



HAL
open science

L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes : regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine : Rubén Darío, Cantos de vida y esperanza (1905) ; Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado (1916) ; Rafael Alberti, Marinero en tierra (1924) ; Vicente Aleixandre, Espadas como labios (1932) ; Pere Gimferrer, Arde el mar (1966) ; Leopoldo María Panero, Teoría (1973)

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes : regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine : Rubén Darío, Cantos de vida y esperanza (1905) ; Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado (1916) ; Rafael Alberti, Marinero en tierra (1924) ; Vicente Aleixandre, Espadas como labios (1932) ; Pere Gimferrer, Arde el mar (1966) ; Leopoldo María Panero, Teoría (1973). Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2011. Français. NNT : 2011CLF20021 . tel-00942945

HAL Id: tel-00942945

<https://theses.hal.science/tel-00942945>

Submitted on 6 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE BLAISE PASCAL

CLERMONT-FERRAND II

Maison des Sciences de l'Homme

CELIS

Thèse pour l'obtention du grade de docteur en Langue et Culture étrangère : Etudes
Hispaniques

LAVERGNE Lucie

L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes

Regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine :

Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1905)

Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado* (1916)

Rafael Alberti, *Marinero en tierra* (1924)

Vicente Aleixandre, *Espadas como labios* (1932)

Pere Gimferrer, *Arde el mar* (1966)

Leopoldo María Panero, *Teoría* (1973)

Sous la direction de Bénédicte MATHIOS

Soutenue le 26/11/2011

Jury :

- Annick Allaire (Présidente), PR, Université de Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis
- Isabelle Chol, MCF HDR détachée, Université de Gafsa, Département de Français (Tunisie)
- Bénédicte Mathios, PR, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II
- Miguel Olmos, PR, Université de Rouen
- Marie-Claire Zimmermann, PR émérite, Université de Paris IV, Paris-Sorbonne

CELIS – Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

Equipe de recherche : Littératures 20/21

**Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru, 63057 CLERMONT-FERRAND Cedex 1**

RESUME DE LA THESE :

Par les analyses croisées de six recueils de la poésie hispanophone du XXe siècle, cette thèse se propose de définir l'écriture poétique à travers son rythme. Ce dernier est envisagé relation avec la notion d'espace. Partant de l'association traditionnelle du rythme et de la métrique, la première partie observe comment l'espace métrique de l'écriture versifiée, par sa structure, ses frontières, met en jeu la loi et sa transgression. En revanche, la seconde partie considère l'espace comme « substance », c'est-à-dire qu'elle observe l'écriture dans son déroulement même, d'abord langagier et phrastique. Centrée sur la figure de la ligne, cette seconde conception du rythme implique également la temporalité, contenue dans les mots (les verbes), et engendrée par l'agencement des phrases. Dans les recueils, cependant, la linéarité est parfois disloquée par différents phénomènes ayant trait au langage (dissolution de la syntaxe), au vers (enjambements, échelonnement) et à la spatialisation. Le dernier chapitre de la seconde partie est donc consacré à la visibilité de l'écriture sur la page. Cette dernière, corps de l'écriture, révèle dans le poème le corps de l'écrivain. C'est sur le sujet et ses différents visages et représentations que se centre notre dernière partie. Le rythme apparaît, enfin, comme une mosaïque d'espaces du discours et d'espaces de sens (et d'images) qui implique tout autant le locuteur que le lecteur.

MOTS-CLES :

POESIE HISPANOPHONE ; XXe SIECLE ; RYTHME ; ESPACE ; METRIQUE ; LANGAGE ; SPATIALISATION ; SUJET

Poetic writing, a construction of spaces and rhythms. Combined analysis of six poem books of Spanish-speaking poetry.

SUMMARY:

Through the combined analysis of six poem books of contemporary Spanish poetry, this thesis aims to define poetic writings and its rhythm. Rhythm is considered in relation with the notion of space. Starting with the traditional association of rhythm and meter, the first part studies how the metrical space of the writing of verses, with its structures and boundaries, involves the law and its transgression. On the other hand, the second part considers space as a “substance”: poetic writing is analyzed through its development in the language and sentences. Centered on the figure of the “line”, the second conception of rhythm also implies temporality, which is included in the words themselves (the verbs) and generated by the combination of the sentences. However, in the poem books, sometimes linearity is deconstructed by different phenomenon that deal with language (the dissolution of syntaxes), verse (the enjambment, the dissemination on various lines), and the page. The last chapter is dedicated to the visibility of writing on the page. As a concretization of the writing act, the page is also a revelation of the writer of the poem. Our third and last part is centered on the subject, its different faces and representations. Rhythm appears, at last, as a mosaic of discursive and semantic spaces that imply the speaker as much as the reader.

KEY-WORDS:

SPANISH-SPEAKING POETRY; 20Th CENTURY; RHYTHM; SPACE; METRIC; LANGUAGE; SPATIALISATION; SUBJECT

Je remercie avant tout Bénédicte Mathios non seulement pour ses lectures attentives et nombreuses, mais aussi pour ses encouragements, son soutien et sa compréhension qui m'aident à affronter et à venir à bout des obstacles et des doutes. Je lui suis reconnaissante pour sa présence, constante et rassurante, depuis maintenant sept ans (dès mes années de MASTER).

Je remercie également mes parents et ma famille pour leur soutien actif dans tous les domaines et pour leur intérêt. J'ai également une pensée pour mon grand-père, Ernest, qui nous quitta à mi-chemin d'un travail qu'il aurait été fier de voir achevé.

Julien, enfin, contribua à l'écriture de cette thèse, sans doute autant par sa patience (réelle) que par ses moments d'impatience (non moins réels) ! Il me fut parfois nécessaire de m'extirper de ce travail pour mieux m'y replonger ensuite. Merci de m'avoir comprise, parfois mieux que moi-même, de m'avoir soutenue et accompagnée.

TABLE DES MATIERES

TITRE	p. 1
Résumés et mots-clés (français et anglais)	p. 3
Remerciements	p. 4
TABLE DES MATIERES	p. 5
INTRODUCTION	p. 11
1- L'écriture poétique comme objet d'étude, le rythme comme angle d'approche	p. 11
2- Un échantillon des mouvances de l'écriture poétique hispanophone du XXe siècle. Justification du choix du <i>corpus</i> et de la période.	p. 17
3- Parcours analytique et références critiques	p. 27
1- La métrique, organisation de l'espace poétique. Une dynamique de lois et de transgressions	p. 34
INTRODUCTION	p. 34
1- Vers, versification, métrique	p. 34
2- L'ordre et le désordre : état des lieux	p. 37
3- Recherche d'une unité et élaboration d'un territoire du rythme	p. 43
4- La métrique comme écriture de l'espace	p. 46
1.1. Partitions supérieures de l'espace poétique : le recueil et les séquences de poèmes	p. 49
1.1.1 Pertinence d'une étude du rythme à l'échelle des recueils et des séquences de poèmes	p. 49
1.1.2 Premier critère de l'espace métrique : un territoire clos et jalonné	p. 53
1.1.3 Second critère de l'espace métrique : une dynamique globale	p. 59
1.1.4 L'organisation interne des recueils : séquences et groupements de poèmes	p. 64
1.1.4.1 Séquences ordinales : les exemples de « Trébol » (<i>Cantos de vida y esperanza</i>) et de « El canto del llanero solitario » (<i>Teoría</i>)	p. 64
1.1.4.2 Une séquence constitutive : « Los Cisnes » (<i>Cantos de vida y esperanza</i>), indépendance et convergence	p. 67
1.1.4.3 En marge du paratexte : la séquence muette « printanière » du recueil <i>Diario de un poeta recién casado</i>	p. 70
1.1.5 Vers le lisse : mouvance et solubilité des frontières de l'espace poétique	p. 72
1.1.5.1 Superposition du lisse et du strié dans <i>Diario de un poeta recién casado</i>	p. 72

1.1.5.2	Le « glissando dynamique » des premiers poèmes de <i>Cantos de vida y esperanza</i>	p. 74
1.1.6	L'espace lisse : l'« opération locale » ou rythme immédiat	p. 76
1.1.6.1	Echos non structurés et imprévisibilité d' <i>Espadas como labios</i>	p. 77
1.1.6.2	Succession et tissage des poèmes dans <i>Marinero en tierra</i>	p. 79
1.1.6.3	<i>Arde el mar</i> de Pere Gimferrer : l'espace infini, le rythme au fur et à mesure	p. 82
1.2	Territoire(s) et frontière(s) du poème	p. 88
1.2.1	Un exemple de forme fixe : le sonnet	p. 95
1.2.1.1	Convergence thématique et sémantique du sonnet : la dominante	p. 95
1.2.1.2	Une structure complexe : pluralité des unités rythmiques	p. 97
1.2.1.3	Permanence de la structure binaire et mixité du sonnet	p. 100
1.2.1.4	Les vers finaux des sonnets	p. 105
1.2.1.5	Détournement et persistance du sonnet	p. 110
1.2.2	Les formes traditionnelles à refrain et à structures répétitives	p. 114
1.2.2.1	Le refrain au fondement du poème	p. 115
1.2.2.2	Le refrain structurant le poème : cadre clos, symétrie, construction binaire	p. 118
1.2.2.3	Les procédés d'alternance	p. 124
1.2.2.4	Refrains sémantiques et variations	p. 128
1.2.2.5	Refrains disséminés et échos ponctuels	p. 132
1.2.3	Les formes brèves	p. 134
1.2.3.1	L'esprit des maximes et des aphorismes : concision et cohérence	p. 135
1.2.3.1.2	Une configuration unitaire	p. 135
1.2.3.1.3	Une articulation minutieuse	p. 137
1.2.3.2	Concision et ouverture : esthétiques de « décalage »	p. 141
1.2.3.2.1	Poèmes-énigmes : ellipse et suggestion	p. 141
1.2.3.2.2	La brièveté formelle excédée, la prolifération du sens	p. 143
1.2.3.2.3	Concision et silence : des airs de haïku...	p. 146
1.2.4	Suite de strophes, répétition et différence	p. 148
1.2.4.1	Isotrophie et « poésie ininterrompue »	p. 148
1.2.4.2	L'hétérostrophie : quel « continu » sous la différence ?	p. 152
1.2.4.3	Longueur et compacité : poèmes « astrophiques » ?	p. 158
1.2.4.4	Division métrique des poèmes en prose	p. 165
1.3	Succession des vers et territoire du vers	p. 169
1.3.1	La rime, révélatrice de l'espace métrique et moteur de la temporalité	p. 169
1.3.1.1	La rime, dynamique spatiale : système englobant et / ou vertical	p. 173

1.3.1.2	La rime, procédé de partition et de progression	p. 177
1.3.1.3	Echo de la rime, blocage du poème...	p. 181
1.3.2	Passages de vers à vers	p. 184
1.3.2.1	L'isométrie comme dynamique d'écriture du poème, une norme en tension	p. 184
1.3.2.2	L'alternance métrique, contraste et continuité	p. 189
1.3.2.2.1	Une forme particulière d'alternance : repérage de la <i>silva</i>	p. 190
1.3.2.2.2	La perception de l'alternance	p. 192
1.3.2.3	<i>Versos fluctuantes</i> : métrique approximative et forme temporelle	p. 196
1.3.2.4	Le vers, espace métrique pertinent ?	p. 199
1.3.3	L'espace interne du vers	p. 201
1.3.3.1	Accents fixes et « marquage » du vers	p. 201
1.3.3.2	L'« hyperaccentuation » : dynamique métrique et élan rythmique	p. 207
1.3.3.3	Les clausules : le rythme comme « cadence » ternaire ou binaire	p. 209
1.3.3.4	Les fins de vers, accords et notes isolées	p. 215
1.3.3.4.1	Systématicité et spatialisation des termes « hors norme »	p. 216
1.3.3.4.2	Frustration ou débordement de syllabes : phénomènes de « rythme immédiat »	p. 219
CONCLUSION A LA PREMIERE PARTIE		p. 222
2- La ligne, figure versifiée et diversifiée de la phrase dans le poème. Le rythme, substance du discours.		p. 224
INTRODUCTION		p. 224
1-	Les trois temporalités	p. 225
2-	La phrase, du temps dans l'espace	p. 227
3-	Rythme et style, les deux faces du continu	p. 230
4-	Lignes du poème	p. 232
2.1 Le rythme en dedans des mots : temporalités du verbe		p. 235
2.1.1	Verbes d'action, écriture du mouvement et du temps	p. 238
2.1.1.1	Accumulation des verbes, multiplicité des dynamismes	p. 239
2.1.1.2	Linéarité et chronologie : droites, courbes et flèches	p. 240
2.1.1.3	Valeurs aspectuelles et modales des verbes d'action : le rythme dans la perception d'une temporalité	p. 244
2.1.2	Verbes hors du temps, mouvements sans actions	p. 250
2.1.2.1	L'impératif : hors du temps, hors du rythme ?	p. 250
2.1.2.2	La négation : dynamique de l'absence	p. 256
2.1.2.3	Infinitifs, gérondifs et participes : le temps « en puissance »	p. 261

2.1.3	Absence de verbe : une écriture statique ?	p. 269
2.1.3.1	Jeux de vitesse et de contrastes	p. 269
2.1.3.2	Espaces statiques : contemplations et descriptions	p. 276
2.2	Le « temps de dire les choses » : espace et syntaxe	p. 285
2.2.1	Anaphores et cataphores au niveau syntagmatique : langage prédéterminé ?	p. 287
2.2.2	L'espace enchevêtré des subordonnées	p. 294
2.2.3	La coordination : lignes, brisures et superpositions	p. 303
2.2.3.1	La coordination par « y »	p. 303
2.2.3.2	La coordination par « o »	p. 310
2.2.4	Juxtaposition et énumération : convergence, nuance et chaos	p. 315
2.3	Déconstructions de la ligne : vers la visualisation des poèmes	p. 325
2.3.1	Quand la syntaxe hache la phrase	p. 325
2.3.1.1	La phrase-point ou la « disparition » de la syntaxe	p. 326
2.3.1.2	Ruptures syntaxiques, dissolutions, inachèvements	p. 331
2.3.1.3	La répétition obsédante, rythme d'enfermement	p. 336
2.3.1.4	Ponctuation coupante (parenthèses et tirets)	p. 342
2.3.2	La phrase sur deux vers, le vers sur deux lignes : enjambement et échelonnement	p. 349
2.3.3	Traces d'encre et pages blanches : l'écriture visible	p. 369
2.3.3.1	Barres et colonnes	p. 371
2.3.3.1.1	Verticalité de la mise en page	p. 371
2.3.3.1.2	L'anaphore visuelle ou répétition de mots en colonne	p. 374
2.3.3.1.3	Barre sur la ligne : le point d'exclamation	p. 375
2.3.3.1.4	Lettres verticales : L et LL	p. 377
2.3.3.2	Espaces et légèreté	p. 377
2.3.3.2.1	Alinéas et marges blanches	p. 377
2.3.3.2.2	Colonne trouée et légèreté	p. 380
2.3.3.2.3	Dessins d'horizons	p. 383
2.3.3.3	Le texte, corps de l'écriture	p. 386
2.3.3.3.1	La disposition en blocs	p. 386
2.3.3.3.2	Collages en capitales	p. 389
2.3.3.3.3	La page comme aire de je(u) typographique	p. 391
2.3.3.4	Les lettres dessinent	p. 394
2.3.3.4.1	Rondeurs et courbes	p. 395
2.3.3.4.2	Croches, pointes et fourches	p. 397
2.3.3.4.3	Traces de pas sur la page	p. 398
2.3.3.4.4	« Points et ligne sur plan » (W. Kandinsky)	p. 400
2.3.3.4.5	La lettre seule	p. 401
	CONCLUSION A LA DEUXIEME PARTIE	p. 405

3- Visages du sujet et sens du poème. Le rythme, produit d'écriture et objet de lecture. p. 408

INTRODUCTION p. 408

- 1- Sujet(s) du poème p. 408
- 2- Masques et personnages du sujet p. 413

3.1 Construction de la voix et rythmes discursifs p. 420

- 3.1.1 Le « yo » du poème : configurations p. 420
 - 3.1.1.1 « L'abondance » : le sujet affirmé p. 420
 - 3.1.1.2 « La maturation » : la voix comme processus p. 424
 - 3.1.1.3 « La distanciation » : l'évanouissement du sujet p. 427
 - 3.1.1.4 Dynamiques de « dissolution » du sujet p. 434
- 3.1.2 La première personne du pluriel : avènement et camouflage du sujet p. 439
 - 3.1.2.1 Le « nosotros », seuil du sujet, sujet « en devenir » p. 441
 - 3.1.2.2 Sujet de rencontre, sujet diffus p. 447
- 3.1.3 Le sujet et ses masques : un rythme d'espaces discursifs p. 453
 - 3.1.3.1 Locuteur et allocutaires : jeux de correspondances p. 453
 - 3.1.3.2 Glissements et mouvances des « personnages » p. 463

