reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

12 | 2014

**Empreintes/emprunts : entre forces de conformisation
et forces d'innovation**

De ces emprunts qui confondent les empreintes

L'exemple du poète Jaime Gil de Biedma

Stéphane Moreno

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/7632>

DOI : 10.4000/cher.7632

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 7 juillet 2014

Pagination : 45-58

ISBN : 978-2-86820-569-8

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Stéphane Moreno, « De ces emprunts qui confondent les empreintes », *reCHERches* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/7632> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.7632>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

De ces emprunts qui confondent les empreintes

L'exemple du poète Jaime Gil de Biedma

STÉPHANE MORENO
CRILAU (EA 764) Universités Perpignan / Paris 8

Les références et les emprunts littéraires d'une œuvre poétique participent de la création d'un univers artistique singulier, et cela se vérifie dans l'œuvre *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma où les référents littéraires contribuent à la mise en place de cet univers qui associe à la fois des traditions (grecque, latine, espagnole, française, anglaise) et des époques littéraires différentes (Antiquité gréco-latine, Moyen-Âge, époques contemporaine et moderne). Dès lors, ces *miscellanées* soulignent un ensemble d'échos entre œuvres poétiques qui viennent modifier, enrichir l'évolution de la tradition littéraire, admettant que « toute succession littéraire est avant tout conflit, destruction de l'ancien système et nouvelle construction à partir d'éléments anciens » (Weinstein : 29), comme l'affirmait le formaliste russe Iouri Tynianov. Mais comme « le temps est un joueur avide », pour le dire en des termes que j'emprunte à Baudelaire, je m'en tiendrai ici à l'influence de la littérature française comme une sorte de « huella francesa » selon les dires d'Alejandro Pedregosa en ouverture de ce colloque. Quelle importance doit-on accorder à l'activité de la lecture ? En quoi celle-ci modifie-t-elle, vient-elle enrichir l'écriture poétique ? Comment se manifeste la présence des poètes français dans l'œuvre poétique *Las personas del verbo* ? Quels en sont les effets ? Un premier mouvement sera consacré à l'importance de la lecture, comme point de départ de l'écriture, de toutes les écritures poétiques – du moins celles qui intègrent ces emprunts qui nous concernent. Un deuxième mouvement permettra d'appréhender le

recours excessif à l'emprunt pour démontrer que les emprunts en viennent parfois à confondre les empreintes, je crois que les juristes parleraient de propriété intellectuelle, j'évoquerais pour ma part, une écriture à la manière de. Enfin, il s'agira d'interroger cette démarche qui consiste en définitive à renforcer un certain idéal d'exclusivité poétique qui intègre des notions à la fois d'ordre littéraire, historique et linguistique.

Au croisement de la lecture et de l'écriture

Lors d'une conférence intitulée «Leer poesía. Escribir poesía», Luis García Montero pose en ces termes l'importance de la lecture chez Jaime Gil de Biedma :

L.G.M.: Has dicho que la lectura, cuando se hace experiencia, es mucho más definida en una personalidad que la experiencia de escribir. Y esto es importante que lo digas tú, porque yo creo que una de tus características más importantes es que a la hora de escribir tú te ofreces como un poeta que lee, es decir, como un poeta que cita, que cita bien diciéndolo: «como decía Espronceda...», «como decía el poeta...», o como un poeta que cita versos sin decirlo, pero versos tan conocidos que se los está ofreciendo al lector como un guiño. (Biedma 2010: 1128) ¹

L'intervention de Luis García Montero est intéressante en ceci qu'elle établit un lien direct entre l'activité de lecture et celle de l'écriture, lien qui passe en grande partie par l'art de la citation. En ce sens, la réponse de Jaime Gil de Biedma à Luis García Montero rappelle l'importance de la tradition littéraire à la fois comme source d'inspiration et comme moteur de la créativité :

J.G.B.: Bueno, en parte lo que ocurre es que la poesía o cualquier forma sólo tiene sentido en relación con los poemas que le han precedido. Es muy difícil poder expresar lo que uno quiere en un momento dado, lo que a uno le gustaría hacer en poesía, si no hubiese una referencia, que es la poesía anterior o contemporánea en la que uno se ha formado, a partir de la cual uno introduce su mínima diferencia significativa. (Biedma 2010: 1128)

¹ Ce texte correspond à deux conférences que donne Jaime Gil de Biedma à l'Université de Grenade en décembre 1983. 1^{re} publication Madrid, Visor Libros, 2006. Les citations: « como decía Espronceda » et « como decía el poeta » proposées par Luis García Montero méritent une précision. Les énoncés dans l'œuvre poétique sont respectivement les suivants: « -La dulce vaguedad del sentimiento, / que decía Espronceda- » (vv. 12-13 *in* «Trompe l'œil») et «Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen.» (vv. 28b-30 *in* «Pandémica y celeste»).

