

Olga Orozco et la poésie picturale
« 'Botines con lazos,' de Vincent Van Gogh »

Teresa Keane Greimas
Université de Limoges
tmkgreimas@wanadoo.fr



« Nature morte avec paire de bottines », Vincent Van Gogh (droits réservés)

*... perseguir significaciones como por
primera vez (Olga Orozco)*

*Est-ce que la seule vue d'une vieille
paire de bottes n'a pas quelque chose
de profondément triste et d'une
mélancolie amère ! Quand on pense à
tous les pas qu'on a faits là-dedans...
(Flaubert)*

Préambules

Les réflexions qui suivent s'inscrivent dans le cadre du séminaire *Le texte et ses liens* comme une tentative d'examiner les relations complexes et enchevêtrées entre d'un côté la littérature et, de l'autre, les arts visuels mais en regardant les choses par le petit bout de la lorgnette puisqu'il s'agit en l'occurrence de commenter le poème d'Olga Orozco « 'Botines con lazos,' de Vincent Van Gogh ». La poésie ekphrastique, dont nous avons ici un excellent exemple, nous semble particulièrement riche comme terrain de recherche dans la problématisation de l'hypertextualité, et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'une des spécificités de cette poésie est que le référent pictural –il peut être question tout aussi bien de photos, d'affiches publicitaires ou d'objets tri-dimensionnels- est affiché dans le titre même du poème en question comme un objet du monde – de l'art- reconnaissable, visible et interprétable en tant que tel. Il s'agit donc d'emblée d'une mise en rapport, asymétrique certes, de deux objets hétérogènes dont le texte-source (la toile), tout en subissant des variations dans son mode d'existence à l'intérieur du poème, reste autonome par rapport à lui. De ce fait, le lecteur est sollicité comme lecteur-spectateur dans une complicité à trois où tout devient spectacle, où tout est donné à voir et où le poème se révèle non comme un « monument figé, fini, immuable et autosuffisant »¹ mais comme un procès, comme un faire se faisant.

La poésie argentine, quant à elle, est riche en exemples de poésie picturale depuis les Modernistes, très friands, comme partout ailleurs, de la figurativité visuelle, comme Leopoldo Díaz ou Enrique Larreta, jusqu'aux poètes modernes, nous pensons en particulier à Alexandra Pizarnik, en passant par la « Generación del 40 », dont il sera question dans le présent travail, mais c'est surtout dans la prose où l'on trouve l'intégration et le déploiement narratif de l'art pictural sous diverses formes². Cependant, la complexité de l'*ekphrasis* dans la prose nous empêche de l'aborder à ce stade de notre recherche.

Le poème d'Olga Orozco représente, par contre, un premier cas de figure de la rencontre entre ces deux arts puisqu'il s'agit de la juxtaposition de deux sémiotiques planaires (bi-dimensionnelles) que sont l'art pictural et l'art verbal, et plus spécifiquement poétique. La poésie se prête particulièrement bien à une étude comparée de la sorte étant donné le caractère circonscrit, autonome et graphiquement encadré de l'objet poème, quel qu'il soit, et nous invite à explorer des notions telle que la référentialisation et, plus généralement, le problème de transcodage ou de la traductibilité d'un langage dans un autre car, étant donné la nature non homogène des arts, la question des critères de comparabilité nous paraît incontournable.

¹ Cf. Milagros Ezquerro, « Premières réflexions sur l'hypertexte », dans *Le texte et ses liens I, El texto y sus vínculos I*. Cultures et littératures hispano-américaines, Paris, Indigo, 2006, p. 27.

² Notamment dans *La gloria de Don Ramiro* d'Enrique Larreta, et, plus particulièrement, dans l'œuvre de Manuel Mugica Lainez : *El laberinto* ; *Bomarzo* ; *La casa* ; *El gran teatro*. Les deux premiers romans intègrent un « triptyque historique », alors que les deux derniers font partie de la « saga porteña ».

