érosion de leur visage
dans leur accélération vers le néant,
ils remontent dans le vide des années
en un instant : le temps les traîne
jusqu'à un puits ardent de connaissance
où redeviennent leur histoire complète,

*y sonrien los olvidados y los muertos,
solicitos, con caridad y ceremonia :
asi el ave abatida
siente ahogarse sus ojos en la luz del verano
mientras la ciega el velo de la sangre y el plomo,
rio de la memoria recobrada.*

et sourient les oubliés et les morts,
prévenants, charitables et cérémonieux :
comme l'oiseau abattu
sent se noyer ses yeux dans la lumière de l'été
tandis que l'aveugle le voile du sang et du
[plomb,
fleuve de la mémoire recouvrée.

6. Militer pour la culture : le référent-étendard

De l'autre côté des quatre *Noches romanas*, les quatre nuits romaines éminemment référencées depuis quatre lieux de la capitale italienne, à l'épaisseur culturelle des plus importante, une ultime miniature pour clore cette anthologie bilingue de la signifiante de la poésie de Guillermo Carnero, en l'occurrence quatre poèmes qui brandissent en leur sein le référent-étendard : autre filin fondamental du tissage de l'insaisissable ordonné, le militantisme du poète pour la défense de la culture en réaction à sa décadence est affirmé sans faille au long des années tandis qu'est élaborée la spirale hybride de l'œuvre.

Quelle est donc la nature de ce militantisme, dont la bannière ondoie dans l'achronie de ce riche paysage interculturel et imaginaire et qui a évolué de l'étendard du culturalisme des débuts créatifs¹⁷⁹⁵ à l'exploration d'une connivence vitale avec la culture ? Pas de cause politique directement défendue – les enjeux de la poésie sociale n'intéressent pas le poète sinon sur un plan intellectuel, dont il nourrit sa création – mais un engagement qui relève de l'intime profondeur d'une fréquentation permanente de la culture, en tant que style de vie à la façon de la longue chaîne des poètes humanistes : maintenir à tout prix la capacité de médiation symbolique des mondes référentiels par la grâce du regard lecteur après celle du créateur, afin qu'ils puissent continuer à faire œuvre de signifiante sans mourir étouffés sous le poids de l'érudition figée mais que cette érudition se vivifie par la médiation humaniste entre le poète et son lecteur, entre l'art et son spectateur. Une érudition joyeuse, qui permet le tissage d'un insaisissable ordonné facteur d'évolution intérieure vers l'« accroissement d'être » cher à Daniel-Henri Pageaux.¹⁷⁹⁶

Car le temps de l'inculture est proche, ou dans tous les cas celui d'une culture différente, synchronique et instantanée, qui oublie ses sources et confond quantité et rapidité avec qualité :

¹⁷⁹⁵ Dans son ouvrage *Una máscara veneciana*, Guillermo Carnero rappelle le positionnement des novísimos face au culturalisme : *Sin ser una radical novedad – nada puede serlo dentro de la tradición, y aún menos para quien la asuma y conozca –, el culturalismo se impuso como el elemento más llamativo y distintivo de la ruptura que, desde mediados de los años sesenta, protagonizaron los poetas llamados novísimos, y fue la causa primordial de la extrañeza y hostilidad que fomentaron a su alrededor, y todavía fomentan*, *op.cit.*, p. 29, n.31. Le poète y explicite le sens son article « Reflexiones egocéntricas I. Cuatro formas de culturalismo » paru en 2000 dans la revue *Laurel ...dedicado a dilucidar las modalidades de máscara cultural que en mi propia obra había observado, y llegado a distinguir, en el terreno de ese procedimiento, a un tiempo clásico y polémico, llamado "culturalismo". Polémico al haber sido bandera de combate asumida a mediados de la década de los 60, por cuanto en aquel momento suponía "un reto radical a las expectativas de los escritores y lectores de poesía", expectativas presididas por el socialrealismo de crítica y denuncia, y el intimismo directo de tradición neorromántica. En efecto, el llamado culturalismo se oponía frontalmente a lo que uno y otro tenían en común : el lenguaje directo similar al usado en la comunicación no literaria, y la limitación a los referentes procedentes de la vida cotidiana y contemporánea. (ibid.).*

¹⁷⁹⁶ *L'œil en main*, *op.cit.*, p. 8-9.

« Dans le soupçon et la crainte, hagards, l'esprit troublé et les yeux pleins d'effroi, nous cherchons comment parer au danger certain qui si affreusement nous menace ».¹⁷⁹⁷

Mais, de tous temps veillent, à la croisée de la décadence et de l'émergence de nouvelles médiations culturelles, des artistes-guetteurs qui alertent sur ces menaces : dès les premières décennies du XX^e siècle, Paul Valéry rappelait à ses lecteurs qu'il...

...« faut bénir les auteurs difficiles de notre temps. S'ils se forment quelques lecteurs, ce n'est pas seulement pour leur usage. Ils les rendent du même coup à Montaigne, à Descartes, à Bossuet, et à quelques autres qui valent peut-être encore d'être lus. Tous ces grands hommes parlent abstraitement ; ils raisonnent ; ils approfondissent, ils dessinent d'une seule phrase tout le corps d'une pensée achevée. Ils ne craignent pas le lecteur, ils ne mesurent pas leur peine, ni la sienne. Encore un peu de temps, et nous ne les comprendrons plus.¹⁷⁹⁸

Et plus avant dans le siècle, en 1971, l'absolue nécessité de maintenir en mouvement cette corde culturelle diachronique était de nouveau rappelée par le philosophe de la culture Georges Steiner :

« La majeure partie de la littérature occidentale a été délibérément ouverte, pendant plus de deux mille ans, à toutes les influences, chaque texte réfléchissant, reprenant, répercutant ceux qui l'avaient précédé. Elle sera bientôt impossible à atteindre ».¹⁷⁹⁹

Le mouvement de l'insaisissable ordonné prend ici vie dans l'incarnation de la mosaïque du corrélat objectif et du monologue dramatique auxquels le poète redonne une vie qui est également sa propre relecture de ces stratégies expressives¹⁸⁰⁰ : le poète Ausone, l'anti-héros Thersite, l'orateur sophiste Himérius ou encore l'inconnu de « Casa de un comerciante en Ultraïectum (Siglo VII d.C.) »¹⁸⁰¹ configurent autant de facettes de la nostalgie, que le poète charge de son propre sentiment de *segregación de la realidad*. La revendication se fonde ici en évocation mélancolique d'une époque révolue, articulée à la réflexion sur la création. L'hybridité de l'œuvre du poète-rhétoricien, entre émotion et réflexion, transporte lecteur et traducteur dans ses époques de référence sans pour autant rompre avec le présent, revisitées

¹⁷⁹⁷ Constantin Cavafy, « Dénouements », *Présentation critique de Constantin Cavafy...op.cit.*, p. 97.

¹⁷⁹⁸ Paul Valéry, *Variété*, Paris, Gallimard, nrf, 1924, p. 158-59.

¹⁷⁹⁹ Georges Steiner, *Dans le château de Barbe-bleue*, Paris, Éditions du Seuil, folio essais 42, 1973, p. 113.

¹⁸⁰⁰ Rappelons que Robert Langbaum, dans son ouvrage *The poetry of experience* (1957), précisait que « [t]he reason the literature of perspective approximates the dramatic monologue is that we cannot adopt the perspective of only one character at a time. Our sympathetic projection can give to only one character at a time that special order of existence through which we see the events, not from outside as discrete units logically connected but from inside where we see them in their "effects alone" », [en ligne] : e-book n°109468, Universal library, p. 226 : « [l]a raison pour laquelle la littérature de focalisation recourt au monologue dramatique est qu'il est impossible d'adopter la focalisation d'un seul personnage en une seule fois. Notre projection positive ne peut donner qu'à un seul personnage à la fois cette existence spéciale à travers laquelle nous voyons les événements, non depuis l'extérieur en tant qu'unité séparée et articulée logiquement mais depuis l'intérieur où nous les voyons 'seulement dans leurs effets' ».

¹⁸⁰¹ *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 37 et second des *Poemas arqueológicos*.

grâce au choix d'alter egos qui sont à la fois des miroirs de l'intime quête d'une recherche de compréhension du monde et un militantisme pour une culture en mouvement, ce dont témoigne la souple conception du temps qu'a le poète : *sueño que llegué al Sur, y estuve en Roma*.

En ce sens et en filigrane de ces poèmes, mais également d'autres de la même veine, est perceptible *[el] existencialismo clásico* du poète Constantin Cavafy, dont Luis Antonio de Villena souligne...

*...su pensamiento [que] es la melancolía, y su tierra base la desesperación [...]. Triste es la condición del hombre [...]. Kavafis era un existencialista. Veía la suma congoja, el tremendo nihilismo – su espíritu ya perdido – de la condición del hombre.*¹⁸⁰²

¹⁸⁰² Luis Antonio de Villena, *Carne y tiempo – (Lecturas e inquisiciones sobre Constantino Kavafis)*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 133-135.

**Décimo Magno Ausonio, poeta de la
decadencia latina¹⁸⁰³**

O conozco los nombres de las aves,
sé cuál es su región y su presagio,
su sesgo al rasear, cuál es su trino.
*Refundición de textos concebida
según requerimiento de la justa retórica,
epopeyas de encargo sobre materia mínima,
disputas y cuestiones sobre si corresponde
atribuir una intención a las horas de Homero
metafórica, acorde con las leyes del clima,
o son justificables en su valor performativo*

o del entorno en el ámbito de la ficción poética

(el rango, las virtudes de las piedras preciosas).
*Saqueo de los templos, las estatuas de Pan,
los bosques consagrados a Afrodita
pasedero de cabras –
al amparo de muros
florecerán los temas de este siglo,
en que el poeta impreque a sus tablillas,*

describa la tersura de la cera,
cante la precisión de su estilete,
su figura, las leyes de la logodedalia.

**Decimus Magnus Ausonius, poète de la
décadence latine**

*Ou bien je connais les noms des oiseaux,
je sais quelle est leur région et leur présage,
leur diagonale rasante, quel est leur chant.
Refonte de textes conçue
comme le recommande la juste rhétorique,
épopées sur commande sur un sujet minime,
disputes et questionnements pour savoir s'il faut
attribuer une intention aux heures d'Homère
métaphorique, en accord aux lois du climat,
ou si se elles justifient dans leur valeur*

[performative
ou de l'environnement dans le champ de la
[fiction poétique

*(le rang, les vertus des pierres précieuses).
Mise à sac des temples, des statues de Pan,
les bois consacrés à Aphrodite
pâturage de chèvres –
abrités de murs
fleuriront les thèmes de ce siècle,
où le poète lancera des imprécations à ses
[tablettes,*

*décriera la douceur de la cire,
chantera la précision de son stylet,
sa forme, les lois de la logodélalie.*



Palabras de Tersites¹⁸⁰⁴

*Esa carcasa ocre es Helena, la gracia de la nuca
aureolada de cabellos traslúcidos.
Los que la amaron son inmortales ahí, en la tierra
[inverniza,
o bien envejecieron con una pierna rota
dislocada para mendigar unos vasos de vino –
y yo, el giboso, el patizambo, me acuerdo algunas
[veces
de la altivez biliosa de los jefes aqueos
considerando la pertinencia del combate,
inspiración segura de algún poema heroico
cantor de esta campaña y su cuerpo de diosa :
polvo para quien no la amó, sus versos humo.*

Es la decrepitud lo que enciende esta guerra.

Paroles de Thersite

*Cette carcasse ocre, c'est Hélène, sa nuque
[gracieuse
auréolée de cheveux translucides.
Ceux qui l'aimèrent sont ici immortels, dans la
[terre hivernale,
ou bien ils ont vieilli avec la jambe cassée
disloquée pour mendier quelques verres de vin –
et moi, le bossu, le cagneux, je me rappelle parfois
de l'orgueil bilieux des chefs achéens
considérant la pertinence de combattre,
inspiration certaine de quelque poème héroïque
chantre de cette campagne et de son corps de
[déesse :
poussière pour qui ne l'a pas aimée, fumée ses
[vers.*

C'est la décrépitude qui allume cette guerre.

¹⁸⁰³ Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère, Dibujo de la muerte, op.cit., p. 266.

¹⁸⁰⁴ Ibid., p. 268.



Lección inaugural de Himerio¹⁸⁰⁵

*No les habléis de Homero, de Virgilio,
de Cicerón o Píndaro ; creerán
que los vais a aturdir con algún truco
en una jerga oscura y misteriosa.
Mencionad sólo aquello que conocen,
con estilo patético y humilde :
anécdotas comunes del mercado,
la cocina, el corral o el dormitorio.
Los ignorantes toman por verdad
el grado más pueril de la retórica.*

Leçon inaugurale d'Himérius

Ne leur parlez pas d'Homère, de Virgile,
de Cicéron ou de Pindare ; ils croiront
que vous allez les étourdir avec une ruse
dans un jargon obscur et mystérieux.
Ne mentionnez que ce qu'ils connaissent,
dans un style humble et pathétique :
des anecdotes banales sur le marché,
la cuisine, la basse-cour ou la chambre à coucher.
Les ignorants prennent pour argent comptant
le degré le plus primaire de la rhétorique.



Casa de un comerciante en Ultraïectum (Siglo VII d.C.)¹⁸⁰⁶

*Vivo en un lodazal donde gruñen los cerdos
y el humo ofende la quietud del aire.
Fui una vez a Tréveris, y donde se cargaban
las carretas camino de los hornos de cal
recogí el torso alado de un dios ciego.
Me ayuda a despreciar
a esta mugrienta tribu de pastores :
sueño que llegué al Sur, y estuve en Roma.*

Maison d'un commerçant à Ultraïectum (VII^e siècle ap. J.-C.)

Je vis dans un bournier où grognent les porcs
et où la fumée offense la quiétude de l'air.
Une fois je suis allé à Trèves, et là où on chargeait
les charrettes sur le chemin des fours à chaux
j'ai ramassé le torse ailé d'un dieu aveugle.
Il m'aide à mépriser
cette tribu de bergers crasseux :
je rêve que j'arrivai au Sud, et je me retrouvai à Rome.



¹⁸⁰⁵ *Regiones devastadas, op.cit., p. 31.*

¹⁸⁰⁶ *Ibid., p. 37.*

Épilogue : *Fuente de Medicis*, le référent culturel, acteur dialogique de la médiation humaniste

Face à la menace du grand englobement culturel et temporel, et pour survivre, « il faut habiter poétiquement la terre »¹⁸⁰⁷, lutter contre la mort qui « condamne [...] tout accord de beauté/de paix et d'harmonie »¹⁸⁰⁸. La traduction solitaire ici dans sa forme, éloignée du bord de l'œuvre dont le texte, originel palimpseste référentiel, repose à nouveau dans le silence du livre refermé, constitue une nouvelle et transitoire labilité dans sa réception subjective, une autre manière de « ne plus [séparer] voir et le renouvellement du voir, comprendre et le renouvellement du comprendre » et devient alors « une faculté de présent au présent », un « voir le voir »¹⁸⁰⁹ par l'entremise du traduire, qui en manifeste alors l'épiphanie.

S'insérant dans le flot référentiel poétiquement transfiguré par le corps du poète, ce recueil, pivot de l'œuvre, reste suspendu retourné sur lui-même dans le cercle sans fin du soliloque dialogué, qui exige l'oralité du Dire, incarné ici par l'acte du Traduire :

« Dès que je parle, les mots que j'ai trouvés, dès lors que ce sont des mots, ne m'appartiennent plus, sont originellement *répétés* [...]. Je dois d'abord m'entendre. Dans le soliloque comme dans le dialogue, parler, c'est s'entendre. Dès que je suis entendu, dès que je m'entends, le je qui s'entend, qui m'entend, devient le je qui parle et prend la parole, *sans jamais la lui couper*, à celui qui croit parler et être entendu en son nom ».¹⁸¹⁰

Cet échange qui structure le recueil *Fuente de Medicis*, autre manière de dire le dedans depuis le dehors et de faire vivre la distance par une sorte de relecture de l'agalmatophilie, déjà réalisée dans le poème « Razón de amor (Sepulcro en Lombardía) » de *Divisibilidad indefinida*¹⁸¹¹, est une autre exploration de la perte – *J'ai fait vœu de te perdre* affirme le troisième des paratextes qui ouvrent le recueil – après *Verano inglés* et *Espejo de gran niebla*. Ainsi, du locuteur au locuteur, dans la distance de soi à soi, le référent, qui tisse ici sa toile référentielle dans le chef-d'œuvre du *Polyphème* et le désir hölderlinien du poème en tant que possibilité de plénitude ontologique, est-il une nouvelle métamorphose langagière de la médiation du poète avec la culture. L'interculturalité, élaborée et mise en mouvement de magnifique façon – Paris, le jardin du Luxembourg, le Polyphème et sa statuaire,

¹⁸⁰⁷ Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable... », *Poèmes de Hölderlin traduits par André du Bouchet*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 44, cité par François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, Le Livre de Poche, 2006, p. 69.

¹⁸⁰⁸ « Noche primera – Campo de' Fiori », *Cuatro noches romanas*, op.cit., p. 18, v.67-68.

¹⁸⁰⁹ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, folio essais 474, Verdier, 2006 p. 211-212 pour les trois citations.

¹⁸¹⁰ Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 100, 1967, p. 264-265.

¹⁸¹¹ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 340.

l'extraordinairement splendide et bouleversante diction de l'amour par le poète baroque Luis de Góngora – opère son tissage référentiel pour constituer la clôture de la douloureuse et intime méditation du locuteur, animée par ce nouvel avatar en figure de statue féminine, amoureux symbole de la puissance de l'art sur la vie.

Ce recueil central dans l'œuvre – après lui le poète dira son ineffable depuis le dedans du référent – , place effectivement sur un pied d'égalité le locuteur et le référent, en vue d'une exploration du sentiment amoureux disparu, lorsque la lucidité de la voix poématique, au sein de l'accoutumée dilution des limites propre à l'insaisissable ordonné, fait le bilan de l'échec vital, devenu sisyphéenne condamnation à l'errance dans le souvenir. Englué dans la toile d'araignée de ses contradictions, le poète-locuteur, oiseau marabout pour qui, malgré la souffrance, le souvenir est toujours la potentialité d'une création, ne peut cesser d'entendre l'écho sourd de ses pas solitaires dans les champs de cendre de la mémoire, sous l'angoissante voûte du temps.

Faisant face à l'illusion du refuge dans le monde de l'art, chimère d'une existence close sur elle-même dans le cercle référentiel, le locuteur incarne la désolation de la perte d'une présence originelle, que le langage, dans sa « différence », « la mortification de l'origine pleine, la mort dans la vie »¹⁸¹², ne peut combler : *Sólo soy unas manchas de pintura/sobre un lienzo, un puñado de palabras/en un papel, la forma de una piedra/que revela su engaño al cuartearse...*¹⁸¹³

¹⁸¹² Catherine MALABOU, « **DERRIDA JACQUES** - (1930-2004) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 août 2018. URL : [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-derrida/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-derrida/)

¹⁸¹³ *Fuente de Médicis*, *op.cit.*, p. 33-34, v.240-243.

Fontaine Médicis

Avec Galatée :
La neige de ses membres offre à une source.
Luis de Góngora, *Polifemo*, 23 d

Un seul, un *seul* été... Faites m'en don, Toutes –
Puissantes !
Un seul automne où le chant en moi vienne à mûrir,
Pour que mon cœur de ce doux jeu rassasié,
Sache se résigner alors, et meure.
L'âme à qui fut déniée, vivante sa part divine,
Cherche en vain le repos dans la ténèbre de l'Orcus.
Mais qu'un jour cette chose sainte en moi, ce cœur
De mon cœur, le Poème, ait trouvé naissance
heureuse:
Béni soit ton accueil, ô silence du pays des ombres !
Vers toi je descendrai, les mains sans lyre et l'âme
Pourtant pleine de paix. Une fois, une *seule*,
J'aurai vécu pareil aux dieux. Et c'est assez.

Friedrich Hölderlin, *Aux Parques*¹⁸¹⁴

J'ai fait vœu de te perdre
Paul Éluard, *Au défaut du silence*

– Pourquoi viens-tu ? Tu as eu ton été :
j'ai mis sur ton chemin une heureuse
et belle créature,
bien plus belle que les vers que tu lui écris,
que tu as blessée et à qui tu as renoncé. C'était
une toute jeune fille,
mon incarnation, ce que je suis en pierre
et en concept, parfaite mais vivante,
chaude dans l'auréole de son sang ;
et tu reviens vieux et seul,
condamné à vivre dans le souvenir
et à attendre le soulagement de la mort.
J'en ai conduit beaucoup
au bonheur : je ne veux pas être
ta malédiction.

– Cette fontaine m'attire par ses eaux
immobiles et noires, par ses fleurs
putrides ; et ta statue,
ta nudité, qui incarne
la Beauté suprême
à côté de l'Amour ardent, glacée et rigide,
vert-de-grisée, tant de fois recouverte de neige,
me rappelle mon erreur et mon échec.
Dès que tu apparus

¹⁸¹⁴, Hölderlin, « Poèmes », *Œuvres*, Trad. Philippe Jaccottet, P. Jaccottet (dir.), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 109.

tu m'incitas à croire en l'absolu,
et être ta créature me rend plus amère
la nuit de cet hiver.

– N'oublie pas tes plus beaux souvenirs :
cherche refuge dans leur illusion de vie.

– Ce que j'ai vécu
a été une illusion ; je ne l'ai pas accepté,
n'ai pas réalisé sa valeur et l'ai laissé partir,
et le temps m'a emporté, ne me laissant entre les mains
que le pressentiment indécis d'une ombre ;
et tu m'offres la misérable consolation
de poursuivre l'ombre d'une ombre.

– Mais en elle ne réside pas de douleur,
et tu ne risques pas la vie que tu n'as pas ;
accepte la pitié avec laquelle t'aveugle
une innocente supercherie sans danger.

– Si un enfant meurt, un ange l'emporte
dans les airs pour qu'il parcoure le rosaire des images,
des lieux et des jours heureux,
et il ne conçoit rien au-delà du son
du battement et du repos de ses ailes ;
mais le vieil homme qui meurt chaque jour
craint la rumeur des ailes qui l'attendent
sur le seuil du jardin de sa mémoire.

– Mais pourquoi devrait-il la craindre, si elles
l'emportent pour parcourir de nouveau le territoire
de nostalgie sereine des chers
lieux cachés où il a été ?

– Cette nostalgie n'est pas sereine, qui peut
nous soulever de terre comme des enfants,
car dans ces lieux
tombèrent des pluies de cendres neigeuses
de celles qui ignorent que le printemps
fait fondre la glace et ravive les couleurs.
Je n'ose traverser l'épaisseur grise
sous laquelle gisent des traces
fuyantes, ensevelies
comme l'amour après lequel elles couraient.

– Mortes

tant que tu ne leur redonnes pas vie.

– Si je pouvais
de nouveau y marcher, je me sentirais
comme un aveugle qui écoute,
les mains coupées,
rire la voix qu'il a aimée, en cachant
sa honte dans l'ombre, de l'autre côté
d'un mur de vieillesse et de lâcheté.

– Tu l’as élevé : tu peux le détruire.

– Je l’ai élevé, mais je n’ai fait
qu’obéir aux ordres du Temps,
qui m’a tendu un miroir où je pourrais voir
sur mon visage les signes de la mort,
à côté de la jeunesse et de la beauté
après lesquelles je courais.

– Cherche
une autre femme.

– Je ne peux pas.
Mon âme est taillée à sa mesure.

– Alors rappelle-toi
tous ces lieux où tu me possédas,
faite femme dans son amour à elle.

– En elle je t’ai trouvé. Sa voix, son toucher,
sa beauté, m’élevèrent
à la région bleue de la perfection.
Mon amour était léger. Je la prenais
par la main et nous marchions sur l’eau
joyeux comme des dieux éthéréens.
Il était turgescent et chaud, savait
suggérer dans sa voix et dans la caresse
de l’air les secrets de son corps,
différés dans la paisible
et calme possession de leur certitude.

– Souviens-toi de ce lieu, et tu croiras
de nouveau que tu la tiens par la main.

– Son souvenir m’étreint
d’humiliation et de remords.
Je sais que tu vas m’obliger,
même si je ne veux pas de son amertume brûlante,
à revivre la blessure
de la chaleur et du charme de sa voix dévouée.
Une allée bordait un fleuve
et le vent dans les feuilles, comme l’eau
de l’autre côté du parapet, venait
me regarder dans les yeux me réclamant
la permanence : « Ne sois pas comme un enfant ! »
– me disaient-il – « Emporte-nous
au-delà du son !
Conserve-en l’écho en toi, et plus tard
réponds-lui, et de nouveau
tu seras celui qui longeait
le fleuve et la rumeur de son allée ».

– Alors tu as su
que tes blessures allaient te conduire
jusqu’au rêve d’amour après lequel tu courais,

et à ta victoire sur le temps.

– Je ne veux pas de leur retour. Marcher
en troublant la voûte du temps
c'est faire croître cette rumeur et sa menace
pour m'entraîner jusqu'au fleuve et sa rive :
ma victoire est un champ de cendres.
Je peux fuir la rancœur des images
qui se couvrent d'ombre
dans mon souvenir, celles qui se perdent
dans l'écoulement du temps, et ne survivent pas
car elles sont de nulle part.

– Toutes sont de quelque part
quand la douleur et la joie se posent
sur la continuité de leur souvenir.

– Oui ; mais ce souvenir
se dissipe sans lumière comme une guenille
rongée par le vent de la pente,
et avec lui son lieu inaccessible
pour celui qui n'y ne s'y est pas rendu s'il ne s'en revient pas.

– Alors tourne le dos
à sa dissolution, ne les dérange pas
si elles t'oublient peu à peu dans leur dérive.
Évite ce jardin où l'espace
leur appartient : regarde leur affliction
auparavant léger murmure dans la nuit obscure,
devenir horizontale et s'étendre.

– Je dois revenir à toi. Mon hiver sombre
et glacé m'oriente vers ton nord
qui questionne. Mon temps s'achève
et je dois savoir pourquoi je n'ai pu exister.

– Tu me dis que tu n'as pas existé ? Regarde-toi
dans le miroir de ta pensée.

– Pour elle il n'existe pas de vie enviable.

– Va-t'en et oublie.
La promesse et le don de tout le temps
que je t'ai accordé ne t'ont pas empêché
de revenir à ton point de départ :
tu ne m'as ni trouvée ni conquise.

– Je t'ai cherchée parmi les vivants,
et je t'ai trouvée en elle. Mais cela ne m'a rendu
heureux qu'un seul jour ;
puis l'amour et sa plaie m'ont exilé
et je me suis réfugié dans la paix
de ta statue de pierre,
idée inerte et nette sans souffrance,
qui toujours empoisonne
le monde des vivants.

– Des vivants
tu sais bien peu de choses.

– Je sais combien ils trompent
l'innocence et la foi.

– Si elle s'alimente
de rêves au-delà du possible,
la foi n'est que la voie des faibles
vers la certitude de l'échec,
abdication sans risque ni innocence.

– Autre fut la leçon que tu m'enseignas
en pourpre enneigée ou neige rouge :
l'absolue beauté des corps
jeunes, presque des enfants, intouchés
entre soie et cristal, marbre et or.
Je les trouvai peints, sculptés
ou dans la fraude d'un souffle de mots :
j'ai traversé mon temps jusqu'à arriver
de nouveau à ce jardin, les mains vides.

– Tu ne l'as pas perdu : tu ne l'as jamais eu.
Le temps que tu traversais ne t'appartenait pas.

– Je sais cela. Mais aucun ne m'appartiendrait.
Et je ne l'ai jamais traversé. Son flot
me traversait sculptant mon vide,
silhouette de vent dans une lumière douteuse.

– Ta lumière se lève toujours douteuse,
tandis que le Soleil s'éploie en certitudes.

– Parce que dans l'étendue que la lumière impose
brillent les certitudes dont je ne veux pas.

– Accepte-les et vis-les. En elles
la réalité t'accepte et te répond.

– La réalité c'est ce que je désire
quand cela m'appartient et dure,
et pas ce que propose la routine fallacieuse des sens.

– Je sais quelle mission te dicte ce langage,
et les chemins où il t'accompagne.
Tu es un marcheur du désert,
un pèlerin de la solitude ;
un passant à la recherche de jardins
abandonnés où te complaire
dans la désolation et la ruine.

– Dans la désolation s'entendent les voix
de la vérité, et arrive depuis le lointain
la leçon du repos des ruines,
en une solitude emplie de présences :

la tienne, celle de ceux qui exhibèrent
leur force en forme de jardin.

– Je méprise le manque de courage
de ceux qui croient en ma compagnie.
Les vivants et les forts ne me voient pas.
Trop de lumière brille dans leur horizon :
ils acceptent le réel,
la vérité et la grâce du présent.
Elle exista aussi dans le pouvoir et le risque
de ceux qui ont clos leur jardin
face au danger et à la confusion de la forêt :
réalité dans la pierre ornée, vie
dans l'arbre et l'eau de la fontaine.
Mais ils avilissent, quand on ne les obtient pas
par l'errance furtive dans le rêve d'un autre,
les délices et le luxe du jardin.

– La dignité d'un homme et sa grandeur
se mesurent à la hauteur de leurs rêves.

– Il n'y a pas de hauteur dans les rêves humiliés
au seuil desquels tu t'approches craintif,
furtif de l'autre côté d'un cordon,
maladroit le nez contre la vitre ;
et tes rêves ne sont que la nostalgie,
l'écho et la parodie des rêves des autres,
qui ne savent rien de toi ni ne te concèdent
ce temps que tu traverses sans qu'il t'appartienne.

– Rêver de ce que l'on a perdu et de ce qui est mort
est un acte d'amour qui nous réunit
avec la plus haute perfection possible.

– Amour amoureux de sa propre imposture,
enveloppé dans le dédain du linceul
de l'impossible perfection qui évente
les sommets de l'angoisse des faibles.

– Si ce n'était par la force des faibles,
qui a su te créer, tu n'existerais pas.

– Je ne veux pas exister dans les hauteurs
de la perfection.

– Phryné, en ayant honte
de la sienne, la rendit plus visible
aux juges athéniens.

– Tu ne me crois pas.
Je ne suis que quelques taches de peinture
sur une toile, une poignée de mots
sur une feuille, la forme d'une pierre
qui révèle sa supercherie lorsqu'elle se fend,
une photographie
de celluloïd qui s'autodétruit,

dans des livres qu'on oublie, ou des souvenirs
de plus en plus flous
dans des mémoires qui meurent. Au-delà
je n'ai jamais existé.

– Parce que je crois en toi,
moi non plus.

– Si tu n'as pu me conquérir,
au bout de ton temps tu m'as trouvée
dans cette obscurité du non-être.

– Dans cette identité mon corps est de trop.
Sa compagnie médiocre et ennuyeuse
eût été de l'attacher
pieds et mains liés, front contre front,
à un cadavre qui se décomposant peu à peu
transformerait son amour
en charité et répugnance,
destin et malédiction de toute chair.

– Et de la mienne. La beauté
sans tache ni faute ne concerne pas
la vie. Ce rictus des lèvres
qui te semblait un sourire
n'est que rigidité de chair morte ;
regarde mes dents noires et ébréchées,
la peau déchirée aux coudes
montrant l'os, le ventre ouvert et purulent,
los orbites vides
et la fente fétide
qui appelait à l'amour. Tu as repoussé
le monde des vivants, pour chercher
en eux une supercherie de parfaite
pureté qui n'existe pas. Laisse-toi
porter par les sens, cherche et trouve
la pitié et le pardon de la radieuse
et belle créature que tu as perdu.

– Tu sais que pardonner
peut devenir une grande lignée de vengeance.

– Cela peut le devenir, mais si tu te venges
de toi-même, superbe dans l'ostentation
du grand faste de fautes aussi graves.
Pardonne-toi et ton châtement sera meilleur
quand tu recevras le don de l'humilité :
partage-le, comme le pardon, avec elle.

– Elle ne m'accordera pas son pardon, et ses sens
doivent déjà avoir un autre maître. Et dans mon corps
il ne reste que peu de vie ;
chair ridée et flasque,
qui peine à l'effort, craintive
de la faiblesse et de la mort,
honteuse si elle s'approchait

de la sienne, sachant que la mort
viendra me chercher au moment où il m'en coûtera le plus
de l'abandonner, quand mes sens
souhaiteront le plus s'accrocher à sa tendresse
comme un nouveau-né, inutiles à lui donner
le plaisir mesquin qu'ils atteindraient
en le sachant : la farce et l'aumône
que reçoit un mendiant
qui gaspilla son temps et sa richesse.
Quelque chose de pire que la solitude ou la mort :
lilies that fester smell far worse than weeds.

– Si tu perdais le sens du toucher, tu ferais
face à une certitude privée de présence.

