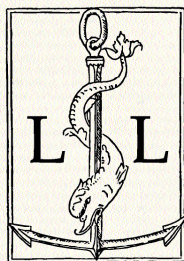


Teresa Keane Greimas

L'ecphrasis
dans la poésie espagnole
(1898-1988)



Lambert-Lucas
L I M O G E S

L'auteur explore ici différentes modalités du dialogue entre la peinture et la poésie. Partant de la notion d'*ecphrasis* dans la théorie des arts et de sa pratique dans la poésie espagnole du XX^e siècle, du Modernisme au Postmodernisme, l'ouvrage est centré sur trois questions principales: Comment les poètes abordent-ils la relation de leur art avec le visuel pictural? Comment l'*ecphrasis* contribue-t-elle à la redescription du réel? Quelle connaissance du monde et du langage émerge-t-elle de ce phénomène urbain et cosmopolite?

Enseignant-chercheur à l'Université de Limoges, Teresa Keane Greimas poursuit des recherches en sémio-linguistique dans le domaine des littératures espagnole et latino-américaine. Elle a publié de nombreux articles sur le langage de la littérature et travaille actuellement sur l'unité de l'esthétique et de sa formalisation.

150 pages

15 euros

ISBN 978-2-35935-19-7

Teresa Keane Greimas

L'ECPHRISIS
DANS LA POÉSIE ESPAGNOLE
(1898-1988)

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



INTRODUCTION

La présente étude explore différentes modalités du dialogue entre les arts visuels, notamment la peinture, et la poésie¹. De ce vaste chantier qui a fait couler beaucoup d'encre depuis l'Antiquité grecque, il sera question de fixer la réflexion sur des cas précis à valeur exemplaire dans la poésie hispanique péninsulaire depuis la fin du XIX^e siècle avec le Modernisme d'un Manuel Machado jusqu'au Postmodernisme d'Ana Rossetti (tous deux auteurs de «*devocionarios*»...²), par l'intermédiaire de la poésie antithétique d'Ángel González en interrogeant la figure de l'*ekphrasis*. Considérée comme une technique littéraire et, plus généralement, comme une pratique de langage, c'est surtout en tant que stratégie discursive qu'elle sera à même de nous orienter à travers la nébuleuse de ce qu'on a l'habitude d'appeler l'intertextualité et, dans un cadre plus large, l'intersémiotité. Une telle approche nous met au cœur d'une problématique plus générale : celle de l'interpénétration des préoccupations cognitives et esthétiques actuelles concernant l'unité de l'esthétique en faisant ressurgir plus spécifiquement les grandes questions sur la description, les langages de représentation et la fonction référentielle. Il s'agit, en fin de compte, d'essayer de poser autrement le rapport entre énonciation et textualité.

Le choix de quatre moments charnières de la poésie espagnole moderne et contemporaine et de quelques poètes représentatifs –

1 Une première version de ce travail a été présentée pour l'HDR en décembre 2007 à l'Université Paris 4 - Sorbonne. La présente version, quelque peu remaniée, reflète, sous l'entière responsabilité de son auteur, les remarques et les suggestions émises lors de la soutenance par les membres du jury. Que soient ici remerciés Anne-Marie Capdeboscq, Milagros Ezquerro, Sadi Lakhdari, Nadine Ly, Dorita Nouhaid et Michèle Ramond.

2 [Note de l'éditeur] Les citations en langue française ont été imprimées suivant le code typographique français qui détache les guillemets et les ponctuations « hauts » (: ; ? ! –). Les citations en langue espagnole ont été mises en italiques et composées dans le code typographique espagnol qui ne détache pas ces mêmes signes. Les titres des pièces citées (chapitres, articles, poèmes d'un recueil...) ont été composés en romain selon l'usage, de même que les expressions étrangères courantes et les citations mises en exergue.

du Modernisme et de son « contrepoint », Manuel Machado et Miguel de Unamuno, de la Génération dite de 27 avec Luis Cernuda et Rafael Alberti, du Postmodernisme avec Ángel González et Gloria Fuertes – précurseurs – ou Ana Rossetti déjà citée – sans qu'on prétende pour autant que celle-ci soit la seule poétesse de sa génération à incarner l'attitude et l'écriture postmodernes –, nous permettra de mieux saisir les aspects saillants de ce qu'on pourrait appeler le « rythme syncrétique » des arts du XX^e siècle dans la culture péninsulaire. Un tel balayage historique de l'art verbal face à l'art visuel révèle, entre autres, l'agitation croissante de l'homme moderne qui vit, comme disait Erwin Straus, « sur le mode encyclopédique »³.

L'ecphrasis et plus généralement la « picturalité » dans la poésie hispanique ne sont évidemment pas un procédé récent. Elles remontent à l'aube de la Renaissance et plus spécifiquement à l'œuvre de ce chevalier de Tolède, « *estudiosísimo de Horacio* »⁴, Garcilaso de la Vega dont le nouveau modèle lyrique dépasse le pétrarquisme et s'inscrit pleinement dans la modernité littéraire européenne. Nous pensons notamment à la *Deuxième Églogue*, ce long poème à la fois lyrique, narratif, dramatique et métapoétique dans lequel l'ecphrasis (la description de l'urne du vieux Tormes s'étale sur quelque 650 vers) révèle toute la complexité de la figure ; nous pensons aussi à l'efficacité de l'ecphrasis dans la *Troisième Églogue*. Le recours à cette figure homérique et horacienne permet au poète, tout en présentifiant l'histoire glorieuse de la famille d'Albe⁵ ou les tapisseries des nymphes⁶, de réfléchir sur sa propre image⁷. Autrement dit, on peut déjà reconnaître chez Garcilaso une mise en exergue du rôle de l'art et, par conséquent, l'amorce d'une notion qu'on appellera plus tard *l'esthétique* (il faut attendre Baumgarten pour que ce concept soit ainsi nommé).

De ce socle garcilasien renaissant surgissent les Góngora⁸, Lope et Calderón⁹ ; tous pratiquent la poésie visuelle et l'ecphra-

3 Erwin Straus, *Du sens des sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 51 (n.).

4 Ce mot est de frère Jerónimo Seripando, plus tard archevêque de Salerne, que Garcilaso avait consulté à propos du poète latin (Garcilaso, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, introducción de T. Navarro Tomás, p. xxx).

5 *Deuxième Églogue*, v. 1169-1827, si l'on prend en compte tout le récit enchaîné.

6 *Troisième Églogue*, v. 105-248. Comme dans la *Deuxième Églogue*, l'ecphrasis sert de cadre aux mises en abyme narratives successives.

7 Comme le dit Salicio à Nemoroso dans la *Deuxième Églogue*, après avoir écouté le panégyrique : « ¡Quién viese la escritura, / ya que no puede verse la pintura! » (v. 1840-1841).

8 Au-delà des différences dans la structure même de l'univers du beau, l'optimisme naturaliste de Garcilaso, propre à la Renaissance, s'oppose au nihilisme baroque d'un Góngora. C'est grâce à lui, à la manière dont il a créé sa propre

sis, et tous réfléchissent dans un cadre plus élargi aux rapports entre poésie et peinture¹⁰. La lecture de ces poètes est nécessaire pour qui cherche à comprendre la poésie ecphrastique du XX^e siècle en Espagne. De la lecture de Garcilaso, par exemple, nous retenons essentiellement *l'autoréférentialité*, réfléchir sur sa propre image étant une des caractéristiques définitoires de la poésie ecphrastique de la Renaissance et du Baroque espagnols, caractéristique que nous retrouvons au centre de la pratique ecphrastique du XX^e siècle, l'objet de notre étude.

★

Si nous avons opté pour la poésie plutôt que pour la prose dans cette première exploration de l'ecphrasis, c'est pour des raisons qui tiennent à la comparabilité des formes. Un poème ecphrastique se présente généralement comme une totalité analogue à celle du tableau dont il se propose de dire quelque chose. Tableau et poème, tous deux planaires, chargent la surface respectivement picturale et verbale (typographique) de parler de l'espace tridimensionnel. Les deux manifestations se trouvent alors réunies au nom d'un mode commun de ce qu'on pourrait appeler une certaine présence au monde. On pourrait donc aussi parler d'une relation homologue quant au format et au cadrage de ces deux entités. Qui plus est, elles se caractérisent, généralement parlant, par leur unicité. On ne rencontre dans la poésie hispanique que nous allons présenter ici ni cette « pétrification », ni cette « univocité » des structures qui font que Bakhtine exclut le genre poétique de ses réflexions sur les arts verbal et visuel¹¹. Cela dit, le choix du genre poétique – lyrisme plutôt que narration – soulève le problème de l'énonciation. Dans la mesure où l'ecphrasis peut être considérée comme une expérience non seulement littéraire mais plus généralement esthétique, il s'agit d'examiner le regard du « je » poétique qui n'est pas de même nature que celui du narrateur dans la fiction, mais aussi le rôle du regard du lecteur-spectateur dans la recréation du sens et, *last but not least*, celui du

tradition, que des poètes aussi différents que Góngora et Aldana ont pu trouver leur propre chemin, Jorge Manrique ayant clos le cycle médiéval.

9 Nous considérons uniquement la poésie ; si l'on voulait inclure la narration, Cervantès et son pendant contemporain Borges seraient aussi présents.

10 Voir, à titre d'exemple, Pedro Galera Andreu, « *Ut pictura poesis... Teoría y práctica en España durante el Renacimiento y el Barroco* », en Genara Pulido Tirado (ed.), *Literatura y Arte*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001, p. 63-82 ; Emilie Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ecphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1979.

11 V. Mikhail Bakhtin, « Discourse in the Novel », *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

chercheur sur le chemin de partage entre poésie et peinture.

On notera au passage que les variantes picturales sont plus fréquentes dans l'histoire de l'art que les variantes poétiques. Ceci étant, cette comparabilité formelle explique, en grande partie, la prédilection des poètes, de Machado à Rossetti, pour des descriptions de tableaux, sans pour autant que l'art pictural soit nécessairement une priorité ou une préférence dans leur production poétique. L'intérêt peut être axé plutôt sur le faire de l'artiste, dans la reconnaissance de l'unité de l'Art (Cernuda et Alberti).

Le deuxième cas de figure concerne le problème du support et son unicité : si le référent est une photographie ou une affiche publicitaire (Rossetti), le poème, en tant qu'objet unique, s'oppose à l'autre, reproductible sur d'autres supports et les rapports formels deviennent asymétriques.

Le troisième type de relation que nous explorons dans ce travail est celui où le référent du poème est une sculpture ou, plus généralement, un objet tridimensionnel. La relation est cette fois-ci autrement asymétrique, étant donné le caractère bidimensionnel de l'un et tridimensionnel de l'autre. Cette asymétrie est exacerbée dans le cas d'objets de référence de production massive (Gloria Fuertes).

Voici donc le cadre du problème dans l'économie générale de la réflexion. L'examen détaillé de ces quelques cas de figure, dont la liste n'est nullement exhaustive, devra nous fournir des éléments permettant de mieux cerner la notion d'*ecphrasis* dans la théorie des arts et sa pratique dans la littérature espagnole moderne et contemporaine, d'où le choix de restreindre l'objet de notre investigation à la seule poésie.

Or, pour qui s'intéresse aux questions ecphrastiques au sein de la narrativité, prise au sens large du terme, dans la littérature péninsulaire, les possibilités sont légion. L'œuvre d'Emilia Pardo Bazán est exemplaire¹². On peut aussi penser, quelques décades plus tard, au roman de Max Aub, *Jusep Torres Campalans*¹³, ainsi que, plus récemment, à *Veinte años y un día* de Jorge Semprún¹⁴, pour ne citer qu'eux, qui s'offrent admirablement à l'analyse.

12 Voir Yolanda Latorre, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors y Universitat de Lleida, 2002.

13 Ce roman raconte l'histoire d'un peintre imaginaire qui note dans son «*cuaderno verde*» ses réflexions sur le fait artistique en général et sur la peinture en particulier en utilisant une des formes de prédilection de Max Aub lui-même, les aphorismes.

14 Le roman de Jorge Semprún *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets, 2003, qui a reçu la même année le prix de la Fondation Lara pour le meilleur roman publié en Espagne en 2003. Situé dans l'Espagne de 1956 et d'une délicate complexité, ce roman présente en télescopage chronologique le *Judith* et *Holopherne* d'Artemisia Gentilleschi comme élément fondateur de la trame passionnelle.

Toutefois, les problèmes qui se présentent lors de l'incorporation – descriptive – du texte pictural à l'intérieur de la *narratio* sont d'un autre ordre et les entités mises en jeu sont totalement asymétriques. D'ailleurs, l'auteur dispose d'un degré de liberté à la fois plus grand et variable pour la constitution de l'image mentale qu'il entend susciter chez le lecteur et, plus généralement, les diverses fonctions que l'objet visuel, presque toujours nommé d'une façon ou d'une autre, peut jouer dans les récits. Il nous semble donc qu'il est important d'avancer prudemment dans ce champ, insuffisamment théorisé depuis Lessing, en prenant en compte les nouveaux formants que les poètes espagnols du XX^e et du XXI^e siècles utilisent comme base de leurs réflexions figuratives.

Bien évidemment, il ne s'agit pas, dans cet exemple, de la seule *descriptio* – selon l'ancienne rhétorique – du tableau comme une *stase flottante*, comme disait Barthes, mais bien d'une fonction narrative, ou plutôt de diverses fonctions narratives. Le tableau apparaît ainsi tantôt comme un objet, tantôt comme un motif soumis à des transformations tout au long du roman.

PREMIÈRE PARTIE

DESCRIPTION ET SYNTAXE

L'ECPHRISIS COMME DESCRIPTION

Transcrit de l'ancien grec, le terme *ecphrasis* a été défini de diverses manières et dans des perspectives variées depuis l'époque classique jusqu'à nos jours. L'usage le plus général serait le suivant : « Une simple déclaration, description ou interprétation de quelque chose »¹. Mais il existe d'autres définitions plus spécifiques susceptibles d'être plus utiles pour des considérations théoriques et critiques qui mettent en avant la connexité – toujours énigmatique : la question de savoir où commence le métalangage restant entière – entre les arts visuels et l'art verbal écrit. Dans une perspective artistique, on peut retenir celle-ci : « La description poétique d'une œuvre d'art picturale ou sculpturale »². Ou encore, replacée dans un contexte narratologique, la notion « désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non dans un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc., – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction »³. Dans ce sens de « description », les exemples canoniques nous viennent de l'Antiquité dont les plus connus sont la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*⁴ et celles de la toile de Pénélope dans l'*Odyssee*⁵. Il s'agit d'une entité développée, détachable – dans le sens étymologique

1 *The Oxford English Dictionary*. C'est nous qui traduisons.

2 Léo Spitzer (dans son étude du poème de Keats "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar", *Contemporary Literature* 7, 1955, p. 203-226).

3 Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 7 et suiv.

4 Homère, *Iliade*, XVII, 25-62. Pétrarque appelle Homère "primo pittor de le memorie antiche" (premier peintre des mémoires antiques). Anticipant sur Pétrarque, Lucien le considère comme le meilleur des peintres, en donnant l'exemple de la description des cuisses de Ménélas « d'ivoire teinté de rouge », et de ses épithètes « aux bras blancs », « aux doigts de rose », qui concourent à produire des images visuelles dans l'œil de l'esprit (Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la Peinture : XV-XVIII siècles*, trad. fr. Paris, Macula, 1991, p. 9).

5 Homère, *Odyssee*, II, 87-110 ; XVI, 449-451 ; XIX, 138-156 ; XXIV, 136-146.

du mot composé *ek/phrasis* –, comme une digression dans le tissu narratif et, en tout cas, la partie d'un texte qui décrit « artistiquement » un objet déjà constitué. Ce qui mérite d'être retenu ici, c'est l'introduction, par une sorte de mise en abyme, d'un élément nouveau, comme par un « arrêt sur image », et c'est justement cette nouveauté qui lui confère toute sa valeur dans le mouvement du texte narratif. On pourrait même considérer que les relations narration / description à l'intérieur d'un roman constituent le premier niveau rythmique du texte. C'est ainsi que cette figure macrostructurale renvoie à une question fondamentale et « troublante » (Molinié) du discours, celle de la représentation.

On comprend dès lors que s'y ébauchent à la fois une conception de la description littéraire comme valeur autonome, comme « morceau de bravoure indépendant » (Souriau, Hamon) où s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (c'est la mise en abyme de l'œuvre d'art) et où l'on voit s'esquisser ce qui deviendra par la suite le discours de la critique littéraire et celui de la critique d'art. Ce trope en *faire voir* est très présent tout au long de la tradition rhétorique et on peut se demander la raison de son absence quasi totale des traités français de rhétorique du XIX^e siècle où la figure est remplacée par d'autres, notamment *l'hypotypose*, cette autre figure macrostructurale si controversée et lieu de la description que Fontanier classe comme « figure de style par imitation » et définit de la manière suivante : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »⁶. Or, l'hypotypose acquiert, pour ainsi dire, sa force tant de l'absence de toute mention de la position du narrateur que de la focalisation sur un fragment de l'objet ou de la situation décrite en faisant abstraction de la totalité. On peut donc la traiter comme une sous-composante possible de l'ecphrasis.

6 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968 [1830]. Georges Molinié, dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, sous l'entrée *hypotypose*, p. 167-168, souligne cette confusion que l'histoire de la rhétorique n'a fait qu'accentuer en insistant sur la force visuelle de l'hypotypose, cette *energeia* dont parle Fontanier et dont on a pu dire qu'elle « fait voir le spectacle comme s'il n'y avait pas l'écran du discours le relatant », comme si sa nature n'était pas proprement langagière.

L'ECPHRISIS COMME STRATÉGIE DISCURSIVE

Considérée du point de vue du discours, l'ecphrasis devient une stratégie intersémiotique et en quelque sorte le trope des tropes : la rhétorique définit les tropes comme des figures microstructurales, par exemple au niveau de surface ce sont des figures lexématiques – figures de mots –, telles les métaphores et les métonymies¹. Or, l'ecphrasis, tout comme l'hypotypose, utilise les figures microstructurales comme matériaux et peut être considérée à ce titre comme une macrofigure structurale. Qui plus est, en incorporant les arts plastiques dans le tissu verbal, le « texte cible » s'offre ainsi comme l'expression de l'Art, comme l'espace où la *semiosis* peut avoir lieu dans la rencontre, toujours incertaine, de soi-même avec l'autre. Dans cette transfiguration d'une forme artistique en une autre, et plus spécifiquement de l'art visuel en art verbal, espace et temps, vision et parole se confrontent à l'intérieur d'une unique expérience sensorielle pour le poète et pour le lecteur².

Une telle prise de position vise aussi à replacer tant soit peu l'expérience littéraire au cœur de la pensée contemporaine sur les Arts. Comme le disait Julia Kristeva dans son texte inaugural du Centre Roland-Barthes : « la pensée n'a d'autre lieu que l'écriture, et c'est dans l'alchimie de l'imaginaire, dans l'entrelacs du sens et du sensible que pointe cette vulnérable complexité du langage... » Et de continuer : « il s'agit donc de redonner aux textes littéraires la place privilégiée qui leur revient, celle de constituer à travers les temps la chair même du langage »³.

1 Ces « figures de mots » s'opposant aux « figures de pensée », telles la litote et l'antiphrase, et aux « figures de construction », telle l'ellipse.

2 La franche opposition entre temps et espace, héritée de Lessing (v. *infra*), est sérieusement mise en doute dans la pratique de la poésie ecphrastique contemporaine, comme nous le verrons plus loin.

3 Julia Kristeva (éd.), *Le Plaisir des formes*, Paris, Seuil, 2003, p. 9 et 10.

L'HISTORICITÉ ET L'ÉNIGME

Entrons dans le vif du sujet : la relation entre d'un côté la Peinture et, par extension, les arts plastiques et de l'autre la Poésie, entendue comme la littérature en général, a été fixée dès le I^{er} siècle av. J.-C. par Horace dans son *Ars Poetica*¹ par une expression énigmatique qui a subi de ce fait une grande diversité d'interprétations et provoqué beaucoup de confusion : nous nous référons à la célèbre formule *Ut pictura poesis* qui met en jeu la relation dialectique visuelle / verbale.

La doctrine de l'*Ut pictura poesis*

Traduite en espagnol «*Como la pintura así es la poesia*» (ou inversement «*Como la poesia así es la pintura*»), en anglais «*As is painting so is poetry*», en français «*Comme la peinture est la poésie*», la formule horacienne renvoie à la théorie de la *mimesis*, de l'imitation du monde qui, depuis Platon et Aristote, constitue le socle de la théorie des arts en général et de la littérature en particulier, la littérature ayant l'avantage sur la peinture de disposer d'une longue et prestigieuse tradition théorique, grâce en partie à la redécouverte à la Renaissance de la *Poétique* d'Aristote.

Dans cette tradition, la peinture est toujours concurrente de la littérature et, dans l'attitude ambivalente de l'Église à l'égard de l'image, on reconnaît les traces de la condamnation platonicienne du «*simulacre*», d'autant que la fascination qu'il suscite détourne de la vérité. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la lutte de Léonard de Vinci demandant une place pour la peinture parmi les disciplines nobles², alors qu'Alberti dans son traité *Della pittura* (1436) est le premier à proposer une rhétorique de la peinture

1 La relation entre peinture, poésie et musique a été formulée par Simonide de Céos (556-467), mais il a fallu Horace (65-8) pour l'ériger en doctrine.

2 Léonard de Vinci, *Éloge de l'œil* (extraits du *Traité de la Peinture*), trad. fr. Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2001.

comme il existait une rhétorique de la poésie en lui prêtant la même richesse technique et expressive que la poésie. Cette concurrence, opposition, mise en parallèle ou métaphorisation de la relation se dynamise et l'*Ut pictura poesis* est alors compris comme « la poésie est une peinture parlante ; la peinture est une poésie muette »³, «*La poesia pintura para el oído, la pintura poesia para los ojos*»⁴, ceci sans qu'aucun examen comparatif des deux systèmes sémiotiques soit mené. On observe néanmoins qu'entre la première version («*Como la poesia asi es la pintura*») et celle, élargie, du XIX^e siècle («*La poesia pintura para el oído, la pintura poesia para los ojos*»), le sujet sensible vient prendre place. Ce changement est fondamental pour la compréhension de l'histoire de la notion.

Le *Laocoon* de Lessing

Il faut attendre le *Laocoon*⁵ de Gotthold Ephraim Lessing pour un début de clarification. Nous donnerons un bref résumé de ce texte, d'abord en raison de son importance dans l'histoire des relations entre poésie et peinture, en second lieu parce que ses considérations nous mèneront directement à l'intérêt de Menéndez Pelayo à son égard plus d'un siècle plus tard.

C'est en 1766 que Lessing publie, en réponse aux *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) de Winckelmann (1755), son retentissant *Laocoon*. La critique de Lessing – dont le projet était de nouer de nouveaux liens avec une Antiquité enfin reconnue comme grecque (et non plus seulement latine) – visait à abolir la doctrine de l'*Ut pictura poesis* en « remont[ant] à ce qui fait la condition de possibilité des différents arts »⁶. Elle a introduit, par-delà le Romantisme, ce qui est devenu un des thèmes majeurs de la modernité en esthétique : celui non pas de la correspondance des arts, mais de leur différence et d'une spécificité qu'il appartiendrait à chacun de décliner pour son compte jusqu'à exprimer sa propre essence.

3 Formule que Plutarque attribuait à Simonide (Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 7).

4 Menéndez Pelayo (v. *infra*).

5 Le *Groupe du Laocoon*, chef d'œuvre de la sculpture antique, date de quelque cinquante ans avant l'ère chrétienne. Découvert en 1506 et offert au Pape Jules II, il est aussitôt identifié comme la sculpture décrite par Pline dans son *Histoire naturelle*. Pendant la Renaissance et l'époque baroque, ce groupe a passé pour une parfaite imitation de la Nature, symbole de l'Antiquité et de l'idéal antique.

6 Hubert Damisch, « Préface » à la rééd. du *Laocoon* de Lessing, Paris, Hermann, 1990, p. 9.

Une syntaxe spatiale et temporelle

Afin de comprendre l'impact de cet essai sur les esprits de l'époque, on se souviendra que depuis le milieu du XVI^e siècle, les « deux sœurs » (*Pictura* et *Poesis*) étaient considérées du point de vue de leur nature profonde, de leur contenu et de leur visée comme « presque identiques »⁷. Lessing propose de les séparer et de traiter les arts plastiques (peinture et sculpture) comme des arts de formes et de couleurs étendues dans l'espace, tandis que la poésie se déroule dans le temps à partir de sons articulés. Il oppose ainsi ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Jean Petitot⁸, une syntaxe spatiale à une syntaxe temporelle (le verbal dépendant de la temporalité inhérente au langage) et se lance dans la double critique du genre descriptif (poésie visuelle et peinture parlante) et de l'allégorie (peinture littéraire et poème muet). Dans cette nouvelle esthétique, les arts plastiques sont émancipés du verbal car si, à la différence de la littérature, la peinture ne peut exprimer des idées générales, c'est précisément cette limitation essentielle qui lui permet de s'autonomiser : les « deux sœurs » n'étant plus considérées comme analogues du point de vue esthétique, les parties de la composition plastique seront corrélées entre elles, c'est-à-dire spatialement. C'est ainsi que le *Laocoon* annonce les grands développements de la critique artistique jusqu'aux avancées contemporaines de l'iconologie.

7 Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 7.

8 Jean Petitot, *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

LES ENJEUX

Cet essai ne prétend pas esquisser une théorie générale des arts mais étudier, parmi les « textes littéraires visuels », la figure de l'ecphrasis comme description poétique d'un tableau ¹. Ce choix écarte le phénomène plus général de la « poésie visuelle » dont le thème n'est pas un autre objet artistique, mais le monde naturel. Dans la poésie de Juan Ramón Jiménez, par exemple, on trouve peu de poèmes ecphrastiques, alors qu'il pratique au plus haut point la poésie visuelle et synesthésique. Cet exemple renvoie à la question de la perception du monde et de la perception textuelle comme processus de connaissance. Nous y reviendrons.

Nous parlerons dans ce travail de *texte source* (le texte visuel) et de *texte cible* (le poème) en posant le problème épineux et central du transcodage. D'où notre choix d'inclure un certain nombre de tableaux et une sculpture considérés comme des textes visuels de référence et de les placer dans leur propre historicité comme préalable à tout geste ecphrastique de la part des poètes pour se les approprier.

Nous avons pris comme point de départ la notion d'*intertextualité*, originaire de divers champs de la sémiotique littéraire ². Cette notion définit d'ordinaire un ensemble de capacités présumées chez le lecteur et évoquées plus ou moins explicitement dans un texte donné concernant un autre texte. L'*intertexte* lui-même peut se définir comme le rapport existant entre un texte ou un

1 Description qui sera généralement affichée comme telle, notamment dès le titre du poème.

2 Les diverses approches sont représentées par J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 ; M. Bakhtine, "Problema teksta" [Le problème du texte] 1976, repris dans *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyx nauk* [L'auteur et le personnage. À propos des fondements philosophiques des sciences humaines], Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000, p. 299-317 ; M. Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980 et *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979 ; G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 et *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

ensemble de textes et sa reprise, son écho, sa citation, son allusion, etc., locale ou globale, rapport saisi dans le double objectif de l'intelligence de l'œuvre et de la production d'effets esthétiques.

Il n'est aucun texte sans intertexte. Cette idée est aujourd'hui généralement acceptée dans le domaine des études littéraires où elle est devenue une sorte de « fourre-tout » qui nécessite des spécifications afin de sortir du générique. En effet, l'intertextualité fonctionne selon des mécanismes très différents. Genette, par exemple, en a fait une typologie, qu'il propose de nommer *trans-textualité*, selon cinq modes :

1. *l'intertexte* proprement dit avec ses variantes : la citation, l'allusion et le plagiat – ou plutôt le calque qui va de la représentation fidèle à l'imitation servile ;
2. *le paratexte*, composé de l'appareil qui entoure le texte : notes, titres, sous-titres, bibliographie, index, etc. ;
3. *le métatexte*, ensemble des indications métalinguistiques concernant les textes cités ainsi que le texte en action ;
4. *l'architexte*, ensemble des propriétés génériques instituées par le texte ;
5. *l'hypertexte*, constitué par les mécanismes typologiques de transfert, comme c'est le cas, par exemple, entre *l'Odyssée*, *l'Énéide* et *l'Ulysse* de Joyce.

Cette typologie de Genette n'entre pas dans la mécanique sémiotique de l'intertexte d'un texte littéraire. Par exemple, l'examen de la parodie comme genre emblématique fondé dans l'intertextualité, tout en constituant un excellent sujet pour la critique textuelle, laisse entier le problème crucial de l'existence – ou non – d'un plan de cohérences sémantiques qui seraient confiées à l'intertexte et d'autres plans de cohérence construits par lui. Par ailleurs, une autre question, encore plus pertinente pour notre propos, et qui n'est pas prise en charge par cette approche, est celle des rapports entre textes dont les plans de l'expression ne relèvent pas de la même sémiologie.

L'intertexte d'un texte littéraire se définit généralement à partir de l'ensemble des propriétés des autres textes évoqués dans l'œuvre, et l'on admet que de telles propriétés sont propres à n'importe quelle forme d'expression. On peut ainsi difficilement lire la description du jardin d'Ermenonville de Gérard de Nerval dans *Sylvie* sans connaître les tableaux de Watteau auxquels la narration se réfère de manière explicite³. D'où la question de

³ De même ne peut-on réduire les sources de l'Arioste à la seule littérature sans prendre en compte l'œuvre de Piero di Cosimo.

savoir (de chercher à comprendre) comment s'opèrent les transferts de signes d'un système de représentation (par exemple pictural) à un autre (par exemple verbal) et inversement, c'est-à-dire comment sont possibles et s'établissent les interrelations systémiques.

Si l'on déplace le problème de l'intertextualité du rapport du verbal au verbal au rapport du non-verbal au non-verbal, ces questions constituent la base même du faire disciplinaire. Lorsque, par exemple, l'historien de l'art examine un texte pictural figuratif, il cherchera d'emblée à en retracer le ou les intertextes, à comparer le texte visuel étudié avec d'autres du même artiste, de la même école ou du même genre, à retrouver la présence, fragmentaire, d'autres influences et sources, à découvrir les liens avec l'histoire et avec les sciences. Autrement dit, l'historien, tout comme le philologue, vise à inclure le texte à l'intérieur d'un ensemble qu'on peut appeler une série culturelle où chaque objet a sa place, en mettant ainsi en avant la continuité culturelle.

Pendant, il y a quelque chose que l'historien n'arrive pas – ou difficilement – à mettre en évidence. Nous nous référons à l'aspect systémique de l'intégration de l'intertexte dans l'œuvre. Les ressemblances, tel objet dans tel contexte précédent ou successif qui est considéré comme la cause ou l'effet de manifestations antérieures ou postérieures, sont alors regroupées pour produire une sorte de catalogue de récurrences : chez tel artiste on trouve tel ou tel type d'emprunts. C'est là, nous dit Omar Calabrese, que le travail du sémioticien peut commencer. Une approche plus unitaire du texte ou de l'intertexte soumis à examen devrait permettre d'interpréter les références à d'autres textes par leur apport global à la construction d'une « machine structurale » qui, d'un côté, soutient et fonde l'œuvre et, de l'autre, contribue à son interprétation. C'est ainsi qu'on peut essayer de dépasser la notion imprécise d'« influence ».

Une autre question que les historiens de l'art connaissent depuis longtemps concerne l'intersémiotité des références intertextuelles. Dans la tradition iconologique, on parle plutôt de la transmigration des motifs et l'on étudie les variations d'une représentation à partir de modèles littéraires ou picturaux précédents que chaque auteur transformerait à sa guise. Rensselaer W. Lee, par exemple, a abordé le problème à partir d'un « premier texte » littéraire, comme la *Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso ⁴. D'autres historiens de l'art, comme Meyer Shapiro ⁵, ont avancé

4 Rensselaer W. Lee, *Names on Trees*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

5 Meyer Shapiro, *Words and Pictures*, The Hague, Mouton Publishers, 1973. L'approche de M. Shapiro trouve un terrain d'entente avec l'approche sémiotique.

la thèse selon laquelle toute la peinture de la Renaissance prend ses motifs de textes littéraires en réalisant des traductions intersémiotiques⁶. L'aspect important à retenir ici est que la capacité intertextuelle évoquée pour un texte implique nécessairement une transformation, d'une façon ou d'une autre, des textes ou fragments de textes servant de référent. C'est précisément cette transformation, sa nature et son fonctionnement à l'intérieur du texte cible qui peut permettre de repenser les acquis des études picturales lors de la confrontation entre image et texte qui n'est autre que la confrontation entre le mot et la vision à l'intérieur d'une même expérience sensorielle. Pour beaucoup de critiques qui se consacrent à la question, cette rencontre entre deux formes artistiques disparates – ou plutôt hétérogènes – constitue une énigme insoluble. Cette position est d'autant plus fortement ancrée que le fragment et l'hétérogénéité sont des thèmes actuellement récurrents. Mais si l'on s'interroge ne serait-ce que sur la seule problématique de la confrontation du temps et de l'espace, de l'art verbal et de l'art visuel, le champ est ouvert et prometteur⁷.

6 On pourrait en dire autant, *mutatis mutandis*, du cinéma à ses débuts. Ses scénarios étaient alors, dans une large mesure, tributaires des œuvres littéraires.

7 Il n'est pas sans intérêt de renouer avec les études des années quatre-vingt, entre autres, celles de Diane Chaffee, "Visual Art in Literature. The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8, n° 3, 1984, p. 311-320. Dans cette étude sur l'ecphrasis dans la littérature hispanique, notamment chez Lope de Vega et Cervantès mais aussi chez Borges, l'auteur montre comment des techniques telles que l'interruption de la narration par une digression qui met fin au flux narratif ou la juxtaposition qui produit un effet de simultanéité encouragent le lecteur à expérimenter cette confrontation entre temps et espace.

DEUXIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE

L'ESTHÉTISME ET LA GÉNÉRATION DE 98

C'est par commodité que la critique utilise la dénomination « Génération de 98 ». Elle correspond davantage à un croisement de critères générationnels et d'histoire politique qu'à une orientation commune des auteurs qui la constituent. Cela étant, entre le mouvement moderniste (littéraire, esthétique et cosmopolite) et la Génération de 98 (littéraire, politique et centrée sur la réalité nationale), il existe bien évidemment des points de rencontre. Celui qui nous intéresse ici – au-delà d'un même esprit de réforme – est l'« ambition esthétisante ».

Cernuda *dixit*

« Ambition esthétisante » : c'est en ces termes que Cernuda compare les deux « mouvements »¹ par rapport à la matière première de leurs écrits qui serait non pas l'expérience directe, personnelle du monde, mais « *lo que había sido materia expresada por otros autores, fueran poetas, novelistas, pintores o músicos, en otras obras* ». Il en donne plusieurs exemples dans divers genres littéraires : *Castilla* de José Martínez Ruiz (Azorín) que l'auteur présente comme une série de tableaux – Azorín est un éminent miniaturiste – narratifs et descriptifs². Dans le chapitre intitulé « Lo fatal », le chevalier-héros, qui n'est autre que le seigneur du *Lazarillo de Tormes*, se rend à Tolède où le Greco fait son portrait qu'on pourrait reconnaître comme *El caballero de la mano en el pecho*. Dans une

1 Luis Cernuda, « El Modernismo y la Generación de 1898, Estudios sobre la poesía española contemporánea », dans *Obra completa, Prosa I*, Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p. 116.

