De l'œil de chair à l'œil intérieur

Création et réception de l'image poétique

Marie-Claire Zimmermann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/970>

DOI : 10.4000/agedor.970

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Marie-Claire Zimmermann, « De l'œil de chair à l'œil intérieur », *L'Âge d'or* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/970> ; DOI : 10.4000/agedor.970

Marie-Claire ZIMMERMANN

Université de Paris-Sorbonne

DE L'ŒIL DE CHAIR À L'ŒIL INTÉRIEUR : CRÉATION ET RÉCEPTION DE L'IMAGE POÉTIQUE

Résumé : En un premier temps, l'on redéfinit avec précision les deux notions fondamentales de « visibilité » et « invisibilité », en justifiant l'emploi méthodologique de quelques termes empruntés à Saint Augustin. L'on insistera aussi sur la nécessaire visibilité de la page blanche où figurent les signes poétiques. La deuxième partie de l'exposé consiste en une relecture de plusieurs poètes espagnols des XX^e et XXI^e siècles, ce qui permet d'évaluer le cheminement complexe de la poésie entre le visible et l'invisible. En un troisième temps, l'on démontre que l'invisible, projet fondé sur l'abstraction, est associé à une quête ontologique et métalinguistique. L'étude s'achève par une interrogation sur la réception et la lecture orale de la poésie, où se mêlent inextricablement le visible et l'invisible.

Mots-clés : poésie – phénoménologie – ontologie – image – rhétorique – métrique – réception

Resumen: Primero, se definen con precisión las dos nociones fundamentales de « visibilidad » e « invisibilidad », justificándose el uso metodológico de algunos términos propiamente agustinianos. Se insiste además en la necesaria visibilidad de la página blanca en que figuran los signos poéticos. La segunda parte del análisis consiste en la relectura de diversos poetas españoles de los siglos XX y XXI, lo que permite evaluar el complejo caminar de la poesía entre lo visible y lo invisible. En la tercera parte, se demuestra que lo invisible, proyecto fundado en la abstracción, va asociado con la búsqueda ontológica y metalingüística. Se acaba el estudio con una interrogación sobre la recepción y la lectura oral de la poesía, en que se juntan inextricablemente lo visible y lo invisible.

Palabras claves: poesía – fenomenología – imagen – retórica – métrica – recepción

À Henry Gil

Approche terminologique

U n premier temps me servira d'introduction avant l'abord plus précis, en deux autres temps, de la difficile question qui nous est ici posée. Deux mots étant en présence, « visible » et « invisible », deux adjectifs devenus des substantifs dans le domaine scientifique, il conviendra de les définir, en

remontant à leur étymologie, mais l'on retiendra nécessairement aussi des mots qui appartiennent au même champ sémantique.

Visible, de *visibilis*, *videre*, signifie : qui peut être vu, qui est actuellement perceptible par la vue. Qu'est-ce que la vue ? 1. L'action de voir, le sens par lequel les stimulations lumineuses donnent naissance à des sensations spécifiques (lumière, couleur, forme), organisées en une représentation de l'espace ; c'est le fait de regarder, le regard. 2. La faculté de former des images mentales, de se représenter ; l'exercice de cette faculté ; l'image, l'idée.

Définissons maintenant la vision : 1. Perception du monde extérieur par les organes de la vue. 2. Action de voir, de se représenter en esprit = représentation. 3. Image mentale = idée, image (XIX^e siècle). 4. Représentation conçue comme d'origine surnaturelle.

Dans chacune de ces définitions, figure implicitement l'œil (*oculus*), qui est l'organe de la vue, le globe oculaire et ses annexes. Je me servirai, au cours de mon analyse, de la notion d'« œil extérieur » – l'œil de chair – mais surtout de celle d'« œil intérieur » que j'emprunte aux *Confessions* de Saint Augustin : «...l'artiste, lequel façonne un corps avec un autre corps, au gré de son esprit, qui a le pouvoir d'extérioriser la forme qu'il aperçoit en lui-même au moyen de l'œil intérieur. »¹

L'invisible (*invisibilis*) est ce qui n'est pas visible, qui échappe à la vue, par nature ou par accident (ce qui est caché, par exemple) et qui peut devenir visible par dévoilement ou rester toujours invisible : Dieu, la notion d'infini, le temps.

Que déduire de ces définitions ? Nous remarquons aussitôt que le visible, du moins la vue et la vision, peuvent avoir deux significations : d'une part, il existe une immédiateté de l'appréhension physique du monde extérieur, du monde sensible, que l'on peut percevoir d'ailleurs, non seulement par la vue, mais par les quatre autres sens - le toucher, l'odorat, le goût, l'ouïe, « l'oreille extérieure » selon Saint Augustin, toujours dans les *Confessions*² ; d'autre part, même s'il s'agit d'une perception par le corps, par l'œil de chair, ce qui est vu est ressenti, par la pensée, l'imagination, la sensibilité, et cette perception relève de l'invisible. La contemplation est silencieuse, de même que les images intérieures forgées par l'imagination restent totalement invisibles, au tréfonds de nous-mêmes, écoutées par l'« oreille intérieure »³. Ce qui nous amène à dire que, quotidiennement, visible et invisible sont indissociables, comme le corps et l'esprit. On relira à ce propos *L'œil et l'esprit*, de Maurice Merleau-Ponty⁴, dont l'apport reste fondamental. Cependant je ne fonderai pas mon argumentation sur le débat entre matérialisme et spiritualisme, qu'il conviendrait de reprendre ultérieurement dans le cadre de la philosophie.

Si nous posons maintenant la question en poésie, le visible et l'invisible vont-ils être transcrits ensemble ou se manifester l'un sans l'autre ou l'autre sans l'un, ou bien n'y a-t-il pas un mouvement de l'un vers l'autre ? C'est à ces quelques interrogations que je vais essayer de répondre, non pas de manière théorique, mais en me fondant sur la poésie espagnole des XX^e et XXI^e siècles, ou plutôt sur l'œuvre de quelques poètes qui me paraissent majeurs.

Cependant, il nous faut auparavant partir d'une évidence : dès que le visible est mis en mots, il n'a plus rien à voir avec notre œil de chair. Le locuteur inventé par le poète ne voit plus ce que l'auteur a vu ; quant au lecteur/auditeur, il ne verra jamais rien directement.