Le tableau et ses variantes

Le problème des variantes, qui est à la base même des études de mythologie comparée (Georges Dumézil, dans le domaine indo-européen, et Claude Lévi-Strauss, dans le domaine amérindien) et folkloriques où il s'agit pour la plupart de « textes » anonymes de type oral, s'avère tout aussi pertinent dans le domaine pictural à cette différence près que, dans le cas de la peinture, les variantes sont généralement l'œuvre d'un seul peintre (ou de son école) réalisées dans une même période. Elles se présentent ainsi comme autant d'expériences techniques à la poursuite de l'expression juste d'une catégorie esthétique donnée. Chez les poètes, par contre, la publication des variantes n'est pas une pratique très répandue, du moins de leur vivant.

Quant au tableau, nous avons répertorié neuf toiles ou variantes de cette nature morte avec paire de bottines/souliers dont une avec trois paires de bottines alignées³. Elles ont été peintes, pour la plupart, entre fin 1886 et les premiers mois de 1887 lorsque Van Gogh vivait et travaillait à Paris, la deuxième grande étape de son périple accéléré vers la mort, à l'exception de deux toiles de la période antérieure (à Nuenen) dont une paire de sabots –bien propres- posés sur une table avec d'autres objets. Plus tard, à Arles, il dit avoir peint « une paire de vieux souliers », manifestement les siens⁴. On peut donc reconnaître dans cette production une homogénéité certaine à la fois thématique, spatiale et temporelle⁵.

En l'absence de précisions concernant la toile ayant servi de « modèle » à Olga Orozco pour son poème, nous avons opté pour la dernière de la série : peinte vers février/mars de 1887, elle se trouve actuellement au Baltimore Museum of Art (voir la reproduction). Nous ne prétendons nullement que les différentes versions soient interchangeables et ce choix n'est pas arbitraire. Il se justifie à nos yeux du fait que cette variante réunit tous les éléments présents, de façon dispersée, dans les autres tableaux de Van Gogh du même thème qui seront actualisés dans le poème⁶. C'est donc en soi un **macro-texte**. On pourrait peut-être penser qu'il s'agit tout simplement de la recomposition –imaginaire- de la part d'Olga Orozco de fragments visuels de diverses toiles de la série, une sorte d'imagerie personnelle qui se substitue à l'observation directe. Cependant, en faisant appel à la différenciation entre les variantes selon la focalisation et la perspective, on se rend compte que dans la version de Baltimore la totalité de l'objet est centrée et peinte de face, tel un

³ Ce dernier tableau, peint en décembre 1886, se trouve au Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Les autres sont au Rijksmuseum, Amsterdam (celle de fin 1886 et un carton), au Stedelijk Museum, Amsterdam, à Bruxelles dans une collection particulière : propriétaire Schumacher (celle de l'hiver 1886-1887), et celle que nous commentons.

⁴⁴ Dans une lettre à son frère, datée d'août 1888. Cf. Meyer Shapiro, trad. fr : « L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.

⁵ On notera au passage que pendant cette période parisienne, aux prises avec les problèmes de la couleur, les extérieurs au pinceau léger -notamment des scènes de Montmartre- alternent avec des intérieurs : natures mortes et portraits à la couleur plus forte; il s'agit davantage de la couleur intérieure, celle de l'âme dont ces bottines font partie.

⁶ Le problème des variantes a été soulevé lors de notre intervention au séminaire en juin 2006. Nous remercions les participants de leurs commentaires que nous avons pris en compte dans cette version écrite

miroir métaphorique où l'on reconnaît la **présence de l'artiste dans son œuvre**. Un « face à face » donc dont Olga Orozco en tirera la plus extraordinaire partie⁷.

Le macro-texte et ses modes d'existence

Regardons maintenant la variante retenue afin d'adresser la question des éléments prégnants de la toile, ceux qui sont **susceptibles d'être réinvestis** par la poétesse.