3.2 Rythmes sémantiques et isotopiques p. 474

- 3.2.1 Le sens articulé p. 476
 - 3.2.1.1 La comparaison, charnière d'espaces sémantiques p. 476
 - 3.2.1.2 La métaphore *in praesentia* p. 485
 - 3.2.1.2.1 Métaphore et torsion p. 485
 - 3.2.1.2.2 La métaphore : tension et résolution p. 489
 - 3.2.1.2.3 Création et métamorphose p. 492
 - 3.2.1.3 Comparaison et métaphore *in praesentia* : bilan p. 499
- 3.2.2 La confrontation des isotopies : rupture et surgissement p. 500
 - 3.2.2.1 Métaphores rapides et confrontation sémantique p. 501
 - 3.2.2.2 Dynamiques inventives : métaphores verbales et adjectivales
métonymies, hypallages p. 507
- 3.2.3 La « disposition » du sens p. 513
 - 3.2.3.1 La coupure p. 513
 - 3.2.3.2 La pluralité p. 515
 - 3.2.3.3 La convergence des images p. 521
 - 3.2.3.4 Les images suivies p. 522
 - 3.2.3.5 Le mélange des sens : l'allégorie comme processus
rythmique p. 527

3.3 Les rythmes de la lecture p. 532

- 3.3.1 Reconnaissances p. 537
 - 3.3.1.1 Reconnaissance d'un langage p. 537
 - 3.3.1.2 Reconnaissance littéraire et culturelle p. 541
 - 3.3.1.3 Reconnaissance d'un « milieu » p. 547
 - 3.3.1.4 D'un sujet à l'autre : un rythme de l'extériorisation p. 552

3.3.2 Cheminements de lecture	p. 555
3.3.3 Incohérences, blocages et choix de lecture	p. 569
3.3.4 Epilogue : un rythme impossible à dire	p. 580
CONCLUSION A LA TROISIEME PARTIE	p. 584

CONCLUSION **p. 587**

BIBLIOGRAPHIE **p. 599**

1.	<i>CORPUS</i> ETUDIE (EDITIONS DE REFERENCE)	p. 599
2.	AUTRES EDITIONS CONSULTEES	p. 599
3.	SUR LES RECUEILS DU <i>CORPUS</i> , LES AUTEURS ET LEUR « GENERATION »	p. 601
	- SUR RUBÉN DARÍO ET <i>CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA</i>	p. 601
	- SUR JUAN RAMÓN JIMÉNEZ ET <i>DIARIO DE UN POETA RECIENCASADO</i>	p. 603
	- SUR RAFAEL ALBERTI ET <i>MARINERO EN TIERRA</i>	p. 606
	- SUR VICENTE ALEIXANDRE, <i>ESPADAS COMO LABIOS</i>	p. 608
	- SUR PERE GIMFERRER, <i>ARDE EL MAR</i>	p. 612
	- SUR LEOPOLDO MARÍA PANERO, <i>TEORÍA</i>	p. 615
4.	DICIONNAIRES ET OUVRAGES DE REFERENCE	p. 618
5.	OUVRAGES SUR LA METRIQUE, LA VERSIFICATION, LES FORMES FIXES	p. 620
6.	OUVRAGES SUR LE RYTHME	p. 623
7.	OUVRAGES SUR LA REPETITION	p. 627
8.	OUVRAGES SUR LE TEMPS ET SUR LA TEMPORALITE	p. 628
9.	OUVRAGES SUR LE LANGAGE ET LA LINGUISTIQUE	p. 629
10.	OUVRAGES SUR LA CONSTRUCTION DU SENS, LES IMAGES (COMPARAISON, METAPHORE, METONYMIE, ALLEGORIE, SYMBOLE), LES CLICHES ET L'INTERTEXTUALITE	p. 632
11.	OUVRAGES SUR LA GRAPHIE, LA SPATIALISATION ET LA PONCTUATION	p. 635
12.	OUVRAGES SUR LA LECTURE ET L'ORALITE	p. 637
13.	OUVRAGES CRITIQUES GENERAUX	p. 638
14.	REFERENCES LITTERAIRES	p. 641

INTRODUCTION

1- L'écriture poétique comme objet d'étude, le rythme comme angle d'approche

En choisissant l'écriture poétique comme objet de travail et en interrogeant sa nature et sa spécificité, nous réveillons inévitablement des questionnements concernant les rapports complexes entre vers, poème et poésie. Le premier se distingue par son caractère concret et sa présence sur la page, comme « una línea en la escritura con determinadas características » (Esteban Torre¹) et permet la perception du poème « au plan typographique » (*Dictionnaire des termes littéraires*²). Mais si le vers « fait » le poème, le poème fait également le vers selon une impossible (en apparence, du moins) hiérarchisation des rapports entre les différents acteurs et espaces de l'écriture poétique.

En effet, la pluralité des vers impose, pour définir le poème, de considérer la totalité de l'espace poématique, point sur lequel insistent O. Belic³ ou B. de Cornulier⁴. Le vers, dans le poème, alterne et dialogue avec d'autres éléments, constitutifs, eux aussi, de l'espace du langage, tels que les « blancs »⁵ et la ligne⁶, et dont Jacques Roubaud souligne l'interaction : « *qu'est-ce qu'un vers ? Et le vers libre est cette réponse [...] 'aller à la ligne'* »⁷. Par sa visibilité, le vers ébauche la présence de l'objet-livre, et réfère, plus qu'à l'écriture, à l'écrit. Mais le critère « typographique » de définition du vers est fallacieux, disent, en substance, R. Wellek et A. Warren : si l'œuvre littéraire se définissait par sa typographie, il y aurait

¹ Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 13. Voir également le *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, Paris, PUF, 1994, p. 4015 (L'aspect « artisanal » de la versification est souligné.), et Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ivrea, 2000, p. 49.

² Van Gorp Hendrik, Delabatista Dirk, D'Hulst Lieven, Ghesquiere Rita, Grutman Rainier et Legros Georges, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 499. Cf. le *Dictionnaire de critique littéraire* de J. Gardes-Tamine et M.C. Hubert (Paris, Armand Colin, 1996, p. 223) et le *Dictionnaire de poétique* de Michèle Aquien (Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 309).

³ *Verso español y verso europeo*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 41. Ainsi, il souligne que « para que un segmento del discurso pueda ser percibido inequívocamente como verso [...] tiene que aparecer en el contexto del poema ».

⁴ *Art poétique*, Paris, Presse Universitaire de Lyon, 1995, p. 21 et 22 : « Le vers n'est donc pas plus un vers en soi que sa rime [...] n'est rime en soi. » et « Si vous voulez qu'il redevienne un vers, une seule chose à faire : remettez-le dans son contexte parmi ses semblables. ».

⁵ « Tel est le vers essentiel et primordial, [...] une idée isolée par du blanc », Paul Claudel, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, NRF, 1928-1934, p. 10

⁶ « La índole del verso como unidad autónoma suele indicarse en los textos poéticos por determinadas señales gráficas; por ejemplo, cada verso ocupa generalmente un renglón », Oldrich Belic, *El verso español y verso europeo*, op. cit., p. 60. Cf. Meyer Howard Abrams, *A glossary of literary terms*, New York, Harcourt Brace College Publishers, 1999, p. 160.

⁷ *La vieillesse d'Alexandre*, op. cit. p. 119-120.

autant d'œuvres que de réalisations typographiques (imprimées)⁸. On ne saurait réduire le vers à l'écriture du vers. Il faut, au moins dans un premier temps, le penser de manière abstraite, lui donner une « definición mínima » selon O. Belic⁹, peut-être en l'observant « de l'intérieur » et en le disséquant pour analyser ses composants : mots et phonèmes, mètres, syllabes, rimes et sons. Ainsi, J. Mazaleyrat et G. Molinié observent¹⁰ les « lignes suivies » de Paul Fort, et y isolent des alexandrins. Un type d'écriture reconnaissable par avance, car organisé selon des lois connues et reconnues des lecteurs, permet de percevoir le vers où la typographie le cache. En ce sens, le vers dépasse la « versification », comprise comme *écriture des vers*¹¹, « mise en œuvre de la forme vers », selon l'expression de J. Roubaud¹². On pourrait arguer que ce n'est pas tant l'alexandrin que les critiques ont perçu chez Paul Fort, que les mètres qui composent ce type de vers, mais nous reviendrons plus tard sur le couple versification-métrique.

Ce paradoxe d'un vers reconnaissable sans sa coquille (visuelle, typographique) souligne, certes, la distinction entre le vers et la poésie, que Dominique Rabaté voit comme un divorce : « Il n'est plus possible depuis au moins un siècle de trouver la définition de la poésie dans la forme versifiée *stricto sensu* »¹³. Mais c'est également une manière d'en déplacer la frontière : si le vers est à chercher du côté de la forme, car il « forme » le poème¹⁴, sur la surface horizontale de la page, de l'abstraction métrique ou de l'actualisation typographique, la poésie est, quant à elle, à puiser au fond des mots, mais toujours dans l'utilisation de ce même matériau qu'est le « langage ». La poésie ne peut être définie que « dans le système énonciatif du langage », souligne Käte Hamburger¹⁵.

En effet, si les auteurs du *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* soulignent le caractère formel, voire syntaxique du poème, comme « conjunto de las frases

⁸ *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 197. Cf. Oldrich Belic, *Verso español y verso europeo*, *op. cit.*, p. 68 : il évoque la « segmentación específica de la cadena fónica » d'un vers de Nicolás Guillén.

⁹ Elle s'oppose à la « definición máxima » d'Emilio Díez Echarri (évoquée par O. Belic, *op. cit.*, p. 40, note 5).

¹⁰ *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 371.

¹¹ Nous revenons plus loin sur la définition de ce terme.

¹² *La vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 53. Roubaud insiste en outre sur la non-réductibilité de la versification à la métrique, qui n'en est qu'une « surface ».

¹³ « Énonciation poétique, énonciation lyrique » in *Figures du sujet lyrique*, sous la coordination de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 68. Cette distinction justifiera également la délimitation de notre *corpus* et le choix du XXe siècle.

¹⁴ Le poème, à son tour, « actualise » la poésie. Cf. l'article « Poema » du *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese et Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel, 2000, p. 320.

¹⁵ *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 209. Ainsi, elle refuse le statut de poème aux psaumes, livres de prière et recueils d'hymnes dans la mesure où ils relèvent d'un « engagement religieux (du sujet), pragmatique par nature » (*ibid.*, p. 213).

contenidas en el texto »¹⁶, c'est aussi pour en affirmer la fermeture et, en quelque sorte, l'autosuffisance : « se constituye él mismo en un único signo ». Cette conception du langage poétique centré sur lui-même est énoncée par John Hopkins : « poetry is [...] speech framed to be heard for its own sake and above its interest of meanings »¹⁷. Produit par le langage et dans le langage, selon Jean Louis Joubert, « le poème n'a de sens qu'en lui-même parce que le poème n'a de sens que lui-même. Le poème ne montre pas autre chose que son propre fonctionnement »¹⁸.

De l'autosuffisance du langage poétique et de l'espace poématique, découle la définition de la poésie comme une action : un « dire », plutôt qu'un « dit »¹⁹. Pour Michel Maulpoix, « le sujet lyrique s'effectue mais il n'existe pas. [Il] se disfracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores »²⁰. Paul Claudel définit la poésie comme « l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots »²¹. Le poète est « seul avec sa langue » (Hugo Friedrich²²) lorsque celle-ci est en action : dans *Le signe et le poème*, Henri Meschonnic observe cette « valeur de participe présent du verbe signifier »²³.

En rappelant la phrase placée en épigraphe au recueil *Espadas como labios* : « What is a poet, what is he worth ? What does he do? He is a babbler », Lucie Personneaux souligne, avec ironie, la « valeur exceptionnelle [...] des verbes tels que *decir*, *pronunciar* » dans la poésie de Vicente Aleixandre²⁴. Cet aspect est également mentionné par José Olivio Jiménez qui y voit à la fois une preuve de la définition de l'artiste par le langage et de sa prise de conscience des limites de ce médium²⁵. Si la poésie est son « dire », comment est-elle

¹⁶ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, op. cit., p. 320-321.

¹⁷ Cité par M. Deguy, « Figurer le rythme », in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 102.

¹⁸ *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 82. Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 47 : « dans le poème, le langage s'affirme comme tout et son essence, c'est de n'avoir de réalité qu'en ce tout ».

¹⁹ La poésie « s'enracine à l'origine du dire, à sa lucidité de puissance première et perpétuelle », Henri Maldiney, *Espace et poésie*, Actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 95.

²⁰ « La 4^{ème} personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 153.

²¹ « Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique » in *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, Editions de la Nouvelles Revue Française, 1928-1934, p. 94.

²² *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 196.

²³ *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 215 : « Le signifiant doit donc être compris comme présence effective dans le texte, il est « en train de signifier », par opposition au signifié qui n'a pas de temporalité ».

²⁴ *Vicente Aleixandre ou Une poésie du suspens : recherches sur le réel et l'imaginaire*, Perpignan, Éditions du Castillet, 1980, p. 132.

²⁵ *Vicente Aleixandre, una aventura hacia el conocimiento*, Madrid, Júcar, 1982, p. 43 : Vicente Aleixandre s'exprimerait « en tanto que artista altamente consciente de las limitaciones de aquello mismo, el lenguaje, con lo que como tal se define ». Il est également intéressant de considérer, avec Alejandro Duque Amusco

questionnée ? Par quels vecteurs parle-t-elle ? Pas forcément par les livres (du moins pas tous), si l'on en croit Pere Gimferrer (à propos de R. Darío): « si los versos eran lo que se aprendía en los manuales, la poesía era lo que en Rubén se descubría »²⁶.

Comme dit Pere Gimferrer, la poésie n'est pas donnée, elle est à « découvrir », d'où la dimension traditionnellement prophétique du poète, qu'on trouve par exemple chez Martin Heidegger²⁷. Le verbe « nommer », fréquemment utilisé dans *Approches de Hölderlin*, implique ce renvoi de la poésie à son objet dont elle affirme la présence : « Nommer en poème veut dire : laisse paraître le Haut lui-même dans la parole »²⁸. En nommant, la poésie permet la connaissance : M. Heidegger précise en effet l'origine du verbe « nommer » qui « dérive du substantif 'nom', *nomen* » et souligne sa racine « gno », « faire connaissance » : « qui a un nom est connu au loin. Nommer, c'est dire, c'est-à-dire montrer »²⁹. La poésie apparaît alors comme un mode de connaissance, une « parole naissante en laquelle l'homme s'éduque », selon le mot de Michel Deguy³⁰.

En nommant, la poésie se crée un univers³¹ où, comme dit Max Bense, « les mots ne sont pas des prétextes pour les objets, ce sont les objets qui servent de prétextes pour les mots »³². Dire que la poésie est autosuffisante, ce n'est pas seulement rejoindre la thèse de M. Riffaterre (« L'illusion référentielle »³³) qui considère l'impossibilité de toute référentialité du texte littéraire (pas seulement poétique). Dans le langage poétique, c'est l'acte de nommer lui-même qui s'auto-réfléchit, s'organise *en* monde selon un processus de

(« Erotismo encubierto, de *Ámbito a Espadas como labios* », *Turia : revista cultural*, n°71-72, 2005, p. 182, note 7) que cette phrase est une citation fictive. Cette « fausse » citation par un poète, effectivement « bavard » et menteur souligne l'importance du questionnement du langage au cœur de la poésie de V. Aleixandre

²⁶ Introduction à *Poesía* de Rubén Darío, Barcelona, Planeta, 1999, p. XVI.

²⁷ Cf. l'article « Retour » de *Approches d'Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1951, p. 33. Cette dimension prophétique du poète est répandue chez certains romantiques ou leurs successeurs du XIX^e siècle. Rimbaud affirme dans sa lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 : « je veux être poète, je travaille à me rendre voyant » (*in Poésies complètes*, Paris, Librairie Générale Française, p. 144).

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ *Approches d'Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1951, *op. cit.* p. 249.

³⁰ *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 264.

³¹ La conception de « mundo poético » renvoie à cette cohérence du poème clos sur lui-même sans référent extérieur. Cf. Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1975, p. 15 : « En este primer libro nunca se confunden literatura y vida ».

³² Cité par Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 226.

³³ *In Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 94 : « Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit au non-sens : cela le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte ».

« déchosification » de l'objet, commenté par Käte Hamburger³⁴. La poésie désigne un objet à mesure qu'elle le fabrique et qu'il n'existe que par elle : dans son espace.

C'est dans cette mesure qu'on parlera d'espaces poétiques qu'on définira d'abord par leur manière de signifier (notamment dans le cas du poème)³⁵ : l'écriture poétique se caractérise par l'élaboration d'une mise en rapport particulière du signifiant et du signifié. Pour Alain Vaillant, « le mot poétique imite la chose, il la transpose, la déplace de l'ordre des réalités tangibles vers celui du langage »³⁶. Michel Foucault évoque également ce déplacement ou passage dont le poète a la responsabilité : « sous le langage des signes et sous le jeu de leurs distinctions bien découpées, il se met à l'écoute de l'« autre langage », celui sans mot ni discours, de la ressemblance. Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent »³⁷. Ce « faire venir » poétique est bien un acte, un mouvement, qui nécessite la spatialisation. Par ailleurs, il fait intervenir le sujet qui, comme dit Michel Collot, « au lieu d'imposer au monde ses valeurs et des significations préétablies, accepte de se transférer aux choses »³⁸.

Etudier la spécificité de l'écriture poétique, c'est interroger ces processus que sont la « connaissance » et la formation du sens³⁹, et qui prennent place au sein d'un *passage* de ce « dire » poétique à sa lecture, du locuteur au lecteur⁴⁰. Ce passage se réalise selon des dynamiques formelles, langagières, discursives, sémantiques qui impliquent une temporalité et un espace. L'écriture poétique sera donc à définir comme une organisation d'espaces dont on analysera la portée rythmique.