¹ Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, GF-Flammarion, 1964, livre onzième, chapitre 5, p.256.

² *Ibid.*, livre onzième, chapitre 6, p. 257.

³ *Ibid.*

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

En effet, le visible – images poétiques, représentations, noms de lieux – reste invisible à ses yeux de chair : il est lisible, donc imaginable ; il peut être intégré, désormais visible par l'« œil intérieur » du lecteur. Quant à l'invisible – la vie intérieure, la mort, Dieu, l'infini – il est forcément invisible pour l'auteur et le locuteur, mais il est lisible par et pour le lecteur puisqu'il est écrit ; toutefois les mots employés se bornent-ils à signaler l'invisible ou bien les figures de rhétorique ne construisent-elles pas du visible porteur d'une symbolique invisibilité ?

Mais à cette prédominance de l'« œil intérieur » il faut aussitôt opposer la visibilité par l'œil de chair de cette page blanche couverte de signes noirs dont parle si bien Mallarmé. Seul le poète voit son texte et non le locuteur, tandis que le lecteur ne regarde que le poème. Certes, l'auteur se déprend de son texte qui ne lui appartient plus, mais il souhaite que l'on respecte absolument sa graphie, les espaces blancs, la disposition des vers, au moment de la publication et je me souviens de l'insistance de Claude Esteban là-dessus, lorsque la revue des *Langues Néo-latines* présenta sept figures du *Fayoum* dans un « Hommage à Henri Larose »⁵ : il fallait que l'œil perçoive exactement tous les signes que le poète avait apposés sur son manuscrit. L'on sait la déception des poètes espagnols, aujourd'hui, lorsqu'un mot – ou des mots – sont mal transcrits par l'éditeur, même dans des maisons d'édition de renom.

Au bout du compte, l'espace paginal visible est surtout essentiel pour le lecteur. Il se peut que le premier contact du public avec un poème soit auditif, ce qui amène les mots perçus par l'oreille extérieure à être reçus par l'« oreille intérieure », puis par l'« œil intérieur »⁶. Il arrive aussi que l'auditeur ne recoure pas à la lecture de la page et du livre mais, en général, séduit par une lecture orale, le public acquiert le recueil et il aura alors la possibilité de découvrir l'espace visible du texte qui lui fournira une autre lecture, lui permettant éventuellement d'en faire une lecture à haute voix, seul ou avec d'autres.

Quoi qu'il en soit, il faut que la page soit placée sous les yeux de chair pour que s'opère la lecture poétique et qu'advienne la voix poématique : il faut donc repérer l'espace et l'ordre des vers – les vers hors métrique, les vers brefs (*Odas elementales*, de Pablo Neruda⁷), les vers échelonnés, les éventuelles colonnes (*Blanco*, d'Octavio Paz⁸), la polymétrie (*silva*)⁹ ou l'isométrie, un type de poème (le sonnet¹⁰), le tercet de Dante (*terza rima*)¹¹, le haïku¹² ; l'« œil intérieur » trouve le sens de ces organisations, de cette composition, le rôle du blanc qui est essentiel surtout à l'intérieur du vers, l'absence ou la présence de la ponctuation. Mais il faut ensuite percevoir le rapport qui s'établit entre le vers et la syntaxe, identifier la phrase versale, repérer les silences, savoir respirer, choisir les tonalités, les registres, mettre en valeur les accents du vers, car chaque vers doit être visible et audible. Il convient également de déterminer la vitesse de la lecture, sa lenteur, ses

⁵ *Hommage à Henri Larose*, *Les Langues Néo-latines*, 1999, n°310, p. 7-13.

⁶ Saint Augustin, *Les confessions*, *op.cit. supra*, livre onzième, chapitre 6, p. 257.

⁷ Pablo Neruda, *Obras completas I*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, *Odas elementales*, p. 1001-1199 ; *Nuevas odas elementales*, p. 1201-1361 ; *Tercer libro de las odas*, p.1363-1532.

⁸ On se reportera à Octavio Paz, *Versant Est et autres poèmes 1960-1968*, NRF, Poésie Gallimard, Paris, 1970. *Blanco* (México, 1967) a fait l'objet d'une magnifique traduction de Claude Esteban, p. 95-111.

⁹ Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Editorial Castalia, 1994. On relira en particulier la riche introduction de Robert Jammes, p. 7-157.

¹⁰ *Le sonnet et les arts visuels : dialogues, interactions, visibilité*, Bénédicte Mathios éd., Leia, vol. 21, Berne, Peter Lang, 2012.

¹¹ On se reportera à la traduction de la *Comédie* par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992.

¹² On recommandera la lecture de Juan Antonio González Fuentes, *Haïkus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, superbe recueil si bien introduit par Philippe Merlo, p. 7-27.

accélérations, ses décélérations. L'on voit donc que l'œil extérieur, « l'œil intérieur », l'oreille extérieure et l'« oreille intérieure » interviennent successivement, puis conjointement pour que la page visible où est inscrit le poème s'incarne dans la voix du lecteur / récitant. Je ne développerai pas davantage cette analyse de la visibilité des signes noirs sur fond blanc, car Bénédicte Mathios l'aborde excellemment dans sa contribution.

En un deuxième temps, j'examinerai les procédés par lesquels le poète s'attache à créer dans les textes la visibilité du visible – ce que l'œil de chair perçoit – tandis qu'inséparablement survient l'invisible, c'est-à-dire les répercussions intimes qui se produisent chez le locuteur, sur son affectivité.