2 Azorín, *La Ruta de Don Quijote. Castilla*, Madrid, Edaf, 28, 1964. Le texte de *Castilla* dans son ensemble est dédié « *A la memoria de Aureliano de Beruete, pintor maravilloso de Castilla, silencioso en su arte, fervido* ». Voir aussi *Españoles en París*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, n° 67 : Azorín, exilé à Paris en 1936, commente les grandes œuvres du Musée du Louvre, comme la Vénus de Milo, « entre vertige et nausée ».

des premières scènes de *La Pata de la Raposa*, Pérez de Ayala élabore sa critique du réalisme traditionnel en introduisant, comme points de comparaison, toute une série d'œuvres de peintres, de sculpteurs et de compositeurs de différentes époques naturalistes ou réalistes en prenant bien soin de bouleverser la chronologie³. Le troisième exemple de Cernuda renvoie à Rubén Darío et tout particulièrement au dernier tercet du troisième sonnet de «Trébol» dans *Cantos de Vida y Esperanza* dont l'Angélica qui vient du *romance* de Góngora, *Angélica y Medoro*, est déjà une citation de l'Angélica de l'*Orlando Furioso* d'Arioste et croise les Ménines et les Neuf Muses⁴. Cernuda voit dans cet «esthétisme» qui relie les modernistes à ceux de 98, au-delà de l'influence de Théophile Gautier, comme une ostentation culturaliste.

Matière première et matières secondaires

Ce qui nous intéresse dans Cernuda, c'est une double opposition :

- D'un côté l'expérience directe du monde comme matière première de la poésie (nous voyons ici une filiation de Cernuda, de la Génération de 27, aux poètes argentins de la Génération de 40, notamment Alberto Girri) et, de l'autre, l'intertextualité au sens large du terme, qui serait l'accès indirect par le biais de matières secondaires, autrement dit d'autres textes principalement, mais pas exclusivement, visuels.
- Or, paradoxalement, l'expérience directe renvoie plutôt à un référent diffus (le monde), alors que l'expérience textuelle met presque toujours en avant un référent précis, très souvent nommé et en tout cas reconnaissable dans les titres des chapitres, s'il s'agit de prose, ou plus clair encore, dans les titres des poèmes.

L'exigence de l'expérience directe comme source poétique n'empêche pas notre poète de faire appel, lui aussi, aux autres arts comme matière de réflexion poétique et, plus particulièrement dans son dernier livre de poèmes en vers *Desolación de la Quimera*. Mais l'orientation est tout autre dans ce cas, tournée qu'elle est vers le faire de l'artiste – nous y reviendrons. Cernuda est particulièrement critique, radical même, à l'égard du Modernisme et de son influence sur ce qu'il appelle le Second Groupe de 98 (il se réfère à Machado – Antonio bien entendu, Manuel existe à peine pour l'autre Sévillan –, à Juan Ramón Jiménez et à Pérez de Aya-

3 Constantin Meunier (1831-1905) côtoie Jordaens (1693-1678), et Rubens (1577-1640) côtoie Fra Angelico (1400-1455).

4 Nous aurons l'occasion de revenir à «Trébol» [Trèfle].

la) : «*el Modernismo afecta a los escritores del grupo segundo en razón inversa al valor literario de su obra*»⁵.

Art et Vie

Avec sa lucidité et ses partis pris⁶, Cernuda invite à examiner deux problématiques de poids : la conception de l'Histoire chez les auteurs *fin de siècle* et leur attitude – littéraire s'entend – face à l'opposition de l'Art et de la Vie.

Avant de dire un mot de deux poètes à la fois opposés et exemplaires, le sobre Unamuno et Manuel Machado l'exubérant – dont tous deux ont pratiqué l'ecphrasis –, il convient de faire remarquer que la dichotomie qu'établit Cernuda entre les deux groupes constitutifs de la Génération de 98⁷ où «*el segundo grupo, utilizando los temas castellanistas del primero, los combina con preocupaciones esteticistas, acercándose más a la órbita del modernismo*»⁸, ne révèle qu'un des aspects du problème. D'un côté, l'Histoire est bien récupérée par ces auteurs : il s'agit de l'Histoire littéraire et plus généralement culturelle. De l'autre côté, et c'est particulièrement évident dans la prose de Pérez de Ayala, l'attention du lecteur est dirigée vers le traitement artistique en établissant une nette séparation entre la Vie et l'Art qui sera l'un des moyens utilisés par les auteurs du début du XX^e siècle pour critiquer le réalisme traditionnel. Un pas de plus dans l'esthétique «*décadente*» : la valorisation du succédané, la suprématie de l'Art sur la Vie, comme Oscar Wilde l'avait revendiqué⁹.

5 *Ibidem*, p. 118.

6 Dans la présentation d'*Estudios de poesía española contemporánea* (1957) de Cernuda, Luis Maristany se réfère au chapitre «El Modernismo y la Generación del 98» comme le plus regrettable et le plus injuste, voir «El ensayo literario de Luis Cernuda» dans Luis Cernuda, *loc. cit.*, p. 55.

7 Valle-Inclán est traité comme un cas à part.

8 *Ibidem*, p. 118.

9 Oscar Wilde a multiplié des formules péremptoires sur l'autonomie de l'art cependant qu'en affirmant que «la Vie imite l'Art bien plus que l'Art n'imité la Vie», il ne nie nullement la relation entre les deux. Pour lui, la vie en elle-même est «terriblement dépourvue de forme». De cette absence découle le rôle de l'art : «La fonction de la littérature est de créer, en partant du matériau brut de l'existence réelle, un monde neuf qui sera plus merveilleux, plus durable et plus vrai que le monde que voient les yeux du vulgaire».

MENÉNDEZ PELAYO SUR LESSING

Dans «Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII»¹, don Marcelino – comme on l'appelait de son vivant – se livre à une critique élogieuse de l'œuvre de Lessing et, en particulier, de *Laocoon* (1766) et de *Dramaturgie*² qu'il considère comme les deux grands travaux critiques de l'auteur.

La position de Menéndez Pelayo appelle des commentaires. On considère généralement que c'est à partir de ce texte fondateur de la nouvelle esthétique, contre la tradition de l'*Ut pictura poesis*, que commence la clarification entre les deux domaines de l'art visuel et de l'art poétique, directement en réponse à Winckelmann (v. *supra*, page 20). Or, pour notre critique, le mérite en revient plutôt à Edmund Burke – même si son savoir et son savoir-faire dialectique n'atteignent pas ceux de l'auteur de *Laocoon*. Son texte de 1756 annonce déjà que l'ancien chemin («*el antiguo tránsito*») qui menait de la peinture à la poésie et de la poésie à la peinture doit être rejeté : la poésie n'est pas un art d'imitation, au sens banal du terme ; une description poétique n'a pas à être jugée selon la quantité d'éléments qu'elle est susceptible de fournir comme matière d'un tableau. Burke remplace « imitation » par « substitution » et met en avant la dissemblance entre d'un côté les mots et de l'autre les idées ou les images³.

Le critique espagnol se penche aussi sur la controverse qui a opposé Gottsched, dont le rationalisme exigeait que transperce

1 V. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [1883], edición facsímil, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, Vol. 1, p. 1066-1077, dont l'introduction est une présentation magistrale de la philosophie esthétique en Europe au XVIII^e siècle.

2 Une note en bas de page, *op. cit.*, p. 1066, recommande la lecture de l'œuvre complète de Lessing ainsi que de deux ouvrages critiques, «*Pero, sobre todo, lo que conviene leer asiduamente es el Laocoonte y la Dramaturgia*».

3 Edmund Burke (1729-1797), *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. and J. Dodsley, 1757.

toujours une vérité utile et morale, aux écrivains suisses Bodmer et Breitinger lesquels, dès 1721, préconisent une poésie pittoresque (le poète fait des tableaux avec les mots) qui tend à brouiller les limites des deux arts. Il reviendra à Lessing de combattre ces derniers et d'établir – une fois pour toutes dit don Marcelino – la séparation entre poésie et peinture, au sens large, en faisant sienne une de leurs idées qui sera la pierre de touche de la nouvelle esthétique de *Laocoon* qui a tant fasciné le jeune Goethe et ses condisciples, à savoir que la poésie est un art de formes successives et la peinture un art de formes simultanées – autrement dit, la peinture conçue dès lors comme l'art de l'espace et la poésie comme l'art du temps.

La concordance des arts

Or si les auteurs suisses ont le mérite d'avoir défendu les droits de l'imagination en lui reconnaissant une logique propre opérant par images et figures et non par propositions ou jugements, c'est Lessing qui en tirera toutes les conséquences : *«es difícil dar en pocas palabras una idea completa del alcance crítico de su doctrina, cuyas consecuencias duran hoy y no las hemos agotado todavía... Lessing es el espíritu de la crítica encarnado y hecho hombre, todo lo contrario del espíritu dogmático y cerrado, y todo lo contrario también del espíritu escéptico»*⁴.

Menéndez Pelayo s'intéresse tout particulièrement à l'autonomisation des deux arts proposée par Lessing et en retient entre autres que le tableau n'a pas à être jugé du point de vue littéraire *«mania que aún dura y no lleva trazas de desaparecer»*⁵, car imiter les imitations c'est *«rebajar al arte para convertirlo en una serie de frías reminiscencias»*. Si rapprochement il y a entre le sculpteur – il parle de l'Antiquité – et le poète, c'est seulement par la coïncidence des idées. Autrement dit, les concordances passent par le niveau moral ou spirituel, *axiologique*, ou par cette passion, si chère à Diderot, qu'est l'enthousiasme.

L'expression de l'imprécision, de la négation et de l'invisible

Menéndez Pelayo relève dans le détail les différences fondamentales entre art visuel et art verbal – parfois discutables. Il n'est pas dans notre propos d'en débattre mais de mettre en perspective et surtout de récupérer, de cette pensée du XIX^e siècle qui rêvait encore du XVIII^e, les caractéristiques les plus importantes. Suivant

4 *Op. cit.*, p. 1066.

5 *Op. cit.*, p. 1067.

Menéndez Pelayo, les possibilités de la langue permettent au poète de :

- « dépeindre » avec des caractéristiques négatives ;
- amalgamer deux images grâce à la combinaison de caractéristiques positives et négatives ;
- exprimer des idées de façon directe ;

alors que le peintre, lui

- doit chercher des emblèmes immédiatement reconnaissables pour personnifier des abstractions ;
- ne peut pas avoir recours à l'imprécision ou à l'indétermination des proportions, comme le peut le poète dans la narration des entités surnaturelles, n'ayant aucun moyen à sa disposition pour distinguer entre le visible et l'invisible.

L'instant *vs* l'intensité

Mais le principal trait différentiel est la temporalité en ceci que le peintre (ou le sculpteur) est réduit à la saisie de l'instant, du moment unique : le phénomène passager devient phénomène duratif et de ce fait risque à tout moment de perdre de son intensité et de devenir ridicule. Alors que rien n'oblige le poète à se concentrer sur un seul instant, le choix du moment à saisir est fondamental pour le peintre ou le sculpteur. Cette différence nous paraît fondamentale pour l'histoire de la relation entre Poésie et Peinture.

Les corps sont l'objet de l'art plastique, les actions de l'art verbal. La peinture peut imiter des actions mais seulement à partir des corps ; la poésie peut représenter des corps mais indirectement à partir des actions.

Simultanéité et représentation de la beauté

Finalement, si d'un côté les arts plastiques doivent absolument éviter l'imitation de la laideur (aucun cri de douleur ne passe sur le visage de Laocoon), de l'autre la poésie ne dispose d'aucun moyen pour représenter la beauté car elle ne peut pas rendre la simultanéité, elle ne peut qu'en montrer successivement les composants (la beauté d'Hélène est construite non dans la description de ses traits mais à travers les effets de sa beauté ⁶).

6 Le poème en prose de Luis Cernuda intitulé «Helena» (*Ocnos*, 1963), rapporte un fragment de conversation de Claude Mauriac avec André Gide : «*Debo confesar que me sorprendió usted ayer, al asegurar que España desconoce, en su arte, la hermosura.*» «...*España no conoce la hermosura*», répond Gide, «*porque Helena nunca aboró allá*». Cernuda ajoute : «*En otra ocasión has escrito: "No puedo menos que deplorar que Grecia nunca tocara el corazón ni la mente españoles, los más remotos e ignorantes en Europa, de la gloria que fue Grecia."*» *Nadie entre nosotros hubiera sido capaz de*

Pour résumer la position de Menéndez Pelayo face à la philosophie esthétique de Lessing telle qu'elle apparaît dans *Laocoon*, on peut dire qu'il adhère complètement à la condamnation de la poésie descriptive et de la peinture allégorique et plus généralement à l'insistance sur la différenciation, sur la spécificité de chaque art où l'espace s'oppose au temps, l'étendue à la durée, la juxtaposition à la succession, les corps aux actions ; en un mot les arts plastiques aux arts littéraires. Il voit dans l'abolition par Lessing de *l'ut pictura poesis* une libération : «*Hizo más que pensar por sí mismo; enseñó a pensar a una gran parte de los humanos, emancipó a su nación y a su raza de la servidumbre de las fórmulas de escuela*»⁷. Et il loue le refus de Lessing d'ériger ses idées en système tout en admirant la beauté de sa pensée : «*Si cabe belleza en la alta especulación intelectual, estos libros [Laocoon et Dramaturgie] la realizan sin duda*»⁸.

aquel deseo de hermosura que, en Fausto, al contemplar la faz de Helena, símbolo admirable de Grecia, su patria, se preguntaba: Was this the face that launched a thousand ships | And burnt the topless towers of Ilium?» Nous reprendrons plus loin d'autres aspects de ce poème.

⁷ Il se réfère ici à l'abbé Dubos (1670-1742) et à l'abbé Batteux (1713-1780) qui avaient érigé *l'ut pictura poesis* en système (*op. cit.*, p. 1066).

⁸ Nous n'entrons pas dans la polémique qui entoure don Marcelino. Signalons seulement l'admiration d'un Leopoldo Alas (Clarín), «Un viaje a Madrid», *Folleto literarios I*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1886 ; l'hostilité d'un Azorín dans *Los valores literarios*, critique que Pedro Henríquez Ureña trouve imméritée : «*Al romper con el mundo académico, a que oficialmente pertenece don Marcelino, Azorín niega al maestro, sin advertir que éste puede ser un aliado de los modernos, aunque parezca serlo de los antiguos*», bien qu'il s'accorde avec Azorín sur un point particulier : «*sin embargo, leyendo su exposición de las ideas de Lessing se advierte que no se atrevió a romper –tal vez no sintió el problema– con la teoría fundamental de la retórica: la teoría de las reglas*» (voir Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica* [1914], México, FCE, 2001, p. 225-230).

MANUEL MACHADO ET LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE ¹

D'un côté un Menéndez Pelayo, en ardent défenseur des lumières de Lessing, de son anti-dogmatisme mais aussi de son anti-scepticisme, et de l'autre une époque nihiliste, de dissolution, très critique, qui s'étend de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux avant-gardes (1912, date des manifestes futuristes et des premières «*greguerías*» de Ramón Gómez de la Serna), qui détrône le discours de l'ordre, c'est-à-dire la linéarité du discours illustré et dix-neuviémiste, voici le contexte culturel et artistique turbulent où émergent Manuel et Antonio Machado.

Distingué parmi ses contemporains les Modernistes – dont il devient le porte-parole – et même parmi les écrivains « austères » de la « Génération de 98 », considéré pendant le premier quart du XX^e siècle comme l'un des poètes les plus importants de la renaissance littéraire en Espagne, mais banni par la plupart des intellectuels à partir de 1936, Manuel Machado ne retrouve droit de cité dans les lettres espagnoles qu'à la fin des années soixante ².

1 Manuel Machado (Séville, 1874 - Burgos, 1947) a fait des études à Madrid, tout comme son frère Antonio, dans la Institución Libre de Enseñanza, puis à Séville où il termine sa licence en *Filosofía y Letras* en 1897. Journaliste, critique de théâtre et adaptateur d'œuvres de théâtre françaises, traducteur du français à l'espagnol pour la maison d'édition Garnier Frères, c'est lors d'un séjour à Paris en 1899-1900 que lui et son frère font la connaissance de Rubén Darío. Auteur d'une œuvre théâtrale conjointe avec Antonio et de trois volumes de prose, il publie son premier recueil de poèmes, *Alma*, en 1900.

2 Exception faite de Gregorio Marañón («Antonio y Manuel [Dos poetas de la España liberal]», *Ensayos liberales*, Buenos Aires, Cia General Lebel, 1946) et de l'apologie de José Moreno Villa («Manuel Machado, la manolería y el cambio», *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México, Colegio de México, 1951, p. 102-125), c'est Gordon Brotherston, *Manuel Machado. A Reevaluation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968 qui marque le début du regain d'intérêt pour le poète, suivi de Dámaso Alonso, «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos,

Sa poésie moderniste représente effectivement le trait d'union entre le Modernisme espagnol et celui des poètes modernistes latino-américains et européens. Il est le premier des poètes espagnols de son époque à explorer les possibilités artistiques de la transmutation des différents arts, et notamment la peinture mais pas exclusivement, en art verbal, poétique, et à consacrer tout un poème à une seule peinture, malgré ou peut-être à cause de l'intérêt ambiant parmi les modernistes dans le rapprochement des arts, que ce soit par une relation de correspondance baudelairienne ou de fusion rêvée. On peut y trouver deux raisons principales. D'un côté la philosophie pédagogique krausiste de Francisco Giner de los Ríos faite d'ouverture vers l'histoire et la culture européennes, ainsi que le style éducatif de son professeur d'histoire de l'art, M.B. Cossío, à la Institución Libre de Enseñanza, où des visites régulières aux musées et aux galeries faisaient partie intégrante du programme d'études – ce qui est devenu chez Manuel un style de vie – avec l'insistance sur l'expérience directe, personnelle devant l'objet visuel contemplé. De l'autre, plus tard, sa fréquentation de la poésie des Parnassiens – Leconte de Lisle mais surtout Théodore de Banville – et de Verlaine³. Par ailleurs, il suit de près les expériences menées par les Modernistes hispano-américains : non seulement le Darío des «*medallones*» mais aussi l'œuvre poétique du cubain Julián del Casal, reconnu par Rubén Darío lors de sa visite à Cuba en 1892 comme le plus important des Modernistes cubains et dont le deuxième titre, *Nieve* (1892), contient une série de dix sonnets intitulée «*Mi museo ideal*» sur dix tableaux de Gustave Moreau. Mais c'est peut-être dans l'œuvre du poète colombien Guillermo Valencia – que Machado a pu rencontrer à Paris – que l'on trouvera les échos plus proches : Valencia publie, en 1899, un recueil intitulé *Ritos* qui fait sensation. Le volume contient un poème sur une gravure de Dürer ainsi qu'un sonnet sur le portrait d'Erasmus par Holbein⁴.

1969, p. 49-95, et quelques années plus tard l'article de Miguel d'Ors, «*Revindicación de Manuel Machado*», *Nuestro Tiempo*, n° 234, diciembre, 1973.

3 Il reconnaît ce qu'il doit à Verlaine dans «*El jardín gris*» et à Bécquer dans «*Melancolía*» (*Alma*, 1900, publié au retour de son premier voyage à Paris en 1899).

4 Il est intéressant de noter, par ailleurs, que *mutatis mutandis* les deux poètes Guillermo Valencia (qui épouse la carrière politique dès l'âge de 23 ans) et Manuel Machado ont eu un parcours idéologique semblable : tous deux évoluent d'une position libérale, anarchiste même, à une position conservatrice qui comprend, dans le cas de Valencia, en plus de l'éloge des dictatures, la défense de la peine de mort.

L'ecphrasis, une stratégie centrale de représentation

C'est donc bien l'air du temps parnassien et moderniste latino-américain que Manuel Machado respire avec celui de sa ville du sud, Séville, « où le maure raffiné, le gitan sensuel et le pénitent de la Semaine sainte n'étaient qu'un » (Brotherston). Comme il le dit succinctement lui-même dans «Retrato» : «*con Montmartre y con la Macarena comulgo*»⁵. C'est son approche de la visualité ecphrastique qui nous concerne ici. Présente tout au long de l'œuvre de Manuel Machado jusqu'à sa mort en 1947, elle constitue une stratégie centrale de représentation, un terrain privilégié de la recherche machadienne⁶ de la vérité artistique (en tant qu'histoire – culturelle – et en tant que présence), de la vraisemblance des formes, la recherche aussi de l'un dans le multiple, jamais dit mais toujours là en sous-texte et l'interrogation qu'il mène tout particulièrement autour de la problématique de la référentiation. Nous nous proposons donc de regarder de plus près cette poésie exemplaire dans ce qu'elle a de directement ecphrastique dans trois poèmes : «Las lanzas de Velázquez», «Los fusilamientos de la Moncloa», et un poème-portrait qui a reçu beaucoup d'attention de la part des critiques de l'œuvre de M. Machado «Felipe IV».

Alma, du stable au mobile

Entre sa première visite à Paris (1899-1900) au cours de laquelle Antonio et lui trouvent du travail comme traducteurs chez Garnier Frères et rencontrent Rubén Darío et Amado Nervo, et sa deuxième visite en 1902, Manuel Machado publie son premier – et selon lui-même son meilleur – recueil de poèmes qu'il intitule *Alma*, une défense de la nouvelle poésie – passée largement inaperçue à cause précisément de son modernisme – dont le poème liminaire «Adelfos» est un « autoportrait » dédié à Miguel de Unamuno⁷. Ce poème occupera aussi la première place dans l'édition des *Obras completas* (1922). Il faut signaler à cet égard qu'à chaque édition subséquente d'*Alma*, le poète remanie, enlève et ajoute des poèmes en changeant à chaque fois l'architecture d'ensemble. Ces remaniements constants chez M. Machado, comme chez bien d'autres poètes, mériteraient une étude à part entière car ils révèlent, outre des considérations de type éditorial ou la prise en compte du goût des lecteurs, que pour le poète la signification même d'un objet poétique est instable, sujette non

5 Ou dans les termes de José Moreno Villa : «*Recibe y encarna como pocos las dos corrientes que baten la península: la francesa y la moruno-gitana*» (op. cit., p. 109).

6 Cet adjectif se réfère dans notre travail à Manuel Machado.

7 Cf. le poème du même nom d'Ana Rossetti !

seulement au temps – la constatation serait banale –, mais aussi au contexte immédiat que constituent les autres poèmes du recueil en cause. Il s'agit précisément du rapport entre le sens et l'architecture variable à laquelle ils sont soumis⁸, une sorte de valeur mobile et instable que Manuel Machado pratique dès son premier recueil de poèmes dans les remaniements successifs⁹.

Un musée imaginaire

La cinquième section d'*Alma* porte le sous-titre de «Museo» et son premier poème est «Felipe IV» que nous analysons plus loin. Le poète affiche dès le départ que «Museo» est le contenant par excellence des poèmes ecphrastiques¹⁰. Il s'agit d'un «musée imaginaire», pour reprendre le titre d'André Malraux (1947), né de la rencontre ou plutôt de la mise en rapport des arts visuels et de la poésie. Il sera révisé et augmenté dans *Alma, Museo y los Cantares* de 1907 avec un prologue de Miguel de Unamuno. Contre toute attente (de l'observateur d'aujourd'hui), Unamuno consacre deux colonnes de l'*Heraldo de Madrid* à défendre *Alma*, déclarant que «Machado no es ningún virtuoso de la versificación sino un poeta»¹¹. On voit à quel point le modernisme était alors mal considéré en Espagne.

Dans *Alma, Museo y los Cantares* de 1907, la division tripartite semble correspondre à une visée poétique générale qui prend la forme d'un cheminement narratif du sujet : *Alma*, l'état d'âme du sujet, sa vie intérieure ; *Museo*, le monde extérieur déjà constitué et comme spatialisé, la visualité ; *los Cantares* (déjà dans la première édition d'*Alma* mais augmenté ici), le chant du poète, «*la copla*», le chant du peuple, et plus globalement, l'auditif. La couverture du livre et l'ex-libris ont été dessinés par Victoriano González (Juan Gris), avant son départ pour Paris, dans le style d'Aubrey Beardsley.

Le deuxième «musée» de notre auteur prend la forme d'un «théâtre pictural», *Apolo*, publié en 1911, un an après sa déclaration annonçant la fin du Modernisme. Cette même année de 1911, à l'Ateneo, il parle du Modernisme comme d'une chose du passé. Cette fois-ci il s'agit non pas d'un «musée» mais d'un «théâtre», d'une mise en scène sélective de l'histoire de l'art européen du XV^e siècle au XVIII^e en vingt-cinq sonnets dont «Beato Angélico. La Anunciación», «Veronés. Asuntos bíblicos» (recréation de plu-

8 C'est dans ce sens que Pablo del Barco présente *Alma*. *Ars Moriendi*.

9 Cette question des remaniements ultérieurs des recueils de M. Machado, ainsi que d'autres poètes, se présente comme un terrain fertile pour l'hypertextualité.

10 Cela rappelle «*el sueño de museo*» de Rubén Darío.

11 «El "Alma" de Manuel Machado», *Heraldo de Madrid*, 18 de marzo de 1902.

sieurs tableaux de Véronèse), «Van Laethem. Doña Juana la Loca», «Sandro Botticelli. La Primavera», «Tiziano. Carlos V», «Zurbarán. Entierro de un monje», «Greco. El Caballero de la mano al pecho», «Velázquez. La Infanta Margarita», «Velázquez. Don Juan de Austria», «Van Dick. Un prince de la Casa de Orange», «Teniers. Escenas de costumbres», «Escuela francesa. Siglo XVIII», «Pierrot» (Watteau), «Goya. La Reina María Luisa», «Los fusilamientos de la Moncloa» (Goya).

Un regard sur ces sonnets permet de relever les points suivants :

- Le terme «*teatro pictórico*» (qui est de Manuel Machado) vient confirmer l'idée qui se dégage de la mise en scène que le contexte, ici le choix de tableaux et de peintres, ajoute un surplus de sens dans la nouvelle configuration opérée par le poète.
- Il s'agit, dans tous les cas, de tableaux, c'est-à-dire que le texte-source est une représentation bidimensionnelle.
- On notera la présence de quatre grands peintres espagnols : Vélasquez, Zurbarán, Le Greco, Goya.
- Mais les écoles italienne, flamande et française sont aussi présentes, révélant la reconnaissance par Machado de leur importance dans le développement des arts en Espagne.
- Le *théâtre pictural* comprend des sujets espagnols tels *Juana la Loca* de Van Laethem ou *Carlos V* du Titien.
- Les tableaux sélectionnés sont pour la plupart, comme ailleurs chez M. Machado, des portraits.
- Mais il y a aussi des scènes narratives : au début, *La Anunciación*, et à la fin, *Los fusilamientos de la Moncloa*, ainsi que des scènes de genre «*costumbristas*» de Teniers ;
- Autrement dit, le sujet grave a son pendant le sujet léger : le chevalier et le peuple ; l'amazone et la délicatesse féminine.
- Le système de pendants mis en place, au niveau des contenus, trouve son équivalent au niveau de la combinatoire rythmique des sonnets entre eux.

Finalement, on voit bien à quel point la diachronie picturale initiale, à première vue disparate, présentifiée par l'observateur, devient une nouvelle totalité synthétique grâce aux possibilités combinatoires du sonnet. On comprend mieux dès lors pourquoi Manuel Machado privilégie la forme sonnet dans ses poèmes ecphrastiques : la stabilité formelle globale permet de nombreux types de permutations à l'intérieur. C'est donc le rythme qui unit et cela sous les yeux de l'observateur (ou aux oreilles de l'auditeur) que nous sommes. Nous reviendrons sur ce dernier point.

Le tableau historique narratif

«*Las lanzas de Velázquez*»

La toile de fond

Un mot d'abord sur le tableau intitulé *Las lanzas* ou *La rendición de Breda* (Machado préfère le titre figuratif), l'un des plus connus et reproduits de l'histoire de l'art, considéré comme le plus parfait tableau d'histoire de la peinture européenne. Peint probablement avant le 28 avril 1635 pour le Salón de Reinos, il figure dans le Palacio del Buen Retiro entre 1635 et 1703. Il entre au Musée du Prado en 1829. La reddition de Breda a eu lieu le 2 juin 1625 et les clés de la ville ont été remises par le gouverneur hollandais Justin de Nassau, trois jours plus tard, au général Ambrosio de Spínola, d'une illustre famille génoise. L'épisode se situe lors des guerres de la Maison d'Autriche contre l'insurrection des provinces du nord des Pays-Bas. La ville sera reconquise en 1639 par Frédéric Henri d'Orange.

Comment Vélasquez rend-il cet épisode contemporain ? Par une scène entre personnages devant un fond de décor que le peintre recrée en représentant un vaste paysage de terres inondées, créateur de distance et d'atmosphère, des foyers de fumée d'incendies à l'horizon. A droite, marquant les limites entre l'arrière plan, l'espace de la première scène, la bataille, et les premiers plans où se trouvent les personnages, scène de la reddition, vingt huit «*lanzas*» (qu'on appelait à l'époque «*picas*» ce qui indique que le titre figuratif est plus tardif) s'érigent vers la partie supérieure du tableau. La composition du tableau avec son schéma croisé en profondeur en forme de X permet de ramener l'attention vers le groupe central par un jeu de courbes qui commence au premier plan, avec le soldat néerlandais tourné de dos et la croupe du cheval du général espagnol. Au centre du tableau où se situe l'essentiel de sa signification, la main de Nassau avance la clé pour la remettre au vainqueur. Or cette scène centrale symbolique, Vélasquez ne l'a vue qu'au théâtre chez Calderón dans la réponse de Spínola au gouverneur qui lui offre les clés – ici au pluriel –, soumis :

Justino, yo las recibo
y conozco que valiente
sois, que el valor del vencido
hace famoso al que vence

On dirait donc que Vélasquez peint non pas d'après nature, bien qu'il ait pu rencontrer Spínola lors de son premier voyage en

Italie dans le navire qui faisait la traversée de Barcelone à Gènes¹², mais d'après un épisode contemporain (dix années à peine séparent l'événement de sa représentation par Vélasquez) et comme recentré symboliquement à deux niveaux, grâce au monde inversé de Calderón.



© Museo Nacional del Prado, Madrid, DR.

Au niveau figuratif de surface : la remise des clés, la réception des clés ; au niveau profond, sémantique : la valeur du vaincu donne valeur au vainqueur. Autrement dit, ce que Vélasquez a représenté dans ce tableau c'est bien la valeur de la valeur réciproque. Il y a échappé à toute rhétorique et à toute emphase pour imprégner seulement son œuvre de courtoisie et d'humanité. Il opte pour retenir simplement l'entrevue des deux généraux au moment où la place se rend. Spínola, type exemplaire de l'aristocrate aux deux sens du terme (social et moral), s'incline en souriant vers son ennemi et, avec un geste à peine perceptible, le garde de l'humiliation de s'agenouiller devant le vainqueur. Ce sont deux adversaires qui ont joué une partie limpide et qui peuvent être considérés comme deux chevaliers d'exquise éducation.

12 *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado / Ministerio de Cultura, 1990, p. 217.

Le sonnet

«Las lanzas», de Velázquez

Es la guerra –humo y sangre– la que hizo
 Campo de pelear esta campaña,
 La que abrió este sendero, la que baña
 De rojo el holandés cielo plomizo.

Sobre este campo blando e invernizo
 –ya no paisaje, fondo de la hazaña–
 la gloria flota militar de España,
 al viento de la suerte, tornadizo.

Arde en el fondo Breda... Su alegría
 Oculta el vencedor. Y el pecho fuerte
 Del vencido devora su amargura.

Humana flor de eterna lozanía,
 Por encima del odio y de la Muerte
 La sonrisa de Spínola fulgura.

Nous ajoutons la version française du poème car elle est de la main du poète (1939)¹³ :

« Les Lances », de Vélasquez

C'est elle, c'est la guerre – et fumante de sang –
 Qui fit de cette plaine un grand champ de bataille,
 C'est elle qui traça ces sillons, qui trempa
 Dans la pourpre le ciel de plomb de la Hollande.

Et sur ce champ qui semble amolli par l'hiver,
 – Décor pour des héros plutôt que paysage –,
 Le glorieux drapeau des soldats de l'Espagne
 Flotte orgueilleusement au caprice du vent.

Là-bas, voici Breda qui brûle... Le vainqueur
 Dissimule son allégresse. Et, taciturne,
 Le vaincu courageux dévore son chagrin.

Comme une belle fleur qui en peut se flétrir,
 Au-dessus de la haine, au-dessus de la mort,
 Le sourire de Spinola s'épanouit.

La première chose qui attire l'attention, c'est le titre du poème où sa « matière première » est clairement affichée : il ne s'agit pas d'une re-présentation qui serait un équivalent de la « réalité objec-

13 Cette version a été publiée dans *Occident*, 29, le 25 déc. 1939, p. 8, quelques mois à peine après la fin de la Guerre civile, la mort de sa mère et de son frère Antonio à Collioure et la déclaration de guerre du Royaume Uni et de la France contre l'Allemagne (le 3 septembre). Une version anglaise de ce même poème, "Velazquez 'The Lances'", signée E.C.Y., est apparue dans *Spain*, N. 4, 1st of December 1938 (voir Miguel d'Ors, «Introducción», *Poesía de Guerra y Posguerra de Manuel Machado*, p. 151, n. 9).

tive », le référent est immédiatement reconnaissable par le spectateur-lecteur comme annonçant, avec force, la présence d'autres œuvres d'art, une histoire de l'objet-source connue ou connaissable, et en même temps, cette présence déstabilise les limites entre allusion et illusion, et la spatialisation du ou des savoirs. De surcroît, le référent est double : dans le cas présent, c'est la référence à un tableau particulier, nommé, du peintre Vélasquez. Cette manière de nommer le référent dans le titre est une constante de l'ecphrasis en général. Évidemment, cette co-présence – tableau, poème sur le tableau –, est de l'ordre de l'imaginaire, sauf dans les livres de critique où l'on trouve des reproductions ou lorsque le texte visuel et le texte verbal sont contemporains dans les deux sens du terme. Dès le départ donc nous avons affaire à un objet curieux qui serait de l'ordre de la culture de la culture (urbaine – tout d'abord –, j'insiste là-dessus, cosmopolite, historique) et, du coup, du refus de la culture de la nature (ou plutôt Nature), bien loin donc de la Belle Nature de la Renaissance et qui va dans le sens de la position radicale d'un Oscar Wilde pour qui *c'est la Nature qui imite l'Art*.

Dans la première strophe, le poète décrit ce qu'est la guerre par un binôme condensé, comprimé entre deux tirets «*-humo y sangre-*»¹⁴, les deux résultatifs. Il n'y a pas de référence directe, mais seulement indirecte, au tableau. C'est un commentaire tripartite, et comme une expansion du binôme du début qui se termine par une référence à la guerre en question dans un dernier vers chromatique moderniste, «*De rojo el holandés cielo plomizo*»¹⁵.

La deuxième strophe, par contre, commence par une description du fond du tableau, son signifiant (les deux premiers vers), «*Sobre este campo blando e invernizo | -ya no paisaje, fondo de la hazaña-*», pour terminer (les deux derniers vers) sur un signifié d'ordre historique ironique, étant donné que la gloire de l'armée, dite *des Tercios de Flandres*, prendra fin en 1639, peu après l'achèvement du tableau, avec la reconquête de la ville par Frédéric Henri d'Orange qui aboutira à l'indépendance de la Hollande, d'où *tornadizo*.

14 Dans le poème «Castilla» de la section «Ayer» de «Horas de oro» sur le Cid, basé sur les vers 21-51 du *Cantar de Mio Cid* et inspiré de «L'accident de Don Íñigo» de Leconte de Lisle (*Poèmes barbares*) ainsi que de «Cosas del Cid» de Rubén Darío dans *Prosas profanas*, c'est un rythme ternaire qui figure l'effort du protagoniste et de douze des siens : «*-polvo, sudor y hierro-*». Dans son prologue à *Alma, Museo y Los Cantares*, Unamuno fait allusion à une version antérieure, «*polvo, sudor y sangre*», qu'il dit préférer.

15 Il semble faire écho au tableau, non pas directement car le ciel est plutôt bleu-gris dans *Les Lances*, mais comme une rare tache de couleur, une exception chromatique car la palette de Vélasquez, tout comme celle de Manuel Machado est, en général, très réduite.

Le premier tercet oppose l'arrière-plan figuratif «*Arde en el fondo Breda...*» au premier plan sémantique «*Su alegría | oculta el vencedor. Y el pecho fuerte | del vencido devora su amargura*», l'espace entre les deux scènes étant rendu par les points de suspension. Autrement dit, le passage d'un « état de choses » à un « état d'âme » double. Le choix est intéressant, en ce sens que les deux plans du tableau sont pris comme les deux plans du langage (signifiant / signifié).