- La base bleue aux longs coups de pinceau et le fond brun à peu près du même ton que les bottines, donc contraste et harmonisation. Cette intensité des couleurs du fond est un choix arbitraire qui semble contredire la précision « réaliste » du rendu des objets. Il en résulte une tension qui « pousse » les bottines vers le spectateur.

- Les bottines : rien d'autre dans le tableau pour distraire ou disperser notre regard. Le dictionnaire nous dit que la bottine est une chaussure montante, très ajustée, à boutons ou à lacets.

- Les bottines à l'envers (avec la semelle apparente) et à l'endroit : cette **double représentation** révèle tout d'abord que ce sont des souliers ferrés faits pour de rudes épreuves. Sur le plan de l'expression, les « clous » sont autant de taches de peinture qui reçoivent toute la lumière, les mettant ainsi en valeur.

- Or, ce qui émerge de cette mise en scène visuelle comme premier effet de sens, et ceci dans toutes les variantes de la période 1886-1887, est que ces souliers sont usés, déformés par l'usage, cabossés, éculés, ils ont la couleur de la terre. Ils sont offerts ainsi au spectateur comme contenant de toute une histoire qui évoque les longues marches, les errances anciennes du « vagabond de la Drenthe ».

- Par ailleurs, les lacets sont défaits, la languette pend. Le sujet est absent. (Il convient de signaler, à cet endroit, que l'intérieur du soulier est plus visible dans cette variante que dans les autres⁸). L'utilisation que fait Van Gogh d'objets inanimés pour signaler une **absence/présence**, nous fait penser immédiatement à sa fameuse chaise, avec la pipe et l'étui à tabac placés dessus⁹. On y voit bien l'influence du roman « réaliste » du dix-neuvième siècle où, pour décrire les personnages, on décrivait les objets qui les entouraient : la Nature morte en tant que genre commence dès lors à acquérir une « réalité psychologisante ». Mais il y a plus, car ces objets inanimés de la vie quotidienne, ces bottines en particulier, Van Gogh nous oblige à les **regarder autrement** : il les sort de leur insignifiance quotidienne en les isolant, les anime avec les couleurs fortes de sa palette, leur rendant ainsi leur étrangeté sous le regard du poète et du nôtre à la recherche de l'« âme » des choses. Qui plus est, en nous présentant l'envers et l'endroit simultanément, il rend visible

⁷ Un mot sur les dénominations : si dans les langues romanes on parle de « natures mortes », en anglais la mort disparaît au profit de « Still Life » (vie immobile) en accord avec la tradition de l'*Ut pictura poesis*. Alors que pour Ortega y Gasset, tout objet individualisé par le peintre sur sa toile est un portrait. Voir à cet égard Ortega y Gasset, « Introducción a Velázquez » (1943), in *Obras completas*, 8, p. 475.

⁸ À l'exception de celle du Stedelijk Museum, n° 255 du catalogue La Faille VI, toile qui aurait inspiré la réflexion de Heidegger dans « Der Ursprung des Kunstwerkes (1935). Trad. esp. : « El origen de la obra de arte », dans *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1995.

⁹ Cela rappelle aussi les attributs concrets des saints dans les tableaux religieux.

l'invisible, et nous offre ainsi une autre vision des objets du monde en ouvrant le paradigme de significations possibles.

Autrement dit, le tableau revêt un **double mode d'existence** car il est à la fois une **réalisation** sémiotique : les plages et les taches de couleur distribuées sur la toile (le signifiant plastique) donnent lieu à des formes qui sont reconnaissables comme des objets figuratifs nommables, en l'occurrence une paire de bottines usées (le signifié plastique), et un **objet virtuel**, dans ce sens que les éléments du tableau sont disponibles pour être repris dans d'autres textes et, du coup, le signifié plastique devient un signifiant en attente d'une nouvelle sémiosis¹⁰.