Des images du visible à une approche ou à l'avènement de l'invisible

Je partirai d'une œuvre où le monde sensible, visible avant tout, apparaît constamment de la manière la plus concrète et la plus immédiate. Le visible est à portée de main, tout proche du corps du poète, éminemment présent : je veux parler ici de l'écriture d'Antonio Machado. Le visible – le cosmos, les paysages – fait l'objet d'une intense célébration : sa beauté, sa richesse, sa créativité sont sans cesse nommées, dénombrées, ceci au rythme des saisons et des jours, au présent de l'indicatif. La relecture de *Soledades. Galerías y otros poemas* fournit de cela toute sorte d'exemples : (I, II, III...) ¹³. Les poèmes contiennent des substantifs qui désignent à la fois le végétal, le minéral, l'animal : ainsi reviennent le soleil, la terre, des formes et des couleurs. Des premiers plans se détachent sur de vastes fonds – des tableaux – par exemple une cigogne sur le ciel, un arbre sur le chemin. Le locuteur parle prioritairement à la première personne (« yo ») car il est à la fois témoin et voyageur, mais même dans un poème tel que « Orillas del Duero », où le locuteur est impersonnel, l'usage fréquent des exclamations fait du poème un chant lyrique en l'honneur du visible :

¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!¹⁴

On le voit déjà dans *Soledades*, mais également dans *Campos de Castilla*, le visible, souvent lié à des toponymes – Soria, Duero...- est essentiellement espagnol. Pour le locuteur, il s'agit là de lieux originels où il est toujours possible de se ressourcer au moment de prendre la parole, puisque passé et présent se rejoignent, puisque ce qui est visible est assuré d'une évidente perpétuation. Je n'aborderai pas ici le côté historique de ces choix machadiens, mais j'examinerai maintenant les formes poétiques par lesquelles est transcrit le visible.

Les figures de rhétorique ont un rôle prééminent ; ce sont d'ailleurs toujours les mêmes qui se retrouvent dans l'œuvre lorsqu'il s'agit de glorifier le visible. Il s'agit d'abord

¹³ Antonio Machado, *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1985, p. 75-135.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

de la prosopopée qui consiste, de la part du locuteur, à interpeller le visible, avec enthousiasme et familiarité, comme si le dialogue avait toujours existé et devait se poursuivre sans interruption, ainsi avec la fontaine (*Soledades*) et, dans ce poème VI, la fontaine répond elle aussi au locuteur¹⁵ ; ainsi encore, dans *Campos de Castilla*, avec « Las encinas » : « Encinas castellanas, / en laderas y altozanos/ »¹⁶ ; avec le Guadarrama, dans le poème CIV : « ¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo, »¹⁷, avec Soria, dans le poème CXIII, « Campos de Soria » : « [...] conmigo vais ! »¹⁸, et aussi dans le poème CXV, « A un olmo seco »¹⁹.

Afin d'intensifier encore ce discours qui célèbre le visible, Antonio Machado se sert d'autres figures de rhétorique, telles que la métaphore, dans le poème XXIV de *Soledades*, « El sol es un globo de fuego »²⁰, encore que le procédé ne soit pas majoritaire, car le poète préfère la comparaison. D'ailleurs, plus généralement, Machado mise sur le littéral plutôt que sur le figuré. Pour désigner le visible, il privilégie le substantif et l'adjectif, celui-ci permettant de fournir les couleurs et les proportions, ainsi dans le XXXII de *Soledades* :

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.²¹

Bien entendu, l'on fausserait la lecture de Machado si l'on n'ajoutait pas qu'à côté du visible, ou du sein du visible surgissent des signes qui émanent des autres sens, en particulier de l'ouïe, mais ceci se fait plutôt par le biais de l'alternance, lorsqu'après la ou les couleurs est notifié un son, avant le retour de la couleur, de l'ombre et de la lumière. Ce qui prédomine ici, c'est l'image, la vision du visible.

Cependant, le locuteur ne se borne pas à regarder, à contempler et à célébrer le visible. En effet, les espaces perçus par l'œil de chair sont souvent liés à la mémoire, au souvenir et surtout ils sont imprégnés d'émotion, marqués par la subjectivité du moi poématique, faisant office de refuge, de lieu de dialogue, de remède à la solitude fondamentale qui habite le locuteur : « y estoy solo, en el patio silencioso, »²². Le locuteur regarde – et touche – le visible afin d'y trouver des réponses à son angoisse, à son malheur intérieur, à cette douleur qui fait partie de l'invisible. Les éléments les plus visibles conduisent ainsi le moi à explorer sa propre invisibilité, le locuteur se situant alors dans l'incertitude et le rêve. Le poème VII de *Soledades*²³ dit cela admirablement, par le jeu des images qui vont du concret totalement visible à une autre forme de visibilité qui se mue en invisibilité. Dans ce texte, le citronnier du premier vers se reflète dans l'eau de la fontaine.

¹⁵ *Ibid.*, p. 78-80.

¹⁶ *Ibid.*, *Campos de Castilla*, p. 143-147.

¹⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁸ *Ibid.*, p. 154-159.

¹⁹ *Ibid.*, p. 191-192.

²⁰ *Ibid.*, *Soledades*, p. 92-93.

²¹ *Ibid.*, *Soledades*, p. 95-96.

²² *Ibid.*, *Soledades*, p. 80.

²³ *Ibid.*, *Soledades*, p. 80-81.

Après avoir vainement cherché une ombre sur le mur blanc ou une trace sur la pierre, le locuteur finit par plonger les mains dans l'eau pour atteindre le reflet visible des citrons, mais ceux-ci échappent déjà à la visibilité et deviennent porteurs de l'inatteignable invisibilité :

Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...²⁴

L'on voit donc que le visible machadien est constamment imprégné d'invisibilité, puisque s'inscrit l'intériorité, certes invisible, mais intensément présente dans les mots, la syntaxe, les figures de rhétorique. Mais, si je me place maintenant du côté du lecteur et non plus de celui du locuteur, je crois déceler dans plusieurs poèmes, surtout là où s'impose une voix impersonnelle, un visible fondamentalement métalangagier porteur d'une poétique ou même d'un acte d'écriture invisible, absent, dont nous ne pouvons percevoir que l'aboutissement, mais où nous voyons les traces de quelques étapes du processus d'écriture. Ainsi, le poème LXXVI de *Soledades* me paraît-il susceptible d'être interprété comme métalangage sous-jacent, implicite :

¡Oh tarde luminosa!
El aire está encantado.
La blanca cigüeña
dormita volando,
y las golondrinas se cruzan, tendidas
las alas agudas al viento dorado,
y en la tarde risueña se alejan
volando, soñando...
Y hay una que torna como la saeta,
las alas agudas tendidas al aire sombrío,
buscando su negro rincón del tejado.
La blanca cigüeña,
como un garabato,
tranquila y disforme, ¡tan disparatada !,
sobre el campanario.²⁵