Après cette réciprocité digne des deux chefs, le dernier tercet se fixe sur la figure de Spinola qui se traduit par une méditation sur la valeur morale, le signifié, du signifiant qu'est le sourire du héros et sa gestualité.

On peut donc dire que le poète *lit* le tableau de Vélasquez pour construire une méditation sur la guerre. Il ne retient du tableau que trois éléments oppositionnels, l'arrière-plan et le premier plan, et de la scène centrale que la réciprocité calderonienne des places du vainqueur et du vaincu. Quant aux jeux de lumière et d'ombre sur les visages, le poète n'en retient pour commentaire que la lumière qui éclaire le sourire du vainqueur.

Tout comme Vélasquez, il évite la rhétorique : aucun commentaire sur deux gros symboles tentants : les lances et les clefs (*la clé* dans le tableau, le singulier étant plus percutant visuellement et symboliquement). Il s'agit, somme toute, d'une description réduite à l'essentiel et fidèle au ton du tableau à la gloire – éphémère et déjà déclinante – du roi et de l'empire symbolisée dans le «Salón de Reinos» du Palacio del Buen Retiro¹⁶ mais qui dépasse la seule saisie de l'instant pour devenir une réflexion sur la guerre et sur l'honneur.

El Tres de Mayo de Goya

La toile de fond

L'autre sonnet narratif de M. Machado que nous soumettrons à l'analyse est «Los fusilamientos de la Moncloa» d'après le tableau de Goya connu comme *El Tres de Mayo* qui se trouve, avec *El Dos de Mayo* dont il est le pendant, au Musée du Prado. Il convient de noter que ces deux tableaux, issus de la Colección Real, sont entrés au Prado au début du XIX^e siècle (dès 1834¹⁷) où ils sont restés dans les entrepôts pendant plus de quarante ans. Ils n'ont été exposés qu'à partir de 1868, date de la nationalisation

16 Ce salon, qui illustrait les victoires des Espagnols dans les différentes guerres de la Maison d'Autriche, exposait aussi le travail d'autres peintres tels que Zurbarán, Pereda, Vicente Carducho, Castelo y Cajés.

17 V. Paul Beroqui, *Museo del Prado: notas para su historia*, Madrid, Museo Real, 1933, p. 76.

du Musée. Ils sont cités dans le catalogue pour la première fois dans l'édition de 1872 avec les titres indiqués ci-dessus ¹⁸.



© Museo Nacional del Prado, Madrid, DR.

Il s'agit ici du thème inverse : celui de la défaite des Espagnols. Paul Morand en fait le récit dans *Le Flagellant de Séville* (1951) :

Le 3 mai, les Français sont maîtres de Madrid. Au Ministère des Postes siège leur tribunal militaire. De l'aube jusqu'au soir, les charrettes passent par les rues, pleines de patriotes silencieux, la chemise ouverte, les mains liées derrière le dos. Ils sont fusillés en groupes, en files, en tas, au Retiro, à Casa del Campo, à la Montaña del Príncipe Pío, au couvent de Jésus, à l'église de Buen Suceso, à la porte de Ségovie, à la Moncloa ¹⁹.

En 1814, six ans après les événements, Goya propose au cardinal don Luis de Bourbon de «*perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa*» ²⁰. Il se met au travail cette même année, ayant obtenu du régent argent et matériel. Selon le collectionneur Cristóbal Férriz, ces deux scènes faisaient partie d'une série de quatre qui résumaient les premières vingt-quatre

18 V. Goya, *250 Centenario*, Museo del Prado, 1996, p. 411.

19 V. Jeannine Baticle, *Goya d'or et de sang*, Paris, Gallimard, 1986, p. 7.

20 Angel Canellas López (ed.), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, CXXIV, p. 485-486.

heures de l'insurrection de Madrid, à savoir le soulèvement au Palacio Real et la rébellion à la Puerta del Sol qui correspondraient à *El Dos de Mayo*, la défense du parc d'artillerie et l'épilogue de la journée, la fusillade des patriotes²¹, moment culminant et synthèse de l'évènement, que Goya choisit de peindre dans ce qui deviendra *El Tres de Mayo*²².

Paul Morand indique que des fusillades ont eu lieu à des endroits différents – dont la Moncloa. C'est là que Manuel Machado situe son poème²³.

Le sonnet

Los fusilamientos de la Moncloa
 Él lo vio... Noche negra, luz de infierno...
 Hedor de sangre y pólvora, gemidos...
 Unos brazos abiertos, extendidos
 En ese gesto del dolor eterno.
 Una farola en tierra, casi alumbra,
 Con un halo amarillo que horripila,
 De los fusiles la uniforme fila
 Monótona y brutal en la penumbra.
 Maldiciones, quejidos... Un instante,
 Primero que la voz de mando suene;
 Un fraile muestra el implacable cielo.
 Y en convulso montón agonizante,
 A medio rematar, por tandas viene
 La eterna carne de cañón al suelo.

Ce sonnet fait partie du « théâtre pictural » d'*Apolo* (1911). Inspiré par le tableau de Goya, le poète introduit, dès le premier vers, une référence à la vision du peintre suivie de points de suspension : « *Él lo vio...* ». Il ne fait certainement pas allusion au prétendu « naturalisme » de Goya selon lequel le peintre se serait rendu sur les lieux des fusillades afin de se documenter, comme le voulait la tradition romantique. Machado, lui aussi, connaissait

21 Cette hypothèse d'une série de quatre tableaux, abandonnée faute de preuves documentaires, redevient d'actualité grâce aux recherches de Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, [trad. esp. *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1993] qui prend appui sur l'influence des estampes populaires dans la gestation de l'œuvre, comme celles de López de Enguidanos (1813).

22 Dès 1810, Goya grave une série d'eaux-fortes sur les horreurs de la guerre centrée sur le martyre des personnes. C'est la souffrance individuelle qui l'indigne et que l'on retrouve, dans une certaine mesure, dans le tableau qui nous intéresse ici.

23 La scène d'« El Tres de Mayo » est souvent située sur la Montaña del Príncipe Pío.

l'iconographie traditionnelle de la Guerre d'Indépendance qui apparaissait dans les estampes populaires. Le point de départ et du tableau de Goya et de la réflexion de Machado serait donc plutôt une tradition iconographique qui donnait forme à l'événement historique. Ce que « voit » le peintre, selon le poète, c'est une sorte d'atmosphère anti-mystique de *lux et tenebris* – lumière sur fond noir –, et c'est, dès le premier vers, l'horreur «*de infierno*».

Il est intéressant de noter d'emblée que la syntaxe du sonnet, largement nominale, ainsi que les quatre séries de points de suspension (ponctuant de prédilection dans la poésie de Manuel Machado) traduisent d'une part la saisie de l'instant que le tableau entend capter avant que l'« événement » ne se produise et, de l'autre, les pauses d'ordre visuel, auditif et olfactif qui pointent dans la direction du sujet regardant-écrivain, du sujet poétique, comme un effet de sens censé présentifier pour le lecteur-spectateur, au-delà du tableau, la scène historique comme un vécu, l'horreur *synesthésiée*.

Une fois la scène résumée visuellement, le deuxième vers présente comme un concentré synesthésique de ce que nous contemplons, «*Hedor de sangre y pólvora, gemidos...*» Nous avons déjà examiné le binôme manuelmachadien de la guerre «*humo y sangre*» qui se trouve ici inversé et, pour ainsi dire, enveloppé par l'olfactif négatif «*Hedor*» et l'auditif négatif «*gemidos*».

Les deux derniers vers de cette première strophe se focalisent sur la figure centrale du tableau, individualisée : «*Unos brazos abiertos, extendidos | en ese gesto del dolor eterno*» : retour au visuel, à la description de ce que la peinture peut montrer de la manière la plus efficace des passions humaines, à savoir la gestualité qui est saisie dans une immobilité – éternelle – dans ce décor de martyre. Les bras levés, étendus face à la mort imminente et transmués par l'adjectif *eterno* suggèrent que Machado, à la suite de Goya, voit la scène visuelle selon la tradition religieuse avec la figure du Christ crucifié comme palimpseste²⁴. Ceci est renforcé par le déictique *ese*, «*ese gesto del dolor eterno*». Il nous semble que la référentiation se situe à trois niveaux différents :

- en tant qu'anaphore textuelle qui renvoie au vers immédiatement antérieur «*Unos brazos abiertos, extendidos*» dont elle serait la condensation ;

24 C'est la thèse de Folke Nordström par rapport au tableau de Goya : «*Considero que no cabe duda alguna de que este hombre del pueblo fue retratado intencionalmente con las características del Cristo crucificado. Goya ha pintado aquí al antagonista del Anti-Cristo francés. Este cruel acontecimiento dio origen a "la libertad, la gloria y la felicidad de nuestra madre, la valerosa España", por citar [...] el Diario de Madrid de enero de 1814*», dans *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, 1989, p. 215.

- en tant qu'anaphore ecphrastique directe (si nous pouvons le dire ainsi) qui renvoie, cette fois-ci, aux bras ouverts vers le haut et étendus, tels que le tableau nous présente le geste ;
- en tant qu'anaphore ecphrastique indirecte ou de deuxième degré renvoyant, par le biais de l'anaphore ecphrastique directe, au paradigme du Christ en croix, symbole de la chrétienté. Cette image renforce l'opposition avec l'envahisseur français, l'Antéchrist.

La deuxième strophe marque un retour à l'isotopie visuelle du tableau, avec la lampe. Il est intéressant de noter que le poète, qui ne dit rien des couleurs de la tunique et du pantalon et se tait sur l'illumination de la figure centrale, attire l'attention du lecteur-spectateur sur la lumière jaune de l'autre côté de la scène, en mettant en avant les *fusiles* – sur le tableau des stries blanches –, métaphore et métonymie de l'horreur à venir.

Le premier tercet décrit l'instant qui précède immédiatement l'acte final. C'est cet instant que le tableau saisit, alors que le poète, lui, va le diviser en trois temps : les deux premiers vers sont auditifs et focalisés sur les héros sans individualisation («*Maldiciones, quejidos...*»), les deux derniers retournent au tableau pour capturer le geste du moine : «*un fraile muestra el implacable cielo*»²⁵. Dans l'iconographie gestuelle traditionnelle, « implorer le ciel » est traduit par les mains jointes ou ouvertes tournées vers le haut ; ici il n'y a pas d'espoir, les mains du religieux se tordent vers le bas. Le poète interprète ainsi la gestualité – renversée – du tableau que l'adjectif abstrait («*implacable*») résume admirablement.

Le dernier tercet présente ce que le tableau ne fait que suggérer – l'agonie des insurgés – et se termine par une réflexion générale («*viene / la eterna carne de cañón al suelo*») qui est un commentaire hors tableau, pour ainsi dire, plus proche du message des *Désastres de la Guerre*. On peut noter donc un glissement d'une représentation iconographique à une autre. Dans ce cas, le poète passe subrepticement de l'une à l'autre. Le passage sera plus lourd de conséquences dans la description du portrait de Felipe IV. Nous y reviendrons.

Conclusions provisoires

On voit que dans les deux sonnets de Manuel Machado que nous venons d'étudier, le poète, ayant choisi deux des tableaux les plus célèbres de l'histoire de l'art espagnol, montrant deux événements différemment glorieux (la gloire du vainqueur, la gloire du marty-

²⁵ Les frères ont joué un rôle considérable dans l'incitation aux paysans à une guerre sainte contre l'« Anti-Christ français ».

re), refuse toute surenchère et s'attache à la saisie de l'instant devant les yeux du lecteur-spectateur. Ceci appelle plusieurs commentaires d'ordre théorique.

1. Tout d'abord sur la spatialisation dans les arts visuels et la temporalité de l'art verbal : le tableau à traiter dans le poème se présente comme un fragment spatial – de l'œuvre de l'artiste inscrite dans son temps – qui est pour ainsi dire juxtaposé au texte verbal, temporel et cette juxtaposition, cette *présence*, forme une nouvelle entité, hétérogène – tableau / poème – en créant un nouveau rapport de type hypo- et hypérotaxique.
2. Sur la notion de *présence* : notre hypothèse est que, si nous parvenons à donner une première définition de cette notion à partir des textes étudiés dans le présent travail, cela nous permettra de mieux comprendre la spécificité ecphrastique du rapport orienté du texte source au texte cible. Il s'agit en fait de pouvoir déterminer les rapports établis par le poète à travers le texte ecphrastique avec le lecteur devenu, dans un premier temps, un lecteur-spectateur – nous y reviendrons.
3. Sur la notion d'*orientation*, qui doit être précisée : on peut la considérer du point de vue génétique et en ce sens que le texte plastique précède le texte poétique. Ainsi peut-on parler de langage source, le visuel, et de langage cible, le poème, alors que du point de vue générique ce serait le contraire.
4. En nous présentant, dès le titre, des éléments reconnaissables, le poète (a) définit un monde en se servant d'un cadre déjà élaboré (tout est toujours déjà là) : celui du tableau en question qui est, comme nous avons pu le constater, sans ambiguïté – du moins dans les textes étudiés jusqu'ici ; (b) en termine de façon radicale, une fois pour toutes, avec les dérives « versaillaises » sur la – fausse – Nature (bien que notre poète affectionne le XVIII^e français) ; (c) met autrement dit la Culture en avant, avec son statut urbain et cosmopolite ; (d) et l'Histoire du pays par le biais d'un objet préexistant – le tableau dans son historicité ; (e) « montre du doigt » le tableau : le poète attire ainsi l'attention du lecteur sur le faire du poète par une opération d'*auto-référentiation*²⁶ : « Regardez ce que je fais », et en même temps sur le faire de l'(autre) artiste : « Regardez ce que je fais par rapport à ce qu'il a fait » : c'est ainsi qu'il situe la composition de son texte et, ce faisant, de toute composition

26 Qui serait le premier niveau ou point de départ vers l'« auto-portrait » que M. Machado, tout comme Montaigne et Rembrandt et tant d'autres artistes, a pratiqué tout au long de sa vie. Voir aussi Ángel González et Gloria Fuertes à cet égard. L'auto-portrait tant verbal que pictural entretient un dialogue permanent avec la pensée de la mort.

artistique – et c'est finalement toute la problématique de la textualisation comme construction générale et théorique qui est évoquée ici ; (f) complexifie du même coup le rôle du lecteur devenu lecteur-spectateur (pouvant tenir devant les yeux le tableau en question ou une reproduction peu importe) : en un mot, c'est un univers partagé qui se met en place par une opération qui est donnée à voir²⁷.

Reste qu'on peut s'interroger sur le choix, pour ce faire, de la forme sonnet.

Vélasquez, Manuel Machado et le portrait

Les scènes collectives narratives sont peu exploitées dans la poésie picturale de M. Machado ; il montre une nette préférence pour le portrait. Celui-ci, en tant que genre, occupe la deuxième place dans la hiérarchie académique des genres picturaux après le tableau d'histoire, principalement en raison de l'importance des personnages qu'il représente, traditionnellement des acteurs de l'histoire. Sa fonction « touche au sacré »²⁸. « Felipe IV », paru en mars 1901 dans la revue *Electra*, est publié dans *Alma*, le premier recueil de poèmes de Manuel Machado paru, rappelons-le, en 1902²⁹. C'est avec ce presque sonnet que le poète introduit en Espagne le poème-portrait.

Pour ce qui est du terme, applicable à la peinture et, par extension, à la « peinture en mots », nous l'utilisons dans le sens général de « représentation d'une personne [...] pour rendre l'apparence extérieure [...] quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression, la physionomie, etc. »³⁰. Ce sens est plus

27 Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler le perspectivisme du «*ver, verse, ser visto*», v. notre article «De la figuratividad visual en la obra de Alberto Girri», *Boletín de Estética*, Año 2, N. 5, Centro de Investigaciones Filosóficas, Universidad de Buenos Aires [sous presse].

28 C'est la thèse à laquelle nous souscrivons ; v. Daniel Berger, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 83 : « produire l'image d'un être, c'est en quelque sorte se placer sur le terrain de la divinité, puisque dans la Bible, Dieu a précisément fait l'homme "à son image". Le portrait tente ainsi de retenir la part la plus spirituelle de l'être ».

29 Première édition d'*Alma*, section intitulée «Museo» avec, pour sous-titre, «Retratos de época». Dans l'édition Pueyo de 1907 (avec un prologue de Miguel de Unamuno), la section s'intitule «Siglo de Oro».

30 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Puf, 1990, p. 1161 (ce livre posthume qui date de 1931 a vu le jour grâce aux soins de sa fille Anne Souriau). Voir aussi du même auteur *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, dans lequel il s'efforce de mettre en évidence des « éléments d'esthétique comparée » (sous-titre de l'ouvrage). La comparaison ne porte cependant pas sur les

restreint que la définition qu'en donne Ortega y Gasset : « *la pintura es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto [...] Es un error creer que solo [sic] cabe retratar a un hombre, tal vez a un animal [...]. El retrato [...] aspira [...] a hacer de cada cosa una cosa única* »³¹. Pour lui, Vélasquez est un portraitiste, au sens qu'il donne au terme, qui fera du portrait le principe radical de la peinture³².

Le portrait, ses avatars et ses variantes

Revenons au portrait du monarque espagnol (1605-1665) : *Felipe IV* se trouve au Musée du Prado, n° 1182, où il a été transféré du Palacio del Buen Retiro en 1828. Les historiens de l'art le datent généralement de la première époque madrilène de Vélasquez, avant son premier voyage en Italie, donc avant 1629. Les retouches du peintre, notamment sur la posture du roi, permettent de rapprocher ce portrait de celui de 1624 conservé au Metropolitan Museum of Art de New York. La version finale montre une figure dépourvue de toute pose et de tout accoutrement baroque, d'où la critique de Félibien sur son « absence de style ». Vêtu de noir, avec une courte cape noire, une golille empesée, l'effet est d'austérité et de gravité. Dans ses mains, les symboles de sa mission de roi : une lettre ou un mémoire dans la droite (relatif à ses obligations administratives), alors que la main gauche est posée sur la poignée d'une épée presque invisible, instrument de son rôle de défenseur du pays ; sur la table, très simple, son chapeau noir haut de forme, au bord étroit. Ce tableau, ainsi que celui de l'infant Charles d'Autriche, frère du roi, n° 1188, sont considérés comme les plus représentatifs de cette époque et du genre. L'effet de sens qui s'en dégage est celui de la distance par rapport à l'observateur que nous sommes.

œuvres mais sur les similitudes entre les démarches « instauratives », comme dit Souriau.

31 José Ortega y Gasset, « Introducción a Velázquez » (1943), *Obra completa*, 8, p. 475.

32 *Ibid.*, p. 476. Noter que le genre portrait se développe partout en Europe à la fin du XV^e siècle.



© Museo Nacional del Prado, Madrid, DR.



© Museo Nacional del Prado, Madrid, DR.

Les tercets enchaînés - dantesques

Considérons maintenant le poème de M. Machado :

Felipe IV

A Antonio de Zayas

Nadie más cortesano ni pulido
 Que nuestro Rey Felipe, que Dios guarde,
 Siempre de negro hasta los pies vestido.
 Es pálida su tez como la tarde,
 Cansado el oro de su pelo undoso,
 Y de sus ojos, el azul, cobarde.
 Sobre su augusto pecho generoso,
 Ni joyeles perturban ni cadenas
 El negro terciopelo silencioso.
 Y, en vez de cetro real, sostiene apenas
 Con desmayo galán un guante de ante
 La blanca mano de azuladas venas.

Unamuno voit dans ce poème des échos de Leconte de Lisle, mais il est aussi possible de citer l'influence de Verlaine (que Manuel Machado connaissait manifestement mieux que Rubén Darío) avec le « César Borgia. Portrait en pied » des *Poèmes saturniens* (1867)³³ et plus encore des *Poemas morales* de Quevedo.

Si nous avons choisi ce texte très commenté par la critique, c'est parce qu'on y trouve « entre les lignes » toute une théorie de la création artistique ou plutôt de la vérité artistique.

Tout d'abord le titre. Nous avons déjà signalé plusieurs fois qu'en règle générale, le titre des poèmes ecphrastiques renvoie d'emblée à leur source, comme c'est le cas dans « *Las lanzas de Velázquez* ». Il s'agit dans le cas présent de « Felipe IV » mais les guillemets qui sont de mise pour citer le poème étant absents de son titre original, le référent devient du coup ambigu. Quel – ou qui – est le vrai sujet du poème ? Philippe IV lui-même ? Le tableau de Vélasquez (il a fait plusieurs portraits du roi) ? De quel personnage s'agit-il en fait ?

Le premier tercet semble orienter vers le portrait du roi peint par Vélasquez : « *siempre de negro hasta los pies vestido* », mais il existe quatre autres tableaux montrant un tel Philippe IV :

33 Ceci d'autant plus que Machado l'a traduit en espagnol. Prenons, par exemple, les vers suivants : « Les yeux noirs, les cheveux noirs et le velours noir / Vont contrastant parmi l'or somptueux d'un soir, / Avec la pâleur mate et belle du visage », dans la traduction de Machado : « *(Los) cabellos negros, y el negro terciopelo / contrastan, entre el oro suntuoso de la tarde, / con la palidez bella y mate de su rostro* ». On pourrait aussi penser au « La nuit est de velours » du « Bournemouth » (janvier 1877) de Verlaine, mais il ne s'agit pas de retomber dans la théorie des influences !

(1) celui du Metropolitan Museum de New York (à laquelle nous avons déjà fait référence) ; (2) celui du Museum of Fine Arts, Boston (préalablement dans la collection Navas, Madrid) ; (3) celui du Musée Isabelle Stewart Gardner (également à Boston) ; et (4) celui du Musée Meadows de la Southern Methodist University de Dallas (très abîmé). Cette strophe initiale entretenant l'incertitude, on dirait que le sujet poétique fait allusion à cette existence démultipliée. Nombreux sont les peintres de la Renaissance et des âges classiques qui ont laissé des variantes comme autant d'expériences techniques de recherche picturale, ou plus prosaïquement pour améliorer leurs revenus³⁴.

Les deux premiers vers sont également surprenants : «*Nadie más cortesano ni pulido / que nuestro Rey Felipe, que Dios guarde*». Le sujet poétique se superpose au courtisan du XVII^e siècle qui aurait pu sans doute prononcer ces mots de bonne foi, certes, mais un « régénérationniste » trois siècles plus tard ? L'anachronisme fait surgir un effet d'ironie. Quel autre effet serait-il visé ? Cette hypothèse semble se confirmer dans l'évocation des pieds du monarque. En effet, comme le signale Margaret H. Persin, les pieds sont une partie du corps qu'on n'associe pas volontiers avec la monarchie – même le cliché langagier fait monter «*de pies a cabeza*»³⁵. En tout état de cause, les multiples possibilités d'interprétation offertes dans ces premiers vers sont maintenues tout au long du poème.

Dans le deuxième tercet, au ton verlainien déjà évoqué, s'ajoute une triade d'adjectifs suggérant l'aspect décadent de la représentation du monarque : sa complexion est pâle, comme la fin de la journée ; ses cheveux sont fatigués ; le bleu lavé de ses yeux est la couleur de la lâcheté : autant de touches légères de ce portrait comme un équivalent verbal des coups de pinceau du maître. Qui plus est, la comparaison avec le poème de Verlaine fait apparaître elliptiquement un commentaire sur l'époque : aux traits décadents du monarque correspond le déclin de l'Espagne.

Or, c'est dans la troisième strophe que l'incertitude s'intensifie et se résout – apparemment : «*Sobre su augusto pecho generoso, / ni joyeles perturban ni cadenas / el negro terciopelo silencioso*». Cette absence de tout ornement d'or ou de pierres précieuses semble indiquer qu'il s'agit du tableau du Prado n° 1182, le plus noir, le plus austère de la série. Le dernier vers «*el negro terciopelo silencioso*» est considéré par beaucoup comme l'un des plus réussis de notre poète et même davantage, si l'on en croit Dámaso Alonso :

34 Nous distinguons entre les variantes dont le but serait essentiellement d'expérimentation technique et les séries qui sont très souvent de type narratif.

35 Margaret H. Persin, "How Manuel Machado Did (Not) Get the Picture", in *Getting the Picture*, London, Associated University Presses, 1997.

«el negro terciopelo silencioso». Habría en las palabras una inmovilidad de densa materia quieta si la intercalación del sustantivo entre los dos adjetivos no diera reprimida fluencia de paño sin rumor. Es, sin duda, el verso más expresivo que ha salido de la pluma de Manuel Machado, uno de los mejores aciertos de la poesía española contemporánea.³⁶

Or le pouvoir de ce vers pourrait aussi s'expliquer en termes d'ambiguïté qui est, en fait, double : d'une part elle opère sur la référentiation du signifiant (est-ce le tableau ? est-ce le roi ?), au niveau de la surface et, de l'autre, sur celle du signifié auquel renvoie le tableau mais aussi le poème (s'agit-il de la grandeur ou de la décadence du monarque ? de la dynastie ? du royaume ?).

Dans le dernier tercet, l'imprécision référentielle arrive au point maximal en même temps que la rime interne «*con desmayo galán un guante de ante*» oriente auditivement notre attention visuelle car le gant de daim ne figure dans aucun des portraits connus de Philippe IV peints par Vélasquez ; il figure en revanche dans le portrait de l'infant Charles d'Autriche, également du peintre sévillan, auquel nous avons déjà fait référence, peint lui aussi, selon toute probabilité, avant le premier voyage en Italie. On ne peut que noter la ressemblance esthétique et plus spécialement chromatique avec les portraits contemporains du roi. Les yeux regardent le spectateur mais l'aspect le plus intéressant du motif, ce sont les mains : la gauche tient le chapeau noir de feutre, alors que la droite «*sostiene apenas / con desmayo galán un guante de ante / la blanca mano de azuladas venas*». Certains, comme Andrés Trapiello, ont cru que Manuel Machado s'était trompé³⁷. On peut penser que ce n'est pas le cas. Pour ce fêru d'art, fin observateur qui fréquentait le Prado, on l'a vu, dès sa jeunesse, ce glissement est au contraire une stratégie discursive d'ordre esthétique et philosophique dont il s'est d'ailleurs expliqué : «*En una palabra, yo pinto esos cuadros tal como se dan y con todo lo que evocan en mi espíritu; no como están en el Museo, teniendo muy bien cuidado de cometer ciertas inexactitudes, que son del todo necesarias a mi intento*»³⁸. Quelle est cette visée ? L'aboutissement de tout un processus.

Tout d'abord Machado établit une opposition entre la création picturale achevée – les œuvres qui se trouvent au musée – et leur recreation par le spectateur – l'image mentale formée à partir de la

36 Dámaso Alonso, «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado» (1947), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 3^a edición, 1969, p. 89.

37 Andrés Trapiello, «Introducción» de Manuel Machado, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 199.

38 Cité par Alfredo Carballo Picazo, «Introducción» de Manuel Machado, *Alma, Apolo*, Salamanca, Ed. Alcalá, 1967, p. 108.

contemplation de ces œuvres – que le spectateur-poète va représenter dans son texte verbal. Autrement dit, ce sont des unités de premier ordre, déjà artistiques, qui seront prises en charge par le poète dans la verbalisation formelle (puisqu'il s'agit de poèmes de forme fixe), pour produire une œuvre littéraire qui sera méta-artistique, le poète *deus ex machina*, pour ainsi dire. Mais en même temps le poète, en commettant des inexactitudes flagrantes dans sa description, semble vouloir attirer l'attention du lecteur non seulement sur la nécessité du renouvellement de notre perception de l'Art, de l'importance du travail de l'esprit dans le processus, mais aussi sur le problème de la représentation en général, de l'art en tant que représentation et qui comprend toute une conception de l'histoire comme continuité qui passerait à travers le poète. Selon l'épistémè de son temps, il cherchera la synthèse des sentiments de l'époque et du peintre ; la signification de l'art à toute époque ; l'évocation de l'esprit du temps ; la sensation produite sur nous maintenant³⁹. Il souligne ainsi le lien entre le texte artistique et son historicité : au moment de sa production et dans les réceptions successives jusqu'au « maintenant ».

En superposant partiellement deux œuvres ressemblantes d'un même peintre – et pas le moindre – et en les juxtaposant à sa propre « version », il nous propose une réflexion sur l'histoire de la culture, sur la perception et la reconstitution, le dépassement dans l'art, sur les rapports entre le verbe et la chose représentée où la part d'insaisissabilité reste. La présence iconique devient donc à la fois la mesure symbolique de ce que l'art – quel qu'il soit – peut et ne peut pas faire face à la réalité, à la vérité, à la beauté. La présence insistante du gant vide en rompant avec le sujet apparent de la représentation (le *Felipe IV* de Vélasquez) oblige le lecteur à repenser la signification, maintenant ouverte, du poème, autrement dit à regarder autrement ce qu'il croyait connaître et pointe peut-être vers une critique de la lignée des Habsbourg, telle est la perspective adoptée par les recherches américaines des années 1990, notamment avec Margaret Persin qui voit dans ce gant vide la nature ambiguë du pouvoir en soi, royal ou artistique, puisque l'artiste (le peintre ou le poète), tout comme le monarque, commande par un seul geste de la main et que le poème se termine sur cette « image »⁴⁰.

L'ecphrasis serait donc pour notre poète comme une mise en scène des possibilités et des écueils de toute entreprise artistique. Manuel Machado, avec ses préoccupations pour la méta-

39 C'est en ces termes que Machado résume sa visée dans l'entretien avec A. Carballo Picazo, *ibid.*

40 *Op. cit.*, p. 39.

textualité, sa fascination face aux limites des langages de représentation, son insistance sur la Culture comme continuité, se montre étonnamment contemporain des préoccupations des poètes et des critiques du XXI^e siècle.

MIGUEL DE UNAMUNO
ET *EL CRISTO DE VELÁZQUEZ*

Unamuno et Manuel Machado :
une rencontre inattendue

En dépit de la séparation radicale que voyait Cernuda entre d'un côté les Modernistes et ceux de la Génération de 98 qui manifestaient des préoccupations esthéticistes («*la sola mención de dichas preocupaciones hubiera encolerizado a Unamuno*»¹), comme Machado (Antonio car, comme nous l'avons déjà fait remarquer, Manuel est pratiquement inexistant aux yeux de Cernuda), Juan Ramón Jiménez et Pérez de Ayala et tous ceux qui se concentraient sur la Castille et son destin tragique, Unamuno, Azorín et Pío Baroja, Valle-Inclán, la rencontre a bien eu lieu entre Manuel Machado et Miguel de Unamuno. En 1899 lors de son premier séjour à Paris, le premier écrit «Adelfos», auto-portrait négatif et profession de foi minimale en la vie qu'il dédie à Unamuno et placera comme pièce liminaire d'*Alma*. En 1902, comme on l'a vu plus haut, Unamuno prend sa défense dans l'*Heraldo de Madrid*. Cinq ans plus tard, en 1907, il préface *Alma, Museo, y Los Cantares*, publié chez Pueyo. Autant de preuves d'appréciation mutuelle.

Tous deux s'intéressent particulièrement à Vélasquez. Une étude de ce long poème-livre, *El Cristo de Velázquez*, en rapport avec la visualité picturale qu'il affiche, devrait permettre, du moins est-ce notre hypothèse, de mieux saisir le problème de la *textualisation* auquel on a déjà fait allusion.

¹ Luis Cernuda, «Estudios sobre poesía española contemporánea» (1957), *Obra completa, II, Prosa I*, p. 118.



© Museo Nacional del Prado, Madrid, DR.

Unamuno poète

Miguel de Unamuno publie son premier recueil *Poesías* assez tardivement, à l'âge de 43 ans, le dernier, *Cancionero*, étant publié en 1953, dix-sept ans après sa mort. Aucun de ces livres n'a bénéficié d'une réédition. C'est dire que sa prose a éclipsé sa poésie, alors même que celle-ci a constitué pour l'autre Unamuno un mode d'expression essentiel². Malgré ses « défauts » – tels que sa rugosité –, Cernuda le considère comme « *probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo* » (1954)³.

Nous savons Unamuno essentialiste. Dès *Poesías*, sa pensée poétique est clairement exprimée : « *No te cuides en exceso del ropaje, / de escultor, no de sastre, es tu tarea* » ; et peut-être plus révélateur encore : « *Piensa el sentimiento, siente el pensamiento* », mise en garde contre le verbiage. On comprend la filiation que reconnaît Cernuda : la recherche chez des poètes anglais tels que Wordsworth, Coleridge et Browning d'une inspiration contemplative qu'il ne trouvait pas en Espagne, ce que don Miguel appelle par ailleurs « *ideas-sentimientos, flotantes entre la metafísica más vaporosa y la realidad más concreta* »⁴. Aussi comprend-on mieux maintenant ce qui le relie à Manuel Machado : son classicisme – mais ce n'est pas tout.

Trois thèmes principaux dominent son œuvre : le sujet dans son contexte le plus immédiat, à savoir la famille ; le sujet dans le contexte plus large de la patrie, l'Espagne qu'il sent et qu'il pense, d'où sa dénomination de « *poeta cívico* » ; et de là, et seulement par ce chemin-là, à Dieu, une des formes dans lesquelles se révèle la divinité. Essentialiste, méditatif, il se tourne vers Vélasquez pour mener à terme une longue méditation sur l'homme et sur le langage.

2 Nous disons « l'autre Unamuno » en parlant du poète car cette expression correspond au distinguo que faisait la critique de l'époque ; cela dit, la poésie constitue un mode d'expression privilégié de ses réflexions politiques, de ses méditations métaphysiques, de ses réflexions sur le langage ou de ses pensées, disons, plus charmantes (par exemple, le poème inclus dans *Romancero del destierro*, 1928 dont le titre est : « *El 26-IV-1927 me preguntó Fernandito, el hijo de Eduardo Ortega y Gasset, refiriéndose a una pajarita de papel que le había hecho: "Y el pájaro ¿habla?"* »).

3 Luis Cernuda, « Miguel de Unamuno », *loc. cit.*, p. 121. Cernuda vaut en raison de la finesse de ses remarques mais aussi pour ses partis pris scandaleux. Cette double casquette fait de lui un excellent témoin de la critique de son temps et permet de mieux saisir la visée et le sens de sa propre poésie.

4 Voir « *El ensayo literario de Luis Cernuda* » dans Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 42, où Luis Maristany émet l'hypothèse que c'est par le biais des poètes du XIX^e anglais qu'on a commencé à reconnaître la valeur de la poésie méditative d'Unamuno.

Le Christ et la Crucifixion : antécédents iconographiques

La Crucifixion du Christ, *climax* tragique du Nouveau Testament, est l'image la plus intense et la plus puissante de la chrétienté et un commentaire – visuel – sur le sacrifice humain et divin. L'art occidental a montré son pouvoir d'expression à la fois d'un contenu religieux et des limites de l'émotion humaine ⁵. Au XVII^e siècle, les artistes ont commencé à simplifier la scène en enlevant la multitude de personnages (saints, centurions, spectateurs...) qui encombraient les Crucifixions des siècles précédents (notamment des XIV^e et XV^e siècles), beaucoup d'entre eux choisissant de représenter la figure du Christ solitaire contre un fond obscur qui en intensifie la force dramatique. Tel est le cas des Christs de Rubens (1612) ⁶, de Zurbarán (1627-1629) ⁷, de Vélasquez (1631-1632), de Murillo (1675-1680) ⁸, et plus tard de Goya (1780) ⁹. Il convient de noter, car le poème de don Miguel s'y réfère, que dans la polémique sur le nombre de clous que les peintres devaient représenter, la plupart des peintres espagnols suivent les indications de Francisco Pacheco «*en favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo nuestro Redentor*» ¹⁰. La seule exception est Murillo qui n'en figure que trois, deux pour les mains et un pour les pieds superposés.

Vélasquez et le Christ en croix

Le tableau fait partie d'un groupe d'œuvres à thèmes religieux que Vélasquez a peints dans les années trente (voir *El Cristo de las Bernardas* du Musée du Prado ; *La Tentación de Santo Tomás* de la Cathédrale d'Orihuela ; le *Cristo tras la flagelación* de la National Gallery de Londres). De la sacristie du couvent des Bénédictines de San Plácido à Madrid, il passe en 1808 dans la collection de Godoy, puis de sa femme, la comtesse de Chinchón. À la mort de

5 La première représentation du Christ crucifié apparaît au V^e siècle sous la forme d'un bas-relief de marbre conservé au British Museum de Londres.