Dans son récit autobiographique intitulé, *Retrato del artista en 1956*, le poète catalan tentant de définir la poésie martèle ici encore le rôle de la lecture. Ainsi s'interroge-t-il :

Poesía... No sé si será el mío un caso particular, pero la imagen que esa palabra inmediatamente me evoca no es la de un hombre escribiendo un poema, sino la de un hombre –yo– leyendo un poema. (Biedma 2010 : 459)

Dès lors l'on comprend l'importance de ces lectures qui introduisent les emprunts littéraires comme condition *sine qua non* de l'écriture. Mais les emprunts doivent-ils être tous traités – appréciés – de la même façon ? Non, car il importe de distinguer l'espace dans lequel vient s'inscrire l'emprunt. Est-il placé en épigraphe ? Est-il devenu un titre de poème ? Est-il inséré dans le poème ?

Deux épigraphes présentent un lien direct avec des poètes français. Le recueil *Moralidades* présente une épigraphe de François Villon (1431-1463) :

En l'an trentiesme de mon aage,
Que toutes mes hontes j'ay beues (vv. 1-2).

Ces deux vers, issus du *Grand Testament*, s'ils précisent l'orientation du recueil sont aussi la marque d'une parodie, celle d'un acte juridique, qui évoque le passage du temps, la mort d'un poète souvent dénommé comme le premier poète maudit que Jaime Gil de Biedma a lu en 1956, « En el mismo diario encuentro mención de una lectura de "Le Grand Testament", de François Villon »².

Le poème « Pour vivre ici » de Paul Éluard (1895-1952) est convoqué à deux reprises par Biedma. Il donne son titre, « Por vivir aquí », à la deuxième section du recueil *Compañeros de viaje* tandis que le premier vers – « Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné » – sert d'épigraphe globale à ce même recueil.

Mais les emprunts-épigraphes (de poètes français) ne sont pas si nombreux et c'est dès lors dans les titres de poèmes et dans les poèmes mêmes que l'on rencontre le plus grand nombre d'emprunts.

Victor Hugo (1802-1885) est cité dans le poème « Ampliación de estudios ». Le procédé choisi par Jaime Gil de Biedma est intéressant car il mêle diverses manières d'introduire l'emprunt :

Je vous dirai peut-être quelque jour
Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour,
Prodigués pour ma vie en naissant condamnée,

2 Jaime Gil de Biedma, « La imitación como mediación, o de mi edad media », Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 1065.

M'ont fait deux fois l'enfant de ma mère obstinée...
(« Ce siècle avait deux ans », vv. 16-19)

Puede que un día cuente
quel lait pur, que de soins y cuántos sacrificios
me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.
(« Ampliación de estudios », vv. 11-13)

Il s'agit d'une traduction légèrement arrangée et en ce sens plutôt surprenante. En effet, au vers 17, l'expression « quel lait pur, que de soins » n'est pas traduite et le deuxième hémistiché du vers admet dans la traduction l'idée de sacrifices, laquelle se substitue aux vœux et à l'amour de la voix poétique française. Le vers 18, « Prodigués pour ma vie en naissant condamnée », n'apparaît pas, quant à lui, dans la traduction de Jaime Gil de Biedma. La métrique d'origine, loin d'être respectée, est remplacée au premier vers par un blanc typographique et le dernier vers transforme « ma mère obstinée » en « padres propicios ».