Sur le fond lumineux (autrement dit la page), la blanche cigogne qui vole endormie représente la potentialité de l'écrit, tandis que les hirondelles noires sont les lettres des mots en préparation. L'une d'entre elles trouve sa place qu'elle a cherchée sous le toit : « su negro rincón del tejado ». La blanche cigogne « como un garabato, tranquila y disforme, / ¡tan disparatada! », au sommet du clocher, n'est pas seulement cet oiseau si présent dans les descriptions castillanes au début du XX^e siècle, mais plutôt le signe de la difficulté de la création, qui est d'abord mouvement, arrêt, conflit, entrecroisement. D'ailleurs, les hirondelles, présentes dans ce texte, n'ont cessé de bouger et la dernière a la vitesse de la

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, *Soledades*, p. 125.

flèche. Je vois ici les aléas de l'écriture poétique, mais il s'agit aussi d'un paysage visible, noir et blanc, parmi tant d'autres espaces visibles machadiens, toutefois visible autrement par l'« œil intérieur », puisqu'il mime l'acte d'écriture, le poème se faisant.

Le visible est donc le support de l'invisible, mais il peut l'être de diverses façons. J'ai relu l'œuvre de Claudio Rodríguez²⁶, dans la mesure où le locuteur revendique la pleine appartenance de sa poésie à la région de Zamora. Intitulée « A manera de un comentario », l'introduction à l'édition de Cátedra est très éclairante : « [...] pero sí aclarar que mis primeros poemas brotaron del contacto directo, vivido, recorrido con la realidad de mi tierra, con la geografía y con el pulso de la gente castellana, zamorana. »²⁷; « [...] y que mis caminatas, por los campos de mi tierra iban configurando y modificando, a la vez, mi visión de las cosas y la de mi propia vida [...] »²⁸. Et Claudio Rodríguez ajoute : « Se intenta, por tanto, alcanzar lo inasequible. »²⁹. Selon lui, la voix - « La voz, la palabra humana, »³⁰ - doit donc parvenir à parler des choses et de « la intimidad más inefable. »³¹. Une formule de cette introduction m'a paru capitale : « El soñar es sencillo pero no el contemplar. »³², de même que la suivante : « Porque no poseemos, vemos. »³³. L'on ne peut donc s'approprier le visible ou le vu.

L'œuvre de Claudio Rodríguez fait apparaître un moi indissolublement lié au visible qu'il regarde et où il décèle aussitôt, et constamment, de l'invisibilité, sur laquelle il s'interroge, avant de renoncer, puis de poursuivre sa tâche de poète :

Hay demasiadas cosas infinitas.

Para culparme hay demasiadas cosas.³⁴

Dans « Espuma », extrait de *Alianza y condena*, le locuteur personnel se consacre à l'expression progressive de ce qu'est l'écume. Celle-ci advient peu à peu, dans les mots dictés par le regard, c'est-à-dire le verbe « mirar »,

Miro la espuma, su delicadeza
que es tan distinta a la de la ceniza.
Como quien mira una sonrisa, aquella
por la que da su vida y le es fatiga
y amparo, miro ahora la modesta
espuma. Es el momento bronco y bello³⁵

et ce n'est que dans les derniers vers que le moi se fond dans l'écume pour véritablement renaître. Nous sommes donc ici en présence de l'invisibilité du moi intérieur,

²⁶ Claudio Rodríguez, *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra, 1984.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 17.

³³ *Ibid.*

³⁴ Claudio Rodríguez, *Desde mis poemas, op.cit. supra*, *Don de la ebriedad*, poème VI, p.38. La belle traduction de ce recueil sous le titre de *Don de l'ébriété*, Arfuyen, 2008, a valu à Laurence Breyse-Chanet le Prix Nelly Sachs.

³⁵ *Ibid.*, *Alianza y condena*, p. 151.

née du visible, c'est-à-dire de la visible écume. Il s'agit d'une démarche d'abord phénoménologique qui conduit irréversiblement à l'être, donc de type ontologique :

me asomo ahora, cuando la marea
sube, y allí naufrago, allí me ahogo
muy silenciosamente, con entera
aceptación, ileso, renovado
en las espumas imperecederas.³⁶

D'autres textes appartenant à chacun des recueils de Claudio Rodríguez pourraient être lus de cette façon et l'on remarquera que le poète ne manque pas, lui non plus, de pratiquer la prosopopée, mais en maintenant toujours des liens étroits entre le visible et l'invisible, le monde regardé conduisant nécessairement à l'homme, à son vécu, à sa pensée, à son être. Signalons le VIII de *Don de la ebriedad*³⁷, « Ante una pared de adobe » (*Conjuros*)³⁸, « A las golondrinas » (*Conjuros*)³⁹, « A una viga de mesón » (*Conjuros*)⁴⁰.

L'on s'interrogera maintenant sur ce que devient le visible dans la géographie non espagnole des années 1970. L'on poursuivra toujours dans la même direction, c'est-à-dire la transcription du visible en fonction de l'invisible intériorité humaine, en abordant maintenant des auteurs qui écrivent depuis 1970 et d'autres, plus jeunes, nés après 1960. Le visible n'est plus espagnol. Dans la mesure où il est intensément transcrit, le visible implique un approfondissement de la connaissance de soi par le locuteur et il contribue même à une véritable construction du moi. *Arde el mar* (1965)⁴¹, de Pere Gimferrer, et surtout le dernier poème de ce recueil, « El arpa en la cueva » consistent en une ou des visions de certains espaces, terrestres ou marins, grâce auxquelles le moi se défait de son enfance, des pièges de l'écriture romantique des adolescents, entrevoit l'apparition subreptice de l'autre, et notifie cependant les menaces de mystérieux « duendes ». Le visible est ici une composition où prime le mouvement et où il y a moins de couleurs : la forêt est surmontée de nuages agités, la pluie traverse l'espace, les feuilles sèches sont celles de l'automne. Des signes négatifs, tous inexplicables, ne cessent de passer dans cette mythique forêt. Il y a là une sorte de grand tableau ou plutôt de grand spectacle, transcrit en hendécasyllabes, receleur d'une invisibilité qui ne livre pas ses secrets, mais qui est d'abord porteuse d'une beauté issue de la négativité. Un jeune poète construit ici à la fois son être et son identité d'écrivain :

Vivir es fácil. Qué invasión, de pronto,
qué caballos y aves. Tras las nubes
otras nubes acechan. Descargad
este fardo de lluvia. ¡Un solo golpe,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, *Don de la ebriedad*, p.63.