6 Alte Pinakothek de Munich. La tête est légèrement inclinée vers le bas et à droite du corps.

7 Musée des Beaux-Arts de Séville. La tête est levée vers la droite, la bouche est ouverte.

8 Museo del Prado. La tête est légèrement inclinée vers la droite. Le tableau représente en outre, comme c'est souvent le cas, en bas de la croix, un crâne qui renvoie à la tradition selon laquelle Jésus a été crucifié là où était enterré Adam.

9 La tête est levée vers la gauche, la bouche est ouverte.

10 Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (1638), edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001, chap. XV. Voir p. 734 sur la couronne et le drap blanc.

celle-ci, son beau-frère en fait don à Ferdinand VII qui le place au Prado en 1829¹¹.

Le problème à la fois religieux, artistique et plus généralement culturel qui se posait à Vélasquez – ainsi qu'à tout artiste ayant à figurer la Crucifixion (avant le XX^e siècle) – est celui de la représentation de la douleur. On peut même imaginer qu'à l'époque de la terrible Crucifixion par Grünewald du retable d'Isenheim (1515), la représentation de la Crucifixion était considérée comme quelque chose d'inconvenant. Vélasquez avait à trouver une solution visuelle à ce formidable paradoxe qui a inspiré et soutenu tout le christianisme, *un Dieu fait homme pour être crucifié*. Autrement dit, comment traiter sur une même surface, dans une seule figure, le transcendant et l'humain. Il opte pour retourner au modelé italien et au clair-obscur des *in tenebris*, ce qu'Ortega y Gasset appelle la «*pintura velazquina reducida*»¹². Il modèle le corps avec souplesse et accommode les deux pieds cloués séparément sur le support – suivant en cela les recommandations de son maître et beau-père Francisco Pacheco que nous venons d'évoquer.

Le corps et les membres reçoivent une lumière claire de l'angle supérieur gauche, comme chez le Caravage, à ceci près qu'ici les ombres ne sont pas accentuées. C'est le noir absolu du fond qui permet la sereine apparition du corps torturé. Bien qu'éliminant toute mimique, toute gestualité ayant pour effet de sens la douleur ressentie par le Christ mourant et évitant tout envol extatique de plaies et de sang, le dramatique n'est pas pour autant éliminé. La tête est inclinée vers l'avant, très légèrement vers la droite – du corps – et la couronne d'épines qui entoure la tête, les filets de sang, fines lignes parallèles à la chevelure ondulée qui, merveilleuse trouvaille, couvre la moitié du visage. (On se souvient que dans la classification symbolique de la latéralité dans la culture occidentale, c'est la droite qui est valorisée, notamment la droite ascendante qui reçoit une valeur positive.) Cette austérité figurale et chromatique, ce pathétique raffiné et sublime traduisent admirablement la vision du peintre face au religieux et, certainement aussi, face à la vie elle-même.

Si nous situons notre regard maintenant à l'époque unamunienne, aux effets de sérénité ou de *seriedad* qui se dégagent de cette « méditation » qui n'est pas totalement visualisée¹³, s'ajoute

11 Pour plus de détails historiques, voir le catalogue *Velázquez*, déjà cité.

12 José Ortega y Gasset, «Introducción a Velázquez», déjà cité, p. 638.

13 Nous pensons notamment au *Christ en croix* de Carpaccio (1510-1520) où les trois univers divin, humain et naturel sont mis en résonance pour donner la mort en spectacle dans une luxuriance qui ne manque pas d'ambiguïté – autre problème.

celui de l'angoisse schopenhauerienne. Comme disait Ortega y Gasset à propos de la Crucifixion : «*no cabe asunto más angustioso ni de más conmovedora significación*».

Le poème

En 1920, Unamuno publie *El Cristo de Velázquez*. Ce poème est à la fois une méditation sur la foi, sur sa foi chrétienne, sur la divinité du Christ et sur son humanité, sur l'immortalité que cherche l'homme, et un hommage au peintre – à presque quatre siècles de distance – grâce à qui la foi est « incarnée ». Un mot sur le titre : il paraît important de souligner d'emblée que l'absence de distinction typographique entre les deux syntagmes que sont le titre du tableau – n'étant pas inscrit dans l'œuvre un titre de tableau est souvent arbitraire et soumis à des changements¹⁴ – et le nom du peintre est déjà révélatrice d'une prise de position de la part d'Unamuno. Dans le choix opéré par le poète entre *El Cristo de Velázquez* et «*El Cristo*» de Velázquez, la première formulation, où nom du tableau et nom du peintre forment un seul groupe, indique qu'Unamuno entend éviter toute relation spéculaire : il ne s'identifie pas au peintre – ne se prend pas pour son double – et encore moins au Christ. En rapprochant les deux noms, il suggère que l'univers divin rencontre l'univers humain dans le travail du peintre. Le poème qui suit exposera les bienfaits de cette communion.

Nous ne proposerons pas une analyse détaillée de ce vaste poème sublime, qui pourtant mérite toute notre attention, mais nous nous bornerons à signaler quelques pistes de recherche quant au dialogue qu'instaure Unamuno entre «*este verbo silencioso y blanco / que habla con líneas y colores*» (I, p. 13).

L'Unamuno agoniste – actif – et agonique, voyait le Christ, surtout le « Christ espagnol », comme pure douleur de chair et de sang et sa réflexion prend forme dans le poème «*El Cristo yacente de Santa Clara*». Comme agoniste, il cherche la limitation temporelle. Or – Blanco Aguinaga insiste fortement là-dessus –, il ne faut pas oublier que l'autre Unamuno, le contemplatif – ou mieux, le *méditatif*, terme qui relie davantage la réflexion du penseur à son travail de poète –, écrit *El Cristo de Velázquez* contre «*El Cristo yacente de Santa Clara*» pour, dit-il, «*“limpiarse” de la agonía que produjo ese terrible Cristo de sangre y tierra*»¹⁵. Le poète insiste sur l'aspect terrestre («*Porque este Cristo de mi tierra es tierra [...], el Cristo de mi pueblo es este Cristo [...] carne y sangre hechas tierra,*

14 Les catalogues se réfèrent souvent à ce tableau comme *El Cristo crucificado*.

15 Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975, p. 338, n. 17.

tierra, tierra»¹⁶), comme une autre manière de penser et, par conséquent, de figurer le Christ et notre relation avec lui. Ce ne sera plus le Christ réaliste, sanguinolent et dramatique de la tradition ibérique mais celui, serein, dont le modèle principal sera le tableau du Sévillan.

Mais que veut dire au juste « modèle » ? Comme on l'a vu, le titre d'Unamuno renvoie directement au tableau qui représente la divinité du Christ comme visibilité, et l'humanité du Christ comme corps ; ce corps, « immortalisé » par le peintre comme ce qui est donné à voir, lui permet de méditer sur l'une des obsessions de l'Unamuno agoniste, à savoir l'immortalité de l'homme ou plutôt « *el ansia de no morir* » clairement exprimé dans *Del sentimiento trágico de la vida* : « [...] *la inmortalidad que apetecemos es una inmortalidad fenoménica, una continuación de esta vida* »¹⁷.

Indivision et fragmentation

Le poème constitue un contre-exemple par rapport à ce qui était acceptable dans la littérature de son temps. D'une part le thème est religieux ; d'autre part le poème hendécasyllabique (i.e. composé en vers de onze syllabes) est très long alors qu'on préconisait le poème court comme moyen optimal d'expression. On peut dire à cet égard que notre poète résout partiellement la difficulté, qui était en même temps une option, voire une nécessité, en divisant le poème en quatre parties et chaque partie en sections et strophes, presque toutes comportant un titre, qui sont autant de poèmes autonomes (échos du Tennyson de *In Memoriam* ?). Or, il est intéressant de noter que le tableau joue plusieurs rôles par rapport au poème comme référent central :

- Du point de vue méréologique (i.e. des relations entre les parties et le tout), il est sollicité comme une indivision face à la fragmentation du poème.
- Mais la figure centrale, le corps du Christ, est soumise à son tour, en tant qu'objet nommable, lisible, à une fragmentation métonymique et métaphorique¹⁸. Ceci est très évident dans la troisième partie du poème où chaque partie du corps iconique fait l'objet d'un poème méditatif – avec dans chacun une distribution isotopique des éléments de la nature.

16 Miguel de Unamuno, *Obras completas, I*, Madrid, Afrodisio Aguado, p. 766-768.

17 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Ed. Renacimiento, 1913. Repris dans *Obras completas, IV*, p. 530.

18 Voir Jean-François Bordron, « Les objets en parties. Esquisse d'ontologie matérielle », dans J.-C. Coquet et J. Petitot (éds), « L'objet, sens et réalité », *Langages*, n° 103, septembre 1991, p. 51-65.

- Tous les « attributs » du tableau sont compris dans la transfiguration : l'inscription, la croix, les clous, le support.
- La structure du poème est construite comme une lecture du tableau avec, évidemment, quelques digressions – nous y reviendrons. Toujours dans la troisième partie, la lecture se fait de haut en bas depuis l'inscription sur la croix («*¿Lo escrito, escrito está!*» dijo Pilatos / cuando el cartel sobre su frente puso)¹⁹ jusqu'au support («*El leño de tu cruz está podado / de su fronda*»)²⁰ et à la Terre.
- Or la croix est aussi considérée comme une construction artistique («*Porque es tu cruz también obra del arte / que sobrepuja a la naturaleza*»²¹).

On notera par ailleurs que la chevelure qui tombe sur le front («*¿Por qué ese velo de cerrada noche / de tu abundante cabellera negra / de Nazareno cae sobre tu frente?*») constitue, avec la focalisation sur la face, la partie la plus osée du tableau. Elle est la première référence spécifique directe revenant comme un refrain dans le passage avec, en contrepoint, la blancheur du corps ; lors de sa troisième mention apparaît la lune blanche, ce qui donnera lieu à une expansion sémantique dans le poème suivant intitulé «Luna».

Le poème liminaire pose la problématique philosophique qu'on peut résumer, du point de vue phénoménologique, comme le visible et le voir. Dans les premiers vers du poème le voir («*No me verá dentro de poco el mundo, / mas si vosotros me veréis, pues vivo / y viviréis*»») est rendu possible pour les hommes, dit le poète, grâce à l'artiste qui «*por virtud del arte en forma / te creamos visible*» et spécifiquement : «*Vara mágica / nos fue el pincel de don Diego Rodríguez / de Silva Velázquez. Por ella en carne / te vemos hoy*» par l'intermédiaire de «*los ojos de la fe*».

Ce rapprochement philosophique et artistique renvoie au distique déjà commenté : «*Piensa el sentimiento, siente el pensamiento*». C'est cela la vraie fonction du rapport qu'établit le sujet poétique avec don Diego dans ce poème, un rapport inextricablement conceptuel et passionnel (au sens large du terme comme émotion). Pour cela, nous n'acceptons pas la thèse de Gonzalo Navajas selon qui «*[...] Velázquez se convierte en un pre-texto generador de un nuevo texto que a su vez supera la fuente que lo originó*»²². Nous

19 Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez* (1920), Madrid, Austral, 1976, 3^e partie, I, p. 89. Toutes les citations du poème se réfèrent à cette édition.

20 *Ibid.*, Tercera Parte, XXVII, «Soporte-Naturaleza», p. 127.

21 *Ibid.*, Primera Parte, XXXVII, «Los clavos. El arte», p. 62.

22 Gonzalo Navajas, «Oración final», dans Peter Frölicher *et alii*, *Cien años de poesía*, Zürich, Peter Lang, 2001, p. 15-21.

dirions plutôt que le tableau est pour Unamuno un référent stable qui l'oblige à revenir à la relation rêvée. Évidemment, tout n'est pas « sentiment » chez l'un et « pensée » chez l'autre, mais c'est la visibilité qui permet le voir, cela est annoncé, nous avons pu le constater, dès les premières lignes du poème. Par ailleurs, le critique tombe dans le piège de comparer les deux textes. Dans quel sens pourrait-on dire que le nouveau texte « *supera la fuente que lo originó* » ? Laissons cette question en suspens pour le moment.

Nous ne perdons pas de vue le fait que le poème d'Unamuno utilise d'autres sources textuelles de référence, d'autres citations. Chaque strophe contient des références aux Évangiles et à l'Ancien Testament. Les versets bibliques correspondants sont référencés dans les marges, ou apparaissent comme paraphrase d'un ou plusieurs versets, ou comme citation directe entre guillemets. Ces citations comportent souvent des substitutions ou sont elles-mêmes des synthèses. Par exemple « *¡Yo soy el Hombre, la Verdad, la Vida!* » (I, VI, p. 21) synthétise « *Yo soy la resurrección, y la vida* » (Jean 11,25) et « *Yo soy el camino, la verdad, y la vida* » (Jean 14,6). Hormis la reprise de l'*Ecce homo* de Ponce Pilate présentant le Christ à la foule, ou de la définition de Jésus comme « fils de l'homme », ce « *Hombre* » d'Unamuno peut être la fusion entre *la resurreccion* et *el camino*.

Plusieurs divisions comportent en paratexte une épigraphe de l'Ancien ou du Nouveau Testament et, dans la quatrième section de la première partie qui ne comporte pas de titre, une citation du *Libro della Divina Dottrina* de Catherine de Sienne. On dira donc que les « sources » sont hétérogènes mais articulées ensemble pour produire un nouveau texte, cette fois-ci littéraire, qui devient ainsi le métatexte grâce à cette articulation.

Revenons au tableau-source et à la structure du poème. Les trois premiers poèmes constituent un hommage à l'artiste :

- Premier poème : début « *Aquí encarnada | en este verbo silencioso y blanco | que habla con líneas y colores, dice | su fe mi pueblo trágico* » (I, p. 13). La matérialisation sur la toile par des coups de pinceau (le signifiant pictural) qui aboutit à la mise en forme, l'incarnation selon notre poète, d'objets nommables sur l'isotopie de la figurativité lexicale – le corps du Christ, la Croix, etc. – (le signifié pictural, 1^{er} niveau).
- Deuxième poème : « *mas este hombre asentado, | regio aposentador don Diego, intrépido, | ... te vió como si a Apolo, con el alma | sólo atenta mirando a abastecerse | con la clara visión: que es la del arte* ». Cette forme est devenue un type : le Christ apollinien de Nietzsche : serein, équilibré, source de méditation d'ores et déjà pour l'autre artiste, Unamuno, car la quiétude

est, historiquement parlant, un effet de sens du tableau ²³.

- Troisième poème : à la fin «*para que con franqueza y sin rebozo / diga tus dichas con mi voz más alta*». L'invocation ici est pour un autre type de verbe, celui du poète, celui qui chante, dont le verbe coule («*Broten del recóndito de mis entrañas, ríos de agua viva*») qu'il offrira humblement : «*Ni oro ni plata míos, lo que tengo / Dios me lo dió, y aquí os lo doy, hermanos*».

C'est ainsi que se termine l'introduction du poème dans le poème, pour ainsi dire. Le sujet poétique peut commencer sa propre lecture du tableau du Sévillan. Elle commence par une transfiguration du palier le plus profond du visuel phénoménal, à savoir l'ombre et la lumière. Nous avons déjà fait remarquer que chez Vélasquez en général et dans ce tableau en particulier, la palette est très réduite ; et on ne trouvera pas non plus chez Unamuno de ces grands mots, souvent purement littéraires, qui séduisaient les derniers Romantiques et les Modernistes. À ce propos, il faut rappeler que la palette de Manuel Machado est, elle aussi, réduite, à cette différence près qu'elle n'est pas réduite comme chez Unamuno à la polarisation noir / blanc mat mais plutôt au doré / argenté brillant (on n'est pas Moderniste pour rien !).

De la condensation à l'expansion

C'est à partir de l'opposition de la lumière et de l'obscurité comme lecture de premier niveau du tableau que se met en place toute la systématique unamunienne. Elle consiste en un déploiement dictionnaire du signifiant pictural et du signifié pictural. L'arborescence commence par la polarisation lumière / obscurité qui donne, du point de vue chromatique, blanc / noir dans le langage de don Miguel lesquels, à leur tour, débouchent sur des signifiés verbaux tels que «*noche negra*» ou «*luna*» qui deviennent à leur tour des signifiants d'autres signifiés de telle sorte que, par exemple, la lumière dans l'obscurité étant la «*luna*» : «*Yo soy la luna*» (p. 25), devient «*lago*» par le biais de l'élément féminin puis «*regazo*», l'élément féminin essentiel en tant que Mère étant retenu, et de là à «*cuna*» dans laquelle l'homme se laisse balancer.

Les arborescences dans ce métatexte correspondent effectivement à la structuration du dictionnaire. Au mot d'entrée – du point de vue strictement dictionnaire – correspondrait le signi-

23 La quiétude qui se dégage du tableau de Vélasquez permettra au poète d'approfondir sa méditation sur l'éternel illimité, alors que l'Unamuno agoniste a besoin de la limitation du temporel pour se placer et agir. Cette limitation dans le temps ressemble au cadre du tableau comme limitation spatiale. Par ailleurs, nous verrons plus loin que cet effet de quiétude comme lecture du tableau, stable pendant des siècles, sera bouleversée au XX^e siècle par les iconoclastes post-surréalistes, tels Antonio Saura ou Ángel González.

fiant pictural, tels que le fond noir, la lumière, l'espace vide ou le signifié pictural, notamment le « corps » – comme une totalité ou en parties, mais aussi la « croix », l'« inscription », les « clous ». Ces dénominations, qui sont des *condensations* au sens hjelmslevien du terme, sont mises en expansion comme des parasyonymes (métaphores – quel en serait le statut symbolique ?) ou comme définitions constituant le point de départ d'un discours autre qui tisse ensemble sémantico-lexicalement tous les attributs plastiques et spirituels du Christ pour parler plus généralement sur le rapport de l'homme avec l'Homme.

Cette approche permet de mieux comprendre, nous semble-t-il, la complexité du dialogue entre les arts et, celui en particulier, qu'entretient Unamuno et son poème avec Vélasquez et son tableau qu'on peut synthétiser et peut-être généraliser : telle ligne, telle figure ou telle configuration que nous pouvons reconnaître dans le tableau sont des *formants*, c'est-à-dire des formes de l'expression visuelles auxquelles on postule des significations. Le poète s'intéresse tantôt aux formants tantôt aux effets de sens que dégage le tableau (le corps du Christ, le Christ qui semble dormir, et ainsi de suite). Autrement dit, Unamuno – et nous avec lui – fait une double lecture du tableau : iconographique – lorsqu'il se réfère au corps du Christ – et métonymique – les différentes parties du corps constituant autant de thèmes en expansion dans les poèmes – mais aussi iconologique.

Parfois, il est vrai, le lecteur moderne de ce poème a l'impression d'un Unamuno baroquisant dont les courbes seraient non pas des fioritures mais des concepts, la cohérence étant maintenue par la mise en parallèle constante des deux textes. C'est d'ailleurs l'analyse de la lumière du texte-source iconique qui assure l'effet global de « fusion » harmonieuse (le XIX^e siècle n'avait pas encore dit son dernier mot) à l'ensemble de ce poème hautement culturaliste : de l'apparence phénoménologique du Christ – selon Vélasquez –, aux attributs comme dénominations – échos de Fray Luis de León, *De los Nombres de Cristo* –, aux réflexions d'un Calderón (I, X), qui comporte *La vida es sueño*, et dont le poème est une glose («*¿Estás muerto, Maestro, o bien tranquilo | durmiendo estás el sueño de los justos?*») pour ne nommer que quelques-unes des références intégrées qui contribuent à faire de ce poème le sommet de l'art poétique de Miguel de Unamuno.

ÁNGEL GONZÁLEZ
ET EL CRISTO DE VELÁZQUEZ

La poésie comme action

On nous permettra maintenant un saut temporel et surtout stylistique pour interroger ce poème dont le référent justifie, nous semble-t-il, la transition, et démontre, par le biais du référent Velásquez, les deux grandes orientations que peuvent prendre la démarche ecphrastique : d'un côté, avec Unamuno, ce serait l'attachement au sujet, et de l'autre, nous le verrons plus loin, les poètes commencent à s'intéresser à la manière de peindre.

Poète de la «*Generación de medio siglo*», Ángel González (Oviedo, 1925) publie son premier recueil, *Áspero mundo*, en 1956. Il nous semble pertinent pour notre propos de remarquer que dans les notes biographiques le concernant et dans ses propres déclarations, sa vie et pour autant sa vision de ce qu'est ou devrait être l'art ont été déterminées dans une grande mesure par la situation historique de son enfance et de son adolescence : la Révolution des Asturies en 1934 dans laquelle ses frères prennent part et la Guerre civile vécue du côté des perdants : «*aunque lo hubiese intentado, yo nunca hubiese podido recluirme en una torre de marfil, entre otras razones porque no hay torre capaz de resistir la presión de semejantes circunstancias*»¹. En 1944, il est atteint d'une grave tuberculose qui l'oblige à garder le lit pendant trois ans. C'est alors qu'il commence à fréquenter sérieusement la poésie, celle de Juan Ramón Jiménez, du Machado des *Soledades* notamment, ainsi que celle des poètes de la Génération de 27. Il retient de ces lectures «*la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje*»². Mais c'est dans les années cinquante avec la «*poésíe sociale*» de Gabriel Celaya («*España en*

1 Ángel González, *Poemas* [1980], edición del autor, Madrid, Cátedra, 2002, 10^a ed., p. 16. Nous nous référons à cette édition.

2 *Ibid.*, p. 17.

marcha»³, par exemple ou l'autre poème bien connu «La poesía es un arma cargada de futuro»⁴) que l'Asturien comprend pleinement le rôle de la poésie face à l'Histoire, et sa foi dans la force de la parole poétique autrement orientée n'en sera pas moins percutante : «*la poesía confirma o modifica nuestra percepción de las cosas, lo que equivale, en cierto modo, a confirmar o modificar las cosas mismas*»⁵. Sans que l'on puisse accuser Ángel González d'idéalisme à la Berkeley, on comprend bien qu'il croit en la poésie au sens fort puisque, par ses sonorités et ses visualisations, elle serait capable de modifier notre perception et du monde et du langage.

Le sonnet

Le poème qui retiendra notre attention dans ce sens, puisque directement relié à notre conception de l'ecphrasis, s'intitule «El Cristo de Velázquez». Il appartient à la section «Diatribas, home-najes» de *Promesas o menos*⁶.

El Cristo de Velázquez

A Luis Ríos

Banderillero desganado.
 Las guedejas del sueño cubren tu ojo derecho.
 Te quedaste dormido con los brazos alzados,
 y un derrote de Dios te ha atravesado el pecho.
 Un piadoso pincel lavó con leves
 Algodones de luz tu carne herida,
 Y otra vez la apariencia de la vida
 a florecer sobre tu piel se atreve.
 No burlaste a la muerte. No pudiste.
 El cuerno y el pincel, confabulados,
 dejaron tu derrota confirmada.
 Fue una aventura absurda, bella y triste,
 que aún estremece a los aficionados:
 ¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!

3 Voir Gabriel Celaya, *Poemas iberos*, Alicante, Verbo, 1955.

4 Ce poème de Celaya est un véritable manifeste esthétique ; il est devenu un des textes clés de la poésie sociale des années cinquante. Cette esthétique de l'urgence qui domine sa poésie de *Las cartas boca arriba* (1951) à *La resistencia del diamante* (1957) et *Episodios Nacionales* (1962) est clairement engagée, politique même, dans laquelle Celaya dénonce, proteste mais surtout exprime sa confiance dans le futur.

5 Ángel González, *op. cit.*, p. 25.

6 Ángel González, *Promesas o menos*, Madrid, Hiperión, 1985, édition plus complète que l'originale, publiée à Santander en 1983 dans la collection «Clásicos para todos».

Sens et contexte

Un mot tout d'abord sur le contexte poétique immédiat⁷. Ce poème fait partie d'une série de six sur le thème de Dieu et du Christ⁸. Le premier, «Revelación», de 19 vers irréguliers, est un hommage à la musique, sa déification en quelque sorte «*¡Dios existe / en la música!*». (En 1948, un an avant de terminer ses études de Droit à l'Université d'Oviedo, González avait rejoint les rangs des journalistes d'un journal local en qualité de critique musical.) Il est suivi d'une sorte de *haiku* iconoclaste très puissant «Épílogo» sur la mort de Dieu quand le musicien s'en va (relation causale). Le troisième est le sonnet «El Cristo de Velázquez» que nous analyserons plus loin. Vient ensuite «Palabras del Anticristo» dont le sujet poétique est le Christ / Antéchrist qui s'adresse à l'homme, chaque strophe détruisant une des croyances issues des Évangiles. Le suivant «Eso lo explica todo» est un poème de trois vers-phrases, destruction par inversion d'une parole biblique, cette fois de la Genèse (2,3) : «*y en el día séptimo reposó*», qui devient chez González : «*No descansó el séptimo día. / Al séptimo día se cansó*». Le dernier poème de la série, «Invitación de Cristo» reprend, au pied de la lettre, la parole du Christ fondatrice du christianisme. Voici la citation biblique et le commentaire :

Dijo:

Comed, éste es mi cuerpo.

Bebed, ésta es mi sangre.

Y se llenó su entorno por millares
de hienas,
de vampiros.

On voit bien en quoi consiste l'attitude iconoclaste du poète qui est en même temps comme une double destruction opérée par le sujet poétique : car en abolissant la Parole de l'Évangile (ou de l'Ancien Testament), il abolit en même temps la parole d'évangile. Voilà donc le travail du poète destructeur de mythes et de paroles « sacrées » par un processus fort intéressant : la parole biblique figée, est isolée de son contexte ; elle est retranscrite à l'intérieur du poème et prise, qui plus est, dans un jeu graphique, échos

⁷ Nous nous référons toujours au choix de *Poemas*.

⁸ Le thème de Dieu dans l'œuvre d'Ángel González a une place importante même dans sa poésie amoureuse où l'ironie cède la place à l'humour. Nous pensons, à cet égard, à un poème de *Palabra sobre palabra* qui s'intitule «Me basta así» et dont le premier vers est répété par trois fois : «*Si yo fuese Dios / y tuviese el secreto, / haría / un ser exacto a tí*» ; la deuxième occurrence : «*entonces, / si yo fuese Dios, / podría repetirte y repetirte, / siempre la misma y siempre diferente*» ; la troisième : «*...pero quiero / aclarar que si yo fuese / Dios, haría lo posible por ser Ángel González / para quererte tal como te quiero*».

d'Apollinaire ou de *e.e.cummings* (c'est ainsi que ce dernier signait⁹), mais aussi de T.S. Eliot, Ezra Pound et James Joyce. Ce qu'il faut retenir ici est que cette tradition de la spatialisation de l'objet-poème dans la littérature moderne produit de l'art visuel en affichant l'objet dans sa matérialité. C'est ce que Lessing n'a pas pu prévoir. (Nous aurons l'occasion de revenir à cette question). Notre poète isole donc les paroles par le biais visuel, c'est-à-dire sur le plan de l'expression en en faisant ressortir leur statut de clichés, et les désinvestit de leur spécificité biblique, religieuse. Il opère alors une inversion ironique, au niveau du contenu, et abolit ainsi le sens premier. C'est aussi un commentaire sur toute parole, même celle de la poésie, caustique et efficace.

Diachronie et fonction référentielle

Regardons maintenant «El Cristo de Velázquez» – où les choses se passent autrement – et tout d'abord le titre. Nous avons vu qu'en poésie ephrastique le titre affiche presque toujours le référent iconique. Dans ce cas, le référent est le tableau du peintre mais le poème homonyme d'Unamuno est tout aussi présent dans l'esprit du lecteur. Le poème d'Ángel González a donc d'emblée deux références. Comme on pouvait s'y attendre, il ouvre ainsi la voie à l'inversion ironique, cet outil si puissant que nous offre la langue – González maintenant l'ambiguïté référentielle tout au long du poème.

Aucune parole n'est sacrée, nous dit le poète mais, ou peut-être grâce à cela, sa foi en l'efficacité de l'activité artistique reste intègre. Lucide, il souscrit néanmoins à la déclaration de cet autre grand casseur de mythes Oscar Wilde pour qui c'est la Nature, n'est-ce pas, qui imite l'Art : «*La fe en la eficacia de la actividad artistica la expresó con más radicalidad que nadie Oscar Wilde. Ningún poeta social se atrevió a hacer una afirmación tan radical*»¹⁰. Cette radicalité sera mise en forme dans ce poème.

Superposition et subversion

Le vers initial («*Banderillero desganado*»), qui est une phrase nominale, introduit d'emblée une isotopie surprenante : celle de la tauromachie. Le lecteur voit apparaître comme réalisables dans le poème deux textes visualisés. D'un côté, le texte pictural de la Mort du Christ par Vélasquez, (avec l'immobilité comme effet de sens), et de l'autre, le texte verbal qui convoque la corrida, cette

9 Nous pensons notamment à *Caligrammes* d'Apollinaire (1918), et à *Tulips and Chimneys* d'*e.e.cummings* (1923) où par l'innovation formelle, visuelle, Cummings réussit à intensifier le contenu.

10 Ángel González, *op. cit.*, p. 25.

«*Fiesta nacional*»¹¹ (avec cette fois-ci la mobilité comme effet). Or, plus qu'une représentation statique de celle-ci, le poète saisit l'un des moments du début de ce qui sera, on le sait d'avance, une mise à mort. Le statique s'oppose au dynamique comme le tableau à la corrida mise en mots. Mais il y a plus, car la saisie n'est pas seulement temporelle, elle est aussi passionnelle : le banderillero fait son travail sans conviction «*desganado*». On ne peut comprendre l'adjectif dans ce contexte, nous semble-t-il, que par rapport à la discrétion avec laquelle Vélasquez a peint sur le corps du Christ des gouttelettes de sang à peine perceptibles. Unamuno, quant à lui, se référant à la lance de Longin (le nom apocryphe du soldat) dans «*La llaga del costado*» qui reprend presque mot à mot les vers 353 à 356 du «*Cantar Primero*» du *Poema de Mio Cid*, parle du sang qui coule le long du bras et du soldat, né aveugle, qui voit après son acte. Le «*banderillero desganado*» du poème de González est bel et bien une référence à et un commentaire du geste du peintre où ce que nous avons appelé la «*discrétion*» de Vélasquez devient le manque d'entrain du banderillero. Cette superposition isotopique ouvre la scène.

Dans le deuxième et le troisième vers, le sujet poétique passe de la référence elliptique au sang du «*Christ*» à celle de la chevelure qu'il interprète non pas comme la «*cascada / de vida desbordante tu melena / virgen de nazareno...*» de don Miguel mais ainsi : «*Las guedejas del sueño cubren tu ojo derecho. / Te quedaste dormido con los brazos alzados*». Le poète focalise sur l'aspect le plus commenté de la figure centrale du tableau dont nous avons déjà parlé, et en même temps reprend la méditation unamunienne : Es-tu mort ou en train de dormir ? Le dernier vers du quatrain reprend partiellement l'isotopie de la course de taureau «*un derrote [...] te ha atravesado el pecho*» et la fusionne avec l'isotopie religieuse «*y un derrote de Dios te ha atravesado el pecho*». La juxtaposition, par substitution, de deux isotopies appartenant à deux niveaux de profondeur différents, l'un concret, l'autre abstrait, aboutit à une fusion partielle et à une intensification de l'image.

La deuxième strophe tout en retenant un fragment du champ lexical de la corrida «*tu carne herida*», reprend l'idée, simple allusion dans le premier vers, considérée traditionnellement comme l'un des points forts du tableau, à savoir la discrétion du peintre à représenter la douleur. Comme le dit Antonio Saura : «*De entre una larga serie de lúgubres y sanguinolentos Cristos en la cruz, el más*

11 Voir le poème de Manuel Machado «*Fiesta nacional*» sur la corrida qui renvoie à toute une tradition de la poésie espagnole depuis les *romances* du XV^e siècle, Lope de Vega, Alonso de Ledesma, Góngora, Quevedo, Torres Villaroës, ou dans les octosyllabes de Moratín au XVIII^e siècle jusqu'à Miguel Hernández et García Lorca. La métaphore taurine semblait définitivement usée et pourtant...

apacible sería el de Velázquez»¹². Ici le sujet poétique focalise sur le faire de l'artiste : «*Un piadoso pincel lavó con levas / algodones de luz tu carne herida*»; et ce n'est plus un pur produit de l'imaginaire que le peintre traduit à travers son art sur la toile mais à partir d'une perception concrète de la chair blessée. Chair et tableau, coton et lumière. C'est le pouvoir de l'art qui redonne – presque – de la vie à la figure sur la croix. La mort en suspens grâce à l'art ; mais l'illusion ne peut durer, le premier tercet le confirme («*No burlaste a la muerte. No pudiste. / El cuerno y el pincel, confabulados, / dejaron tu derrota confirmada*»). Le tercet final le commente pour terminer sur une dernière figure de l'ironie suprême : «*¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!*»

Le tableau de Vélasquez, inscrit dans l'histoire des représentations iconographiques de la mort du Christ, est soumis, sous la plume de González, à une réinterprétation radicale. Antonio Saura, par exemple, dans le texte cité plus haut, se moque de la crinière «*cabellera endrina de bailaora flamenca*»¹³ mais reste sérieux au moment de commenter le fond noir, «*ausente decorado de oficio de tinieblas*», qui traduit comme une sorte de convulsion cachée : «*El Cristo de Velázquez es cruel más por lo que oculta que por lo que afirma [...] siendo una obra de gran belleza, nos parece, en su tramposa evidencia apolínea, un ejemplo de perversidad*»¹⁴. Notre poète, quant à lui, en intégrant deux versions – visuelles – d'une mise à mort, d'un sacrifice par substitution, juxtaposition et superposition partielle, en laissant couler des gouttes lexicales issues de la tauromachie le long du poème qui constituent en filigrane toute la narration – nominale – de la mise à mort, en convertissant *derrota* en *derrota*, s'attaque à la fois au « mythe » religieux, à l'interprétation traditionnelle du tableau du Sévillan madrilène, et à la « foi » unamunienne.

De l'immobilité au mouvement

Ángel González est un visualiste et bien espagnol. Il a vu avec les yeux d'aujourd'hui et dit à quel point le Christ en croix de Vélasquez et la tauromachie comme tragédie, comme théâtralisation de la mort – du « dieu noir » – peuvent produire un autre texte qui modifie notre perception du monde pictural, textuel et peut-être même mythique. À y regarder de plus près, les deux sont des « événements » de grande intensité, l'un terminatif (la mort), l'autre duratif (la mise à mort) ; la vue de l'un et de l'autre se per-

12 Antonio Saura, «La mirada cruel», dans *Fijeza*, Madrid, Circulo de Lectores, 1983, p. 170.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

çoit comme une totalité depuis un point de vue central et privilégié, c'est-à-dire frontal et centralisé¹⁵. Le *toque bravo* de notre auteur est que, tout comme pour Picasso, le mystère semble se situer du côté de la corrida. Effectivement, «*¡qué cornada!*».

Du sonnet, du cliché et de l'antithèse

Un dernier mot sur la forme « sonnet ». Alors que les autres poèmes de cette série sur le Christ sont graphiquement, formellement innovants, c'est le sonnet que González choisit paradoxalement pour ce poème central. Cette forme qui se déploie dans un mouvement historique continu dans la poésie espagnole depuis la Renaissance, il la considère comme la plus adéquate pour rompre les clichés et les images-clichés, comme s'il voulait encadrer clairement le contenu explosif d'«El Cristo de Velázquez» et que le contraste produisait une tension supplémentaire.

Intense – et subversif –, ce poème ouvre la voie à toute la génération des postmodernes pour qui l'ironie comme effet de la superposition de strates isotopiques est une arme stylistique créatrice de nouvelles formes qui suscitent de nouveaux regards. Le sonnet «El Cristo de Velázquez» nous invite à regarder cela en face : malgré le pinceau délicat et respectueux de Vélasquez et l'exaltation d'Unamuno qui ont contribué à prolonger un certain regard historique sur mythe de la mort du Christ qui nous sauvera de la mort, seuls quelques *aficionados* y croient encore, à la différence du *banderillero* qui, lui, ne croit plus en la nécessité de son geste. On comprend mieux dès lors la fin de cette belle, absurde et triste histoire : la fin de la foi dans l'un des grands mythes-clichés de l'imaginaire espagnol.