Le titre du poème « Príncipe de Aquitania en su torre abolida »³ est un emprunt littéral du vers 2 de la composition « El desdichado » de Gérard de Nerval (1808-1855). Mais tout porte à croire que Jaime Gil l'emprunte – ou le découvre – dans le poème « The waste land » de T. S. Eliot. Le constat est pour le moins intéressant car il invite à s'interroger sur l'origine de l'emprunt. En effet, le vers 429 de ce poème est le suivant : « Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ». Précisons également que le célèbre vers de Baudelaire « Hypocrite lecteur... »⁴, que Jaime Gil intègre à la composition « Pandémica y celeste », est aussi le vers 76 de « The waste land » où l'on peut lire avec une certaine curiosité *so British* : « You! Hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère! ». Curieusement, dans « Pandémica y celeste », « l'hypocrite lecteur » devient espagnol tandis que le semblable, le frère reste français :

Que te voy a enseñar un corazón,
Un corazón infiel,
Desnudo de cintura para abajo,

3 Je suis moi-même tenté de dire qu'il a pu le découvrir chez Jorge Guillén, dans le poème « Al margen de Lampedusa » (cf. *supra*) où ce vers figure non seulement en français dans l'épigraphe mais aussi comme premier vers de la composition, et, en l'occurrence, traduit, où le choix de la préposition diffère (« con » à « en ») : « Príncipe de Aquitania con su torre abolida ».

4 Jaime Gil ne s'en cache pas. À ce propos, voir l'entrevue de la Revista *Thesaurus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 1313 : « Yo quería hacer una invocación directa al lector como se hacía en el siglo XIX, como hace Baudelaire. Concretamente me salió la misma que utiliza Eliot: "Hypocrite lecteur –mon semblable, –mon frère!" ».

Hipócrita lector – mon semblable, – mon frère!
(« Pandémica y celeste », vv. 9-12)

L'influence de Charles Baudelaire (1821-1867) dans l'œuvre de Biedma est ainsi présente dans les titres de certains poèmes mais se manifeste aussi par l'emprunt littéral de vers pour culminer, on le verra par la suite, dans un art qui cultive à peu de chose près celui du centon. Ainsi, *Les Fleurs du Mal* font-elles l'objet de lectures attentives :

Releído anoche varios poemas de Baudelaire que me dieron ganas de volver otra vez a *Les Fleurs du mal* con toda calma. Mi respeto y mi amor por Baudelaire los descubro mayores a cada lectura. Sus poemas resultan siempre superiores al recuerdo que de ellos guardaba y me sorprenden, como si misteriosamente hubiese aprovechado el tiempo, desde la vez anterior que le leí, para revisar y mejorar su obra (Biedma 2010: 440).

L'on comprend dès lors le choix des titres « Himno a la juventud » et « Desembarco en Citerea » qui semblent s'inspirer des poèmes de Baudelaire « Hymne à la Beauté » et « Voyage à Cythère » auquel Biedma emprunte un vers : « Ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage ! » (v. 13), vers qui il replace tel quel, non pas dans « Desembarco en Citerea », comme l'on pourrait s'y attendre, mais dans le poème « De senectute » (v. 13) où les réflexions autour de la vieillesse et l'évocation de la mort semblent admettre un cœur et un corps las, que l'image du gibet, présente chez Baudelaire, mais tue chez Biedma, précise plus encore :

Dans ton île, ô Vénus ! Je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage !
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût.
(« Un voyage à Cythère », vv. 57-60)

On le voit, l'écriture poétique est « un jeu » auquel s'amuse l'auteur avec certains de ses correspondants, comme dans cette lettre à Joan Ferraté, datée du 21 octobre 1963, où il se joue des allusions reconnaissables contenues dans la composition « Noches del mes de junio » :

En cuanto a tu pregunta de si hay alguna otra alusión reconocible, creo que no. « Pero también la vida nos sujeta » me vino a la mente por asociación y como respuesta a cierto verso de Baudelaire: *Plus encore que la Vie, c'est la Mort qui nous tient*, pero eso me parece que es pura prehistoria y que no aclara el sentido de mi pasaje, aunque es posible que « también » esté ahí como un rastro de aquella vaga intención de retrucar a Baudelaire (Biedma 2010: 260).

Les vers de Baudelaire, qu'il importe de mieux citer, et que mentionne Jaime Gil,

[...] Plus encore que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.
(«Semper eadem», vv. 10-11)

viennent ainsi clore le poème «Noches del mes de junio» dans lequel l'emprunt est traduit et le sujet inversé :

Pero también
la vida nos sujeta porque precisamente
no es como la esperábamos.
(«Noches del mes de junio», vv. 23-24)

Stéphane Mallarmé (1842-1898) est aussi à l'honneur, si bien qu'il est, selon Biedma, le poète le plus cité dans sa poésie⁵. Dans «Pandémica y celeste», c'est un vers du poème «L'après-midi d'un faune»⁶ que Jaime Gil reprend :

J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux.
(«L'après-midi d'un faune», vv. 73-75)

La historia en cuerpo y alma, como una
imagen rota,
de la langueur goûtée à ce mal d'être deux.
(«Pandémica y celeste», vv. 55-57)

Si, chez Mallarmé, le vers est placé entre parenthèses et soutenu par l'enjambement qui garantit, ce n'est pas négligeable, le sens, chez Biedma, en revanche, le procédé métrique ainsi que les parenthèses disparaissent, tendant à rendre le vers plus hermétique, plus étranger encore, plus inaccessible tant sur le plan linguistique – de par l'absence de traduction – que sémantique.