– Par le toucher m'arrive un vent léger
sans qu'aucune présence ne le détourne.
Je renonce à son extension de solitude.

– L'absence des plaisirs de l'ouïe
te plongerait dans un puits de conscience
hypnotisée par son propre miroir.

– Entendre au loin ne m'apporte
que la vastitude de la conscience
qui s'élevant découvre son désert.
Je renonce à sa vacuité et à sa distance.

– Renoncer aux délices de la vue
te fera perdre la grâce et la beauté.
– Je renonce à ses délices contemplés
à travers la grille d'un jardin.

– Et le goût, et l'odorat...

– J'y renonce.

Et aussi à la mémoire
et à l'imagination et à la pensée.
Ou bien donne-moi le regard des yeux d'un enfant ;
permets-moi de
recommencer, de recouvrer
la jeunesse, l'espérance, la force,
et avec elles
le temps que j'ai traversé
inconscient, croyant qu'il m'appartenait,
pour écrire son nom
dans mon cahier bleu d'écolier,
sur le triste souvenir de mon enfance,
aux confins du prologue innocent
de la naissance du désir,
dans l'éblouissement neuf
de l'amour qui ne sait pas encore se nommer ;
sauve-moi d'une vie qui n'a été
qu'un banquet empoisonné,
laisse-moi être avec elle

dans le désordre initial de ses draps,
que nous découvriions ensemble la surprise
de fleuves auparavant jamais navigués.

– Tu sais que je ne peux pas, ni toi non plus
renoncer et t’effacer : tu t’es écrit.

– Comme une statue sans visage dans sa vitrine,
quelqu’un qui voulut traverser le temps
nous apportant son nom entre ses mains
dans une ancienne langue incompréhensible.

– Je te croirai si tu te tais.

– Je n’ose

oublier le miracle
qu’elle seule concède :
que dans l’encre noire brillent
les signes de l’amour
radieux, ou que le radieux
amour qui se glisse
jusqu’au fond de l’eau bleu turquoise
dans la lumière verticale brille et s’éteigne
traçant un signe noir. Regarde le désert,
auquel n’importe qui impose un son :
les échos le parcourent et le souillent.
Parler sur le vide signifie
plus que le vide de ne pas parler,
et je désire le châtement
de celui qui échangea sa vie
contre un rêve de livres et de musées.
Cela fait longtemps je cherchais ces jardins
abandonnés pour percevoir
mon identité croissante dans leur vide
d’arbres gris et de statues raides.
Leur solitude me rendait fort,
et en te voyant dans les bras
de ton berger, un soupçon d’arrogance
couvrait de dédain ma pénitence.
Aujourd’hui je ne vois en eux qu’abandon,
sans vie ni espérance,
ni d’autre aspiration que celle d’être écrit.
Prends-moi par la main
pour m’emmener dans les eaux tranquilles.

– Toutes le seront pour toi
puisque tu tiens une main que tu ne sens pas.

Conclusion

Lire, écrire, traduire, la mise en lumière de la signifiante du référent culturel

L'insaisissable ordonné, pris dans le mouvement de l'écrire et du traduire, dans l'écrire-traduire du « laboratoire d'écrire »¹⁸¹⁵ fut un autre envol de la signifiante du référent culturel dans sa capacité à mobiliser la réception intime du poème. Cette réception, mise en mots par le traducteur qui, dépassant la distance de l'analyse secondaire propre dans son ambivalence à l'éloigner tout autant qu'à lui rendre plus proche l'œuvre du poète, contribue à abolir cette distance par le mouvement du Traduire « vers la langue...

...[é]crire n'est peut-être qu'accéder, en s'inventant, à la langue maternelle. Écrire est, à son tour, maternel pour la langue. Et traduire n'est cela aussi que si traduire accepte le même risque. Sinon, traduire est une opération d'application, de conscience bonne ou mauvaise (l'honnêteté, la fidélité, la transparence) ».¹⁸¹⁶

Et de même que s'écrit le poète par sa médiation avec le référent, le lecteur s'écrit-il dans l'acte du Traduire, dans la mise en abyme du poème devenu référent culturel à son tour, s'invente-il dans le rythme de la langue qui réclame d'être oralisée en tant que lecture à haute-voix de l'insaisissable ordonné. Retour ici à ce cheminement d'une intime réception du monde, initiée dans le secret silence du tombeau – « où se produit en différance *l'économie de la mort* »¹⁸¹⁷ – du poème « Ávila » vers l'ouverture libertaire, fruit de la médiation avec le référent par la traduction, en une acceptation du « vol originaire » – « [q]ue la parole et l'écriture soient toujours inavouablement empruntées à une lecture, tel est le vol originaire, le dérobement le plus archaïque qui me cache à la fois et me *subtilise* ma puissance inaugurante. *L'Esprit* subtilise. La parole proférée ou inscrite, *la lettre*, est toujours volée. Toujours volée parce que toujours *ouverte* ».¹⁸¹⁸ – .

La traduction ne permet-elle pas, en effet, dans son mouvement d'ouverture vers l'ailleurs, l'Étranger de l'Autre, mise en poème depuis un Étranger qui est un Autre, de dépasser la traditionnelle fracture entre le sensible et l'intelligible, de tenter de réduire « la fêlure de la présence pleine, ce délai originaire qui met le présent vivant en retard sur lui-même »¹⁸¹⁹ » ? Et si la traduction était ce point de passage où opère la médiation humaniste entre

¹⁸¹⁵ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier Poche, 1999, p. 576.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*

¹⁸¹⁷ Jacques Derrida, « La différance », conférence prononcée à la Société française de philosophie, le 27 janvier 1968, publiée simultanément dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1968 ; *MARGES de la philosophie*, Paris coll. critique, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 4. [en ligne] : [derrida+marges+de+la+philosophie+pdf](#)

¹⁸¹⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op.cit., p. 265-66.

¹⁸¹⁹ Catherine MALABOU, « DERRIDA JACQUES, op. cit.

le poème et le lecteur en une nouvelle incarnation de cette solitaire et désertique *columna ardiente de palabras*, qui éviterait le piège du langage, *sueño que anhela paraísos*¹⁸²⁰, dans le rêve de la médiation?

Ainsi, cette parole poétique par la voix et voie de la traduction pourrait-elle devenir « le fantasme d'une parole qui rêve de chasser son double et travaille à réduire sa différence constitutive »¹⁸²¹. Guillermo Carnero n'a-t-il pas d'ailleurs écrit son recueil *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, et pratiqué dans ses quatre « variations » l'art d'une poésie de l'oralité, raisonnante et néanmoins propice à émouvoir le lecteur de la même façon que Jean La Bruyère, dans ses *Caractères ou les mœurs de ce siècle ?* – « Ce ne sont point des maximes que j'aie [sic] voulu écrire, [...] l'usage veut qu'à la manière des oracles elles soient courtes et concises ; quelques-unes de ces remarques le sont, quelques autres sont plus étendues: on pense les choses d'une manière différente, et on les explique par un tour aussi tout différent »¹⁸²² – affirme ce dernier dans la préface à cet ouvrage.

Le Traduire, cette « écoute du continu [et] subjectivation pour subjectivation »¹⁸²³ suppose de fait de dépasser la dualité langue-source/langue-cible pour recevoir la signifiante de la poésie de l'auteur à travers celle d'un référent culturel fait image d'une interculturalité en mouvement selon la « bipolarité : identité vs altérité, termes à la fois opposés et complémentaires »¹⁸²⁴ que souligne le comparatiste D.H. Pageaux. Cette opposition, qui pose les termes des limites de ce mouvement est en effet tout à fait signifiante dans le cas de la poésie de Guillermo Carnero qui dépasse la 'référence au référent' pour lui laisser déployer langagièrement sa puissance évolutive dans l'expression et la construction de l'intime du poète et du lecteur.

Ce mouvement référentiel interculturel se déploie dans diverses directions dans la poésie de l'auteur. Que ce soit effectivement dans la dépersonnation de la voix poématique, qui passe du *je* au *tu* et au *nous* et disparaît parfois, diluée dans le flot référentiel, et n'est en réalité qu'un infini soliloque créatif dans lequel est immiscé également le lecteur-traducteur, le plus souvent à son corps défendant, contraint d'abandonner toute tentative de recherche d'un sens pour recevoir la signifiante du poème, dans les rythmes inattendus du vers libre et blanc, entrechoqués par une ponctuation déstabilisante qui fissure subrepticement les attentes 'logiques' du récepteur ou encore dans le tissage des référents hors de toute diachronie, dans une innovante synchronie référentielle axée sur l'oralité d'une syntaxe fréquemment nominale

¹⁸²⁰ « Ficción de la palabra », *Espejo de gran niebla*, *op.cit.*, p. 54, v.68 et 65.

¹⁸²¹ Catherine MALABOU, « **DERRIDA JACQUES**, *op. cit.*

¹⁸²² Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, L'Aventurine, Classiques universels, 2000, p. 55.

¹⁸²³ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op.cit.*, p. 29.

¹⁸²⁴ D.H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1994, p. 60.

qui met en avant l'achronie de l'univers du poète, tout concourt à ébranler et donc à (faire) réfléchir le lecteur sur son intime relation à la réalité, dans le sens que lui donne l'auteur, à savoir celui d'un univers référentiel et quotidien, qui se nourrissent l'un l'autre pour éveiller et questionner une conscience du monde dans le poème.

Mais le poète n'est pas qu'un froid rhétoricien-logicien épris de distance dans les toiles d'araignée de ses volutes langagières et géométriques : il est avant tout un poète, s'émeut du monde et doit l'écrire, et ainsi faire vivre son idéal de partage : une médiation humaniste qui, bien que lucide est néanmoins bouleversée – le poète ne nous rappelle-t-il pas cet impossible partage de l'oralité du poème par les mots mêmes de Tristan Tzara : *...car jamais/ parole n'a franchi le seuil des corps*¹⁸²⁵ –? Cet *[h]omme approximatif*, proche et distant à la fois, énonce au fil des poèmes sa profonde diction de l'amour, mêlant dans un même lyrisme bouleversant ou au contraire les considérant avec la plus grande tendresse dans la miniature du poème les figures féminines, pudiquement voilées par le crible du référent dans le même temps que ce 'montrer-cacher' se fait exploration de la relation entre l'être et l'amour : déesses et fées, nymphes et statues, avatars d'une Autre qui échappe toujours dans cette quête de l'absolu de l'amour, polyfacétisme interculturel et féminin en tant qu'exploration de la liberté de l'être, ce que soulignait l'écrivain Philippe Sollers en 2010 :

« De chaque aventure intellectuelle, sentimentale, érotique ou esthétique, je peux tirer une leçon politique, politique au sens très large. Il faut regarder à quoi correspondent, chaque fois, les choix de vie, en fonction de la substance féminine [...]. Eh bien la liberté, ça c'est Lacan qui le dit, la liberté est femme. [...]. « Liberté, que de crimes on commet en ton nom ! dit Manon Roland, en montant à la guillotine. Manon Roland que Stendhal adorait ».¹⁸²⁶

L'émouvant pressentiment des images, qui « lèvent une espèce d'émotion singulière, une lueur d'apparition, elles sont douées d'un très grand pouvoir d'ébranlement » souligne l'écrivain Julien Gracq¹⁸²⁷, émanation en mouvement des univers référentiels et « gouffres intimes, vraiment des appels à l'engouffrement »¹⁸²⁸ du poète, tisse une active interculturalité facteur de connaissance de soi destinée à vivre dans le partage de la lecture : se laisser 'transporter' en confiance à l'image des personnages de Stendhal qui « ont toujours une façon royale, magnifique de liberté, de se mettre en route »¹⁸²⁹, c'est ainsi que l'on devient lecteur et traducteur du référent culturel dans l'œuvre du poète européen Guillermo Carnero.

¹⁸²⁵ « Ficción de la palabra », *Espejo de gran niebla*, op.cit., p. 56, v.111-112.

¹⁸²⁶ Philippe Sollers, *Fugues*, Paris, Gallimard, folio poche, 2014.

¹⁸²⁷ Julien Gracq, « Les yeux bien ouverts », *Farouche à quatre feuilles – André Breton, Lise Deharme, Julien Gracq, Jean Tardieu*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1954, p. 67.

¹⁸²⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 71.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Devenir lecteur du référent culturel dans la poésie de Guillermo Carnero : une médiation humaniste et un chemin vers la liberté

Le silence appelle mes frères d'autrefois
et la soie du ciel bleu
craque entre mes doigts pâlis

J'avais l'histoire à raconter, vivant,
Raconte-moi, veux-tu, si je suis ton
histoire
Allumez-vous douces lueurs de l'avenir.

Jean Cayrol.¹⁸³⁰

Le lecteur a conduit dans ces pages la découverte, la confrontation, allant même jusqu'à l'immersion, de et dans l'œuvre du poète : débutée par le rappel du contexte de publication des premiers poèmes et poursuivie par l'analyse des figures de lectures imposées de l'œuvre qui en ralentissent l'accès au lecteur, cette exploration de la poésie de l'auteur, qui s'est également nourrie de la lecture de ses écrits critiques et universitaires, a été conduite sur le fil de l'insaisissable ordonné en tant que projection structurante de cette lecture, pertinente pour le lecteur et susceptible de lui donner accès à ses mondes de significances, qui se construisent et s'éploient grâce à la pluralité des référents culturels mobilisés par le poète.

Devenir lecteur de cette œuvre poétique fut donc un cheminement dans une interculturalité en mouvement dans l'incessant échange de la lecture du dedans depuis l'Étranger culturel. L'interaction entre le contexte socio-historique et culturel de création des premiers poèmes, le franquisme tardif, et les nécessités de la reconstruction d'un canon littéraire dans une Espagne intellectuellement et culturellement meurtrie constitua une conjonction aux effets malheureux quant à l'accès à la signification de l'œuvre de Guillermo Carnero, enterrée le plus souvent sous des figures de lectures figées et répétitives.

Quel parcours a donc réalisé le lecteur pour accéder à la signification de cette œuvre ? De quelle façon ce lecteur s'est-il frayé un chemin depuis l'étranger européen de sa propre culture vers le centre de cette œuvre, en réalité vers son propre centre ? Ce sont ces questionnements que nous explorerons à présent, en tant qu'ultime réflexion sur la puissance du référent culturel dans son potentiel de médiation humaniste entre le poète et son lecteur.

¹⁸³⁰ Jean Cayrol, « Paroles en l'air », *Jeux floraux* dans *Chacun vient avec son silence*, Anthologie, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 198, v.16-21.

Pour ce faire nous rappellerons en préalable notre attachement à la notion de « philie » que nous avons tenté de faire vivre dans ce travail de thèse, l'étroite et exigeante voie entre « la paraphrase admirative [et] le discours plaqué »¹⁸³¹ que met en avant le comparatiste D.H. Pageaux, citant Jean Starobinski dans *La relation critique* :

« Quand l'interprète interroge les textes, la réponse n'est d'abord que l'émergence, en plus nette évidence, d'une forme plus fréquente ou plus impérieuse ; dispositif architectural, perspective narrative, catégorie d'images, procédés habituels, homologues entre doctrine professée et constantes stylistiques, etc. Du tout aux détails, l'ordre de grandeur de la forme perçue, son rang parmi les éléments constitutifs du texte peuvent varier. En tout état de cause, la réponse ne sera pleinement réponse que si cette forme est lue dans sa signification entière, selon tout ce qu'elle a le pouvoir de désigner. Un sens pointe en elle, qui appelle tout ensemble notre reconnaissance (parce qu'il était présent avant notre lecture) et notre réflexion libre (parce que, pour s'achever, il demande inépuisablement un complément de signification qui doit lui venir du lecteur attentif). L'objet à interpréter, le discours interprétant, s'ils sont adéquats, se lient pour ne plus se quitter. Ils forment un être nouveau composé d'une double substance. Nous nous approprions l'objet mais l'on peut dire aussi qu'il nous attire à lui ; à sa présence accrue et devenue évidente. L'objet compris appartient à cette partie du monde que nous pouvons tenir pour nôtre : nous nous y retrouvons ».¹⁸³²

« Philie » relie, met en mouvement, installe la dynamique du transfert culturel qui permet l'établissement de la relation dialogique entre les cultures et crée la possibilité de la rencontre entre le texte et le lecteur. Ce lecteur, errant nécessaire à la recherche de mondes imaginaires pour pouvoir vivre dans celui où il lui échet d'être de passage, a donc entamé ce parcours de la lecture à l'écriture en approchant l'œuvre par son versant culturel, en réalité centre, moyen et but d'une quête intime de la connaissance de soi.

1- La lecture pour poétiser le monde et résister à l'acculturation

Tracer son chemin de lecteur dans l'œuvre du poète européen Guillermo Carnero c'est effectivement faire l'apprentissage de la lecture signifiante d'une œuvre hybride et spiralaire, tant intellectuellement qu'émotionnellement captivante. Poète de son siècle, l'auteur l'a élaborée dans un tout premier temps en une salutaire réaction à la pauvreté culturelle de l'Espagne du franquisme tardif. Mais celle-ci prit très vite son envol vers d'autres terres bien plus philosophiques et métaphysiques, pour énoncer la diction d'un intime cheminement par la culture, la lecture et l'écriture.

¹⁸³¹ D.H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, op.cit., p. 75.

¹⁸³² *Ibid.*, p. 75-76.

Néanmoins, l'intelligentsia espagnole de la fin du XX^e siècle, qui avait pourtant immédiatement saisi l'importance de l'œuvre de ce grand poète mais était majoritairement occupée à recréer un canon littéraire espagnol après l'atonie intellectuelle des années de dictature franquiste, cependant traversées des éclats chatoyants de poésies humaines et profondes, ancrées dans la tradition européenne, comme celles de l'exilé Luis Cernuda et des poètes du groupe *Cántico*, a opéré, si nous l'envisageons dans son ensemble et donc de façon sans doute un peu trop schématique, une réception quelque peu stéréotypée de la poésie de l'auteur. Axée sur l'élaboration du récit critique, cette réception a effectivement réitéré au fil des années les mêmes figures de lecture de l'œuvre : ainsi, cette poésie qui tourna dès ses premières apparitions le dos à la poésie sociale alors en vigueur notamment par son traitement du référent culturel fut-elle à toute force insérée dans le flux canonique des anthologies, il est vrai principale source de publication de la poésie dans l'Espagne de la seconde moitié du XX^e siècle. De plus, privée d'une intellection critique encore à reconstruire après le violent procès acculturatif imposé par le franquisme, c'est l'historiographie littéraire qui prit le pas sur la réception signifiante de l'œuvre du poète.

Mais cette œuvre avant tout européenne fut également lue depuis l'étranger, non seulement en tant que symptôme d'un éveil intellectuel et artistique dans l'Espagne des dernières décennies du XX^e siècle mais surtout comme une relecture en mouvement de la culture européenne. Elle est à ce titre bien présente dans les écrits critiques de nombre d'hispanistes européens et occidentaux.

Quel cheminement est donc amené à parcourir le lecteur « étranger », qui reçoit cette œuvre depuis sa propre culture de référence – en l'occurrence française –, et se construit comme lecteur hors du champ de l'élaboration affectivo-émotionnelle de la geste nationale espagnole ? De fait « étranger » aux enjeux de ce regard historique sur la poésie espagnole et sur celle de l'auteur, nombre des figures de lecture réitérées par le récit critique lui sont de peu d'apport pour percevoir la signification de l'œuvre du poète. Par avance convaincu de la richesse du patrimoine artistique et littéraire espagnol, ce lecteur n'a d'ailleurs nulle nécessité que son importance capitale dans la culture européenne et occidentale lui soit prouvée par la reconstitution anthologique de sa validité.

Mais, pour le jeune poète Guillermo Carnero, comme pour d'autres novísimos, les enjeux étaient différents car il s'agissait surtout d'échapper lors des débuts créatifs, comme le formule le philosophe Edouardo Lourenço, à un pouvoir dont la caractéristique...

« ...commune à toutes les sociétés politiques de caractère totalitaire de notre siècle, c'est-à-dire toutes celles où le pouvoir politique – quels que soient ses objectifs – subordonne à ses fins l'activité des individus, depuis les comportements de la vie quotidienne jusqu'à l'expression de la vie

intellectuelle et morale [...]. Salazarisme, franquisme [qui ne se réclament d'aucune vision générique de l'Histoire] sont sur ce chapitre de pures « restaurations », sans prétention à la moindre nouveauté. Au-dedans, la temporalité de ces deux régimes est, à la fois, archaïsante avec ses fixations symboliques sur certains « âges d'or » du passé, et *a-temporelle*, dans la mesure où leur vision de l'Histoire et du destin humain est réglée par la référence au catholicisme ».¹⁸³³

Et pour ce faire, pour vivre son rôle de poète dans la société – *la tesitura mental de un poeta no es nunca predicar dogmas sociopolíticos, sino reflejarlos a través de un juicio de valor emocional, personal y biográfico* –¹⁸³⁴ concrétiser cette *forma de oposición al poder*¹⁸³⁵ facteur de relecture du rôle de l'intellectuel dans l'Espagne contemporaine¹⁸³⁶, le poète, qui déplore *una progresiva erosión de la función social de la poesía ; de la poesía y de otras formas de pensamientos*¹⁸³⁷ commença d'exercer sa liberté individuelle par un acte hautement symbolique et subversif : en lisant et relisant la tradition littéraire européenne et occidentale et en développant dès ses plus jeunes années une immense érudition – non seulement quant à la littérature mais également aux Beaux-arts – , puisque lire c'est exercer librement sa pensée et mettre en œuvre une conception œcuménique de la culture, ce que le poète en personne rappelle: la lecture est un militantisme car...

*...las dictaduras son hostiles a la lectura, puesto que el pensamiento es su enemigo natural. Mi generación se opuso frontalmente a la tradición de censura y autarquía cultural y casticista del franquismo ; tuvimos desde el primer momento un afán insaciable de leer, sin limitación de género, tema, época o lengua ; y nuestra poesía incorporó desde su origen ese ecumenismo cultural liberador*¹⁸³⁸.

Voici donc posée la première pierre en réponse à l'alternative qui s'offrait aux jeunes poètes novísimos dans les années 70 du siècle dernier : entre 'idéologiser' et 'poétiser' c'est le parti de la culture qui est retenu, faisant parfois croire aux lecteurs pressés de l'œuvre du poète que celui-ci est un esthète hors des réalités de son temps – nous voyons ici s'élaborer une première figure de réception qui montre l'incompréhension et le dénigrement auxquels ont été soumises les premières créations des poètes novísimos – .

¹⁸³³ Eduardo Lourenço, *L'Europe introuvable – Jalons pour une mythologie européenne*, trad. Annie de Faria, Paris, Métailié, 1991, p. 166.

¹⁸³⁴ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 190.

¹⁸³⁵ Jaime Siles, « Los novísimos : la tradición como ruptura... », op.cit., p. 10.

¹⁸³⁶ ...yo creo que lo que le ha llevado a José María a reunirnos ha sido el reconocer en una serie de obras aisladas un elemento común que podría ser un concepto de la responsabilidad del escritor completamente diferente al que imperaba en este país hace diez años...el pasado literario que se consideraba "legítimo" era, a nuestro modo de ver, insuficiente y poco rico : Unamuno, Machado, don Antonio, y la caricatura del Quevedo más pompier, *Infame turba*, op.cit., p. 47.

¹⁸³⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸³⁸ *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 267.

Par ailleurs, la voie du silence face à cette réaction, qui aurait pu être retenue et se manifester par un arrêt de la création poétique – d’autres poètes novísimos ont cessé d’écrire ou ont abandonné l’expression poétique – n’est pas une option pour le poète, qui fait le choix de poursuivre sa ‘poétisation du monde’ malgré l’inconfortable paradoxe qui sous-tend cette décision :

*...un poema que convierte en su propio tema el hecho de su falta de confianza en el lenguaje, se encuentra en la incómoda situación de tener que hablar contra algo usando ese mismo algo, lo cual es la peor y menos chistosa de las paradojas, cuyo desenlace lógico parece ser el silencio.*¹⁸³⁹

Et le poète cependant affirme une volonté de préservation de la liberté individuelle par une défense de la parole poétique lorsqu’il fait le choix de la poursuite de l’écriture :

*...es mejor dejar oír la voz de la disconformidad tarada que callarse por razones de coherencia. Y si podría parecer más ético callarse, creo que es más ético hablar aunque sea desde la contradicción, porque de otro modo no habría más palabra que la de aquellos que no tienen contradicciones, y que no son, precisamente, los mejores.*¹⁸⁴⁰

Si silence il y a, c’est celui de la lecture et de l’étude, les corrélats vitaux de la création qui se déploient dans le parcours des sillages signifiants de l’interculturalité, ce que Baudelaire met en exergue, dans son essai de 1855 sur l’Exposition universelle, lorsqu’il évoque la « grâce divine du cosmopolitisme que peu d’hommes ont [– au complet –] :

...Les mieux doués à cet égard sont ces voyageurs solitaires qui ont vécu pendant des années au fond des bois, au milieu des vertigineuses prairies, sans autre compagnon que leur fusil, contemplant, disséquant, écrivant. Aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique, ne se sont interposés entre eux et la complexe vérité. Ils savent l’admirable, l’immortel, l’inévitable rapport entre la forme et la fonction. Ils ne critiquent pas, ceux-là : ils contemplent, ils étudient ».¹⁸⁴¹

Une initiale parenté donc, malgré la distance temporelle entre le poète et son lecteur, puisque, pour devenir lecteur du référent culturel de cette poésie dans ses modalités expressives il sera nécessaire d’ouvrir ses propres horizons lecteurs, sous peine de ne pouvoir en saisir la profondeur. Or, le lecteur-créateur d’anthologies de la poésie de Guillermo Carnero passe bien souvent sous silence cette nécessité lectrice, celle-ci se réduisant à ce qu’Ezra Pound dénonçait déjà en 1931, à savoir qu’ l’« [o]n glosait [l’université] sur les « sources », on « comparait »

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 173-174. Un autre poète du XX^{ème} siècle, Michel Torga, chantre de la terre portugaise, exprime avec le lyrisme qui est le sien la même tension : « ...si, résigné, je cédaï à la tentation du silence, quelle justification humaine me resterait-il ? Voilà pourquoi, puisque je ne pouvais mieux faire, et tout en sachant que j’utilisais un or de mauvais aloi, j’essayais de le rendre pur. Les poètes n’étaient-ils pas justement les magiciens de cette alchimie ? N’était-ce pas eux qui, aux moments cruciaux de l’Histoire restituaient au verbe avili par le pouvoir sa dignité dérobée ? », *La création du monde*, op.cit., p. 269-270.

¹⁸⁴⁰ *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 174.

¹⁸⁴¹ Baudelaire, *Écrits sur l’art*, op.cit., p. 254.

quarante versions d'une anecdote chaucérienne, mais non leurs mérites littéraires respectifs ». ¹⁸⁴²

Et de fait, le lecteur depuis l'étranger de la poésie de Guillermo Carnero se verra proposer une errance salutaire – car propice à un regard neuf – au sein des univers référentiels du poète : ce premier mouvement de l'insaisissable ordonné se constitue en invite à l'exercice de la liberté lectrice qui fait du récepteur un acteur de la construction de son propre univers référentiel. Dès l'évocation du Lire donc, le lecteur est conduit à une première métamorphose, puisque son contact initial avec l'œuvre du poète se réalise dans sa découverte de l'intitulation des recueils, qui constituent chacun une invitation au voyage intérieur de la culture en une première formulation nominale propre à ouvrir les horizons de l'imaginaire ; une formulation qui de plus limite toute entrée intertextuelle dans l'œuvre : d'emblée lors du premier contact avec l'œuvre, la naissance de son insaisissable ordonné ambivalent, premier emportement du lecteur curieux et déjà 'in-quiété' par ces vastes intitulations, *waste land* originel revisité par le poète.

Mais, au contraire, le lecteur de l'anthologie, que celle-ci soit consacrée aux poésies de l'auteur ou à un certain nombre d'autres poètes, se verra barrer l'accès aux textes en eux-mêmes par des intitulations informatives qui ne sont que des invites à la reconnaissance d'une cohérence chronologique et stylistique d'œuvres jugées « représentatives » d'un temps historique. Le lecteur est donc ici maintenu dans une passivité de réception qui est à l'opposée de l'attitude active et engagée du *lector deseable* que défendent les novísimos, et en particulier Guillermo Carnero, qui s'est fréquemment exprimé sur cette question : une figure de lecture imposée de l'anthologie qui s'efforce de présenter le poème en tant que justification autorisée d'un dehors contextuel ¹⁸⁴³, en lieu et place d'une signifiante qui partirait du texte pour en explorer les ramifications signifiantes par une lecture qui, mobilisée « sous l'impulsion de l'écriture » ¹⁸⁴⁴ devient alors un acte existentiel, intime et surtout libertaire car propice à ébranler les frontières de l'imaginaire pour partir à la découverte de soi, « ...pour lever la

¹⁸⁴² Ezra Pound, *Comment lire*, trad. Philippe Mikriammos, Paris, Pierre Guillaume de Roux, 2012, p. 11,

¹⁸⁴³ Dès 1931, dans son *Comment lire* E. Pound avait déjà souligné le pouvoir de la pensée et celui d'une érudition figée (à l'opposée de celle que met en mouvement le poète Guillermo Carnero) tout en dénonçant la littérature comme « objet d'étude », ce que l'anthologie et les écrits secondaires tendent parfois à faire vivre, toutes proportions gardées bien entendu : « N'oublions surtout pas de jeter un coup d'œil à la « philologie » et au « système germanique ». Du point de vue de l'historien, « nous » pouvons avancer que ce système a été conçu pour empêcher de penser. En Allemagne, à partir de 1848, on a remarqué que certaines personnes pensaient. Mettre un frein à cette pernicieuse activité étant devenu impérieux, on a offert un œuf de porcelaine étiqueté « érudition » à ces penseurs, qui ont peu à peu perdu toute aptitude à la vie active, ou à tout contact avec la vie en général. On a autorisé la littérature comme objet d'étude – étude destinée à éloigner l'esprit de l'étudiant de la littérature et à le perdre dans des chimères – », *op.cit.*, p. 19.

¹⁸⁴⁴ Karine Brutin, *L'alchimie thérapeutique de la lecture – Des larmes au rire*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 194.

confiscation portée sur le terrain de l'imaginaire, contourner les interdits, investir une fiction qui libère en retour sa propre histoire ». ¹⁸⁴⁵

2- L'interculturalité référentielle, espace d'éploiement de la solitude du poète et du lecteur

Ainsi, à l'approche collective de la construction du canon qui induit une considération également collective de la poésie des novísimos – initiée par le récit critique de l'anthologie de J.M. Castellet publié dans la Barcelone multiculturelle et européenne des années 70 du siècle dernier –, le poète oppose ses égarements intimes, traversant ses mondes référentiels dans le sillage desquels navigue également son lecteur. Aux termes de la fixité de « l'idéologiser » de la poésie sociale et de l'emprisonnement dans la lecture univoque du prêt-à-penser au sens fixé une fois pour toutes, le poète crée en forme de résistance une écriture en mouvement, qui relit et relie les traditions dans les méandres des dédoublements kaléidoscopiques d'une insaisissable voix poématique ¹⁸⁴⁶. Autres constituants fondateurs de l'insaisissable ordonné cependant référés à ses héritages culturels revivifiés par une érudition devenue création, corrélatifs objectifs et monologues dramatiques peuplent les mondes imaginaires du poète et contribuent à développer ceux du lecteur qui acceptera ce jeu d'un emportement lecteur sans possibilité d'identification.

De fait, devenir lecteur du référent culturel dans la poésie de Guillermo Carnero, c'est accepter d'être à l'écoute et de partager l'anéantissement de cette voix du poème. Une nouvelle fois à l'opposé des dogmes de la poésie sociale et de son poète-locuteur-militant idéologique clairement identifiable dans ses actions et ses luttes poématiques référées à celles de l'Espagne franquiste, le poète construit, dans un superbe envol vers ses terres référentielles, intimes et humaines, un tissage locutif dont les ambivalences renvoient chacun à l'exercice de sa propre liberté : l'autonomie du lecteur est ici exigée pour réaliser ce voyage à la rencontre de sa propre identité, dont la mosaïque particulière se construira par l'altérité du référent. Poète et lecteur

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*

¹⁸⁴⁶ Il faut rappeler ici les riches analyses de Cl. Le Bigot dans son essai « À propos de la 4ème personne du singulier... », *op.cit.*, [emplacements 7030-7038] lorsqu'il évoque « le décentrement d'une vocation littéraire qui fait du poète un exilé condamné à se forger une identité, à suturer une déchirure originelle que la langue ne parviendra à assurer qu'au prix d'une refondation des usages de la fonction déictique de la personne grammaticale. Peut-être sommes-nous dans l'impossibilité de nous dégager des pièges inhérents au système linguistique dans l'exercice du langage ; celui-ci entretient en quelque sorte la confusion entre l'identité qu'implique le recours au déictique et le sujet qui s'exprime en poésie ou dans le récit fictionnel. Les poètes ont su exploiter les flottements de l'identité pronominal, comme le fait remarquer Jaime Siles, qui utilise pour désigner l'identité du sujet fictionnalisé la notion d'ipséité : « *la identitat és pronominal, però que una cosa és el jo i una altra els pronoms ; i ni l'una ni l'altra poden ser l'equivalent de la identitat, encara que –sovint i amb una llibertat excessiva– es doni aquesta confusió.* ». Citation extraite de J. Siles, « Poesía e identitat », *Construint identitat mites i símbols*, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 66.

peuvent-ils ainsi peupler leur solitude par les innombrables référents culturels un instant éveillés de leur néant atemporel grâce à l'amour du poète pour la culture ? Cette grande question est également explorée dans le contrepoint du refuge dans le monde de l'art, autre corde référentielle du tissage de l'insaisissable ordonné.