Un dernier mot sur l'évolution du regard du sujet poétique à travers le poème qui permettra de mieux comprendre le premier vers énigmatique : «*Banderillero desganado*». Dans le premier quatrain le sujet poétique s'adresse directement au Christ en croix vélasquezien : «*Te quedaste dormido con los brazos alzados*» et constate le premier coup de corne : «*y un derrote de Dios te ha atravesado el pecho*». Jusque là, l'énonciateur « regarde le tableau » en interprétant la question de l'énonciateur du poème d'Unamuno dont le fragment «*La vida es sueño*» commence, nous l'avons vu plus haut, ainsi : «*¿Estás muerto, Maestro, o bien tranquilo | durmiendo estás el sueño de los justos?*». Dans le premier tercet, la mort – définitive – est assurée : «*No burlaste la muerte. No pudiste*». Mais, dans le dernier tercet, la réflexion sur ces deux mille ans

15 Cette vision frontale dans la tauromachie correspond en fait à une époque révolue où on toréait à distance et complètement de face, alors que Belmonte a raccourci cette distance et, par la suite, le toréo de profil l'a supplanté.

d'histoire, cette aventure qui se termine mal en s'effilochant provoque un commentaire compatissant, le sujet n'entend plus « enfoncer le clou » même si le coup revient à rebours : «*¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!*» Nous ne voyons aucun indice qui permettrait de considérer la Guerre civile espagnole comme une des strates isotopiques de ce sonnet. Ce qui, par contre, semble bien clair, c'est que la double structure du poème dont nous avons parlé au début de cette analyse nous oblige à réviser notre vision du tableau de Vélasquez, notre lecture d'Unamuno et notre attitude envers le mythe chrétien. Ángel González ouvre ainsi les portes à une postmodernité spécifiquement espagnole.

TROISIÈME PARTIE
CRÉATION ET ACTION

LUIS CERNUDA ET LES ARTS PLASTIQUES

La Génération de 27 ou Les Arts du faire

On trouvera chez la plupart des poètes contemporains de langue espagnole des incursions dans le domaine de l'écphrasis comme autant d'exercices de style. Il est tout aussi certain que chaque « génération » se définit, entre autres, par sa manière d'aborder cette relation entre le visuel pictural ou sculptural et l'art du verbe – mais elle n'est pas univoque bien entendu. Déjà chez Manuel Machado on peut lire des poèmes sur l'art de peindre mais c'est surtout à partir de la Génération de 27 que la poésie picturale (ou plus généralement visuelle) cherche dans le texte-source à reconnaître le processus artistique. Et du coup c'est toute une conception de la peinture à décrire comme un art du faire qui est mise en avant. On est alors bien loin d'un Menéndez Pelayo lorsqu'il annonce que *« la ejecución para el artista plástico es más importante que para el poeta »*. Le poète se rapproche davantage du tableau à décrire dans sa matérialité. Son poème doit être non seulement expression mais doit maintenant se présenter comme création esthétique. Nous nous pencherons sur deux poètes en particulier afin d'explorer cette hypothèse : Luis Cernuda et, bien évidemment, Rafael Alberti.

« Ninfa y Pastor, por Ticiano »

Testament poétique

Lo que mueve al santo,
 La renuncia del santo
 (Niega tus deseos
 Y hallarás entonces
 Lo que tu corazón desea),
 Son sobrehumanos. Ahí te inclinas, y pasas.
 Porque algunos nacieron para santos
 Y otros para ser hombres.

Acaso cerca de dejar la vida,
 De nada arrepentido y siempre enamorado,
 Y con pasión que no desmienta a la primera,
 Quisieras, como aquel pintor viejo,
 Una vez más representar la forma humana,
 Hablando silencioso con ciencia ya admirable.

El cuadro aquel aún miras,
 Ya no en su realidad, en la memoria;
 La ninfa desnuda y reclinada
 Y a su lado el pastor, absorto todo
 De carnal hermosura.
 El fondo neutro, insinuado
 Por el pincel apenas.

La luz entera mana
 Del cuerpo de la ninfa, que es el centro
 Del lienzo, su razón y su gozo,
 La huella creadora fresca en él todavía,
 La huella de los dedos enamorados
 Que, bajo su caricia, lo animaron
 Con candor animal y con gracia terrestre.

Desnuda y reclinada, contemplemos
 Esa curva adorable, base de su espalda,
 Donde el pintor se demoró, usando con ternura
 Diestra, no el pincel, mas los dedos,
 Con ahínco de amor y de trabajo
 Que son un acto solo, la cifra de una vida
 Perfecta al acabar, igual que el sol a veces
 Demora su esplendor cercano del ocaso.

Y cuánto había amado, había vivido,
 Había pintado cuando pintó ese cuerpo:
 Cerca de los cien años prodigiosos;
 Mas su fervor humano, agradecido al mundo,
 Inocente aún era en él, como en el mozo
 Destinado a ser hombre sólo y para siempre.

Identité et identification (1)

Ce poème, écrit à Mexico entre 1959 et 1960¹ appartient au recueil *Desolación de la Quimera* dans lequel Cernuda rend un dernier hommage aux grands créateurs et aux grandes créations artistiques de son panthéon. C'est l'heure de la synthèse. «*Ninfa y Pastor*, por Ticiano» est son unique tentative pour faire une des-

¹ Un premier jet date de 1959 mais le poème a été terminé le 1^{er} octobre 1960 et publié dans la revue mexicaine *Cuadernos del viento*, 26, p. 1 (v. Luis Maristany dans Luis Cernuda, *Poesía completa, in Obra completa I*, p. 819). Dans l'édition de Las Nubes. *Desolación de la Quimera* de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1991, p. 151, la date de composition du poème, « fin 1956 », est erronée.

cription directement ecphrastique, au sens strict du terme. Le tableau, peint vers 1570, actuellement conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, est l'un des derniers du maître († 1576) et probablement la dernière œuvre qu'il n'ait pas réalisée sur commande.



© Kunsthistorisches Museum de Vienne, DR.

Poète / artiste et la représentation de la Beauté

Si la première strophe confirme la rébellion du sujet poétique qui se sent vieilli face au désir et à la vie, «*Porque algunos nacieron para santos / Y otros para ser hombres*», la seconde définit le sens de la description picturale qui va suivre : «*Quisieras, como aquel pintor viejo, / Una vez más representar la forma humana*». Nous savons l'importance que revêt pour le poète le Corps comme réalisation accomplie de l'Idée de la beauté. On peut en donner pour exemple la série de seize poèmes de *Las horas contadas* qui ont pour titre «*Poemas para un Cuerpo*», mais aussi toute la philosophie platonicienne de la beauté dans «*Helena*», *Ocnos*. Dans ce même poème, Cernuda définit ce qu'est pour lui l'artiste, citant comme on l'a vu plus haut (note 6, pages 36-37) les *Conversations avec André Gide* de Claude Mauriac, au sujet de la beauté dans l'art espagnol : «*España no conoce la hermosura*», dit Gide, «*porque Helena nunca*

abordó allá». Cernuda explique ensuite sa préférence pour Garcilaso parmi les poètes espagnols – il le place au dessus même de Jean de la Croix :

Garcilaso es uno de los raros escritores nuestros a quien podemos llamar artista. Libre de compromisos mundanos y sobrehumanos (nunca habló del Imperio ni de Dios), busca la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica, y en su búsqueda no necesita sino de los medios y de las facultades terrenas humanas que poseyó tan plenamente².

À ces conditions, disons de choix personnel, s'ajoute la conjoncture (nous reprenons la citation car la phrase est belle) :

Tuvo la fortuna de vivir cuando el Renacimiento quema y disipa con la luz antigua de Grecia tantas caliginosas nieblas medievales, luz que alcanzó también por feliz y extraño momento, a España.

C'est cette seule divinité qu'est la Beauté classique qui vivifie sa poésie et fait de lui un « artiste », toute autre considération étant superfétatoire.

Autrement dit et pour revenir au poème, le sujet poétique exprime le désir – ? – de représenter la forme humaine comme le ferait un artiste-peintre. Or, dans les théories esthétiques de la Renaissance, la fonction et la vocation de l'Art est « l'imitation de la Nature » et, plus particulièrement de la Belle Nature, notion qui recouvre tout aussi bien le « naturel » de l'univers visible que le modèle idéal retrouvé dans l'Antiquité, la perfection du monde, mais aussi la beauté du corps humain et, avant tout, le corps de la femme. La fonction qui échoit, dans *Ninfa y Pastor*, au corps de la Nymphé, est d'incarner la Nature dans sa vérité toute nue, au figuré comme au propre. Elle est « naturellement » nue, la nudité étant identifiée avec la vérité que révèlent les formes idéales de la Beauté dont elle est dépositrice. Évidemment chez le Titien les choses ne sont pas aussi simples car la Nymphé est placée carrément de dos et plus visiblement de dos que dans d'autres tableaux « bucoliques » du peintre, tel *Diane et Callisto* (1556-1559) ou *Diane et Actéon* (mêmes dates) ; elle est à moitié allongée, alors que le joueur de flûte qui incarne la quête du sublime céleste a cessé de jouer et regarde fixement la Nymphé qui se tourne vers lui sans que les regards se croisent. Si, par conséquent, l'amour idéal – qu'on dirait néo-platonicien pour l'inscrire dans l'épistémé de l'époque – est rejeté, l'érotisme est à peine suggéré. On trouve donc dans ce tableau, l'ayant comparé notamment avec les variantes de *Vénus avec un joueur d'orgue et un petit chien*, toujours du Titien, une sorte d'indécidabilité quant à l'effet de sens, qui se donnerait comme la co-présence des deux imaginaires. On com-

² Luis Cernuda, *Poesía completa*, loc. cit., p. 608-609.

prend mieux maintenant que le choix de ce tableau-ci n'était pas exclusivement ni même principalement pour des raisons de chronologie vitale ! Ce qui semble attirer Cernuda vers la Nymphe du Titien, en premier lieu, c'est la vigoureuse vision érotique du vieux peintre.

On retiendra du dernier vers de la deuxième strophe «*Hablando silencioso...*» où le poète récupère la tradition de l'*ut pictura poesis* selon laquelle, comme nous l'avons vu, la peinture serait une poésie muette et la poésie une peinture parlante, sauf que, dans la conception cernudienne, les deux arts se retrouvent dans le silence.

Après ces préalables explicatifs de la visée du sujet poétique, il tire une description du tableau de sa mémoire, et la précise. Le référent est affiché mais à cela s'ajoute un trait que nous n'avons pas trouvé jusqu'ici dans la poésie ecphrastique : le rôle de la mémoire dans la présentification des images. Que retient le poète et comment étale-t-il les éléments descriptifs ? Tout d'abord la figure centrale, la nymphe «*desnuda y reclinada*» que le berger contemple «*absorto todo | De carnal hermosura*» semble indiquer justement ce double imaginaire dont on a parlé plus haut. Alors que le fond «*neutro, insinuado | Por el pincel apenas*» remet à une variante dont nous n'avons pas connaissance, ou peut-être s'agit-il simplement d'une remémoration incomplète, car le fond de ce tableau est plus qu'un paysage diffus. Un arbre cassé se dresse au beau milieu qui raconte toute une histoire symbolique de ces amours au premier plan, à savoir le passage d'un imaginaire à l'autre. Passons.

De l'acte de création picturale à la création en acte poétique

La description se fixe ensuite sur deux éléments entretissés : l'effet de lumière mettant en valeur la figure principale, c'est-à-dire le résultat du faire de l'artiste en même temps que la définition des composantes qui expliquent, après quatre cents ans, «*La huella creadora fresca en él todavía*». Ce qui intéresse notre poète, ce qu'il admire chez le Titien, ce qu'il cherche à décrire, c'est autant l'acte de création picturale que la création elle-même. Le secret de l'éternelle jeunesse de la toile du peintre centenaire est tout d'abord dans les lignes que le poète nous invite à tracer dans la cinquième strophe en suivant la ligne courbe – imaginaire – du dos de la nymphe. Mais aussi, et il insiste là-dessus par deux fois (dans la cinquième strophe et dans la sixième), c'est le corps même du peintre qui est engagé directement dans son art, c'est cela son secret («*...usando con ternura | Diestra, no el pincel, mas los dedos*»), c'est l'être tout entier («*Con ahinco de amor y de trabajo |*

Que son un acto solo...»), dans son être moral s'entend. Et tout cela ensemble est «la cifra de una vida | Perfecta al acabar».

La perfection gréco-païenne de la représentation plastique devient toute une forme de vie, une forme éthico-esthétique inséparable de l'homme qui, à son tour, est inséparable de son œuvre. Car pour pouvoir peindre comme Titien l'a fait à la fin de sa vie, il a fallu qu'il ait gardé «*su fervor humano*», qu'il ait renoncé à tout le reste, sauf au travail et à la vie vécue : «*ser hombres*» dit la première strophe, «*ser hombre sólo y para siempre*» dit la dernière.

On voit bien que dans ce poème le poète construit les valeurs mises en œuvre pour et dans le tableau, et ce faisant l'acte de création du peintre de *Ninfa y Pastor* devient la création en acte du poème qui en parle, d'un nouvel objet verbal. Le faire se faisant se superpose au fait se refaisant, pour ainsi dire, même si notre poète vise un autre type de représentation.

Trois comparaisons dominent ce poème. Nous avons déjà parlé de la première qui met en rapport les deux sujets du faire, d'un côté le vieux peintre («*Quisieras, como aquel pintor viejo*»), de l'autre le vieux poète³. La deuxième comparaison, à la fin du poème, s'agissant de cette valeur que le poète appelle «*fervor humano*» non tari par le passage du temps chez le Titien qui abolit définitivement le renoncement (dont il était question dans la première strophe) et qui assure la pérennité de la jeunesse dans la dernière («*Inocente aún era en él, como en el mozo | Destinado a ser hombre sólo y para siempre*»). La troisième mérite un commentaire à part. Il s'agit d'une comparaison entre la fin de la vie du peintre comme perfection «*igual que el sol a veces | Demora su esplendor cercano del ocaso*».

Ici la Beauté subsume à la fois l'Art et la Nature comme une catégorie plus profonde (la perception du monde ou du texte, peu importe, nous dit Cernuda). La position du poète devient plus claire : le vieux doit, comme le Titien, remercier l'univers pour le cadeau visuel de la beauté physique mais ne se contentera pas de la seule contemplation (tout comme le sujet cernudien de «Luis de Baviera escucha Lohengrin» : «*Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?*» [vers 90])⁴, car c'est dans la création de soi (Luis de Baviera) ou dans la création artistique que la distance de l'Amour est vivable.

3 La vieillesse de Cernuda lorsqu'il a composé ce poème était toute relative – cinquante-sept ans – mais on sait que le poète était persuadé, depuis toujours, que sa vie ne serait pas longue. Il est mort trois ans après la publication du poème.

4 Voir notre article « Les porteurs de chimère », dans Dorita Nouhaud (éd.), *Luis Cernuda, Désolation de la Chimère, Rencontres à l'Orangerie, 3-4 juin, 1994*, Limoges, Pulim, 1994, p.165-175.

«*Clearwater*»

Pintalo. Con un pincel delgado,
 Con color bien ligero. Pinta
 El reflejo del sol sobre las aguas,
 En su fondo piedrecillas que sueñan.
 Las hojas en los olmos, que algún aire,
 Al orear, mansamente remueve.
 Al fondo, sombra azul de unas colinas.
 Quieta en el cielo, alguna nube clara.
 Dentro de ti sonríe lo que esperas
 Sin prisa, para su día cierto;
 Espera donde feliz se refleja tu vida
 Igual que este paisaje en dulces aguas.

Écrit à Mexico entre le 4 et le 7 février 1961, ce poème est l'un des derniers en vers de notre poète avant son dernier voyage à San Francisco. Il précède chronologiquement «Desolación de la Quimera» – qui avait pour titre dans sa première version «Desconsuelo de la Quimera» – écrit la semaine suivante (entre le 5 et le 15 février). La juxtaposition dans le temps de deux poèmes si différents, même si l'on peut y reconnaître des variations sur un seul thème qu'est la mort, montre on ne peut plus clairement la sérénité de Cernuda dans ce qui sera, et il le sait, la dernière étape de sa poésie. Le titre est en italique dans le recueil : du fait de son statut de mot composé en anglais ?

La valeur des valeurs

Ce court poème de trois quatrains présente, par rapport à «*Ninfa y Pastor*, por Ticiano», une toute autre relation avec le rythme du monde. Le «*Quisieras, como aquel pintor viejo, / Una vez más representar la forma humana, / Hablando silencioso...*» devient ici une injonction avec cataphore projective «*Pintalo*». Il s'agit donc aussi d'un projet poétique, mais le lieu de contemplation est le monde naturel non le texte construit, qui doit refléter l'univers intérieur du sujet poétique comme reflet de sa vie. Quelles sont les valeurs ultimes ? De quelle couleur est le mourir ? L'expression de cette visualité, le poète la trouvera dans le plus délicat des procédés de la peinture, à savoir l'aquarelle, où la couleur est délayée à l'eau en produisant un effet de légèreté et de transparence, deux valeurs à mettre en valeur à travers cette description picturale.

La première strophe se place d'abord sur le plan de l'expression picturale en indiquant les qualités qu'il faut mettre en œuvre «*Con un pincel delgado, / Con color bien ligero*» afin de réussir, sur le plan du contenu, un résultat impressionniste, «*El reflejo del sol*

sobre las aguas», qui serait de l'ordre du cliché pictural. Or, le dernier vers casse tout de suite cette image : «*En su fondo piedrecillas que sueñan*» ; le verbe surprend, il renvoie à l'intériorité du sujet. La deuxième strophe reprend la vision de la scène à représenter qui serait à nouveau de l'ordre du cliché, à la différence près que cette fois-ci l'élément n'est plus l'eau mais l'air et qu'à la fin de la strophe apparaît une figure complexe à première vue paradoxale : «*Quieta en el cielo, alguna nube clara*». Il semble que ce vers soit à comprendre comme le passage du paysage naturel de la mobilité, avec la petite brise, à l'immobilité de l'image peinte, passage qui serait saisi à travers les mots du poème. Autrement dit, le premier «*texte*» serait la scène naturelle capturée dans un deuxième «*texte*» qu'est le tableau que le poème se charge d'exprimer, et ce faisant montre les couches ou strates qui forment la vision du troisième texte. Nous sommes ici bien loin de la pure saisie de l'instant étudiée chez Vélasquez-Machado.

Un mot sur le titre et la signification du poème : on pourra dire que plus qu'une métaphorisation filée du processus de création poétique, le langage pictural tel que Cernuda l'utilise lui permet de capter le passage d'un état à l'autre comme figure de l'évanescence de la vie, car c'est bien de cela qu'il s'agit. Cet effet de la vie qui prend fin comme une évanescence se retrouve de manière très nette dans le titre, point d'aboutissement de tout le processus : de la couleur *water-colour* à son absence *clearwater*, comme un retour du faire de l'artiste à la scène «*naturelle*» de la première strophe, c'est-à-dire de l'image peinte immobile au paysage toujours à peindre pour refléter le paysage intérieur.

Voilà donc les deux poèmes ecphrastiques de Luis Cernuda. Deux exercices de style, deux approches des relations qu'entretennent entre eux l'art visuel et la visualité poétique.

RAFAEL ALBERTI, ARTISTE / POÈTE :
UN SEUL UNIVERS DES FORMES

Identité et identification (2)

Pour qui s'intéresse à l'ecphrasis ou plus généralement à la poésie picturale, l'œuvre de Rafael Alberti est incontournable. Né comme Cernuda en 1902 dans le sud de l'Espagne, il se consacre dans les années vingt à la peinture, sa première exposition ayant lieu à Madrid en 1920 au *Salón de otoño*. Sa peinture, tout comme sa poésie, est avant-gardiste et expérimentale, et bien que son œuvre plastique soit moins étudiée que son œuvre littéraire, il est reconnu, chose rare, comme maître dans les deux disciplines, tel un homme de la Renaissance.

C'est dans *A la pintura. Poema del color y la línea*, plus que dans ses autres livres, que les deux vocations de sa vie prennent forme ensemble. Qu'un poète reflète dans ses vers son amour pour la peinture, rien de surprenant, la liste est longue : Goethe, Rubén Darío, Victor Hugo, Manuel Machado, Paul Éluard ou Gerardo Diego, pour ne nommer qu'eux, mais le fait exceptionnel, dans le cas d'Alberti, est qu'un poète qui est aussi peintre exprime en vers sa vision de cet autre art. Ce livre constitue l'un des hauts points de ses vingt-quatre années d'exil en Argentine, alors que c'est pendant les quinze années suivantes d'exil romain que sa peinture reprendra son essor et qu'il produira le plus splendide de son art, «*pintando con la ilusión de un adolescente sediento de luz*»¹. Après la première édition de 1945 (qui avait pour titre *A la pintura. Cantata del color y línea*), les éditions postérieures contiennent d'autres poèmes dédiés à des artistes plus proches de lui, Picasso, bien évidemment – à qui le livre est dédié –, et Miró, mais aussi plus tard José Caballero, Tàpies, Roberto Matta, Robert Motherwell...

1 María Asunción Mateo, *Prólogo a Rafael Alberti, A la pintura*, Madrid, Alianza, 2003, p. xix.

A la Pintura

«1917»

Regardons maintenant cet ouvrage exceptionnel et sa structure : le cadrage en est donné dans le poème liminaire «1917» où Alberti, depuis son récent exil, rappelle avec nostalgie ses débuts de peintre :

Mil novecientos diecisiete.
mi adolescencia: la locura
por una caja de pintura,
un lienzo en blanco, un caballete.

La dernière strophe de ce premier mouvement se place dans le *hic et nunc* du sujet poétique :

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía,
con el pincel de la Pintura.

On voit bien que la réflexion porte sur un sujet de faire pour qui la peinture était première et que la poésie dont il parle est un *effet de sens synesthésique* et non un art verbal, autre chose que la définition de la peinture dans la tradition de l'*ut pictura poesis*. Il en sera tout autrement à la fin du texte.

La partie suivante décrit la rencontre rêvée entre les formes de l'imaginaire du jeune artiste et celles qui pourraient se réaliser sur le papier comme un dessin. Ces formes premières sont déjà des formes de et dans l'art :

Y las estatuas. En mi sueño
de adolescente se enarbola
una Afrodita de escayola
desnuda al ala del diseño.

Le troisième volet est une exaltation du Musée du Prado et des artistes qui y sont présents, thème développé dans le corps du recueil. Quant au titre de cette mise en scène initiale, il s'agit bien entendu d'une référence à la Révolution d'octobre qui marque l'engagement politique du peintre-poète – engagement qu'il ne démentira jamais sa vie durant.

À la fin de ce premier poème, le sujet pose à nouveau le rapport *Pintura / Poesía* :

La sorprendente, agónica, desvelada alegría
De buscar la Pintura y hallar la Poesía...

Il s'agit ici de la séparation entre les deux arts dans la vie du poète exilé, les derniers vers le confirment :

hoy distantes me llevan, y en verso remordido,
a decirte ¡oh Pintura! mi amor interrumpido.

Se dégagent de ce poème introductif deux façons de concevoir la *Poesía* : en tant qu'art verbal en soi, ou comme un effet de sens et de langage, comme atmosphère picturale.

«A la pintura». Le signifiant matériel

Le premier sonnet «A la pintura» est un véritable chant aux éléments constitutifs du signifiant pictural :

A ti, lino en el campo. A ti, extendida
superficie, a los ojos en espera.
A ti, imaginación, helor u hoguera,
diseño fiel o llama desceñida.

A ti, línea impensada o concebida.
A ti, pincel heroico, roca o cera,
obediente al estilo o la manera,
dócil a la medida o desmedida.

A ti, forma; color, sonoro empeño
por que la vida ya volumen hable,
sombra entre luz, luz entre sol, oscura.

A ti, fingida realidad del sueño.
A ti, materia plástica palpable.
A ti, mano, pintor de la Pintura.

Le premier quatrain met en présence ce qu'on pourrait appeler les pré-conditions du faire pictural : du côté de l'objet, la matière première végétale de ce qui sera la toile, et du côté du sujet, l'imagination, quelle que soit l'émotion qui l'anime, quelle que soit la vision de la représentation, «*diseño fiel o llama desceñida*».

Les polarisations englobantes continuent dans le quatrain suivant où apparaît l'instrument du faire («*pincel heroico*»). La prochaine étape, définie dans le premier tercet, est la transformation la plus cruciale puisque le monde dans sa tridimensionalité, «*la vida ya volumen*», va être représenté sur une toile bidimensionnelle et pour la représenter en mots, ce sont les couleurs qui doivent se mettre à parler («*color, sonoro empeño | por que la vida ya volumen hable*»). Cette transposition – le sonore pour parler du visuel – marque l'intensité de l'effort. On notera l'importance dans la conception albertienne – qui est en fait une théorie de la perception – de la figurativité chromatique qui occupe davantage le peintre que l'eidétique². Celle-ci étant réservée plutôt à la forme, et en

² Ce sera tout le contraire pour des poètes comme l'Argentin Alberto Girri chez qui c'est l'eidétique qui domine. Nous avons là deux imaginaires très différents. Voir notre texte «De la figuratividad visual en la obra poética de Alberto Girri», déjà cité.

particulier à la forme sonnet. Cette constatation, ainsi que ses conséquences, mériterait une étude plus approfondie.

La forme sonnet et la figurativité visuelle

Nous avons déjà pu constater la prédilection de la Génération de 27 pour le sonnet. Alberti choisit de l'utiliser partout dans son œuvre. Dans *A la pintura* en particulier, tous les poèmes sur la peinture comme matérialité ou comme signifiant général du faire pictural ont cette forme. Dans son beau prologue à *101 Sonetos*³, il s'en explique très clairement :

Hablar de la caducidad del soneto, como forma poética, sería casi lo mismo que afirmar que la circunferencia ya está vieja, que no sirve. El soneto siempre estará ahí, invitándonos con sus catorce surcos, sus cuatro estrofas cerradas, en un cuadrado visual, delimitado.

Et plus loin, dans le même texte, il l'appelle «*esa forma tan cenida*». Il est intéressant de noter chez ce grand visualiste différentes manières d'envisager la forme sonnet :

- Il la compare à une forme géométrique englobante, comme la circonférence, à cette différence près qu'au cercle ou à la courbe fermée de la circonférence correspond le carré, également fermé, du sonnet «*cuadrado visual*», autrement dit, le sonnet serait à la poésie ce que la circonférence est à la géométrie.
- Il recourt à la figurativité du monde naturel : chaque vers correspondrait à un sillon, à une trace longitudinale laissée sur un champ labouré. Cette même idée est reprise à la fin du prologue où, parlant des cent un sonnets du livre, il les compare à autant de «*parcelas de campiñas aradas*».
- Il voit dans le sonnet une forme ajustée, moulée. Il n'est pas difficile de voir l'image d'un corps, tel celui de Vénus, à l'intérieur de ce contenant.

Ce qu'on retiendra ici, c'est la figurativité élémentaire, visuelle, dont se sert Alberti pour parler de la forme poétique.

De la métatextualité

Revenons à *A la pintura*. Le reste du recueil est une expansion de ces deux premiers poèmes : dix-neuf sonnets métonymiques sur les divers aspects constitutifs de la Peinture : «A la retina», «A la mano», «A la paleta», «A la pintura mural», «Al lienzo», «Al pincel», «A la línea», «A la perspectiva», «Al claroscuro», «A la composi-

3 Rafael Alberti, *101 Sonetos [1924-1975]*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 7.

ción», «Al color», «Al ropaje», «A la luz», «A la sombra», «Al movimiento», «Al desnudo», «A la gracia», «A la acuarela» et finalement «A la divina proporción», en alternance avec des poèmes où Alberti est à la recherche de nouvelles formes – verbales – adéquates pour « refléter » le style de chaque peintre. Par exemple, le poème à Giotto, le premier de la série, prend la forme d'un hymne religieux («*Laude, Señor Dios mio*»), alors que celui consacré à Jérôme Bosch pose d'autres problèmes : comment nommer ces scènes macabres, monstrueuses, surréalistes bien avant la lettre du *Jardin des Délices*, traduire l'univers de chaos du peintre brabant ? Voilà la question, et la réponse d'Alberti : par des énumérations de vers courts (de trois à six syllabes) composés de néologismes à partir de racines reconnaissables où, par exemple, le diable devient :

ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo...

De poème en poème, de Giotto à Picasso et à Miró, la peinture occidentale se déploie sous la plume de Rafael Alberti. Cette diachronie est juxtaposée aux signifiants plastiques métonymiques qui sont autant de descriptions synchroniques, atemporelles (ou « détemporalisées »). Tout se passe comme si la lutte du poète-peintre pour faire parler la peinture et peindre la poésie était une recherche d'un soi intégral dans un seul Univers des Formes.

Conclusions provisoires (2)

Cette esquisse historique et textuelle de trois moments de l'histoire littéraire espagnole – mettant face à face en une même génération deux styles polarisés par rapport à la figurativité langagière : plus « abstraite » chez Unamuno et Cernuda, plus « concrète », « charnelle » chez Manuel Machado et Alberti – a permis de développer un certain nombre d'hypothèses concernant la multiplicité de rôles que le poète peut faire jouer à l'art visuel spatial et bidimensionnel dans son poème temporel, bidimensionnel aussi. Nous avons vu que déjà le choix du genre pictural porte à conséquence. Les poèmes de Machado qui lisent et incorporent les tableaux narratifs prennent comme signifiants les éléments narratifs les plus saillants en leur donnant une forme verbale presque mimétique, en ce sens que dans les deux poèmes en question («*Las lanzas*» et «*Los fusilamientos de la Moncloa*»), il saisit à la fois l'instant narratif éternisé et la gestualité des personnages. Il se situe donc à distance de son objet, alors que dans «*Felipe IV*», il manipule les éléments à sa disposition et, en se prenant pour un artiste (!), il montre au lecteur-spectateur – appelé à être

plus actif désormais – les instruments de son art en même temps que sa vision de l'histoire. On se trouve là devant un faire voir au deuxième degré car ce n'est plus le texte-source qui est donné à voir à travers le texte cible, comme ce serait le cas dans une simple description, mais la création d'un nouvel objet composite (la superposition des deux tableaux) comme signifiant.

Unamuno, quant à lui, affiche le référent comme stable et montre, par des allers et retours verbaux, parfois hallucinants, comment on passe d'une image faite de lignes et de points, de lumière et d'ombre, à une image mentale verbalisée, ou pour utiliser la terminologie de Hjelmslev, comment des « condensations » visuelles (fond noir, supports, tête penchée, corps blanc illuminé) on passe à des « expansions » verbales et de l'indivision (puisque les synecdoques visuelles continuent de former un tout et le cadre est toujours là qui cerne l'objet) à la fragmentation qui devient un tout, bien évidemment, à la fin du poème.

Le saut à la Génération de 27 – on ne peut guère parler ici de poètes exemplaires car tous les poètes de cette génération le sont, d'une manière ou d'une autre –, a permis de constater que c'est sur le faire de l'artiste qu'ils se focalisent, Cernuda timidement, Alberti grandement. L'intérêt de « *Ninfa y Pastor*, por Ticiano » par exemple, est double du point de vue de la poésie picturale : le poème met en jeu le miroir de l'énonciation, mais c'est surtout au niveau de l'énonciation énoncée que les choses se compliquent car, en voulant « imiter » le Titien, représenter verbalement la beauté de la forme humaine, Cernuda fait de l'objet spatial référentialisé une métaphore de son propre faire lequel, en se faisant, devient à son tour comme l'esquisse de ce qu'il désirerait faire. Finalement, ce poème contient tout l'espoir et toute la frustration de la représentation ecphrastique. Alors que « *Clearwater* », poème d'une grande délicatesse, se place uniquement à l'intérieur de l'objet verbal en utilisant le langage pictural, en l'occurrence celui de l'aquarelle, pour parler, au niveau du contenu, d'une vie évanescence. Ici l'image émerge du verbe, elle ne vient pas s'y introduire.

L'apothéose de la réflexion sur la poésie picturale est, sans aucun doute, l'œuvre de Rafael Alberti⁴. Nous avons fixé notre attention sur « *A la pintura* » car ce poème montre clairement le processus diachronique de la création picturale avec la galerie des artistes (de Giotto à Picasso) et synchroniquement comme un faire, ce qui renvoie analogiquement, à un autre niveau, à la création poétique comme procès et au langage comme art.

4 Le postmodernisme viendra perturber ces certitudes (voir *infra*, Quatrième Partie).

Si nous avons inclus «El Cristo de Velázquez» d'Ángel González dans la deuxième partie plutôt qu'ici, c'est pour mieux jauger l'effet dynamique de la relecture des textes visuels consacrés qui sera la clef de la vision postmoderne. Ce poème introduit divers problèmes que nous n'avions pas abordés dans les autres analyses, à savoir notamment celui du mouvement car c'est dans la superposition de deux arts qui s'y trouvent confrontés : la visuelle picturale immobile, classique, du Christ représenté par Vélasquez et la tauromachie, art populaire par excellence, que l'effet de mouvement est obtenu. Il n'y a aucun rapport causal ni hiérarchique entre les deux ; ils sont reliés, il est vrai, par une même mise en scène tragique, ce qui rend la superposition non seulement possible mais aussi efficace. Par ailleurs, ce genre de superposition inattendue, iconoclaste, ouvre de nouvelles perspectives ecphrastiques à la poésie hispanique.

Il est certain que la question millénaire de la poésie picturale ne fait que poser de nouvelles interrogations et tout dépend du palier sur lequel on se place pour en parler. Laissons le mot de la fin de cette époque – qui marque la fin indéniable d'une certaine attitude des poètes envers la fonction ecphrastique – à Alberti qui a résumé mieux que quiconque le désir et le dilemme :

Dibujar, pintar la poesía,
hacer visibles las palabras, el aire,
darles color y línea y movimiento,
ver que ya todo es uno imprescindible,
hé aquí el gran anhelo, que viene ya de antiguo,
que nos desvela, nos impulsa y lanza
a navegar el mar
de una bella y no fácil aventura.

QUATRIÈME PARTIE

POUR UNE RELECTURE-RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE

GLORIA FUERTES ET LA TRIDIMENSIONALITÉ

Vers le postmodernisme et la « cacosémie »¹

Nous avons déjà vu, dans le poème d'Ángel González analysé plus haut, comment l'idée de la poésie comme action, qui émerge de celle de l'art comme praxis de la Génération de 27, complexifie le référent artistique en ajoutant à celui, statique, du tableau de Vélasquez où en sous-texte apparaît – implicitement – le poème d'Unamuno, un autre, dynamique cette fois-ci, comme un tableau en mouvement qu'est la corrida. Nous avons là la co-présence aussi de deux formes d'art : l'art « noble » et l'art populaire. Le rapprochement des deux et leur superposition partielle dans le poème, produit comme effet, qu'on dira ironique, une autre lecture du premier texte pictural ainsi qu'une réinterprétation de l'histoire qu'il soutient, celle du récit évangélique de la mort du Christ.

Les choses se compliquent cependant dans la poésie postmoderne où le référent visuel est souvent plus fragmentaire encore ou fait appel à d'autres supports que le pictural traditionnel ou le sculptural (qui introduit un facteur complémentaire produisant une asymétrie entre les deux langages du fait de sa tridimensionnalité) – notamment, la photo, l'affiche, le cinéma. Ce dernier introduit le mouvement dans le texte de départ comme un effet premier : nous pensons en particulier à la poésie de Pere Gimferrer et de Jenaro Talens qui fera l'objet d'une autre étude, étant donné la diversité de problèmes que suscite cette relation cinéma / poésie².