5 «Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo», entrevue avec Federico Campbell : «Mallarmé me ha interesado tanto que es el poeta más citado en mi poesía» (Biedma 2010 : 1192).

6 Jaime Gil de Biedma a effectivement lu «L'après-midi d'un faune», comme en témoigne cette référence laissée dans une lettre à Gustavo Durán (Barcelone, 3 de diciembre de 1966) : «Hoy, domingo, me he levantado a las once y media, deambulando por la casa, almorzado solitariamente en un lugar cercano, y sufrido, ya de regreso al hogar, un verdadero *après-midi d'un faune*, quiero decir un horroroso ataque de excitación erótica y nerviosa después de la siesta». (Jaume : 306)

Or c'est bien un certain hermétisme dans la poésie de Stéphane Mallarmé qui semble séduire le poète catalan. Ainsi le titre du poème «T'introduire dans mon histoire» est-il une reprise du célèbre sonnet hermétique mallarméen qui pose l'interrogation de *l'inversion du sujet*:

Cogí la servilleta de la cafetería y empecé a escribir una letra de canción que naturalmente nunca se ha convertido en canción. Es un poema [...] sobre la experiencia de la vida en común [...] y lleva como título una deformación de un famoso verso –primer verso– de un famoso soneto hermético de Mallarmé; el soneto de Mallarmé dice: «M'introduire dans ton histoire» y el poema se titula «T'introduire dans mon histoire...» (Biedma 2010: 1104).

L'incise en langue française, «la nuit c'est toi» (v. 6), dans le poème «Conversación» laisse à penser qu'il s'agit d'un nouvel emprunt mallarméen à la composition «Don du poème» dont le premier vers, «Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!», était bien connu de Biedma. En témoigne cette lettre écrite à Carlos Barral, en janvier 1956, dans laquelle Biedma s'enquiert de la naissance imminente du premier enfant du couple Barral:

¿Cómo está Yvonne? ¿Cuándo llega *l'enfant d'une nuit d'Idumée*? ¿Y tu poema? Yo, nada; estoy esclavo de mi maldito diario –un vicio vergonzoso, pero me he decidido a llegar al final a ver qué sale. (Biedma 2010: 112)

De la même façon, le vers «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?» qui clôt «Ampliación de estudios», est emprunté à la composition «Le tombeau d'Edgar Poe» de Mallarmé. La citation permet à Jaime Gil d'introduire la dimension de renom qui, très souvent, s'acquiert *post mortem*.

«Epístola francesa» ou le Grand Emprunt

Avec une métaphore venue de l'économie (le grand emprunt, réalisé en 2010 par l'État français), Biedma suggère l'importance primordiale qu'acquiert le phénomène littéraire dans le poème «Epístola francesa», seule composition écrite en français, où le titre et l'épigraphe, proposés en espagnol, contrastent. Mais la lettre, en réalité une épître dédicatoire si l'on en croit le terme «Epístola» et la dédicace «A Paco por su carta desde New York», compte des alexandrins aux rimes plates (AABB), principalement suffisantes ou riches. Conçu comme un «ejercicio retórico a medio camino entre Hugo y Baudelaire» (Biedma 2005: 205), le poème oblige ainsi son lecteur à relire ceux des poètes français. Et ce n'est pas peu dire car l'ensemble de la composition est très fortement inspiré de nombreux poèmes de Baudelaire:

Mi consejo –nada original– es que te despreocupes de lo que escriben tus contemporáneos y amigos, para buscar orientación en los grandes poetas de otras épocas –y también en los pequeños– cuya obra te parezca inopinadamente afín a la poesía que a ti te gustaría hacer, aquí y ahora. Eso es lo que he hecho yo en los últimos tiempos con Espronceda, con Byron, [...] y con Baudelaire –con éste por enésima vez: creo que cada cinco años me enseña algo. [Lettre à José Manuel Caballero Bonald, 1959].