Le référent culturel permet effectivement, dans la lecture, d'éveiller cette « instance intérieure médiatrice, qui permet le dialogue avec soi-même »¹⁸⁴⁷ et place le lecteur au centre grâce à l'altérité du référent, qui distancie mais cependant se constitue en miroir impitoyable sans qu'aucune instance poématique ne vienne troubler le cours du poème, en une dissolution propice au retour sur soi : puisqu'est totale la dépersonnation, vers qui se tourner sinon vers soi-même ? C'est ainsi que prennent naissance ces retrouvailles avec le plus profond de l'humain, avec « l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante »¹⁸⁴⁸ : comment, en effet, ne pas être bouleversé à la lecture du poème « Estancia de Heliodoro »¹⁸⁴⁹ – lecteur, qu'as-tu fait ou abandonné pour que la barbarie rugisse si fort dans notre monde ? – , *[a]sí caerá el olvido sobre la muerte impune,/para temor y asombro de los justos*¹⁸⁵⁰. Et comment le lecteur, en réponse à l'adresse du locuteur, peut-il ne pas devenir la verte rondeur si délicatement évoquée, la pureté fragile de la terre, dont il faut prendre soin dans « Yacimiento »¹⁸⁵¹ ?

YACIMIENTO

*No profanes la tierra ; déjala
compacta y ciega sobre su secreto.
Sólo descubrirás signos de muerte,
testimonios y pruebas del fracaso
de tejer, construir, darle a la piel
juventud en el brillo de una joya,
inscribir en el oro y sobre el lino.
Deja intacto ese césped en que ondula
un silencio más limpio que la vida.*

GISEMENT

Ne profane pas la terre ; laisse-la
compacte et aveugle sur son secret.
Tu ne découvriras que des signes de mort,
témoins et preuves de l'échec
du tissage, de la construction, du don
de la jeunesse à la peau dans l'éclat d'un bijou,
de l'inscription sur l'or et le lin.
Laisse intact ce gazon sur lequel ondule
un silence plus pur que la vie.

¹⁸⁴⁷ Karine Brutin, *L'alchimie thérapeutique de la lecture...op.cit.*, p. 197.

¹⁸⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, op.cit.*, p. 24.

¹⁸⁴⁹ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 39.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, : « Ainsi tombera l'oubli sur la mort impunie,/ crainte et stupeur des justes. ». Le poète précise le rôle du référent et son articulation avec le thème de la barbarie dans ce poème : *Uno de los poemas de Regiones devastadas me sorprendió tras haberlo escrito, porque trata ideológicamente el recuerdo de unos frescos de Rafael. ¿Es un poema social? “Estaría bueno a estas alturas de mi vida”, bromea. “Se me ocurrió visitando el campo de exterminio nazi de Sobibor. Siempre he conocido y reprobado las atrocidades nazis, pero por primera vez sentí una emoción con profundidad de solidaridad humana, más allá de lo egocéntrico, y me llevó a un referente cultural. Pensando en las personas que habían muerto en aquel lugar me vinieron a la memoria los frescos que Rafael pintó en el Vaticano por encargo de Julio II y León X. Los dos papas querían lanzar un mensaje de consuelo que la historia contradice : que es inevitable que la justicia prevalezca en el mundo porque sobre él flota la vigilancia o providencia de Dios. Si hubiera intentado escribir un poema con el pensamiento pero sin emoción, el resultado habría sido un fracaso, como lo es la mayoría de la poesía social, resultado del mero autoencargo ideológico* », entretien avec Ferrán Bono, *op.cit.*,

¹⁸⁵¹ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 13.

Alors, la relation dialogique avec le référent devient, dans l'achronie spatiale du poème dépersonné, espace de tous les masques et les voiles et autre voie d'exploration d'un ambivalent insaisissable ordonné sans cesse mouvant et renouvelé.

3- La *máscara cultural*, une relecture du référent facteur d'émotion lectrice

Entraînant le lecteur sur le chemin de la référence, le poète enveloppe ses pudeurs dans les voiles du masque culturel. Celui-ci, lorsqu'il est lu par la glose référentielle canonique en tant que stratégie d'évitement de l'expression du sentimentalisme primaire et relais de la tradition européenne dans ce domaine, ce qui est bien entendu indéniable, ne livre pas ses secrets au lecteur, qui ne peut franchir cette barrière de la tradition érigée en justification d'une écriture. Le référent culturel devient alors ce que l'historien Michel de Certeau nomme « une autonomie indifférenciée et molle [...], un non-lieu où tous les remplois sont possibles »¹⁸⁵², un lieu qui reste inanimé au sein du poème et n'est lu qu'en tant que trace du passé, à la manière d'un exégète qui établirait des corrélations intertextuelles en guise de sens de l'œuvre.

Or, la signifiante de la lecture ne peut naître de cette froide juxtaposition des sources auxquelles se nourrit la poésie de Guillermo Carnero mais existe dans une tension jamais résolue, dont le scintillement, à l'image de la fragile mais néanmoins rigoureuse architecture du flocon de neige, s'épand d'un référent à l'autre dans une imbrication complexe qui structure les images du poème et suscite l'émotion du lecteur en un « entrelacs de similitudes et de différences [qui] compose peut-être un lieu »¹⁸⁵³ rempli d'une perte infinie qui est tout d'abord celle du « deuil de la *voix* »¹⁸⁵⁴ : lecture et écriture sont en effet avant tout les lieux du silence, silence aussi dans le poème, suggérant qu'une nouvelle voix, intérieure, doit se frayer un chemin par la réception de la signifiante du texte, un « chant de l'être »¹⁸⁵⁵, intime mélodie des blessures du locuteur et du lecteur, ravivées par le potentiel émotionnel du référent culturel, qui reprend vie et son dans la parole écrite, que celle-ci soit les mots de l'écriture de la signifiante ou ceux de la traduction des textes, sans aucun doute la forme la plus aboutie de la réception signifiante du poème.

Cette absence de la voix, qui est également propre à la mystique des XVI^e et XVII^e siècles qui...

¹⁸⁵² Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 267, 1993, p. 173.

¹⁸⁵³ Michel de Certeau, *La fable mystique*, I, *op.cit.*, p. 22.

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁵⁵ Serge Wilfart, *Le chant de l'être – Analyser, construire, harmoniser par la voix*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités, 1994.

« ...prolifère autour d'une perte. Elle en est une figure historique. Elle rend lisible une absence qui multiplie les productions du désir. Au seuil de la modernité, se marquent ainsi une fin et un commencement – un départ. Cette littérature offre des routes à qui « demande une indication pour se perdre » et cherche « comment ne pas revenir ». Sur les *chemins* ou les *voies* dont parlent tant de textes mystiques, passe l'itinérant marcheur. *Wandersmann*»...¹⁸⁵⁶

...est le signe d'une errance scripturaire en recherche d'une parole, – *Far hidden from the reach of words* souligne le dernier des paratextes qui ouvrent le recueil *Espejo de gran niebla* –¹⁸⁵⁷ et d'une consolation de l'amour perdu par la recreation mémorielle dans ce recueil sombre, dont les noirceurs étaient déjà préfigurées par les poèmes *crepusculares* de *Verano inglés*.¹⁸⁵⁸

Le masque culturel mystique, propice à l'énonciation méditative de l'intime est ici retenu par le poète en tant que référent constitutif de son identité d'écrivain européen mais relu de façon profane en une nocturne analogie qui souligne la sacralisation de la figure féminine et l'illusoire construction langagière de l'identité du locuteur grâce à l'amour et à sa perte – « le signe est toujours vainqueur » rappelle Roland Barthes lorsqu'il réfléchit au secret qui entoure la passion amoureuse¹⁸⁵⁹ – mais ces nuits mystiques sont également propices à un sentiment de déréalité, « je n'ai plus aucun langage : le monde n'est pas « irréel » [...] mais déréel : le réel en a fui, nulle part, en sorte que je n'ai plus aucun sens (aucun paradigme) à ma disposition »¹⁸⁶⁰ :

NOCHE DE LA MEMORIA

La gran luz natural de los sentidos
no tiene fundamento donde anclarse
y así flota sin rumbo ni certeza,
escrita sobre el agua por el soplo del tiempo.¹⁸⁶¹

NUIT DE LA MEMOIRE

La grande lumière naturelle des sens
n'a pas de base où s'ancrer
et flotte ainsi sans cap ni certitude,
écrite sur l'eau par le souffle du temps.

Le référent culturel devient ici l'intercesseur entre la fantasmagorie d'un réel repeuplé par l'instance mémorielle et la quête intérieure d'un locuteur en recherche de sa propre identité, dangereusement diluée dans les eaux putrides du souvenir. Ce rôle de médiateur du masque, qui

¹⁸⁵⁶ Michel de Certeau, *La fable mystique*, I, *op.cit.*, p. 25. Les deux citations sont de Marguerite Duras, respectivement tirées de « *India song* », Gallimard, Paris, 1973, p. 25 et *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris, 1966, p. 9, sur la mendicante qui va finalement vers le Gange « où elle a trouvé comment se perdre » (*Le vice-consul*, p. 181) », *Ibid.*, n.12, même page. *Wandersmann* « [c]'est le titre donné en 1675 aux *Aphorismes spirituels et sentences ruinées* d'Angelus SILESIUS (1657) : à la fois « pèlerin » (trad. E. Susini), « errant » (trad. R. Munier) et surtout marcheur », *ibid.*, n.13.

¹⁸⁵⁷ William Wordsworth, *The Prelude* (Book.3), « Residence at Cambridge », v.184 : « caché bien au-delà de la portée des mots ».

¹⁸⁵⁸ *En los poemas crepusculares de Verano inglés* (« Inacabado », « Ojos azules », « Campo de mayo », « Villancico en Gaunt street ») *está el germen de Espejo de gran niebla, y más concretamente en* « Retorno a Greenwich Park ». Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 257.

¹⁸⁵⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op.cit.*, p. 73.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸⁶¹ « Noche de la memoria », *Espejo de gran niebla*, *op.cit.*, p. 13, v.1-4.

dépasse la figure de réception figée d'évitement de la *poesía confesional*¹⁸⁶² généralement donnée à lire par la glose référentielle canonique, fut pour cet autre grand artiste, le peintre Pablo Picasso, une profonde révélation quant au potentiel émotionnel du référent culturel :

« Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux Puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne partais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important : il m'arrivait quelque chose, non ? Les masques [il s'agit ici de l'influence des masques nègres (sic) sur sa création qu'évoque Picasso], ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. Et pourquoi pas les Égyptiens, les Chaldéens ? [...] Les Nègres, ils étaient des intercesseurs, je sais le mot en français depuis ce temps-là. Contre tout ; contre des esprits inconnus, menaçants. Je regardais toujours les fétiches. J'ai compris : moi aussi, je suis contre tout. Moi aussi, je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi ! Tout ! pas les détails ! les femmes, les enfants, les bêtes, le tabac, jouer... Mais le tout ! J'ai compris à quoi elle servait leur sculpture, aux Nègres. Pourquoi sculpter comme ça et pas autrement. Ils n'étaient pas cubistes, tout de même ! Puisque le cubisme, il n'existait pas. [...] Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils. Si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre ».¹⁸⁶³

Alors, dans ces mystiques *Noches oscuras* le lecteur, toujours objet de l'attention discrète du poète – *alguien también puede conocerse a sí mismo leyéndome a mí*¹⁸⁶⁴ – reçoit l'emprise émotionnelle d'un sentiment amoureux qui n'est qu'un faisceau de questions sans réponses pour un locuteur qui, lucide sur l'illusion de la mémoire, ne peut cependant se résoudre à cette perte : *Acudir a tu juego es ver cubrirse/las aguas del espejo de gran niebla*¹⁸⁶⁵. Le miroir, symbole de retour sur soi, dilue les identités et plonge le lecteur dans les eaux profondes de ses propres interrogations, dans le mouvement paradoxal des limites du langage, impuissant à dire le souvenir dont l'énonciation se fait cependant possible grâce à la puissance de la nuit mystique :

« La seconde nuit enveloppe la première, l'Obscur illumine la Ténèbre : « Et la nuit était obscure et elle éclairait la nuit. » Je ne cherche pas à sortir de l'impasse amoureuse par la Décision, l'Emprise, la Séparation, l'Oblation, etc., bref *par le geste*. Je substitue seulement une nuit à l'autre. « Obscurcir cette obscurité, voilà la porte de toute merveille. »¹⁸⁶⁶

¹⁸⁶² A. Iravedra, *Hacia la democracia*, op.cit., p. 36.

¹⁸⁶³ André Malraux, *La tête d'Obsidienne*, op.cit., p. 18.

¹⁸⁶⁴ Guillermo Carnero, « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora*, núm. 23, op.cit., p. 37.

¹⁸⁶⁵ « Noche de la memoria » *Espejo de gran niebla*, op.cit., p. 18, v.103-04 : « Jouer ton jeu c'est voir se couvrir/les eaux du miroir de grand brouillard ».

¹⁸⁶⁶ R. Barthes, *Fragments...op.cit.*, p. 214. L'auteur signale (*ibid.*) que la première citation est tirée de Jean de la Croix : « *Admirabile (sic) cosa que siendo tenebrosa alumbrase la noche* » (Baruzi, 327) et la seconde du Tao : « Non-Être et Être sortant d'un fond unique ne se différencient que par leurs noms. Ce fond unique s'appelle Obscurité. – Obscurcir cette obscurité, voilà la porte de toute merveille (*Tao Tö King*) ».

Cette nocturne dissolution prend ses racines dans le recueil *Verano inglés* dont le poème « Retorno a Greenwich Park » initie le déploiement de ce retour au sein d'un en-soi qui tente de dissoudre la douleur dans le brassage aquatique du souvenir :

*Los senderos remontan la ladera
hasta desvanecerse entre los olmos ;
allí, bajo la sombra, se cobijan
lugares escondidos donde estuve.*

Les sentiers remontent la colline
jusqu'à disparaître parmi les ormes ;
là-bas, dans l'ombre, se blottissent
des lieux cachés où je suis allé.

*“No los pienses, me gritan las gaviotas.
Aprende a conocer en otra hondura.
La verdad acontece con el daño.
Escucha la lección de la marea.”*¹⁸⁶⁷

« N'y pense pas, me crient les mouettes.
Apprends à connaître d'une autre profondeur.
La vérité surgit de la douleur.
Écoute la leçon de la marée. »

Retour en quête de sa propre identité mais également poursuite du tissage entre une lecture émue du monde et la réflexion sur la condition humaine dont ne se départ jamais le poète-locuteur : de fait la présence du verbe *conocer* rappelle au lecteur l'importance des parallèles lexicaux en relation avec la connaissance et la vision : *conocer/mirar* et *ver/saber*, ces verbes très fréquemment employés par le poète soulignent sans cesse l'épaisseur métaphysique de cette œuvre qui ne relève pas d'une érudition culturaliste plaquée mais parcourt le monde par un regard neuf et lucide, désabusé et ému, tout en poursuivant la réflexion sur le langage.

4- Le référent culturel, intellection analogique d'une relation au réel

S'inscrivant dans une dynamique réflexive européenne et plus largement occidentale, le poète va effectivement confronter son lecteur à une pluralité de référents qui seront des modalités exploratoires des limites du langage pour dire une vision du monde, appréhendée également dans l'essai, notamment lorsque sont opposés 'connaître' et 'regarder' à 'savoir' et 'voir' dans son étude « Conocer » y « saber » en *Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre¹⁸⁶⁸ et repris dans le poème « El arte adivinatoria »¹⁸⁶⁹, en forme d'hommage au célèbre poète espagnol¹⁸⁷⁰. Le poète, qui s'intéresse au rôle du langage

¹⁸⁶⁷ « Retorno a Greenwich Park », *Verano inglés*, op.cit., p. 56, v.17-24.

¹⁸⁶⁸ *Las armas abisinias*, op.cit., p. 233.

¹⁸⁶⁹ *Poemas del ciclo de « Dibujo de la Muerte »*, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 187.

¹⁸⁷⁰ Cette préoccupation intellectuelle n'est pas nouvelle mais prend une importance toute particulière dans les années 70 du siècle dernier en Europe. La linguiste, psychanalyste et romancière Julia Kristeva écrivait en 1969 : « ...si le langage est devenu un objet de réflexion spécifique depuis déjà bien des siècles, la science linguistique, elle, est toute récente. Quant à la conception du langage comme « clé » de l'homme et de l'histoire sociale, comme voie d'accès aux lois du fonctionnement de la société, elle constitue peut-être l'une des caractéristiques les plus marquantes de notre époque », *Le langage, cet inconnu – Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 125, 1981, p. 9. (Première édition en 1969). R. Barthes, dans l'introduction aux *Essais critiques*, publiés en 1964, revient sur ce moment pour leur réédition de 1971 ([http : //www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques__fr.htm#0](http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#0)) : « On le sait, depuis quelques années, un mouvement de

dans l'expression de sa vision du monde a recours au référent culturel auquel il fait jouer un rôle d'avatar analogique.

Devenir lecteur des poèmes dits « métapoétiques » de Guillermo Carnero implique de dépasser leur évocation dans les écrits canoniques en tant qu'illustration d'une postmodernité artistique et littéraire pour recevoir les incitations référentielles disséminées dans l'œuvre et vivre ainsi l'interculturalité réflexive de la lecture, ce qui conduira le lecteur à s'interroger sur son propre rapport au langage. Comprendre cette vision et la partager émotionnellement par la lecture du poème est pour le lecteur du XXI^e siècle, emporté par la rapidité du monde dans lequel s'engouffre le temps, une difficile ascèse qui se décompose en plusieurs exigences de l'ordre de l'itinérance et de la distance car le poète, Européen nomade au sein des cultures et des arts, fait également arpenter l'Europe par son lecteur – « [l]es composantes intégrales de la pensée et de la sensibilité européennes sont fondamentalement pédestres. Leur cadence et leur enchaînement sont d'un marcheur » soulignait le philosophe G. Steiner en 2005¹⁸⁷¹ – : mise à distance du lecteur par l'imposition d'une itinérance consacrée à la recherche des contenus des sources mobilisées par le poète pour en saisir la richesse dont celui-ci enrichit à son tour sa création, fils de l'œuvre qui se tissent entre réflexion et émotion, intime intériorisation d'une extériorité culturelle dont les imbrications énoncent le rapport du poète au langage – cette vision du monde n'est d'ailleurs pas limitée aux poèmes qui mettent en scène les réflexions métapoétiques de l'auteur mais parcourt l'œuvre dans ses structures – : les poèmes-essais de *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* et le recueil *El azar objetivo* et ses poèmes tautologiques exposent implicitement et par l'antithèse de leur froideur raisonnante et vide

recherche, de combat aussi, s'est développé en France autour de la notion de signe, de sa description et de son procès ; qu'on appelle ce mouvement *sémiologie*, *structuralisme*, *sémanalyse* ou *analyse textuelle*, peu importe : de toute manière, personne n'est content de ces mots, les uns parce qu'ils n'y voient qu'une mode, les autres un usage trop étendu et corrompu ; pour ma part, je garderai le mot de « sémiologie », sans esprit de particularité et pour dénoter commodément l'ensemble d'un travail théorique varié. Or si j'avais à faire une brève revue de la sémiologie française, je n'essaierais pas de lui trouver une borne originaire ; fidèle à une recommandation de Lucien Febvre (dans un article sur la périodisation en Histoire), je lui chercherais plutôt un repère central, d'où le mouvement puisse sembler irradier *avant* et *après*. Pour la sémiologie, cette date est 1966 ; on peut dire que, tout au moins au niveau parisien, il y eut cette année-là un grand brassage, et probablement décisif, des thèmes les plus aigus de la recherche : cette mutation est bien figurée par l'apparition (en 1966) de la jeune revue *les Cahiers pour l'Analyse*, où l'on trouve présents le thème sémiologique, le thème lacanien et le thème althusserien ; sont alors posés les problèmes sérieux dont nous débattons encore : la jonction du marxisme et de la psychanalyse, le rapport nouveau du sujet parlant et de l'histoire, la substitution théorique et polémique du texte à l'œuvre. C'est bien à ce moment-là que s'accomplit une première diffraction du projet sémiologique, un procès de la notion de signe, qu'en ses débuts ce projet prenait un peu trop naïvement à son compte : procès marqué dès 1967 par les livres de Derrida, l'action de *Tel Quel*, le travail de Julia Kristeva ». Le poète en personne précise son intérêt pour la réflexion sur le langage : *Claro que si yo no hubiera conocido los precedentes de que tal posibilidad temática tiene, [cómo se convierte la experiencia en lenguaje, cómo se traslada la experiencia al lenguaje, cómo incide la preexistencia del lenguaje en la captación de la experiencia] y si no hubiera tenido unos mínimos conocimientos de teoría literaria, [...] posiblemente me hubieran faltado los mínimos conceptos y la mínima seguridad necesarios para hablar del asunto, Poéticas y entrevistas, op.cit., p. 176.*

¹⁸⁷¹ G. Steiner, *Une certaine idée de l'Europe*, op.cit., p. 28.

(surtout dans le cas du dernier recueil cité) la nécessité de la médiation émotionnelle entre le poème et le lecteur par le biais du référent pour que naisse l'intensité poétique.¹⁸⁷²

D'ailleurs, les références paratextuelles et la *Nota del autor* qui ouvrent le recueil *Dibujo de la muerte* dans les deux éditions de 1998 et de 2010 sont issues du recueil *Ensayo de una teoría de la visión*, dont elles précédaient les trois poèmes dans les éditions de 1979 et de 1983¹⁸⁷³. Grâce à la référence au traité d'esthétique *A philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* du philosophe irlandais Edmund Burke, publié en 1757¹⁸⁷⁴, le poète s'insère dans une exigence qui n'est pas propre à son œuvre poétique puisque déjà formulée par ce philosophe du XVIII^e siècle : son œuvre est une seule et unique œuvre, à lire donc comme un ensemble, ce qui implique qu'y est élaborée une cosmogonie langagière dont l'hybridité existe d'ailleurs par analogie dans l'œuvre d'E. Burke puisque celui-ci ne manque pas d'insister dès ses premières pages, lorsqu'il tente de définir la notion de goût, sur « cette faculté ou ces facultés de l'esprit qui sont émues par les œuvres d'imagination et les arts raffinés, ou qui prononcent des jugements à leur endroit »¹⁸⁷⁵. Le lecteur attentif retrouve grâce à ce référent paratextuel et une nouvelle fois par allusion les éléments fondateurs du tissage de l'œuvre du poète : l'art, l'émotion et la réflexion, qui plus est évoqués ici en tant qu' « articulation du dessaisissement et du saisissement »¹⁸⁷⁶, c'est-à-dire en tant qu'expression langagière dans le poème de la médiation entre l'art et l'émotion. Comme on l'aura compris, le référent paratextuel n'est pas chez le poète un ornement à destination du lecteur mais une exigence d'implication envers ce dernier.

Cette importance de la vision, effectivement présente dans les épigraphes qui précèdent recueils et poèmes est bien plus qu'un simple regard statique et constitue une forme d'éducabilité lectrice : rien, dans la poésie de Guillermo Carnero, n'est à prendre au premier degré¹⁸⁷⁷ sous peine de demeurer à l'orée du poème et de ne pouvoir en devenir lecteur. Le

¹⁸⁷² Cl. Le Bigot souligne que « G. Carnero offre sans doute l'exemple le plus constant de cette tendance [métapoétique] que l'on reconnaît à la forte présence du narratif et des arguments raisonnés dans les pièces de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) et *El azar objetivo* (1975). Cette entrée massive du narratif dans le domaine de la poésie a eu pour conséquence d'éclipser la présence du sujet énonçant ; cela a pu même conduire à propos de la réflexion métapoétique à l'illusion du poème sans sujet, c'est-à-dire celui où l'instance énonciatrice s'efface derrière le propos didactique [...]. G. Carnero place au centre de ses préoccupations poétiques l'incapacité du langage à véhiculer une représentation utile et fiable de la réalité et surtout il insiste sur l'impuissance de l'art à capter les palpitations de la vie [...]. Avec la fin de la transcendance surgit l'idée que l'art comme la littérature n'est qu'un simulacre », « À propos de la 4^{ème} personne du singulier... », *op.cit.*, [7043-7051].

¹⁸⁷³ *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 105 et 107-110, n.1 et n.3 p. 105 et 107.

¹⁸⁷⁴ Voir la n.1 dans *ibid.*, p. 105.

¹⁸⁷⁵ E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 2009, p. 66.

¹⁸⁷⁶ *Ibid.*, « Présentation », p. 27.

¹⁸⁷⁷ Rappelons que dans son ouvrage *Una máscara veneciana*, le poète soulignait *la casi total ausencia [en su obra] de referencias miméticas o descriptivas*, *op.cit.*, p. 44.

poète n'ouvre-t-il d'ailleurs pas son recueil *El sueño de Escipión* par une épigraphe de Maine de Biran (*Il n'y a guère que les gens malsains qui se sentent exister*¹⁸⁷⁸) dont Paul Ricoeur rappelle l'importance quant à la notion de corporéité en relation avec l'altérité :

« Dans une dialectique acérée entre *praxis* et *pathos*, le corps propre devient le titre emblématique d'une vaste enquête qui, au-delà de la simple mienneté du corps propre, désigne toute la sphère de passivité *intime*, et donc de l'altérité, dont il constitue le centre de gravité [...]. Maine de Biran [...] a véritablement donné une dimension ontologique appropriée à sa découverte phénoménologique, en dissociant la notion d'existence de celle de substance, et en la rattachant à celle d'acte. Dire « je suis », c'est dire « je veux, je meus, je fais ».¹⁸⁷⁹

C'est dire que le lecteur est renvoyé à sa propre ipséité par ces transports référentiels, à son propre corps de lecteur – « [s]i le mouvoir est pris en compte, c'est dans la mesure où je peux changer ma perspective percevante et ainsi *me* mouvoir »¹⁸⁸⁰ – rappelle P. Ricoeur. Le devenir lecteur de la métapoésie de Guillermo Carnero c'est donc également explorer ses propres perceptions en tant que lecteur, selon les propositions d'H.R. Jauss, reprises par le philosophe :

« La lecture, en tant que milieu où s'opère le transfert du monde au récit – et donc aussi du monde des personnages littéraires – au monde du lecteur, constitue un lieu et un lien privilégiés d'affection du sujet-lisant. La *catharsis* du lecteur, pourrait-on dire en reprenant librement quelques catégories de l'esthétique de la réception de H.R. Jauss, ne s'opère que si elle procède d'une *aisthesis* préalable, que la lutte du lecteur avec le texte transforme en *poiësis* [tiré de H.R. Jauss, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la *poiësis*, de l'*aisthesis* et de la *catharsis* »].¹⁸⁸¹

¹⁸⁷⁸ *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 199.

¹⁸⁷⁹ Paul Ricoeur, « Vers quelle ontologie ? », *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 330, 1990, p. 371-72. Le philosophe précise également, *ibid.*, n.1 : « G. Romeyer-Dherbey, dans *Maine de Biran ou le penseur de l'immanence radicale* (Paris, Seghers, 1974), présente une vue synthétique de la révolution de pensée opérée par Maine de Biran. Le déplacement de la problématique ontologique qui en résulte est en effet plus considérable qu'il ne paraît. L'identification ancienne de l'être avec la substance, que Descartes n'a aucunement remise en question, reposait sur un privilège exclusif de la représentation quasi visuelle qui transforme les choses en spectacle, en images saisies à distance. Le doute de Descartes est un doute portant sur le spectacle des choses. Et, si Descartes peut douter qu'il a un corps, c'est parce qu'il s'en fait une image que le doute réduit aisément en songe. Il n'en va plus de même si l'aperception de soi est tenue pour l'aperception d'un acte et non pour la déduction d'une substance. Si une telle aperception est indubitable, c'est dans la mesure où elle n'est pas une vision simplement retournée vers le dedans, une intro-spection, laquelle, aussi proche qu'on la veuille de son objet, comporte la distance minimum d'un redoublement. Le sens intime, faut-il dire, n'a pas d'objet. Une telle opposition entre aperception (immanente) et représentation (transcendante) n'est pas sans parallèle dans la philosophie analytique postwittgensteinienne : E. Anscombe caractérise comme connaissance sans observation le savoir de ce que nous pouvons faire, de la position de notre corps... De même, la notion d'action de base chez A. Danto et chez H. von Wright, repose sur une telle appréhension non objectivante de soi-même. Ce qui est propre à Maine de Biran, c'est d'avoir aperçu le lien fort qui existe entre l'être comme acte et une telle aperception sans distance ».

¹⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 375.

¹⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 381.

5- Le transfert culturel par le référent, symbole, métaphore et métonymie de la mort et de l'amour

Ainsi, le devenir lecteur de l'œuvre du poète est-il le lieu d'un transfert culturel grâce au référent, un compagnonnage fécond qui prend corps dans les cultures en dialogue, une façon d'incarner « philia », cette « harmonie intérieure [qui] vient quand on fait ce qu'on pense, en fonction de ce qu'on ressent, et qu'on parvient à le communiquer verbalement, grâce aux mots qui signent notre humanité »¹⁸⁸².

Le poète, qui n'installe pas sa poésie dans la dichotomie entre le national et l'étranger, n'invite par conséquent pas son lecteur à faire de même : il n'est cependant pas toujours entendu puisque la glose référentielle canonique insiste principalement sur l'intégration de ses sources lectrices et créatrices dans la tradition artistique européenne. Pourtant, le référent culturel joue dans la poésie de Guillermo Carnero un rôle dynamique qui n'est pas une fin en soi mais un procès destiné à dire le dedans depuis le dehors. Explorant de fait les rapports du langage avec la réalité, c'est-à-dire le rapport de 'Soi' au monde, deux grands axes fédérateurs viennent structurer les recueils qui se succèdent au fil des publications.

Le référent culturel sera ainsi le lieu langagier des symboles, métaphores et métonymies de la mort et de l'amour qui structurent cette œuvre poétique : si nous revenons au titre global du recueil qui comprend les sept premières publications du poète, *Dibujo de la muerte*, il est perceptible que celui-ci se réfère métonymiquement à l'œuvre du poète, évoquant à la fois la distance et le culturel (*dibujo*) ainsi que la thématique fondatrice de l'œuvre (*muerte*).

Mais le devenir lecteur de cette œuvre n'a pas ici consisté à rechercher les traces métaphoriques et métonymiques de cette affirmation première même si, comme cela a été réalisé dans notre seconde partie, nous avons suivi le fil de l'imbrication des deux référents symboliques majeurs de l'œuvre, l'eau et le jardin. Il s'est bien plutôt agi de s'attacher à interpréter intérieurement et langagièrement l'émotion à l'œuvre facteur de construction de l'intime grâce au transfert culturel : c'est ici la dynamique du passage entre les cultures qui crée l'émotion du lecteur car le référent se fait spéculaire et propre à égarer le lecteur qui, porté par un mouvement intérieur naturel, cherchera à reconstruire sa propre cohérence interne face à l'œuvre :

« Le croisement des éléments et la jonction des espaces habituellement distincts, l'incertitude sur des apparences qui miment à s'y tromper la réalité

¹⁸⁸² Claude-Anne Got, *Philia*, Nantes, Amalthée, 2006, p. 46.

ne sont pas dissociés d'une réflexion sur les illusions de l'activité productrice d'image, sur « le sens charmé d'une trompeuse idole » ». ¹⁸⁸³

Comment de fait ne pas être bouleversé, c'est-à-dire renvoyé par le mouvement de l'émotion vers le plus intime de sa propre condition humaine solitaire en lisant ces vers du poème « Luis de Góngora, 1612 » qui dépeint le monde idéal de la Beauté par les yeux de son créateur ? Ce monde qu'il créa lui reste inaccessible :

Hay demasiada luz en el exilio,
y en ella mi mirada
contempla con ternura detenida
ondear los colores de las gracias del mundo,

discierne cómo existen concertadas
criaturas diversas tan veloces. ¹⁸⁸⁴

Trop de lumière brille dans cet exil,
et mon regard
contemple dans une tendresse retenue
comme y ondoient les couleurs des grâces du
[monde,
discerne comme y existent accordées
des créatures diverses et si véloces.