³⁸ *Ibid.*, *Conjuros*, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 87-88.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Barcelona, Ciencia Nueva (El Bardo), 1966 ; Edición de Jordi Gracia, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

como talando un árbol de raíz! ⁴²

On le voit, il n'y a aucune place ici pour un toponyme espagnol. Le moi voyage, à Venise, en Grèce, et le visible, s'il est associé à un lieu se place hors d'Espagne, hors du pays natal, car le moi-poète est en quête d'autres lectures, d'autres poétiques et la démarche ontologique s'appuie obligatoirement sur le départ et l'ouverture.

La preuve en est que d'autres auteurs contemporains de Gimferrer, par exemple Guillermo Carnero (1947) et Jaime Siles (1951), explorent le visible en lui donnant des dimensions et un rôle universels. Citons deux textes de Jaime Siles, auteur sur lequel Henry Gil a écrit de magnifiques pages⁴³. Le premier fut écrit en 1969, alors que Siles n'avait que dix-huit ans, « Génesis de la luz »⁴⁴, - poème qui a le même titre que le recueil -, où le locuteur impersonnel recrée une genèse du monde, à la fois belle et violente, qui constitue une vision, composée d'une série d'images de la lumière métaphorisée en oiseau, en feu et en lave. Le visible consiste en des éléments que l'œil perçoit mais ces éléments sont composites, croisés, associés à d'autres éléments également visibles parce qu'imaginables. La polymétrie est ici l'un des atouts de la poéticité dans cette véritable cosmogonie :

La luz es un ave que se quema,
que se inflama encendida, que se nace
del carcaj de la noche, saeta en la distancia
traspasando los anquilosados nervios de lo oscuro.⁴⁵

Le deuxième poème est extrait de *Canon* (1973) : il s'agit de « Tragedia de los caballos locos ». Le visible consiste ici en une cavalcade de chevaux sur la plage, entre fureur amoureuse et disparition. Le spectacle est d'une incroyable beauté et l'on peut en percevoir divers sens symboliques. Cependant, ce qui est vu est en réalité perçu par l'oreille du moi qui écrit par deux fois : « escucho »⁴⁶. Le visible est donc à la fois intérieur et extérieur, il ne s'inscrit dans aucune géographie précise, et il témoigne surtout de la capacité qu'a le langage de jaillir du silence et de l'invisible pour créer le visible et le renvoyer ensuite à l'invisibilité.

Lorsque l'œuvre de Siles avance dans le temps, l'on constate que, si l'univers demeure au cœur de l'œuvre, des références toponymiques espagnoles ou étrangères surgissent peu à peu : Torre de la Magistral, vista desde Santa Catalina (Alcalá de Henares), dans *Columnae*, 1987⁴⁷; Paris, dans *Semáforos*, *Semáforos*, 1989⁴⁸, mais cela coïncide aussi avec l'évocation baudelairienne d'un visible citadin.

Chez des poètes plus jeunes, tels que Carlos Marzal (né en 1961), la ville est le lieu souvent négatif et dangereux où le moi cherche à se définir en inscrivant des fragments du visible. Ainsi lira-t-on dans *Los países nocturnos*, des textes tels que « La lluvia en

⁴² *Ibid.*, Ediciones Cátedra, p. 140.

⁴³ On consultera la riche bibliographie de Henry Gil dans Jaime Siles, *Cenotafio. Antología poética* (1969-2009), Edición de Sergio Arlandis, Madrid, Cátedra, 2011, p. 143.

⁴⁴ Jaime Siles, *Génesis de la luz*, Málaga, El Guadalhorce, 1969 ; le recueil figure dans Jaime Siles, *Poesía 1969-1990*, Madrid, Visor, 1992, p. 9-25.

⁴⁵ *Ibid.*, *Poesía 1969-1990, op.cit.*, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴⁷ *Ibid.*, *Columnae*, p.214.

⁴⁸ *Ibid.*, *Semáforos*, *Semáforos*, p. 271-342.

Regents'Park »⁴⁹ et « Derivas »⁵⁰. La part consacrée à l'évocation des lieux visibles est bien plus restreinte que celle où le moi rêve, ratiocine, progresse vers l'invisible :

(El sol ya ha declinado. Por las turbias
aguas de nuestra tarde, cada cual
naufra en solitario. La locura
tiene un orden, un ritmo y un idioma.)⁵¹

Si nous parvenons maintenant aux récentes publications de plus jeunes poètes, déjà fort connus, nous constatons le retour à une célébration de la nature qui est à la fois évoquée, nommée, transcrite dans une versification très variable, le plus souvent en polymétrie. Dans son introduction, « Prólogo », à *Selva de fábula* (2009), Juan Antonio González Iglesias (1954) écrit ceci : « Los poetas, los lectores de poesía, estamos con la naturaleza. Somos naturaleza. Nuestro tiempo es el suyo. »⁵² L'écrivain évoque ici une ville, Salamanque – l'Espagne est de retour en poésie – mais cette ville est en même temps un espace visible, végétal et artistique. On lira le poème « Selva de fábula », qui se compose d'une seule phrase riche de soixante-et-un hendécasyllabes, et qui s'achève ainsi : « la aceptación de lo perecedero. »⁵³. On lira également « Principio en septiembre »⁵⁴, « Tres sonetos de la naturaleza »⁵⁵, et aussi cette « Letanía de la torre », poème vertical au vers bref, une tour poétique qui marque l'avènement de l'invisible par le visible, et cet invisible qui est inexprimable n'existe que par le fait d'être poème :

Visión intraducible a ningún logos.
Victoria del espíritu.
Recitada a la altura, letanía
engendradora de serenidad.⁵⁶

On lira enfin « Te contemplo, columna no perenne », dont le dernier vers, issu des comparants précédents, proclame l'existence de l'arbre visible : « Oh álamo de abril »⁵⁷.

Mais les poètes d'aujourd'hui insistent sur le rôle éthique du visible en poésie, et même sur son rôle politique – sans « compromiso » à l'ancienne – et l'on peut ainsi lire un très beau texte de Juan Antonio González Iglesias dont le titre, extrêmement suggestif, est le suivant : « Maldito el que derriba la casa de los pájaros », d'autant qu'il est précédé d'une citation de Nicanor Parra : « Entendemos X Ecologismo »⁵⁸.