Si le procédé d'emprunt est à la fois intéressant et astucieux, le texte cultive aussi – ou conserve – une certaine préciosité dans la langue. Les vers empruntés par Jaime Gil de Biedma appartiennent ainsi à plusieurs poèmes de Charles Baudelaire et de Victor Hugo, autant d'emprunts que la synthèse ci-après reprend :

Emprunts et transformations

<p>Un démon, ivre encor du banquet des sabbats Victor Hugo, « Ballade huitième ».</p> <p>Dans les plis sinueux des vieilles capitales, Où tout même l'horreur, tourne aux enchantements, Je guette, obéissant à mes humeurs fatales, Des êtres singuliers, décrépits et charmants. Charles Baudelaire, « Les petites vieilles », vv. 1-4.</p> <p>Il veut, <u>Vierge</u>, au prix d'un affreux <u>sacrifice</u> Victor Hugo, « Ode deuxième ».</p> <p>J'ai parfois, <u>au fond d'un théâtre banal</u>. Charles Baudelaire, « L'irréparable », v. 1.</p> <p>Qui vers son <u>miroir penche</u> un lourd amas d'années. Charles Baudelaire, « La lune offensée », v. 13.</p> <p>Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle. Pour exercer tes dents à ce jeu singulier. Charles Baudelaire, « La chevelure », vv. 46-48.</p> <p>Que ton sein m'était doux ! Charles Baudelaire, « Le Balcon ».</p> <p>Dans ces soirs solennels de célestes vendanges <i>Id.</i>, « L'examen de minuit ».</p>	<p>« Ivre encor, d'être là, perdu dans cette ville,</p> <p>Vous guettez dans la foule empressée de New York Le passage inquiétant et soudain d'un beau corps » (vv. 5, 7-8)</p> <p>« Telle a l'air d'une <u>vierge</u> allant au <u>sacrifice</u> » (v. 13)</p> <p>« <u>Au fond d'un</u> vieux <u>théâtre</u>, fastueux et <u>banal</u> » (v. 15)</p> <p>« Mais cette autre, <u>miroir</u> où <u>pencher</u> vos regrets » (v. 19)</p> <p>« Elle a le charme impur des vieux endroits discrets Où vous avez appris les jeux inconvenables » (vv. 20-21)</p> <p>« Ah ! comme il était doux, ces soirs toujours semblables » (v. 22)</p>
<p>« Mais le vert paradis des amours enfantines » « LXII – Moesta et errabunda », v. 21.</p> <p>« Contemplons ce <u>trésor de grâces florentines</u> » « Le masque », v. 1.</p>	<p>« Voici l'ancien <u>trésor</u> des amours enfantines. Ces yeux d'un vert brumeux, ces <u>grâces florentines</u>. (vv. 25-26)</p> <p>« Epistola francesca »</p>

Dans le dernier exemple – le seul qui présente des rimes trisyllabiques (parfois appelées léonines ou doubles) – des emprunts de Baudelaire, l'emprunt est construit selon un chiasme où l'adjectif de couleur « vert » est désormais associé à la couleur des yeux et le terme « trésor » désigne désormais les amours enfantines. Cette rime massive pour l'oreille n'existe pas chez Baudelaire puisque le terme « enfantines » s'y voit doublé par l'antépiphore caractéristique du poème « Moesta et errabunda » et « florentines » rime,

chez Baudelaire, avec « divines ». Loin d'être une simple coïncidence, les emprunts sont dispersés, démarche qui rappelle celle du centon (création d'un poème à partir de vers issus d'autres poèmes).

D'autres parallèles – ou allusions – sont perceptibles mais peut-être plus discutables. « Les jeux inconvenables » (v. 21) font peut-être écho aux « Jeux latins » du poème « Lesbos ». L'image de « La chevelure », « fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève », a sans doute permis la création du vers « Il y en a dont le front s'ennoblit d'une tresse » (v. 17) chez Biedma. Et la couronne – le front s'ennoblit – d'être suggérée par « Le Masque » de Baudelaire : « La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ». Car il faut préciser que Jaime Gil place deux des vers du poème « La chevelure » comme épigraphe centrale de son recueil autobiographique *Retrato del artista en 1956* :

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats.
(« La chevelure », vv. 11-12)

Mais ce qui m'intéresse particulièrement ici concerne la place des emprunts qui se trouvent confondus, comme noyés dans la masse linguistique. Et c'est précisément la langue qui permet de gommer, d'effacer les séparations d'ordre linguistique observées précédemment (un emprunt *verbatim* à la poésie française intégré dans un texte écrit en espagnol).