³⁴ Käte Hamburger (*Logique des genres littéraires, op. cit.*, p. 226) cite Friedrich : « ce qui se produit ce n'est donc pas la présentification d'une chose mais un éloignement par rapport à elle ; la chose ne devient pas évidente, ce qui est évident au contraire c'est le processus de déchosification ».

³⁵ Dans leur article « Poema » (*op. cit.*), A. Marchese et J. Forradellas le qualifient d'ailleurs de « signo ».

³⁶ *La poésie*, Paris, Armand Colin, 128, 2005, p. 14.

³⁷ *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 63.

³⁸ *In Figures du sujet lyrique, op. cit.* p. 120.

³⁹ Le chapitre 3.2 sera consacré à cette question, plus précisément autour de la question de l'image.

⁴⁰ Ce sera, particulièrement, l'objet du chapitre 3.1. Pour G. Leopardi la poésie s'apparente à une réminiscence : « Un objet quelconque, par exemple un lieu, un site, une campagne pour belle qu'elle soit, si elle ne suscite aucun souvenir, n'est pas poétique, à l'instant même où on la voit. La même, un site ou un objet quelconque, même sans poésie en soi, sera d'une extrême poésie quand on s'en souviendra » (cité par Michel Deguy, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 239). Selon Maurice Blanchot : « Le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur » (*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 255). Il rajoute : « la lecture du poème, c'est le poème lui-même qui s'affirme œuvre dans la lecture » (*ibid.*, p. 263).

Le rythme apparaît comme le critère qui permet la réalisation, sur la feuille et par la voix⁴¹, de ce passage définitoire de l'écriture poétique et de sa poéticité⁴². Cette considération initiale des espaces du poème et de la poésie nous conduit à adopter le rythme comme clé d'analyse, à en faire un élément fondamental de la lecture, un angle d'observation. Ce caractère total du rythme a été souligné par Gérard Dessons dans « Penser, écrire, lire / notes sur la poétique d'Henri Meschonnic »⁴³:

Les lecteurs de *Critique du rythme* (1982) et de *Politique du rythme, politique du sujet* (1995) savent que le problème du rythme n'est pas ici une question esthétique où Meschonnic s'attacherait à proposer une définition personnelle d'une catégorie somme toute secondaire, technique, du langage.

Questionner le rythme, c'est questionner le fondement même du discours, en particulier du discours poétique. Pour Henri Meschonnic, une recherche sur le rythme permet de « simplifier l'analyse, la présentation, la compréhension du discours en général, de la littérature et de la poésie en particulier »⁴⁴.

Mais paradoxalement, plus le rythme apparaît comme un élément de fond dans l'analyse poétique, plus ce fond semble mouvant, fuyant. Dans le *Traité du rythme : des vers et des proses*, Gérard Dessons et Henri Meschonnic observent la « pluralité du rythme » et ses différentes « facettes ». Ils rappellent qu'« il y a aussi les rythmes, linguistiques, culturels, poétiques. Les derniers seuls portant tous les trois ensemble »⁴⁵. De même, Corine Astesano parle d'une « multitude de réalités »⁴⁶. « Pluriel »⁴⁷, « multiple », le rythme semble insaisissable. Peut-être ne l'est-il pas en tant que notion⁴⁸, mais à travers ses différents modes d'apparition, ses multiples « activités » (G. Dessons et H. Meschonnic) qui semblent être tout ce que nous puissions en voir. Cette ambiguïté entre l'essence du rythme et l'apparition du

⁴¹ Cf. Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra*, México, Plaza y Valdés, 1997, p. 26 : « La voz es el elemento empático del texto, aquello donde se juega la posibilidad de alcanzar la subjetividad del lector ».

⁴² Nous prenons ce terme comme équivalent, pour l'écriture poétique, de « littérarité », définie par M. Riffaterre : « Le problème essentiel que l'œuvre d'art verbale pose au linguiste est celui de la littérarité. Le texte est toujours unique en son genre et cette unicité est la définition la plus simple de la littérarité. L'expérience de l'unique » (*La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 7).

⁴³ In *Les gestes dans la voix, avec Henri Meschonnic*, sous la direction de P. Michon, La Rochelle, Rumeurs des Âges, 2003, p. 118.

⁴⁴ Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité », in *Langue française*, « Le rythme et le discours », n°52, 1982, p. 10.

⁴⁵ *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 75.

⁴⁶ *Rythme et accentuation en français*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 21.

⁴⁷ En effet, C. Astesano ajoute : « Bertinetto précise qu'au fur et à mesure des recherches on trouve de plus en plus d'éléments composant le rythme, à des degrés différents. » (*Rythme et accentuation en français*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 21).

⁴⁸ Michel Deguy, « Figurer le rythme », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 105.

rythme, entre la notion et le phénomène, est d'ailleurs soulignée par David Evans : « 'rhythm' refers to both the intellectual concept and the very form itself »⁴⁹.

Si le rythme a plusieurs « facettes », le saisir directement dans son essence semble une véritable gageure. Aussi, la seule manière de procéder est d'étudier le rythme dans ses modes d'apparition et d'en établir une sorte de répertoire. Il nous faut donc identifier, énumérer, classer et qualifier différentes réalisations du rythme ou « mises en forme » pour saisir le processus d'écriture depuis sa dynamique interne, en observer le « squelette et la chair » : la structure et la forme. Observer le rythme ne serait, en fin de compte, qu'observer les formes du rythme et peut-être, ensuite, formuler des hypothèses globales et transversales dont la portée serait une définition de l'écriture poétique. Dans l'absolu, cette dimension « pluriforme » du rythme pourrait donner lieu à une série d'expertises multiples, embrassant un *corpus* immense, dont les « différences » seraient marquées chronologiquement, géographiquement, culturellement, et seraient déterminées par le poète, le contexte d'écriture, le recueil choisi. Parmi l'immensité du *corpus* hispanophone possible, il a évidemment fallu faire des choix tant pour la période choisie que pour les auteurs et les œuvres elles-mêmes.

2- Un échantillon des mouvances de l'écriture poétique hispanophone du XXe siècle. Justification du choix du *corpus* et de la période.

C'est au XXe siècle que la question du rapport vers/poésie, et de leur distinction, se pose le plus clairement, et qu'en résulte une remise en cause dans la réflexion sur l'écriture poétique, comme souligne Francisco López Estrada⁵⁰ : « en lo que va del siglo XX ha aparecido un nuevo sentido de la métrica que es preciso conocer ». Il énumère la portée de ce renouveau métrique : poésie nouvelle (p. 20) à aborder dans sa frontière – poreuse – avec la linguistique (p. 9), forme associée au contenu et à une valeur nouvelle du mot (p. 21).

Cette remise en cause touche directement le rythme, traditionnellement associé à la versification (nous reviendrons bien sûr sur cette définition primordiale) et réduit au mètre. Dans le chapitre « Le mètre pour le rythme » de *Critique du rythme*, H. Meschonnic a d'ailleurs tracé l'histoire de cette confusion entre rythme et mètre, présente dès l'Antiquité, dans l'œuvre de Platon où le rythme est « déjà lui-même [...] ordre, arrangement,

⁴⁹ *Rhythm, illusion and the poetic idea*, New-York, Rodopi, 2004, p. 15.

⁵⁰ *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987, p. 9.

ordonnance »⁵¹. Le XXe siècle, qui voit la dissolution du mètre, apparaît donc comme une période de questionnement du rythme qui, lui-même, implique une réflexion sur le vers et la nature de la poésie. C'est donc une interrogation sur la métrique qui constitue la première étape de notre travail et qui a déterminé, dans une large mesure, le choix du *corpus*. Isabel Paraíso rappelle la coïncidence qui est alors soulignée chez « los poetas versolibristas » : « dos argumentos básicos : su ritmo – que garantiza su pertenencia al verso –, y su carácter innovador »⁵². L'auteur de la *Métrica española en su contexto románico* ne distingue pas moins de six catégories de vers libres⁵³. De cette pluralité, ressort une évidence : le passage au vers libre, en Espagne, n'est pas une rupture, mais un processus⁵⁴. Il mérite, à ce titre, que l'on s'interroge sur l'évolution de l'ensemble de la forme poématique, d'où notre attention portée sur les grands moments « clés » : le début du siècle (années 1900-1910), son « âge d'argent » (années 1920-1930), son renouveau (années 1960-1970).

Malgré des rapports de différentes natures entre les auteurs du *corpus* (filiation, influence, amitié, que nous évoquerons brièvement au fil de notre présentation), ce n'est pas tant les points communs de leur écriture qui ont réveillé notre intérêt que leur disparité, chacun interrogeant différemment l'écriture poétique et soulevant, à sa manière, la question du rythme.

- Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1905)

Le début de cette période de remise en cause⁵⁵ et de « métrica nueva » est relativement facile à rattacher au « modernismo », selon F. López Estrada⁵⁶. Le choix du nicaraguayen Rubén Darío s'est donc imposé pour notre étude d'un *corpus* poétique hispanophone, autant pour son influence sur les autres poètes, espagnols⁵⁷, que pour l'héritage occidental qu'il a lui-même reçu. L'ancrage de Rubén Darío dans la poésie espagnole est souligné par Pedro Salinas⁵⁸ qui évoque « el hispanismo » de R. Darío. De même, Pere Gimferrer, dans son

⁵¹ *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 184.

⁵² *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 185.

⁵³ A savoir : « verso de cláusulas libre », « verso métrico libre », « verso rimado libre » et « verso de base tradicional », « verso paralelístico » et le « verso de imágenes acumuladas (o yuxtapuestas) », *La métrica española en su contexto románico*, *op. cit.* p. 191.

⁵⁴ La forme intermédiaire que constitue le vers « fluctuante » selon Isabel Paraíso (*ibid.*, p. 201) est une preuve de la dynamique graduelle et progressive de ce « bouleversement ».

⁵⁵ Cf. Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Général Française, 2001, p. 255.

⁵⁶ *Métrica española del siglo XX*, *op. cit.* p. 19.

⁵⁷ Cf. Francisco Javier Díez de Revenga, *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Universidad de Murcia, 1985, p. 13-16.

⁵⁸ Cf. le chapitre « Rubén Darío y la patria » de *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 41.

introduction aux *Poesías* de R. Darío⁵⁹ voit en lui « el poeta que España no tenía y, más aún, un poeta capaz de medirse con Verlaine », d'où l'influence de R. Darío sur les générations futures⁶⁰, particulièrement sur certains des autres auteurs du *corpus*. Selon Francisco Javier Díez de Revenga⁶¹ :

No cabe duda [...] que [...], la cadena Rubén-Juan Ramón-poetas del 27, constituye la columna vertebral de toda la poesía española del siglo XX desde el punto de vista formal.

Publié en Espagne en 1905⁶², alors que le poète a trente-huit ans et est déjà l'auteur des recueils *Azul* (1888) et *Prosas profanas* (1896), *Cantos de vida y esperanza* est un recueil bilan, comme le suggère le célèbre *incipit* du poème liminaire⁶³ : « Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana ». Ce recueil de R. Darío constituera un point de départ non seulement chronologique, mais logique et normatif, particulièrement pour la question métrique⁶⁴. Par une écriture structurée, mais qui ouvre la porte à la déconstruction potentielle⁶⁵, *Cantos de vida y esperanza* présente plusieurs particularités métriques dont nous évoquerons l'influence sur le rythme.

- Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado* (1916)

Le second recueil du *corpus*, *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, publié en 1916, peut être comparé au premier pour son importance au sein de l'œuvre de son auteur⁶⁶ et pour l'influence de celui-ci qui, selon J. Corrales Egea et P. Darmangeat, « junto con la de Rubén Darío, ha sido sin duda la más fecunda de principios de siglo »⁶⁷. Antonio

⁵⁹ Barcelona, Edition Planeta, 1999.

⁶⁰ Pere Gimferrer, introduction à Rubén Darío, *Poesías*, *op. cit.* p. XVI.

⁶¹ *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Universidad de Murcia, 1985, p. 48. Dans un hommage publié à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, V. Aleixandre souligne l'influence de R. Darío sur sa propre poésie alors même qu'il ne connaissait pas le poète (*Boletín de la real Academia*, t. XLVII, cuaderno CLXXX, 1967, p. 42). Au sujet de cette influence de R. Darío sur V. Aleixandre, cf. Leopoldo de Luis, *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 89.

⁶² *Cantos de vida y esperanza*, Tipografía de Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1905.

⁶³ *Cantos de vida y esperanza*, F. J. Díez de Revenga, Madrid, Almar, 2001, p. 69.

⁶⁴ Le poème « Marcha triunfal » est en effet cité par I. Paraíso (*La métrica española en su contexto románico*, *op. cit.* p. 193) comme exemple d'innovation et d'apport de la *cláusula trisílaba*.

⁶⁵ José Domínguez Caparrós, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, p. 184-185.

⁶⁶ Cf. M. P. Predmore, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez, el « diario » como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973, p. 11 ; Antonio Sánchez Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1962 et Janet Ellena Fisher, *El "Diario de un poeta recién casado" de Juan Ramón Jiménez : ¿ "obra abierta" ?*, Michigan, University Microfilms International, 1985, p. 131 et suivantes.

⁶⁷ *Poesía española, siglo XX*, Paris, Librería Española, 1966, p. 56.

Martínez Sarrión⁶⁸, qui qualifie R. Darío de « padre de toda nuestra modernidad lírica », situe Juan Ramón Jiménez « en la estela de Darío ».

En outre, *Diario de un poeta recienecasado* porte un double questionnement sur la nature métrique et versifiée du texte poétique et son « identité » rythmique. La présence de poèmes en prose laisse envisager une « ruptura de barreras entre prosa y verso » comme le souligne Juan Manuel Rozas⁶⁹. D'autre part, la question de la nature de l'écriture poétique est également soulevée par le vers libre, symptomatique du renouveau de la versification de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. Selon Antonio Sánchez Barbudo, « para lo propiamente lírico usa siempre el verso, aunque éste sea desnudo, incoloro y libre y suene casi como prosa »⁷⁰. A ce titre, le recueil de Juan Ramón propose une sorte de dépassement de la dissolution de la métrique traditionnelle déjà commencée par R. Darío.

Diario de un poeta recienecasado pose la question de sa nature (ou de son genre) de par son appellation même et on pourrait être tentés d'y voir, comme le souligne Juan Carlos Rodríguez, une synthèse de prose (le journal comme « práctica social masiva »), de récit littéraire et d'écriture poématique⁷¹. Cette pluralité formelle, doublée d'une ambiguïté « statutaire », entraîne un questionnement sur le rapport, dans ce recueil, du sujet poétique et de sa parole : « en el *Diario*, no hay nada que se interponga aparentemente entre el yo del sujeto y lo que ese yo cuenta ». Cette imbrication interroge la notion même de lyrisme, dont la définition par Jean-Michel Maulpoix⁷² rappelle la situation du locuteur de *Diario de un poeta recienecasado* en voyage en mer :

Le lyrisme est la voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde et simultanément lui permet de s'y établir, comme s'il pénétrait grâce à elle au cœur de l'énigme qui lui est posée par sa propre condition.

Ce triple questionnement sur la forme métrique, la nature du discours et l'imbrication du sujet du poème renvoie plus largement à celui de la définition de l'écriture poétique et du

⁶⁸ « Gimferrer, Rimbaud y Juan Ramón Jiménez », *Zurgai, Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, n°12, 2006, p.23.

⁶⁹ Cité par Arcadio López-Casanova dans *Macrotexto poético y estructuras de sentido*, Valencia, Tirant lo blanc, 2007, p. 23.

⁷⁰ *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1962, p. 50. Cf. Alberto Acereda, « Juan Ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española. Del simbolismo francés a *Diario de un poeta recienecasado* », *Estudios humanísticos*, n°17, 1995, p. 11-25.

⁷¹ Cité par Arcadio López-Casanova, *Macrotexto poético y estructuras de sentido*, op. cit. p. 25.

⁷² *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 14.

rapport forme-sujet qui s'y établit. Sans doute la conception du rythme d'Henri Meschonnic⁷³ comme « continu corps-langage », c'est-à-dire la synthèse « rythmique » d'un sujet et d'une parole, permet-elle de réunir ces interrogations pour les résoudre en posant pleinement la question de l'écriture poétique. Il peut être intéressant, dans cette mesure, d'aborder directement la question du sujet poétique et d'en confronter différents visages, selon les recueils, voire les poèmes.

- Rafael Alberti, *Marinero en tierra* (1924)

Le recueil *Marinero en tierra* (1924) de R. Alberti, prix national de littérature en 1925, se situe sans ambiguïté parmi les productions de la « Génération de 1927 », dont Jean Canavaggio dit qu'elle s'étend « entre 1920 et 1936 »⁷⁴. Il se distingue des deux recueils précédents par la présence de formes traditionnelles comme le sonnet, le « zéjel », la « canción », qui composent selon Jean Canavaggio⁷⁵ le « populisme attachant » de certains poèmes. Ces spécificités métriques justifient certes son intégration dans un questionnement sur l'écriture versifiée et son rythme.