1 Le néologisme est de Claude Zilberberg.

2 Voir de Pere Gimferrer : «La muerte en Beverly Hills» (1967) dans *Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979, et «Els miralls» (Los espejos) (1970) dans *Poesía 1970-1977*, Madrid, Visor, 1978 ; de Jenaro Talens : *Tabula rasa* (1985), Madrid, Hiperión, dans lequel l'ecphrasis est orientée, pour ainsi dire, à partir de la perspective de la caméra ; *Profundidad de campo*, Madrid, Hiperión, 2001 ; *Orfeo filmado en el campo de batalla*, Madrid, Hiperión, 1993. Par ailleurs, *La mirada extranjera* (1985) est une collaboration entre Jenaro Talens et le photographe Michael Nerlich. Les

Nous disions donc que les supports ont changé radicalement dans l'ère postmoderne et, avec eux, la notion d'unicité : le tableau, œuvre d'un seul artiste (ou, à la rigueur, de ceux de son atelier) est une pièce unique, les variantes étant considérées comme autant de variations techniques sur un seul thème. Autant dire que c'est dans les variantes justement qu'on retrouve le faire de l'artiste, les problèmes, toujours techniques, auxquels il se trouve confronté, les corrections qu'il opère, les changements de point de vue, et ainsi de suite. Alors que le problème du texte visuel se pose autrement dans l'ère de la reproduction en série des objets d'art et des artéfacts qui peuplent notre champ de vision et notre monde en général³.

Parmi les poètes espagnols contemporains, c'est surtout la voix féminine qui intègre avec véhémence ces objets et ces artéfacts comme matière première visuelle qui sera retravaillée dans une nouvelle vision de la fonction poétique. Déjà le texte ecphrastique en tant que tel pose la question des limites du discours poétique conventionnel en établissant un rapport ambigu et modulable entre le référent et le texte poétique en termes de présence / absence de l'œuvre d'art visuel. Chaque poète établit et module cette opposition de telle manière que nous devrions être en mesure de proposer, ne serait-ce que provisoirement, une typologie qui déboucherait sur une sorte de stylistique ecphrastique de la poésie espagnole du XX^e siècle. Du côté de l'objet, il se produit un changement dans le mode d'existence du discours visuel de base : tout en restant ce qu'il est, la transmutation fera de cet objet visuel et spatial un nouvel objet verbal et temporel. Or cette complexification change en même temps le rapport du lecteur avec le ou les textes proposés puisqu'il est encouragé simultanément à tenir présente et à oublier la dimension visuelle du référent. Il en résulte une tension – fertile – vers le nouveau sens. Toutes ces possibilités de modulation proxémique (rapprochement / éloignement) entre les deux discours sont amplement explorées dans la poésie récente. Nous poserons notre propre regard sur l'œuvre de deux poétesses, Gloria Fuertes et Ana Rossetti, en essayant de comprendre comment les différents supports mis au service des thèmes à traiter, la religion, les rites religieux, l'érotisme notamment, jettent une lumière tout autre sur la question de l'ecphrasis.

deux poètes sont aussi de fins critiques des relations entre la littérature et le cinéma. Voir, à titre d'exemple, Pere Gimferrer, *Cine y Literatura*, Barcelona, Planeta, 1985 et Jenaro Talens, *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1985 (sur *Un perro andaluz* de Luis Buñuel).

3 V. surtout Walter Benjamin, « L'œuvre d'art dans l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

«Virgen de plástico»

Gloria Fuertes (1917-1998) est l'un des auteurs les plus populaires des dernières décennies. Le recueil *Obras incompletas* (1975), dont elle est l'éditrice, est arrivé en 2002 à sa seizième édition⁴. Sa popularité se doit certainement pour une part à ses lectures de poésie à la télévision et à la littérature infantile qu'elle a écrite, son premier recueil de poèmes destiné à un public d'adultes, *Isla ignorada*, ne datant que de 1950. Considérée comme « trop populaire » au départ par la critique, sa voix est maintenant entendue⁵. Nous allons nous intéresser en particulier à «Virgen de plástico»⁶. De l'ironie sur le Christ d'Ángel González à la vision parodique de la Vierge Marie chez Gloria Fuertes, voilà deux approches – version espagnole – de la question religieuse qui mènent vers la postmodernité. Dès le titre la confrontation est à l'ordre du jour :

Virgen de plástico

Con su manto de nylon
y la corona eléctrica,
con pilas en el pecho
y una sonrisa triste,
se la ve en las vitrinas de todos los comercios
y en los sucios hogares de los pobres católicos.
En Nueva York los negros
tienen su virgen blanca
presidiendo el lavabo
junto a la cabecera...
Es un cruce de Virgen entre Fátima y Lourdes,
un leve vaciado con troquel «made in USA»,
tiene melena larga y las manos abiertas
es lavable y si cae no se descascarilla.
Las hay de tres colores,
blancas, azules, rosas
–las hay de tres tamaños–
–aún la grande es pequeña–.
Así, sin angelitos,
Virgen de resultado,
me diste tanta pena,
Virgen pura de plástico,
se me quitó la gana
de pedirte un milagro.

4 Gloria Fuertes, *Obras incompletas* [1975], Madrid, Cátedra, 2002.

5 Les chercheurs américains, notamment Andrew Debicki et Margaret Persin, ont largement contribué à la réévaluation de la valeur esthétique de cette œuvre.

6 Dans le recueil *Cómo atar los bigotes al tigre*, Barcelona, El Bardo, 1969 et repris dans *Obras incompletas*, p. 283-284.

L'imagerie populaire

Il convient de signaler que l'ecphrasis peut prendre comme référent non seulement la peinture savante mais aussi l'imagerie populaire, ce que fait Manuel Machado. Dans *Horas de oro, Devocionario poético* (1938), sous le titre «Estampas de santos», figurent plusieurs poèmes qui s'adressent à la Vierge Marie. La section contient le sonnet très connu «Las Concepciones de Murillo» dont les trois premiers vers «*De las dos Concepciones, la morena... / La de gracia celeste y sevillana, / la más divina cuanto más humana*» semblent révéler l'intention du poète : Murillo a peint quelque quarante tableaux représentant l'Immaculée Conception. Rien dans ce poème ne fait allusion à l'un d'eux en particulier. Il paraît donc légitime de penser qu'on est invité à comprendre *concepciones* d'un côté comme un renvoi global et diffus aux représentations de Murillo et de l'autre comme des manières de voir la Vierge avec ses deux attributs, céleste et aussi terrestre, autrement dit humain.

S'il est probable que c'est la poésie religieuse de M. Machado qui sert de contrepoint à celle de Gloria Fuertes, les poèmes machadiens se réfèrent plutôt aux icônes de la Vierge qu'aux tableaux de Murillo⁷. La référence à Murillo sert peut-être d'équilibre car si l'on regarde l'entourage du poème en question, «Las Concepciones de Murillo» est précédé et suivi de deux autres poèmes sur les icônes populaires, l'une du Nord : «Ante una imagen de Nuestra Señora del Carmen, que se venera en Burgos» et l'autre du Sud : «A Nuestra Señora de la Esperanza» qui renvoie à l'icône de Séville, la Macarena. Tant le poème de Gloria Fuertes que ceux que nous venons de citer de M. Machado ont, comme référent premier, des objets de dévotion, tridimensionnels, qui plus est populaires. D'autre part, si dans «Concepciones», le sujet poétique parle de la Vierge à la troisième personne en énumérant ses attributs comme dans une litanie : «*La pintada... La toda bendición... La que sabe... La que perdona y ve...*», dans le cas des poèmes sur les objets de dévotion, le sujet s'adresse directement à Marie : «*Cuando de hinojos, Reina y Madre, miro / vuestra divina imagen...*», tout comme le sujet de «Virgen de plástico», à cette différence près qu'ici, l'invocation se dirige simplement à un «*tu*».

Rien d'étonnant à ce changement de perspective chez Gloria Fuertes qui compare implicitement l'image traditionnelle de Marie avec sa version moderne ouvertement matérielle «*su manto de nylon*», et dégradée «*y la corona eléctrica / con pilas en el pecho*». Cette description est loin de la Vierge des sphères célestes de

⁷ Margaret Persin, *op. cit.*, p. 92.

peintres tel Murillo. Ici, elle est intégrée dans la société moderne comme un objet de plus, «*un cruce de Virgen entre Fátima y Lourdes / un leve vaciado con troquel "made in USA"*». Loin aussi de la Vierge à face humaine de M. Machado. Chez Gloria Fuertes, elle est littéralement débouloignée, désacralisée, rendue et vendue comme un objet quelconque «*se la ve en las vitrinas de todos los comercios / y en los sucios hogares de los pobres católicos*». Dans son nouveau statut de dégradée et marginalisée, elle est ainsi récupérée par les Noirs (ou marginalisée encore plus avec les Autres) et resituée «*presidiendo el lavabo / junto a la cabecera*». La figure de Marie pure, intouchable, céleste est ainsi subvertie et son aspect spirituel est ramené au domaine physique quotidien et, peut-être même sexuel (la référence à la tête de lit).

Il est intéressant de noter comment s'opère le passage entre les deux parties du poème (non marquées graphiquement). L'objet est décrit à trois reprises : dans les quatre premiers vers,

Con su manto de nylon
y la corona eléctrica,
con pilas en el pecho
y una sonrisa triste

dont le quatrième «*y una sonrisa triste*» est un commentaire du sujet du regard. Il s'agit d'une description choc du fonctionnement de l'objet. La deuxième :

Es un cruce de Virgen entre Fatima y Lourdes,
un leve vaciado con troquel «made in USA»,

conserve l'aspect iconoclaste en ramenant la description à des référents plus reconnaissables (?) de ce côté-ci de l'Atlantique. C'est le vers suivant qui marque le passage à la deuxième partie :

tiene melena larga y las manos abiertas

et là où on attendrait une ponctuation, il n'y en a aucune. Au nom de quoi donc ce vers marquerait-il le passage ?

Il est ambigu en ce sens qu'il n'est pas iconoclaste ; c'est une description plutôt neutre ; il pourrait renvoyer, en tant que fragment, à n'importe quelle représentation de la Vierge (ou du Christ). Il y a comme une suspension pour que dans les vers suivants

es lavable y si cae no se descascarilla.
Las hay de tres colores,
blancas, azules, rosas
-las hay de tres tamaños-
-aún la grande es pequeña-

un autre sujet poétique, on ferait mieux de dire sujet parlant, tel un représentant de commerce, exalte ses qualités d'objet. Autre-

ment dit, après la description choc vient un vers qui s'entrouvre, par sa neutralité ou son ambiguïté, vers l'autre image pour mieux se clore dans un discours de consommation⁸.

Dans cette transmutation, l'unique devient sériel – l'accent est mis sur la non-unicité –, le spirituel-céleste devient le matériel (pour ne pas dire basement physique) et les attributs de Marie deviennent les qualités de l'objet à vendre. L'icône en tant que matérialisation – populaire – de l'idéal féminin-religieux, du rôle de Marie comme médiatrice entre l'univers céleste et l'univers terrestre est désinvestie des valeurs traditionnelles que lui accordait la culture patriarcale.

À la fin du poème intervient un autre sujet qui commente le tout à la première personne :

Así, sin angelitos,
Virgen de resultado,
me diste tanta pena,
Virgen pura de plástico,
se me quitó la gana
de pedirte un milagro.

Il s'adresse par deux fois à la Vierge comme dans une prière ou plus exactement comme dans la première partie d'une invocation en énumérant ses attributs devenus, nous l'avons vu, des qualités de l'objet : «*Virgen de resultado, / ... Virgen pura de plástico*» : l'objet est pratique (c'est ainsi que nous traduirions «*de resultado*») avec tous les avantages de la matière plastique.

Un mot sur l'adjectif *pura* qui est, tout le monde le sait, l'attribut principal de la Vierge. Sa position syntaxique et la stratégie graphique créent une tension d'ordre sémantique car l'attribut renvoie à la fois à la Vierge de la tradition, l'icône d'avant le début du poème et, en même temps, à la figure déconstruite par et dans le poème : entièrement plastique. L'attribut religieux et la qualité de l'objet pratique se trouvent ici juxtaposés, autrement dit en co-présence, alors que le poème s'était chargé de transformer les uns dans les autres⁹. On pourrait y voir une opposition du genre vue canonique *vs* vue anti-canonique.

Toutefois, le chemin parcouru ne satisfait pas le sujet qui se distancie du résultat en deux étapes et reprend, en les inversant, les termes de la deuxième partie de l'invocation canonique, les rôles des deux sujets dans cette structure de la communication :

8 On notera au passage que les couleurs proposées : blanc, bleu, rose correspondent aussi à celles de La Dame d'Elche. Voir l'analyse suivante.

9 À cet endroit, nous renvoyons de nouveau à M. Machado et à «*Ante una imagen de Nuestra Señora del Carmen, que se venera en Burgos*» où le sujet attire l'attention du lecteur sur la matière de l'image vénérée : «*miro / vuestra imagen, en madera, / barro y color...*».

«*me diste tanta pena*», «*se me quitó la gana / de pedirte un milagro*». Reste la question ironique posée tacitement : pourquoi serait-on plus inspiré par une représentation en bois, en terre – ou à l'huile s'il s'agit d'un tableau – que par celle, moderne, version « culture de masses », tout en plastique avec des ampoules électriques puisqu'il s'agit, en fin de compte, dans tous les cas, d'une histoire d'*illumination*, comme dirait Margaret Persin (!).

Avec son commentaire final, ce poème n'est pas sans rappeler «El Cristo de Velázquez» d'Ángel González, en ce sens que dans les deux cas, c'est toute la représentation iconographique religieuse et le discours catholique qui sont ébranlés ; le vers final (on se souvient de celui de González : «*¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!*») est un condensé ironique de deux mille ans d'histoire^{10 11}. Ce sont deux poètes de la même génération (de la race des «*super-vivientes*» comme Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro) pour qui la subversion des motifs religieux se présente comme une libération. L'ecphrasis en est une arme puissante. Pour la génération suivante, l'iconoclastie est intensifiée et reliée à la transgression des codes sexuels, notamment chez Ana Rossetti – il en sera question dans le prochain chapitre.

Mais revenons à la Vierge en plastique et à ses piles. La figure qui en ressort, d'un mauvais goût criard digne du meilleur kitsch, est spécifiquement un commentaire à la fois religieux – sur et contre la conceptualisation de Marie, la Mère de Dieu, comme la femme idéale avec les attributs qui lui étaient assignés par la tradition : la seule partie du corps de l'icône qui soit mentionnée sont les seins – et idéologique, contre la *merchandisation* de la religion et les formules simplistes de l'intervention divine. Que fait l'icône au-dessus du lavabo ? Comme tout artéfact quotidien, déritualisé,

10 Par ailleurs, on pourrait utilement comparer l'approche poétique de Gloria Fuertes et d'Ángel González sur le thème de Dieu dans, par exemple, de la première «Un hombre pregunta», *Antología y poemas de suburbio*, Caracas, Lirica Hispana, 1954, et «Revelación» du poète asturien dans «Diatribas, homenajes», *Promesas o menos*, Madrid, Hiperión, 1985. Ou encore «Jueves santo» dans *Sola en la sala*, Zaragoza, Javalambre, 1973 de Gloria Fuertes et «Invitación de Cristo» d'Ángel González dans *Promesas o menos*. Mais surtout «Cristo» dans *Antología*, et «El Cristo de Velázquez» analysé ici même page 73 et suiv.

11 Cela dit, on décèle tout de même dans tout cela comme un brin de nostalgie. Gloria Fuertes se livre à des caricatures de Marie dans plusieurs de ses poèmes. Par exemple «Virgen de la Leche (Oración)». Encore plus intéressant : «A Nuestra Señora de la Mayor Soledad», l'un des derniers de *Sola en la sala*, dans lequel, sous la forme d'une litanie, elle apostrophe Marie : au début de la première et troisième strophe «*Solísima Sola*» et du deuxième «*Vitudísima Viuda*» avec, dans la troisième l'établissement du parallélisme : «*Solísima Sola, / Vos, no os apuréis. / Yo también soy sola / y acompañaré / vuestra Soledad*». L'iconoclastie de Gloria Fuertes est adoucie par le miroir, comme dans ce dernier poème, ou par des commentaires qui révèlent une certaine tendresse envers le croyant et son regard.

elle est vouée à l'insignifiance, au mieux reste comme un objet dont la valeur fluctue entre le fétichisme et la superstition.

En choisissant de représenter cette image particulière de la Vierge, Fuertes établit, comme point de référence, la question des valeurs religieuses et sociales de deux points de vue : de la tradition masculine et de la révision féminine de cette même tradition (d'où l'intérêt aussi d'examiner ces deux approches dans la poésie de femmes et d'hommes contemporains de la même génération). Quant aux valeurs artistiques et, plus généralement, esthétiques, le poème de Gloria Fuertes décrit le processus de destruction de symboles de la culture occidentale et, ce faisant, met à l'épreuve le discours artistique lui-même dans sa capacité à définir et à défier les limites et les conventions de la représentation « acceptable ». En même temps, ce discours poétique invite le lecteur à remettre en question non seulement les limites imposées par la tradition (le canon), mais aussi les ramifications de ces limites. En opérant la distanciation et du coup la défiguration ou *défamiliarisation* de l'image de la Vierge Marie, et en appliquant, dans sa propre création, le langage de la consommation au Sacré qui la définit, Fuertes met en cause les stéréotypes sur le rôle des femmes, le sacré, mais aussi sur la fonction poétique à l'intérieur d'une société encore dominée par la parole et le regard masculins.

Le style « populaire » et les nouveaux espaces poétiques

Le style « populaire » de Gloria Fuertes se révèle dans son choix ecphrastique : son refus de recourir à la peinture, à l'objet dans son unicité comme référent premier. Elle se prononce clairement à ce sujet dans «A un artista» dont les trois premiers vers, «*prefiero la selva al Museo; | prefiero un muchacho vivo | a un cuadro muerto*»¹² établissent une franche opposition entre d'un côté les images mortes (celles qui sont enfermées dans les musées) et les images vivantes de la «*violada realidad*» («Ya no destrozo la Poésia»). C'est là qu'elle se ressource, dans la vie de tous les jours des classes défavorisées. C'est là sa force.

Plusieurs critiques ont noté l'aspect carnavalesque de ce poème¹³. Il s'agit non seulement de la description grotesque de l'objet (selon quel point de vue ?) mais aussi de son emplacement : près du lavabo et au-dessus de la tête de lit avec l'aura immanquable de l'activité sexuelle que l'icône est censée protéger et, en sous-texte, à la fois le péché et la conception catholique de la procréation.

12 Dans *Sola en la sala*, repris dans *Obras incompletas*.

13 Voir Wayne C. Booth, "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism", W.J.T. Mitchell (ed.), *The Politics of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 51-82.

On ne peut que remarquer à quel point, dès 1969, notre poétesse est osée dans sa reconnaissance de nouveaux espaces poétiques et avec quelle économie, quelle subtilité elle dépouille la figure traditionnelle de ses symboles et attributs religieux, recontextualise le nouvel objet démultiplié dans la vie quotidienne, le dotant d'une nouvelle iconicité qui le rend insignifiant pour le placer dans deux espaces contigus, pour ainsi dire : «*el lavabo*», métonymie de la salle de bains et «*la cabecera*», de la chambre à coucher. Cette contiguïté ouvre en sous-texte sur ce qu'on pourrait appeler les « tranches de vie » des plus humbles¹⁴.

De la mutation de l'objet à la mutilation du symbole

La mutation de l'objet devient, dans ce poème, la mutilation du symbole et pourtant quelque chose résiste : une des qualités de la Vierge en plastique qu'exalte le sujet-vendeur est son indestructibilité. Or, si l'on interroge d'autres poèmes de Fuertes sur le thème de la Vierge, on voit bien que tout ce processus de désinvestissement des valeurs du Symbole (nous nous référons à la Vierge Marie comme idéal féminin) ne détruit pas pour autant le Symbole en tant que forme. Nous voulons dire par là que pour Gloria Fuertes, du moins dans notre interprétation, ce qui subsiste après l'abolition de toute la tradition patriarcale, c'est le symbole à l'état nu ou, plutôt, c'est la figure humanisée : la Mère dont le fils est mort ; la Veuve «*de tu San José*»¹⁵ ; c'est la femme seule ; c'est, en fin de compte, n'importe quelle métaphore devant laquelle la femme peut se reconnaître et se réinventer. C'est bien cela le « brin de nostalgie » dont on parlait plus haut. Abolir pour mieux sauver la Forme.

La Vierge, l'humour et l'esthétique

Un dernier mot à propos de l'esthétique de Gloria Fuertes. «*Virgen de plástico*» soulève un des problèmes essentiels de l'esthétique de notre temps, relatifs à la beauté et à la laideur et, de manière plus moderne peut-être, à l'efficacité esthétique de la représentation du monde¹⁶. Qu'on nous permette ici une digres-

14 Gloria Fuertes a reçu la Bourse Fulbright en 1961. Elle s'installe en Pennsylvanie à l'Université de Buchnell pour le premier de plusieurs séjours aux USA. Par ailleurs, la scène que nous venons de décrire rappelle, par son réalisme épuré, l'univers urbain du peintre newyorkais Edward Hopper, décédé deux ans avant la publication de ce poème.

15 Voir «*A Nuestra Señora de la Mayor Soledad*», dans *Sola en la Sala* (les majuscules font partie de la parodie).

16 On peut penser dans ce sens au poème de Rafael Alberti, «*Los ángeles muertos*» dans *Sobre los ángeles* (1927-1928) qui commence ainsi : «*Buscad, buscadlos: /*

sion philosophico-esthétique. La problématique remonte à Kant, c'est-à-dire à la génération qui a inventé l'Art et la Littérature et pour qui la littérature, en tant que représentation, est capable de transformer la laideur en beauté artistique, à l'exception toutefois d'« une seule espèce de laideur [qui] ne peut être représentée d'après nature sans anéantir toute satisfaction esthétique et par suite la beauté artistique : à savoir celle qui excite le dégoût »¹⁷.

Notre poétesse ne va pas aussi loin. On pourrait dire qu'elle résume et subsume la question dans une espèce de rééquilibrage entre le grotesque ecphrastique empreint d'humour (des Vierges lavables, incassables) et la sobriété dans les moyens narratifs exploités ou la tension entre deux univers référentiels reste, le temps d'un vers («*tiene melena larga y las manos abiertas*»), le temps d'un adjectif («*pura*»), indécidable. C'est cela la vérité de l'auteur, bien que Fuertes aurait préféré le terme de sincérité, comme elle le dit elle-même : «*Sincera sí soy*»¹⁸. Tout comme elle rejette l'attribut de la Vierge / idéal féminin *pura*, elle le rejette aussi de son esthétique. Complétons le vers cité à plusieurs reprises qui résume succinctement cette esthétique en tant visée et en tant que pratique :

Me gusta más la violada realidad
que la santísima pureza juanramoniana¹⁹.

Le référent comme artéfact

Revenons maintenant, pour terminer, à la question de l'ecphrasis telle qu'elle est posée dans ce poème. Et, tout d'abord, à la question des limites. Nous avons vu, dans les analyses antérieures, que l'objet artistique visuel auquel on fait référence mettait en jeu l'opposition présence / absence en posant ainsi le problème plus général des limites. Or, les données ici changent considérablement du fait de la nature même de l'objet visuel décrit. Dans les premières analyses que nous avons proposées il s'agissait d'un référent unique stable (le tableau du Christ / Unamuno, la Nymphe / Cernuda). Est apparu aussi un double référent stable que sont les portraits de Philippe IV et de son frère l'Infant Charles d'Autriche de Manuel Machado. Avec Ángel González les choses se compli-

en el insomnio de las cañerías olvidadas, / en los cauces ininterrumpidos por el silencio de las basuras. C'est cette terre que l'on retrouve dans le poème de Fuertes.

17 E. Kant, *Critique du jugement esthétique* (cité par Anne Emmanuelle Berger dans *Le Banquet de Rimbaud*, Seyssel, Champ Vallon, 1992).

18 C'est aussi le titre d'un des poèmes de *Sola en la sala*.

19 Le texte complet de «Ya no destrozó la Poesía» dans *Sola en la sala*, p. 332, est : «*Por fin, / ya no destrozó la Poesía; / me gusta más la violada realidad / que la santísima pureza juanramoniana*». On retient le *ya* de ces vers d'autocritique.

quent puisque son poème nous présente un double référent, l'un stable (la représentation du Christ de Vélasquez), l'autre qui introduit la mobilité (du point de vue du contenu, bien évidemment, s'agissant de la corrida). Et maintenant, nous nous retrouvons devant un référent démultiplié et mobile (la Vierge en plastique à Fatima, à Lourdes ou à New York ; près du lavabo, au-dessus du lit) : la production en série abolit le cadre d'une structure de référence ; l'ex-tension spatiale et sociale semble éliminer l'opposition stabilité / mobilité, qui est compensée, pour ainsi dire, par une tension productive entre d'autres catégories, ce que certains appellent tradition et trahison, ou continuité (d'une tradition millénaire patriarcale) et rupture (de cette même tradition). La Vierge en plastique de Gloria Fuertes ouvre l'ecphrasis vers de nouvelles dimensions²⁰.

«Arquitectura-Elche» :
L'ecphrasis et le minimalisme

Le trait d'union

Nous avons suggéré plus haut que le style « populaire » de notre poétesse, son refus de l'esthétisme à la Juan Ramón Jiménez est, en fait, la revendication d'une esthétique de la sobriété, la recherche d'un minimum de moyens pour atteindre l'efficacité poétique. Cette recherche arrive à son apogée dans un poème minimaliste moins énigmatique qu'on peut le penser en première lecture. Ce texte évoque non pas la peinture, mais l'architecture et la sculpture. Autrement dit, les formes eidétiques et la tridimensionalité²¹ :

Arquitectura-Elche

La primera columna fue de madera,
fue una palmera.

Cette ligne et demie constitue la totalité du poème. On peut dire que c'est une sorte de *haiku* puisque, tout comme cette forme de la poésie japonaise, il est composé de dix-sept syllabes. Par ailleurs, on ne peut pas ne pas penser à la *poésie essentielle* d'une Emily Dickinson²², à cette différence près qu'ici la base du poème, ce ne sont pas des substantifs presque autonomes produisant une consistance raréfiée mais une phrase complète, tout un récit construit autour de ce minimum grammatical qu'est la copule verbale du temps narratif *fue*, réitérée.

20 Voir aussi «Almas de Duralex» dans *Sola en la Sala*.

21 Gloria Fuertes, *Historia de Gloria: amor, humor y desamor*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 374.

22 Emily Dickinson (1830-1886), poétesse américaine qui a pratiqué une poésie très substantivée, comme autant de coups de pinceau, allusive et dont l'effet global est la légèreté.

Le titre permet de s'orienter face au paradigme ouvert que le poème lui-même refuse de fermer. C'est un binôme asymétrique qui relie graphiquement, par un trait d'union (nous verrons plus loin l'importance de ce signe qui sert littéralement de *trait d'union*), le premier des beaux-arts, l'architecture, l'art des formes élémentaires, l'art qui fonde et reflète la sculpture, par le biais de la seule référence à Elche (du toponyme romain *Illici*) où a été découverte en 1897 la «*Reina mora*», en français *La Dame d'Elche*. Ce buste de 56 cm de haut en calcaire polychrome²³, que les historiens datent entre le V^e et le II^e siècle av. J.-C., est une référence incontournable de l'archéologie ibérique.

La culture ibérique et *La Dame d'Elche*

Déesse de l'au-delà ? Prêtresse ? Simple mortelle ? Nul ne le sait et les hypothèses sont divergentes. Est-ce l'œuvre d'un sculpteur grec (peu probable) ou ibère qui, dans ce cas, aurait été formé dans les ateliers siciliens de Syracuse, voire de la proche Sélinonte ? S'agit-il d'une imitation hellénistique plus récente ? Alors que certains chercheurs insistent sur les yeux en amande (à la différence des autres dames ibériques aux yeux ronds) qui rappellent les *korai* grecques (du début du V^e siècle av. J.-C.) et, notamment, les figures féminines du temple d'Héra à Sélinonte (selon Langlotz).

Pour une relecture de l'Histoire

Le problème qui se pose au lecteur dans toute interprétation, mais surtout ici face à un sémantisme trop vaste, est celui de l'univers « encyclopédique » ou plutôt du niveau de pertinence de l'encyclopédie dont dispose le lecteur. On se rend compte que la forme choisie – minimaliste – s'avère la plus adéquate pour parler de cet événement archéologique, pour « imiter », si l'on ose dire, une lecture de l'Histoire car, en l'absence de significations précises, ce n'est qu'à partir de la capacité suggestive de l'objet (de sa *saillance*) et du mot dans le poème d'où surgissent les hypothèses, que la réécriture de l'Histoire est possible. Quelle trouvaille ! Mais de quelle Histoire s'agit-il ?

Revenons au contexte : nous nous trouvons, avec *Elche*, deuxième substantif du titre, devant un terme condensé qui renvoie, nous l'avons vu, à d'innombrables expansions, explications et, en tout état de cause, à quelque vingt-cinq siècles d'histoire, d'histoire de l'art – de surcroît ibérique. Voici une des colonnes,

23 Les couleurs de cette statue – ou ce qu'il en reste – sont le blanc, le bleu et le rouge. Ce sont les mêmes couleurs que les Vierges en plastique. Voir l'analyse précédente.

mais pas la première. Passons. Entre toutes les hypothèses, on peut opter pour celle qui fait de la Dame d'Elche la représentation d'une déesse d'inspiration grecque.



© Museo Arqueológico Nacional, Madrid, DR.

Or, ce qui est remarquable dans cette sculpture, ce sont les détails baroques de la mise qui s'opposent au classicisme du visage comme si, dit l'hypothèse, cette sculpture reproduisait en pierre une figure antérieure avec les bijoux et les accessoires qui la caractérisent. Et cette autre statue ayant servi de modèle aurait pu être une sculpture en bois. La Dame d'Elche semble bien s'inscrire dans le contexte de la religiosité de l'Antiquité et des formes de culte très anciennes du monde méditerranéen dont on voit toujours les restes dans le sud de l'Espagne... Cette question est évidemment complexe. Nous ne faisons que signaler quelques pistes possibles permettant de penser le poème et peut-être de le comprendre. Nous retenons de cette première exploration les points suivants :

- la Dame d'Elche, déesse ou prêtresse, inscrit la culture ibérique à l'intérieur des traditions de représentation féminine de la Vieille Europe comme objet de culte ²⁴ ;
- il est possible de considérer l'histoire de la religiosité en amont (nous le verrons plus tard en analysant tout le poème) ou en

24 Voir en particulier Maria Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe (7000-3500 B.C.)*, London, Thames & Hudson, 1982. Une première version inverse les termes du titre : *The Gods and Goddesses of Old Europe* (1974). Voir aussi du même auteur *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, San Francisco, Harper & Collins, 1991.

aval, et cela nous mène inexorablement, en suivant les traces de Gloria Fuertes, à la statuaire religieuse plus moderne et de là à la *Virgen de plástico...* ;

- puisque le poème se construit essentiellement sur l'isotopie de l'histoire de l'art, on remarquera que cet art a la caractéristique d'être anonyme, ou de le devenir avec le temps, comme tous les phénomènes culturels.

Si l'on considère maintenant le contexte qu'est le poème, on s'aperçoit que les sources de cet art, ce n'est pas la perfection architecturale du classicisme avec ses lignes droites, fondateur de la civilisation occidentale, la Culture par excellence, mais que cela remonte plus loin, à la matière vivante (au bois, au bois du palmier à fleurs unisexuées) de la Nature, à la Mère Nature avec ses lignes courbes. L'architecture préclassique, quant à elle, était fondée sur les irrégularités du monde naturel et non sur les formes mathématiques régulières. Cette opposition Culture / Nature (ou Architecture classique / Architecture préclassique) invite à reconnaître ce double processus historique ainsi que celui de l'évolution des formes artistiques. On voit bien alors comment Fuertes tisse dans son poème différents fils à partir de cet espace Elche qui lui permettent de remonter jusqu'à l'ur-créatrice de l'art occidental, la Mère Nature, car on peut penser que la «*primera columna*» est bien la source dont parle Maria Gimbutas²⁵.

Cette perspective ouverte sur l'histoire et sur l'histoire de l'art en particulier, résolument féminine, semble confirmée au niveau phonétique du texte. Mise à part l'anaphore déjà commentée, les dernières syllabes de «*primera*», «*madera*» et «*palmera*» se répètent en écho *era*. Certains critiques y voient le nom d'Héra, épouse de Zeus, déesse de l'amour conjugal, protectrice des femmes. Comme nous l'avons mentionné plus haut sans savoir si cela fait partie de l'encyclopédie de Gloria Fuertes ou non, les traits de *la Dame d'Elche* ressembleraient selon Langlotz à ceux des figures féminines du temple qui lui était consacré à Sélinonte et peut-être même aux traits d'Héra tels qu'on les voit sur une des métopes de ce temple²⁶.

La localité d'Elche est réputée pour sa palmeraie, aujourd'hui classée au patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco et dont on pense qu'elle a été implantée par les Phéniciens. Ce qui incite à retourner au titre du poème «*Arquitectura-Elche*» et à traiter le trait d'union au pied de la lettre, comme équivalence entre les

25 Voir Maria Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe (7000-3500 B.C.)*.

26 Voir Olga Álvarez Herrero, «*Dama de Elche*» :

http://www.dearquologia.com/dama_de_elche.htm

deux termes *Architecture* et *Elche* – et non pas comme un signe d’opposition comme nous l’avons fait jusqu’à présent –, ce qui nous amène à prendre en compte le fait que les premiers temples grecs avaient des colonnes en bois polychromes dont le modèle a pu s’étendre jusqu’au Levant espagnol. Le trait d’union désignerait alors l’architecture comme générique de la Dame d’Elche. L’histoire de l’art est effectivement à l’œuvre dans ces vers. Là encore, la poète nous et se place dans la continuité, une continuité déclinée au féminin qui est, en même temps, un projet d’écriture.

Pour une réécriture de l’Histoire

À travers ce parcours, entre les silences du poème, nous avons vu émerger une manière de concevoir l’Histoire et l’écriture : Gloria Fuertes signale discrètement la possibilité d’une réécriture de l’Histoire à partir d’une perspective qui met le féminin en continuité (pour aboutir à une Vierge en plastique). La reconstruction de ce récit, tel qu’il nous est proposé, part d’un objet du culte ibérique et remonte, au-delà de l’époque des déesses de la Vieille Europe, à la source même de tout art, la Nature, la Mère Nature. Or, ce regard de femme, disons, sur la longue durée, devient un faire dans et par l’écriture de ce poème-ci, ouvrant une voie à la génération suivante de poètes et de poétesses.

L’ecphrasis joue ici le rôle de traceur d’Histoire, comme c’est souvent le cas de la *prose* ecphrastique. L’autonomisation de l’objet ecphrastique permet de remonter le cours de l’Histoire. Elle est contenue en condensé dans deux termes productifs : *Elche*, dont les sens en expansion permettent de retrouver la figurativité visuelle de ces deux vers-piliers – qui renvoient à leur tour à *Arquitectura* –, constitutifs du poème et mettant à l’épreuve la pertinence d’une lecture « encyclopédique ».

Dans ces deux poèmes qui forment un tout du point de vue des thèmes traités – l’histoire de la religiosité, de l’Antiquité à ces restes postmodernes de la femme objet de culte ; le rôle de l’artiste au féminin comme témoin actif de la réécriture de l’Histoire –, Gloria Fuertes nous donne une leçon d’Histoire. Elle inscrit son projet d’écriture entre la Dame d’Elche et la Vierge en plastique.