Et comment la mélopée bouleversée de « Muerte en Venecia », telle une ancestrale parole qui s'énonce, tout comme l'invite à la confrontation avec l'image de la mort de « Autorretrato de Arnold Böcklin con la muerte violinista » ne transiraient-elles pas le lecteur qui cherche lui aussi à échapper à sa propre mort ?

*Aquí debajo,
Detlev Spinell, de la muerte, al fondo
de las playas que rozan las palomas
de sus dedos, debajo de la muerte,
ya has olvidado el nombre de los bancos
de madera, la grava del camino,
las sombrillas de seda, los rugidos
de un presentido mar, mira la horrible
presencia de las cosas, los zarpazos
del sol, rugen las flores, se despliegan
los dientes de la noche, arriba sombra,
el martillo del mar, amor, oh noche
debajo de la muerte!* ¹⁸⁸⁵

Ici sous,
Detlev Spinell, la mort, au fond
des plages que frôlent les pigeons
de leurs pattes, sous la mort,
tu as déjà oublié le nom des bancs
de bois, le gravier du chemin,
les ombrelles de soie, les rugissements
d'une mer pressentie, regarde l'horrible
présence des choses, les coups de patte
du soleil, les fleurs rugissent, les dents
de la nuit se déploient, en haut l'ombre,
le marteau de la mer, amour, oh nuit
sous la mort !



*Porque la muerte está en tus ojos sin brillo,
en el umbral de la memoria
que temes franquear, en los lugares
de culpa, soledad y desencanto
que pintas con la ausencia y la obstinación de un
[muerto.* ¹⁸⁸⁶

Parce que la mort est là dans tes yeux ternes,
sur le seuil de la mémoire
que tu crains de franchir, dans les lieux
de la faute, de la solitude et du désenchantement
que tu peins absent et obstiné comme un mort.

¹⁸⁸³ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur – Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIème siècle*, Paris, José Corti, 1968, p. 209.

¹⁸⁸⁴ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 53, v.1-6.

¹⁸⁸⁵ *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 132-133, v.19-31.

¹⁸⁸⁶ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 65, v.10-14.

Le poète, qui a de fait dépassé une conception romantique de la culture en tant « qu'« essence » nationale ; [...] lié[e] à l'idée romantique d'un « esprit » animant une totalité organique, dont les parties ne prendraient sens que par rapport au tout » et conçoit la culture en tant que « système d'échange à la fois dans l'espace et dans le temps »¹⁸⁸⁷ mobilise le référent culturel en tant que parties de son propre corps-écrivain, brouillant frontières et temporalités car le référent sert à énoncer l'intime rapport au monde et non en tant qu'échantillon culturel étranger ou national importé dans le monde de l'auteur. Ici se profile donc une nouvelle potentialité du référent culturel, celle de sa capacité à ouvrir les espaces d'écriture, en tant que transfert culturel propre à éveiller le potentiel libérateur de la culture.

6- Le référent culturel, un passeur de la lecture à l'écriture

Il est effectivement une autre facette du référent culturel qu'il convient de prendre en compte dans la démarche d'analyse du devenir lecteur de l'œuvre de Guillermo Carnero : en effet, le potentiel référentiel recèle pour le lecteur une capacité de mise en marche de l'interculturalité, qui se manifeste sous deux formes. Tout d'abord par le développement d'une médiation principalement intra culturelle pour le lecteur français qui, quelque peu limité par les figures de réception imposées de cette poésie, va se tourner principalement vers l'Europe de la culture mais surtout vers sa propre culture, non seulement pour approfondir sa connaissance des sources du poète mais également pour utiliser la capacité de médiation symbolique de la littérature dans l'élaboration d'un tissage référentiel que l'on peut dire secondaire puisque destiné à éclairer l'œuvre du poète depuis l'étranger¹⁸⁸⁸. Le référent culturel présent dans la poésie de Guillermo Carnero est donc pour ce lecteur « étranger » le vecteur du développement d'une capacité lectrice à relire sa propre culture depuis la culture du poète, elle-même ancrée dans l'étranger, c'est-à-dire à opérer un décentrement fécond pour lire l'œuvre depuis la distance, conformément par ailleurs à l'approche du poète qui lit le monde de façon distanciée pour énoncer son intériorité dans le poème par l'intermédiaire du référent culturel – « [s]i l'on possède une distance suffisante, quand le mont Taishan s'écroule devant soi, on ne sera pas écrasé » rappelle le célèbre écrivain Gao Xingjian¹⁸⁸⁹ – : c'est à ce mouvement sans fin ni

¹⁸⁸⁷ Michel Espagne, *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, sous la direction de Michel Espagne et Michael Werner, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1994, p. 8.

¹⁸⁸⁸ Comme le souligne D.H. Pageaux dans *L'œil en main* « ...la médiation est tout autant à chercher, à isoler, à définir dans le texte que dans le rapport que le lecteur établit avec celui-ci », *op.cit.*, p. 7.

¹⁸⁸⁹ Gao Xingjian, *Le témoignage de la littérature*, Seuil, Paris, 2004, p. 144.

début entre les cultures grâce à la mobilisation langagière du référent culturel que nous donnons le nom de ‘cercle référentiel’.

D’autre part, cette dynamique s’incarne pour le lecteur dans l’écriture, qui constitue une autre forme de distanciation, d’autant plus lorsque cette écriture se coule dans la structure institutionnelle de la thèse, exercice de rigueur propre à « se dépendre de [la] fascination [exercée par l’œuvre] »¹⁸⁹⁰. Ce versant secondaire et réflexif est le produit de l’œuvre et une autre manifestation du souffle vital et référentiel qui la parcourt, une incarnation de la « communication entre [...] le réel et la fable, la fiction proposées :

« A ce niveau, la littérature instaure une logique, un ordre poétiques. Elle propose un monde de formes et de thèmes qui s’interposent entre le « réel » et l’homme pour donner un sens autre au monde dans lequel il a été donné à l’homme de vivre ou pour questionner ce sens. C’est ce que je nomme « médiation symbolique ». Par la médiation symbolique l’homme habite le monde, mais poétiquement : nous reprenons le vers connu de Hölderlin ». ¹⁸⁹¹

Le référent culturel se fait donc médiation originelle et non simple ‘intermédiaire’¹⁸⁹² pour une autre médiation, en quelque sorte secondaire, qui invoque « la fonction « fabulatrice » de l’homme »¹⁸⁹³ et dépasse la simple interculturalité car elle participe à sa manière du mouvement qui parcourt l’œuvre du poète et de son hybridité fondatrice entre réflexion et émotion : « la dynamique du regard assure l’écriture de la médiation. Lorsque le regard s’arrête, se fige dans la contemplation, la médiation devient impossible, inutile. Le passage au discours n’a plus lieu d’être »¹⁸⁹⁴. Lecture par l’écriture d’une œuvre en mouvement référentiel et réflexif, en une tentative d’éclairer l’œuvre du poète d’un regard neuf de façon à remettre en mouvement une dynamique critique quelque peu tarie. Et surtout, dépasser la lecture de l’œuvre en tant que recherche de l’imposition d’un sens univoque, puisque son ‘sens’, s’il faut lui en trouver un, réside dans les entrecroisements féconds des sillages signifiants de l’œuvre, dans ses mouvances référentielles.

Suivre les fils de ces tissages interculturels, c’est devenir lecteur de cette poésie et par une mise en mots de ces faisceaux itinérants et vagabonds, revenir à son propre en-soi, à l’intime d’une réception émue du poème, « apprendre à recevoir »¹⁸⁹⁵, peut-être renouer avec *el*

¹⁸⁹⁰ R. Barthes, cité par D.H. Pageaux, *L’œil en main, op.cit.*, p. 152.

¹⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁹² Le comparatiste spécifie en effet qu’« il n’est pas sûr que ce que nous nommons « littérature de médiation », issue des écrits de ceux qu’on appelait naguère encore « intermédiaires », puisse prétendre établir avec son lecteur une médiation de type symbolique. Et inversement, le lecteur ne sera pas tenté d’établir une médiation symbolique avec des écrits qui n’ont pas pour fonction de proposer un espace imaginaire susceptible de traverser les siècles pour dialoguer avec le leur, pour être pleinement leur contemporain », *ibid.*, p. 9.

¹⁸⁹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸⁹⁵ R. Barthes, cité par D.H. Pageaux, *L’œil en main, op.cit.*, p. 153.

*niño que yo fui*¹⁸⁹⁶ à la recherche, grâce au référent culturel d'un refuge dans le monde de l'art et de la lecture en tant qu' « essai de réparation d'une relation malheureuse avec les choses et les personnes, une revanche différée ».¹⁸⁹⁷

Poursuivant son cheminement à la recherche de son centre, le lecteur a également fait aboutir son travail de lecture, de réflexion et d'écriture sur l'œuvre du poète par une immersion dans le Traduire : à la fois notion abstraite d'échange, passage d'un langage à un autre langage, expression d'une cosmogonie vers une autre cosmogonie, la traduction incarne la métaphore de la distance avec l'étranger et contribue tout autant que la lecture, dont elle est indissociable, à incarner la médiation dans le corps. Elle est une nouvelle métamorphose de l'œuvre qui met à distance tout intermédiaire entre celle-ci et la réception lectrice et participe de la recherche d'harmonie propre à *philia*, acquise par la cohérence entre le ressenti et l'action.

Traduire, c'est de fait s'écrire soi-même, coucher sur le papier son intime réception de l'œuvre, et reconnaître l'intime altérité de « l'Étranger » : « [les] processus de traduction [...] sont à la fois une appropriation de l'altérité, un détour pour parler de soi-même et peut-être aussi la reconnaissance d'une altérité intime » souligne Michel Espagne lorsqu'il évoque la question du transfert culturel dont le Traduire est une partie essentielle¹⁸⁹⁸. Traduire c'est aussi, en un procès analogique, donner corps aux propres transferts culturels opérés par le poète, une nouvelle incursion dans le cercle référentiel. Et c'est enfin l'exercice de sa propre liberté de lecteur, en écho à la recherche de liberté » du poète-locuteur, qui ne se laisse emprisonner dans aucun schéma réducteur de lecture du monde.

7- Guillermo Carnero, poète européen de l'insaisissable libertaire

Navigateur solitaire des espaces de la culture, le poète, à l'opposé des figures de lecture canoniques de son œuvre – rappelons ici les propos de Michel Espagne : « l'histoire littéraire selon une perspective nationale [...] insistera [...] sur un canon de textes fondamentaux, dont elle assure l'authenticité historique et la valeur normative, à la fois esthétique et idéologique [...], s'attachera à la transmission et à l'interprétation de ces textes canoniques et tentera de les ramener à l'identité collective »¹⁸⁹⁹ – induit chez son lecteur une attitude d'ouverture similaire

¹⁸⁹⁶ « Como un niño », *Regiones devastadas*, *op.cit.*, p. 81.

¹⁸⁹⁷ Jean Starobinski, *La relation critique*, *op.cit.*, p. 274.

¹⁸⁹⁸ Michel Espagne, *Philologiques III*, *op.cit.*, p. 8.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

à la sienne propre, et fait de son militantisme pour les arts et les cultures un style de vie scripteur et lecteur qui peut être apparenté à une médiation humaniste du XXI^e siècle.

Néanmoins, cette relation dialogique triangulaire entre les cultures, le poète et le lecteur ne vise aucunement à changer le monde mais bien davantage à se changer soi-même, indispensable condition pour que change le monde. Nous pouvons ici convoquer la pensée de l'écrivain français Patrick Chamoiseau lorsqu'il affirme, à propos du psychiatre français Franz Fanon :

« Je ne crois pas aux vérités de lecture et d'interprétation, je crois à la richesse des « expériences », en ce que l'expérience déserte toute vérité, laquelle ne fait que figer les choses en dehors du réel. L'expérience personnelle nous instruit des tremblements d'une conscience individuelle : une conscience solitaire (mais solidaire) qui cherche sa voie dans l'impensable du monde. C'est tout ce que nous pouvons transmettre : notre propre expérience ».¹⁹⁰⁰

Le poète, qui s'est rapidement émancipé du modèle dominant de la poésie sociale, à laquelle il n'a jamais prêté sa plume si ce n'est pour en analyser les caractéristiques et les enjeux, a par contre enrichi sa vision et sa connaissance du monde et de soi-même au contact des cultures, sans que pour autant sa culture nationale ne fasse l'objet d'un rejet de sa part, puisqu'il en célèbre la riche tradition en la rendant elle-même objet de transferts culturels. De fait, Guillermo Carnero, qui n'est pas prêt à renoncer à deux mille ans de culture, dont il déplore la disparition dans la société contemporaine, se préoccupe de la faire vivre dans sa création et de la partager, ce qui est une constante de son œuvre critique et poétique.

Mais le poète, qui n'érige pas de monuments figés dans le passé sur lesquels il porterait un regard d'historien, milite par son art et ses analyses intellectuelles pour une relecture et un dialogue avec la tradition libres et sans préjugés, pour une culture rendue à la vie, actualisée dans le dialogue de l'homme avec lui-même, en somme pour une humanisation de la culture, et rejoint en cela les préoccupations des novísimos quant à l'active participation intellectuelle et émotionnelle du lecteur¹⁹⁰¹. À ce titre le référent culturel constitue sa parentèle spirituelle, émotionnelle et intellectuelle et non un culturalisme plaqué qui serait convoqué pour illustrer les états d'âme du locuteur. C'est pourquoi le poète lutte pour que toute la richesse polysémique du terme 'expérience' cesse d'être confisqué dans une dichotomie propre à couper l'Homme de la culture.

¹⁹⁰⁰ Patrick Chamoiseau, « Franz Fanon, côté sève », *Le Monde*, 11-12 décembre 2011, p. 16.

¹⁹⁰¹ J. Siles, dans son article « Ultimísima poesía escrita en castellano », *Estados de conciencia, op.cit.*, p. 294, nous rappelle en effet que *[s]omos criaturas fenomenológicas del acto de leer y somos escritos por nuestras lecturas – y, tanto o más que por el objeto y la materialidad de las lecturas, lo somos por el modo en que realizamos el acto de leer –*.

En effet, que ce soit pour rétablir l'exactitude de faits culturels ou pour faire découvrir ou redécouvrir des auteurs oubliés ou mal aimés de la postérité¹⁹⁰², pour rendre des hommages poétiques à des pairs ou d'autres artistes qui configurent son univers intérieur, le poète européen Guillermo Carnero lutte sans relâche contre les figures de réception figées par l'historiographie littéraire, les idées reçues, les clichés et les croyances qui figent la culture dans des représentations erronées car ...

« ...le stéréotype se pose en opposant et il oppose par le seul fait qu'il est énoncé : il prouve dans le temps même qu'il s'énonce. Prodigieuse ellipse de l'esprit, du raisonnement, il est une constante pétition de principe : il montre (et démontre) ce qu'il fallait démontrer. Il est non seulement l'indice d'une culture bloquée, il révèle une culture tautologique, répétitive, d'où toute approche critique est désormais exclue au profit de quelques affirmations de type essentialiste et discriminatoire ». ¹⁹⁰³

Une telle prise de position, jamais démentie, en faveur du développement de l'esprit critique, est le soubassement militant de l'œuvre du poète, apolitique et surtout humaniste, qui fait du devenir lecteur de son œuvre poétique un engagement militant également : en réalité, faire le choix de l'étude, de la recherche minutieuse et patiente dans le vécu d'un temps ralenti hors du temps est une ascèse librement consentie pour élaborer peu à peu le tissage intime des référents culturels de façon à permettre la naissance de sa propre réception de l'œuvre. Car, là, par le Lire, le lecteur contribue comme auparavant l'a fait le poète, à lutter contre l'oubli qui menace la poésie, comme le rappelait encore en 2002 Marie-Claire Zimmermann dans son essai sur la citation en poésie :

« Les livres qui se fondent sur des citations sont comme des stèles érigées contre la mort de l'écriture et celle des livres. On peut y voir un acte de foi envers la poésie, si menacée par l'Histoire, si battue en brèche, si oubliée que des poètes ont renoncé à écrire ou parlent de leur sentiment d'inutilité. La citation est le signe de la durée mais aussi une fragilité puisqu'elle n'est qu'une parcelle, un fragment que les poètes ont sans cesse besoin de retransmettre. Quelle qu'elle soit, lorsqu'elle est employée dans un poème, elle signifie l'obligation urgente non seulement d'inventer mais de réinventer, de passer par la mutation ou la métamorphose de formes en d'autres formes. Telle un chemin impérativement suivi puis quitté, la citation reste toujours à

¹⁹⁰² Guillermo Carnero s'attache par exemple à lutter contre les clichés attachés au XVIII^e siècle : *El siglo XVIII es sin duda, la época más apasionante de la historia de Occidente. Siglo vivo, complejo y rico en su diversidad y sus contradicciones, plantea por ello graves problemas de delimitación y de definición, y la necesidad de evitar las simplificaciones y esquematismos de una historiografía mecanicista y rutinaria, Ciclo de conferencias sobre La cara oscura del siglo de las luces*, Madrid, Fundación Juan March, 1983, *op.cit.*, p. 33. Et en 1996, dans son article « Sobre el canon literario dieciochesco », le poète rappelait les dégâts causés par la transmission acritique des jugements de valeur dans une société, qui conduisent à la création de dangereux lieux communs : *En la administración de su legado cultural los pueblos pueden padecer peligrosas inercias cuando ciertas definiciones y juicios de valor se transmiten acríticamente y se convierten en tópicos incuestionables. Nuestro siglo XX heredó del anterior dos de ellos tocantes al XVIII : su supuesta impiedad ideológica y su no menos supuesta indigencia estética. Ínsula 600, op.cit.*, p. 12.

¹⁹⁰³ D.H. Pageaux, *La littérature générale...op.cit.*, p. 63.

portée de vue du locuteur tandis que le texte progresse, assurant ainsi la perpétuation de la poésie ».¹⁹⁰⁴

Par-delà ce militantisme, la quête de la liberté individuelle, de l'autonomie du sujet pensant et agissant dans le monde où il lui échet de vivre et de créer. La leçon de l'acculturation franquiste, lointaine à présent mais sans doute toujours présente dans l'esprit du poète, ainsi que la souffrance d'être confronté au vide culturel de la société plus que jamais 'de consommation' qui sévit dans une superficialité accélérée qui fait s'effondrer la culture par pans entiers sont les moteurs de ce militantisme. Dans sa solitude dissidente¹⁹⁰⁵, le créateur européen Guillermo Carnero croise néanmoins, malgré ces constats pessimistes, des lecteurs opiniâtres et comme lui soucieux de défendre la culture. Le poète sait d'ailleurs les reconnaître et formule, malgré ses doutes, le vœu de leur survie :

*...seguiremos en la duda, mientras esperamos que nos exterminen los bárbaros cuya llegada pronosticó el célebre poema de Cavafis, o acaso que nuestra sociedad se rearme culturalmente de modo que, al hacer los lectores su trabajo, se den circunstancias similares a las que permitieron a Quevedo escribir en uno de sus más conocidos sonetos, sabiendo que no perdería el contacto con sus lectores, estos versos que dicen « nadar sabe mi llama el agua fría/y perder el respeto a ley severa ».*¹⁹⁰⁶

De même qu'il reconnut également la valeur de l'hispanisme français en la personne de l'éminent Robert Marrast, qui, sur sa proposition fut fait le 22 novembre 2002, docteur honoris causa de l'université d'Alicante¹⁹⁰⁷, car l'Homme ne cessera jamais de partir en quête de lui-même et des autres, de se construire intérieurement grâce aux apports de la diversité des cultures en mouvement.

Le référent culturel, manifestation de « la situation au monde d'un être de désir, qui, en elle-même, constitue une nouvelle réalité »¹⁹⁰⁸ est l'élément autour duquel se cristallise l'émergence du poème dans l'œuvre de Guillermo Carnero. À la charnière du dehors et du

¹⁹⁰⁴ Marie-Claire Zimmermann, « La citation en poésie... », *op.cit.*, p. 41-42.

¹⁹⁰⁵ *El escritor contemporáneo no cuenta con una sociedad que le asegure un universo referencial compartido ; muy al contrario, desconfía, y con razón, del horizonte que puede ofrecerle un presente marcado por la regresión de la educación y por los contenidos infraculturales de la sociedad de masas, en la que el saber y la tradición clásica carecen de prestigio y han sido arrinconados por la mitificación del deporte, los videojuegos y una subliteratura que basa su éxito millonario en el desprecio de la inteligencia, encandilando a los tontos con dragones parlantes y niños voladores, majaderías templarias, hipogramas, crucigramas, sopas de letras y latinajos de los que depende el futuro de la humanidad, es decir, toda la progenie bastarda salida de la caja de Pandora que abrió Umberto Eco con El nombre de la rosa y El péndulo de Foucault. Guillermo Carnero, « Por signos de letrado... », *op.cit.*, p. 29. Dès 1979, le poète soulignait que [e]l poema sabe que es expresión de una forma de disidencia, y no precisamente de las que nuestra sociedad ni sus disidentes oficiales comprenden ni aceptan, Poéticas y entrevistas, *op.cit.*, p. 173.*

¹⁹⁰⁶ « Por signos de letrado... », *op.cit.*, p. 30.

¹⁹⁰⁷ <https://web.ua.es/es/protocolo/eventos/honoris/marrast-robert-2002/doctor-honoris-causa-robert-marrast.html>

¹⁹⁰⁸ Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort – Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, nrf, 1964, p. 5.

dedans, essentiel saisissement¹⁹⁰⁹ générateur d'un nouvel ordre, celui du poème, le référent culturel met en évidence la notion d'étrangeté, ce qui permet tout à la fois au créateur et au lecteur de redéfinir leur rapport au monde et donc au langage. Car l'état de saisissement de fait « suscite la conscience d'entrer en rapport avec quelque chose d'essentiel et pourtant d'ineffable »¹⁹¹⁰. Poète et lecteur vont ainsi grâce au référent culturel mis en mouvement construire leur rapport au réel en une « description de l'actuel, qui se fait par une récupération active du passé, et accomplit le passage du discontinu au continu, crée littéralement la réalité dont, autrement, l'opacité serait totale puisqu'elle se réduirait à un ensemble incohérent de formes abstraites ».¹⁹¹¹

Mais cette représentation dynamique et réparatrice de la réalité n'est pas dissociée de son contexte créatif car « l'artiste [qui] est conduit à se tourner vers les autres, devant lesquels il décrit sa situation intérieure et trouve là une confirmation de son existence » ne pourra résoudre son conflit intérieur que s'il est « capable de plaire »¹⁹¹². C'est là toute la complexité de la poésie de Guillermo Carnero qui, loin d'abdiquer du tissage référentiel qui la constitue et du cheminement réflexif qui la parcourt, est néanmoins à la recherche de son lecteur :

« ...s'exprimer sans plaire expose l'écrivain à être rejeté dans sa solitude et son impuissance [...], mais plaire sans s'exprimer, c'est-à-dire renoncer à sa vérité au nom d'une satisfaction narcissique immédiate, c'est s'infliger à coup sûr une blessure narcissique autrement plus profonde puisqu'elle touche aux racines mêmes de l'être. Tout écrivain se voit ainsi placé devant un choix impossible ».¹⁹¹³

C'est ainsi que naissent les figures du lecteur *deseable* et des innombrables 'alter egos' du poète car...

« ...on écrit toujours à l'intention de quelqu'un, pour ou contre un quelconque autrui qui peut rester tout à fait silencieux, mais dont l'opinion implicite importe au plus haut point [...], figure intérieure avec qui et sur qui le jeu de toutes les tendances contradictoires soit possible. Cet autrui anonyme à qui en quelque sorte on dédie l'œuvre dans le moment même où elle est conçue, ne se confond nullement avec le public réel que l'œuvre faite doit en principe affronter tôt ou tard ».¹⁹¹⁴

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 6, le psychanalyste rappelle le sens de cette notion pour Frobenius, qui l'a définie : « Le saisissement de Frobenius, tel que je le comprends, correspond pour nous à ces états que définissent : 1) une modification de la naturelle altérité du monde extérieur ; 2) l'altération de l'intimité silencieuse de moi psychosomatique ; 3) le sentiment d'un flottement des limites séparant ces deux ordres, avec une connotation d'étrangeté ».

¹⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹¹² *Ibid.*, p. 16 pour les deux citations.

¹⁹¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

Et lorsque ces rôles sont parfaitement assumés, l'élaboration intime de la connaissance de soi est possible¹⁹¹⁵, avec en son centre le référent culturel en tant que pivot qui participe de l'extérieur grâce à sa « valeur objectale référentielle » et de l'intérieur puisqu'il est également « le support de toutes les projections »¹⁹¹⁶. L'œuvre langagière du poème constitue donc ce temps de rencontre, de dialogue entre le poète et la culture, l'armature de son monde intérieur nourri des référents culturels comme autant de bornes à l'infinie profondeur humaine.

Cela dit, cette lecture quelque peu psychanalytique du procès créatif, destinée à montrer une nouvelle fois le rôle capital que joue le référent culturel dans l'œuvre du poète n'a pas pour vocation de faire oublier que celui-ci est un homme de son temps. Mais il est avant tout un artiste, une sentinelle entre « [l']homme et le divin »¹⁹¹⁷, qui fait émerger du chaos la parole poétique car, comme le rappelle la philosophe espagnole María Zambrano comme en écho au premier poème de *Dibujo de la muerte*, « Ávila » et à l'obscurité mystique des poèmes et du recueil crépusculaires de l'auteur d'*Espejo de gran niebla* :

« ...[a]u commencement était le délire ; le délire visionnaire du Chaos et de la nuit aveugle. La réalité écrase et on ne sait pas son nom. Elle est continue puisqu'elle remplit tout et que l'espace n'est pas encore apparu, lente et difficile conquête [...]. La forme première d'apparition de la réalité pour l'homme, est celle d'une complète occultation, une occultation radicale ; car, pour l'homme, la première réalité cachée, c'est lui-même. L'homme – cet être caché – désire sortir de lui-même et il en a peur ; même si la réalité toute entière ne dissimulait aucune présence, personne pour le regarder, il projetterait ce regard : le regard dont il est doué et qu'il peut à peine exercer. Ainsi, lui qui ne peut encore se regarder, se regarde à partir de ce qui l'entoure».¹⁹¹⁸

Achevons notre propos par une invite à nos lecteurs, rappelant ce que nous souhaitons au fond partager avec eux : « [o]n dit quelquefois que la culture c'est ce qui reste quand on a tout oublié. Ce serait plutôt ce qui reste quand on a tout perdu, dans le sens où il existe un lien entre la perte sous toutes ses formes : le deuil, le manque, l'absence, l'exil, le chagrin d'amour ... et le désir de façonner des biens culturels ou d'y recourir – en l'occurrence d'écrire ou de lire¹⁹¹⁹. De fait cette traversée de l'œuvre du poète, qui s'achève ici, n'est-elle qu'une invitation à

¹⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 23 : le « personnage intérieur [...] doit être neutre et bienveillant, se prêter à toutes les métamorphoses, être assez solide pour supporter toutes les attaques. Quand il assume parfaitement ses multiples fonctions, l'œuvre se fait à travers une découverte de soi-même, qu'on a pu comparer jusqu'à un certain point avec une autoanalyse ».

¹⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 25 pour les deux citations.

¹⁹¹⁷ María Zambrano, *L'homme et le divin*, trad. Jacques Ancet, Paris, José Corti, *Ibériques*, 2006. Publié pour la première fois en 1955 par la *Fundación María Zambrano*.

¹⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 44 et 46.

¹⁹¹⁹ Michèle Petit, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 128.

poursuivre par le partage de l'écriture et de la lecture la mise au jour des multiples richesses qu'elle contient et surtout qu'elle donne au lecteur qui entreprend ce voyage.

C'est pourquoi nous retiendrons une dernière image, du grand poète Constantin Cavafy, qui nous accompagne dans notre itinérance – « Quand tu partiras pour Ithaque, souhaite que le chemin/ soit long, riche en péripéties et en expériences »¹⁹²⁰ – pour clore notre aventure de la signifiante à travers l'œuvre du poète européen Guillermo Carnero, en tant que jalon vers d'autres déploiements référentiels et d'autres émotions lectrices, puisque le voyage est le but de tout voyage ...C'est également à un voyage de l'insaisissable ordonné au XXI^e siècle que nous invite le poète Guillermo Carnero, dans son poème « Promontorio de Sunión »¹⁹²¹ :

Promontorio de Sunión

El que llega por mar lo ve ascender
vértice de simétrica blancura
al que acude la luz con las alas tendidas
y vuelan las nostalgias del ausente,
devueltas a su imán.

Blasón en roca
luminoso de paz y de belleza
para prevalecer como conjuro y límite
sobre las amenazas del abismo,
cuando el mayor consuelo,
la verdad más azul, es la que baña
los ojos de los náufragos
que ya no volverán a ver Atenas.

¹⁹²⁰ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy...op.cit.*, p. 102, v.1-2.

¹⁹²¹ *Regiones devastadas, op.cit.*, p. 19.

BIBLIOGRAPHIE¹⁹²²

¹⁹²² Sauf mention contraire, les publications sont classées par date de publication dans le cas des recueils de poèmes, ouvrages et articles de Guillermo Carnero et par ordre alphabétique d'auteur pour les publications sur l'auteur. Les guillemets ont été dans l'ensemble harmonisés de façon à faciliter la lecture de la bibliographie.

I- ŒUVRES POÉTIQUES DE GUILLERMO CARNERO, TRADUCTIONS, ANTHOLOGIES, ÉCRITS AUTOCRITIQUES ET ENTRETIENS SUR L'ŒUVRE POÉTIQUE

POÉSIE¹⁹²³

Dibujo de la muerte, Málaga, El Guadalhorce, 1967 ; 2^a ed., Barcelona, Ocnos-Llibres de Sinera, 1971 (Serie española y latinoamericana, 19) ; 3^a y 4^a ed. en *Ensayo de una teoría de la visión* ; 5^a y 6^a ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.

Libro de horas. Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1967 (Cuadernos de María José, XXXVIII).

Modos y canciones del amor ficticio. Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1969 (Cuadernos de María José, LX).

Barcelona, mon amour. Edición, Ángel Caffarena. Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1970 (Cuadernos de María Isabel, II).

El sueño de Escipión, Madrid, Visor, 1971 (Colección Visor de Poesía, nº 13) ; 2^a y 3^a ed. en *Ensayo de una teoría de la visión* ; 4^a y 5^a ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.

Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère, Madrid, Visor, 1974 (colección Visor de Poesía nº 45) ; 2^a y 3^a ed. en *Ensayo de una teoría de la visión* ; 4^a y 5^a ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.

El azar objetivo, Madrid, Mauricio D'Ors, 1975 (col. Trece de Nieve nº 1) ; 2^a y 3^a ed. en *Ensayo de una teoría de la visión* ; 4^a y 5^a ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.

Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977), estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979 ; 2^a ed., *ibíd. id.*, 1983.

Divisibilidad indefinida, Sevilla, Renacimiento, 1990 ; 2^a y 3^a ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.

Dibujo de la muerte. Obra poética, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998 (colección Letras Hispánicas nº 444) ; 2^a ed., 2010 (colección Letras Hispánicas nº 485).

Verano inglés, Barcelona, Tusquets, 1999 (colección Nuevos Textos Sagrados nº 180) ; 2^a ed., 2000. Premio de la Crítica de Poesía en castellano, 1999 ; Premio Nacional de Literatura, Poesía, 2000 ; Premio Fastenrath de la Real Academia Española, 2002.

Espejo de gran niebla, Barcelona, Tusquets, 2002 (col. Nuevos Textos Sagrados nº 207). Premio de la Crítica Literaria Valenciana, Poesía, 2002.

Poemas arqueológicos, León, Cuadernos del Noroeste (núm. 7), 2003.

¹⁹²³ Bibliographie primaire fournie par l'auteur en janvier 2018.

Pensil de nobles doncellas, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, col. El Castillo del Inglés 1, 2005.

Fuente de Médicis, Madrid, Visor, 2006 (colección Visor de Poesía nº 609). XVIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe 2005. Traducción íntegra al italiano por Pietro Taravacci. *Fontana de' Medici, Ticontre. Teoria, testo, traduzione* nº 6 (2016), p. 205-236.

Cuatro Noches Romanas, Barcelona, Tusquets, 2009 (colección Nuevos Textos Sagrados nº 254).

Regiones devastadas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara – Vandalia, 2017.

TRADUCTIONS AVEC ÉTUDES PRÉLIMINAIRES

William Beckford, *Vathek* (1786), Barcelona, Seix-Barral, 1969. 2ª ed. prólogo J.L. Borges, Madrid, Siruela, 1984.