En outre, nous retrouverons l'interrogation, soulevée plus haut, sur le sujet poétique : à l'opposé du locuteur juanramonien⁷⁶ mis en rapport avec un référent auquel renvoie (au moins en apparence) la forme du « journal de bord », le locuteur multiple de *Marinero en tierra* adopte les masques de divers personnages : enfant, marin, êtres fantastiques, féminins ou masculins qui projettent d'emblée le lecteur dans un univers poétique multiple et, semble-t-il, purement imaginaire⁷⁷... Cette multiplicité apparente des discours confère un caractère ludique au recueil, dont Jean Canavaggio souligne la nature « elliptique » par le « brassage d'éléments hétéroclites issus d'un folklore andalou lié à des rumeurs populaires, à un *on-dit moderne de la rue* »⁷⁸. C'est là une nouvelle manière d'interroger l'écriture poétique en posant la question de son « domaine » (thématique, stylistique). *Marinero en tierra* ouvre

⁷³ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001.

⁷⁴ *Histoire de la littérature espagnole*, tome 2, Paris, Fayard, 1999, p. 489.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 492.

⁷⁶ Néanmoins, on note plusieurs correspondances entre les deux auteurs, principalement entre les recueils du *corpus*. Cf. « El amor y erotismo lírico en la poesía de Rafael Alberti » de Diego Martínez Torrón, in *Juan Ramón Alberti, dos poetas líricos*, Diego Martínez Torrón (ed.), Kassel, Reichenberger, 2006, p. 355.

⁷⁷ Cf. Gúzman Álvarez (Madrid, Editorial Nebrija, 1980, p. 117) : « al ser manejados estos elementos [c'est-à-dire les différents personnages qui peuplent l'univers poétique de *Marinero en tierra*] en la creación poética, Alberti les hace vivir en espacios lógicamente imposibles. El ambiente cotidiano con su lógica adecuada son sustituidos por una idealización – a veces fantástica – engendradora del momento lírico ».

⁷⁸ Entre autres, « télégrammes, vols aériens, tramways [qui] affrontent les espaces de poèmes souvent burlesques ou moqueurs », *Histoire de la littérature espagnole*, *op. cit.* p. 494.

ainsi la possibilité d'un questionnement sur la tonalité de l'écriture poétique et sur l'inclusion de l'humour et de l'ironie.

- Vicente Aleixandre, *Espadas como labios* (1932)

Le recueil de Vicente Aleixandre, *Espadas como labios* (1932), écrit huit années seulement après celui de R. Alberti, est également une production de la « génération de 1927 ». La rupture n'est certes pas totale avec les deux recueils précédents : dans *Macrotexto poético y estructuras de sentido*⁷⁹, Arcadio López-Casanova fait d'ailleurs du *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez une sorte de dénominateur commun entre les esthétiques, pourtant différentes, de R. Alberti et V. Aleixandre⁸⁰.

Néanmoins, plus tardif que *Marinero en tierra*, le recueil *Espadas como labios* n'est pas la première œuvre de V. Aleixandre⁸¹ et sa « semántica irracional (o simbólica) » s'oppose au « neopopularismo » de R. Alberti⁸², selon Arcadio López-Casanova. De même, dans son ouvrage *Lírica española del siglo XX*, Guzmán Álvarez⁸³ classe Rafael Alberti dans le chapitre « La creación sometida a la norma artística » alors que Vicente Aleixandre est évoqué dans le suivant : « Variaciones ». Ces deux visages de la génération de 1927 s'opposent dans la manière même de questionner l'objet et le sujet poétique : pour Jean Canavaggio, le recueil *Espadas como labios* laisse apparaître les « invocations paniques de l'inconscient »⁸⁴, ce qui constitue une autre manière de mettre en relation le sujet et sa parole.

Les deux recueils s'opposent également par leur métrique : l'omniprésence (ou presque) du vers libre dans *Espadas como labios* semble le situer dans le prolongement du recueil de Juan Ramón Jiménez mais s'en distingue : V. Aleixandre rompt ici avec le vers court, majoritairement présent dans son recueil initial, *Ámbito*. Parmi les questionnements que l'écriture d'*Espadas como labios* pose relativement au rythme, se trouve enfin celui du langage et d'une syntaxe spécifique dont on retrouvera la trace, semble-t-il, chez Pere Gimferrer.

⁷⁹ *Macrotexto poético y estructuras de sentido*, op. cit., p. 23.

⁸⁰ Sa relation avec R. Alberti est d'ailleurs attestée par l'insertion d'une lettre de J. R. Jiménez au début de la seconde partie de *Marinero en tierra*, Madrid, Castalia, 1972, p. 115-117. Leopoldo de Luis évoque d'ailleurs une rencontre entre les trois poètes (*Vida y obra de Vicente Aleixandre*, op. cit. p. 108-109).

⁸¹ De part les dates d'écriture, le recueil *Arde el mar* de R. Alberti aurait pu également être mis en perspective avec *Ámbito*, le premier recueil de Vicente Aleixandre écrit entre 1924 et 1927.

⁸² Madrid, Castalia, Edición de Alejandro Duque Amusco, 1990. On trouverait sans doute, d'ailleurs, une coïncidence de certains thèmes comme la jeunesse (cf. les poèmes « Niñez », p. 95, « Adolescencia », p. 105, « Juventud », p. 117).

⁸³ Madrid, Editorial Nebrija, 1980.

⁸⁴ *Histoire de la littérature espagnole*, op. cit., p. 492.

Les dates de vie et de mort de V. Aleixandre (1898-1984) témoignent à elles seules du poids qui fut le sien sur le XXe siècle espagnol⁸⁵ : Leopoldo de Luis répète combien il fut à l'écoute des générations postérieures⁸⁶, de même que Marcos-Ricardo Barnatán⁸⁷. Témoigne d'ailleurs de cette « aura » aleixandrienne la lettre qu'il adresse au jeune Pere Gimferrer, intégrée en préface au recueil *Malienus*⁸⁸. Cette observation de Vicente Aleixandre : « allí no arde el mar, sino la vida » renvoie, bien sûr, au recueil de P. Gimferrer, *Arde el mar*.

- Pere Gimferrer, *Arde el mar* (1966)

Le surnom « Nueve Novísimos », attribué par José María Castellet aux jeunes poètes, dès son anthologie de 1970⁸⁹, dit bien le renouveau d'une écriture poétique qui entraîne « una ruptura con la anterior » (José María Sala⁹⁰). Parmi ces neuf poètes, Pere Gimferrer est une figure à part : l'un des rares (en dépit de son jeune âge, vingt-cinq ans) qui soit déjà connu en 1970 par l'obtention du Premio Nacional de Literatura, pour *Arde el mar* (1966). Sa position privilégiée au sein de l'anthologie de J. M. Castellet est soulignée par ce jugement acerbe et à double tranchant du poète José Miguel Ullán⁹¹ :

La antología, [...] se asemeja a un montaje [...] donde algún poeta potable y otros varios muy mediocres han servido de coristas para que resaltase la figura egregia, bilingüe y emplumada de la Celia Gámez de la novísima poesía en castellano, alias Pedro Gimferrer.

Si la nouveauté de l'écriture du recueil *Arde el mar* tient aux références intertextuelles contemporaines et cosmopolites⁹² qui y abondent, il ne s'en inscrit pas moins dans un réseau d'influences espagnoles, notamment parmi les auteurs antérieurs du *corpus*. Jordi Gracia se rappelle « la temprana devoción gimferreriana por el modernismo » et rajoute que « Prat lo

⁸⁵ Cette importance est réaffirmée par l'obtention du prix Nobel obtenu en 1954.

⁸⁶ *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 159 : « En cada rincón de España, surgía un grupo de muchachos deseosos de hacerse oír desde su pequeña atalaya. Y todas solicitaban de Aleixandre ayuda y consejo. [...] Vicente se multiplica. Corresponde a todos los escritos ».

⁸⁷ « Vicente Aleixandre y la poesía novísima », *Ínsula*, n°374-375, 1978, p. 23.

⁸⁸ Cf. l'édition de Julia Barrella, Madrid, Visor, 2000, p. 93. En retour, on peut se référer aux hommages de P. Gimferrer à V. Aleixandre (cf. article « Perfil de Vicente Aleixandre » de la revue *Ínsula*, n°576, 1994).

⁸⁹ *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

⁹⁰ Article joint à l'anthologie de Castellet, « Apéndice documental », *ibid.*, p. 9. Gaspar Gómez de la Serna parle de « una ruptura radical » (« Apéndice documental », *ibid.*, p. 29)

⁹¹ José Miguel Ullán, « Respuestas a dos entrevistas », in *Apéndice documental*, *ibid.*, p. 21 (rapporté de Ramón L. Chao, « José Miguel Ullán : Escritor por legítima defensa », *Triunfo*, n°439, 1970). Par ailleurs, Rafael Conte (« Ápendice documental », *ibid.*, p. 7) pense également que P. Gimferrer élève la poésie « a troncos más excelsos y autónomos ».

⁹² Jordi Gracia distingue deux types d'influences chez les Novísimos : « Eliot y en general tradición metafísica anglosajona » d'une part, et, d'autre part, « Valéry y tradición mallarmeana ». Dans cette seconde veine, il évoque également une influence de J. R. Jiménez sur P. Gimferrer, mais mentionne le titre *Espacio*. Sur ce point, cf. Andrew Debicki, *Anthropos* n°140, 1993, p. 46-49.

llamaría ‘segundo Darío’ »⁹³. Julia Barella le souligne également : « si atendemos a su formación inicial el nombre de Rubén Darío es el que primero aparece en sus declaraciones, entrevistas y poéticas ». Puis elle rajoute : « Ligado a éste, con frecuencia, el de Vicente Aleixandre, con el que empieza a cartearse en junio de 1965 »⁹⁴.

En effet, *Arde el mar*, se situe dans la continuité de la génération de 1927, comme Pere Gimferrer l’affirme dans une interview récente : « *Arde el mar* era un libro escrito actuando como si para la poesía no hubiera ocurrido nada después del 36, en ningún sentido. [...] Había excepciones pero mi idea era continuar desde donde quedó el 27 »⁹⁵. Particulièrement, une certaine influence du recueil *Espadas como labios* de V. Aleixandre peut sans doute être observée, comme le soutient José Olivio Jiménez⁹⁶, dans les images poétiques rappelant l’esthétique « surréaliste »⁹⁷, notamment dans le poème « El arpa en la cueva » qui clôt le recueil *Arde el mar*.

Par ailleurs, P. Gimferrer a également influencé ses contemporains. Ana María Moix⁹⁸ évoque *Arde el mar* comme « un libro decisivo, fundacional, sin el que la poesía no sería o que ha sido desde entonces ». En particulier, le poème « Oda a Venecia ante el mar de los teatros » (un des trois inclus dans l’anthologie de J. M. Castellet), en décrivant « la ciudad de Venecia como arquetipo y símbolo, la impresión colorista, el lujo y la distorsión, la melancolía y la musicalidad de estéticas decadentes hacen brotar un discurso recargado » (Pilar Yagüe López)⁹⁹, peut sans doute être considéré comme le point de départ du

⁹³ Introduction à *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 55. Au sujet de l’influence du Modernisme sur P. Gimferrer, cf. Claudio Rodríguez Fer, « Gimferrer ante el mar de los teatros », *Salina*, n°9, 1995, p. 137. Pour ce qui est de l’influence de la Génération de 1927 sur les Novísimos et P. Gimferrer, cf. Rosa María Pereda, *Joven poesía española*, édition de Concepción G. Moral et Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra, 1980, p. 11.

⁹⁴ Introduction à Pere Gimferrer, *Poemas (162-1969)*, op. cit. p. 15. Au sujet de la coïncidence entre les esthétiques de R. Darío et P. Gimferrer, cf. l’interview accordée à Sergi Doria pour *El ABC*, 14/03/2006 (« Pere Gimferrer : ‘El melodrama es para mí una metáfora de la vida’ »).

⁹⁵ Pere Gimferrer, « El poema consiste en detener el tiempo », entrevista de Ignacio Elguero, *Mercurio*, n°127, enero de 2011, p. 12.

⁹⁶ *Diez años de poesía española, 1960-1970, Ínsula*, Madrid, 1972, p. 373. Jordi Gracia parle d’un « ambiente irracionalista et surrealista » qui caractérise selon lui la « sensibilidad del joven poeta de *Arde el mar* » et qu’il associe au mouvement catalan *Dau al set* (Introduction à *Arde el mar*, op. cit. p. 33).

⁹⁷ La dénomination « surréaliste », certes discutée, est fréquemment utilisée pour les recueils de V. Aleixandre *Espadas como labios* et *la destrucción o el amor* (cf. l’étude d’Elena Castro : *La subversión del espacio poético en surrealismo español*, Madrid, Visor Libros, 2008). Vingt-deux des trente-et-un poèmes de *Espadas como labios* sont inclus dans *Poesía superrealista : antología*, de Vicente Aleixandre (Barcelona, Barral, 1971, pp. 53-83). Cf. l’introduction rédigée par le poète lui-même, *ibid.*, p. 7, et l’article de Vicente Molina-Foix, « Vicente Aleixandre (1924-1969) », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°242, 1970, p. 289.

⁹⁸ Zurgai, *Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, n°12, 2006, p. 20-21.

⁹⁹ *La poesía de los setenta. Los novísimos, referencia a una época*, Univerddidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1997, p. 80.

« venecianismo »¹⁰⁰. Cette esthétique nouvelle pose, là encore, la question de l'espace poétique, du rapport du poème et de l'imaginaire : construction du poème par les images et disposition des images dans le poème¹⁰¹.

La métrique du recueil *Arde el mar* se caractérise, à première vue, par l'ambivalence : d'une part, l'adoption de vers traditionnels et disposés en strophes, de l'autre, des vers libres et longs tendant au verset (rappelant, ce faisant, l'écriture alexandrienne). La syntaxe présente également des mises en formes qu'il nous a semblé intéressant d'observer sous l'angle du rythme et des agencements phrastiques et syntagmatiques : répétitions, énumérations, coordinations. Parmi ces dernières, citons le cas de la conjonction « o » à valeur identificative, que C. Bousoño considère caractéristique de V. Aleixandre¹⁰². Là encore, il s'agit de voir comment différents phénomènes mis en œuvres permettent, par une imbrication des « mises en forme », métriques et syntaxiques notamment, d'engendrer un rythme.

- Leopoldo María Panero, *Teoría* (1973)

Au contraire du recueil de P. Gimferrer, et en dépit de la relation d'amitié qui lie très tôt les deux poètes¹⁰³, le recueil *Teoría* de L. M. Panero (1973), malgré la diversité de sa forme versifiée, déconstruit largement la métrique traditionnelle, comme le souligne Manuel García Castellón¹⁰⁴. La question de l'espace de l'écriture poétique se pose, un peu comme chez Juan Ramón Jiménez, par l'abolition du vers au profit d'une écriture suivie où le motif de la ligne prend une valeur nouvelle et constituera un espace du rythme.

¹⁰⁰ Celle-ci ne fut pas toujours bien comprise ni acceptée comme le prouve ce commentaire de José Miguel Ullán qui qualifie Pere Gimferrer de « coleccionista [...] de todas las escorias del pasado » (*Nuevos novísimos poetas españoles*, « Apéndice documental », *op. cit.*, p. 22).

¹⁰¹ Nous évoquerons cet aspect en troisième partie.

¹⁰² C. Bousoño, *La poesía de V. Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, p. 368-377. Dans *Arde el mar*, pour ne citer qu'un exemple, on peut se reporter au poème « Oda en Venecia ante el mar de los teatros » : « un desnudo o adolescente muerto » (v. 19). Nous évoquerons ce phénomène en seconde partie.

¹⁰³ Elle est soulignée par J. Barella (Introduction à P. Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 17 : « desde el primer momento se establece una especial relación entre Gimferrer y Panero ». Elle parle également d'une « gran amistad » (note 11, p. 16), laquelle n'est pas formulée sans ironie par L. M. Panero : « somos dos los gigantes de la poesía española actual, tal como en otro tiempo ocurrió con Quevedo y Góngora » (« La poesía de Pere Gimferrer », *Y la luz no es nuestra*, Madrid, Libertarias, 1993, p. 53).

¹⁰⁴ Cf. article « Leopoldo María Panero, el último poeta », compte-rendu de : Túa Blesa, *El último poeta*, in [Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago", n°4](#), 2000, p. 27-28.

En outre, dans l'analyse du recueil de L. M. Panero, la question de l'espace poétique peut être mise en rapport avec celle du sujet, comme le souligne Lina Iglesias¹⁰⁵ :

Il semble en effet que, dans la quête d'un espace poématique pour se dire, la voix panérienne ait été amenée à s'énoncer dans un discours interminable, suivi mais interrompu de suspensions inattendues par des ruptures de sens qui donnent le sentiment d'une écriture éclatée.

Le recueil *Teoría* se caractérise, entre autres, par la spatialisation de son écriture. Si, sur le plan de l'histoire littéraire, il ne s'agit plus d'une nouveauté¹⁰⁶, les enjambements et échelonnements fréquents, la typographie tantôt énigmatique, tantôt ludique, les *flatus vocis* qui perturbent l'élaboration du sens modulent ce passage du « dire » du locuteur au lecteur. Le recueil pose alors la question de l'espace poétique en mettant en valeur la page, mais également l'objet-livre.