Olga Orozco¹¹ et l'*ekphrasis*

Un an à peine avant sa mort en 1999, Olga Orozco a reçu le prix Rulfo, comme la reconnaissance internationale -tardive- de la valeur de son œuvre¹². Sa poésie, à la fois métaphysique et lyrique, se situe dans la lignée néoromantique de la « Generación del 40 »¹³ dans la recherche inlassable du temps et des temps de la mémoire et elle reconnaît, tout comme d'autres du groupe -cet assemblage, il faut le dire, très diversifié¹⁴-, l'importance dans sa vision poétique d'un Rilke, d'un Lubicz Milosz et plus généralement des poètes romantiques.

Entre le vertige de l'abîme et les hauteurs, Olga Orozco pratique peu la poésie *ekphrastique* ou simplement picturale (nous tenons à introduire une distinction entre d'un côté celle où le référent pictural –ou sculptural- est affiché ou du moins facilement décelable, il s'agit dans ce cas d'*ekphrasis*, et de l'autre la poésie dans laquelle prédomine la figurativité visuelle mais dont le référent serait de l'ordre du monde naturel). « 'Botines con lazos', de Vincent Van Gogh », ainsi que « Hieronymous Bosch en desusada compañía » qui est un commentaire de deux parties du triptyque du Bosch, « Le Jardin des délices », tout comme « Esbozos frente a un modelo » qui utilise le lexique de l'art visuel pour parler de la nature -et non pas une œuvre d'art- comme modèle appartiennent, tous les trois, au recueil

¹⁰ Par le terme sémiosis nous entendons la rencontre entre la forme de l'expression et celle du contenu (du signifiant et du signifié dans le métalangage saussurien), productrice de la signification. Voir A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, l'article intitulé Sémiosis.

¹¹ Née en 1920 à Toay dans la Provincia de la Pampa, le plat pays de l'autre hémisphère.

¹² Dans son prologue à *Eclipses y Fulgores* (1998), la dernière anthologie des poèmes d'Olga Orozco qu'elle a elle-même sélectionnés, Pere Gimferrer le confirme : « ... Olga Orozco es manifiestamente la mayor poeta y uno de los mayores poetas que escriben en estos momentos en español ».

¹³ Cf. Víctor Gustavo Zonana, « Imágenes de la memoria en la obra de Olga Orozco », article inédit, p. 1.

¹⁴ La diversité d'approches et de visées des poètes des années 40 est due principalement à la variété d'aires géographiques et culturelles qui servaient de « sources » d'inspiration, cependant le dénominateur commun semble être la poésie romantique : que ce soit la poésie romantique anglaise pour Wilcock, la française pour Jonquières, l'allemande pour Basilio Uribe et d'autres, ou plus tard l'anglaise et l'américaine pour Alberto Girri.

intitulé *La noche a la deriva*¹⁵. Ces poèmes sont rarement repris dans les anthologies de son œuvre, et pourtant ils méritent qu'on s'y attarde.

Du texte source au texte cible

On peut commencer par considérer le tableau de Van Gogh comme le texte/langage source, alors que le texte cible ou langage d'arrivée serait le poème d'Olga Orozco. Une telle approche pose d'emblée un certain nombre de problèmes du fait que les langues naturelles (ici l'espagnol) jouissent d'un statut privilégié par rapport aux autres sémiotiques : elles seules sont susceptibles de servir de langues d'arrivée lors du processus de traduction de toutes les autres sémiotiques (ici le texte