Vladimir Holan, *Una noche con Hamlet y otros poemas* en colaboración con J. Forbelsky, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

Théophile Gautier, *Espírita*, Barcelona, EDHASA, 1971.

“Valery Larbaud. Cinco poemas”, Trece de Nieve, 1ª época, nº 3 (primavera de 1972), p. 12-18.

ANTHOLOGIES DE POÈMES DE GUILLERMO CARNERO¹⁹²⁴

Ut Pictura Poesis, Córdoba, Publicaciones obra social y cultural Cajasur, col. Los cuadernos de Sandúa, 2001.

Sepulcros y jardines, València, Institució Alfons el Magnànim, Els plecs del Magnànim 26, 2001.

Sepulcres i jardins, traduït del castellà per Emili Casanova, València, Institució Alfons el Magnànim, Els plecs del Magnànim 36, 2001.

Sepulcros e jardins, tradução do castelhano, Luis Filipe Sarmento, València, Institució Alfons el Magnànim, Els plecs del Magnànim 45, 2002.

Tombeaux et jardins, traduction de l'espagnol par Jean-Claude et Dària Rolland, València, Institució Alfons el Magnànim, Els plecs del Magnànim 49, 2002.

Sepolcri e giardini, traduzione dallo spagnolo di Emilio Coco, València, Institució Alfons el Magnànim, Els plecs del Magnànim 51, 2002.

¹⁹²⁴ Les anthologies recensées ici ne comprennent pas d'éventuelles publications ou traductions à des langues dont l'alphabet n'est pas latin.

Guillermo Carnero, edición al cuidado de Antonio Gallego, Madrid, Fundación Juan March, Pyp 3, 2004. Texte de la conférence repris dans *Poéticas y entrevistas* (cf. ci-dessous), p. 97-111.

Guillermo Carnero [Grabación sonora]. *28 y 29 de septiembre de 2004*. Madrid, Fundación Juan March, D.L., Poética y Poesía, 3, 2004. 2 discos (CD-DA). Contiene dos CDs, el primero con una conferencia sobre poesía dictada el día 28 de septiembre de 2004, y el segundo con la lectura por el propio autor de poemas suyos, algunos de ellos inéditos, el día 29 de septiembre de 2004 (CD 1. *Nuevas notas para una poética*. Presentación del poeta por Antonio Gallego – CD 2. Lectura de poemas). Texte de la conférence repris dans *Poéticas y entrevistas*, p. 97-111.

Ávila en mi poesía, Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, Obra Social, Col. Poesía, 2005. Repris dans *Poéticas y entrevistas* sous le titre *Ávila en mi poesía (Cuatro poemas abulenses)*, p. 113-117.

Poemas de amor, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diversos 14, 2005.

LUTI, Francesco. *Guillermo Carnero. Poesie scelte (1967-2009)*, Florencia, Mauro Pagliai, 2014.

ANTHOLOGIES COLLECTIVES

En espagnol :

ALAS, Leopoldo, *Aquellos nueve novísimos de Castellet*, Signos, 1988.

ALBORNOZ, Aurora de & Elena ANDRÉS, *Chile en el corazón*, Barcelona, Península, 1975.

ANDRÉS RUIZ Enrique, *Las dos hermanas, Antología de la poesía española e hispanoamericana del siglo XX sobre pintura*, Madrid, FCE, 2011.

ARLANDIS, Sergio, *30 poetas valencianos en la democracia*, Valencia, Carena, 2009.

BALCELLS, José M^a, *Poesía castellana de cárcel*, Barcelona, Dirosa, 1976.

AYUSO, José Paulino, *Antología de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Castalia, 1998, vol. 2.

BATLLÓ, José, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1968, reed. 1977.

— *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

— *El Bardo (1964-1974), Memoria y Antología*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, col. de poesía 41, 2009.

CAMARERO, Manuel, *Antología prima de la poesía española*, Madrid, Castalia, 2002.

CANO, José Luis, *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1974.

CORREA Gustavo, *Poesía española del siglo XX*, New York, Appleton Century Crofts, 1972.

—— *Antología de la poesía española 1900-1980*, Madrid, Gredos, 1980, 2 vols.

CASTELLET, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010. (Première édition : Barral Editores, 1970).

FALCÓ José Luis & RUBIO Fanny, *Poesía española contemporánea 1939-1980*, Madrid, Alhambra, 1981.

GARCÍA del MORAL Concepción & PEREDA Rosa M^a, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980. 2^a ed. 1987.

GARCÍA POSADA, Miguel, *40 años de poesía española*, Madrid, Cincel, 1979.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, *El último tercio del siglo (1968-1998) – Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998. Avec un prologue de J.C. Mainer, *para otra antología*, p. 9-50.

GUIJARRO, Juan Ignacio, *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013.

HERNANDEZ ALEGRE Benito, *Ávila en la literatura*, vol. I, Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, 1984.

Homenaje a Luis Rosales, Cáceres, La Encina, 1974.

Homenaje a Vicente Aleixandre, Madrid, Ínsula, 1968.

Homenaje a Pablo García Baena, Ayuntamiento de Córdoba, 1984.

Homenaje a José Manuel Blecua, Universidad de Barcelona, 1984.

IRAVEDRA, Araceli, *Poesía española, antología crítica 10*, Madrid, Visor, Centro para la edición de las clásicos españoles, 2016.

LANZ, Juan José, *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

LÓPEZ GORGÉ, Jacinto & SALGUEIRO, Francisco, *Poesía erótica en la España del siglo XX*, Madrid, Vox, 1978.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, *La nueva poesía española – Antología crítica, segunda generación de postguerra, 1955-1970*, Madrid, Biblioteca nueva, 1971.

MARTÍNEZ José Enrique, *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia Didáctica 22, 1989.

MARTIN PARDO, Enrique, *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967.

—— *Nueva poesía española, 1970 y Antología consolidada*, Madrid, poesía Hiperión 166, 1990.

MORAL, Concepción, G. y PEREDA, Rosa María, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra 107, 1979.

PALOMERO, Mari Pepa, *Poetas de los 70*, Madrid, poesía Hiperión 111, 1987.

PRIETO, Melquiades, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF, 2000.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, *1939-1975 : antología de poesía española*, Alicante, editorial Aguaclara, Anaquel poesía 29, 1993.

PROVENCIO, Pedro, *Poésie espagnole – Les nouvelles générations – anthologie bilingue*, Presses universitaires de Lyon, 1994.

RAMONEDA, Arturo, *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, SGEL, 1988.

RICO, Francisco, *Mil años de poesía española*, Barcelona, Planeta, 2009.

RUIZ NOGUERA, Francisco, *La dolce vita. Poesía y cine. Antología*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010.

SOLNER, Georg L., *Poesía española hoy*, Madrid, Visor, 1982.

VELILLA BARQUERO, Ricardo, *Poesía española 1939-1975*, Tarragona, Tarraco, 1977.

En allemand :

Akzente 5, octobre 1978.

BOSO, Felipe & BADA, Ricardo, *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*, Cologne, Kiepenhauer, 1981.

Ensemble 5. Internationales Jahrbuch für Literatur, Langen Müller, 1974.

Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart, Philip Reclam, 1985. 2^e édition, 2003.

En bulgare :

SHISHKOVA, Albena, *La Luna de Valencia. Doce poetas contemporáneos españoles*, Sofia, Svodobno Poetichsko Obshtestvo, 1994.

En tchèque :

Světová Literatura, mars 1976.

ULICNY, Prelozil M. *Stín Ráje. Tisíc let Spanelské Poezie*, Praga, Ministerio Español de Cultura, 1992.

En français :

ANCET, Jacques, *Neuf poètes espagnols du XX^e siècle*, Bordeaux, Plein Chant, cahiers poétiques, littéraires et champêtres 25, hiver 1975.

BENSOUSSAN, Albert & LE BIGOT, Claude. *Poetas españoles del siglo XX*, Presses Universitaires de Rennes, 1996.

FRAYSSINET, Claude de, *Poésie espagnole 1945-1990*, Arles, Actes Sud & UNESCO, 1995. Réédité en 2007, coll. Points Poésie, 1774.

Journal des poètes 7, 1989.

Inuits dans la Jungle 1, Paris, Le Castor Astral, 2008.

LY, Nadine et al. *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1995.

MORCILLO, Françoise, *Cinq poètes espagnols contemporains*, Bruxelles, Le Cri, 2000.

Tombeaux et jardins, trad. Jean-Claude et Daria Rolland, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002.

Poésie espagnole contemporaine, IV, traduction par Pierre-Yves Soucy, Châtelineau, Le Taillis Pré, 2009, p. 59-101.

En néerlandais :

CARRASQUER, Francisco, *De Vertraadje boodschapper. Twaalf hedengaagse Spaanse dichter*, Amsterdam, Meulenhoff, 1985.

El Jardín de las Musas - Der tuin der Muzen, trad. Vart Vonck, Bruxelles, Institut Cervantès, 2009.

En anglais :

American Poetry Review 18.2, mars-avril 1989.

Chicago Review 27. 3, hiver 1975-1976.

COHEN, J. M. *The Penguin Book of Spanish Verse*, Londres, Penguin, 1988.

Contemporary Spanish Poets. Six leading contemporary poets from Spain, Londres, Institut Cervantès, 2008, p. 16-23.

HAMMER, Louis & SCHYFTER, Sara, *Recent Poetry of Spain*, Nueva York, Sachem, 1983.

PRITCHETT, Kay. *Four Post Modern Poets of Spain*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 1991. – *Quarry West* 28, 1991.

The Literary Review, automne 1988.

En italien :

BETTINI, Emanuele. *Approdi. Antologia di poesia mediterranea*, Milán, Marzorati, 1996.

COCO, Emilio, *Cinco pesetas di stelle*, Bari, Vallisa, 1985.
 ——— *Abanico. Antologia della poesia spagnola d'oggi*, Bari, Levante, 1986.
 ——— *Pagine 12.32* (V VIII 2001).
 ——— *Poeti spagnoli contemporanei*, Alessandria, Dell'Orso, 2008.
 ——— *Sepolcri e giardini*, trad. Emilio Coco. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002.
 75.

DOPLICHER, Fabio, *Poesia della metamorfosi*, Roma, Stilb, 1984.

LUTI, Francesco. *Poesia spagnola del secondo Novecento*, Florencia, Vallecchi, 2008.

MUSSAPI, Roberto, *L'Anno di poesia 1986*, Milán, Jaca, 1986.

Pelagos 1.1 (juillet 1991).

En portugais :

BENTO, José. *Antologia da poesia espanhola contemporanea*, Lisboa, Assinio/Álvim, 1985.
Sepulcros e jardins, trad. Luis Filipe Sarmiento, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002.

En serbe :

Gradina n° 35-36, 2010.

En valencien :

Sepulcres i jardins, trad. Emili Casanova. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.

POÉTIQUES, ARTICLES AUTOCRITIQUES ET ENTRETIENS

Nous renvoyons principalement le lecteur aux références qui figurent ci-dessous, qui contiennent pour la première un important choix de textes sur son œuvre réalisé par le poète et pour la seconde une analyse de l'importance du référent culturel italien dans sa poésie ainsi que de nombreuses autres analyses sur les différents recueils qui composent l'œuvre. Les deux dernières sont des conférences.

Poéticas y entrevistas, 1970-2007, Centro cultural generación del 27, universidad de Alicante, Málaga, 2008.

Una máscara veneciana, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, col. Debats 29, 2014.

Una poética innecesaria, poética y poesía, Madrid, Fundación Juan March, 2004. [en ligne] : <https://www.march.es/> . Repris dans *Poéticas y entrevistas*, p. 97-106.

El poeta subterráneo, o mis tres criptomanifiestos, Salamanca, Universidad — SEMYR (Lecciones n° 1), 2010.

ENTRETIENS ACCORDÉS

Ci-dessous figurent les références d'un certain nombre d'entretiens accordés par le poète, donnés dans la presse à l'occasion de la parution d'un nouveau recueil (sauf pour le premier d'entre eux) et qui ne figurent pas dans *Poéticas y entrevistas*. Leur contenu, éclairant quant aux positions de l'auteur, notamment sur la lecture, la culture ou les rappels de thématiques structurantes de l'œuvre justifie donc de les faire figurer ici. Ils sont classés par date de publication.

« Appendix : « Interview with Guillermo Carnero. June 20th, 1990 » », p. 263-270 (en espagnol), dans CHRISTIE, Catherine, Ruth, *Poetry and doubt in the work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, University of Leeds, 1992 (publiée en 1996), Mellen University Press.

« Conversación con Guillermo Carnero », Fulgencio Martínez, *Ágora* 23, Papeles de arte gramático, Núm.23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011, [en ligne] : www.cervantesvirtual.com/.../agora-papeles-de-arte-gramatico-9/ (numéro spécial consacré à *Cuatro noches romanas*).

« La mejor literatura tiene cada vez menos espacio. Todo se simplifica », *lasprovincias.es*, 28/05/2012.

« La cultura de masas convierte a los jóvenes en analfabetos funcionales », entrevista con Noelia Camacho, *lasprovincias.es*, 22/06/2014.

« Encuentro con Pablo García Baena », Sevilla, Vandalia, noviembre 2016. (Entretien entre P. G. Baena, Guillermo Carnero et Jacobo Cortines).

« Muchos lectores no quieren conocer, quieren reconocer », *elcultural.es*, 5/04/2017.

« Aún es posible insertar sangre nueva a la poesía », entrevista con Mikel Labastida, *lasprovincias.es*, 5/04/17.

« Carnero navega entre la emoción y la reflexión en 'Regiones devastadas' », entrevista con Alfredo Asensi, *diariodesevilla.es*, 8/04/17.

« Guillermo Carnero se sitúa cada vez más « en el pensamiento de las mujeres » », entrevista con Juan Lagardera, *Levante, El Mercantil valenciano*, 5/04/2017.

« Entrevista con Ferrán Bono », *El País, Cultura*, 10/05/2017.

« Tengo la convicción de pertenecer a una época pasada y mejor », entrevista con Juan Lagardera, *Levante, El Mercantil valenciano*, suplº Posdata, 12/05/2018.

II- BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE DE GUILLERMO CARNERO

OUVRAGES

El grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra, Madrid, Editora Nacional, 1976.

Los orígenes del Romanticismo reaccionario español : el matrimonio Böhl de Faber, Valencia, Facultad de Filología, 1978.

La cara oscura del Siglo de las Luces, Madrid, Fundación Juan March & Editorial Cátedra, 1983.

Las Armas Abisinias. Estudios sobre arte y literatura del siglo XX, Barcelona, Anthropos, 1989.

Estudios sobre teatro español del siglo XVIII, Zaragoza, Universidad, 1997.

Espronceda, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, nº 417, 1999.

La pasión fría de Luis Rosales, Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2005. Editado conjuntamente con *Abril y Segundo Abril*.

Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2007.

Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos, Salamanca, Universidad, 2009.

El grupo "Cántico de Córdoba". Segunda edición actualizada y aumentada, Madrid, Visor, 2009.

Como en sí mismo al fin (sobre Jaime Gil de Biedma), Burgos, Instituto Leonés y Castellano de la Lengua, 2008.

ÉDITIONS

Vicente Martínez Colomer, *El Valdemaro*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

Pedro Montengón, *La Eudoxia. El Rodrigo. Selección de Odas*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990, 2 vols, 840 p. Avec étude préliminaire.

Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas. Vol.I. Traducción de los epigramas latinos de Christoph Weigel. Carta latina de Ignacio Philalethes. Plan de una Academia de Ciencias y Artes. Informe sobre Casas de Moneda. Informe sobre las cartas de Van Hoey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.

Gaspar Zavala y Zamora, *Obras. Vol I. Obra narrativa. La Eumenia. Oderay*, Barcelona, Sirmio & Universidad de Alicante, 1992.

- Juan Gil-Albert, *Antología poética*, Valencia, Consejo Valenciano de Cultura, 1993.
- Ignacio García Malo, *Voz de la naturaleza*, Londres, Tamesis & Fundación Juan March & Universidad de Alicante, 1995.
- Ignacio García Malo, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Gaspar M. de Jovellanos, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, Madrid, Catedra, 1997.
- Juan Gil-Albert, *Las ilusiones*, Barcelona, Mondadori, 1998.
- Pedro Montengón, *El Rodrigo*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas*, vol. II. *Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico & Universidad de Alicante, 2003.
- Jorge Guillén, *Cienfuegos (investigación original de la oposición a cátedra de Lengua y Literatura Españolas) y otros inéditos (1925-1939)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén & Universidad de Valladolid, 2005.
- Luis Rosales, *Abril – Segundo Abril*, Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2005. Edición conjunta con *La pasión fría de Luis Rosales*.
- Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas*, vol. III. *Luzán y las academias. Obra historiográfica, lingüística y varia*. Con la colaboración de Joaquín Álvarez Barrientos, Giovanni B. De Cesare, Álvaro Soler del Campo y Margarita Vallejo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas*, vol. IV. *Memorias literarias de París. Epístola dedicatoria de La razón contra la moda*, Zaragoza, Universidad, 2010.

PUBLICATIONS DANS DES VOLUMES COLLECTIFS

- "Conocer y saber en *Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento* de V. Aleixandre", J.L. Cano (ed), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1977, p. 274-282. Repris dans *Las Armas Abisinias* (voir ci-dessus les références complètes de ce recueil d'essais) – p. 228-237.
- "Knowing and Known in *Poems of consumation and Dialogues of Knowledge*", V. Cabrera & H. Boyer (eds.). [non daté].
- Critical views on V. Aleixandre's poetry*, Lincoln (Nebraska), Sociedad de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, 1979, p. 87-96, Traduction en anglais de « Conocer y saber ... » (cf. ci-dessus).
- "Ámbito dentro de la obra de V. Aleixandre", S. Daydí Tolson (ed), *V. Aleixandre : A critical appraisal*, Michigan, Bilingual Press. 1981, p. 94-103.

"La utilización del mito antinapoleónico en el primer Romanticismo conservador español", *La invasión napoleónica. Economía, cultura, sociedad*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1981, p. 134-157.

"Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años 30", *Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Consejería de Cultura, 1985, p. 31-35.

"Apuntes para la historia del Superrealismo en la poesía castellana de la alta postguerra", V. García de la Concha (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 176-197.

"Juan Nicolás Böhl de Faber ante Calderón", *Actas Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca*, Madrid, CSIC, ajeno 6 de la revista *Segismundo*, 1983, vol III, p. 1.359-1.368.

"Ignacio de Luzán ante el prerromanticismo francés de mediados del siglo XVIII", E. Caldera (ed.), *Atti III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*, Génova, Facoltà di Magisterio, 1984, p. 107-112.

"La generación poética de 1936... hasta 1939", *Actas Congreso Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 37-51. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 238-255.

"Trayectoria y singularidad de Jaime Siles", A. Amorós (ed.), *La poesía de Jaime Siles*, Málaga, Litoral, 1986, p. 81-84.

"El compromiso ideológico en la literatura española durante la primera posguerra", *La II República, una esperanza frustrada*, Actas del Congreso "Valencia, Capital de la República", (Valencia, Abril, 1986), Valencia, Institución Valenciana de Estudios e Investigación, 1987, p. 197-215.

"Salvador Rueda : teoría y práctica del Modernismo", *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e Hispanoamericano* (Córdoba, Octubre 1985), Córdoba, Diputación Provincial, 1987, p. 277-306. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 30-63.

"Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos : Gaspar Zavala y Zamora", *Atti IV Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Génova, Universidad, 1988, p. 23-29.

"Ignacio de Luzán y la política internacional de su tiempo : el *Informe sobre las Cartas de Van Hoey*", *Homenaje a Guido Mancini*, vol.I. Pisa, Universidad & Edit. Giardini, 1989, p. 113-121.

"Sobre *La Novicia* de José M^a de Carnerero : Una corrección fraterna a D. Emilio Cotarelo y compañía", *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, Vol. I. Granada, Universidad, 1989, p. 289-302.

"El *Informe sobre Casas de Moneda* de Ignacio de Luzán : un proyecto de reforma monetaria en la España de Fernando VI", *Homenaje a Antonio Vilanova*, vol II. Barcelona, Universidad, 1989, p. 101-118.

"José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española", *Actas I Congreso Internacional sobre literatura contemporánea*, Málaga, Universidad & Barcelona, Edit. Anthropos, 1989, p. 13-29. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 181-198.

"Cernuda y el purismo poético : *Perfil del Aire*", *Actas Congreso Internacional conmemoración 25 años muerte de L. Cernuda*, Sevilla, Universidad Menéndez Pelayo, 1990, pp. 19-26. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 199-211.

"Boutet de Monvel, Laharpe y Carnerero", *Actas Simposio Internacional Imágenes de Francia en las letras hispánicas (Barcelona, Noviembre, 1988)*, Barcelona, PPU, 1989, p. 271-279.

"Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo", *Europa en España. España en Europa. Actas Simposio Internacional de Literatura Comparada (Pamplona, Octubre 1988)*, Barcelona, PPU, 1990, p. 63-81.

"Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", E. Caldera (ed.), *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 19-41

"Francisca Ruiz de Larrea y el inicio gaditano del Romanticismo español", *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 119-130.

"El problema del conocimiento en la trayectoria poética de Vicente Aleixandre", *Poesía del 27*, Zaragoza, Caja de Ahorros Zaragoza, Aragón y Rioja, 1990, p. 115-129. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 212-227.

"Imaginación creadora y conocimiento irracional del objeto. Una fuente icónica de Salvador Dalí", *Studi in memoria di Giovanni Allegra*, Pisa, Grupo Editoriale Internazionale, 1992, p. 81-95.

"Una tragedia burguesa con música en el teatro español de fines del siglo XVIII : *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora", *Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Lausanne, Soc. Suiza de Estudios Hispánicos, 1992, p. 131-170.

"*La Holandesa* de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del XVIII español", *Ex libris. Homenaje a José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, II, p. 517-540.

"*A la gloria mayor del polvorista* : Miguel Hernández y la poesía pura", *Miguel Hernández cincuenta años después*, Alicante, Diputación et. al., 1993, I, p. 79-84.

Artículos sobre Juan Nicolás Böhl de Faber, José Cadalso, Salvador Dalí, Nicolás F. Moratín, Ignacio de Luzán, Gregorio Mayans, Juan Meléndez Valdés, Cándido M^a Trigueros, Ricardo Gullón (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1993, 2 vols.

"Del subconsciente al objeto en la mirada superrealista : un viaje de ida y vuelta", *Actas V Jornadas en torno a Luis Buñuel*, Extraord^o revista *Turia* n^o 28-29, 1994, p. 160-170.

"Cultura y literatura en la vida española del siglo XIX". Catálogo de la exposición *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Min^o Cultura & Museo del Prado, 1994, p. 19-65.

"Primitivismo, sensacionismo y abstracción como actitudes de ruptura cultural en la literatura y el arte de vanguardia", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. IV, Madrid, Castalia, 1994, p. 131-151. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 84-111 et dans *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, p. 67-87.

"El mito de la ciudad en la época vanguardista", J. C. Rovira & J. R. Navarro (eds.), *Literatura y espacio urbano*, Alicante, CAM, 1994, p. 83-96.

"La poesía de Carlos Bousoño", *Carlos Bousoño, Premio Nacional de las Letras Españolas 1993*, Madrid, Min° Cultura, 1995, p. 25-35.

"François-Thomas de Baulard d' Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora : la fuente de *Las víctimas del amor*", *Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 65-72.

"La leyenda del último godo y el Romanticismo de Pedro Montengón", L. López Baralt & F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas*, México, El Colegio de México, 1995, p. 33-46.

"Introducción al Siglo XVIII español", G. Carnero (coord.) : *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, Vol. 6 (Siglo XVIII, I), 1995, p. XIX- LXXVIII.

— "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en cap. 7.1 (El teatro en el siglo XVIII, III).

— "Poetas entre dos siglos", en cap. 9.6 (La poesía del siglo XVIII, II), en colaboración con J.H.R. Polt.

— "Gaspar Zavala y Zamora", en cap. 10.3.5 (El teatro del siglo XVIII, IV).

— "Pedro Montengón", "Vicente Martínez Colomer" en cap. 11.4 (La narrativa del siglo XVIII)

— "Gaspar Zavala y Zamora", en cap. 11-5, *ibid.*

G. Carnero (ed.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, Vol.7 (Siglo XVIII, II), 1995, p. 489-510, 771-788, 862-872, 949-968.

"La novela española del Siglo XVIII : estado de la cuestión (1985-1995)", *Anales de Literatura Española*, n° 11 (1995), p. 11-43.

" La novela española del siglo XVIII : estado de la cuestión" (1985-1994)", Francisco La Rubia & Jesús Torrecilla (eds.), *Razón, tradición y modernidad : revisión de la Ilustración Hispánica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 15-52.

"Introducción a la primera mitad del siglo XIX español", G. Carnero (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, vol.8 (Siglo XIX.I), 1996, p. XVII-C.

"La polémica romántica en España. Juan Nicolás Böhl de Faber", en cap. 2.6.1, *Ibidem*, p. 110-123.

"Fuentes de la obra narrativa de Ignacio García Malo", *El Siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, C.S.I.C., 1996, p. 171-181.

"Ignacio García Malo y su actividad como traductor", *Homenaje a Giovanni Stiffoni*, n° extraordinario de *Rassegna Iberistica*, 56 (1996), p. 41-52.

"Sensibilidad y romanticismo en la novela española del siglo XVIII", *Unum et diversum. Estudios en homenaje a Ángel R. Fernández y González*, Pamplona, EUNSA, 1997, p. 131-149.

"Una atribución infundada a Ignacio García Malo : *La voz de la naturaleza sobre el origen de los gobiernos*", *Negotiating past and present. Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*. Charlottesville, Rookwood Press, 1997, p. 44-53.

"El remedio de la melancolía y entretenimiento de las náyades : narrativa, miscelánea cultural y juegos de sociedad en las colecciones españolas de fines del siglo XVIII y principios del XIX", Fernando García Lara (ed.), *Actas Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad, 1998, p. 23-52.

"Salvador Rueda ante la modernidad", Y. Lissorgues & G. Sobejano (eds.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, Toulouse, Université Toulouse-le-Mirail, 1998, p. 203-210.

"Salvador Rueda : teoría y práctica del Modernismo", M^a Victoria Atencia (ed.), *Rueda de diversa fortuna. Escritos varios sobre Salvador Rueda de Manuel Alvar, Guillermo Carnero, Gerardo Diego y Carlos Edmundo de Ory*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1998, p. 15-51. Repris dans *Poéticas y entrevistas*, p. 30-63.

"Una poética para Claudio Rodríguez", Teresa Hernández (ed.), *La contemplación viva. Homenaje universitario a Claudio Rodríguez*, Madrid, Ariadna, 1999, p. 287-300.

"El concepto de *Simultaneísmo* y el espíritu de la vanguardia de comienzos del siglo XX", *Ideas en sus paisajes. Homenaje a Russell P. Sebold*, Alicante, Universidad, 1999, p. 119-128.

"La poética del desasimiento : *Las Ilusiones* de Juan Gil Albert y la ruptura del discurso poético de la posguerra española", *Homenaje a Francisco Ynduráin*. Anejo 18 de *Príncipe de Viana* 61 (2000), p. 103-111.

"La oposición entre el campo y la ciudad en Meléndez Valdés", *Homenaje a José M^a Martínez Cachero*, vol. II, Oviedo, Universidad, 2000, p. 357-392.

"Intimismo y culturalismo : el grupo *Cántico*", *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Ed. Salvador Montesa, Málaga, Universidad, 2001, p. 77-88.

"El modelo francés en el teatro, la novela y las misceláneas españolas de finales del XVIII y comienzos del XIX", *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX, en España y en el extranjero*, Ed. Mercedes Boixareu & Roland Desné, Madrid, UNED, 2001, p. 25-36 y 371-380.

"La experiencia de la guerra civil y la conciencia del exilio en la obra poética de Luis Cernuda", James Valender (ed.). *Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda (1902-1963)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, p. 275-292.

"Lo vivo y lo lejano en la poesía española del exilio", Teresa Hernández (ed.). *Actas del Congreso Internacional sobre Juan Rejano y el exilio de 1936 en México*, Córdoba, Diputación, 2002, p. 64-73.

"La poesía integral de Jorge Guillén", Francisco Díaz de Castro (ed.). *Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad & Junta Castilla y León, 2003, p. 162-174.

"Francisco Díaz de Castro : *Las pipas*", *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor, 2003, p. 109-113.

"Poética y metapoesía en Rafael Alberti", Gonzalo Santonja (ed.), *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo (Actas congreso Noviembre 2003)*, Madrid, Sociedad Estatal Conmemoraciones Culturales, 2004, vol. I, p. 45-60.

"Calisto y Melibea, o la imposibilidad de amar", *Catálogo Tres mitos españoles. La Celestina, Don Quijote y Don Juan*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 25-46.

"Poetry in Franco Spain", David T. Gies (coord.). *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge University Press, 2004, p. 643-658.

"La obra de tema político de Ignacio García Malo", VV.AA. *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, vol. I, Alessandria, Dell'Orso, 2004, p. 221-231.

"Primitivismo, mirada infantil, nostalgia inaugural", Catálogo exposición *Fire under the Ashes* (Picasso, Torres-García, Dubuffet, Haas, Richier, Chassac, Basquiat), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), mayo-agosto 2005.

"Francisco Díaz de Castro, *Las pipas*", Anthony L. Geist & Álvaro Salvador (eds.), *Cartografía poética*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 72-76.

"Un poeta melómano", Tomás de Iriarte, *La Música*, Madrid, Ayuntamiento, Imprenta Artesanal, 2004, p. 21-40.

"La poesía amorosa de Meléndez Valdés", Marina Mayoral (ed.). *Poemas de amor a través de los siglos*, Madrid, SIAL, 2006, p. 121-146.

"La vía futurista a la abstracción. *Manifestación patriótica*, de Giacomo Balla", *El cuadro del mes*, VII, Madrid, Fundación y Museo Thyssen – Bornemisza, 2006, p. 9-22.

"Siete cartas de Manuel Díez Crespo a Jorge Guillén (1935-1940), y una de Jorge Guillén al ministro francés de Asuntos Exteriores (1938) ", *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008, p. 213-227.

"La mirada perdida de don Antonio", *Actas Congreso Internacional "Antonio Machado en Castilla y León"*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 279-287.

"Ricardo Molina, motor y conciencia de *Cántico*", VV.AA. *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, Sevilla, Renacimiento & Ayuntamiento de Córdoba, 2008, p. 21-35.

"Vicente Llorens y el exilio de los románticos españoles", *Actas Jornadas "Centenario Vicente Llorens (1906-2006)"*, *Laberintos* 6-7 (2006 – pero 2008), p. 18-27.

"La galofobia y el pensamiento reaccionario español ante la Revolución Francesa y la Guerra de la Independencia", *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*, Madrid & Toledo, Universidad Castilla-La Mancha & Editorial Don Quijote & SECC, 2008, II, p. 194-213.

"Ignacio García Malo", Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 453-455.

"Manuel Reina ante el reto modernista", M^a José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (eds.). *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba, Universidad & Diputación, 2007 [2010], p. 161-198.

"Espronceda, poeta fronterizo", José L. Bernal & Miguel A. Lama (eds.). *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009, p. 103-114.

"La lección de *Cántico*", Rafael Inglada (ed.). *Cántico 2010*. Catálogo exposición Córdoba, Palacio de la Merced & Málaga, Palacio Episcopal, Madrid, SECC & Junta de Andalucía & Diputación de Córdoba, 2010, p. 41-56.

"*Nadar sabe mi llama la agua fría* : la poesía de Pablo García Baena", Celia Fernández Prieto (ed.). *Pablo García Baena. Misterio y precisión, Actas Congreso Internacional Córdoba 2009*, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 73-87.

"*Arácnido confuso* : Purismo y Neogongorismo en el primer Miguel Hernández", *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*. Catálogo exposición Biblioteca Nacional, Madrid, SECC & Biblioteca Nacional & Min^o de Cultura, 2010, I, p. 56-68.

"Por la emoción a la idea : la poesía filosófica del siglo XVIII", A. Egido & J.E. Laplana (eds.). *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, p. 121-132.

"Muy poca vida y menos esperanza : el último Rubén Darío", VV.AA. *Ogni onda si rinova. Studi di Ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, III, Como-Pavía, Ibis, 2011, p. 243-250.

"Lo pasajero y lo azaroso, el juego y el sistema. Sobre *Himnos tardíos*", *Liburna. Revista de Humanidades* 4 (2011). *Homenaje a Jaime Siles*, p. 83-88.

"*Por signos de letrado* : imaginario cultural y autoanotación", VV.AA. *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad, 2012, p. 23-31.

"La Eucaristía y el retrete : truco y espejismo ideológico en el primer Miguel Hernández", *Miguel Hernández 1910-2010. Tercer Congreso Internacional*, ed. Carmen Aleman et al., Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2012, vol. I, p. 227-238.