Nous avons évoqué, non exhaustivement, différents questionnements qui saisissent le lecteur de ces six recueils et concernent la métrique, le langage, la spatialisation, l'élaboration d'un sujet de l'écriture. Ces phénomènes sont à inclure dans une réflexion sur le rythme et, plus largement, sur l'écriture poétique, mais il va sans dire qu'une étude limitée à six recueils ne saurait proposer un parcours historique représentatif des formes poétiques du XXe siècle.

Aussi, cette étude pourrait être prolongée par l'analyse de recueils datant des années 1940 et 1950, période que nous avons ici laissée de côté. L'absence de ces deux décennies n'est, cependant, qu'une preuve flagrante de notre refus de faire la description exhaustive d'une période donnée : le *corpus* a certes été l'objet de ce travail, mais qu'il n'en a pas été le sujet. Plus que l'écriture comme événement, nous intéressent l'écriture comme phénomène, perceptible sur la page et réitérable à chaque lecture. Néanmoins, les poèmes étudiés n'ont pas été réduits à un statut d'outil servant une réflexion générale sur le rythme. C'est d'ailleurs tout le paradoxe du rythme de ne pouvoir émaner que des actualisations, poétiques, aussi ponctuelles soient-elles, d'une part, alors même que, d'autre part, et contrairement à la

¹⁰⁵ *L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : la quête d'une voix*, sous la direction de Marie-Claire Zimmermann, 1999, Université de Paris IV-Sorbonne, p. 100. Ce rapprochement est également effectué par G. Labrador Méndez. Selon lui, le recueil *Teoría* est dédié à « la disolución efectiva de las fronteras entre el yo y el mundo, única senda abierta para un sujeto que se ha perdido en territorios fantasmales » (*Letras arrebatadas, poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 336).

¹⁰⁶ Cf. Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000, p. 75 et suivantes. Outre les antécédents moyenâgeux, ce type d'écriture s'observe dès les deux premières décennies du XXe siècle. Felipe Muriel Durán précise que les premières publications de poèmes visuels se sont produites en 1916.

métrique et aux faits de langue, il n'est pas « historicisable »¹⁰⁷, sous peine d'être réduit à son enveloppe externe : les phénomènes, pluriels et changeants, par lesquels il se construit.

Une réflexion sur le rythme doit donc partir de l'observation de phénomènes : forme métrique, structure langagière particulière, disposition caractéristique de l'écriture, construction spécifique du sens. Une fois ceux-ci répertoriés dans l'ensemble du *corpus* et ramenés à un pourcentage traduisant leur importance dans chaque recueil¹⁰⁸ ou chaque poème, chaque espace d'écriture, nous pourrions élaborer une typologie du rythme permettant de décrire l'écriture poétique dans sa diversité¹⁰⁹. Nous citerons autant que faire se peut les poèmes, mais des impératifs de longueur et de nombre de pages nous contraignent à réduire le nombre de citations exhaustives.

3- Parcours analytique et références critiques

On ne peut sans doute pas écrire sur le rythme aujourd'hui sans tenir compte des réflexions d'Henri Meschonnic, élaborées dès *Critique du rythme* (1982)¹¹⁰. L'affirmation meschonnicienne qui est, selon nous, la plus porteuse au sein même de sa poétique (dans la mesure où elle est à l'origine de plusieurs thèses d'H. Meschonnic) et qui nous guidera dans l'ensemble de notre travail, est la définition du rythme comme continu. Peu développée dans *Critique du rythme*¹¹¹, c'est dans *Politique du rythme, politique du sujet* qu'elle est formulée le plus explicitement lors d'une définition du rythme comme « l'organisation du continu dans le langage »¹¹² allant de pair avec cette autre description : « l'organisation du mouvement dans la parole ». Nous utiliserons la notion de mouvement pour la mettre en rapport avec celles de temporalité et d'espace.

¹⁰⁷ Nous reviendrons au terme de ce travail sur cette question de l'historicité.

¹⁰⁸ Néanmoins, certains phénomènes repérés dans notre *corpus* nous ont semblé difficilement quantifiables et n'ont pas donné lieu à des calculs de pourcentages, particulièrement pour ce qui est du chapitre sur la lecture. Toutefois, nous nous sommes efforcée de donner le plus d'exemples possibles.

¹⁰⁹ L'objectif de notre travail étude serait sa réutilisation, notamment celle de la typologie que nous proposons, dans des études consacrées à des *corpus* différents, notamment concernant la période des deux décennies écartées par nous. On pourrait ainsi envisager un « répertoire du rythme » plus important où des *corpus* précis mais appartenant à des domaines (génériques, géographiques, etc.) divers seraient étudiés en termes de phénomènes liés au rythme et à l'espace.

¹¹⁰ Paris, Verdier, 1982.

¹¹¹ On en trouve néanmoins quelques traces : « le rythme est une tension inéludable de métaphysiques adverses : non seulement celles du continu et du discontinu, mais celles du cosmique et de l'histoire », *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 225.

¹¹² Paris, Verdier, 1995.

La définition meschonnicienne du rythme comme continu comporte deux volets. Le premier, syntagmatique, suit l'organisation « horizontale » et linéaire du langage. Sans doute cette acception renvoie-t-elle à l'étymologie du terme « rythme » : « ῥέω » qui signifie « couler »¹¹³. Cette première définition est déterminante dans le rapport établi par H. Meschonnic entre la « critique du rythme » et « la critique de la syntaxe »¹¹⁴. En émane également l'opposition affirmée entre rythme et mètre, sur laquelle nous reviendrons dans notre première partie.

La distinction entre continu et continuité (dans l'article « La force dans le langage »¹¹⁵), associe cette première définition du « continu » à la seconde : H. Meschonnic déplore en effet « la confusion entre le continu de la forme-sujet qui fait la force de la chose littéraire (et sa seule justification historique et sociale, son importance aussi pour une politique du sujet) et la notion courante de *continuité* ». La continuité est une « consécution » et suppose une « identité au moins partielle de deux choses ». (L'interruption « dans la chaîne historique, culturelle, interprétative » est alors la « discontinuité ».) En revanche, la notion de « continu rythmique de la force » est étrangère à ce dualisme.

Le continu apparaît d'abord comme une dynamique syntagmatique du langage, dont provient – second aspect – le continu « forme-sujet », c'est-à-dire, selon une représentation plus verticale de la notion, une absence de coupure entre le sujet et sa parole : « si un sujet peut être unité de rythme, si un discours peut être unité de rythme, ce n'est possible que quand un sujet s'inscrit au maximum dans son discours »¹¹⁶. Selon cette seconde définition, le « continu » réunit le sens et la forme : dans *Dans le bois de la langue*, H. Meschonnic affirme en effet que « le rythme est du continu qui sort justement de l'opposition entre forme et le sens »¹¹⁷. Ce « continu »-là s'oppose au signe, autre théorie meschonnicienne largement défendue dans *Critique du rythme*¹¹⁸ ou encore dans *Célébration de la poésie* : « La généralisation du signe empêche de penser la spécificité du langage, comme le discontinu du

¹¹³ Pour la recherche étymologique, cf. *Critique du rythme, op. cit.* p. 150. Le mot « continu » n'est pas utilisé ici. Après avoir observé que « couler » ne se dit jamais de la mer et que « rythme » ne peut donc pas trouver son étymologie dans « le mouvement réguliers des flots », Emile Benveniste, reconnaît néanmoins : « Il n'y a pas de difficulté morphologique à rattacher ῥυθμός ῥέω » (*Problèmes de linguistique générale*, Vol. I, chapitres XXVI, « La notion de rythme dans son expression linguistique », p. 327).

¹¹⁴ *Critique du rythme, op. cit.* p. 111.

¹¹⁵ *In La force du langage*, Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic, Sous la direction de Gérard Dessons, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 16-17.

¹¹⁶ *Critique du rythme, op. cit.*, p. 73.

¹¹⁷ *Dans le bois de la langue*, Paris, Laurence Teper, 2008, p. 50.

¹¹⁸ *Critique du rythme, op. cit.* p. 703 et suivantes : chapitre « Non le signe, mais le rythme ».

signe empêche de penser le continu du rythme »¹¹⁹. Le continu transversal forme-sens permet, à son tour, d'établir le rythme « comme organisation du discours, donc du sens »¹²⁰, c'est-à-dire comme continu « horizontal ».

Nous utiliserons cette double notion de continu pour bâtir une analyse du langage poétique et de son rythme, ce dernier étant évoqué de manière transversale, dans différents domaines. En effet, penser le continu c'est d'abord penser ce qui inscrit l'œuvre dans sa durée et sa linéarité, ce qui en fait une présence et lui confère une valeur, au-delà du « fragment » et d'une conception de l'œuvre comme témoignage d'une histoire littéraire ou personnelle. Penser la transcendance verticale de l'œuvre (second volet de la notion de « continu »), c'est aussi la situer dans une série de rapports, par exemple : rapport de son écriture à sa lecture, de son sujet (celui qui dit) à son objet (ce qu'il dit), et considérer que l'œuvre littéraire est leur réunion, leur synthèse. Elle ne se situe pas entre l'un et l'autre (par exemple entre un écrivain et son lecteur), mais dans le fait qu'elle porte en elle à la fois son écriture et sa lecture.

Cette pluralité de « directions » ou plutôt de dimensions : linéarité, syntagmatique, ou au contraire verticale, ouvre la voie à une conception spatiale de l'écriture. La notion d'espace – et les différentes métaphores, couramment utilisées d'ailleurs, qui s'y rapportent : dynamique, mouvement, lieu, milieu – permet, semble-t-il, d'analyser transversalement le discours poétique. Dans le domaine des sciences, l'espace se définit avant tout (depuis A. Einstein) par quelque chose dont on fait l'expérience (si nous « tirons » cette observation vers le domaine littéraire, nous dirons : par un sujet, qui écrit ou qui lit) et qui se définit par des coordonnées plurielles (« x, y, z » selon Marie-Antoinette Tonnelat¹²¹), mais impliquant également la temporalité : « tout événement sera donc nécessairement repéré non par trois mais par quatre nombres (x, y, z, t) qui constituent ses coordonnées d'espace et de temps ».

L'espace est donc une notion relative¹²² : « pour repérer la position d'un objet [...] il faut le situer par rapport à un ensemble d'autres objets qui jouent le rôle de système de référence ». Cela suppose d'emblée la pluralité et l'établissement d'un rapport (entre un élément mobile ou changeant et un élément référent ou considéré comme stable). Dans cette mesure, la notion d'espace fonctionne comme celle de mouvement : « un corps dont on dit

¹¹⁹ *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, p. 51-52.

¹²⁰ *Critique du rythme*, op. cit., p. 71

¹²¹ Encyclopédie Universalis, Paris, 1995, vol. 8, pp. 741-743 : « Espace-temps ».

¹²² *Ibid.*, paragraphe « Espace, temps, mouvement » rédigé par J.-P. Provost.

qu'il se déplace 'dans l'espace' est un corps dont les coordonnées dans le référentiel varient. La notion d'espace comme celle de mouvement est donc relative à un référentiel spatial »¹²³.

Mais quel peut être, en poésie, cet espace de référence, ce cadre dans lequel se produisent le mouvement et le rythme ? Nous considérerons plusieurs espaces, domaines ou lieux, tout au long de ce travail, parmi lesquels la métrique, le langage (et les espaces internes qui le constituent : la phrase, la ligne, le discours), la page (« la typographie est une topographie » dit H. Meschonnic¹²⁴), le sens et ses lieux ou « topos », l'intertextualité comme « forum » de voix, la lecture comme mouvement d'un espace intérieur vers un extérieur au texte apparaîtront comme des espaces poétiques dans lesquels le rythme peut être élaboré, engendré par différents phénomènes.

Pour conférer à la notion d'espace cette puissance dynamique dont nous tâcherons de montrer qu'elle détermine le rythme de l'écriture poétique, nous partirons de l'association traditionnelle, largement critiquée, mais néanmoins spatialisante, du rythme à la métrique. Nous l'avons dit, de la définition du rythme comme continu, émane l'une des thèses principales d'Henri Meschonnic : la distinction du rythme et du mètre¹²⁵. La métrique ne permettrait pas de penser le continu. Pour reprendre la typologie d'H. Meschonnic, on pourra affirmer que, dans sa définition traditionnelle (et habituelle), elle ne peut que penser la « continuité »¹²⁶. Peut-on néanmoins mettre à profit, en passant de la science à la poésie, la valeur dynamique de l'espace et, donc, de la métrique ?

Si la métrique apparaît d'emblée comme un espace stable et codifié¹²⁷, nous nous proposons de la redéfinir comme un agencement d'espaces, alliant stabilité et dynamique, et opérant à plusieurs niveaux que nous observerons successivement : recueils, sections de poèmes, poèmes, vers. Contrairement à la vision qu'en offre Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*¹²⁸, par cette redéfinition, chacun de ces espaces métriques offre un « système de référence » dans lequel peut avoir lieu le mouvement du langage (versifié ou non) d'où naîtra le rythme.

¹²³ « L'espace-temps est la seule vraie notion absolue », conclut J.-P. Provost.

¹²⁴ *Critique du rythme*, op. cit., p. 324.

¹²⁵ Cf. *Critique du rythme*, chapitre : « Le rythme sans mesure », op. cit., p. 141 et suivantes.

¹²⁶ H. Meschonnic dénonce les définitions du rythme comme « ordre-équilibre-harmonie » (continuité entre des éléments distincts qui ne sont pas saisis dans le continu du langage mais dans leur ponctualité), et comme « émotion-rupture » (c'est-à-dire comme discontinuité), *ibid.*, p. 148.

¹²⁷ Nous reviendrons dans l'introduction à la première partie sur sa définition.

¹²⁸ Pour lui, « la métrique est la théorie du rythme des imbéciles », *ibid.*, p. 143.

Lors de cette première analyse, nous distinguons deux manières de concevoir la nature de cet espace en nous appuyant sur le quatorzième et dernier chapitre de l'ouvrage *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari¹²⁹ pour distinguer, avec eux, deux types d'espaces. Le premier est l'espace « strié » : « fixe », « délimité, fermé sur un côté au moins », semblable à la broderie (avec un motif centrique et symétrique) ; c'est un espace dans lequel la coupure est « définie par un étalon »¹³⁰. Le second espace est l'espace « lisse » : « mobile », « amorphe », ouvert (« qui préfigure l'*op'art* ») sans point central d'achoppement, comme le *patchwork* : la coupure y est « irrégulière et non déterminée ». Dans le premier, ce qui compte, c'est d'aller « d'un point à un autre », alors que le second trouve sa valeur dans le trajet lui-même. Ce n'est pas seulement les limites de l'écriture poétique qui sont interrogées, mais son mouvement constitutif.

Par ailleurs, cette dialectique du strié et du lisse, du langage codifié ou du langage « au fur et à mesure », ne se limite pas à une considération spatiale. Elle se répercute dans une conception double de la temporalité, dans l'opposition entre d'une part la perception de la durée comme antérieure à l'instant, point de vue défendu par Henri Bergson (*Durée et simultanéité, La pensée et le mouvant*), et, d'autre part, le primat de l'instant pensé par Gaston Bachelard (*L'intuition de l'instant, La dialectique de la durée*). Nous analyserons donc chaque recueil en les situant par rapport à ces deux critères, mais aussi en observant comment ces deux « pôles » que nous aurons définis s'agencent dans les recueils¹³¹.

Après être revenue sur les bases de la conception traditionnelle (métrique) du rythme, réinvestie de sa valeur dynamique, nous nous centrerons non plus sur le « système de référence » (J.-P. Provost¹³²) mais sur le mouvement lui-même. La figure de la ligne symbolise ce rapport de l'espace et de la temporalité au continu meschonnicien. Nous l'étudierons, dans cette seconde partie, selon plusieurs modalités.

Premièrement, la ligne et la linéarité dans le discours renvoient à la phrase, selon une définition du rythme vraisemblablement souhaitée par H. Meschonnic à savoir : l'organisation du langage et son rapport au temps. Nous nous centrerons sur les manières de comprendre cette temporalité et nous pencherons, d'abord, sur les travaux de linguistes comme l'ouvrage

¹²⁹ *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 592-625. Nous ferons également quelques allusions au rhizome, défini dans le chapitre premier de cet ouvrage (p. 9-37) et au chapitre « De la ritournelle », p. 381-432.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 596.

¹³¹ En effet, pour les auteurs de *Mille plateaux* « Les deux espaces n'existent, en fait, que par leurs mélanges l'un avec l'autre : l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rend à un espace lisse » (*ibid.*, p. 593).

¹³² « Espace, temps, mouvement », *ibid.*

Temps et verbe de Gustave Guillaume¹³³, pour définir différentes temporalités. A partir d'une analyse de la temporalité contenue dans le verbe et ses formes, nous étudierons la syntaxe et la manière dont son organisation met en jeu non seulement le temps mais l'espace de la phrase. Ainsi, la valeur spatiale ne sera pas écartée au profit d'une réflexion sur la temporalité puisque nous évoquerons la phrase et la ligne en termes d'ouverture-fermeture, de prévisibilité-imprévisibilité et de construction-déconstruction.