ANA ROSSETTI : DU VISUEL AU TACTILE ¹Du sujet et de l'objet :
identité et identification (3)

Nous avons vu chez Ángel González et Gloria Fuertes que le chemin vers la postmodernité passe par l'antithèse et le texte visuel qui sert de point de départ se met à bouger, pour ainsi dire, par superposition partielle, comme dans le cas d'Ángel González ou s'autonomise, comme chez Gloria Fuertes («Arquitectura-Elche»). En outre, celle-ci introduit d'autres types d'objets visuels que nous avons appelés artéfacts, des objets par définition de production massive posant ainsi du même coup la question de l'esthétique du quotidien. Par ailleurs, avec Gloria Fuertes, la question du regard revient : qu'est-ce qui se passe lorsque l'artiste est une femme ? Est-ce que les données changent ? Il existe, bien évidemment, plusieurs façons de répondre à cette interrogation, mais dans tous les cas, il s'agit dans une plus ou moins grande mesure de la subversion du point de vue hérité concernant la polarité sujet-objet. Dans la poésie de la génération qui suit celle de Gloria Fuertes et Carmen Martín Gaité ² cette problématique

1 Née à Cadix en 1950. Parmi ses ouvrages de poésie : *Los devaneos de Erato* en 1980 (II^o Premio Gules de Poesía), Valencia, Prometeo, suivi de *Dioscuros*, 1982, recueilli dans le titre suivant, *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*, Madrid, Hiperión, 1985 ; *Devocionario* (III^o Premio Juan Carlos I), Madrid, Visor, 1986 ; *Yesterday*, Madrid, Torremozas, 1988 [3^a ed. 1991] ; *Punto umbrío*, Madrid, Hiperión, 1995 ; *La nota del blues*, Málaga, Rafael Inglada, 1996 ; *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, ed. de Paul M. Viejo, Sevilla, Fundación Juan Manuel Lara, 2004. Elle est aussi l'auteure de livrets d'opéra, d'un roman *Plumas de España* (1988) et de plusieurs essais dont *Prendas íntimas. El tejido de la seducción* (1989). Cette liste nullement exhaustive mais représentative de l'œuvre.

2 La poésie de Carmen Martín Gaité, réunie dans *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993, 2001 [1^{re} éd. *A rachas*, Madrid, Hiperión, 1976] pose d'intéressants problèmes ecphrastiques au niveau de la construction de l'image de soi, d'un soi féminin, à travers le portrait. Bien que cette orientation nous écarte du propos de la présente étude, signalons «Todo es un cuento roto en Nueva York»,

est radicalisée. C'est le cas d'Ana Rossetti que nous pouvons étudier comme poétesse exemplaire de la radicalisation des années quatre-vingt.

Effectivement, Ana Rossetti appartient à cette génération de poètes et poétesses espagnols qui émergent pleinement dans le dernier quart du XX^e siècle, «*una vez muerta –y bien enterrada en El Escorial– la última manifestación en la península ibérica de la prototípica figura patriarcal*»³. Son territoire ce sont les langages de l'art visuel, du mysticisme, de l'érotisme et, surtout en ce qui nous concerne dans cette étude sur l'ecphrasis contemporaine, de la publicité populaire, celle qu'on voit dans la rue, dans le métro (les «*publívias*»). Son arme, une vision du monde où les parangons de beauté, de culture, de sexualité sont questionnés sans ambages sous divers angles. Pour ce faire elle joue très souvent sur les deux sens principaux, le visuel et son prolongement, la tactilité, majeur et mineur, dans un mouvement bipolaire de rapprochement et d'éloignement par rapport à l'objet de son attention, ainsi qu'aux positions et aux modes traditionnels de la perspective discursive⁴. La visualité, elle la met très souvent au service de l'érotisme, comme dans les poèmes que nous nous proposons d'analyser. Valéry disait que le but du critique devait être d'abord de découvrir quel problème l'auteur s'est posé, consciemment ou pas, dans son texte, pour ensuite vérifier s'il l'a résolu ou pas. C'est ainsi que nous aborderons la poésie ecphrastique de Rossetti.

«A Sebastián, virgen» :

La réappropriation d'une icône

Ana Rossetti, ainsi que d'autres poètes et poétesses de sa génération, écrit depuis un certain temps non seulement à partir de la plastique artistique ou publicitaire mais aussi en étroite collaboration avec des artistes, de sorte que le résultat ressemble souvent à un concerto à quatre mains, si l'on nous permet ce glissement révélateur, par ailleurs, du fonctionnement du langage en matière de *transsensorialité*⁵.

poème à la fin duquel le sujet se réfugie dans un tableau d'Edward Hopper et devient le personnage contemplé.

3 John Wilcox, «Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIV, 1990, p. 25.

4 Voir Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 12-13, ainsi que l'étude d'A. J. Greimas sur *Le Guizzo* dans *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 23-33. La vue «ordinaire» – le regard du sujet qui parcourt la plage – devient une vision extraordinaire avec la poitrine de la femme qui entre dans son champ visuel.

5 On peut penser à la poésie de Blanca Andreu et, à titre d'exemple, au recueil de poèmes intitulé *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid,

Nous pensons, dans ce cas précis, à l'exposition de textes visuels et verbaux intitulée *Imago Pasionis* montée avec l'artiste Fernando Rubio en 1990⁶, au poème «Dual» écrit pour le catalogue de l'exposition sur la peinture digitale⁷, et plus particulièrement à *Simparidades* (2004), une trentaine de petits poèmes inspirés d'autant de tableaux au crayon et à l'acrylique de José Duarte représentant des chaussures de femme à talons hauts disposées comme pour montrer des pas de danse. Chaque image est accompagnée d'un poème (ou est-ce le contraire ?)⁸. Il serait intéressant d'étudier ce texte en essayant de déterminer quels en sont les connecteurs⁹. Tous ces exemples tendent à montrer à quel point l'œuvre de Rossetti – et celle d'autres poétesses de sa génération – est particulièrement attentive aux relations entre le visuel et le verbal, à la recherche de nouveaux moyens pour forger et exprimer une vision du monde au féminin. Comme le dit Nori Benegas : «*Afinando el oído, lo que distingue a la poesía de Andreu [Blanca] y Rossetti de las generaciones anteriores es la búsqueda celebratoria del lenguaje para cantar los cuerpos censurados durante siglos*»¹⁰.

Dans un entretien avec Sharon Keefe Ugalde¹¹, Rossetti a insisté sur l'importance de la peinture dans sa façon de faire de la poésie. Que ce soit le sens du détail ou la construction de la perspective à plusieurs niveaux, non seulement visuelle, mais aussi

Rialp (col. Adonais), 1981, 5^a ed., Madrid, Hiperión, 1986. Signalons également que, tout comme Ana Rossetti, Blanca Andreu écrit des textes poétiques pour des catalogues d'expositions, tel «Puertas» pour l'exposition du même nom du peintre Pedro Cano. Voir aussi la poésie visuelle de Clara Janés, notamment dans son recueil *Eros*.

6 Le thème étant les archanges, les images visuelles (peinture acrylique sur toile) sont autant de portraits, évoquant Murillo ou Zurbarán, de créatures habillées en vêtements modernes (blue jeans, pulls à col roulé, etc.). Le poème de Rossetti «Imago Pasionis» est reproduit dans son dernier recueil, *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, déjà cité, p. 265.

7 Il s'agit de l'exposition de Pepe Bornoy, *Naturas (Pintura digital)*. «Una estrella binaria de pétalos superpuestos», p. 72, Museo Municipal de Málaga, du 9 janvier au 9 février 2001. Le poème est repris dans *La Ordenación*, p. 275.

8 Le tout reproduit dans *La Ordenación*, p. 329-351, et présenté par Juan José Martín Ramos de la manière suivante : «*Simparidades es fruto de la colaboración de Ana Rossetti y el artista José Duarte, con cuyas obras se fundieron los textos / en un tapiz de baile de pasos / que reconocen su encuentro y buscan, / celebran, su fuga*».

9 Voir notre article «“Simparidades”. Ana Rossetti, José Duarte et le pas de deux. Étude ecphrastique», *Féminin / Masculin dans la pensée, la littérature et les arts*, Paris, Paris 8 / Gradiva [sous presse].

10 Dans Nori Benegas y Jesus Munárriz (eds.), *ELLAS tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1997, p. 58.

11 Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 158.

philosophique ou sexuelle. Une telle approche est renforcée par une vision ludique de la subversion qu'elle opère verbalement sur les stéréotypes hérités, tels les thèmes religieux dans la peinture – qui ne sont déjà plus sacro-saints dans la poésie espagnole avant son entrée en scène, comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises. Cela étant dit, la grande nouveauté de la poésie de Rossetti est la façon dont elle récupère l'exaltation de la beauté pour ses propres fins.

Prenons-en pour exemple «A Sebastián, virgen» de son premier recueil, *Los devaneos de Erato*¹² :

A Sebastián, virgen

*Él era barbilampiño, de un puro color de oro
capaz de hacer llorar de amor a una nube sin agua.*

Ben Rasiq

Temblábanle los pulsos al arquero divino,
sus ojos fornicaban por tu espalda,
inviolada urna, virgen siempre virgen.
Fatigados los dardos, de sangre te empurpuraron
pero, jamás, ninguno te inseminará el vientre.
Puras ingles, del sudor que precede al espasmo,
el fruto que se injerta y os anuda
solamente conserva la maternal noticia
del beso ritual caído en el embozo.
Cuerpo entreabierto, carne desgranada.
Recojo con mi lengua los rubies
perro manso que bebe en tus heridas.
Hermoso maniatado, si Eros de ti
se desenamorara,
su intencionado dardo pudiera desflorarte.

Il faut signaler que dans une autre version du poème publiée dans *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*, le onzième vers est légèrement différent, avec une virgule à la fin :

Recojo con mi lengua los rubies,

Le titre général du recueil, *Los devaneos de Erato*, indique que la poétesse se place sous la protection de la Muse de la poésie lyrique et des hymnes en se permettant « sensualité » et « folie » (divers sens de *devaneos*).

Un motif pictural renaissant ambigu

Le référent hagio-iconographique renvoie en première instance à toute une tradition culturelle de celui qui fut le saint patron de Rome et, à partir de la fin du VII^e siècle, l'intercesseur pour pré-

¹² *Los devaneos de Erato*, Valencia, Prometeo, 1980, repris dans *La Ordenación*, p. 67.

server les hommes de la peste. C'est vers le milieu du Quattrocento que saint Sébastien, martyr, fait une entrée fracassante sur le théâtre de la peinture. Dans presque tous les tableaux que nous connaissons du saint, il est représenté jeune et « nu », une étoffe blanche, légère ou grossière, le périzonium, recouvrant le sexe comme dans les représentations du Christ¹³. Souvent lié à un arbre ou à une sorte de colonne, les mains derrière le dos, le corps, arborant gracieusement les flèches du martyr, est représenté de face en tant que surface lumineuse. La luminosité du corps éclairé, inégalement répartie, est concentrée sur le torse ; les flèches sont « placées » sur le torse des deux côtés et, dans certaines représentations, sur les jambes. Un léger filet de sang coule des blessures dont une est très souvent près de l'aine, le sang coulant vers le périzonium. La tête et les yeux sont tournés généralement vers le haut gauche (la droite pour le spectateur)¹⁴. La fonction qui échoit au corps, nous parlons de ce corps de la Renaissance, est toutefois ambiguë car il incarne à la fois la beauté du corps humain, le corps masculin (correspondant en cela à toutes les Vénus et Nymphes qui peuplent la peinture de l'époque pour représenter la Nature dans sa vérité toute nue), et une douleur intense. Dans ces représentations, la forme idéale de la Beauté est inséparable de la mortification et de la récompense éternelle qui attend les sacrifiés. C'est la base spirituelle du discours mystique.¹⁵

13 Dans les représentations de l'époque, le périzonium est de couleur rouge et noir avec, par-dessus, un léger voile noir, mettant en valeur les parties sexuelles. Le voile blanc sur les nus féminins de l'époque, nous pensons notamment à ceux de Bellini, auraient la même fonction véridictoire : celle de révéler en cachant ce qui ne peut être montré.

14 Dans le tableau de Boltraffio, la disposition du personnage ainsi que le point de mire du peintre est le contraire de ce qu'on trouve d'habitude dans les tableaux de la Renaissance, en ce sens que la tête est penchée vers le bas à droite (la gauche pour le spectateur) et saint Sébastien focalisé non pas de face mais d'en bas à gauche.

15 Au XVII^e siècle se met en place une nouvelle iconographie dans un cadre dévotionnel anti-pesteux : il s'agit toujours de saint Sébastien mais un saint Sébastien malade, soigné par sainte Irène. L'introduction de ce nouveau personnage annule le face-à-face entre le dévot et le corps du saint. Francisco Pacheco a été l'un des premiers à montrer le saint convalescent comme un homme d'âge mûr, couché et habillé, dans un tableau de 1616, *San Sebastián curado por Santa Irene*, Alcalá de Guadaíra, détruit en 1936. Il suit en cela les recommandations de Baronio, comme il l'indique lui-même plus tard dans son propre *Arte de la Pintura* (1649, Sevilla, Bonaventura Bessagoda i Hugas, rééd. Madrid, Cátedra, 2001) dans lequel il consacre un chapitre à la représentation de saint Sébastien : «*Baronio reprehende a los pintores que pintan mancebo a San Sebastián, debiéndolo pintar con aspecto y barba de viejo, [como de cuarenta años], conforme a la imagen antigua de mosaico que hoy se conserva en la Iglesia de San Pedro ad vincula, en Roma*». Suit une description de son propre tableau et les justifications hagiographiques pour représenter le saint vieux («*porque fue primero valeroso soldado, por donde mereció ser capitán de la primera cohorte del Emperador, cargo que no se daba a mancebos, sino a varones de ilustre*

«Él era barbilampiño, de un puro color de oro» :
De motifs et de *topoi*

C'est donc ce motif pictural ambigu (le spectateur ne sait s'il a affaire à un saint, à un *kouros*, à un cupidon, voire à une jeune fille) du beau corps supplicié tel qu'il a été peint à la Renaissance, que le XX^e siècle, toujours fasciné par ce motif, récupère en exploitant presque exclusivement la sensualité et l'érotisme. Domaine privilégié des hommes peintres, photographes, designers, écrivains¹⁶. Ceci au moins jusqu'en 1980, date de publication d'«A Sebastián, virgen».

«*Pionera de los 80*», Rossetti construit son propre discours – véhément – à partir de ces mêmes données, son référent de départ étant sûrement le motif pictural plutôt qu'un tableau particulier. Cela dit, regardons de plus près l'épigramme. C'est elle qui nous renseignera sur la spécificité de l'approche de Rossetti car il ne s'agit pas seulement de réappropriation de l'icône à travers le passage d'une vision masculine à une vision essentiellement (mais pas exclusivement) féminine, ce qui est déjà beaucoup : dans cette épigramme, la poétesse annonce qu'elle opère aussi sur le langage et sa rhétorique en se réappropriant certains *topoi* de la poésie du Siècle d'Or. Ce poème commence justement, dans l'épigramme, selon les règles de composition métaphorique de la poésie amoureuse de l'époque. Dans les sonnets de Garcilaso et, plus tard, de Góngora, il est question de la description physique de la bien-aimée dans laquelle les parties du corps (de la poitrine à la tête) sont associées à une palette chromatique précise de telle sorte que les cheveux sont dorés, le front et la poitrine blancs, et ainsi de suite. Ici c'est la description du bien-aimé (la première inversion par rapport à la tradition). Très succincte, «*Él era barbilampiño, de un puro color de oro*», elle apparaît aussi comme la brève description ecphrastique du saint Sébastien iconique. Nous voudrions insister sur l'idée que le point de départ du poème est double. Il concerne le motif visuel et le lieu commun poétique qui sont ho-

sangre), et plein de flèches et de blessures dans son premier martyre («...es que está mostrando cada herida y clamando por tantas bocas al cielo, pidiendo misericordia para nosotros y nos libera del mal contagioso»), p. 681-684. Cependant, le corps jeune et beau résiste et dans ce même tableau, à l'arrière-plan, une fenêtre ouvre sur la sagitation du jeune Sébastien. Ce tableau dans le tableau reproduit « trait pour trait une estampe de Jan Muller d'après une peinture de Hans von Aachen » (Jonathan Brown, *L'Âge d'or de la peinture espagnole*, Paris, Flammarion, 1991, p. 120).

16 Voir par exemple Yukio Mishima, *Confessions d'un masque*, trad. de Renée Villoteau, Paris, Gallimard, 1971, p. 44 et 45, où le romancier encore adolescent s'extasie devant la reproduction d'un *Saint Sébastien* de Guido Reni : « Il n'y a là que le printemps de la jeunesse, rien que lumière, beauté et plaisir [...]. Ce jour-là, à l'instant même où je jetai les yeux sur cette image, tout mon être se mit à trembler d'une joie païenne » (suit la description de sa première éjaculation).

mologables de sorte que le motif est à la peinture ce que le topos est à la poésie. La force de Rossetti consiste précisément dans la création d'une façon d'approcher le visuel et le verbal à partir des stéréotypes existants et en les réinvestissant de nouvelles significations.

On voit que si la géographie du corps féminin à l'époque pré-baroque et baroque s'intéressait à la partie supérieure du corps, celle du corps masculin à l'époque postmoderne, selon notre poétesse, ne commence par les cheveux et le visage que pour mieux descendre de l'épaule au ventre et, surtout, à l'aîne.

Le motif iconographique dans la poésie espagnole

Mais revenons au motif. Les martyrs, encore plus que les saints – car leur corps est mis directement en jeu par amour et par sacrifice – se prêtent davantage à la construction de la tension érotique, en particulier ce martyr-ci tel que les peintres de la Renaissance l'ont représenté. Latent dans le motif, comme nous l'avons dit plus haut, c'est Jorge Guillén qui, dans la poésie espagnole contemporaine, a été le premier à l'exploiter. «Homenaje»¹⁷ condense certains des sens virtuels de cette histoire – la cruauté de celui qui lance la flèche contre un jeune homme que Dieu observe – et de la tradition iconographique – l'éphèbe que le peintre nous offre – en proposant parallèlement une érotisation homosexuelle et une érotisation de la mort. Ce motif a d'ailleurs été largement mis à profit par les communautés homosexuelles.

D'un regard à l'autre

Dans la perspective de Rossetti, le personnage est tout d'abord dénudé du statut de saint traditionnellement octroyé à la fin du récit du martyr. Le poème s'adresse simplement «A Sebastián» et, du coup, la référence s'élargit pour inclure allusivement un regard masculin sur l'objet. On comprend que le motif est suffisant pour construire un double face-à-face, référent commun du regard du sujet poétique féminin confronté, ou plutôt superposé, à un regard masculin. Cela revient à dire qu'il s'agit de deux référents : d'un côté, le visuel pictural et de l'autre, le regard de l'Autre. Rossetti se plaît à construire des situations frontales et à construire son discours poétique comme autant de couches de peinture. C'est alors que l'objet du regard est doté d'un attribut que la tra-

17 Dans *Homenaje* (1967) et intégré en 1968 à *Aire Nuestro* : «¿Quièn te pone en peor estado, / San Sebastián desventurado. // El cruel que arroja su flecha / Contra un mozo que Dios acecha. // O ese pintor que como efebo / Te imagina, ya Adonis nuevo. // Y mezclando tu hermosura y muerte / Desea en tu martirio verte // Suave y sangriento sin un grito, / Repugnantemente exquisito?»

dition hagiographique n'a pas trouvé pertinent : la virginité – virginité qui dans cette même tradition est, plus qu'un état, l'attribut féminin par excellence. À l'intérieur d'une structure oratoire baroque (*Temblábanle*) qui affirme le ton subversif de ce qui va suivre (subversif car la voix viendrait d'un ailleurs temporel pour transgresser le regard et le dire sous la forme de l'archer divin), le sujet poétique, de genre indéterminé¹⁸, s'adresse directement au personnage à la deuxième personne du singulier. La tension érotique est instaurée dès les premiers vers sous la forme du désir divin de possession du jeune éphèbe – c'est cet aspect que les peintres de la Renaissance ont ajouté à la tradition hagiographique, comme l'a signalé Guillén dans *Homenaje*. Ce désir naît à une certaine distance par le regard, dans le cognitif.

Mais tout de suite le regard se prolonge en une tactilité violente homoérotique, «*sus ojos fornicaban por tu espalda*» : ce changement de perspective par rapport à la tradition iconographique se fait par homologation de sorte que le corps est percé par le regard comme les flèches qui le meurtrissent, Eros se conjoignant à Thanatos. (Ce prolongement du regard en une conjonction charnelle imaginée sera amplement mis en œuvre dans «Chico Wrangler» et surtout dans «Calvin Klein, Underdrawers».) La tension est créée entre d'un côté le désir du divin archer et tout un récit («*del sudor que precede al espasmo*», vers 6) qui aboutit au «*desflorarte*» de la chute et, de l'autre, la suspension de ce même récit par les deux imparfaits du subjonctif («*si Eros de ti | se desenamorara, | su intencionado dardo pudiera desflorarte*»). Cette suspension narrative renvoie à nouveau au motif pictural et à la pose statique iconographique de l'extase spirituelle.

De la joie païenne et de la douleur chrétienne

Nous voyons là une double structure mythico-religieuse. Fidèle à l'esprit de la Renaissance et à sa redécouverte de l'Antiquité, le poème-récit d'Ana Rossetti est encadré au début et à la fin par le divin archer, Eros, le plus jeune des dieux. Rossetti situe cet Eros non pas dans le sens homérique comme une force abstraite du désir érotique, mais tel qu'il est représenté sur les vases antiques en combinant deux images : le bel athlète et le jeune garçon ailé qui blesse les cœurs de ses flèches. Ici, le dieu blesse le corps dans son désir homoérotique¹⁹. Dans ce cadre, toute une transgression de l'histoire chrétienne évoquée par des bribes hagiographiques et iconographiques. Les deux plans sont reliés par la figure de la

18 Ce n'est pas un leurre. C'est tout simplement que cette indétermination lui permet de développer plus de permutations à la fois sexuelles et langagières.

19 Rossetti a bien appris la leçon de Luis Cernuda sur l'expression du désir.

flèche : celle que lance le divin archer – sur l'isotopie de la mythologie grecque – qui devient son «*dardo*», le membre viril, et celle des soldats romains contre leur compagnon converti. Deux histoires dont l'une, la chrétienne, est imbriquée dans l'autre, la mythologique²⁰ :



© Paris, Musée d'Orsay, DR.

20 Ce qu'Honoré Daumier a bien exprimé dans un tableau assez peu connu de 1852 dont l'esquisse est conservée à Orsay.

De la flèche, Italo Calvino a fait remarquer qu'il y a des siècles que l'on ne s'en sert plus mais qu'elle continue de blesser. Ce poème est là pour rectifier quelque peu le topos car les dards sont fatigués («*Fatigados los dardos*») et le point de vue – masculin – usé. Le sens du poème est précisément là : le motif en tant que stéréotype est revisité par notre poétesse afin d'en renouveler l'image en en proposant une autre lecture, et, tout d'abord, une autre géographie du corps.

En effet, entre Eros et Thanatos, entre le corps meurtri et l'esprit qui se libère (le regard vers le ciel, la bouche entrouverte dans l'iconographie), la voix de Rossetti se libère en une sorte de copulation du côté tantôt masculin («*Puras ingles, del sudor que precede al espasmo, / el fruto que se injerta...*») tantôt féminin, le corps de Sebastián étant féminisé : comme réceptacle («*urna*», «*vientre*») impossible : «*pero, jamás, ninguno te inseminará el vientre*» tandis que «*Cuerpo entreabierto, carne desgranada*» renvoie au sexe féminin. L'avant-dernier énoncé, sorte d'apothéose vampirique, «*Recojo con mi lengua los rubies / perro manso que bebe en tus heridas*», superpose sur l'isotopie de la sexualité l'histoire hagiographique et iconographique des plaies du saint et la dernière des transgressions, la parole sacrée de la chrétienté, l'ultime célébration : «*Bevez, ceci est mon sang* »...²¹ Ces trois isotopies étant interprétables comme un renvoi au corps de la femme. Autrement dit, le corps masculin sous le regard masculin est lisible comme le signifiant d'un signifié premier qui serait le corps féminin, et «*Hermoso maniatado*» est lisible sur deux isotopies : celle du motif pictural renaissant et cette nouvelle vision qui vient se superposer au stéréotype.

On voit que Rossetti a construit son poème en faisant appel à divers discours à partir du motif en profitant pleinement de la tradition dans la dialectique corps / esprit du mysticisme baroque afin de désacraliser tant les images héritées que le langage hérité et se les réapproprier afin de leur faire dire autre chose, afin de le leur faire dire autrement.

Ana Rossetti et les «*publívias*»

Sa recherche continue dans ce sens – mais sur un autre terrain – dans les recueils suivants : celui de la publicité commerciale auquel elle donne un ton plus ludique. Interviewée en 1983 par Jesús Fernández Palacios, en réponse à la question : «*¿Bajo qué realidad cotidiana vives? ¿Qué estímulos recibes de ella?*», Ana Rossetti dit

21 On se souvient ici du poème d'Ángel González «*Invitación de Cristo*», *Poemas*, p. 197, déjà cité : «*Dijo: / Comed, éste es mi cuerpo. / bebed, ésta es mi sangre. / Y se llenó su entorno por millares / de hienas, / de vampiros*».

ceci : «*Hoy por hoy, mi principal estímulo consiste en unos publicivias de cierta marca de vaqueros que hacen que meterse en un metro sea una gloria. En fin, que Tadzio será muy mono, muy buen niño y querrá mucho a su madre... pero ¿dónde esté un Leather boy!*»²². Cette méditation moderne sur la culture populaire débouchera sur «Chico Wrangler»²³ et «Calvin Klein, Underdrawers»²⁴. Nous nous proposons de les traiter ensemble en nous demandant si et comment les visuels contemporains changent notre façon d'écrire l'image et quelles sont les répercussions qui en découlent sur notre conception de l'ecphrasis. Voici les deux textes :

Chico Wrangler

Dulce corazón mío de súbito asaltado.
 Todo por adorar más de lo permisible.
 Todo porque un cigarro se asienta en una boca
 y en sus jugosas sedas se humedece.
 Porque una camiseta incitante señala
 de su pecho, el escudo durísimo,
 y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.
 Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,
 dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.
 Se separan.

Calvin Klein, Underdrawers

Fuera yo como nevada arena
 alrededor de un lirio,
 hoja de acanto, de tu vientre horma,
 o flor de algodónero que en su nube ocultara
 el mas severo mármol travertino.
 Suave estuche de tela, moldura de caricias
 fuera yo, y en tu joven turgencia
 me tensara.
 Fuera yo tu cintura,
 fuera el abismo oscuro de tus ingles,
 redondos capiteles para tus muslos fuera,
 fuera yo, Calvin Klein.

Des poèmes tels que ceux-ci sur des annonces publicitaires obligent à repenser la définition de l'ecphrasis pour prendre en compte toute image autonome mais pas nécessairement unique.

22 Publiée dans *Fin de siglo, revista de literatura*, n° 6-7, Jerez de la Frontera, 1983. Repris dans *Indicios vehementes*. Elle répond par une comparaison entre deux types de beauté : d'un côté, celle de l'éphèbe du roman de Thomas Mann, *Mort à Venise*, porté à l'écran par Visconti en 1971 et, de l'autre, celle qu'elle préfère bien évidemment : des blousons noirs, des « rebelles sans cause » contemporains.

23 Dans *Sturm und Drang*, la dernière partie du recueil *Indicios vehementes*, p. 99.

24 Dans *Yesterday*, Madrid, Torremozas, 1988, repris dans *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, p. 198.

Dans ces deux exemples, il s'agit de campagnes publicitaires de vêtements ou de sous-vêtements pour hommes. Comme dans le poème précédent, Rossetti choisit un cadrage frontal, tout comme les concepteurs des visuels ont envisagé la réception des images. Or, qu'y voit-on ? Des mannequins dont le corps montre le textile sous le signe de la séduction : dans les deux cas (les jeans de la marque Wrangler, le slip de la marque Calvin Klein), ce sont les zones érogènes du corps masculin qui sont mises en valeur (comme dans le tableau de Boltraffio). Par ailleurs, dans les deux poèmes, comme dans toute la tradition ecphrastique de la poésie espagnole des cent dernières années, le visuel est affiché en tant que tel dans le titre (alors que, dans le cas de «A Sebastián, virgen», s'agissant d'un motif et non d'un tableau en particulier, Rossetti s'est octroyé plus de liberté référentielle).

« Chico Wrangler » : au-delà de l'image

Rossetti va mener jusqu'à l'extrême logique cet appel de séduction, et cela en deux temps. Dans « Chico Wrangler », le sujet énonciateur – masculin ? féminin ? autant dire dont le regard est équivoque – commence par brouiller les pistes de la lecture à venir en entrant lentement dans le vif du sujet vers les plaisirs défendus, en une sorte de «*Diré cómo nacisteis*» cernudien²⁵. Le premier vers, «*Dulce corazón mío de súbito asaltado*», de l'ordre du cliché de la poésie amoureuse, est suivi d'un vers annonciateur de la transgression, «*Todo por adorar más de lo permisible*», laquelle est présentée dans les vers 3 et 4 de manière ouvertement freudienne : «*Todo porque un cigarro se asienta en una boca / y en sus jugosas sedas se humedece*».

On peut interpréter ces vers comme une condensation métaphorique du désir du sujet du regard qui naît au fur et à mesure de la lecture / description du corps de l'affiche comme objet du désir, dans et par la répétition de la conjonction *porque* : «*Todo porque un cigarro... Porque una camiseta... porque unas piernitas...*». Ce corps signifiant recouvert, couvert pour mieux révéler («*una camiseta incitante señala...*») est lu de haut en bas, du torse aux jambes, comme s'il s'agissait de la lecture d'un tableau, en mettant en avant les valeurs physico-sexuelles de la masculinité, c'est-à-dire la poitrine dure comme un écu (arme défensive), les bras vigoureux.

25 Luis Cernuda, «Diré cómo nacisteis» dans *Los placeres prohibidos* [1931], *Poesía completa I*, Madrid, Siruela, 1993, 2002, p. 173. La poésie cernudienne est une référence incontournable pour comprendre la poésie érotique d'Ana Rossetti qui y intègre de plus et fondamentalement un aspect ludique absent de la vision cernudienne.

Cette lecture, qui est en même temps le récit du désir (parallélisme affirmé par la reprise de *todo porque*), culmine en une quasi-fusion de l'enveloppant, le jean, et de l'enveloppé, les jambes, et, par le biais d'une anaphorisation à répétition avec ajout de l'adjectif («*Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas*») et du superlatif («*dentro del más ceñido pantalón*») qui ralentissent le dire du désir, en une possession annoncée. Alors que la dernière image renverse à nouveau les données dans un mouvement stéréotypiquement féminin («*unas piernas [...] frente a mí se separan*») qui renvoie à nouveau aux vers 3 et 4, à cet autre stéréotype des rêves masculins. Toutefois, le sujet énonçant dépasse les stéréotypes masculins et féminins qu'il met en jeu dans son discours non seulement en focalisant tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre en un espace ambigu de renvois, mais aussi en prenant pleine possession visuelle, imaginaire et poétique de ce référent masculin que la photographie publicitaire avait immobilisé²⁶.

Dans ce poème, Rossetti va jusqu'au bout de ce qui est proposé par ces campagnes publicitaires en matière de marchandisation des corps en inversant les valeurs par un jeu à la fois subtil et provocateur de brouillage du regard et en actualisant dans la parole ce qui est resté virtuel dans l'image. Elle va continuer ce jeu sérieux sur les modes d'existence entre les deux langages dans «Calvin Klein, Underdrawers».

«Calvin Klein, Underdrawers»

Deux cultures asymétriques face à face :

la « haute », verbale, et la « populaire », visuelle

On a vu comment Rossetti conçoit et met en œuvre le processus de construction d'une identité féminine à partir d'images. Le premier pas, dans «A Sebastián, virgen», a été de s'emparer de l'icône d'une figure du culte, saint Sébastien, que la Renaissance, en renouant avec l'Antiquité, avait érotisée et rendue équivoque (chez Pérugin ou Fra Bartolomeo par exemple) et que le XX^e siècle, toujours fasciné par la figure, a continué d'exploiter comme image érotique, notamment du fait de plasticiens et d'écrivains de l'homosexualité. Il est même étonnant de voir à quel point ces œuvres contemporaines détournent en le respectant le type iconographique religieux. Les mêmes éléments formels servent à exalter le corps, la jeunesse, le désir, l'abandon de soi, le

26 Il a été suggéré que ce texte faisait référence à une campagne publicitaire de Calvin Klein dans laquelle une jeune star de Hollywood, portant un blue-jeans très serré, les jambes écartées, le torse nu, regarde timidement la caméra par-dessus son épaule nue, avec pour slogan : « Il n'y a rien entre moi et mon Calvin Klein » (Margaret Persin, *op. cit.*, p. 174-175).

masochisme. Le corps masculin est de nouveau décrit comme objet du regard-désir dans «Chico Wrangler». Autrement dit, l'inscription d'un regard autre et d'un désir autre dans la tradition littéraire espagnole à partir de l'iconographie actuelle (des années quatre-vingt) de la culture de masse, de la culture populaire s'oppose férocement à l'autre culture, la haute culture (!) de l'écriture baroque à laquelle Rossetti fait appel. La confrontation est frontale.

La proxémique en jeu

«Calvin Klein, Underdrawers» : ici encore, le titre donne le ton. Le référent iconique est clair. Il s'agit d'une image publicitaire et puisque notre poétesse n'est pas à une provocation près, elle choisit cette fois-ci le terrain des sous-vêtements pour hommes. Le poème se place sur l'axe de la proxémique et le sujet du regard-désir avance à coups de métaphores et par rapprochements successifs à l'objet dans le but de se métamorphoser en ce vêtement intime. Dans les six premiers vers le *je* baroque («*Fuera yo...*») énumère trois perspectives dont les figures sont reprises du monde végétal, de la Mère Nature : *entourer* («*Fuera yo como nevada arena | alrededor de un lirio*»); *envelopper* («*hoja de acanto, de tu vientre horma*») et *contenir* («*o flor de algodono que en su nube ocultara | el más severo mármol travertino*»). Il est intéressant de noter que si ce choix de métaphores oppose la blancheur et la douceur, des valeurs féminines, à ce qui est droit et dur, des valeurs masculines²⁷, l'arrondi est commun aux deux éléments dans la deuxième métaphorisation. Les activités de rapprochement, *entourer*, *envelopper*, *contenir* sont décrites non pas depuis la perspective de la conquête de la femme (ce qui aurait pu être le cas), mais depuis une perspective inverse. Et c'est ce changement de perspective, cette inversion de référent qui change le sens même du langage.

Puis le poème abandonne les métaphores du monde naturel et retourne à l'image. La catégorie du contenant reste la même, «*Suave estuche de tela, moldura de caricias*», mais maintenant le rapprochement entre sujet et objet est fusionnel et cette feuille d'acanthé qui entourait, enveloppait et contenait devient comme une deuxième peau²⁸ : «*Fuera yo tu cintura, | fuera el abismo oscuro de tus ingles, | redondos capiteles para tus muslos fuera*», comme la

27 Le marbre comme figure de la dureté du membre masculin se trouve déjà chez Cernuda, «*miembros de mármol*» dans «Diré cómo nacisteis», *Los placeres prohibidos*, dans *Poesía completa I*, p. 173.

28 Voir Joana Sabadell Nieto, «Ana Rossetti: "Calvin Klein, Underdrawers"», dans Peter Frölicher *et alii* (eds.), *op. cit.*, p. 717.

conjonction totale – et ludique – avec cet obscur objet du désir que nous offre l'iconographie contemporaine.

Le tout se termine par un vers que la ponctuation rend problématique. Le référent de «*fuera yo, Calvin Klein*» renvoie intratextuellement à la fois au titre et aux anaphores «*fuera yo*» qui ponctuent les différentes strates du texte. «*Calvin Klein*» serait alors la métaphore de la conjonction totale du sujet et de l'objet que le poème a construit. Toutefois, c'est aussi un référent extratextuel qui renvoie à une marque, à des campagnes publicitaires. En tant que tel, ce dernier vers se présente comme un dernier face à face, comme une mesure du chemin parcouru.

Rossetti s'approprie la force érotique des images héritées de l'histoire de l'art (l'exemple de saint Sébastien) ou de la publicité (les *publivias*). Dans les deux cas, le corps masculin est lu à partir de l'image proposée en renouant avec la tradition renaissante de la poésie espagnole. Or, cette lecture, étant donné l'instabilité du regard mis en place – tantôt masculin, tantôt féminin –, permet une plus grande liberté de vision, d'expression et de perspectives. Le nouveau sujet rossettien émerge, entre Garcilaso, Góngora et le marketing, à la recherche de nouvelles formes que la Forme a libérées dans, à travers et grâce à cette poésie très postmoderne des années quatre-vingt.

EN GUISE DE CONCLUSION

Au terme de ce survol de l'évolution du principe ephrastique dans et à travers la poésie hispanique moderne et contemporaine, nous sommes en mesure de proposer quelques éléments de synthèse. Nous les présenterons sous forme de points, chacun résumant le travail effectué. Ce sont en même temps autant d'ouvertures vers une réflexion plus approfondie.