"El crepúsculo del Siglo de Oro valenciano : la Corte de los duques De Calabria", VV.AA. *Quinto ciclo de conferencias organizado por la Real Maestranza de Caballería de Valencia*, Valencia, RMC, 2013, p. 53-100.

"Vicente Aleixandre en el recuerdo : sobre un epistolario inédito", Alejandro Sanz (ed.). *Entre dos oscuridades un relámpago. En recuerdo de Vicente Aleixandre*, Madrid, Revista Áurea, 2014, p. 109-114.

"*El Mediodía*, de Juan Meléndez Valdés", Pedro M. Cátedra, Guillermo Carnero, Rosa Necchi & Alejandro Luis Iglesias Giovanni Battista Bodoni, Giuseppe Adorni, Juan Meléndez Valdés, *El Mediodía – Il Meriggio (Parma 1800)*, Salamanca & Parma, Biblioteca Bodoni, MMXVI, p. 15-47.

ARTICLES

"El clasicismo de un romántico, o por qué detestaba William Beckford la Catedral de Siena" *Revista de Occidente*, 2ª época, 113-114 (1972), p. 261-273.

"Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del siglo XIX", *Ínsula* 318 (1973), p. 1, 14,15.

"El lenguaje del reaccionarismo fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber", *Bulletin Hispanique* 76. 3-4 (1974), p. 265- 285.

"El republicanismo de Espronceda", *Ínsula* 326 (1974), p. 1,16.

"*Ámbito* como proyecto del superrealismo aleixandrino", *Ínsula* 337 (1974), p. 1, 12-13.

"Las objeciones de Valera a *El Diablo Mundo*", *Ínsula* 338 (1975), p. 1, 10.

"Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo", *Ínsula* 351 (1976), p. 1, 3.

"José Luis Hidalgo y el superrealismo en la poesía castellana de la alta posguerra", *Peña Labra* 22 (1976-1977), p. 23-25.

"Notas sobre el archivo de Böhl de Faber del Puerto de Santa María", *Boletín de la Real Academia Española* 58. 214 (1978), p. 373-379.

"*Ámbito*, germen de la obra aleixandrina", *Ínsula* 374-375 (1978), p. 9.

"Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía* 2 (1978), p. 77- 89.

"*Ámbito* (1928) : razones de una continuidad", *Cuadernos Hispanoamericanos* 352-354 (1979), p. 384-393.

"Une contribution à l'histoire des idées esthétiques dans l'Espagne du début du XIX^e siècle : un texte inconnu d'Antonio Alcalá Galiano", *Mélanges de la casa de Velázquez* 16 (1980), p. 291-308.

"Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro", *Anales de Historia Moderna* (Univ. de Alicante) 2 (1982) p. 291-318.

"El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno", *Anales de Literatura Española* (Univ. de Alicante) 1 (1982), p. 301-316. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 13-29.

"Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft", *Hispanic Review* 50.2 (1982), p. 133-142.

"Las ideas literarias de Antonio Lopes da Veiga, con el texto íntegro de su *Diálogo de los poetas* (1641)", *Arquivo do centro cultural portugues*, Fundación Gulbenkian, Lisboa-París, 19 (1983), p. 333-411.

"Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y guerra civil", *Boletín de la Fundación Juan March* 128 (1983), p. 3-20.

"El juego lúgubre : la aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista", *Cuenta y razón* 12 (1983), p. 57-79. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 134-167.

"La poética de la poesía social en la posguerra española", *Leviatan*, 2ª época, 13 (1983), p. 119-134.

"La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de Occidente*, 4ª época, 23 (1983), p. 43-59.

"El universo egocéntrico de Luis Goytisolo", *Studi Ispanici* (1983), p. 153-167.

"Documentos relativos a Juan Nicolás Böhl de Faber en el Ministerio español de Asuntos Exteriores", *Anales de Literatura Española* 3 (1984), p. 159-186.

"Vicente Martínez Colomer, un desconocido autor valenciano de finales del siglo XVIII", *Debats* 10 (1984), p. 21-25.

"La prehistoria del Superrealismo", *Revista de Occidente* 40 (1984), p. 62-74. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 119-133 et dans *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, p. 119-130.

"Salvador Rueda : teoría y práctica del Modernismo", *Anales de Literatura Española* 4 (1985), p. 67-96. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 30-63.

"Un novelista *sensible* de finales del siglo XVIII : Vicente Martínez Colomer", *Il Confronto Letterario* 2. 4 (1985), p. 335- 345.

"La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí", *Cuadernos Hispanoamericanos* 431 (1986) , p. 119-126. Repris dans *Las Armas Abisinias*, p. 168-180.

"El *Plan de una Academia* de Ignacio de Luzán", *Annali Università di Macerata* 20 (1987), p. 147-190.

"La defensa de España de Ignacio de Luzán y su participación en la campaña contra Gregorio Mayans", *Dieciocho* 10. 2 (1987), p. 107-150.

"La Biblia en verso de Ignacio de Luzán : 257 octavas inéditas", *Anales de Literatura Española* 6 (1988) , p. 109-164.

"Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica", *España Contemporanea* 1. 2 (1988), p. 49-66.

"Un manuscrito desconocido de Ignacio de Luzán", *Ínsula* 504 (1988), p. 28.

"Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", *Bulletin Hispanique* 91.1 (1989), p. 21-36.

"Un alicantino...de Aranda de Duero : Gaspar Zavala y Zamora", *Castilla* 14 (1989), p. 41-45.

"El Plan de una Academia... de Ignacio de Luzán", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 37.1 (1989), p. 159-201.

"El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español", *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990), p. 125-140.

"Pedro Montengón (1745- 1824), un poeta entre dos siglos", *Hispanic Review* 59. 2 (1991), p. 125-141.

"A la gloria mayor del polvorista. Miguel Hernández y la poesía pura", *Ínsula* 544 (1992), p. 11-12.

"El purismo poético en Jorge Guillén", *Voz y letra* 4.2 (1993), p. 167-175.

"Una tragedia burguesa con música en el teatro español de fines del siglo XVIII : *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora", *Revista de Literatura* 56.111 (1994), p. 39-72.

"Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", *Anales de literatura española* 10 (1994), p. 37-67. Repris dans *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, p. 7-44.

"Doña María Pacheco (1788) de Ignacio García Malo y las normas de la tragedia neoclásica", *Dieciocho* 17.2 (1994), p. 107-127. Repris dans *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, p. 67-89.

"Datos para la biografía del novelista dieciochesco Ignacio García Malo (1760-1812)", *Hispanic Review* 64.1 (1996), p. 1-18.

"Sobre el canon literario español dieciochesco", *Ínsula* 600 (1996), p. 12-14.

"Reflexiones egocéntricas. Cuatro formas de culturalismo", *Laurel* 1 (2000), p. 41-57. Repris dans *Poéticas y entrevistas*, p. 67-76.

"Como en sí mismo, al fin. A los diez años de la muerte de Jaime Gil de Biedma", *Claves de Razón Práctica* 106 (2000), p. 56-59.

"Reflexiones egocéntricas (II) : Criticar al crítico", *Laurel* 2 (2000), p. 41-54. Repris dans *Poéticas y entrevistas*, p. 77-84.

"Reflexiones egocéntricas (III) : Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la Muerte* (1967-1990)", *Letra Internacional* 69 (Invierno 2000), p. 20-25. Repris dans *Poéticas y entrevistas*, p. 85-92.

"César Simón : densidad", *La Siesta del Lobo* 14 (2002), p. 61-65.

"La ruptura modernista", *Anales de Literatura Española* 15 (2002), extraordinario "Simbolismo y Modernismo", p. 13-25.

"Los dos horizontes del exilio en la obra poética de Rafael Alberti", *IX Encuentros con la poesía*, Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2002, p. 325-337.

"José Hierro, más allá de la poesía de posguerra", *Claves de Razón Práctica* 134 (julio-agosto 2003), p. 46-50.

"La difícil densidad de César Simón", *El Mono-gráfico* 15 (2003), p. 25-28.

"*Un perro andaluz*, de Dalí y Buñuel, y *Viaje a la Luna*, de García Lorca", *Arte y Parte* 56 (abril-mayo 2005), p. 26-41. Repris dans *Salvadore Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia* p. 55-56 sous le titre : "*Un perro andaluz*, de Dalí y Buñuel, y *Viaje a la Luna*, de García Lorca : un diálogo imposible".

"Jorge Guillén y la Guerra Civil : la trampa sevillana (con documentos inéditos)", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 35-36 (2005), p. 135-171.

"La poesía de Juan Gil-Albert : vanguardia, compromiso, exilio", *Claves de Razón Práctica* 153 (VI 2005), p. 42-46.

"Manuel Ángeles Ortiz. *Madera petrificada. Sin título* (1939-1942)", *Cuadernos del IVAM* 6 (invierno 2006), p. 72-76.

"Frida Kahlo : folclore, tradición y vanguardia", *Cuadernos Hispanoamericanos* 688 (X 2007), p. 97-118.

"*La amistad entre Jorge Guillén y Gerardo Diego : una sorpresa*", Santander, Fundación Gerardo Diego, 2009. Pliegos "La Sorpresa", nº 3.

"Manuel Reina ante el reto modernista", *C H A* 709-710 (julio-agosto 2009), p. 71-97.

"Las tragedias de Manuel Lassala. Discurso de apertura del curso 2009-2010 de la Real Academia de Cultura Valenciana", *Anals de la R A C V* 84 (2009), p. 297-319.

"La recepción de *Perito en lunas* y la imagen primera de Miguel Hernández", *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 726 (diciembre de 2010), p. 41-76.

"Un poema frío : *Piero della Francesca*", *Ínsula* 774 (junio 2011), p. 44-45.

"La Eucaristía y el retrete : truco y espejismo ideológico en el primer Miguel Hernández", *Cuadernos Hispanoamericanos* 741 (marzo 2012), p. 65-83.

"Palabras absurdas y borrachas : los sonetos de Carlos Edmundo de Ory", *Ínsula* 789 (septiembre 2012), p. 10-11.

"Simbolismo y tradición clásica en Francisco Brines, con Antonio Machado al sesgo", *Cuadernos Hispanoamericanos* 760 (octubre 2013), p. 83-96.

"Sobre la obra crítica y ensayística de José Luis Cano", *Ínsula* 817-818 (enero-febrero 2015), p. 47-49.

"Más prodigiosa cuanto más sencilla. La poesía de M^a Victoria Atencia", *Cuadernos Hispanoamericanos* 781-782 (julio-agosto 2015), p. 148-158.

"La muerte de un maestro : Carlos Bousoño", *Levante* (Valencia), 31 octubre 2015, supl^o *Posdata*, p. 3.

"Edvard Munch, un testigo imprescindible del siglo XX", *Levante* (Valencia), 21 noviembre 2015, supl^o *Posdata*, p. 7.

"Una isla en el Cubismo", *Levante* (Valencia), 19 diciembre 2015, supl^o *Posdata*, p. 1.

"Mío, tuyo, suyo. El despiste nacional", *Levante* (Valencia), 23 enero 2016, supl^o *Posdata*, p. 4-5.

"El juego de hacer versos. Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*", *Levante* (Valencia), 6 febrero 2016, supl^o *Posdata*, p. 2-3.

"Hace 40 años : Cántico, 1976-2016", *Diario de Córdoba*, 6 II 2016, Suplemento Libros, p. 5.

"Bajamar del Surrealismo", *Levante* (Valencia), 27 febrero 2016, supl^o *Posdata*, p. 2-3.

"Mayo del 68 : París y Barcelona", *RDL, Revista de Libros*, segunda época, 16 de mayo de 2018, [en ligne] : <https://www.revistadelibros.com/articulos/mayo-del-68-paris-y-barcelona>

"Barcelona en tiempos de los novísimos, y hoy (1968-2018)", *Cuadernos hispanoamericanos* 823 (enero 1, 2019), p. 104-113.

III- BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE SUR L'ŒUVRE DE GUILLERMO CARNERO

THÈSES

CHRISTIE, Catherine, Ruth, *Poetry and doubt in the work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, University of Leeds, 1992. Publiée en 1996, Mellen University Press.

PICCONE-MILOUD, Marjolaine, *Dialogue des Novisimos avec la modernité poétique française du XIXème siècle : G. Carnero, L.M. Panero et J. Siles, passeurs de culture*, dir. Michèle Finck, Université de Strasbourg, 2014.

TORRES BADIA, Marisa, *Introducción a la obra poética de Guillermo Carnero (1967-2002), de Dibujo de la muerte a Espejo de gran niebla*, dir. Dr. Jaume Pont, Universidad de Lleida, 2009.

OUVRAGES ET ARTICLES

ABAD, Alejandra, "Un poema autógrafo de Guillermo Carnero", *Revista de Erudición y Crítica* 3 (2007), p. 45-48.

Ágora, "Diálogos con Guillermo Carnero – Cuatro noches romanas – Dossier especial", Papeles de arte gramático, Núm.23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011. [en ligne] : www.cervantesvirtual.com/.../agora-papeles-de-arte-gramatico-9/ . Voir DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier ; FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge ; A RUBIO, Antonio.

AGUADO, A., " "Verano Inglés", la intensa poesía de G.C. ", *Diario de Tarrassa*, 8 VI 2000.

AA.VV, *Últimos veinte años de poesía española*, Oviedo, Ayuntamiento, 1994.

ALCOVERRO, Tomás, "Retrato del poeta", *ABC* 6-X-1967, p. 71.

ALEIXANDRE, Vicente. *Prosas completas*, ed. Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2002, p. 879-892 (5 cartas).

AMORÓS, Amparo, "¡Los novísimos, y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta", *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 63-67.

— "Dos tendencias características de la poesía contemporánea : la crítica del lenguaje y la poética del silencio", *Zurgai*, diciembre 1989, 18-20 ; VV.AA. *Mis tradiciones*, Córdoba, Ayuntamiento, 1988, p. 123-131.

AMUSCO, Alejandro, "La ficción del lenguaje", *El Ciervo* 269, 15-X-1975, p. 28-29.

ANÓNIMO, "Dibujo de la Muerte ", *Solidaridad Nacional*, 22-IV-1967, p. 8.

— "Guillermo Carnero : Dibujo de la Muerte", *Triunfo* 291, 30-XII-1967, p. 5.

—— "La metapoesía de Guillermo Carnero", *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 87 (noviembre 1979), p. 4-5.

Anthropos 110-111-112-113, 1990 ; extraordinarios sobre los novísimos, coordinado por J. F. Ruiz Casanova.

ARMAND, Octavio, "Chamanismo y showmanship", *Plural*, julio 1976, p. 67-69.

—— "El Azar Objetivo", *Escandalar* 1.1 (1978), p. 72-73.

ARRANZ NICOLÁS, Clara, "Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero", *Los Cuadernos del Norte* 16, noviembre-diciembre 1982, p. 58-65. Reimpreso en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 8, 1987, p. 137-147.

BALLART, Pere, "De cadáveres y rosas", *Quimera* 178, 1999, p. 67-69.

—— "El alma oscurecida", *Quimera* 226, 2003, 70-72 ; en *Obra vista*, Palma de Mallorca, Objeto perdido, 2009, p. 63-66.

BARELLA, Julia, "Poesía en la década de los 70 : En torno a los novísimos", *Ínsula* 410 (1981), p. 4-5.

—— "La reacción veneciana : poesía española en la década de los setenta", *Estudios Humanísticos* 5, 1983, p. 69-76.

—— "El poema como hipótesis : un comentario sobre la obra de Guillermo Carnero", *Parole* 1, 1988, p. 185-190.

BARNATÁN, Marcos Ricardo, "Dibujo de la Muerte de Guillermo Carnero", *Poesía Española* 175 (julio 1967), p. 16-18.

—— "Dos aproximaciones a la nueva poesía española", *El Urogallo* 5-6 (octubre-noviembre 1970), p. 138-139.

—— "Vicente Aleixandre y la poesía novísima", *Ínsula* 374-375 (enero-febrero 1978), p. 23 y 31.

—— "Guillermo Carnero ensaya una teoría de la visión", *El País* 25-VII-1979, p. 21.

—— "Cuando los novísimos empezaban a serlo", *Barcarola* 16-17 (1984), p. 69-78.

—— "La polémica de Venecia", *Ínsula* 508 (abril 1989), p. 15-16.

BARRERA, José María, "El don más puro de la soledad", *ABC Cultural*, 13-XI-1999, p. 11.

BAYO, Emili, "La poesía española en sus antologías (1939-1980)", Lérida, Universidad, 1994.

BELLVESER, Ricardo, "Guillermo Carnero contra el miserable tráfico de las palabras", *Las Provincias* 29-IX-1974, p. 33.

—— "Guillermo Carnero : la actitud objetiva", *Las Provincias* 29-II-1976, p. 41.

—— "Muerte y razón de amor en Guillermo Carnero", *Las Provincias* 20-VI-1998, p. 45.

—— "Razón de amor en Carnero", *Diario de Córdoba*, suplemento literario *Cuadernos del Sur*, 23-VII-1998, p. 31.

—— "Guillermo Carnero, Premio Nacional de la Crítica 1999", *Debats* 69, 2000, p. 130-131.

—— "Guillermo Carnero y su actualidad", *Las Provincias*, 23-IV-2000, p. 6.

BELTRÁN PEPIÓ, Vicente, "Poética y estadística : nuevos y novísimos poetas españoles", *Revista de Literatura* 44.88, 1982, p. 123-141.

BENSON, Douglas K, "Tres calillas en la posmodernidad y la poesía española contemporánea", *Siglo XX / Twentieth Century* 12. 1-2, 1994, p. 69-85.

BLESA, Túa, "Hem de fer foc nou", *Ínsula* 562 (2001), p. 9 y 13.

—— "Fuente de Médicis", *El Cultural de El Mundo*, 30-III-2006.

—— "Cuatro noches romanas", *El Cultural de El Mundo*, 29-V-2009.

BOURNE, Louis M., "Inutilidad de la poesía frente al azar", *El País* 18-VII-1976, p. 27.

BOUSOÑO, Carlos, *Una época en sus personajes*, Papeles de Son Armadans 53.158, mayo 1969, p. 143-172.

—— "La poesía de Guillermo Carnero", Peña Labra 32 (verano 1979), p. 11-12.

—— "La poesía de Guillermo Carnero", en G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1979)*, Madrid, Hiperión, 1979 (2ª. ed. 1983), p. 11-68 ; reproducido en *Poesía poscontemporánea*, Madrid, Júcar, 1984, p. 227-301.

—— "Risa y razón en Guillermo Carnero", Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 8 (*Época contemporánea, 1939-1980*), ed. Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1980, p. 313-317.

BRINES, Francisco, "Integración del título en el poema", *Ínsula* 310 (septiembre 1972), p. 4 y 7.

CÁCERES, Antonio, "Encuentro con Guillermo Carnero. Tranquila certidumbre", *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras : Minervae Beticae* 28 (2000), p. 255-263.

[en ligne] : https://institucional.us.es/revistas/rasbl/28/art_23.pdf

CAMANDONE, Mirta, "Asedio a la poesía de Guillermo Carnero", *Hispanic Journal* 7.2, 1985, p. 123-129.

CAMPBELL, Federico, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, 43-52 ; 2ª. ed., *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 44-53.

CANO BALLESTA, Juan, *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el Franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1994, p. 148-173.

—— *Dibujo de la muerte. Obra poética*, *Revista Hispánica Moderna* 52.2 (1999), p. 560-561.

CAÑAS, Dionisio, "El sujeto poético posmoderno", *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 52-53.

CAPECCHI, Luisa, "Guillermo Carnero : Ensayo de una teoría de la visión (poesía 1966-1977)", *Cuadernos Hispanoamericanos* 379 (enero 1982), p. 217-219.

CAPLLONCH, Begoña & MICÓ, José Mª, "Como un metal insomne en las entrañas de la tierra : latencias de Gónfora en la lírica contemporánea", *Ínsula* 781-782 (enero-febrero 2012, extraordinario "El Polifemo de Gónfora : la vigencia de un clásico), p. 38-41.

CARANDELL, José María, "La filosofía de una nueva generación", *Destino* 19-VII-1969, p. 32.

CASADO, Miguel, "Líneas de los novísimos", *Revista de Occidente* 86-87, julio-agosto 1988, p. 204-224.

—— "Para un debate sobre la crítica de la poesía", *Hora de Poesía* 97-100, 1995, p. 133-141.

CASTELLET, José M^a. (ed.), "Seis jóvenes poetas españoles", *Mundo Nuevo* 22 (abril 1968).

—— "Mitología de la nova generació", *Serra d'Or* 121 (octubre 1969).

—— *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970. Reed. 2010, Madrid, Península.

CHAMORRO, Julián & NÚÑEZ, Aníbal, "Cultura e industria", *Triunfo* 397 (10-I-1970), p. 39-40.

CHRISTIE, Catherine Ruth, "The Transition to Postmodernism in Spanish Poetry : from the Generación del 50 to the Novísimos", *Agenda* 35.2 (1997), p. 117-129.

COLINAS, Antonio, "Variaciones hacia el centro del poema", *Informaciones* 12-1-1975, suplemento *Informaciones de las artes y las letras*, p. 3.

—— "El método y el azar", *Camp de l'Arpa* 23-24 (agosto-septiembre 1975), p. 41.

—— "La rosa de los vientos. Notas para otra teoría de la poesía novísima", *El Independiente* 24-VI-1988, 4 ; 1-VII-1988, p. 4.

CORTINES, Jacobo "Experiencia de un verano", *Culturas*, suplemento de *Diario de Sevilla*, 16-XII-1999, p. 11.

COSSÍO SÁNCHEZ, Dinorah, "Cuatro noches romanas", *Voz y letra* 20.1 (2009), p. 141-143.

CUENCA, Luis Alberto de, "La generación del lenguaje", *Poesía* 5-6 (1979-1980), p. 245-251.

CUETO, Pedro, G., "Guillermo Carnero : del culturalismo a la poesía esencial" [en ligne] : *Sólo Digital Turia*, [http ://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/guillermo-carnero-del-culturalismo-a-la-poesia-esencial](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/guillermo-carnero-del-culturalismo-a-la-poesia-esencial)

DADSON, Trevor J., "The Reappropriation of (Poetic) Language from Francoism : the Case of Guillermo Carnero's Dibujo de la Muerte", *Donaire* 2 (mayo 1994), p. 12-23.

—— "La reappropriación del lenguaje poético del franquismo : el caso de Dibujo de la muerte de Guillermo Carnero", Trevor J. Dadson & Derek W. Flitter (eds.). *Voces subversivas : poesía bajo el régimen (1939-1975)*, Universidad de Birmingham, 2000, p. 119-142. Repris dans *Breve esplendor de mal distinta lumbre, estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, col. Iluminaciones 5, 2005, p. 13-48.

—— "Orpheus, Garcilaso and Natura artifex : some Reflections on Poetic Creativity in the Work of Guillermo Carnero", *The Modern Language Review* 92.1 (1997), p. 86-97. Repris traduit en espagnol dans *Breve esplendor de mal distinta lumbre*, p. 77-104.

—— *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, col. Iluminaciones 5, 2005, p. 13-104.

DEBICKI, Andrew P., "Metapoetry", Margaret Persin *et al.*, "Metaliterature and recent Spanish literature", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.2 (invierno 1983), p. 297-307.

—— "Poesía española de la posmodernidad", *Anales de Literatura Española* 6 (1988), p. 165-180.

—— "La poesía posmoderna de los novísimos : una nueva postura ante la realidad y el arte", *Ínsula* 505 (enero 1989), p. 15-16.

—— "Una poesía de la posmodernidad : los novísimos", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 14.13 (1989), p. 33-50.

—— "Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond", Lexington, University of Kentucky, 1994, 143-178 ; trad. esp. : *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997, p. 193-252.

DENHAM, Robert, *Poets on painting. A bibliography*, Londres, McFarland & Co. Inc, 2010.

DE CESARE, Giovanni B., "Sepolcri e giardini", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* 46.1 (2004), p. 270-272.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., "Retorno a la poesía", *Diario de Mallorca*, 27-I-2000.

—— "La inteligencia emocional", *Hélice* 14 (2000), p. 67-68.

—— "Espejo de gran niebla", *El Cultural de El Mundo* 26-IX-2002, p. 12.

—— "Formas de la elegía en la poesía española reciente (notas de aproximación)", en AA. VV. *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes, 2005, p. 29-55.

DÍAZ PÉREZ, Eva, "Guillermo Carnero : el arte es una forma superior del pensamiento" [Reseña de *Regiones devastadas*], *ABC Sevilla* 6-IV-2017, p. 67.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Guillermo Carnero en busca del lenguaje poético", *Tránsito* 3 (1979), p. 34-40.

—— "Guillermo Carnero", *La Opinión* 30-X-1998, p. 14.

—— "Verano inglés de Guillermo Carnero", *La Opinión* 10-XII-1999, p. 14.

—— "Espejo de gran niebla, de Guillermo Carnero", *La Opinión* 22-XI-2002, p. 15.

—— "Fuente de Médicis, de Guillermo Carnero", *La opinión* 14-IV-2006, p. 14.

—— "Guillermo Carnero y su generación", *Ágora* 14 (2008), p. 24-27.

—— "Guillermo Carnero : Cuatro noches romanas", *La Opinión* (Murcia), 8-V-2009, p. 53.

—— "La poesía última de Guillermo Carnero", *Ágora* 20-23, 6-10, boletín digital 8 (marzo-abril 2011), p. 6-11.

—— "Guillermo Carnero en su renovación", *Poetas españoles del siglo XXI. Aproximaciones al mapa poético español*, vol. I, Barcelona, Calambur, 2015, p. 69-74.

—— "La vida, la muerte, el amor y todo lo demás [sobre *Regiones devastadas*], *La Opinión* (Murcia), 8-IV-2017, suplemento *Libros*, p. 2.

DIRSCHERL, Klaus, "La poesía española entre juego y compromiso", *Actas del I Encuentro Franco alemán de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1991, p. 206-213.

DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio, "Hacia una tipología de claves plásticas en la poesía española, 1960-1980", *Studi Ispanici* (2000), p. 205-216.

FALCÓ, José Luis, "La poesía : vanguardia o tradición", *Revista de Occidente* 122-123 (julio-agosto 1991), p. 170-186.

FERNÁNDEZ, Teodoro (Carlos Meneses), "Estética y razón en Guillermo Carnero", *Diario de Mallorca* 10-X-1974, p. 33.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, "Guillermo Carnero, *La cara oscura del siglo de las luces*", *Castilla : Estudios de literatura* N°6-7 (1983-84), p. 156-157. Es reseña de : *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Guillermo Carnero Arbat, Fundación Juan March, 1983.

FERNÁNDEZ CAVA, José, "Azúa y Carnero : deserciones, silencios, obras completas", *Anthropos* 113 (1990), p. 15-19.

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, "Guillermo Carnero y el "Discurso del método". La pregunta de la poesía", *Ágora* 20-23, 11-15, boletín digital 8, marzo-abril 2011, p. 12-16.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, MORA DE FRUTOS, Ricardo, "Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente : Guillermo Carnero y Antonio Colinas", *Anuario de Estudios Filológicos* 27 (2004), p. 101-119.

FERRARI, Marta Beatriz, "El sujeto y sus máscaras : la mediación culturalista en dos poetas del 70 : Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero", en Laura Scarano et al. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 11-28.

— "Un espejo fragmentado : la práctica metapoética de Guillermo Carnero", en Laura Scarano et al. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1996, p. 141-158.

— "La práctica metapoética en la escritura de Guillermo Carnero", *Aldaba : revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, N° 28, 1996, (Ejemplar dedicado a : *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*), p. 381-388.

— *La coartada metapoética. José Hierro. Ángel González. Guillermo Carnero*, Buenos Aires, Martín, 2001.

— "Poesía española del '70 : entre la tradición y la renovación", *Celehis, Revista Del Centro De Letras Hispanoamericanas* (2012), p. 85-98.

— "Espejo de gran niebla", *Cuadernos Hispanoamericanos* 630 (2002), p. 139-141.

FERRER SOLÁ, Jesús, "El sueño de la identidad personal", *La Razón* 27-IX-2002.

FERRERES, Rafael, "Dos libros de poemas de Guillermo Carnero", *Levante* 13-II-1972, p. 27.

FERRIS, José Luis V., "La música de la razón", *Arte y Letras*, suplemento de *Información* 13-I-2000, p. 1-2.

FORBELSKI, Josef, *Spanelska literatura 20. Století*, Praga, Universidad Carolina & Universidad Complutense de Madrid, 1999.

FORTUÑO, Santiago, "Ironía e intertextualidad (dos rasgos de la poesía española contemporánea)", *Mot a mot. Quaderns de creació i estudis* (1986-1987), p. 37-48.

FUENTE, Ricardo de la, "Dibujo de la muerte. Obra poética", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24.3 (2000), p. 531-532.

GABRIEL Y GALÁN, José Antonio, "Novísimos : pasaron quince años", *El País*, 28-VII-1986, suplemento *Libros*, p. 5.

GAHETE JURADO, Manuel, "Teoría de la razón poética", *ABC de Sevilla* 9-VI-2001, p. 42.

— "Guillermo Carnero o la escritura integral", *Analecta malacitana : Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. 26, N°2 (2003), p. 505-511.

GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, Acantilado, 1999.

GARCÍA, T. et al., "La ruptura culturalista de los 70 : los nueve novísimos. Ejemplo y lectura de un poema de Guillermo Carnero", *Literatura COU*, Paterna, ECIR, 1992, p. 96-100.

GARCÍA BERRIO, Antonio, "El imaginario cultural en la estética de los novísimos", *Ínsula* 508 (abril 1989), p. 13-15.

—— *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 362-364.

—— "Guillermo Carnero, poeta. Cultura y muerte en *Cuatro noches romanas*", *ABC de las Artes y las Letras* 7-XI-2009, p. 18-19.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "La poesía española actual", *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 131 (noviembre 1983), p. 3-22.

—— "La renovación estética de los años sesenta", *Los Cuadernos del Norte*, extraordinario núm. 3, *El estado de las poesías*, (1986), p. 10-23.

GARCÍA HORTELANO, Juan, "El día que Castellet descubrió a los novísimos", *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1979, p. 278-297.

GARCÍA JAMBRINA, Luis, "La cultura o la vida", *ABC de las Artes y las Letras*, I-IV-2006, p. 23.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, "Una historia de amor", *La Nueva España* (Oviedo), suplemento *Cultura*, 4-XI-1999, 6 ; y en *Correo de Andalucía*, 20-XI-1999, suplemento *Libros*, p. 5.

—— "Guillermo Carnero ; elegía, sabiduría y desdén" [Reseña de *Regiones devastadas*], *Diario Montañés* 21-IV-2017, suplemento *Sotileza. Lecturas*, 6-7. [en ligne] : <http://crisisdepapel.blogspot.com/2017/04/guillermo-carnero-elegia-sabiduria-y.html>

GARCÍA NIETO, José, "El cuaderno roto", *Estafeta Literaria* 487 (1-III-1972), p. 32-33.

—— "*Música para fuegos de artificio*", *ABC Literario*, 28-X-1989, p. 5.

GARCÍA POSADA, Miguel, "*Divisibilidad indefinida*", *ABC Literario*, 7-VII-1990, p. 4.

—— "*Vida y cultura*", *El País* 29-I-2000, suplemento *Babelia*, p. 8.

—— "*Espejo de gran niebla*", *ABC Cultural*, 19-X-2002, p. 14.

—— "En movimiento. *Poéticas y entrevistas*", *ABC de las Artes y de las Letras*, 3-V-2008, p. 23.

GARCÍA RICO, Eduardo, "Castellet : nueva escuela", *Triunfo* 392 (5-XII-1969).

—— "Notas sobre un tiempo confuso", *Cuadernos para el Diálogo* 23 (diciembre 1970), p. 26-27.

GIES, David T. (ed.), *The Cambridge companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge U.P., 1999, p. 187-207.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José L., "*Entre sociales y novísimos : el legado poético de Jaime Gil de Biedma*", *Quimera* 32 (1983), p. 52-63.

GIORDANO, Jaime, "Reflexiones sobre Ávila de Guillermo Carnero. Clausura del simbolismo", *España Contemporánea* 3.2 (otoño 1990), p. 69-78.

—— "Guillermo Carnero, *Divisibilidad indefinida*", *España Contemporánea* 5.1 (primavera 1992), p. 122-124.