L'on pourrait dire que les poètes français, surtout les symbolistes, sont présents dans l'œuvre poétique de Biedma et s'expriment tant sur le plan du magistère poétique, l'on décèle les influences de Baudelaire, de Mallarmé, que sur le goût littéraire d'une certaine culture d'élite. Mais la présence des auteurs français se distingue par une exclusivité de la langue d'origine, où nombre d'emprunts sont repris *en français dans le texte*, démarche qui semble attribuer à l'expression poétique un certain *code-switching*, une certaine élégance littéraire venue d'ailleurs qui conforte aussi le sentiment d'inconnu pour mieux confondre les frontières.

L'exclusivité poétique : Transmettre la lyre

Qu'ils s'agisse des titres de poèmes (« Trompel'œil », « Nostalgie de la boue », « T'introduire dans mon histoire »), des épigraphes poématiques (Villon et Éluard) ou plus généralement des emprunts, la présence de la langue française surprend – ou peut surprendre – le lecteur hispanophone, s'il n'a que des compétences limitées dans cette langue. Or le poète catalan ne manque pas de justifier ce recours à la langue étrangère dans son journal autobiographique.

Ainsi s'interroge-t-il: «Las citas de clásicos extranjeros, sobre todo si no se traducen –¿y cómo traducir a Mallarmé?–, suelen considerarse en nuestro país como una afectación pretenciosa» (Biedma 2010: 448)⁷.

Ces emprunts littéraires qui introduisent à la fois la dimension de Babel poétique et qui contribuent à rendre plus complexe le discours du poète participent à l'élaboration d'une expression poétique dense, parfois proche de l'hermétisme. Mais ils contribuent surtout à renforcer une certaine exclusivité du fait poétique que Biedma reconnaît lui-même :

Generalmente se dice, y se dice de una manera más o menos derogatoria para la poesía como género literario, que los únicos que leen poemas son los que escriben poemas a su vez; es decir, que la poesía la leen los poetas y que leer poemas es sinónimo de escribirlos. Lo que pretendo demostrar no es que lean poemas porque los escriben, sino que escriben poemas porque los han leído y porque los leen (Biedma 2010: 1127).

L'emprunt apparaît dès lors comme une forme de reconnaissance entre poètes, une sorte de conscience littéraire collective qui me conduit à parler de la lyre. En effet, héritée de la figure de la muse Érato qui accompagnait le dieu Apollon, la lyre est devenue au fil du temps symbole de poésie et attribut du poète. Parler de transmission de la lyre, c'est donc évoquer la dimension du legs poétique sans lequel la poésie ne serait ce qu'elle est, selon Biedma, puisque ce dernier «no concib[e] a nadie que espontáneamente, sin haber leído jamás ningún poema, se lanzase a escribir» (Biedma 2010: 1123), reconnaissant volontiers l'importance de la tradition littéraire :

La poesía sólo tiene sentido en relación con los poemas que le han precedido [...] Es muy difícil poder expresar lo que a uno le gustaría hacer en poesía, si no hubiese una referencia, que es la poesía anterior o contemporánea (Biedma 2010: 1128).

Mais le recours aux textes passés, qu'il s'agisse d'imitations, de parodies ou d'emprunts, acquiert une dimension fondamentale dans l'œuvre poétique de Biedma. Comme le signale Miguel Olmos dans son article «Autour de la filiation poétique de Jaime Gil de Biedma», «tout texte doit se modeler sur les patrons de la tradition littéraire pour se rendre reconnaissable par son public» (Olmos 2006: 126), mais jusqu'à quel point la reconnaissance est-elle possible? Évoquant ainsi le poids de l'influence littéraire, il semble

7 Jaime Gil de Biedma s'interroge sur la possibilité de traduire les citations qu'il souhaite placer en épigraphe pour son essai sur *Cántico*: «Me gustaría abrir esos tres capítulos con unas citas de Mallarmé, Lewis Carroll y Antonio Machado que aclaran bastante el sentido del texto».

qu'il y ait, selon Bloom, une certaine ambivalence, entre conformisation et innovation :

Chez Bloom, les procédés de l'*imitatio* sont devenus une sorte de lutte douloureuse menée par le « jeune » poète écrivain pour se libérer de l'attraction fatalement exercée sur lui par ses prédécesseurs, une « influence » trouble qui le nourrit dans le combat qu'il livre pour supplanter ses maîtres et trouver sa propre voix (Olmos 2006 : 122).