⁴⁹ Carlos Marzal, *Los países nocturnos*, Barcelona, Tusquets, 1996.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33-34 et 93-94.

⁵¹ *Ibid.*, p. 93.

⁵² Juan Antonio González Iglesias, *Del lado del amor. Poesía reunida (1994-2009)*, Madrid, Visor, 2010, p. 202. On signalera la très belle traduction de l'un des recueils du poète, *Esto es mi cuerpo*, Madrid, Visor, 1997, par Emmanuel Le Vagueresse, *Ceci est mon corps*, Circé, 2011.

⁵³ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 215, 216, 217.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 219-220.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 233-234.

Dans l'œuvre récente de Luis García Montero (né en 1958), le visible, longuement évoqué, surtout l'espace citadin, conduit à une réflexion sur la mort, la solitude, l'échec humain, tout ce qui relève de l'invisible, mais qui résulte du regard sur le visible. Ainsi dans « Canción búsqeda », extrait de *La intimidad de la serpiente*, 2004⁵⁹, et dans « Soneto de Madrid. Soneto herido, 11 de marzo de 2004 », qui figure dans *En pie de paz* (1985-2005) et qui est une tentative de restitution impossible, à jamais invisible, de la vie des victimes de l'attentat en gare d'Atocha à Madrid⁶⁰.

En un troisième temps, je parlerai des langages poétiques qui partent d'office vers l'invisible, ainsi posé en soi, afin d'en identifier les images et toutes les formes qui le transcrivent (lexique, syntaxe), en observant comment, peu à peu, plus ou moins, s'opère le retour au visible.

Dire l'invisible (le dehors et le dedans) pour revenir vers le visible.

L'on a déjà constaté que le visible en poésie conduisait inévitablement vers de l'inconnu, vers l'intériorité, même si cela se faisait brièvement, ou à la fin du texte. Nous aborderons maintenant l'invisible en tant que tel, comme point de départ, a priori, projet et but.

Interrogeons-nous sur les relations qui existent entre la mémoire et le visible. Les œuvres récentes de Jaime Siles fournissent plusieurs exemples de ce type de procédure. En 1999, le premier poème de *Himnos tardíos* est intitulé « El oro de los días »⁶¹. Dès le vers initial, nous savons que le locuteur se souvient de ce qu'il appelle sa jeunesse perdue, et la métaphore qu'est « El oro de las días » ne comporte qu'une part de visibilité, « el oro », un comparant, alors que « días » se rapporte au temps de la jeunesse. Le locuteur parle à la première personne et dit : « la veo », mais si des visions ponctuelles surgissent, Nice, la Suisse, le Neckar, etc., le moi se souvient qu'il se souvient d'une perte irrémédiable :

Recuerdo que recuerdo, sobre todo, ceniza.⁶²

et, si le poème consiste à recueillir des pages perdues, la source en est l'invisible, le corps intérieur et l'âme invisible :

las páginas perdidas : las que el cuerpo recuerda
y el alma nunca vida. Estrofas de la carne⁶³

L'invisible suscite ici le métalangage, l'exploration du travail poétique et il passe par la forte structuration qu'assure l'alexandrin.

Dans un autre livre, *Pasos en la nieve*, 2004, on lit un poème intitulé « Molinos de las Islas Baleares »⁶⁴, où les moulins ne sont vraiment visibles que grâce à la récurrence du mot

⁵⁹ Luis García Montero, *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 467-468.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 606.

⁶¹ Jaime Siles, *Himnos tardíos*, Madrid, Visor, 1999, p. 15-17.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

« aspas » et, dès les premiers vers, ces moulins ne sont là que pour symboliser les liens indissolubles entre mort et vie, pour dire donc l'indicible : *Moléis la muerte y moléis la vida*⁶⁵.

Le poème intitulé « Paisaje desde el tren » évoque brièvement le paysage visible par la fenêtre – brouillard et pluie – tandis que l'essentiel du texte consiste en une méditation philosophique sur soi, sur la mort, sur le yo, « la ficción del yo »: « El espectador – y no el cuadro – se mueve: se muere. »⁶⁶

Dans « Mañana de Ginebra », de ce même recueil de 2004, les mouettes et les pigeons, ponctuellement vus par l'œil de chair, ne servent qu'à rythmer, dans des quatrains heptasyllabiques assonancés, une intense réflexion métaphysique sur la notion de néant, jusqu'à ce que se crée, à la fin du poème une sorte de suspension du temps, également l'intégration du souvenir :

Que vuestro curso aéreo
me arrastre en su compás
de picos y de alas
hacia la eternidad.⁶⁷

Nous parvenons à une autre étape de notre réflexion, où nous parlerons de l'invisible comme vie intérieure, comme dedans inaccessible à l'œil extérieur, comme inconnu absolu, constamment perdu, dispersé et poursuivi. Le poète proclame alors le désir de décrire son âme, ses sentiments, ses souvenirs dans le présent, tout en sachant qu'il s'agit d'une entreprise difficile, dans laquelle il risque de s'épuiser et même de se perdre, guetté qu'il est par l'oubli, l'incapacité de trouver les mots qui traduiraient le mieux cette invisibilité.

Le locuteur se prévaut alors fréquemment du rêve (« sueño ») ou du sommeil qui produisent des images de soi, mais la déception et le sentiment d'un échec conduisent souvent le poète à dévoiler ses errances, à reconnaître l'erreur ou l'aporie poétique.

La métaphore est la figure la plus employée dans ce type d'exploration, de même que la comparaison. Si Antonio Machado, dans un texte intitulé « Galerías », dit au premier vers : « Yo he visto mi alma en sueños », – ce qui est, par trois fois, repris anaphoriquement – l'on aboutit, après deux comparaisons introduites par « cual » et « como », à une conclusion métaphorique par laquelle s'opère le retour au visible :

Era un desierto llano
y un árbol seco y roto,
hacia el camino blanco.⁶⁸

Dans le poème XVIII de *Soledades*, Machado associe le visible « galerías » à l'invisible « del alma »⁶⁹ ; de même au premier vers du LXXXVII, « Renacimiento »⁷⁰ et dans le LXI, « Introducción », les quatre occurrences de « alma » s'associent à « esas galerías/ sin

⁶⁴ Jaime Siles, *Pasos en la nieve*, Barcelona, Tusquets, 2004, p.23-24.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁷ *Ibid.*, p.83.