D'autre part, il ne s'agit pas pour le poète de « traduire » terme à terme le texte premier mais d'opérer des choix et c'est justement dans cette activité que se construisent les nouvelles significations. Cela étant dit, la question que nous devons nous poser est la suivante : en fin de compte, le texte pictural, ce pré-texte, n'est-il pas un simple prétexte pour parler d'autre chose ? Dans le cas qui nous concerne nous ne le pensons pas car le titre même du poème, en affichant un référent pictural on ne peut plus précis, nous invite à nous interroger en compagnie du sujet poétique sur un même objet circonscrit qui a déjà sa propre histoire, même si le titre en tant que tel correspond davantage aux intentions isotopiques, pour ainsi dire, d'Olga (surtout le bien choisi « lazos ») qu'à une simple dénomination descriptive de musée ou d'œuvres de critiques d'art où l'on parle plutôt de « Vieilles chaussures » ou de « Nature morte avec paire de bottines » pour se référer à la toile de Van Gogh.

Voici le poème :

« Botines con lazos », de Vincent van Gogh

¿Son dos extraños fósiles,
emisarios sombríos de una fauna sepultada en un bosque de
carbón,
que vienen a reclamar un óbolo de luz para sus muertos?
¿Son ídolos de piedra,
cascotes desprendidos del obraje de los más tristes sueños?
¿O son moldes de hierro
para fraguar los pasos a imagen de martirio y a semejanza
de la penitencia?

Son tus viejos botines, infortunado Vincent,
hechos a la medida de un abismo interior, como las
ortopedias del exilio;
dos lonjas de tormento curtidos por el betún de la pobreza,
embalsamados por lloviznas agrias,
con unos lazos sueltos que solamente trenzan el desamparo

¹⁵ Publié en 1984, ce recueil se situe dans la dernière partie de la production poétique de notre auteur. Alors que le poème en prose intitulé « Jardín de las delicias » dans *Museo salvaje* (1974) reprend le titre du tableau de Jérôme Bosch ainsi que certains fragments du tableau pour mener une réflexion toute aussi extravagante sur l'abîme.

con la soledad,
pero con duros contrafuertes para que sea exiguo el juego del destino,
para que te acorrале contra el muro la ronda de los cuervos.

Pero son tus botines, perfectos en su género de asilo,
modelos para atar a cada ráfaga de alucinada travesía,
fieles como tu silla, tus ojos y tu Biblia.
Aferrados a ti como zarpas fatales desde las plantas hasta los tobillos,
desde Groot Zundert hasta la posada del infierno final,
es inútil que quieran sepultar tus raíces en una casa hundida en el rescoldo,
en el barrio bruñido, en el brillo de las velas y el íntimo calor de las patatas,
porque una y otra vez tropiezan con el filo de la mutilación,
porque una y otra vez los aspira hacia arriba la tromba que no entienden:
tu fuga de evadido como un vértigo azul, como un cráter de fuego.

Botines de trinchera, inermes en la batalla del vendaval y el alma:
han girado contigo en todas las vorágines del cielo
y han caído en la trampa de tu hoguera oculta bajo el incendio de los campos,
sin encontrar jamás una salida,
por más que pisoteen esas flores fanáticas que zumban como abejorros amarillos,
esos soles furiosos que atruenan contra tu oreja, tan distante,
perdida como un pálido rehén entre los torbellinos de otro mundo.

Botines de tribunal, a tientas en la noche del patíbulo,
sin otro resplandor que unos pobres destellos arrancados al pedernal de la locura,
entre los que hay un pájaro abatido en medio de su vuelo:
el extraño, remoto anuncio blanco de una negra sentencia.
Resuenan dando tumbos de ataúd al subir la escalera,
vacilan junto al lecho donde se precipitan vidrios de increíbles visiones,
trizado por una bala el árido universo,
y dejan caer a lentas sacudidas el balance de polvo tormentoso adherido a sus suelas.

Ahora husmearon la manta de hiedra que recubre tu sueño junto a Theo,
allá en el irreversible Auvers-sur-Oise,
y escarban otra tumba entre los andamiajes de la inmensa tiniebla.

Son botines de adiós, de siempre y nunca, de hambriento funeral:

se buscan en la memoria de tu muerte.