- GÓMEZ YEBRA, Antonio, "Amor rige su imperio", *Sur*, suplemento literario, 17-XII-1999.
- GOMIS, Lorenzo, "El mascarón en el agua", *La Vanguardia Española* 6-VII-1967, p. 57.
- GONZÁLEZ, Alicia, "Regiones devastadas", *Leer* (noviembre 2017), p. 48.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José M., "Poesía modernista y poesía novísima", *Peña Labra* 11 (1974), p. 31-32.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, "Dos poemas de Guillermo Carnero", en Willard F. King (ed.), *Poemas y ensayos para un homenaje*, Madrid, Tecnos, 1976, p. 80-87.
 ——— *Gramática de la poesía*, Barcelona, Planeta, 1976.
- GRACIA, Antonio, "Guillermo Carnero : más allá del poema", *Ínsula* 451 (junio 1984), p. 22.
 ——— "Una revisión de los novísimos", *Ínsula* 607 (julio 1997), p. 16-18 ; *Ensayos literarios*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 2001, p. 255-260.
 ——— "Guillermo Carnero : para llegar a Ostende", *Ínsula* 625-626 (1999), p. 10 y 31-32 ; *Ensayos literarios*, Alicante, IAC Juan Gil-Albert, 2001, p. 267-274.
- GRANDE, Félix, "Poesía en castellano, 1939-1969", *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario núm. 14 (mayo 1969), p. 43-61.
 ——— *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970.
 ——— "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver, (La poesía española desde 1970) ", *El Viejo Topo* 30 (1979), p. 60-62.
- GUILLAUME, Catherine, "La réception de la génération des novísimos, construction d'une médiation critique et d'un lecteur interculturels ?", *Prologues et cultures. Médiations littéraires et artistiques*, MORCILLO, Françoise, PÉLAGE, Catherine (dir.), Orléans, Éditions Paradigme, 2017, p. 145-177.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, "La forma y el color de las palabras : algunos ejemplos en la poesía española contemporánea", *Studi Ispanici*, 2000, p. 217-229.
- HERNÁNDEZ, Mario, "El Sueño de Escipión : chagrin d'amour", *Trece de Nieve* 3 (primavera 1972), p. 33-35.
- HORNO LIRIA, Luis, "Lecturas", *Heraldo de Aragón* 15-X-1967, p. 28.
- ICARDO, Juan Antonio, "Guillermo Carnero, del trobar ric al trobar clus", *Ínsula* 341 (abril 1975), p. 3.
 ——— "El poeta enmascarado », *Levante* (Valencia) 22-X-2016, suplemento *Posdata*, p. 4-5.
 ——— "El arte ante la derrota. Guillermo Carnero", *Levante* 8-IV-2017, suplemento *Posdata*, p. 8.
- INSAUSTI, Gabriel, *Sosegada inquietud*, Letras Libres 15, 2002, p. 79-80.
 — *Ínsula* 505 (enero 1989) y 508 (abril 1989), extraordinario sobre los novísimos, coord. Guillermo Carnero.
 ——— 562 (abril 2001), "Vigencia y balance de Nueve novísimos poetas españoles", p. 9-23.
- IRAVEDRA, Araceli, "Antonio Machado y la generación poética de 1970", *Salina* 14 (2000), p. 169-182.

JIMÉNEZ, José Olivio, "Medio siglo de poesía española (1917-1967)", *Hispania* 50.4 (diciembre 1967), p. 931-946.

—— "Nueva poesía española (1960-1970) ", *Ínsula* 288 (1970), p. 1 y 12-13 ; *Ínsula* 562 (2001), p. 20-23.

—— "Estética del lujo y de la muerte : sobre *Dibujo de la Muerte* de Guillermo Carnero", *Papeles de Son Armadans* 194 (mayo 1972), p. 145-157 ; recogido en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, *Ínsula* (1972), p. 375-389 ; 2ª. ed. *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998, p. 210-219.

—— "Variedad y riqueza de una estética brillante", *Ínsula* 505 (enero 1989), p. 1-2.

MORALES, Carlos Javier, "Antonio Machado en la poesía española", Madrid, Cátedra, 2002, p. 237-280.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, "El espacio de la huida : formas del venecianismo en Gimferrer, Carnero y Colinas", *Studi Ispanici* (1997-1998 [1999]), p. 131-140.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, "Guillermo Carnero : *Dibujo de la Muerte*", *Estafeta Literaria* 383 (18-XI-1967), p. 29.

JULIÁ, Jordi, "La función de la pintura en la poesía de Guillermo Carnero", en Salvador Montesa (ed.). *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Universidad, 2001, p. 293-304.

—— "La función de la pintura en la poesía", *La perspectiva contemporánea. Ensayos de teoría de la literatura y literatura comparada*, Santiago de Compostela, Universidad, 2002, p. 223-246.

[KRUGER]-ROBBINS, Jill, "Allusion, metonymy and the speaker in Guillermo Carnero's *Dibujo de la muerte* ", *Letras Peninsulares* 8. 2-3 (1995), p. 261-277.

—— "The Shattered Image : Referentiality and the speaker in Guillermo Carnero's *Divisibilidad Indefinida*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 20 (1995), p. 139-154.

—— *Frames of Referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

—— "*Dibujo de la muerte. Obra poética*", *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25 (2000), p. 619-623.

—— "Meditaciones sobre el poder en la posrevolución. La poética de Guillermo Carnero", *Alaluz* 32. 1-2 (2000), p. 25-30.

LAMA, Miguel Ángel, reseña de *Una máscara veneciana*, *Suroeste* 6 (2016), p. 208-209.

LANZ, Juan José, "Rechazo del realismo y del surrealismo : por una concepción barroca y simbolista de la poesía en Guillermo Carnero", *Zurgai*, diciembre 1989, p. 96-103. Repris dans *La musa metafísica* (voir ci-dessous), p.13-28 sous le titre "Rechazo del realismo y del surrealismo : por una concepción barroca y simbolista de la poesía".

—— "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético : 1977-1982", *Ínsula* 565 (enero 1994), p. 4.

—— *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.

—— "¿Hacia la constitución de un nuevo canon estético? La última poesía española : de la generación del 68 a la generación del 80", *Hora de Poesía* 97-100 (1995), p. 143-159.

- "La joven poesía española al fin del milenio", *Letras de Deusto* 25.66 (enero-marzo 1995), p. 173-206.
- "La joven poesía española. Notas para una periodización", *Hispanic Review* 66 (1998), p. 261-287.
- "La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española desde 1936", *Letras de Deusto* 30.88 (2000), p. 39-79.
- "La ruptura poética del 68 : la idea de la ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional", *Bulletin of Hispanic Studies* 77 (2000), p. 239-262.
- "Teoría y práctica poética : la metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas "El sueño de Escipión" y "Variación I. Domus Aurea" ", *Poesía en el Campus* 47 (2000), p. 19-29. Repris dans *La Musa metafísica*, p. 53-62 sous le titre "Teoría y práctica poética : la metapoesía a través de los poemas "El sueño de Escipión" y "Variación I. Domus Aurea" ".
- "Prolegómenos para una lectura : Nueve novísimos, treinta años después", *Ínsula* 562 (2001), p. 13-20.
- "La poesía metafísica de Guillermo Carnero : "Cuatro noches romanas"", *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 716 (2010), p. 127-139. Repris dans *La Musa metafísica*, p. 89-101, sous le titre "La poesía metafísica : *Cuatro noches romanas* (2009)".
- "*Dibujo de la muerte* : écfrasis e imitación artística en la poesía de Guillermo Carnero", *Ecfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea : diez propuestas* / coord. por Francisco Díaz de Castro, Almudena del Olmo Iturriarte (2012), p. 111-136. Repris dans *La Musa metafísica*, p. 29-52 sous le titre "*Dibujo de la muerte* : écfrasis e imitación artística".
- "La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea. *Ficción de la palabra*, de Guillermo Carnero", Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto*, Binges, Orbis Tertius, 2013, p. 125-162. Repris dans *La Musa metafísica*, p. 65-88 sous le titre "La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea. *Ficción de la palabra*, de Espejo de gran niebla (2002).
- *La Musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2016.
- "René Magritte y la estética de los novísimos", *X Libro*, Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (eds.). *Plenitud de la palabra. Interdiscursividad y diálogo intercultural en la poesía hispánica contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2016, p.83-129.

LAVERGNE, Lucie, "L'écriture poétique dans les années 1960-1970 en Espagne : le blocage de la lecture comme refuge de la voix", *Trans—* [en ligne], *Revue de littérature générale et comparée* (2017) : <https://trans.revues.org/1464>

LE BIGOT, Claude, "Culturalismo como alternativa de discurso frente a la poesía social : triunfo y decantación", *Mundaiz* 46 (1993), p. 51-66.

—— "Formes et usages de la citation dans la poésie espagnole contemporaine, " *Iris* (1999), p. 65-85.

—— "À propos de la 4^{ème} personne du singulier. Remarques sur le statut énonciatif du sujet lyrique" *Les polyphonies poétiques, Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, coll. Interférences, Presses universitaires de Rennes, 2003. [en ligne] : <http://books.openedition.org/pur/30587>, juillet 2016.

LEYVA, Ángel, "Guillermo Carnero : un mundo de infinitos códigos", *Arriba Cultural* 21-VII-1977, p. 26.

LINARES, Abelardo, "Guillermo Carnero : *Variaciones y figuras*", *Estafeta Literaria* 562, 15-IV-1975, suplemento *Estafeta Libros*, 2.071.

LÓPEZ, Ignacio Javier, "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero", *Ínsula* 408 (noviembre 1980), p. 1 y 10.

— "Metapoesía en Guillermo Carnero", *Zarza Rosa* 5 (octubre-noviembre 1985), p. 37-52.

— "Metonimia y negación : *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de Guillermo Carnero", *Hispanic Review* 54.3 (1986), p. 257-277.

— "El olvido del habla : una reflexión sobre la escritura de la metapoesía", *Ínsula* 505 (enero 1989), p. 17-18.

— "El silencio y la piedra : metáforas de la tradición en la poesía española contemporánea", *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990), p. 43-56.

— "Guillermo Carnero", en Michael L. Perna (ed.). *Dictionary of Literary Biography*, vol. 108 (Twentieth-Century Spanish Poets), Detroit & Londres, Brucoli (1991), p. 71-77.

— "Language and Consciousness in the Poetry of the Novísimos : Guillermo Carnero's latest poetry", *Studies in Twentieth-Century Literature* 16.1 (invierno 1992), p. 127-148.

— "Persistencia de la estética novísima : *Divisibilidad indefinida* de Guillermo Carnero", en Nicasio Salvador Miguel (ed.). *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (1995), p. 223-234.

— "Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero", Ignacio Javier López & Jordi Gracia, *Historia y crítica de la literatura española* / coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 8, Tomo 2, 1999 (*Época contemporánea, 1939-1975* : primer suplemento / coord. por Santos Sanz Villanueva), p. 311-316 .

— "Pie para un retrato de Valéry Larbaud", "Bildunterschrift für ein portrait von Valery Larbaud von Guillermo Carnero Dichtung", Manfred Tietz & Juan Cano Ballesta (eds.), *Die Spanische Lyrik der Moderne von 1965 bis 2000. Einzelinterpretationem*, Franckfurt & Madrid, Vervuet & Castalia, p. 177-190.

— " « Culturalismo » y tradición literaria en Guillermo Carnero", *La poesía como documento histórico*, Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero, Sevilla, Renacimiento, col. Iluminaciones 129, 2018, p.109-132.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, "Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea", *Ínsula* 505 (enero 1989), p. 18-19.

LÓPEZ ANDRADA, Alejandro, "El camino de la transparencia", *Cuadernos del Sur*, suplemento de *Diario de Córdoba*, 13-VII-2006, p. 4.

LOSTALÉ, Javier, "Ensayo de una teoría de la visión, obra poética completa de Guillermo Carnero. El lenguaje como única realidad", *Informaciones* 12-VII-1979, suplemento *Informaciones de las Artes y las Letras*, p. 12.

LUCIO, Francisco, "Guillermo Carnero en su mundo de bellos fantasmas", *Tarrasa Información* 15-I-1968.

LUNA BORGE, José, "Sobre la generación del setenta, o el irresistible encanto de una escuela clásica", *Zurgai*, diciembre 1989, p. 10-13.

— "La generación poética del 70", Sevilla, Quasyeditorial, 1991.

MAESTRO, Jesús G., "Morfología de la expresión dialógica en el discurso lírico de Guillermo Carnero y Jaime Gil de Biedma", *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, I, Zaragoza, Consejería de Educación, 1996, p. 311-336.

MAINER, José-Carlos, "El poeta de las aves zancudas", *Poesía en el Campus* 47 (2000), 3-8 ; recogido en *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 236-244.

MANCHEÑO, Antonio, "A la orilla del tiempo y de la noche", *Mosaico*, suplemento de *Huelva Información*, 12-II-2000.

MARCO, Joaquín, "La nueva poesía española", *Destino* 9-VI-1967, p. 55.

MARTÍN, Salustiano, "La teoría de la visión de Guillermo Carnero", *Ínsula* 404-405 (julio-agosto 1980), p. 24.

MARTÍN ESTUDILLO, Luis, "Hacia una teoría de la metapoesía", *Revista de Estudios Hispánicos* 30.2 (2003), p. 141-150.

— "Neobarroquismo en la poesía de Guillermo Carnero", *Revista hispánica moderna*, Vol. 57, Nº 1-2, 2004, p. 173-182.

— *La mirada elíptica : el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007.

— "La poesía dialógica de Guillermo Carnero", *Ínsula* 779 (2011), p. 7-9.

MARTÍNEZ, Santiago, "Nueve novísimos : una antología, un nombre", *Anthropos* 110-111 (1990), p. 8-14.

— "El regreso de los novísimos", *La Vanguardia* 24-II-2001, p. 37.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, "Mirador literario : Ensayo de una teoría de la visión", *ABC* 5-VII-1979, p. 35.

MARTOS PÉREZ, M^a Dolores, *Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología*, Málaga, Universidad, 2008.

MASOLIVER, Juan Antonio, "Nueve novísimos poetas españoles", *La Vanguardia*, 12-XI-1970.

— "¿Hacia un neosimbolismo? ", *Camp de l'Arpa* 3 (Septiembre 1972), p. 28.

— "Verrá la morte...", *La Vanguardia Española*, 29-XII-1972, p. 52.

— "Verano inglés", *La Vanguardia*, 24-III-2000, suplemento *Libros*, p. 5.

— "Espejo de gran niebla", *La Vanguardia*, 2-X-2002, suplemento *Culturas*, p. 13.

— "La belleza aciaga (*Fuente de Médicis*)", *La Vanguardia* 10-V-2006, suplemento *Culturas*, p. 10-11.

MAYHEW, Jonathan, *The Poetics of Self-Consciousness. 20th. Century Spanish Poetry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1994.

— "The avant-garde and its discontents : aesthetic conservatism in recent Spanish poetry", *Hispanic Review* 67.3 (1999), p. 347-364.

— "Dibujo de la muerte. Obra poética", *Hispanic Review* 68.3 (2000), p. 344-345.

— "¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento? ", *La Alegría de los Naufragios* 5-6 (2001), p. 153-160.

MERCADÉ, Isabel, "Watteau como metáfora en *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero" *Espéculo : Revista de Estudios Literarios* 36 (julio-octubre, 2007), [en ligne] : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/watteau.html>

MISTRORIGO, Alessandro, "Una máscara veneciana", *Rassegna Iberística* 38.103 (2015), p. 153-155.

MOIX, Ana María, "Dibujo de la Muerte de Guillermo Carnero : un desenfrenado carnaval de las historias", *Presencia* 102 (17-VI-1967), p. 10.

MOLINA DELICADO, María, "Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte : Obra poética 1966-1990*", *Bulletin hispanique* 115-1 (2013), [en ligne] : <http://bulletinhispanique.revues.org/2554>

MOLINA FOIX, Vicente, "Guillermo Carnero, *Dibujo de la Muerte*", *Cuadernos Hispanoamericanos* 214 (octubre 1967), p. 233-239.

MONEGAL, Antonio, "En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas", Madrid, Tecnos, 1998 (cap. 11), p. 215-235.

— (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.

MORA, Rosa, "Un fenómeno inolvidable", *Babelia*, 24-II-2001, p. 12-13.

MORALES, Rafael, "La novísima poesía de Carnero Arbat", *Arriba* 3-IX-1967, suplemento *Páginas especiales del domingo*, p. 5.

MORCILLO, Françoise, "Singularités du poème français contemporain et ses échos dans la poésie espagnole", *Anales de Filología francesa* 10 (2001-2002), p. 101-121.

— "L'exotisme littéraire : relecture du conte de "Vathek" de William Beckford", *Anales de filología francesa* 15 (2007), Ejemplar dedicado a : *El relato corto francés del Siglo XIX-2*), p. 193-204.

— "El culturalismo defendido por Guillermo Carnero no es un metalenguaje sino una fábula ética", *La poesía española contemporánea leída como un diálogo entre culturas*, Acentos, la lucerna, Palma de Mallorca, 2009, p. 58-74.

MORELLI, Gabriele et al., *L'Età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Milan, La Nuova Italia, 2001.

MORENO PÁEZ, M^a Paz, "De poetas y ventrílocuos : el correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero", *Revista Hispánica Moderna* 55.1 (2002).

MUÑOZ MILLANES, José, "La poesía de Guillermo Carnero y los vaivenes del lenguaje", *Modos y afectos del fragmento*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 73-96.

MUÑOZ PUJOLAR, César, "Bibliografía de los novísimos", *Anthropos* 113 (1990), p. 23-24.

NEILA, Manuel, "Guillermo Carnero : el hedonismo de la inteligencia", *Turia*, 85-86 (2008), p. 26-37.

NICOLÁS, César, "¿Todavía los novísimos? ", *Aguas Vivas* 2 (12-VI-1980), p. 3.

— "Novísimos (1966-1988). Notas para una poética", *Ínsula* 505 (enero 1989), p. 11-14.

— "Catedral de Ávila, un poema especular", en Guillermo Carnero, *Ávila en mi poesía*, Ávila, Caja de Ávila, 2005, p. 31-56.

— "Guillermo Carnero o la poesía como metaficción", *Claves de razón práctica* 160 (2006), p. 72-77.

- O'HARA, Edgar, " De fidelidades y despojos : dos rumbos", *Iris*, 1994, p. 145-164.
- ORTEGA, Antonio, "La verdad del engaño", *El País* 7-IX-2002, suplemento *Babelia*, p. 10.
- PABA, Antonina, "Guillermo Carnero : *Ensayo de una teoría de la visión*", *Rassegna Iberística* 10 (marzo 1981), p. 58-59.
- PEÑA, Pedro J. de la, "La persona, la obra : *El Azar Objetivo*", *Las Provincias* 22-VI-1975, p. 38.
- "Hacia la poesía española trascontemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos* 382 (abril 1982), p. 129-144.
- "*Divisibilidad Indefinida*", *Contemporáneos* 9 (1991), p. 38-39.
- PEREDA, Rosa María, "Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa", *Los Cuadernos del Norte* 5 (1981), p. 59-62.
- PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín, "Cuatro noches romanas", *Diario de Sevilla*, 6-IV-2009, p. 10.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, "*Dibujo de la muerte. Obra poética*", *La Nueva Literatura Hispánica* 2 (1998), p. 201-204.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, "La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poético. Generación del 50 - Novísimos", *Revista de Literatura* 60.119 (1998), p. 5-30.
- *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación del 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.
- "Poética del jardín : del locus amoenus al jardín novísimo", *Almiar* 14 (2004), p. 1-13.
- *Metapoesía y ficción : claves de una renovación poética*, Madrid, Visor, 2007.
- "El monólogo dramático en la poesía española del XX, ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo", [en ligne] : *Especulo : Revista de Estudios Literarios* 36 [http ://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html)
- PERSIN, Margaret H., y DEBICKI, Andrew P. & MANDLOVE, Nancy & SPIRES, Robert C. "Metaliterature and Recent Spanish Literature", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7 (1983), p. 297-309.
- PIERA, José, "Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero", *Camp de l'Arpa* 14 (noviembre 1974), p. 18-20.
- PICCONE Marjolaine, *Les poètes espagnols de la génération des 'novísimos' – Rénovations poétiques et mosaïque culturelle*, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de littérature générale et comparée 150, 2018.
- PITTARELLO, Elide, "*Tempestad* de Guillermo Carnero : una fábula neoplatónica", en Donatello Ferro (ed.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 213-229.
- "Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero", Bou, Enric & Pittarello, Elide, *(En)claves de la Transición - Una visión de los Novísimos – Prosa, poesía, ensayo, La casa de la Riqueza, Estudios de Cultura de España* 16, Iberoamericana, Vervuet, Madrid, 2009, p. 241-263.

—— "El ideal herético de Guillermo Carnero en "Une semaine de bonté"', *Vivir es ver volver : studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo university press, Sestante edizioni, 2009, p. 409-416.

—— "Voces desde un monumento : *Fuente de Médicis* de Guillermo Carnero", *Passagen : Hybridity, Transmédiatité, Transculturalidad*, ouvrage collectif, René Ceballos/ Claudia Gatzemeier/ Claudia Gronemann/ Cornelia Sieber/ Juliane Tauchnitz eds., G. Olms Verlag, Hildesheim, Zurich, New York, 2010, p. 203-213.

—— "Piazza d'Italia : un poema metafísico de Guillermo Carnero", en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. II, Como-Pavia, Ibis, 2011, p. 511-526.

Poesía en el campus nº 47, Zaragoza, Universidad, 2000 ; voir LANZ, MAINER, PRIETO DE PAULA, SILES.

POLO, Milagros, "Cuarteto y fuga para un espacio desierto", Madrid, Libertarias, 1995 (cap. 3), p. 51-104.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Écfrasis : visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.

—— "Artes hermanas : poesía, música y pintura en el Siglo de Oro", *Calíope* 20.2 (otoño 2015), p. 7-18.

—— "*Ludibria mortis* : finitud y olvido en *Regiones devastadas* de Guillermo Carnero", *Ínsula* 852 (diciembre 2017), p. 26-39.

PRAT, Ignacio, *Contra ti : notas de un contemporáneo de los ¿novísimos?*, Granada, Don Quijote, 1982.

—— "La página negra (notas para el final de una década)", *Poesía* 15 (1982), p. 115-122.

—— *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.

—— "Guillermo Carnero, ¿una poética en espiral? ", *Arte y Letras*, suplemento de *Información*, 17-XII-1998, p. 1-2.

—— "*Dibujo de la muerte. Obra poética*", *Clarín* 4.19 (1999), p. 72-73.

—— "Más que una funeral sabiduría (Una nota sobre la evolución poética de Guillermo Carnero)" *Poesía en el Campus* 47 (2000), 14-18 ; recogido en *De manantial sereno*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 211-218.

—— "Un campo de ceniza, (*Fuente de Médicis*) ", *Babelia*, 1-IV-2006, p. 9.

PRITCHETT, Kay, *Four postmodern poets of Spain*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 1991.

PROVENCIO, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988.

—— "La generación del 70 (I) : las siete vidas del final", *Cuadernos Hispanoamericanos* 522 (diciembre 1993), p. 87-102.

—— "La generación del 70 (II) : los antinovísimos y la cultura de consumo", *Cuadernos Hispanoamericanos* 524 (febrero 1994), p. 99-115.

QUINTANA, Emilio, "Apuntes sobre novísimos y posnovísimos", *Zurgai*, diciembre 1989, p. 134-136.

QUIÑONERO, Juan Pedro, "Guillermo Carnero y el drama de la retórica", *Informaciones*, 16-11-1972.

QUIROGA CLÉRIGO, Manuel, "Verano inglés", *Diario de Córdoba*, suplemento literario *Cuadernos del Sur*, 23-XII-1999, p. 11.

RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, "Algunos aspectos de la estética novísima (*El embarco para Cytarea* de Guillermo Carnero)", *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia* 20 (1999), p. 41-57.

RAMONEDA, Arturo, "El fasto y la mentira", *Diario 16* 8-XI-1990, *Suplemento Libros*, p. 5.

RAMOS, Juan Luis, "Guillermo Carnero : Ensayo de una teoría", *La Moneda de Hierro* 3-4, (1980), extraordinario "Diez años de poesía en España, 1970-1980", p. 81-84.

— "Meditaciones sobre las contrariedades del azar", *Ideologies and Literature* 1.12 (1985), p. 207-217.

REY, José Luis, "Entre los mejores", *Cuadernos del Sur*, suplemento de *Diario de Córdoba*, 25-VII-2009, p. 6.

— "Regiones alumbradas" [Reseña de *Regiones devastadas*], *Diario de Córdoba* 22-IV-2017, *Cuadernos del sur*, p. 7.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, "Neo-neoclasicismos en la poesía española última", *Los Cuadernos del Norte* 20 (abril 1983), p. 61-65.

— "De la retórica del silencio a la poética del vacío", *Hora de poesía* 97-100 (1995), p. 161-172.

ROJO, José, "Sobre *El azar objetivo* de Guillermo Carnero", *Síntesis* 1 (s.a. ; 1975), p. 28-30.

ROMÁN, Isabel, "El oficio de poeta : Guillermo Carnero, 1971 a 1977", *Anaquel* 6 (1987), p. 18-21.

ROMERO ESTEO, Miguel, "Guillermo Carnero, donde la sabiduría poética se acoge a la racionalidad melancólicamente", *Nuevo Diario* 121 (1975), suplemento *Libros*, p. 4.

ROZAS, Juan Manuel, "Los novísimos a la cátedra", *El País* 25-XI-1979, suplemento *Libros*, p. 4.

RUBIO, Antonio, "Cuatro noches romanas", *Ágora* 20-23 (2011), 16-17 et boletín digital 8, (marzo-abril 2011), p. 17-18.

RUBIO, Fanny, "Guillermo Carnero : *Ensayo de una teoría de la visión*", *La Moneda de Hierro* 2 (verano-otoño 1979), p. 54-55.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, "¿La última generación poética española? ", *Anthropos* 110-111 (1990), p. 14-17.

— "Nunca digas nunca jamás", *ABC Cultural* 24-II-2001, p. 11-12.

— "Los *niños perdidos* de Castellet : la preterida fortuna histórica de una generación", *Tropelías* 20 (2013), p. 39-43.

SALA, José María, "Castellet y los poetas de la coqueluche", *La Vanguardia* 21-V-1970.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, "Metapoesía y conocimiento : la práctica novísima", *Zurgai*, diciembre 1989, p. 24-29.

—— *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Universidad, 1993.

—— "Bibliografía sobre metapoesía española contemporánea", *Studi Ispanici* (2002), p. 289-314.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la Literatura Española*, vol. 6.2, Madrid, Ariel, 1984, p. 434-468.

SATORRAS, Alicia, "Cenit en la penumbra. *Cuatro noches romanas*", *Quimera* 307, (V 2009), p. 71.

SCARANO, Laura, "La poesía de Guillermo Carnero : una estética de la negatividad", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.3 (1991), p. 321-335.

SEOANE, Javier, Entrevista *El Mundo* (edición digital) 4-IV-2017.

SILES, Jaime, "Los novísimos : la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", *Ínsula* 505 (enero 1989), p. 9-10.

—— "Verano inglés", *El Cultural de El Mundo*, 28-XI-1999, p. 12.

—— "La poesía última de Guillermo Carnero : unidad y coherente evolución de su poética", *Poesía en el Campus* 47 (2000), p. 9-13. Repris dans *Estados de conciencia, ensayos sobre poesía española contemporánea*, Abada editores, serie Teoría literaria, Madrid, 2006, p. 323-328.

SIMÓN, César, "Un problema de asentimiento : la poesía de Guillermo Carnero", *Ínsula* 361 (diciembre 1976), p. 5.

—— "Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero", *Papeles de Son Armadans* 249 (diciembre 1976), p. 249-263.

STYCOS, María N., "Spanish Poetry of the Post-War Period : the Changing Poetics of the 70's Generation?", en R. Fernández Rubio (ed.). *Selected Proceedings of the Thirty-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Greenville, Furman University, 1985, p. 341-349.

TOVAR, Antonio, "Trobar clus", *Gaceta Ilustrada* 929 (28-VII-1974), p. 11.

—— "Extremos de la poesía", *Gaceta Ilustrada* 1.084 (17-VII-1977), p. 58.

—— "El desarrollo de Guillermo Carnero", *Gaceta Ilustrada* 1.237 (22-VI-1980), p. 92.

TUDÍN MARTÍNEZ, M^a Isabel, "La experiencia ante la muerte en *Cuatro noches romanas* (2009), de Guillermo Carnero", *Fòrum de recerca* 19 (2014), 769-790, [en ligne] : <https://dx.doi.org/10.635/ForumRecerca.2014.19.50>

VALERO, Vicente, "Signos de muerte sucesiva", [reseña de *Cuatro noches romanas*], *Culturas de La Vanguardia*, 10-VI-2009, p. 15.

VALVERDE, Álvaro, "La lección de Carnero. *Regiones devastadas*", *Clarín* 129 (mayo-junio 2017), p. 74-75.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, "Castellet o la ética de la infidelidad", *Triunfo* 446 (19-XII-1970), p. 28-29.

—— "Bajo el signo polémico", *Triunfo* 447 (26-XII-1970), p. 26-27.

—— "Tres notas sobre literatura y dogma", *Cuadernos para el Diálogo* 23 (1970), p. 17-22.

VEYRAT, Miguel, "Verano inglés", *Nueva revista* 68 (2000), p. 112-115.

VIGNOLA, Beniamino, "La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)", *Camp de l'Arpa* 86 (1981), p. 38-41.

VILLAGRASA, Enrique, "Imprescindibles de la rima", *Qué Leer* (enero 2000).

VILLENA, Luis Antonio de, "Lapitas y centauros. (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española de la última década)", *Quimera* 12 (1981), p. 13-15.

—— "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética novísima)", *Los Cuadernos del Norte*, extraordinario núm. 3, *El estado de las poesías* (1986), p. 35-40.

—— "Elegía cultista. Fuente de Médicis", *El Periódico* (Barcelona), 6-IV-2006.

—— "Carnero y el camino novísimo [sobre Regiones devastadas], *El Mundo* 12-IV-2017, páginas de Cultura, 37. [en ligne] : <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/carnero-camino-novisimo/>

VORIC, Osvaldo [M. R. Barnatán], "Mirada panorámica sobre diez años de nueva poesía española", *La Moneda de Hierro* 3-4 (1980), p. 58-62.

YAGÜE LÓPEZ, Pilar, *La poesía de los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, La Coruña, Universidad, 1997.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, "Les jeux de la théorie et de la pratique dans la poésie espagnole actuelle", *Revue des Langues Néolatines* 245 (1983), p. 5-26.

—— "L'éclatement d'une écriture et l'avènement des *Novísimos* dans la poésie espagnole", Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (1989), p. 621-630.

—— "Signes de Castille dans la géographie poétique de Guillermo Carnero : *Dibujo de la Muerte*", *Ibérica* 2 (1993), p. 249-264.

—— "Guillermo Carnero : le langage, la fête et la démythification", *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 177-179.

—— "L'avènement de nouveaux langages dans la poésie espagnole des années 1970-1980", revue *Europe* 852, *Voix d'Espagne* (2000), p. 110-116.

—— "Castilla", en Peter Fröhlicher et al. (eds.). *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX : estructuras poéticas y pautas críticas*, Berna, Peter Lang, 2001, p. 677-690.

—— "De l'unicité de la voix poématique. Le moi fictif et les signes de la quête ontologique", *Les polyphonies poétiques. Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Cl Le Bigot (dir.), Presses universitaires de rennes, 2003. [en ligne] : <http://books.openedition.org/pur/30587>, juillet 2016.

—— "De la nécessité de la poésie aujourd'hui en Espagne", *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?* Cl. Le Bigot (dir.), Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, Rennes, 2007, p. 31-51.

—— "L'écriture poétique de Guillermo Carnero : *Verano inglés*", *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux* / coord. por Philippe Meunier et Edgar Samper, éditions du CELEC (2008), p. 655-681.

IV- OUVRAGES ET REVUES CONSULTÉS

ANTHOLOGIES¹⁹²⁵

Ouvrages consultés

FRAISSE, Emmanuel, *Les anthologies en France*, Paris, Puf, 1997. 2^e ed., L'Harmattan, 2017.

LY, Nadine, CHAMPEAU, Geneviève (dir.), *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. de la Maison des Pays Ibériques (TEMIBER) 77, 2000.

Revue et essais parus dans des ouvrages individuels ou collectifs

BAYO, Emili, "Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra, 1986, [en ligne] : <https://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/.../142452>

FALCÓ, José Luis, "Historias literarias y antologías poéticas", *Diablotexto* 1, 1994, p. 29-40.

FERRARI, Marta, B., "Antologías poéticas españolas : las paradojas de un objeto", 1^o congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, (1-3 de octubre de 2008), [en ligne] : www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Ínsula 721-722 (enero-febrero 2007), *Antologías poéticas españolas*.

LE BIGOT, Claude, "Politique éditoriale et politique de lecture peuvent-elles fonder une légitimité littéraire ? À propos des anthologies poétiques dans l'Espagne du XX^e siècle", *Bulletin Hispanique* [en ligne], 113-2, 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 30 avril 2016. URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/1463>

RUIZ CASANOVA, José Francisco, "Canón y política estética de las antologías", *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 1 (premevera 2003), p. 21-42.