- Nous avons tenu d'emblée à établir la distinction entre d'un côté la matière de la figurativité littéraire visuelle qui est d'ordre eidétique, au niveau le plus profond, puis chromatique et lumineuse, qui interviennent dans tout texte littéraire descriptif, et de l'autre, la référentiation spécifique à des œuvres d'art ou à des artéfacts dans la poésie ephrastique.
- Cela étant dit, nous avons néanmoins étudié quelques cas limites qui montrent la difficulté de cerner le champ. Par exemple, «Clearwater» de Cernuda où il s'agit de tout un genre pictural à «imiter» dans l'écriture poétique ou «A Sebastián, virgen» d'Ana Rossetti dont le référent, plus qu'un tableau du saint en particulier, renvoie à toute une tradition iconographique.
- Si nous avons insisté sur l'idée que le point de départ de l'ephrasis en poésie réside dans le fait que le titre du tableau à décrire est presque toujours inscrit dans le titre du poème ou autrement affiché, c'est parce que nous pensons que cette caractéristique est non seulement généralisable mais qu'elle autorise à penser le texte cible comme une anaphore du texte source. Nous l'appellerons *anaphore translinguistique* ou *intersémiotique*. Elle revêt certains traits de l'anaphore associative, purement langagière, telle que décrite par G. Kleiber, M. Charolles et C. Schnedeker¹, mais la mise en rapport des deux univers dans le cas de l'anaphore translinguistique est toujours, dans un certain sens, de l'ordre du savoir partagé préalablement (je

¹ « L'anaphore associative (aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques) », *Recherches linguistiques*, XIX, 1994.

peux voir le tableau ou je le connais déjà) ; il appartient de ce fait à l'univers des stéréotypes plastiques, mais le degré d'intégration référentielle est très variable, depuis la seule mention d'un nom de peintre ou d'un titre de tableau (nous n'avons pas relevé de tels exemples) jusqu'au tissage des deux textes en co-présence du point de vue narratif ou stylistique.

- Une telle approche renforce le parti pris de départ : celui de ne prendre en compte que la poésie, particulièrement le sonnet, le problème théorique étant la *comparabilité* des deux langages : d'un côté le langage plastique, le tableau, la sculpture ou encore l'affiche considérés comme le discours source susceptible d'être décrit par la *figurativité lexicale* et, de l'autre, le discours cible du poème figuratif qui s'y réfère et qui, de ce fait, revêt les caractéristiques d'un métadiscours.
- La visée diachronique a permis de mieux saisir l'évolution du regard, des procédés et les supports artistiques dans la poésie espagnole du XX^e siècle.
- Or, dans cette perspective historique, afin d'éviter un choix de corpus trop arbitraire, nous avons confronté, ou du moins comparé des contemporains qui, pour une raison stylistique ou une autre, semblent s'opposer : Manuel Machado le dandy moderniste face à Unamuno le méditatif ; Cernuda l'austère, qui tend vers l'abstrait, et Alberti l'exubérant, très concret ; Gloria Fuertes la poétesse réaliste, voire hyperréaliste et Ana Rossetti, la baroque. Reste Ángel González dont la poésie ecphrastique semble former le chaînon intermédiaire entre modernes et postmodernes.
- Le cas de figure le plus simple dans les rapports entre texte plastique et texte verbal, nous l'avons trouvé chez Manuel Machado dans «Las lanzas de Velázquez» et «Los fusilamientos de la Moncloa» de Goya où le poète, tout en conservant l'esprit historique qui anime les peintres, choisit parmi les signes picturaux un certain nombre d'éléments qui deviendront les signifiants de sa propre version. Le poète se met en scène en train de regarder le tableau qu'il décrit. Alors que son traitement du genre portrait («Felipe IV») s'avère plus complexe. Là, Machado joue sur les deux tableaux – c'est le cas de le dire –, se référant tantôt au portrait du roi d'Espagne, tantôt à celui de son frère, l'infant Charles d'Autriche. Il se rapproche de sa matière première et se montre en train de la manipuler (pétrir ?) pour en extraire un poème fusionnel qui serait, en fin de compte, un commentaire de la lignée des Habsbourg. Unamuno, par contre, reprend tous les éléments lexicaux du

tableau dans *El Cristo de Velázquez* comme autant de condensations que son poème se charge de mettre en expansion. Il est ébloui devant le génie de Vélasquez et, plus qu'un simple prétexte ou prétexte, le tableau reste un référent stable et indivis face au poème lui-même construit de fragments. Mais tant Machado qu'Unamuno font une lecture des tableaux sans les mettre en cause.

- Chez les poètes de la Génération de 27, ce qui est affiché est le processus artistique, le poète se rapprochant du peintre. Nous sommes dans le pictural et l'homme de plume cherche à « imiter » le peintre dans la façon de représenter (Cernuda, « *Ninfa y Pastor*, por Ticiano » ; Alberti, *A la pintura*), faisant valoir les ressemblances entre les différentes expressions de l'Art.
- Avec Ángel González et d'autres poètes subversifs de sa génération, on commence à porter un regard critique sur le référent pictural traditionnel (« *El Cristo de Velázquez* ») en mettant en avant son aspect statique et en y ajoutant des éléments de culture populaire.
- Gloria Fuertes et à sa suite Ana Rossetti et bien d'autres ont contribué à élargir le domaine de l'ecphrasis dans ce sens. Au-delà des supports canoniques de la plasticité – la peinture, la sculpture et l'architecture – viennent s'ajouter, dans l'ère moderne et postmoderne, la photographie, le cinéma, l'affiche et autres produits de la culture de masse, autant d'incarnations non canoniques (la catégorie comprend aussi bien la publicité que les *comics* et les séries télévisuelles) du principe ecphrastique qui marquent l'entrée, avec bruit et fureur, dans l'ère post-franquiste. Ana Rossetti en particulier, on l'a constaté, dédie son premier recueil aux muses, comme il se doit, afin de mieux rompre, à travers la parodie et l'iconoclastie, à la fois avec la tradition et avec ce qui la remplace.

C'est ainsi que ces deux poétesses, si différentes mais toutes deux exemplaires, arrivent à ébranler notre propre édifice présuppositionnel de ce qu'est la textualité par le biais de deux esthétiques de la modernité : dans le cas de Gloria Fuertes l'objet de valeur se perd dans l'insignifiance pour ne pas dire la laideur ordinaire, alors qu'Ana Rossetti, très classique, pratique toujours une esthétique du beau mais où les valeurs sont inversées.

- Les exemples que nous avons passés en revue montrent non seulement une évolution dans le type de support (du tableau bidimensionnel dans son unicité à l'affiche, toujours bidimen-

sionnelle mais de production massive en passant par les objets tridimensionnels uniques ou reproductibles), dans le rapport qu'entretient le poète avec le référent qui relève d'une théorie de la présence, mais ce faire voir modifie le statut même du lecteur : de simple lecteur il devient lecteur-spectateur d'une double mise en scène, l'une visuelle, l'autre proprement graphique, en outre ainsi appelé à juger de l'efficacité de la tentative – autre aspect de la stratégie discursive du poète qui cherche de cette façon à s'assurer l'adhésion du lecteur.

- Si bien il est certain qu'une théorie générale de l'ecphrasis, entendue au sens élargi des liens tissés entre l'art verbal et les arts visuels canoniques ou non canoniques, n'est pas concevable sans des études approfondies des rapports entre image et narration, c'est-à-dire dans la prose, la réflexion peut commencer par l'étude des rapports entre image et poésie.
- Le problème du métatexte peut se poser en termes d'anaphore intertextuelle classique, d'anaphore ecphrastique directe et, au deuxième degré, d'anaphore ecphrastique indirecte.
- Finalement, cette approche diachronique a permis d'étudier toute une tranche de l'histoire littéraire espagnole comme une histoire des attitudes culturelles.
- D'une certaine façon, toute la problématique de cette confrontation entre les arts se résume dans le faire métaphorique ou figuratif qui est à la base même du langage et de la pensée.

POSTFACE

La démarche proposée dans les pages précédentes qui essaie de jeter des ponts entre les arts ou plutôt de rendre compte de ceux que les poètes espagnols étudiés tendent eux-mêmes aux arts plastiques, gagnerait à être fournie, entre autres, par une réflexion sur la contribution au débat de José Ángel Valente. Comme chez d'autres poètes contemporains d'envergure dans le sillage des grands de la poésie à l'époque romantique, José Ángel Valente¹ a développé une œuvre critique parallèle à celle de la création poétique². C'est surtout à partir des années quatre-vingt que ce Galicien dont la presque totalité de l'œuvre a été écrite en dehors de l'Espagne – exception faite de son premier recueil de poèmes *A modo de esperanza* (1953-1954) – étend sa pensée critique aux arts plastiques de la tradition occidentale mais aussi orientale (chinoise, japonaise et indienne)³. Bien qu'il ait pratiqué l'ecphrasis (je pense notamment à ses poèmes sur ou à partir de l'œuvre de Luis Fernández⁴, de Vicente Rojo⁵, de Paul Rebeyrolle⁶ ou d'Antoni Tàpies) ses essais sur l'art⁷, révélateurs de sa recherche constante

1 Orense (Galice) 1929 - Genève 2000. Il a étudié dans les universités de Santiago de Compostela et de Madrid. Prix Adonais pour son premier recueil *A modo de esperanza* (1955) et prix de la Critique pour le suivant *Poemas a Lázaro* (1960). Son œuvre poétique a été recueillie dans *Punto cero* (1953-1979) et dans *Material memoria* (1979-1992). Son dernier recueil *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000) est une sorte de testament poétique qui marque l'apogée d'une trajectoire poétique d'une grande intensité.

2 Je pense notamment à *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, puis Barcelona, Tusquets, 1994 et à *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1983.

3 C'est à partir de cet aspect en particulier qu'on peut rapprocher les préoccupations philosophiques et « poétiques » de Valente et du poète argentin Alberto Girri (1919-1991).

4 Dans *Triunfo*, Madrid, n° 515, 12 de agosto de 1972.

5 Le poème intitulé «Lluvia» a été publié dans Vicente Rojo, *México bajo la lluvia. Obra sobre papel*, Madrid, Galería Antonio Machón, 1985.

6 «Paisajes de Paul Rebeyrolle», dans *El País*, Madrid, 29 de julio de 1979.

7 Voir ses études sur Jérôme Bosch, Grünewald, Goya, mais aussi sur Constantin Brancusi et Marcel Duchamp ainsi que son intérêt pour l'œuvre des jeunes peintres comme José Manuel Broto ou la sculptrice Cristina Iglesias. Je m'intéresse tout

des liens entre la poésie, la musique et les arts plastiques me paraissent incontournables.

Dans le contexte du présent travail, on peut s'intéresser tout particulièrement à «*Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente*»⁸, «*Elogio de un calígrafo*»⁹, «*Sobre la unidad simple*»¹⁰ ainsi qu'aux textes en prose «*Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*»¹¹.

Recueillis dans *Elogio de un calígrafo. Ensayos sobre arte*, le dernier livre du poète-critique, publié à titre posthume, ces écrits renferment le noyau de la pensée de Valente sur l'art comme création ou comme capacité créatrice. Nous avons examiné l'approche de Cernuda et d'Alberti qui consiste à mettre en avant le faire de l'artiste, chez Valente c'est l'être même de l'artiste qui est examiné, c'est dans la création comme processus d'intériorisation de la réalité que le poète voit le premier indice de l'unité des arts. Il est intéressant de noter d'emblée le titre général qui reprend celui d'un des articles du recueil¹². Dans ce dernier, outre un bel hommage à son père calligraphe, le poète reconnaît dans l'art de la calligraphie la relation corporelle que le traceur de lettres entretient avec l'écriture – «*recuerdo que mi padre escribía con todo su cuerpo*»¹³ –, la souplesse de la main et la légèreté du poignet révélant l'essor et du corps (dans le sens valérien de la légèreté de l'oiseau, non pas celle de la plume) et de l'esprit qui ne font qu'un. Il se situe ainsi dans une perspective orientale, et plus précisément taoïste. Valente nous présente alors, comme il fallait s'y attendre, le rôle de la calligraphie dans l'art chinois notamment à partir de la dynastie Yuan¹⁴ où elle se fait de plus en plus présente sur les toiles, où le visible et le lisible se côtoient sur un même espace pictural. Ce que le poète retient, dans cette réflexion, de cette

particulièrement à ses pensées sur et ses échanges avec deux artistes plastiques qui lui ressemblent : le Catalan Antoni Tàpies et le Basque Eduardo Chillida.

8 Article publié dans *ABC Cultural*, Madrid, 27 de octubre de 1995, révisé, augmenté et repris dans Antoni Tàpies et José Ángel Valente, *Comunicación sobre el muro*, Barcelona, Ediciones la Rosa Cúbica, 1998, et dans le dernier recueil des écrits sur l'art de l'auteur sous le titre général *Elogio de un calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

9 Publié dans *Revista de Occidente*, n° 181, Madrid, junio de 1999 et repris dans *Elogio de un calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

10 *El País*, 14 de junio de 1993. Ce texte fut écrit pour le catalogue du pavillon espagnol de la Biennale de Venise.

11 Dans son recueil de poèmes *Material memoria*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, puis Madrid, Alianza, 1982. On notera que ces textes sont rarement repris dans les anthologies.

12 «*Elogio del calígrafo*», *ABC*, Madrid, 7 de febrero de 1991.

13 *Op. cit.*, p. 31.

14 Cette dynastie mongole règne en Chine de 1279 à 1368.

synesthésie est que dans ces conditions la calligraphie, désinvestie de sa valeur utilitaire, acquiert une pure valeur esthétique, ne se distingue pas ainsi de la peinture («*pintura y caligrafía son en realidad la misma cosa*»), toutes deux expression de la capacité créatrice de l'artiste, même si dans la tradition chinoise à laquelle il se réfère, la peinture était considérée comme tributaire de la calligraphie¹⁵. Par ailleurs, l'artiste chinois avait souvent recours à la lecture de la poésie afin de stimuler la naissance de la vision intérieure. L'introduction de l'art chinois dans cette méditation permet donc au poète-critique de – se – poser la question, pour lui essentielle : calligraphie, poésie et peinture ne seraient-elles pas un seul corps, une seule matière, et laquelle ?

La pensée esthétique de Valente sur l'unité des arts est fondée sur sa conception de ce qu'est la matière. Terme complexe s'il en est un, il fonctionne en fait dans l'œuvre critique du Galicien comme un métaterme variable : dans « Conversación con Antoni Tàpies », par exemple, il revient à la question qui le hante : «*Quería que justamente me hablaras de la relación entre poesía y pintura*». Après reconnaissance mutuelle de la dette envers l'autre art, et pour tous deux envers la musique¹⁶, Valente déclare :

Ocurre que la materia original¹⁷ sobre la que trabajamos todos es la misma. Es esa materia en la que uno no sabe muy bien qué va a encontrar, esa materia oscura. De ella cada uno saca algo con los instrumentos de cada arte particular¹⁸,

et, plus loin :

En efecto, creo que pintura, poesía y música son inseparables.

Or, ce fonds commun, cette matière commune – je dirais l'immanence de la matière avant toute manifestation artistique – doit être intériorisée par l'artiste, unifiée dans son esprit et saisi dans son mouvement spontané. Ce mouvement vers le centre de la matière est aussi le mouvement vers le centre de l'intériorité du sujet créateur. La conjonction produit alors la «*materia-espíritu*», la première étape dans tout processus de création. En entrant ainsi

15 Les rapports entre peinture, poésie et calligraphie se complexifient dans l'art chinois du XVIII^e siècle. Dans l'œuvre de Huang Yi, graveur, calligraphe, peinture et poète sur les bambous (métaphore de l'homme), le poète calligraphie à droite du tableau commente la peinture des bambous à gauche du tableau et introduit un «*je*» qui parle de la tristesse et de la vanité de la vie humaine.

16 Valente travaillait alors dans la création d'un opéra avec le musicien Mauricio Sotelo.

17 C'est ce que María Zambrano appelle la «*realidad originaria*». C'est le fond sacré et mystérieux de la vie et des choses. V. aussi Cécile Micheron, «Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 2003, 36, p. 215.

18 *Op. cit.*, p. 90-91.

dans la matière, dans ce territoire de l'ineffable dont on ne peut parler qu'à travers la métaphorisation, le sujet doit rencontrer quelque chose d'essentiel pour toute création, quelque chose de l'ordre du sacré (la «*divina sabiduria*» de Giordano Bruno). Cet élément sacré serait la présence de quelque chose de l'ordre d'un antirationalisme radical :

Valente : ...lo que es sacro es la actitud, porque no estás operando con un procedimiento racional. Estás afrontando una realidad que desconoces con instrumentos que no se fundan en la razón...

Tàpies : ...que no se pueden explicar, que son mundos inefables...

Valente : Creo que lo que los explica es la obra de arte.

Tàpies : Intelectualmente es imposible.¹⁹

Le créateur avance donc à tâtons à travers la matière obscure jusqu'au centre, le lieu du vide, lieu du rien («*la nada*»), du silence considéré non pas comme une absence mais, bien au contraire, comme une positivité, comme «*materia natural*» et le principe absolu de toute création. La poétique serait alors, comme le dit Valente dans le deuxième des «Cinco Fragmentos para Antoni Tàpies», l'art de la composition du silence. Il est intéressant de noter que l'épigraphe n'est autre que *Ut pictura...*

Pour revenir à la conversation entre Valente et Tàpies, l'accomplissement du processus de création unificateur, c'est l'œuvre d'art qui trace dans la visibilité de son exercice le passage de l'invisible au visible, de l'indicible au dit («*Creo que lo que explica [los mundos inefables] es la obra de arte*»), de la matière à sa matérialisation. On l'aura compris : en parlant de la matière chez Tàpies – ou encore de la transparence chez Chillida –, Valente nous livre sa propre théorie de la poésie en tant que création, c'est-à-dire tant les préconditions que le processus lui-même. Il avait déjà précisé sa conception de la poésie comme matière dans un poème en prose, fragment sans titre du recueil *Mandorla*²⁰ :

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcilla, limo, fenómenos del fondo, no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.

Nous retrouvons le condensé métaphorique de l'un des grands axes de la pensée de Valente sur le processus créateur : la longue

19 «Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente», *Elogio del calígrafo*, p. 91. Les points de suspension sont dans l'original. Ils semblent confirmer le constat de la part des deux artistes que l'on se trouve dans l'indicible.

20 *Mandorla (1980-1982)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

« descente » à la matière originale, la rencontre des figures de l'imaginaire avec cette réalité (la parole du poète aspire à la découverte de la réalité mais aussi à sa création par le langage) par des sortes d'amalgames de ce qui deviendra la parole dans l'écriture, processus constitutif des préconditions de la poésie et, dirait-il, de tout art. Autrement dit, par ce processus de ségrégation de la matière et sa description, ce que cherche le poète c'est essentiellement à aider le lecteur à sentir un vécu, à sentir directement la présence de la création dans le poème (et il rejoint en ceci, et en bien d'autres points, la thèse de la critique d'art María Zambrano) ; autrement dit, la poésie comme expérience de la rencontre avec et le dépassement des limites du dicible :

La palabra poética empieza justamente donde el decir es imposible. Consiste en romper las fronteras de lo imposible...²¹

Le réel serait ce qui nous demande une création constante afin que nous puissions l'éprouver et dont la seule voie d'accès serait la connaissance poétique²². Chez María Zambrano, il s'agit de la «*razón poética*». Pour pouvoir accéder à une telle connaissance, le sujet doit, tout d'abord – dans la bonne tradition de Jean de la Croix, l'un des référents constants dans la pensée de José Ángel Valente – dépasser le monde de la perception ordinaire : nous ne sommes pas venus pour voir, dit le mystique, mais pour ne pas voir.

Un autre aspect de sa pensée qui me semble pertinent dans cette réflexion sur l'*Ut pictura poesis* tel qu'il est interprété, vécu et écrit par le poète-critique, porte sur la réception de la poésie. Avant même qu'il n'accède au sentir que le poète entend lui transmettre, le lecteur doit se préparer en apprenant à se comporter comme spectateur devant le poème afin d'être à même de le saisir «*en su brusca aparición como si fuera un cuadro*»²³, comme une précondition de la saisie esthétique, un préalable à toute entrée en matière ; il s'agit en fin de compte de la disponibilité du sujet récepteur afin que se produise chez lui la reconnaissance de l'existence de quelque chose d'autre qui sort de la vue ordinaire et se présente presque comme une révélation ou, pour reprendre le titre d'un des recueils de Valente, comme un «*fulgor*»²⁴, l'objet-

21 «Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente», *Elogio del calígrafo*, p. 96.

22 Voir «Conocimiento y comunicación» (1963).

23 «Conversación...», p. 97.

24 *El fulgor*, Madrid, Cátedra, 1984. C'est aussi le titre général d'une anthologie de son œuvre poétique : José Ángel Valente, *El fulgor. Antología poética (1953-2000)*, Edición ampliada, Selección de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

poème comme éclat et promesse de sens et le poème comme expérience esthétique.

Cette brève interrogation de certains axes de la pensée critique de Valente au sujet des arts et de leur matière commune montre à quel point l'expérience de la modernité mène «*mucho más allá de las seguras fronteras separadoras del Laocoonte*»²⁵ vers une nouvelle unité de l'esthétique. Dans le cas de Valente, cette unité de l'esthétique se situe en amont, dans une unité originaire qu'il appelle matière, en même temps qu'il pointe vers l'aval, la réception esthétique de l'œuvre ou l'approche qu'on a proposée dans les pages du présent travail.

25 «Chillida o la transparencia», *Elogio del calígrafo*, p. 154.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERTI Rafael, *101 sonetos. 1924-1975*, Barcelona, Seix Barral, 1980 [Prólogo del autor].
- ALBERTI Rafael, *A la pintura (Poema del color y línea). 1945-1976*, Madrid, Alianza, 2003.
- ALARCÓN SIERRA Rafael, «Introducción» de Manuel Machado, *Alma, Caprichos, El Mal Poema*, Madrid, Castalia, 2000.
- ALONSO Dámaso, «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado» (1947), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969 (3ª ed. aumentada) ; *Obras completas IV*, Madrid, Gredos, 1979.
- ÁLVAREZ HERRERO Olga, «Dama de Elche»
www.dearqueologia.com/dama_de_elche.htm.
- AREAN Carlos, «La imagen pictórica en la poesía de Alberti», *Cuadernos hispanoamericanos*, 288-290, 1974.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, [éd. orig. 1946].
- AYMES Jean-René et SALAÜN Serge (éds.), *Les Fins de siècles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- BAKHTIN Mikhail, *The Dialogic Imagination*, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE Geneviève (éd.), *Velázquez aujourd'hui*, Anglet, Atlantica, 2002.
- DE BARCO Pablo (ed.), Manuel Machado, *Alma. Ars moriendi*, Madrid, Cátedra, 1988.
- BATICLE Jeannine, «*Lux ex tenebris*: Goya entre la légende et la vérité », *Coloquio Artes* 48, 1981.
- BATICLE Jeannine, *Goya d'or et de sang*, Paris, Gallimard, 1986.
- BENEGAS Noni y MUNÁRRIZ Jesús, *ELLAS tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Antología, Madrid, Hiperión, 1997.
- BENJAMIN Walter, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

- BERGER Anne Emmanuelle (éd.), *Le Banquet de Rimbaud*, Seyssel, Champ Vallon, 1992.
- BERGER Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BERGMANN Emilie L., *Art Inscribed. Essays on Ecphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1979.
- BEROQUI Pedro, *Museo del Prado: notas para su historia*, Madrid, El Museo Real, 1933.
- BLANCO AGUINAGA Carlos, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975.
- BORDRON Jean-François, « Les objets en parties. Esquisse d'une ontologie matérielle », dans J.-Cl. Coquet et J. Petitot (éds), « L'objet, sens et réalité », *Langages*, 103, septembre 1991.
- BOUSOÑO Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Tomo I, Madrid, Gredos, [1952] 1985.
- BOUSOÑO Carlos, «La correlación en la poesía española contemporánea», dans Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.
- BROTHERSTON Gordon, *Manuel Machado. A Reevaluation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- BROWN Gerald G., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974, 1979 [trad. de *A Literary History of Spain*, London, Ernest Benn Ltd., 1971].
- BROWN Jonathan, *L'Âge d'or de la peinture espagnole*, Paris, Flammarion, 1991.
- BUENAVENTURA Ramón, *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, 1985.
- CANELLAS LÓPEZ Ángel (ed.), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, 1981.
- CARBALLO PICAZO Alfredo, «Introducción» a *Abna, Apolo* de Manuel Machado, Salamanca, Ediciones Alcalá, 1967.
- CARNERO Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión*, Pamplona, Ediciones Peralta, 1979.
- CASTELLET José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.
- CELAYA Gabriel, *Poemas iberos*, Alicante, Verbo, 1955.
- CERNUDA Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), Madrid, Guadarrama, 1970, *Obras completas II, Prosa I*, Madrid, Sireuela, 1994.
- CIPLIJAUSKAITĖ Birutė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.
- DARÍO Rubén, *Prosas profanas* (2ª ed. 1901), Madrid, Alianza, 2002.

- DARÍO Rubén, *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- DEBICKI Andrew P., «Una poesía de la postmodernidad: Los Novísimos», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 14, n° 1-3, 1989.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1992.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.
- EZQUERRO Milagros, «Premières réflexions sur l'hypertexte», dans *Le texte et ses liens I. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2006.
- EZQUERRO Milagros (éd.), *Le Texte et ses Liens I. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2006.
- EZQUERRO Milagros, MONTOYA Eva y RAMOND Michèle, *Manual de análisis textual*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987.
- FERRATER Gabriel, «Manuel Machado», in *Papers, Cartes, Paraules*, a cura de Joan Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.
- FUERTES Gloria, *Antología y poemas de suburbio*, Caracas, Lírica Hispana, 1954.
- FUERTES Gloria, *Sola en la sala*, Zaragoza, Javalambre, 1973.
- FUERTES Gloria, *Obras incompletas*, edición de la autora, Madrid, Cátedra, [1975] 2002.
- FUERTES Gloria, *Historia de Gloria: amor, humor, desamor*, Madrid, Cátedra, 1981.
- GALERA ANDREU Pedro A., «*Ut pictura poesis...* Teoría y práctica en España durante el Renacimiento y el Barroco», in Genaro Pulido Tirado (ed.), *Literatura y Arte*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001.
- GANDELMAN Claude, *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- GANDELMAN Claude, *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- GAYA Ramón, *El sentimiento de la pintura*, Madrid, Ediciones Arión, 1960.
- GAYA Ramón, *Velázquez, pájaro solitario*, Valencia, Pre-Textos, [1968] 2002.
- GIMBUTAS Maria, *The Goddesses and Gods of Old Europe (7000-3500 B.C.)*, London, Thames & Hudson, 1982.
- GIMBUTAS Maria, *The Civilisation of the Goddess. The World of Old Europe*, San Francisco, Harper & Collins, 1991.
- GIMFERRER Pere, *Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, «Manuel Machado», *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945.

- GONZÁLEZ Ángel, *Poemas* [1980, edición del autor], Madrid, Cátedra, 2002.
- GONZÁLEZ Ángel, *Promesas o menos*, [1^a ed. 1983, Santander, Clásicos para todos] Madrid, Hiperión, 1985.
- Goya. *250 Aniversario*, Museo del Prado, 1996.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* [1^{re} éd. Paris, Larousse, 1966], Paris, Puf, 1986.
- GREIMAS Algirdas Julien, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, Documents, VI, 60, 1984.
- GREIMAS Algirdas Julien, *De l'Imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÈS Joseph, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GULLÓN Ricardo, « Introducción a Rubén Darío », *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 1979.
- HAMON Philippe, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, *Obra crítica*, México, FCE, [1960] 2001.
- KANDINSKY Wassily, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (1912), *Complete Writings on Art, Vol. I*, Boston, G.K. Hall, 1982.
- KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1969.
- KEANE GREIMAS Teresa, « Les porteurs de chimère », dans Dorita Nouhau (éd.), *Luis Cernuda. Désolation de la Chimère, Rencontres à l'Orangerie*, Limoges, Pulim, 1994.
- KLEIBER Georges, SCHNEDECKER Catherine et TYVAERT Jean-Emmanuel, « La continuité référentielle », *Recherches Linguistiques*, XX, Centre d'Analyse Syntaxique, Université de Metz, Paris, Klincksieck, 1997.
- KLEIBER Georges et TYVAERT Jean-Emmanuel (éds), « L'anaphore et ses domaines », *Recherches Linguistiques*, XIV, Centre d'Analyse Syntaxique, Université de Metz, Paris, Klincksieck, 1990.
- LATORRE Yolanda, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors y Universitat de Lleida, 2002.
- LEE R.W., *Rensselaer W., Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles* (1940 ; 2^e éd. 1967), trad. fr. de M. Brock, Paris, Macula, 1991.
- LESSING Gotthold E., *Laokoon Werke* [1766] Bd 5/2, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1990 ; trad. de Courtin, 1866, Paris, Hermann, 1997.
- LESSING Gotthold E., *Hamburgische Dramaturgie Werke* [1767], Bd 6, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

- LÉVI-STRAUSS Claude, *Regarder Écouter Lire*, Paris, Plon, 1993.
- MACHADO Manuel, *La guerra literaria. 1898-1914 (Crítica y ensayos)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913.
- MACHADO Manuel, «Los poetas de hoy»[conférence de 1911 publiée en 1913], *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, Sevilla, Pre-Textos, 2000.
- MAKRIS Mary, “Mass Media and the New Ekphrasis. Ana Rossetti’s ‘Chico Wrangler’ and ‘Calvin Klein Underdrawers’”, *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 1993, 5:2.
- MARCHESE Angelo y FORRADILLAS Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994, 1986 [*Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978].
- MADELPUECH Florence, *L'Écriture du temps dans les Églogues et les Élégies de Garcilaso de la Vega*, thèse de l'Université Paris Sorbonne - Paris 4, 2006.
- MARISTANY Luis, «El ensayo literario de Luis Cernuda», dans Luis Cernuda, *Obra completa, Prosa I*, Madrid, Siruela, 1993.
- MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España* [1883], edición facsímil, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 1, 1994.
- MENÉNDEZ PIDAL Ramón, «El lenguaje del siglo XVI», *España y su historia II*, Madrid, Ediciones Minotauro, 1957.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964.
- MILNER Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.
- MISHIMA Yukio, *Confessions d'un masque*, trad. fr. de Renée Villoteau, Paris, Gallimard, 1971 [*Kamon no kokuhaku*, 1971].
- MITCHELL William J. Thomas (ed.), *The Politics of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992.
- MORENO VILLA José, «Manuel Machado, la manolería y el cambio» [1951], *Los autores como actores*, México, FCE, 1976.
- NAVAJAS Gonzalo, «Miguel de Unamuno: Oración final», dans Peter Frölicher et alii (éds), *Cien años de poesía*, Zurich, Peter Lang, 2001.
- NOUHAUD Dorita, «Texte, paratexte, architexte : La busca de Averroes de Jorge Luis Borges », *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Ateliers du séminaire Amérique latine, sous la direction de Milagros Ezquerro, réalisation Julien Roger, 2007.

- D'ORS Eugenio (éd.), Manuel Machado, *Poesía de guerra y posguerra*, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- ORTEGA Y GASSET José, «Introducción a Velázquez» [1943], *Obras completas*, 8, Madrid, Alianza Editorial - Revista de Occidente, 1994.
- PACHECO Francisco, *Arte de la Pintura* [1649, Sevilla, publicación póstuma], edición de Bonaventura Bessagoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001.
- PARAÍSO DE LEAL Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.
- PARRET Herman, *Épiphanies de la Présence. Essais sémio-esthétiques*, Limoges, Pulim, 2006.
- PAZ Octavio, «El caracol y la sirena» (Rubén Darío) dans *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- PÉREZ FIRMAT Gustavo, *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham (NC), Duke University Press, 1986.
- PERSIN Margaret H., «The Ekphrastic Principle in the Poetry of Manuel Machado», *Hispania*, 72, Dec. 1989.
- PERSIN Margaret H., *Getting the Picture*, London, Associated University Presses, 1997.
- PETITOT Jean, *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- PULIDO TIRADO Genara (ed.), *Literatura y Arte*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2001.
- RAMOND Michèle, *Le Passage à l'écriture. Le premier livre de Lorca*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.
- RAMOND Michèle, *Les Figures de l'autre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- ROGERS Timothy, «Verbal collage in Pere Gimferrer's *Poemas* 1963-1969», *Hispania*, 67-2, 1984.
- ROSSETTI Ana, *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- ROSSETTI Ana, *Yesterday*, Madrid, Torremozas, 1988.
- SABADELL NIETO Joana, «Ana Rossetti : 'Calvin Klein, Underdrawers'», dans Peter Frölicher *et alii* (eds.), *Cien años de poesía*, Zurich, Peter Lang, 2001.
- SALINAS Pedro, *La poesía de Rubén Darío* [1948], Buenos Aires, Losada, 1978.
- SANZ VILLANUEVA Santos, *Historia de la literatura española, El siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1984.
- SAURA Antonio, *Fijeza*, Madrid, Círculo de Lectores, 1983.
- SCHELLING F.W.J., «Discours des arts plastiques» [1807], dans F.W.J. Schelling, *Textes esthétiques* présentés par Xavier Tilliette, Paris, Klincksieck, 1978.

- SCHNECKER Catherine, « L'anaphore associative (aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques) », *Recherches Linguistiques*, XIX, Centre d'Analyse Syntaxique, Université de Metz, Paris, Klincksieck, 1994.
- SOURIAU Étienne, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Puf, 1990.
- SPITZER Léo, "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs Metagrammar", *Contemporary Literature*, 7, 1955.
- TALENS Jenaro, « Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer », *Ínsula*, 304, 1972.
- TÀPIES Antoni, *Valor de l'art*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Editorial Empúries, 1993.
- TOMLINSON Manis A., *Goya in the Twilight of Enlightenment*, Newhaven and London, Yale University Press, 1992.
- TOMLINSON Manis A., *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1993.
- TRAPIELLO Andrés (ed.), Manuel Machado, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1993.
- UGALDE Sharon Keefe, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- DE UNAMUNO Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Librería Renacimiento, 1913.
- DE UNAMUNO Miguel, *El Cristo de Velázquez [1920]*, Madrid, Austral, 1976.
- DE UNAMUNO Miguel, *El Cristo de Velázquez [1920]*, edición crítica de Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa, 1987.
- DE UNAMUNO Miguel, *Obras Completas, I*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
- VALENTE José Ángel, *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2002.
- DE VILLENA Luis Antonio, « Introducción » de Luis Cernuda, *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1991.
- DE VINCI Léonard, *Traité de la Peinture*, extraits dans *Éloge de l'œil*, trad. fr. de Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2001.
- ZAMBRANO María, *Algunos lugares de la pintura*, edición de Amalia Iglesias Serna, Madrid, Acanto y Espasa-Calpe, 1989.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| Introduction | 7 |
| I. DESCRIPTION ET SYNTAXE | |
| 1. L'ecphrasis comme description | 15 |
| 2. L'ecphrasis comme stratégie discursive | 17 |
| 3. L'historicité et l'énigme | 19 |
| 4. Les enjeux | 23 |
| II. LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE | |
| 5. L'esthétisme et la Génération de 98 | 29 |
| 6. Menéndez Pelayo sur Lessing | 33 |
| 7. Manuel Machado et la renaissance littéraire | 37 |
| 8. Miguel de Unamuno et <i>El Cristo de Velázquez</i> | 61 |
| 9. Ángel González et <i>El Cristo de Velázquez</i> | 73 |
| III. CRÉATION ET ACTION | |
| 10. Luis Cernuda et les arts plastiques | 83 |
| 11. Rafael Alberti, artiste/poète : un seul univers des Formes . | 91 |
| IV. POUR UNE RELECTURE-RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE | |
| 12. Gloria Fuertes et la tridimensionalité | 101 |
| 13. Ana Rossetti : du visuel au tactile | 117 |
| En guise de conclusion | 133 |
| Postface | 137 |
| Bibliographie | 143 |