La référentialisation

Le point de départ du poème installe une relation triangulaire dans un double regard (celui du sujet poétique et celui du lecteur-spectateur) sur le même objet : les bottines du tableau de Van Gogh. Placé au début à une certaine distance dans un processus initial d'objectivation, le regard fait langage tourne autour de l'objet et se développe, par figure métonymique interposée, en une histoire dont nous serons, pour ainsi dire, les témoins -oculaires-.

Du signifiant pictural au signifié verbal

Le poème ne fera pas l'objet d'une analyse détaillée. Nous nous bornerons à signaler quelques pistes interprétatives pouvant faire l'objet d'études plus approfondies. Et tout d'abord, la structure globale du poème dont la longueur des strophes diminue à fur et à mesure que le poème avance. Ainsi : cinq strophes de 15 à 9 vers, une de 5 vers, et la dernière de 3 vers, ce qui correspond, sur le plan de l'expression, à la disparition progressive du sujet, sur le plan du contenu. Mais n'allons pas trop vite. La première strophe est une mise en scène de l'identification ou la reconnaissance progressive de l'objet peint que sont les bottines, sous forme de trois interrogations, à partir d'un effet d'étrangeté initiale devant les objets du monde les plus banals. Ce serait une **reprise anaphorique** (au sens linguistique) par la poétesse de ce qui semble être l'intention du peintre, ce qu'on appelle son « style », ce geste de signaler, de détacher, de différencier les êtres les uns des autres¹⁶ en les isolant, comme une sorte de rébellion contre les certitudes de la réalité et du temps. Les interrogations du sujet poétique prennent la forme d'une **présentification** des temps de l'histoire, leur compression, et l'instauration d'un temps archétypal dans le maintenant. Le *nunc* du poème correspondant au *hic* du tableau.

On dirait qu'il s'agit pour Olga Orozco d'**une solution de continuité de la substance du monde**. De la préhistoire avant l'homme (« ¿Son dos extraños fósiles, ... ? ») au présent du tableau (« ¿O son moldes de hierro...? »), la première strophe se termine par une allusion catéchiste (« para fraguar los pasos a imagen del martirio y a semejanza/de la penitencia »). On comprend dès lors que le signifiant plastique du tableau servira pour raconter, d'une certaine façon, la vie du peintre, sa vie comme drame. Par ailleurs, on remarque que l'expression figée « a imagen y a semejanza » se référant à l'homme créé « a imagen y a semejanza » de Dieu, expression fréquente dans la poésie d'Olga Orozco, subit ici, comme ailleurs, une séparation stylistique en deux membres, en mettant ainsi en relief les éléments insérés : « martirio », « penitencia ». Le drame sera, on le voit bien, une *via crucis* exemplaire. Les deux derniers vers instaurent en même temps la référence transcendante. Par ailleurs, ces bi-membres séparés, mis en valeur par cette même séparation s'ajoutent au graphisme du poème en général qui isole des mots ou des

¹⁶ À la différence de Cézanne qui vient peindre des tableaux et créer une école de peinture -l'académie moderne de peinture-, en utilisant pour cela les éléments de la réalité qu'il rend dans et à travers sa palette.

groupes phrastiques comme autant de taches de couleur ou de « clous », chacun révélant un pas de plus dans ce parcours du martyr.