Selon cette même idée, le recours à l'emprunt chez Jaime Gil de Biedma me conduit à évoquer la possibilité d'une légitimation et d'une redéfinition de sa création personnelle que j'aborde en trois points qui m'apparaissent liés les uns aux autres : 1) l'emprunt rend plus légitime l'expression poétique, non parce qu'il la cautionne, mais bien parce qu'il la renforce. C'est selon cette dimension que Jean-Pierre Castellani et Marta Lacomba évoquent tour à tour l'emprunt comme « *reforzamiento del discurso* » et comme « *esquema de la especularidad* ». 2) L'emprunt détemporalise l'instant de création. En ayant recours par exemple aux élégiaques latins, aux philosophes grecs, le poète insère sa production poétique dans un dialogue qui n'est possible que dans l'ordre de réalité littéraire, c'est-à-dire dans un ordre qui mettrait en correspondance deux textes que toute considération chronologique tendrait à éloigner. 3) Enfin, l'emprunt décontextualise et déplace le lieu de création. Les emprunts aux littératures française et anglaise (surtout s'ils apparaissent non traduits) contribuent à redéfinir l'espace de création, plus encore à l'élargir. C'est par l'emprunt que tombent les frontières. En d'autres termes, la démarche de Biedma et ce recours à l'emprunt littéraire pourraient se résumer ainsi : d'autres l'ont déjà dit, bien avant moi, et en d'autres lieux.

Or ce syncrétisme littéraire se vérifie sans mal dans les déclarations de l'auteur catalan au moment d'évoquer ses « maîtres en littérature ». En effet, dans une entrevue de la revue *Thesaurus*, Jaime Gil de Biedma reconnaît l'importance du magistère poétique et admet volontiers qu'en matière de poésie, le métier, entendons l'ouvrage, se transmet de maître à disciple :

TH. : ¿Quiénes han sido sus maestros?

J.G.B. : Guillén, fray Luis de León, Manrique, Góngora (en algunas cosas, quizás), Eliot, Auden, John Donne, François Villon, Catulo... Pero uno, cuando se pone a escribir, como dirían los franceses *on fait feu de tout bois*, es decir agarra lo primero que le viene (Biedma 2010 : 1308).

La réponse de Jaime Gil de Biedma, pour le moins éclectique, rend compte précisément de ce syncrétisme. La diversité d'auteurs convoqués met à mal toute tentative de classification. Si Guillén, Fray Luis de León, Manrique

et Góngora partagent une même langue, près de cinq siècles pourtant les séparent. Eliot, Auden, quant à eux, sont des auteurs britanniques du ^{xx}^e siècle tandis que Donne se rattache volontiers à la poésie métaphysique qui les précède de trois siècles. Enfin, le poète médiéval François Villon ne saurait non plus être contemporain de Catulle. En outre, Jaime Gil n'hésite pas à pousser à l'extrême la diversité des influences, se servant à l'envi – « on fait feu de tout bois » – de toutes les ressources – il faut entendre lectures –, dont il dispose pour écrire.

Ainsi, l'étude d'une œuvre, en l'occurrence *Las personas del verbo*, doit s'inscrire dans une démarche comparatiste. Comparaison non entre œuvres, mais dans le temps comme le suggère le formaliste Iouri Tynianov dans sa *Poétique de la relativité* :

Tout travail poéticien-poïéticien comporte une part de « littérature comparée » (comparée dans le temps), puisqu'étudier spécifiquement une œuvre (ou un élément de cette œuvre), c'est la comparer, la confronter à la littérature passée, pour déterminer en quoi elle la renouvelle et la transforme (Weinstein 1996 : 80).

Marc Weinstein rappelle en ce sens que « Tynianov ressent comme non conforme à la réalité ces tableaux idylliques où chaque poète précédent est supposé transmettre généreusement la lyre au poète suivant » (Weinstein 1996 : 29). Et la démarche ne va pas de soi, lorsque l'on sait que « Todo poeta eminente suele hacérle el trabajo más difícil a sus sucesores » (Biedma 2010 : 1065) pour dissimuler parfois l'empreinte originelle puisque la transmission de la lyre d'un poète à l'autre se fait directement (au travers de son œuvre) et indirectement (car les siècles les séparent parfois) pour parvenir à recréer ce qui l'était déjà.