Selon cette dialectique stabilité-mouvance qui permet de penser l'espace et la temporalité, donc le rythme, nous observerons différentes modalités du discours syntaxique : un langage prévisible, codifié, fermé, d'une part ; de l'autre un discours ouvert et déconstruit qui semble se « créer à chaque instant ». Le discours poétique élabore, particulièrement, deux types de déliquescence de l'unité phrastique : lorsqu'elle est confrontée au vers et à la coupure versale, lorsqu'elle est décomposée sur une pluralité de lignes typographiques. Le court chapitre sur l'enjambement et l'échelonnement se situe donc à la charnière de cette réflexion sur la phrase et de son démantèlement total. Il ouvre la voie à une étude de la visualité typographique de la ligne et du discours poétique. Cette seconde partie se clôturera donc sur une analyse du « rythme visible »¹³⁴.

La visibilité de l'écrit fait deviner le geste de l'écriture. L'encre permet d'entrevoir le corps, la voix. Notre troisième et dernière partie se centrera donc sur ce rapport sujet-voix-rythme. Nous n'écartons pas la conception spatiale de l'écriture : pour Marc Auge, le sujet est un « lieu », « identitaire, relationnel et historique »¹³⁵. Cette dernière partie aura en effet pour objectif de déterminer l'identité du sujet et la valeur rythmique de celle-ci en interrogeant sa dimension progressive : le sujet poématique se révèle par un processus qui met en jeu des données spatiales et temporelles, d'où sa valeur dynamique, rythmique. Interviennent des phénomènes d'alternance, de répétitions, de heurts, etc.

De ce premier chapitre centré sur l'identité du sujet, nous passerons aux différents procédés qui permettent, dans le poème, une extériorisation du sujet par les jeux d'espaces sémantiques et d'imaginaires : la construction d'une signification, notamment à travers les images, constitue également un processus déroulé dans l'espace-temps du poème. Ne se produit-elle pas selon un rapport intériorité-extériorité, un rapport de sujet à sujet ? Nous

¹³³ *Temps et verbe*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 14 et suivantes.

¹³⁴ Une telle conception n'est pourtant pas étrangère à H. Meschonnic qui consacre une partie de *Critique du rythme* à la typographie (*op. cit.*, p. 297-336), bien qu'il critique par ailleurs la « spatialisation » opérée par la métrique.

¹³⁵ *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994, p. 156-157.

étudierons ce rapport selon une dialectique reconnaissance-non reconnaissance et, notamment, à partir du concept bachelardien de « maison » décrit dans *La poétique de l'espace*¹³⁶. Comme la maison, le poème constitue un espace que le sujet « habite » et qui repose autant sur « l'imagination » que la « synthèse de l'immémorial et du souvenir ». Nous parlons de reconnaissance dans la mesure où le lecteur se reconnaît dans le poème, s'y lit. Il est comme la « maison-nid » de G. Bachelard : « La maison-nid n'est jamais jeune. On pourrait dire, sur un mode pédant, qu'elle est le lieu naturel de la fonction d'habiter ».

Gaston Bachelard ne s'attarde pas davantage sur la valeur rythmique de ce processus d'imbibition du lecteur dans le poème. Notre chapitre final explorera donc cette question en se centrant sur la lecture ou, plutôt, sur la lecture telle qu'elle est supposée par l'écriture comme une relation de sujet à sujet. Ce phénomène peut-il être autre que rythmique ? Le rythme peut-il être autre que lectoral ?

¹³⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 24-25.

1. La métrique, organisation de l'espace poétique. Une dynamique de lois et de transgressions.

INTRODUCTION

Doit-on toujours parler de métrique lorsqu'on parle de rythme ? En dédiant ce premier chapitre aux « lois » du vers et du poème, nous entendons questionner l'existence de liens entre rythme et métrique, en suivant la définition de Paul Aron selon laquelle « la métrique, organisation arbitraire du langage, s'intègre dans le rythme global du discours »¹³⁷. Elle constituerait une partie des réalisations du rythme. Comment les « lois du vers » acquièrent-elles et régissent-elles l'organisation formelle et rythmique du discours poétique ?

1. Vers, versification, métrique

Vers et poésie ont bien sûr un lien historique et culturel, comme le soulignent M. Pougeoise¹³⁸, O. Belic¹³⁹ ou encore M. Collot¹⁴⁰. Quand P. Aron¹⁴¹ remarque que le vers est « fréquemment utilisé dans la poésie », l'adverbe suggère qu'il n'est pas *inhérent* au discours poétique¹⁴², il lui est seulement associé, mais d'une manière privilégiée. C'est d'ailleurs le cas dans quatre des six recueils du *corpus* (ceux de Rubén Darío, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre et Pere Gimferrer). Dans les deux autres, la distinction, maintes fois soulignée¹⁴³, entre le vers et la poésie acquiert une pertinence particulière. Le recueil *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez est partagé entre « poèmes en prose » et vers. Cent-quarante poèmes, soit 57,6% du recueil, sont versifiés, et cent poèmes, soit 41,32% du recueil, sont *indiscutablement* et *en totalité* en prose¹⁴⁴. S'ajoutent un poème qui marie

¹³⁷ *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 537.

¹³⁸ *Dictionnaire de poésie*, Paris, Belin, 2006, p. 457.

¹³⁹ *Verso español y verso europeo*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 83.

¹⁴⁰ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, article « Poésie », Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001, p. 590. Esteban Torre, *Métrica comparada española*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 13.

¹⁴¹ *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 620.

¹⁴² Peut-être notre réflexion sur le rythme nous permettra-t-elle d'envisager cette question en nous incitant à considérer différents aspects du discours poétique (et pas seulement le vers) tout au long de ce travail.

¹⁴³ En 1719 déjà, l'abbé Dubos souligne la séparation des notions de poésie et de vers en affirmant que « le langage poétique est ce qui fait le poète et non la mesure et la rime. On peut suivant l'idée d'Horace être un poète en prose et n'être qu'un orateur en poésie » (cité par Alain Vaillant dans *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 22)

¹⁴⁴ Les poèmes en prose sont répartis de la façon suivante : un seul dans la première section (le poème XIX), quatre dans la seconde (les poèmes XXXI, XLII, XLVII et LIV), ils sont majoritaires dans la troisième section (poèmes LXII, LXIII, LXV, LXVII, LXIX, LXX, LXXI, LXXIII, LXXVI, LXXVIII, LXXX, LXXXII, LXXXIII, LXXXVI, LXXXVIII, LXXXIX, XCI, XCIII, XCIV, XCVII, XCVIII, C, CII, CVII, CIX, CXI, CXII,

prose et vers¹⁴⁵ et deux poèmes pour lesquels il est difficile de trancher entre versification et écriture en prose¹⁴⁶. Le recueil *Teoría* de Leopoldo María Panero présente également une alternance, bien qu'il y ait une nette majorité de poèmes en vers : vingt-huit poèmes sont dans ce cas, soit 87.5% du recueil. Si deux poèmes (ce qui représente 6.25% du recueil) sont en prose¹⁴⁷, deux poèmes (intitulés « Destruktion ficticia » et « Le dernier voyage de Napoléon ») marient prose et vers.

On peut donc sans doute, dans un premier temps, parler du caractère « versal » du discours poétique. Dans un second temps, cette écriture versifiée est également souvent une écriture métrique. Dans le *Vocabulaire de la stylistique* de J. Mazaleyrat, il est question à l'article sur le « vers » de « règles de métrique »¹⁴⁸ ; inversement à l'entrée « métrique », l'auteur se dit « d'avis d'employer le mot pour désigner [...] par extension, ce qui caractérise le discours versifié en général »¹⁴⁹. I. Paráiso ne semble pas non plus concevoir de nuance entre les notions, et parle indifféremment de « métrica o versificación »¹⁵⁰.

Aussi, le lien entre poésie et métrique semble plus essentiel qu'une simple coïncidence historique. Pour I. Fonagy¹⁵¹, la poésie « semble étroitement liée à une structuration métrique

CXIV, CXVI, CXVIII, CXXII, CXXIII, CXXIV, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXII, CXXXIV, CXXXV, CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII, CXL, CXLI, CXLII, CXLIII, CXLIV, CXLV, CXLVIII, CL, CLII, CLIV, CLVI). Ils sont de nouveau minoritaires dans la quatrième section (poèmes CLXII, CLCV, CLXVI, CLXXI, CLXXVI, CLXXVIII, CXXIX, CLXXXI, CLXXXIV, CXCVI), presque aussi nombreux que les poèmes en vers dans la section 5 (poèmes CXCIX, CC, CCI, CCII, CCIII, CCIV, CCVI, CCX, CCXIII) et largement plus nombreux dans la section finale (poèmes CCXIX, CCXX, CCXXI, CCXXII, CCXXIII, CCXXV, CCXXVI, CCXXVII, CCXXVIII, CCXXIX, CCXXX, CCXXXI, CCXXXII, CCXXXIII, CCXXXIV, CCXXXV, CCXXXVI, CCXXXVII, CCXXXVIII, CCXXXIX, CCXL, CCXLI, CCXLII, CCXLIII).

¹⁴⁵ C'est le poème CCXXIV où une citation de quatre vers en anglais est insérée dans un discours en prose.

¹⁴⁶ Il s'agit des poèmes CLXV et CCXXXIII. Le problème se pose différemment pour chacun d'eux. Dans le premier, intitulé « Mar de pintor... (¿de músico ?) » (*Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 230), il est difficile de trancher entre des versets de mesure différente (respectivement de 20, 20, et 31 syllabes) ou des paragraphes très courts, où la précision horaire qui débute chacun d'eux souligne la structuration en parallélismes. Le second poème, est une suite de quatre répliques (d'interlocuteurs différents qui se répondent) qui prend aussi bien l'allure d'un dialogue en prose que de vers débutés par des tirets. Ces difficultés de classification sont révélatrices de la fragilité de la frontière prose-poésie, comme nous observerons ici. Gili Gaya souligne d'ailleurs ce phénomène en rappelant une phrase de Hegel tirée des *Leçons d'esthétique* : « el límite donde termina la prosa y empieza el verso es difícil de fijar y no puede ser observado con precisión de manera general » (*Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993, p. 79).

¹⁴⁷ Il s'agit d'abord du poème liminaire préfaciel et du poème « E non trovan persona che li miri » de la troisième section, qui sont intégralement en prose.

¹⁴⁸ *Vocabulaire de la stylistique*, op. cit., p. 369. Même si ces « règles métriques » sont remises en question, c'est toujours par rapport à elles qu'il est question de définir le vers. L'exemple de Paul Fort (cf. *infra* p. 8) le prouve.

¹⁴⁹ Dans *Métrica española del siglo XX* (op. cit., p. 42), F. López Estrada rapproche les termes « verso » et « medida » : « El verso pues por de pronto es una unidad de medida para partir reguladamente el tiempo ».

¹⁵⁰ *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 21. Cf. également Alain Vaillant (*La poésie*, op. cit. p. 50), le *Dictionnaire de poétique* de M. Aquien (op. cit., p. 182), le *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de A. Marchese y J. Forradellas (op. cit., p. 265) ou la *Métrica española* d'Antonio Quilis (Barcelona, Ariel, 1994, p. 15).

¹⁵¹ *La vive voix*, Paris, Payot, 1983, p. 120.

de l'expression du contenu », et trouve son essence dans ce rapport étroit entre signifié et signifiant¹⁵². Comment le rythme, mouvement du langage, les articule-t-il ? En quoi permet-il la reconnaissance du discours versifié et poétique¹⁵³ ?

Certains critiques insistent sur l'aspect technique de la métrique par rapport à la versification. Il en va ainsi du *Lexique des termes littéraires* de Michel Jarrety¹⁵⁴ : « La métrique étudie les systèmes récurrents inhérents aux techniques de la poésie versifiée », ou encore du *Dictionnaire universel des littératures*¹⁵⁵ : « la métrique concerne la partie technique de l'écriture versifiée »¹⁵⁶. La conception de la métrique comme technique de composition est soulignée par Sinibaldo de Mas dans son ouvrage *Sistema musical de la lengua castellana*¹⁵⁷, où il rappelle la relation étroite entre l'écriture des vers, la musique et la danse. La nécessité de « composer pequeños discursos dispuestos con igual número de sílabas » aurait motivé tout d'abord le « primer ensayo de versificación », selon une conception mesurée de l'écriture¹⁵⁸. H. Meschonnic souligne également ce caractère « législateur » de la métrique qui propose un schéma abstrait (le mètre) dont le vers (traditionnel) est l'actualisation¹⁵⁹ : « Un mètre est une schématisation nécessairement fixe et conventionnelle ». Définissant les rapports de la métrique et du discours versifié¹⁶⁰, les

¹⁵² Le signifiant poétique est essentiellement le vers selon I. Fónagy, *La poésie, op. cit.*, p. 115. Voir également Alain Frontier, *La poésie*, Paris, Belin, 1992, p. 14-15 et Jean Louis Joubert, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 115.

¹⁵³ D'autres critiques accordent également un statut privilégié au rythme du vers par rapport à celui d'autres types de discours, comme J.D. Caparrós dans *Métrica y poética* (Madrid, Cuadernos de la UNED, 1988, p. 22-23) : « mientras que el ritmo en la prosa es el resultado de la estructuración semántica y formal del discurso, en el verso la estructura está determinada por el ritmo. ». L'auteur conclut « está claro el papel decisivo que tiene el ritmo en el funcionamiento del verso ».

¹⁵⁴ Paris, Librairie Général Française, 2001, p. 169.

¹⁵⁵ *Dictionnaire universel des littératures, op. cit.*, p. 2345.

¹⁵⁶ Toutefois, le critère de l'aspect « technique » du discours n'est pas pertinent pour le *Dictionnaire des termes littéraires* qui parle des « techniques de versification », *op. cit.*, p. 499. De même, cf. le *Dictionnaire de littératures*, Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994, p. 2345. J.-M. Gouvard aussi (*op. cit.*, p. 1), dans son manuel *La versification*, précise que l'objet des traités de métrique était de « décrire l'évolution des techniques de composition des textes versifiés ».

¹⁵⁷ Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, 2001, p. 51 et 52.

¹⁵⁸ S. de Mas souligne que « también deben necesariamente existir [las reglas] en la prosa » : aussi, les règles métriques excèdent le seul de la versification. Voir également Guillermo Diaz-Plaja, *El poema en prosa*, Granados, Barcelona, 1961 ; et Cristobal Cuevas García, *La prosa métrica*, Granada, Universidad de Granada, 1972.

¹⁵⁹ Cf. article « Métrique » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis, Albin Michel, 2001, p. 499. Voir également G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses, op. cit.*, p. 144. E. Torre (*Métrica comparada española, op. cit.*, p. 14) parle de « patrón abstracto », et F. López Estrada de « módulo determinador » (*Métrica española del siglo XX, op. cit.*, p. 17). J. Gardes-Tamine et M.-C. Hubert identifient le mètre à l' « organisation interne du vers » (*Dictionnaire de critique littéraire, op. cit.*, p. 121).

¹⁶⁰ Isabel Paraiso, tout d'abord, la considère comme « la codificación más amplia, completa o sistemática del lenguaje poético a lo largo de los siglos » (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 20). Certes, il peut aussi s'agir de l'étude de ces règles comme le souligne J. D. Caparrós : « La métrica es la disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación » (*Métrica española, op. cit.*, p.13).

dictionnaires et lexiques consacrés à la métrique ont le même vocabulaire : « norme », « modèle », « code », « mesure »¹⁶¹, ou « règle ». Le dernier terme trouve une variante en celui de « régularités » (au pluriel) chez Benoît de Cornulier, qui fait référence aux « *régularités systématiques* qui caractérisent la poésie littéraire versifiée »¹⁶². De même, pour José Domínguez Caparrós, le mètre est le « *criterio de acuerdo con el cual un grupo de palabras se califica de admisible o inadmisibile en la forma poética elegida* »¹⁶³.

Le vers et son rythme ne peuvent-ils se lire et s'étudier que relativement à la règle ? Ne peut-on comprendre le vers que pris dans cette dialectique de la « norme » (« *normas y principios* » selon J. Domínguez Caparrós¹⁶⁴) et de sa transgression ? En effet, G. Dessons et H. Meschonnic rappellent que « la valeur installée de la notion de rythme est celle d'une régularité, d'une alternance, d'un jeu plus ou moins variable entre symétrie et dissymétrie. »¹⁶⁵ Certains critiques considèrent le rythme comme retour du même, dans une cohésion étroite avec la « norme métrique », c'est-à-dire plutôt comme un respect de la règle. A l'inverse, d'autres considèrent le rythme comme la perturbation de ce retour : la transgression et la « surprise ».

2. L'ordre et le désordre : état des lieux

Selon Jacques Roubaud, la métrique se fonde sur le dualisme du « même » (l'unité métrico-rythmique) et du « différent »¹⁶⁶. L'identification du rythme à la norme engendre celle du rythme au mètre, comme chez Corine Astesano¹⁶⁷, ou M. Grammont¹⁶⁸, et renvoie à

¹⁶¹ Pour le *Dictionnaire du littéraire* de Paul Aron, elle « est l'étude de la quantité des unités de *mesure* du vers ». L'idée d'une écriture réglée, selon une norme, est rendue par le terme « mesure » (*op. cit.*, p. 620). Voir aussi le *Dictionnaire de poésie* de Michel Pougéoise, où la métrique est définie comme « l'ensemble des règles qui régissent la mesure des vers » (Paris, Belin, 2006, p. 311). Le *Dictionnaire de littératures* (*op. cit.*, p. 2345) la considère comme « naturellement liée au mètre, (qui) signifie mesure ». Le *Dictionnaire des termes littéraires* utilise également l'expression « mesure du vers » et parle de « *modèle métrique* » (Ouvrage collectif de H. van Gorp, Delabatista, L. D'hulst, R.; Ghesquiere, R. Grutman et G. Legros, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 304). G. Dessons et H. Meschonnic insistent sur cette idée de « mesure » : « Une métrique est une mensuration, qui suppose la mesurabilité, donc des unités de mesure, un comptage d'éléments discrets » (*Op. cit.*, p. 61).