Quoi qu'il en soit, une fois la compression temporelle opérée et la transcendance établie, chaque strophe reprendra le référent « botines » comme anaphore (cette fois-ci rhétorique) initiale ou épanaphore, et les images purement plastiques deviendront des figures du langage. La poétesse sélectionne les fragments les plus concrets et prégnants du tableau¹⁷ : les bottines en tant qu'objet fabriqué ; les lacets ; les contreforts (qui ne sont pas visibles dans la peinture mais qui font partie de l'objet en soi et sont, bien évidemment, fortement métaphorisables) en y ajoutant, notamment dans la deuxième strophe, des lexèmes, substantifs et adjectifs, ou des expressions figées en rapport avec l'objet dans sa concrétude : « hechos a la medida », « dos lonjas curtidas », « ortopedias », « lazos sueltos », « duros contrafuertes ». À partir de là, le nouvel objet verbal qui est à ce stade en corrélation directe avec le signifiant plastique recevra, dans la deuxième partie du vers en question, des investissements sémantiques qui prendront la forme d'une narration de la vie : l'abîme intérieur, l'exil, l'amertume, l'abandon, la solitude opposés à mais inséparables de la vision passionnée du peintre assailli par les objets qui deviendront les sujets de ses plus fameux tableaux : « ...el/incendio de los campos, » ou « ...esas flores fanáticas que zumban como/abejorros amarillos,/ ».

C'est ainsi que le sujet poétique, à travers chaque strophe, se rapproche de l'objet de sa contemplation-réflexion. On peut résumer la progression de la façon suivante :

- déjà dès la deuxième, il s'adresse à son « répondant » avec familiarité par l'intermédiaire de ce qui n'est pas encore un métonyme : de « Son tus viejos botines, infortunado Vincent » à « Pero son tus botines » au début de la troisième strophe.

- Subrepticement, les « ortopedias del exilio » deviennent « tus botines... de asilo » : marquant ainsi le passage de la disjonction par rapport à l'extérieur (le monde) à la conjonction intérieure.

- Dans ce vers capital : « fieles como tu silla, tus ojos y tu Biblia », le sujet de la phrase « botines » est mis en rapport dans cette disposition tripartite avec trois « objets » qui sont autant de références à d'autres tableaux de Van Gogh (les fameuses natures mortes avec chaise dont on a déjà parlé ; les yeux : une référence syncrétique à plusieurs auto-portraits, et la nature morte avec bible, peinte à la même époque parisienne que les bottines). Du coup, les bottines, sujet verbal, renvoient à nouveau au tableau.

- Un pas de plus et cette conjonction plutôt abstraite (le sujet dans la vie), devenue ensuite picturale (le sujet peintre dans sa vraie vie) se transforme en quelque chose de vivant, presque animalesque : « Aferrados a ti como zarpas fatales desde las plantas hasta los tobillos, » : les bottines ne font qu'un avec le sujet.

- dans l'espace de la vie « desde Groot Zundert » (sa ville natale) « hasta la posada del infierno final »,

- comme fatalité. Malgré leur effort guerrier de « Botines de trincheras », ils restent « inermes » et renvoient, par opposition, aux bottines ferrées du tableau (Arles). Les bottines sont maintenant en fusion avec le sujet comme une sorte d'**alter ego** (correspondant au sujet présent/absent du tableau) alors que,

¹⁷ Cf. René Thom, *Modèles mathématiques de la Morphogenèse*, Paris, Christian Bourgois, 1980, pour la théorie de la prégnance et saillance des objets matériels.

- après la sentence et la mort -la séparation-, ils redeviennent comme des animaux toujours fidèles : « husmean la manta de hiedra... allá en el irreversible Auvers-sur-Oise ».

C'est l'espace, substitut du temps, qui devient maintenant irréversible. L'espace qu'est le tableau devient le temps qu'est le poème, mais aussi, l'espace ouvert par la lecture du tableau se referme petit à petit dans une évanescence vers la mort. Ce chemin vers la mort étant raconté en tant que contenu, mais aussi visuellement par le signifiant graphique « dégressif ». Restent les bottines, témoins animés de cette histoire d'une vie.