C'est un proverbe bien connu de tous – « Rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu » – qui m'amène à conclure puisque le terme « emprunter » signifie, en définitive, obtenir un bien à titre de prêt. Si dire qu'il est des emprunts qui confondent les empreintes semble, dans les termes, se rapprocher du dénouement d'une enquête policière, rien n'est plus vrai quant à la place des emprunts, réelles pièces à conviction. Car il faut, en effet, distinguer l'espace dans lequel s'inscrit l'emprunt. Si ce dernier, quand il existe en tant qu'épigraphe, ne pose aucun problème (sources explicitement données), ceux qui s'insèrent dans l'œuvre en tant que titres, ou dans l'espace même du poème en tant que vers participent d'un non-dit mais aussi d'un jeu à la fois d'écriture et de lecture où l'on reconnaît d'une façon ou d'une autre l'emprunt (présence de la langue française, appuyée par

le recours à l'italique, ou traduction de titres français très connus). Enfin le poème « Epístola francesa » pose le problème différemment puisque ce qui était jusqu'à alors emprunté devient précisément ce que le poète s'approprie par la concordance linguistique, c'est-à-dire des emprunts français dans un poème écrit en français. Cependant, c'est en fin de comptes les lectures qui justifient l'existence de cette Babel poétique, qui définit les caractéristiques d'une production littéraire allogène, une sorte d'équilibre entre forces de conformisation et forces d'innovation d'une voix poétique qui repousse les frontières. Mais cette présence des poètes français dans l'œuvre *Las personas del verbo* n'est en aucun cas exclusive. Les poètes romantiques anglais ainsi que les poètes espagnols (du Siècle d'Or à l'Âge d'Argent) sont présents, et, c'est finalement un emprunt à Antonio Machado qui introduit l'empreinte, cette fois, de Jaime Gil de Biedma. La volonté de la voix poétique – « Dejar huella quería / y marcharme entre aplausos » (vv. 5-6) – dans le poème « No volveré a ser joven » n'est pas sans rappeler les vers d'Antonio Machado :

¿Soy clásico o romántico? No lo sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada.
(« Retrato », vv. 21-22)

Et je suis tenté de conclure par ces vers de Biedma issus du poème « El juego de hacer versos », dans lequel la voix poétique « détaille » les étapes de la création poétique, ici les premiers pas, et évoque le plagiat :

Con la primera muda,
en los años nostálgicos
de nuestra adolescencia,
a escribir empezamos
Y son nuestros poemas
del todo imaginarios
–demasiado inexpertos
ni siquiera plagiamos–
(« El juego de hacer versos », vv. 5-12)

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change, Jaime Gil de Biedma est pourtant, merveilleuse ironie du sort due à l'influence de Robert Langbaum, un poète que l'on dit d'expérience(s).

Bibliographie

Gil de Biedma, J., 2005, *Las personas del verbo*, prólogo de Carme Riera, 7^a ed. (1^a ed., 1982), Barcelona, Lumen.

- Gil de Biedma, J., 2010, *Obras. Poesía y prosa*, ed. de Nicanor Vélez, introd. de James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Baudelaire, C., 2010, *Les Fleurs du Mal*, Saint-Amand, Gallimard.
- Bloom, H., 1997, *The Anxiety of influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press.
- Compagnon, A., 1979, *La seconde main: ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Éluard, P., 1977, *Le livre ouvert. 1938-1944*, Paris, Gallimard.
- Hugo, V., 1980, *Odes et Ballades*, Saint-Amand, Gallimard.
- Jaume, A., 2010, *Jaime Gil de Biedma. El argumento de la obra. Correspondencia*, Barcelona, Lumen.
- Mallarmé, S., 1985, *Œuvres [Mallarmé]*, Paris, Garnier.
- Olmos, M., 2006, « Autour de la filiation poétique de Jaime Gil de Biedma », in : *Ruptures*, textes réunis par Enrique Fernandez Domingo et Maria Llombart, *Pandora. Revue d'Études hispaniques*, Saint-Denis, 6.
- Riera, C., 1988, *La Escuela de Barcelona, Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, XVI Premio Anagrama de Ensayo, Barcelona, Anagrama.
- Tynianov, I., 1977, *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*, Paris, Eurocom.
- Viñals, C., 2009, *Jaime Gil de Biedma: une poésie violemment vivante*, Paris, L'Harmattan.
- Weinstein, M., 1996, *Tynianov ou la Poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.