¹⁶² *Art poétique*, Paris, Presse Universitaire de Lyon, 1995, p. 13. Ces « régularités systématiques » sont également recensées par Andrés Bello (cité par Gili Gaya, *op. cit.*, p. 137).

¹⁶³ *Métrica y poética*, Madrid, Cuadernos de la UNED, p. 76.

¹⁶⁴ Domínguez Caparrós, *Métrica y poética*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁵ *Traité du rythme, des vers et des proses*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁶ *La vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁷ *Rythme et accentuation en français*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁸ Celui-ci affirme que « les vers sont généralement caractérisés par un rythme précis et partiellement *déterminé d'avance* » : cette prédétermination rappelle la définition du mètre que nous avons donnée plus haut, comme antérieur au vers (cité par F. López Estrada, *op. cit.*, p. 30).

la fusion des notions de métrique et de versification. J. D. Caparrós¹⁶⁹ distingue le schéma et la réalisation, le mètre et le rythme, de la même manière que la métrique, on l'a vu, est distinguée de la versification. H. Meschonnic constate la récurrence de « l'opposition du mètre comme norme, c'est-à-dire virtualité visée, idéale, au rythme comme réalité linguistique, c'est-à-dire réalisation dans le discours »¹⁷⁰. Mètre et rythme sont donc souvent associés, presque identifiés¹⁷¹, puisqu'il ne semble y avoir de rythme que comme réalisation du mètre. Le rythme est synonyme d'ordre et de nombre¹⁷² : c'est ainsi que Rafael de Balbín parle de « ordenación rítmica », et confond les termes « ordenación o ritmo »¹⁷³.

Par ailleurs, toute structure qui suppose une adéquation du rythme à la norme se base sur la primauté de la répétition et sur la présence d'une unité rythmique¹⁷⁴ qui indique et délimite la « mesure ». La répétition est en effet la modalité formelle au fondement de ce rythme-norme, puisque c'est par elle que se mesure la métrique. « Toutes les institutions officielles de langage sont des machines ressassantes », selon Roland Barthes¹⁷⁵. Isabel Paraíso¹⁷⁶ explique : « ¿En qué consiste el ritmo para nosotros? En la *reiteración* o retorno de un elemento » ; même chose chez Paul Claudel¹⁷⁷, S. Gili Gaya¹⁷⁸, ou encore J. D. Caparrós : « El ritmo es la descripción de los elementos que, *repetidos simétricamente* constituyen la base de una manifestación rítmica »¹⁷⁹. L'idée de « symétrie » soulignée par J. D. Caparrós est présente également chez Philippe Martinon¹⁸⁰ qui fait du rythme une répétition exacte et « réglée » par la norme.

Voilà, semble-t-il, l'une des constantes de la versification traditionnelle, dont André Maraud affirme qu'elle « repose sur le retour réglé de l'identique : retour de la mesure, et

¹⁶⁹ « El ritmo (...) hace referencia a la sucesión concreta engendrada en la realidad del verso. Por eso el ritmo está ligado a la pronunciación real », *Métrica y poética, op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁰ *Critique du rythme, op. cit.*, p. 187.

¹⁷¹ Cette « fusion » est exprimée très clairement par Oldrich Belic : « El ritmo de un poema (de cada verso del poema) es la realización de la norma » (*Verso español y verso europeo, op. cit.*, p. 92).

¹⁷² Ainsi, pour Paul Claudel, il implique l'enlacement à une certaine combinaison numérique. » (*Positions et propositions, op. cit.*, p. 80).

¹⁷³ *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975, p. 27 et 28.

¹⁷⁴ A distinguer de l'« unité du rythme », cf. Milija Belic, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 217.

¹⁷⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 56.

¹⁷⁶ *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, p.56. Nous soulignons.

¹⁷⁷ Le rythme, selon lui, « consiste en un élan mesuré de l'âme en répondant à un nombre toujours le même qui nous obsède et nous entraîne » (*Positions et propositions, op. cit.*, p. 80).

¹⁷⁸ *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993, p. 55.

¹⁷⁹ *Métrica española, op. cit.*, p.31. Nous soulignons.

¹⁸⁰ *Les strophes*, New York, But Franklin, 1969, p. 429. Enfin, l'article « Versification » du *Dictionnaire de poétique* du Michel Pougeoise affirme que le rythme, « traditionnellement, [...] défini comme 'le retour à intervalles réguliers d'un son plus fort que les autres' » (p. 410) « repose essentiellement sur l'organisation répétitive des vers » (p. 461). Il confirme ainsi le rôle de la répétition comme base de la norme et cette dernière comme critère du rythme. Cf. également Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana, op.cit.*, p. 157.

c'est l'isométrie [...], retour de la rime et c'est l'homophonie.¹⁸¹» Le rythme est défini comme une répétition régulière et mesurée, dont mètres et rimes sont les « unités »¹⁸². En outre, dans la versification espagnole, l'accent constitue une autre unité possible, affiliée, plus qu'à la métrique, à la prosodie¹⁸³ qui renvoie au domaine de la linguistique et dépasse le champ de la seule versification¹⁸⁴. On doit néanmoins reconnaître la différence fondamentale entre les unités sur lesquelles se fondent les conceptions du rythme qui reposent d'une part sur le mètre, de l'autre sur l'organisation accentuelle. Le mètre est une unité dont tout l'effet rythmique repose sur la répétition (éventuellement l'interruption). Alors qu'il « dure » (sur un certain nombre de syllabes) et qu'il n'y a, avant et après lui, que d'autres mètres, pris dans le même système, l'accent constitue une unité rythmique ponctuelle entourée d'éléments non accentués. Cette seconde conception se base donc sur un dualisme présence-absence.

Néanmoins, G. Dessons et H. Meschonnic¹⁸⁵ associent métrique et prosodie, Rafael de Balbín qualifie de « factores rítmicos » les éléments « tono, intensidad y timbre »¹⁸⁶, et Corine Astesano définit le rythme comme « organisation temporelle des proéminences »¹⁸⁷ pour s'intéresser aux rôles de l'accent, du timbre, du débit de parole et des pauses. La distinction ne remet pas en question la conception du rythme comme ordre ou loi : on peut

¹⁸¹ « Litanies, rimes, refrain », Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Etudes rassemblées et présentées par S. Chaouachi et A. Montandon, 1994, p. 181.

¹⁸² J. Mazaleyrat (*Pour une étude rythmique du vers français moderne*, Paris, J. M. Minard, Lettres modernes, 1963) s'applique à identifier les « éléments constitutifs » du rythme : il étudie successivement les accents, les « coupes, césures, silences », le « mouvement », les sons : rimes, assonances, allitérations, la phrase, etc. dans une perspective à la fois syntaxique et prosodique. Enfin, citant Henriquez-Ureña, H. Meschonnic rappelle que cette « unité rythmique » constitue « ce qu'il y a de commun entre toutes les métriques » (*Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 609).

¹⁸³ Certains ouvrages ne considèrent la métrique que comme l'un des aspects de la versification, mis sur le même plan que la prosodie, étude de la longueur des syllabes, et, bien souvent, le rythme. C'est le cas du *Guide des idées littéraires* de H. Blenac (Paris, Hachette, 1988, p. 526.), du *Dictionnaire du littéraire* de Paul Aron (*op. cit.*, p. 620), du *Dictionnaire de poésie* de Pougeoise (*op. cit.*, p. 381). C'est aussi cette classification qui est adoptée par le *Dictionnaire de critique littéraire* de J. Gardes-Tamine et M.-C. Hubert (*op. cit.*, p. 224).

¹⁸⁴ Le dictionnaire de Marchese et Foradellas (*op. cit.*, p. 333) énumère les aspects de la prosodie : « Son fenómenos prosódicos el timbre de los sonidos, la altura, la intensidad, la duración y sobre todo la entonación y el acento ». J. Mazaleyrat et G. Molinié (*Vocabulaire de la stylistique*, *op. cit.*, p. 277) fait également de la prosodie une branche de la linguistique : « il y a de ce terme une acception linguistique devenue notoire », de même que Aron (*op. cit.*, p. 475) : « La linguistique contemporaine a désigné par prosodie l'étude des phénomènes phoniques ne relevant pas de l'analyse en phonèmes et constituants immédiats ». Chez Aron comme chez J. Mazaleyrat, les domaines de la prosodie énumérés sont les mêmes : hauteur, timbre, durée, intensité. Michel Pougeoise, enfin, l'inclut dans la phonologie (*Dictionnaire de poésie*, *op. cit.*, p. 381).

¹⁸⁵ « La prosodie au sens des oppositions entre la longueur et la brièveté des syllabes est la *matière initiale de la métrique* », *Traité du rythme des vers et des proses*, *op. cit.*, p. 62. De même, Alain Frontier décide de « désigner (par prosodie) ce dont on doit tenir compte dans la prononciation pour que les mots puissent entrer dans la mesure du vers » (*la poésie*, *op. cit.*, p. 120) ; le terme « mesure » suggérant bien sûr un lien avec la métrique.

¹⁸⁶ *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1965, p. 41.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 23. Cette définition est empruntée à Di Cristo et Hirst.

d'abord parler, comme B. de Cornulier¹⁸⁸, de « métrique accentuelle » et conclure avec lui que « toutes les métriques sont numériques, et elles comptent toutes des syllabes »¹⁸⁹.

A l'inverse, certains critiques proposent une conception du rythme comme « rupture ». L'article « Rythme » du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'H. Morier est révélateur de cette « schizophrénie » du rythme¹⁹⁰ : en marge de sa définition traditionnelle comme « retour à intervalles sensiblement égales », le rythme, « pur et anarchique tente de rompre une habitude. Il provoque une surprise ». Le *Dictionnaire du littéraire*¹⁹¹ décrit la progressive altération qu'a subie le terme « rythme », du « retour » à la « rupture », depuis le XIXe siècle. Cette évolution chronologique se résume-t-elle à un problème de typologie autour du terme de « rythme » ? Faut-il y voir au contraire une métamorphose de la notion au fil de l'histoire ? Cette évolution suit-elle celle de la métrique ?

En effet, la remise en question de la métrique implique son inscription dans un contexte d'histoire littéraire¹⁹². Le contournement ou l'abandon de sa règle suppose, comme le dit J. Roubaud, « un mouvement », non « une rupture »¹⁹³. En s'imposant comme loi pour l'écriture du vers, la métrique renvoie donc à un contexte social et historique donné¹⁹⁴. Ainsi, Henri Morier associe définitions du rythme et courants littéraires : après avoir défini le rythme de la poésie traditionnelle comme subordonné au mètre, il affirme que « c'est bien l'attitude du classique que d'ignorer l'écoulement des choses, et, face à l'éternité, de contempler le

¹⁸⁸ Cf. l'article « Prosodie : éléments de versification française », in *La théorie de la littérature*, ouvrage présenté par K. Varga, Paris, Picard, 1981, p. 94-138. Voir aussi J.-M. Gouvard, *La versification*, Paris, PUF, 1999.

¹⁸⁹ *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982, p. 65.

¹⁹⁰ Paris, PUF, 1975. L'auteur du dictionnaire penche certainement vers la seconde définition. Selon H. Morier, dans *Le rythme du vers libre symboliste* (Genève, Les Presses Académiques, 1943, p. 48), cette dichotomie renvoie selon lui à deux types de poésies, l'une de « conception apollinienne », c'est le vers classique, l'autre de « conception dionysiaque », soit le vers libéré ou le vers « anarchiste ». Le *Dictionnaire universel des littératures* (*op. cit.*, p. 3336) témoigne également du caractère apparemment irréconciliable de ces définitions en en proposant trois qui semblent néanmoins correspondre au schéma dichotomique de l'identification rythme-norme opposée au rythme-rupture-de-la-norme. Enfin, G. Dessons et H. Meschonnic concluent que « la notion même de rythme paraît successivement signifier une chose et son contraire, la cadence et la rupture de la cadence » (*Traité du rythme : des vers et des proses, op. cit.*, p. 50).

¹⁹¹ Paul Aron, *Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 536-537.

¹⁹² C'est dans cette mesure que F. López Estrada peut affirmer par exemple que « tal manera de establecer las cuentas [en parlant du décompte syllabique et de l'alignement des vers sur les paroxytons] no sirve para el caso de la línea poética [notamment du vers libre] ». Au XXème siècle, par conséquent – période à laquelle nous avons limité notre *corpus* – la présence de vers libres oblige à considérer la norme de façon dynamique.

¹⁹³ *La veillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 179. Cela lui permet de réaffirmer sa définition du vers comme ligne : « Tout ce qui était dans le vers (...) y est toujours ; s'est seulement déplacé vers une réalisation de plus en plus complète de l'indépendance du vers comme ligne marquée vers. »

¹⁹⁴ Dans *Competencia lingüística y competencia literaria* (Madrid, Hispánica, 1980, p. 116), Manuel de Aguiar e Silva soutient en effet que la norme métrique est acquise, et non innée contrairement à la « competencia gramática » définie par Chomsky. Voir également J. D. Caparrós (*Métrica y poética, op. cit.*, p. 40).

monde et l'homme dans leur immuable immobilité »¹⁹⁵. De même, pour Henri Meschonnic, le vers doit être considéré en tant qu'élément « culturel » et rattaché à l'époque de l'œuvre dans laquelle il apparaît¹⁹⁶.

Or, l'histoire de la versification espagnole montre qu'une mise en tension de la norme est apparue dès les premiers temps de la poésie en castillan¹⁹⁷, que cet art qui, comme dit G. Bachelard, « jadis [...] codifiai[t] les licences » a toujours été un « phénomène de liberté »¹⁹⁸. En effet, dans une étude sur les origines du verset en poésie, Samuel Gili Gaya parle de la « *poesía irregular medieval* » et précise que « desde el Renacimiento se ensayará con éxito la supresión de la rima »¹⁹⁹. La perturbation du phénomène de la rime n'est donc pas le fait du XX^{ème} siècle ni du vers libre ; dans le cas de la rime, la norme est née avec sa contestation²⁰⁰. Historiquement, la norme métrique ne semble pas avoir été jamais conçue autrement qu'en tension par rapport à la langue au niveau de la prosodie²⁰¹.

Comme l'énonce J.-M. Schaeffer²⁰², « un sonnet n'est pas un exemple des règles qu'il met en jeu et il ne peut pas l'être ; car une règle (une norme régulatrice) ne se réalise pas, elle *s'applique*, ce qui n'est pas la même chose ». Aussi, Mario Fubini rejoint l'idée d'une nécessaire coexistence de « both symmetry and surprise », et définit le rythme comme « encuentro del elemento variable con el constante »²⁰³. Pour être saisie et appréciée, la norme

¹⁹⁵ *Le rythme du vers libre symboliste*, *op. cit.*, p. 39. Plus loin, il rajoute que le rythme identifié au mètre et le rythme comme surprise correspondent à « deux aspects de l'âme, deux tempéraments, deux philosophies », *Ibid.*, p. 40. Il oppose catégoriquement rythme et mètre (cf. le tableau, *ibid.*, p. 42-43).

¹⁹⁶ Cf. Lucie Bourassa, *Henri Meschonnic, (pour une poétique du rythme)*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997, p. 46 et 48.

¹⁹⁷ Les métriques soulignent généralement les différents types de transgression en consacrant un chapitre à ces différents phénomènes : hiatus, synérèse, ou diérèse, etc. Les exemples choisis par J. D. Caparrós, tirés de la poésie de Góngora pour la diérèse (« *abreviara* » mis pour « *abreviara* », *Métrica y poética*, *op. cit.*, p. 66) et de celle de Manrique pour le phénomène de « *compensación* » (*ibid.*, p. 72) indiquent l'existence de la transgression dès les premiers temps de la poésie en castillan.

¹⁹⁸ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 10.

¹⁹⁹ *Estudios sobre el ritmo*, *op. cit.*, p. 78.

²⁰⁰ Selon A. Quilis (*op. cit.*, p. 46), la « *voluntad del poeta* » régit cette coexistence de la norme et de l'écart : « Los fenómenos métricos: sinalefa, diéresis, sinéresis y lugar del acento en la última palabra del verso: son hechos de habla que adquieren valor métrico por voluntad del poeta ».

²⁰¹ Martín de Riquer souligne le « *carácter originariamente amétrico* » des « *cantares de gesta* » ou « *romance* » qui « *se caracterizan por su irregularidad* » (*Resumen de versificación española*, Barcelona, Seix Barral, 1950, p. 23).

²⁰² *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, p. 170. Il précise plus loin : « Tout ce qu'on peut dire c'est qu'un texte réussit ou non à exemplifier telle ou telle propriété se référant à l'acte communicationnel » (*op. cit.*, p. 171).

²⁰³ Cité par J. D. Caparrós, *Métrica y poética*, *op. cit.*, p. 64.

a « besoin » de l'écart²⁰⁴. La transgression est inséparable de la règle qui s'instaure en tant que telle : le poème ne saurait (n') être (que) le calque d'un « modèle »²⁰⁵.