Du visible et de l'invisible

Dans l'art de Van Gogh on est frappé par la façon dont le peintre nous présente le sujet absent (la chaise vide, les bottines vides) comme autant de portraits ou d'autoportraits. C'est justement à cette absence prégnante que notre poétesse donne forme par le biais de son poème et l'**autoportrait invisible** du tableau devient en quelque sorte une **biographie visible** de l'artiste. Le lecteur, quant à lui, est instauré non seulement en simple lecteur du poème ou comme **lecteur-spectateur du tableau**, mais aussi, à partir de ce double rôle, il est invité à prendre ses distances du poème lui-même pour mieux le voir. C'est ainsi qu'il devient le **lecteur-spectateur du poème**.

Par ailleurs, dans notre perception du monde, les objets sont rarement totalement visibles, leur visibilité dépend de la manière dont ils se donnent à voir et du point de mire de celui qui les perçoit et aperçoit¹⁸. Or, dans ce tableau, Van Gogh montre justement en juxtaposition la partie visible et la partie invisible de cet objet duel spatial que sont les bottines-méronymes qu'Olga Orozco se charge d'étaler en récit.

Les mots de la fin

Nous avons pu voir, à travers ce bref parcours, comment notre poétesse rend hommage à son peintre préféré¹⁹. La présence du signifiant plastique a permis le développement d'arborescences sémantiques qui compriment le temps et annulent l'espace pour raconter la vie passionnelle de Van Gogh comme une sorte de fidélité au personnage, tout comme les bottines lui étaient fidèles. Cette présence est renforcée au début de chaque strophe où l'on assiste à une sorte d'anthropomorphisation de l'objet pictural par le pouvoir du verbe : inanimé et distant au début, il se rapproche progressivement du sujet jusqu'à fusionner avec lui. Le poème devient de cette manière comme **la répétition de l'acte créateur**. Finalement, Olga Orozco montre à quel point elle est une artiste visuelle et à quel point aussi l'art verbal et l'art visuel nous permettent d'entrevoir, à travers la substance du monde, les Formes qui survivent aux passants que nous sommes.

¹⁸ Le cubisme nous a libéré, il est vrai, des contraintes de la perception.

¹⁹ En répondant au « questionnaire de Proust » : quel est votre peintre préféré ? elle a dit : « Van Gogh y el atardecer en la llanura ».

Bibliographie

- Ezquerro, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Greimas, A.J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques-Documents*, VI, 60, 1984.
- Greimas, A.J., Courtès, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Heidegger, Martin, « Der Ursprung des Kunstwerkes » (1935) in *Holzwege*, Band V, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1977 [1950]. Trad.esp.: « El origen de la obra de arte », *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- Kuhnheim, Hill Suzanne, *Changing the Subject: An Intertextual Approach to the Poetry of Olga Orozco*. Thèse de doctorat, Université de San Diego, California, 1989. Reproduction de UMI Dissertation Services, Ann Arbor, 1996.
- Loubet, Jorgelina, *Coordenadas literarias*, Buenos Aires, El Francotirador, 1996.
- Martínez Cuitiño, « Diálogo en La tabla redonda con Olga Orozco », in *La tabla redonda. Revista de poesía*, Buenos Aires, n° 1, año 1, diciembre, 1983.
- Orozco, Olga, *La noche a la deriva*, México, FCE, 1984; Córdoba (Arg.), Ed. Alción, 1995.
- Requeni, Antonio (coord.), *Travesías. Olga Orozco y Gloria Alcorta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Tacconi, María del Carmen, *La nostalgia del paraíso y otros temas míticos en autores argentinos*, San Miguel de Tucumán, Ediciones de la Biblioteca Alberdi, 1985.
- Thom, René, *Modèles mathématiques de la Morphogenèse*, Paris, Christian Bourgois, 1980.
- Torres de Peralta, Elba, *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*, Madrid, Playor, 1987.
- Zemsz, A., « Les optiques cohérentes », *Actes sémiotiques –Documents*, VII, 68, 1985.
- Zonana, Víctor Gustavo, *Orfeos argentinos. Lírica del '40*, Mendoza, EDIUNC, 2001.