⁶⁸ Antonio Machado, *Poesías completas*, *op.cit. supra*, p. 380.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 130.

fondo »⁷¹. Chez Machado, l'invisible exige des comparants qui désignent le visible, ainsi dans le LX, où le lecteur découvre d'abord les ruches et la noria métaphoriques qui évoquent la vie intérieure,

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
las cangilones vacíos,
girando, de sombra llenos?⁷²

puis surgit le moi dont le cœur a les yeux ouverts sur le silence, comme si l'invisible ne pouvait être dit que par l'invisible.

L'on parvient donc à une troisième procédure, qui peut paraître la plus aride, aussi bien pour le poète que pour le lecteur. L'invisible, en ce cas, s'abstrait, s'éloigne de plus en plus du visible, jusqu'à s'en défaire presque totalement.

Dans un poème de *Alianza y condena*, Claudio Rodríguez évoque la douleur qui l'habite et le mine. Certes le titre, « Como el son de las hojas del álamo »⁷³ introduit ce « son » qui devient celui de la douleur invisible et le mot « hojas » se réfère au visible, alors que la rime o-a s'impose jusqu'au bout, mais cela n'est que ponctuel. Les hendécasyllabes de ce texte compact construisent essentiellement cette douleur, par le biais de mots abstraits, « serenidad », « dolorosa », « soledad », et cette douleur s'impose à la fin du dernier vers :

sin enigmas, son solo que traspasa
mi corazón, dolor que es mi victoria.⁷⁴

Cependant, les exemples les plus nombreux et les plus originaux de l'invisibilité du dedans, de la vie intérieure irréprésentable, se trouvent, selon moi, dans l'œuvre récente de Jaime Siles. Je citerai trois poèmes qui se trouvent dans *Pasos en la nieve*. « Momentos bajos » consiste en une sorte d'analyse introspective du moi par lui-même, où n'apparaît aucune anecdote, pas plus qu'aucune date ou aucun lieu. Nous assistons à une douloureuse méditation où figurent des catégories : « nada », « nadie », « vacío », « aire », « alma cansada », « día », « hora », « tarde ». Les deux derniers vers parviennent à exprimer le désarroi absolu, ceci au prix du plus fort dépouillement langagier, qui dit l'annulation de l'être :

Sólo este dolor dentro de mí, este dolor
de nada, pero de mí: de nadie.⁷⁵

⁷¹ *Ibid.*, p. 118.

⁷² *Ibid.*, p. 117.

⁷³ Claudio Rodríguez, *Desde mis poemas*, *op.cit. supra*, p. 178.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Jaime Siles, *Pasos en la nieve*, *op.cit. supra*, p. 94.

Un deuxième texte de ce livre, « Noticia del naufragio », utilise l'anaphore « Se me ha hundido », qui précède « el mundo », puis « la vida », enfin, à deux reprises, « mi mundo ». Il y a là une métaphore de la plongée, de la noyade et l'être (le verbe « ser ») devient incertain, sans bases fixes, à la dérive :

Se me ha hundido mi mundo
y me hundo con él
en esa lenta sombra
que soy, que fui, que es.⁷⁶

Enfin, un troisième texte, « Marea negra » – colonnes heptasyllabiques assonancées en i-ob – va sans doute encore plus loin dans l'exploration de l'invisibilité du moi intérieur. Il y a là une question décisive du locuteur sur l'identité de l'homme qui parle et sur sa possible altérité :

Quien habla dentro de uno
¿es otro o es él mismo?⁷⁷

J'ai fait allusion, la semaine dernière lors d'un colloque à l'Université de Dijon, à ce poème dont je crois discerner la valeur métalangagière. Les étapes traversées par le moi jusqu'à l'acceptation du vide et de la perte, s'achèvent par la possibilité d'accéder au langage poétique, car le moi s'étant défait de lui-même – par l'impersonnation – peut enfin accéder à tout le langage :

sólo entonces, perdido
el yo, se tiene el habla
abierto a lo infinito.⁷⁸

Toute l'œuvre de Jaime Siles est à relire en fonction de cette démarche vers l'invisible et de sa traversée. Je n'évoquerai quelques textes que pour inciter le public à les lire : « Parménides » dans *Alegoría* (1973-1977)⁷⁹ et aussi, dans *Himnos tardíos*, un poème intitulé « Los minúsculos mares », où les mots sont des solécismes, des abstractions, des paradoxes, destinés à enrichir la langue silésienne qui se risque à aller de plus en plus loin dans la diction de l'invisible :

¿Dónde
lo no lugar del tiempo?
¿Dónde
la palabra del tiempo sin lugar?
¿Dónde
lo no palabra?⁸⁰

⁷⁶ *Ibid.*, p. 95-98.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁹ Jaime Siles, *Poesía 1969-1990*, *op.cit. supra*, p. 79-90.

⁸⁰ Jaime Siles, *Himnos tardíos*, *op.cit. supra*, p.76.

On lira aussi, pour mesurer le rôle des abstractions et paradoxes dans l'écriture de l'invisible le poème X de *L'espai desert*, de Pere Gimferrer, qui commence ainsi :

El sot de l'èsser. Sempre les mateixes
paraules amb el dring del fals metall⁸¹

Mais que peut-on bien voir lorsque l'on parle du « creux de l'être » ? L'expérience menée par le moi dans la solitude et l'obscurité de la chambre conduit à une révélation de l'invisible, et à une écoute du néant : « Escoltant el no-res, ». Les abstractions s'ajoutent les unes aux autres, « un no-temps » et « un no-espai ». La fin de cette expérience extrême, qui mène au creux de l'être, consiste à juxtaposer le non-espace et l'espace, afin que de ce paradoxe absurde s'impose une totalité dont le poète dit qu'elle sera visible, car « vegem » est la première personne du pluriel du présent du subjonctif du verbe « veure », c'est-à-dire « voir » :

perquè vegem el fons del sot de l'èsser,
perquè vegem l'espai sense claror ni fosca,
perquè vegem l'espai on no hi ha espai,
perquè vegem l'espai que és tot l'espai.⁸²

Un autre type de procédure devrait être étudié plus longuement. Comment, en effet, dire la mort, qui en soi est un concept et que l'on n'évoque poétiquement que par le deuil, la douleur, la vie des morts, leur souvenir ? Un livre récent parvient à faire parler l'invisible mort sans images, sans masque, sans squelette. Dans *Cuatro noches romanas*⁸³, Guillermo Carnero présente en 2009 quatre dialogues entre deux personnages inconnus, non nommés et que l'on identifie peu à peu, par l'usage des adjectifs et participes passés, c'est-à-dire le moi-poète et la mort. Ce livre insolite où il est question de l'espace romain fait de la parole de la mort un instrument redoutable dans la mesure où le langage émane de la non-personne face à la personne du moi vivant.