SCARANO, Laura, "Las huellas de *Postnovísimos* en *Fin de Siglo* : a propósito de una conflictiva periodización", *Diablotexto* 1, 1994, p. 213-218.

VERA MENDEZ, Juan Domingo, "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Especulo* 30, Universidad complutense de Madrid, 2005. [en ligne] : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>

¹⁹²⁵ Ne sont pas repris ici les titres des anthologies consultées dont les références figurent dans nos notes de bas de page.

Ouvrages consultés

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 10, 1957.

— *Essais critiques*, 1971 (1^{ère} éd., 1964), [en ligne] :

http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#0

— *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

— *Œuvres complètes, V – Livres, textes, entretiens 1977– 1980*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de Poche, 1999.

BENOIST, Jean-Marie (dir.), *Figures du baroque*, colloque de Cerisy, Paris, Puf, 1983.

BONNEFOY, Yves, *Remarques sur le regard – Picasso, Giacometti, Morandi – L'art en France entre les deux guerres*, Paris, Calmann-Levy, 2002.

— *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2003.

— *L'Inachevable, entretiens sur le poésie*, Paris, Le Livre de Poche, 2010.

BRINES, Francisco, *Escritos sobre poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

CASTIN Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne*, Paris, Puf, coll. écriture, 1998.

CANO José Luis, *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1979.

CHENG, François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, Le Livre de Poche, 2006.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1966.

COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude, *Poésie et altérité*, Actes du colloque (juin 1988), Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990.

— *La matière-émotion*, Paris, Puf, 1997, éditions du Kindle [en ligne], 2015.

— *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, Les essais, 2005.

— *La pensée-paysage – Philosophie, Arts, Littérature*, Arles, Actes Sud, 2011.

— *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, Les essais, 2014.

— *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, édition du Kindle [en ligne], 2015.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

— *Le démon de la théorie – Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 352, 1998.

— *Un été avec Montaigne*, Paris, France Inter, Édition des Équateurs, 2013.

¹⁹²⁶ Ne sont pas rappelées ici les références concernant les critiques sur l'œuvre de Guillermo Carnero ou sur les novísimos déjà mentionnées dans nos notes de bas de page ou dans la bibliographie secondaire sur l'auteur.

CORBIN, Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabi*, Paris, Flammarion, 1958.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977.

DARRAS, Jacques, *Nous sommes tous des romantiques allemands*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

DELACROIX, Eugène, *Journal 1822–1863*, Paris, Plon, 1996.

DIDEROT, Denis, *Salons*, Paris, Gallimard, folio classique 4707, 2008.

DU BOUCHET, André, *La peinture n'a jamais existé – Écrits sur l'art*, Le bruit du temps, 2017.

DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme – Les structures figuratives du roman stendhalien*, José Corti, 1971.

DUVIVIER, Roger, *La Genèse du « Cantique spirituel » de Saint-Jean de la Croix*, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège – Fascicule CLXXXIX, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 107, 1965.

EGIDO, Aurora, *El barroco de los Modernos, Despuntos y Pespuntos*, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Ensayos literarios, 2009.

EIGELDINGER, Marc, *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. Langages, 1973.

FRIOLET, Philippe, *La poétique de Juan Gelman, une écriture à trois visages*, Paris, L'Harmattan, coll. Recherches Amérique latine, 2006.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais 473, 1987.

——— *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 249, 1992.

GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Lumen ensayo, 2017.

GRACQ, Julien, "Les yeux bien ouverts", *Farouche à quatre feuilles – André Breton, Lise Deharme, Julien Gracq, Jean Tardieu*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1954.

HAHN, Juergen, *The origins of the baroque concept of peregrination*, Valencia, Chapel Hill, North Carolina studies in the romance languages and literatures 131, 1973.

HARRIS, Derek, *Perfil del aire, Luis Cernuda*, Londres, Tamesis Books Limited, 1971.

KRISTEVA, Julia, *Le langage, cet inconnu – Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 125, 1981.

——— *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 174, 1974.

LANGBAUM, Robert, *The poetry of experience* (1957), [en ligne] : e-book n°109468, Universal library.

LE BIGOT, Claude, (dir.), *"À quoi bon la poésie aujourd'hui ?"*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007.

LECLAIR, Bertrand, *Verticalités de la littérature – Pour en finir avec le jugement critique*, Champ Vallon, coll. L'esprit libre, 2005.

LOURENÇO Eduardo, *L'Europe introuvable – Jalons pour une mythologie européenne*, trad. Annie de Faria, Paris, Métailié, 1991.

—— *Montaigne ou la vie rêvée*, L'Escampette, 2004.

MALRAUX, André, *La tête d'Obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.

MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, Verdier, folio essais 474, 2006.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lección permanente del barroco español*, Madrid, Ateneo, col. o crece o muere, 1956.

PELEGRÍN, Benito, *Ethique et esthétique du baroque – L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud, 1985.

PEYRE, Henri, *Le classicisme français*, Éditions de la maison française, 1942.

PRAT, Ignacio, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982.

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable – Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2013.

PRIETO, Antonio, VILLENA, Luis Antonio de, *El tema del amor en la poesía*, Madrid, Planeta, 1977.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 131, 1964.

RICO, Francisco, *Le rêve de l'humanisme*, trad. Jean Tellez, revue par Alain-Philippe Segonds, Paris, Les belles lettres, 2002.

RICOEUR, Paul, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

—— *Le conflit des interprétations – Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

—— *Temps et récit* (t.3), *Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 229, 1985.

—— *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 377, 1986.

—— *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 330, 1990.

—— *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 494, 2000.

RISPAIL, Jean-Luc, *Les Surréalistes, une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Gallimard, coll. découvertes 109, 1991.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification – Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.

— *L'intérieur et l'extérieur – Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^{ème} siècle*, Paris, José Corti, 1968.

SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

SCARANO, Laura, *Los usos del poema – Poéticas españolas últimas*, Diputación de Granada, col. Maillot Amarillo 54, 2008.

SILES, Jaime, *Diversificaciones*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1982.

— "El texto y su doble. Notas para una posible poética", *Les polyphonies poétiques*, Cl. Le Bigot (dir.), [en ligne].

— *Poesía y traducción : Cuestiones de detalle*, Prensas universitarias de Zaragoza, 2005.

— *El barroco en la poesía española*, Eunsa, 2006.

STAROBINSKI, Jean, *L'Oeil vivant II, La relation critique*, Paris, Gallimard, nrf, 1970.

— *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2013.

— *Les mots sous les mots – Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, Limoges, Lambert-Lucas, 1971.

— *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, folio essais 217, 1982.

— *La parole est moitié à celui qui parle*, entretiens avec Gérard Macé, Genève, La Dogana/France-culture, 2009 (entretiens conduits en 1999, *À voix nue*).

— *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 788, 2012.

— *La beauté du monde – La littérature et les arts*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2016.

STEINER, Georges, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Éditions du Seuil, folio essais 42, 1973.

— *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1989.

— *Langage et silence*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Les belles lettres, coll. Le goût des idées, 2010.

VALERY Paul, *Variété, Variété II, III, IV et V*, Paris, Gallimard, nrf, 1944.

— *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, Club des libraires de France, 1962.

VILLENA, Luis Antonio de, *Carne y tiempo (Lecturas e inquisiciones sobre Constantino Kavafis)*, Barcelona, Planeta, 1995.

— *Teorías y poetas – Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

— *Luis Cernuda, Las Nubes, Desolacion de la Quimera*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas 209, 2000.

— *Rebeldía, Clacisismo y Crisis – Luis Cernuda. Asedios plurales a un poeta príncipe*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

— *Pablo García Baena, El nocturno azahar y la melancolía, [Antología poética]*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

— *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*, Gredos, 2011.

— *Los placeres del arte*, Calligraf, Figueras, 2014.

VIÑAS, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel Letras, 2017.

XINGJIAN Gao, *Le Témoignage de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

—— *De la création*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

YOURCENAR, Marguerite, *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933*, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, *nrf*, 1978.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, *Poesía españolas contemporáneas*, Masson et Cie, Paris, 1970.

ZINK, Michel (dir.), *L'œuvre et son ombre – Que peut la littérature secondaire ?*, Paris, Éditions de Fallois, 2002.

Revue et essais parus dans des ouvrages individuels ou collectifs

ALONSO, Dámaso, "El Polifemo, poema barroco", *Atenea* 393 (julio-septiembre 1961), repris dans *Atenea (Concepción)*, [en ligne] 500 (2009) : <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000200019>, p. 231-249.

BOUSOÑO, Carlos, "Ensayo de autocrítica", *Poesía poscontemporánea*, Madrid, Júcar, 1984, p. 141-225.

CAMPI, Ricardo, "Martin Rueff sur la corde raide" Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 2009/5 744, p. 376-381. [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-critique-2009-5-page-376.htm>

COLLOT, Michel, "Expérience et écriture du paysage", *Écriture* 40, Lausanne (automne 1992), p. 41-51.

COMPAGNON, Antoine, "Le canon : construction et déconstruction des classiques", *L'Esprit de l'Europe*, Paris, Flammarion, 1993, t.3, p. 177-186.
—— "Le postmoderne, fin de l'hégémonie culturelle européenne", *ibid.* p. 291-304.

DAHAN-GAIDA, Laurence, "La pensée inquiète ou comment s'écrit le non-savoir : Robert Musil, Michel Rio, Botho Strauss", [en ligne] : <http://epistemocritique.org/la-pensee-inquiete/>
—— "Forme-mouvement, forme-temps : théories de la morphogenèse chez Paul Valéry, Théodor Schwenk et Botho Strauss", Amelio Gamoneda et Víctor E. Bermúdez (éds.), *Inscriptions littéraires de la science* [ouvrage électronique], *Épistémocritique*, 2017, www.epistemocritique.org, p. 53-65.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Jorge Manrique y la generación del 98", Universidad de Murcia, p. 4-14.

EGIDO, Aurora, "La silva en la poesía andalza del barroco (con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de Fray Luis) ", *Criticón* 45 (1989), p. 5-39, [en ligne] : Centro Virtual Cervantes.

FERRARI, Marta, B., "Hacia un canon del compromiso poético", *Insula* 819 (marzo 2015), p. 26-27. [Reseña de IRAVEDRA, Araceli (ed.), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Iberoamericana – Vervuet, 2013].

LY, Nadine, "Le maître", *Amours ibériques, six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine*, Michèle Ramond (dir.), Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2010, p. 75-131.

MÉLANÇON, Robert, "Sur la structure des *Amours* (1552) de Ronsard, *Renaissance et Réforme*, Université de Montréal, p. 119-135. [en ligne] : <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/view/12904>

POREE, Marc, "Swinburne par lui-même, ou la preuve par l'absurde", *Études anglaises* 2009/2 (Vol. 62), p. 134-145. [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2009-2-page-134.htm>

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, "La cultura del *Omphalos* : una reflexión sobre poesía y poéticas", *Diáblotexto* 1, 1994, p.123-126.

RUBIO, Fanny, "De la poesía al fragmentarismo", *Revista de Occidente* 86-87 (Julio-Agosto 1988), p. 195-203.

RYKNER, Arnaud, "L'incompréhensible dans le tapis ou le désir du texte (Sur Henry James) ", *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, M.T. Mathet (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

SALDAÑA, Alfredo, "La poésie est, la poésie est utile", *À quoi bon la poésie aujourd'hui*, Cl. Le Bigot (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 91-110.

SPICA, Anne-Elisabeth, "Le pèlerinage spirituel : une archéologie alternative et une plastique particulière du roman dévot en France au XVII^e siècle", *Littératures classiques* (2012/3 n°79) 53-78, [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-3-page-53.htm>

STEINER, Georges, "Le crépuscule des humanités", *Débats* 104 (1999) ; trad. espagnole à partir du texte en français, *Revista de Occidente* 223 (Diciembre 1999), p. 132-158.

SUÑEN, Juan Carlos, "¿Crítica militante? Problemas de la poesía al filo del milenio", *Diáblotexto* 1, 1994, p. 13-27.

TALENS, Jénaro, "De la publicidad como fuente historiográfica : la generación poética española de 1970", *Revista de Occidente* 101 (Octubre 1989), p. 107-127.

—— "La coartada metapoética" *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 55-56.

THOMSON, C. Peter, "Los ojos como símbolo del camino místico en el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz", *Retorno* I (agosto-diciembre 2015), p. 13-31.

WEINRICH, Harald, "Les titres, les textes et la mémoire littéraire", *L'œuvre et son ombre*, dir. Michel Zink, Éditions de Fallois, Paris, 2002, p. 65-76.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, "Du travail de la raison en poésie : introduction à l'analyse d'un texte de Jaime Siles", *Le raisonnement*, 13^e colloque d'Albi Langages et signification, Georges Maurand (dir.), C.A.L.S, Université de Toulouse-le-Mirail, 1993, p. 57-70.

—— "Paysage et poétique : une écriture finale de la dépossession", *Luis Cernuda, Rencontres à l'Orangerie*, Limoges, PULIM, 1994, p. 121-139

—— "La citation en poésie : détourner pour créer un nouveau texte", *Citation et détournement*, Les séminaires du GRIMA, 3, Université Lyon 2, 2002, p. 25-42.

HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE

Ouvrages consultés

BARIDON, Michel, *Les jardins – Paysagistes – Jardiniers – Poètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1998.

CERTEAU, Michel de, *La fable mystique*, I, XVIe-XVIIe siècle, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982.

FICIN, Marsile, *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon, par Marsile Ficin,... à la sérénissime reyne de Navarre*. [Elégie du traducteur] Traduits de toscan en françois par Guy Le Fèvre de La Boderie, ... Paris, J. Macé, 1578, [en ligne] : Facsimilé de l'ouvrage disponible sur gallica.bnf.fr

GIRARDIN, René-Louis de, *De la composition des paysages (1775)*, Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 1992.

JARRASSÉ, Dominique, *Grammaire des jardins parisiens. De l'héritage des rois aux créations contemporaines*, Paris, Parigramme, Compagnie parisienne du livre, 2007.

KOBBÉ, *Tout l'opéra, de Monteverdi à nos jours*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La voie des masques*, Paris, Plon, 1979.

PASTOUREAU, Michel, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2008.

—— *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La librairie du XXIe siècle, 2010.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2013.

SERVIER Jean, *L'homme et l'invisible*, Paris, Robert Laffont, 1964.

TUSELL, Javier, *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004 – Historia de España, XIV*, Barcelona, Ediciones Crítica, col. Serie Mayor, 2005.

SIMMEL, Georg, *Sociologie, Études sur les formes de socialisation*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 2013.

—— *Rome, Florence, Venise*, trad. Christophe David, Paris, Allia, 2005.

Revue et essais parus dans des ouvrages individuels ou collectifs

AYLLÓN BARASOAIN, María, "La cultura como mercancía. Una aproximación a los novísimos desde la perspectiva adorniana de la industria cultural", *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11 (2014), p. 110-123, [en ligne] : https://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mono-maria-ayllon-barasoain-orgnl.pdf

BLANCHARD, Gérard, "Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin", [en ligne] : portail «Persée», http://www.persee.fr/doc/AsPDF/colan_0336-1500_1981_num_50_1_3485.pdf

CONAN, Michel, "Du maniérisme au baroque. Les débuts de l'art du jardin classique en France", *Les annales de la recherche urbaine* 18 (1983), *Des paysages*, p. 19-31. [en ligne] : https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1983_num_181_1064

MAINER, José-Carlos, "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea", *Actas del 4º congreso internacional de hispanistas*, Vol II (1982), p. 211-219. [en ligne] : *Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es>

PARISOT, Thomas, "Le tournant 'a-critique' de la sociologie de la réception", *Acta fabula. Revue en ligne des parutions en théorie littéraire*, [en ligne] site internet *Fabula. Théories de la fiction littéraire* (juillet 2001), URL [02 03 2014] : <https://www.fabula.org/revue/cr/115.php>

SANCHEZ DE LA YNCERA, Ignacio, "La sociología ante el problema generacional – Anotaciones al trabajo de Karl Mannheim", *REIS, Revista española de Investigaciones sociológicas* 62, dedicado a Karl Mannheim (1993), p. 147-192.

VINCENT-BUFFAULT, Anne, "Érotisme et pornographie au XVIIIe siècle : les dispositifs imaginaires du regard", *Connexions* 2007/1 (n°87), p. 97-104, [en ligne] : <https:// Cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-97.htm>

INTERCULTURALITÉ – MÉDIATION

Ouvrages consultés

AYMES, J.R. & SALAÛN, S. *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, (sans date).

CERTEAU, Michel de, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1969.

— La culture au pluriel, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 267, 1993.

COLLANI, Tania, SCHNYDER, Peter (dir.), *Critique littéraire et littérature européenne*, Actes du colloque, Orizon, 2010, [en ligne] https://www.academia.edu/1153571/Critique_littéraire_et_littérature_européenne._Enjeux_et_défis

DAHAN-GAIDA, Laurence, ARAMBASIN, Nella *L'Autre Enquête – Médiations littéraires et culturelles de l'altérité*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

— (dir.), *Logiques du tiers – Littérature, Culture, Société*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael (dir.), *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Madrid, Tusquets, col. Marginales 229, 2005.

KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, folio essais et Arthème Fayard, 1988.

LY, Nadine, (dir.), *Plurilinguismes et Multiculturalismes*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

MORCILLO, Françoise, PÉLAGE, Catherine, *Prologues et cultures – Médiations littéraires et artistiques*, Orléans, éditions Paradigme, 2017.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

— *Rencontres, échanges, passages – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2005.

— *L'œil en main – Pour une poétique de la médiation*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 2009.

— *Impromptus, variations, études – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2010.

PAILLOUX, Sophie, *Rencontrer l'autre – Des cannibales et autres textes*, Paris, Nathan, 2017.

POMMEAU, René, *L'Europe des Lumières – Cosmopolitisme et unité européenne au XVIIIème siècle*, Paris, Stock, 1991.

STEINER, Georges, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes Sud, coll. Un endroit où aller, 2005.

TORGA, Michel, *L'universel, c'est le local moins les murs – Trás-os-Montes*, Bordeaux, William Blake and coédit. 3ème éd., 2011.

Revues et essais parus dans des ouvrages individuels ou collectifs

BENREKASSA, Georges, "Le cosmopolitisme : *Ancienne et nouvelle culture de Leibniz à Goethe*", *L'Esprit de l'Europe*, Antoine Compagnon, Jacques Seebacher (dir.), t. 3, Paris, Flammarion, 1993, p. 96-115.

KRÁL, Petr, "La sensibilité", *ibid.*, t. 2, p. 331-340.

LAMORE, Jean, "Fernando Ortiz aux sources de la transculturation, et la génération des années trente à Cuba", *Elites et intelligentsias dans le monde caraïbe*, Ch. Lerat (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Littérature comparée et comparaisons », conférence donnée le 6-XI-1997; reprise dans LCL/Revue de littérature comparée, 1998, 3. [en ligne] : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/pageaux.html>

LECTURE

Ouvrages consultés

BRUTIN, Karine, *L'alchimie thérapeutique de la lecture – Des larmes au rire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DÄLLENBACH, Lucien, RICARDOU, Jean, (dir.) *Problèmes actuels de la lecture*, Paris Hermann, 2012, réédition des Actes du colloque de Cerisy (21-31 juillet 1979).

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture – Théorie de l'effet esthétique*, Madarga, 1985.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990.

JOUE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

PETIT, Michèle, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*, Paris, Belin, 2008.
—— *Éloge de la lecture – La construction de soi*, Paris, Belin, 2016.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

POUND, Ezra, *a.b.c. de la lecture*, Paris, Gallimard, nrf, 1966.
—— *Comment lire*, trad. Philippe Mikriammos, Paris, Pierre Guillaume de Roux, 2012.

Revue et essais parus dans des ouvrages individuels ou collectifs

Panorámica de la edición española de libros 2015 (PeEl), análisis sectorial del libro, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Observatorio de la Lectura y el Libro, edición 2016. <http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/libro/mc/pee/contenedora/presentacion.html>

PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE ET SPIRITUALITÉ

Ouvrages consultés

ADORNO, T.W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck esthétique, 1989.

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, folio essais 113, 1972.
—— *Heureux celui qui n'a pas de partie – Poèmes de pensée*, Paris, Payot, 2015.
—— *La langue maternelle*, Eteropia France.rhizome, 2015.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

—— *Le droit de rêver*, Paris, Puf, 1970.

—— *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 1992.

BASTIDE, Roger, *Les problèmes de la vie mystique*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 1996.

BAUDRILLARD, Jean, *Mots de passe*, Paris, Le Livre de Poche, biblio essais 4368, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, folio essais 372, 2000.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, folio essais 89, 1955.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation et traduction de Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 2009.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais 100, 1967.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre – Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. Études, 1969.

GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, nrf, 1985.

GOT, Claude-Anne, *Philia*, Nantes, Amalthée, 2006.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960.

—— *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 1974.

—— *La mort*, Paris, Flammarion, 1977.

JULLIEN, François, *La valeur allusive*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 2003.

—— *La grande image n'a pas de forme – À partir des arts de peindre de la Chine ancienne*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

—— *De l'intime – Loin du bruyant amour*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio essais 33495, 2013.

—— *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, nrf, 2014.

—— *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Paris, Gallimard, folio essais 628, 2017.

JUNG, C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Le livre de poche coll. Références 438, 1993.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, coll. Critique, 1979.

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Verdier Poche, coll. Critique littéraire, 2008.

—— *La lectrice est mortelle*, Circé, 2013.

SIENNE, Catherine de, "Le livre des dialogues", *Femmes mystiques*, anthologie établie et présentée par Thierry Gosset, Paris, La Table Ronde, coll. Les petits livres de la Sagesse, 1995.

M'UZAN, Michel de, *De l'art à la mort – Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, nrf, 1964.

ORTEGA Y GASSET, José, *obras completas*, I (1902-1916), Madrid, *Revista de Occidente*, 1946.

WILFART, Serge, *Le chant de l'être – Analyser, construire, harmoniser par la voix*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités, 1994.

ZAMBRANO, María, *Philosophie et poésie*, trad. Jacques Ancet, Paris, José Corti, coll. en lisant en écrivant, 2003.

— *L'homme et le divin*, trad. Jacques Ancet, Paris, José Corti, coll. *Ibériques*, 2006.

Revue et essais parus dans des ouvrages individuels ou collectifs

BALIBAR, Etienne, MACHEREY, Pierre "Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes", *Littérature* 13 (1974).

DERRIDA, Jacques, « La différance », conférence prononcée à la Société française de philosophie, le 27 janvier 1968, publiée simultanément dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1968. [en ligne] : derridamargesdelaphilosophie.pdf

MAILLARD GARCÍA, María Luisa, "El concepto de creencia en Zambrano", *Aurora* 13 (2012), p. 30-39.

SAILLOUR, Claire, "Popper et le critère de falsifiabilité", [en ligne] : <http://www.implications-philosophiques.org/implications-epistemologiques/popper-et-le-critere-de-falsifiabilite/comment-page-1>

POÉSIE ET ROMANS

ANCET, Jacques, *Luis Cernuda*, Paris, Seghers, 1972.

AUDEN, W.H., *Un poema no escrito*, nota previa y traducción de Javier Marías, Valencia, Pre-Textos, 1999.

BECKFORD, William, *Vathek et ses épisodes*, José Corti, coll. domaine romantique, 2003.

BURKO, Jacques, *Certidoutes*, Paris, Poésie Buchet-Chastel, 2009.

BYRON, Geroge, *Fourth Canto of Child Harold's pilgrimage*, Leopold Classic Library, [en ligne] : <https://tinyurl.com/leopold-italyforthsiccan00byrouoft>

CATULLE, *Œuvres*, trad. M. Rat, Paris, 1931, [en ligne] : <https://bcs.filt.ucl.ac.be/CAT/Cat1-html#Plan>

CAYROL, Jean, *Chacun vient avec son silence*, Anthologie, choix et préface de Xavier Houssin, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, ed. Miguel J. Flys, Madrid, Clásicos Castalia 125, 1984.

—— *Las Nubes, Desolación de la Quimera*, ed. L.A. de Villena, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 209, 2002.

DONNE, John, *Poèmes de*, éd. bilingue, trad. Jean Fuzier et Yves Denis, Paris, Gallimard, *nrf*, 1962.

DOPLICHER, Fabio, *Presentación, selección y traducción de Emilio Coco*, Málaga, 20 de enero de 1999, p. 49.

ELIOT, T.S., *The waste land, La Terre vaine et autres poèmes*, éd. bilingue de Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, Points Poésie 1448, 1976.

GARCÍA LORCA, Federico, *Poemas del Cante Jondo –Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas 66, 2000.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas* ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, Poesía siglo XVI, Edhasa, 2013.

GAUTIER, Théophile, *Spirite*, [en ligne] : gallica.bnf.fr

GÓNGORA, Luis de, *Les solitudes*, introduction et traduction de Pierre Darmangeat, Paris, Seghers, 1964.

—— *Fable de Polyphème et Galatée*, éd. bilingue version en prose de D. Alonso, trad. Jacques Ancet, Gallimard/Poésie, *nrf*, 2016.

GUILLÉN, Jorge, *Aire nuestro - Cántico*, Barcelona, Barral editores, Biblioteca crítica, 1977.

HORACE, édition de F. Richard, Paris, Garnier Flammarion, 1967.

HÖLDERLIN, *Hypérion*, Préface de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard/Poésie, 1973.

KEATS, John, *Seul dans la splendeur*, édition bilingue de Robert Davreu, Paris, Éditions du Seuil, Points poésie 2099, 2009

KHATIBI, Abdelkébir, *Féerie d'un mutant*, Le Rocher/Privat/Le Serpent à Plumes/Motifs n°247, 2005.

—— *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, Le Rocher/Privat/Le Serpent à Plumes, 2005.

—— *II, Poésie de l'aimance*, Éditions de la Différence, Paris, 2008.

KRÁL, Petr, *Pour une Europe bleue et autres poèmes*, Éditions Arcane 17, 1985.

LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères*, Paris, L'Aventurine, coll. Classiques universels, 2000.

LARBAUD, Valery, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1958.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, Préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard/poésie, *nrf*, 1992.

MANRIQUE, Jorge, *Cancionero*, edición, estudio y glosario de Augusto Cortina, Madrid Espasa-Calpe, 1980.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992.

POE, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857), trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, folio classiques, 2006.

QUIGNARD, Pascal, *Les ombres errantes*, Grasset, 2002.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 1993.

SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du Livre, t. 12, 1961.

SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas 128, 1998.

STENDHAL, *La chartreuse de Parme*, Paris, Éditions de la Renaissance, Club Géant Classique, 1967.

— *Rome, Naples et Florence*, Paris, Gallimard, folio classique 1845, 1987.

TANIZAKI, Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Verdier, 2011.

TORGA, Michel, *La création du monde*, Paris, Garnier Flammarion, 1999.

TOULET, Paul-Jean, *Carnet d'Indochine*, Éditions Nicolas Chaudun, 2013.

VALENTE J.A., *A modo de esperanza*, Madrid, Rialp, 1954.

VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles précédé de Poèmes saturniens*, Paris, Flammarion, coll. Étonnants classiques, 2011.

VILLAMEDIANA, Comte de, *Poésies*, choisies et traduites par Robert Marpeau et Edison Simons, anthologie bilingue, Orphée La Différence, 1989.

VIRGILE, *Bucoliques, Géorgiques*, trad. Paul Valéry, Paris, Gallimard, folio classique, 1956.

SOLLERS, Philippe, *Fugues*, Paris, Gallimard, folio poche, 2014.

XINGJIAN Gao, *La montagne de l'Âme*, Éditions de l'Aube, 1995.

TRADUCTION

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1984.

- *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, nrf, 1995.
—— *Jacques Amyot, traducteur français*, Paris, Belin, coll. L'extrême contemporain, 2012.

BONNEFOY, Yves *La traducción de la poesía*, trad. Arturo carrera, Pre-Textos, Valencia, 2002.

GREGOIRE, Mickaël, MATHIOS, Bénédicte, *Traductions et contextes, contextes de la traduction*, L'Harmattan, 2017.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier Poche, 1999.

MORCILLO, Françoise, PÉLAGE, Catherine (dir.), *La traduction – Médiation et médiatisation des cultures*, Orléans, Éditions Paradigme, 2015.

MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1963.

SIMEONE, Bernard, *Écrire, traduire en métamorphose*, Verdier, 2014.

STEINER, Georges, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de « l'Évolution de l'humanité », 1998.

USUELS – RHÉTORIQUE – STYLISTIQUE

BENSOUSSAN, Mathilde et Albert, LE BIGOT, Claude, *Versification espagnole* suivi de *Petit traité des figures*, Presses Universitaires de Rennes, 1994.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/portail/>

Diccionario de la Real Academia, [en ligne] : dle.rae.es

Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1987.

Dictionnaire Européen des Lumières, Michel Delon et Michel Blay (dir.), Paris, Puf, 1997.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

Encyclopédie de Diderot et D'Alembert [en ligne] : lexilogos.com

Encyclopædia Universalis [en ligne] : <https://www.universalis.fr>

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, México, Cía general de ediciones, 1965.

TADIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Belfond, 1987.

Catherine GUILLAUME
DEVENIR LECTEUR DES RÉFÉRENTS CULTURELS DANS
L'ŒUVRE DU POÈTE EUROPÉEN GUILLERMO CARNERO

Résumé : Le poète européen Guillermo Carnero, dit 'novísimo', publie ses premiers poèmes dans l'Espagne du franquisme tardif des années 70 du siècle dernier et se fait alors connaître du grand public par son œuvre phare *Dibujo de la muerte*. Auteur de onze livres, il poursuit l'élaboration de son œuvre spiralaire jusqu'au dernier recueil en date, *Carta florentina*, publié en 2018, tout en conduisant une carrière universitaire en tant que professeur de littérature à l'université d'Alicante. Souffrant d'une réception souvent figée par les figures de réception imposées de l'historiographie littéraire, la signification de cette œuvre, réputée difficile, ne fut que trop rarement mise en évidence malgré la parution d'essais européens. Or, le poète, lecteur et érudit cosmopolite amoureux des arts et des cultures exprime dans sa poésie une intime relation au monde grâce à une relation dialogique avec le référent culturel, qui y occupe une place centrale en tant qu'axe fondateur autour duquel s'articulent l'expression de l'émotion poétique et la réflexion sur la création. L'hybridité constitutive du tissage de l'insaisissable ordonné de cette œuvre poétique induit chez le lecteur une réception engagée et une itinérance au sein des univers culturels propres à l'auteur. Ainsi se met en œuvre la médiation humaniste entre le poète et son lecteur grâce à la prégnance du référent culturel mobilisé pour dire l'intime d'un douloureux rapport au monde. Cette médiation humaniste facteur de connaissance de soi est ici conduite hors de toute recherche d'intertextualité mais laisse place à l'écriture de l'émotion à l'œuvre, saisie dans l'instantanéité des ambivalences d'une insaisissable voix poématique. - - - -

Mots clés : poésie contemporaine espagnole, Guillermo Carnero, novísimos, réception du référent, relation dialogique et interculturelle, signification, traduction, écriture et émotion, médiation humaniste, interculturalité, étrangeté, étranger.

TO BECOME A READER OF THE CULTURAL REFERENCES
IN THE WORK OF THE EUROPEAN POET GUILLERMO
CARNERO

Summary : The European poet Guillermo Carnero, known as 'novísimo', published his first poems in late Franco's Spain in the 1970s and became known to the general public with his flagship work *Dibujo de la muerte*. Author of eleven books, he continues the development of his spiral work until the latest collection, *Carta florentina*, published in 2018, while conducting an academic career as a professor of literature at the University of Alicante. Suffering from a reception often frozen by the imposed reception figures of literary historiography, the significance of this work, reputed difficult, was only too rarely highlighted despite the publication of European essays. The poet, reader and cosmopolitan scholar in love with the arts and cultures, expresses in his poetry an intimate relationship with the world through a dialogical relationship with the cultural referent, which occupies a central place there as a founding axis around which are articulated the expression of poetic emotion and reflection on creation. The hybridity that constitutes the weaving of the elusive order of this poetic work induces in the reader a committed reception and a roaming within the author's own cultural universes. Thus the humanist mediation between the poet and his reader is implemented thanks to the influence of the cultural referent mobilized to express the intimacy of a painful relationship with the world. This humanistic mediation, a factor of self-knowledge, is conducted here without any search for intertextuality but leaves room for the writing of emotion at work, captured in the instantaneity of the ambivalences of an elusive poetic voice.

Keywords : contemporary Spanish poetry, Guillermo Carnero, novísimos, reception of the referent, dialogical and intercultural relationship, significance, translation, writing and emotion, humanist mediation, interculturality, strangeness, stranger.

Laboratoire Rémélise
Université d'Orléans
Château de la Source
Avenue du Parc Floral
BP6749
45067 Orléans Cédex 2