Il conviendrait encore d'aborder la question de l'invisible transcendance, du religieux et du sacré dans la poésie espagnole et catalane d'aujourd'hui, si du moins ils y sont présents. Il y a là un thème de recherche important, très bien abordé dans ses travaux par Nuria Rodríguez Lázaro⁸⁴.

L'on s'interrogera enfin sur la réception du visible et de l'invisible inscrits dans l'image poétique, par le lecteur / auditeur.

Il est toutes sortes de lectures, assidues ou temporaires, des textes poétiques. Cependant, compte tenu de l'immédiateté du très visible et d'une approche plus abstraite

⁸¹ Pere Gimferrer, *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977. On lira l'édition bilingue, *L'espace désert*, Fédérop, 2009. La traduction est assurée par François-Michel Durazzo. Le texte catalan du poème X figure pages 66, 68, 70.

⁸² *Ibid.*, p.70.

⁸³ Guillermo Carnero, *Cuatro noches romanas*, Barcelona, Tusquets, 2009.

⁸⁴ Nuria Rodríguez Lázaro a consacré son bel inédit de H.D.R. à : *Poesía y religión en la generación del 27. Motivos y estrategias de reapropiación en la obra de Luis Cernuda, Dámaso Alonso y Pedro Salinas*, Université de Paris-VIII, 2009, 330 pages.

de l'invisible, on pourrait distinguer, dans le cas de l'aire hispanique et catalane, trois postures différentes :

Si les paysages, les choses et les personnages sont « décrits » ou inscrits en une géographie très visuelle, le lecteur se les représentera facilement et les images qu'il en aura tirées lui resteront en tête, fixes, sans véritable évolution. Il se souviendra éventuellement de lieux comparables, rêvés, exotiques ou non ; chacun de nous aura une image personnelle à partir des mêmes données langagières. Lorsque le visible n'est pas fidèle aux lois physiques du monde sensible, lorsqu'il y a une part métaphorique dans l'évocation du réel, le lecteur se forge aussi une image, mais où le comparé et le comparant sont mobiles, comme si l'image se dédoublait, suscitant le plaisir du récepteur séduit par une identité ambiguë du visible ; ainsi en est-il de la très fameuse lune des deux premiers vers du *Romancero gitano*, de Federico García Lorca : *La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos*.⁸⁵

Lorsque le visible conduit à l'invisible ou en est tout accompagné, le lecteur voit peut-être là un des rôles majeurs de la poésie, car il perçoit à la fois le monde qu'il voit avec ses yeux de chair ou celui dont il rêve lorsque le visible est métaphorisé, et les passions des hommes que lui-même traverse ; enfin, il peut entendre les questions qu'il se pose et parfois les réponses auxquelles il aspire. Toute l'œuvre de Rubén Darío correspond peut-être à ce deuxième type de procédure⁸⁶.

Mais lorsque l'invisible est un point de départ et un ancrage dans l'existence du poème, si le lecteur peut être stimulé par la dimension ontologique ou philosophique de l'écriture, il a aussi le vertige, se heurte à de l'insoluble. Parfois il craint ce type de poésie qu'il juge aride : Jaime Siles est ainsi perçu par certains lecteurs, alors que d'autres lecteurs jouissent de la possibilité de méditer sur la langue, de l'explorer sur ses confins, qu'il repousse, sur son avenir qu'il souhaiterait intemporel.

Cependant, au moment de conclure, l'on comprend qu'il y a en permanence un va-et-vient entre le visible porteur d'invisibilité et l'invisible qui nous renvoie à notre quotidienne visibilité. C'est à chaque poète de trouver l'équilibre entre le concret et l'abstrait, de se défaire provisoirement de l'un ou de l'autre, mais, si nous relisons l'œuvre de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), prédécesseur donc de ces poètes du XX^e et du XXI^e siècles, nous voyons dans la *Rima IV*⁸⁷ un acte de foi en la possibilité de la poésie : dans la mesure où l'univers visible demeure, la poésie existera, « *habrá poesía* », dans la mesure aussi où l'homme ignorera toujours les clefs de l'invisible (le destin du monde et de l'homme), enfin dans la mesure où l'invisible douleur et l'invisible joie intérieures existent, et où l'amour sera possible, comme le redit avec jubilation l'épiphore « *habrá poesía* ». Le visible est le garant de la poésie, puisque nous sommes au monde, et le poète passera nécessairement par lui, mais l'invisible, comme question et impossible réponse, en assure la définitive durabilité. Mais, déjà au XV^e siècle, Ausiàs March, auteur majeur de l'Europe médiévale et premier poète en langue catalane écrivait : « *No cal dubtar que sens ulls pot hom veure* »⁸⁸ : autrement dit « Même sans yeux, n'en doutons pas, l'on peut voir. ».

⁸⁵ Federico García Lorca, *Romancero gitano. Poème du chant profond*, Texte original et version française par Claude Esteban, Paris, Aubier, 1995, « Romance de la luna, luna », p.32-34.

⁸⁶ Rubén Darío, *Poesías completas*, Fondo de cultura económica, México, 1952; Fondo de cultura económica, sucursal para España, Madrid, 1993.

⁸⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Editorial Castalia, 1982, IV, p. 104-105.

⁸⁸ Ausiàs March, *Poesies*, A cura de Pere Bohigas, volum V, Barcelona, Editorial Barcino, 1959, Els nostres clàssics, col. A, n°86, p. 84. Il s'agit du poème CXVIII, vers 1.