Aussi, si la norme « pure » n'a jamais existé²⁰⁶, l'écart et le « triomphe » du vers libre ne l'ont pas non plus abolie, comme le souligne Jacques Roubaud : « Loin de réussir à délivrer la poésie française des contraintes qui historiquement pèsent sur elle, [l'] adoption [du vers libre] a réussi en définitive à leur assurer un sursis en les maintenant sous une forme dissimulée, il se révèle être un instrument privilégié de la survie de l'ancien. Cet échec du vers libre éclate inséparablement de son triomphe »²⁰⁷. De même, lorsque Jean Mazaleyrat souligne que la « 'libération' de l'alexandrin n'a rien apporté qui ne fût déjà en lui à l'état de possibilité »²⁰⁸, il affirme la présence potentielle de l'écart *dans* la norme.

Pourtant, du point de vue de l'analyse métrique, une fois la norme instaurée et établie, l'écart est généralement « ramené » à la règle, comme à une « convention constituante » (J.-M. Schaeffer) : « les conventions constituantes instituent l'activité qu'elles règlent, autrement dit l'activité est produite par les conventions et n'existe pas en dehors d'elles »²⁰⁹. Pour G. Deleuze²¹⁰, « quand on lit la différence comme une opposition, on l'a déjà privée de son épaisseur propre où elle affirme sa positivité ». Cela est pourtant aussi insuffisant pour décrire une écriture que pour appréhender une lecture : R. Wellek et A. Warren²¹¹ soulignent que la prosodie traditionnelle « laisse de côté les petits détails ainsi que les idiosyncrasies de l'interprète ».

Or, pour Gilles Deleuze, contrairement aux apparences, la norme n'est pas « inaffectée » par les écarts. Au contraire, elle se nourrit « positivement » de ce qui est

²⁰⁴ Dans *L'érotisme* (in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, tome X, p. 66), G. Bataille montre comment la transgression est constitutive de la norme : « il n'est pas d'interdit qui ne puisse être transgressé. Souvent la transgression est admise, souvent même elle est prescrite ».

²⁰⁵ « Il est curieux qu'à la fois [la nouvelle définition du rythme comme 'mouvement de la parole dans le langage'] s'oppose indéniablement à la représentation métricienne du rythme et l'englobe », disent G. Dessons et H. Meschonnic dans *Traité du rythme : des vers et des proses*, op. cit., p. 27. B. de Cornulier souligne cette coexistence de la norme et de la transgression en adoptant le point de vue du lecteur : « la surprise causée par l'écart prouve l'attente de la régularité chez celui qui l'éprouve » (*Art poétique*, op. cit., p. 13). Loin de paraître une faute l'écart participe au plaisir de la lecture.

²⁰⁶ D'ailleurs J. Roubaud définit justement la « norme métrique » par son instabilité et sa pérennité. Ainsi, dans le vers libre, « il y a crise parce que cette forme (le vers) a subi un traitement, une variation par l'intermédiaire de ce qui en elle est susceptible de varier : sa loi » (*La vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 53).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁸ *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, op. cit., p. 89.

²⁰⁹ *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, op. cit., p. 163.

²¹⁰ *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2005, p. 293.

²¹¹ *La théorie littéraire*, op. cit., p. 228.

impliqué négativement par l'écart²¹². Dans sa conception métrique, le rythme a toujours à voir avec la loi²¹³ : loin d'être des « oublis » de la norme, les écarts s'inscrivent dans la reconnaissance et dans la remise en question de la loi. Pour conférer, selon le terme de G. Deleuze toute sa « positivité » à l'écart, notamment en n'excluant aucun vers, ni traditionnel ni libre, nous envisagerons les différents découpages de l'espace de l'œuvre et les agencements du discours poétique par des règles métriques. Comment se construit le « rythme métrique », celui qui émane des phénomènes métriques mais fonctionne, également « métriquement », par rapport à une loi ? Quelle nouvelle approche peut-on avoir de la notion de métrique ? Peut-on la redéfinir autrement qu'en termes de mètres et d'accents spécifiques : en termes d'espaces, et ainsi aborder la diversité des écritures que comprend notre *corpus* ?

3. Recherche d'une unité et élaboration d'un territoire du rythme

En évoquant le mètre ou l'accent comme possibles unités rythmiques²¹⁴, nous soulevons la question du nombre et de sa répétition. Concevoir le rythme comme une succession d'unités ponctuelles et répétées impose de voir en lui une pluralité, un « découpage dans un continu » (Jacques Roubaud)²¹⁵. Dans *Penser la musique aujourd'hui*, Pierre Boulez emploie des termes comparables en analysant l'espace musical, et fait allusion à la double mise en jeu du « continu » et de la « coupure » qui instaure une unité : « Le *continuum* se manifeste par la possibilité de couper l'espace suivant certaines lois ; la dialectique entre continu et discontinu passe donc par la notion de coupure »²¹⁶. Celle-ci permet dans un deuxième temps de constater la présence (ou non) de régularités.

²¹² « Le négatif, la négativité, ne capture même pas le phénomène de la différence mais en reçoit seulement le fantôme ou l'épiphénomène. » (*Différence ou répétition, op. cit.*, p. 74).

²¹³ Pour Jacques Roubaud (*La vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 135), le vers libre se définit par rapport au vers traditionnel selon trois règles négatives : « Le mouvement qui porte le vers libre commun dans sa phase, classique, d'expansion, est celui de l'affirmation de son opposition à l'alexandrin, donc essentiellement la libération des contraintes de nombre, de rime, et de segmentation. » Le vers libre est une triple absence, de mètre, de rime et de césure.

²¹⁴ Dans ces deux cas le rythme se caractérise alors par un retour régulier : retour d'un certain nombre de syllabes (mètre) ou retour d'une syllabe tonique après un nombre fixe de syllabes atones (c'est l'accent comme unité rythmique). La répétition uniforme d'une unité – toujours la même – peut alors constituer ce que Gilles Deleuze nomme « répétition-mesure », et qu'il identifie à une « une division régulière du temps, un retour isochrone d'éléments identiques » (*Différence et répétition, op. cit.*, p. 32-33). Nous verrons dans ce chapitre d'autres types d'unités rythmiques répétées mais sans forcément considérer l'isochronie ou l'isométrie comme un principe fondamental de ce rythme basé sur la répétition.

²¹⁵ *La vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 70 et 71.

²¹⁶ *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1987, p. 95.

La nature d'abord plurielle du rythme, scindé, ensuite, par l'unité d'un territoire, semble renvoyer à la thèse de Gaston Bachelard, dans *La dialectique de la durée*²¹⁷, selon laquelle l'hétérogénéité est nécessairement première dans une représentation du temps : « l'hétérogénéité est si grande entre les termes que la succession est proprement une discontinuité ». La portée de cette affirmation pour notre questionnement est évidente si l'on se rappelle que G. Bachelard considère la « notion de rythme comme notion temporelle fondamentale »²¹⁸, un rythme qu'il définit d'emblée comme un « système d'instant ». Mais dans le cas de la poésie et de la versification, quel est le rapport de l'hétérogénéité, qui caractérise le temps selon Gaston Bachelard²¹⁹, et de la répétition ? L'hétérogénéité peut-elle rendre compte du rythme dont l'unité serait seconde ?

Pour considérer l'étendue (et la durée) de cette répétition, nous devons considérer les unités rythmiques selon leur « ordre spatial » (Michel Pougéoise²²⁰), au sein de territoires du rythme. L'isolement de l'unité (mètre, accent, etc.) ne suffit pas à conférer un sens au mouvement qui la relie à son occurrence suivante, ni à en faire un rythme. Cette pluralité initiale doit être « résolue » et dépassée dans un « 'tenir-ensemble' d'éléments hétérogènes », comme disent G. Deleuze et F. Guattari²²¹, par un processus de synthèse. Telle est l'attitude du lecteur lorsqu'il perçoit ce rythme métrique.

Pour H. Bergson²²², l'attention – que l'on peut succinctement définir comme une intensification de la perception, particulièrement celle du lecteur – « se fait par une série d'essais de synthèse » où « notre mémoire choisit tour à tour diverses images analogues qu'elle lance dans la direction de la perception nouvelle ». Le verbe « lance » révèle la dynamique du processus, déroulé dans le temps. La répétition implique le rôle de la mémoire²²³ et les mouvements de la conscience (par exemple du lecteur) : l'élément initial

²¹⁷ Paris, Boivin, 1936, p. 34. Il y critique la conception bergsonienne de la « continuité » que nous verrons plus loin.

²¹⁸ *La dialectique de la durée, op. cit.*, p. 5.

²¹⁹ Il s'agit du « temps vécu » que Bachelard oppose au « temps pensé », « plus aérien, plus libre » (*La dialectique de la durée, op. cit.*, p. 27). C'est cette seconde conception du temps qui nous intéressera ici.

²²⁰ *Dictionnaire de poésie, op. cit.*, p. 431.

²²¹ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 398.

²²² *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1946, p. 112.

²²³ Pour Bergson le « travail positif » de l'attention se fait par les souvenirs : « L'attention implique un retour en arrière de l'esprit qui renonce à poursuivre l'effet utile de la perception présente : il y aurait d'abord une inhibition de mouvement, une action d'arrêt. Mais sur cette attitude générale viendront bien vite se greffer des mouvements plus subtils [...] qui ont pour rôle de repasser sur les contours de l'objet aperçu. Avec ces mouvements commence le travail positif, et non négatif, de l'attention. Il se continue par des souvenirs » (*Matière et mémoire, op. cit.*, p. 110).

(H. Bergson l'appelle A²²⁴) ne signifie, dans ce processus de répétition, que parce que lui succède un second élément « A' » qui constitue, dans une certaine mesure, une répétition du premier. La première étape de « perception » de la répétition se caractérise par la pluralité et l'hétérogénéité. G. Deleuze²²⁵ dit des « occurrences » de répétition, qu'elles « ne se répètent que sous la condition d'une indépendance des 'cas', d'une discontinuité des 'fois' qui fait que l'un [des éléments identiques] n'apparaît pas sans que l'autre ait disparu ».

Lors d'une seconde étape logique de conceptualisation, la conscience perceptive tire de ces deux éléments un élément minimal, formé de ce qui est répété de A à A', sorte de dénominateur commun, objet abstrait qui n'existe qu'inconsciemment dans l'esprit du lecteur²²⁶. Son extraction passe par l'identification d'une « ressemblance » ou « généralisation ». L'association de A avec A' permet la véritable reconnaissance de la répétition²²⁷. H. Bergson conclut que « la répétition a pour véritable effet de décomposer d'abord, de recomposer ensuite »²²⁸. L'hétérogénéité devient unité par l'insertion des unités rythmiques dans un domaine, un ensemble plus large, formant une structure²²⁹. La ponctualité s'insère dans la durativité. Pour G. Deleuze, « [la répétition] constitue le temps comme présent, mais comme présent qui passe. Le temps ne sort pas du présent mais le présent ne cesse de se mouvoir, par bonds qui empiètent les uns sur les autres »²³⁰. C'est là toute l'ambiguïté de la répétition qui mêle le changement (« un présent qui passe ») et le continu (« ne sort pas du présent »). En quoi ce renouvellement constant du présent (qu'est la répétition) peut-il constituer un phénomène rythmique ?

²²⁴ *Ibid.*, p. 97 : « Soit A la perception première, les circonstances concomitantes B, C, D y restent associées par contiguïté [...] j'appelle A' la même perception renouvelée ». A et A' (la première et la seconde occurrence de la répétition) constituent les unités rythmiques. B, C et D constituent des paramètres non répétés mais associés à la première occurrence. La rime en fournit un exemple dans le domaine métrique car la répétition des sonorités ne va pas sans la différence de sens des mots répétés. Deleuze dit d'ailleurs de la rime qu'elle « est bien répétition verbale mais répétition qui comprend la différence entre deux mots, et qui l'inscrit au sein de l'Idée poétique, dans un espace qu'elle détermine » (*ibid.*, p. 33).

²²⁵ *Op. cit.*, p. 135.

²²⁶ C'est la répétition « nue » de Deleuze mais le philosophe ne croit pas en l'existence de cette abstraction : l'élément « pur » demeure en arrière-fond, *ibid.*, p. 28.

²²⁷ Il reprend la thèse de Hume : « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple », *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 96.

²²⁸ *Ibid.* p. 122.

²²⁹ La présence de cette conscience perceptive permet la perception d'une dynamique menant de A à A', et incluant, par conséquent la durée, la temporalité. La perception de l'unité rythmique et son inscription dans du souvenir (*ibid.*, p. 36).

²³⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 108.

4- La métrique comme écriture de l'espace

Si la répétition découle du temps, et s'écoule dans le temps, elle engendre aussi une organisation de l'espace : le texte (ou une partie) est embrassé, condensé, compris comme répétition. La répétition proprement dite s'insère donc dans un milieu, un « domaine de distribution » (François Décarsin²³¹). De même, lorsque P. Fraisse affirme que « sans présent psychologique pas de perception globale du successif et sans perception globale pas de structure rythmique »²³², il reconnaît d'une part la nécessité de résoudre la pluralité par une structure unitaire et d'autre part d'actualiser cette perception de la globalité par le sujet en un « présent psychologique ».

La métrique (et le « rythme métrique ») provient ainsi, selon G. Deleuze et F. Guattari²³³, d'« agencements », de l'organisation d'un « milieu ». Dans *Mille plateaux*, le « milieu » est défini comme une condition première du rythme, que les auteurs rattachent intrinsèquement à la répétition : « Chaque milieu est vibratoire, c'est-à-dire un bloc d'espace-temps constitué par la répétition périodique de la composante ». L'espace poétique s'instaure alors comme « territoire », c'est-à-dire « le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes » qui apparaît « dès qu'il y a expressivité du rythme »²³⁴.

Il faudra donc s'interroger sur le processus d'unification des unités rythmiques répétées, pour caractériser le cadre, l'espace territorialisé dans lequel la conscience perceptive peut appréhender la temporalité de l'œuvre et ressentir son rythme²³⁵. La métrique redéfinie (qui tente de dépasser les seules règles imposées aux mètres traditionnels), est cet espace englobant les unités diverses²³⁶ qui se « territorialisent », au sens de G. Deleuze et F. Guattari, au sein des recueils du *corpus*.

²³¹ « Inventions rythmiques et écritures du temps dans les musiques après 1945 » in *Les écritures du temps*, Publié sous la direction de Fabien Lévy, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 74.

²³² *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974, p. 75.

²³³ *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 384. Les auteurs insistent sur l'absence de toute opposition du rythme au chaos : « Le chaos n'est pas le contraire du rythme, c'est plutôt le milieu de tous les milieux » ; mais une étape de transformation, opérée au sein du chaos, est nécessaire à l'apparition du rythme : alors « le chaos devient rythme », affirment-ils.

²³⁴ *Ibid.*, p. 387.

²³⁵ Pour Bergson, la perception de ce milieu, de la « continuité », est première : « le tout avant les parties » (*Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 183). C'est sur ce point que G. Bachelard entend s'opposer à H. Bergson. Nous nous poserons la question, pour chacun des recueils qui nous intéressent : différents rythmes en découlent, qui mettent différemment en jeu l'espace et le temps, qui présentent non seulement différentes « manière(s) d'être dans l'espace, d'être à l'espace » comme disent G. Deleuze et F. Guattari (*Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 602).

²³⁶ Paul Fraisse parle de « structures emboîtées » (*Psychologie du rythme*, *op. cit.*, p. 139).

L'organisation des unités rythmiques y est fondamentale. Selon Nicolas Ruwet, la répétition « impose une certaine hiérarchie entre les différents degrés, indépendamment de leur fréquence »²³⁷. Il faut donc interroger la structure de l'œuvre, sur la « multiplicité et la corrélation bien réciproques des rythmes » comme dit G. Bachelard²³⁸. Le vers est considéré par J. Roubaud « comme première unité métrique et rythmique admissible (le 2^{ème} niveau est le poème, puis les séquences de poèmes, puis le livre) »²³⁹. Ces différentes unités constituent une véritable « structure » : « sistema que está caracterizado por ser total, autorregulable y transformable de acuerdo con las reglas que ordenan el funcionamiento de los elementos y su relación recíproca », selon la définition de A. Marchese et J. Foradellas²⁴⁰. L'analyse de structures permet d'envisager les « faits les plus élémentaires (phonèmes, accents, quantité syllabiques, etc.) » tout comme « les groupements les plus importants du poème », selon le *Dictionnaire de poésie* de M. Aquien²⁴¹. Ces unités rythmiques semblent bien exister de par leur « relación recíproca », et leur hiérarchie.

Le rythme métrique est donc configuré par rapport à un « espace strié » selon le concept défini par G. Deleuze et F. Guattari²⁴² : un espace jalonné, aux frontières (début, fin, étapes internes) marquées, développé « de points en points »²⁴³, articulé par des mouvements précis et délimités qui constituent différentes unités (rythmiques) « réunies » dans un même espace englobant. La « fermeture » ou cohésion en est une caractéristique fondamentale. De cette structure, jaillit le mouvement et sa perception : si Henri Bergson associe l'organisation à la mémoire²⁴⁴, la conscience de la structure constitue ainsi un élément déterminant dans le statut rythmique de la répétition. Mais le rythme qui émane de l'analyse métrique est-il nécessairement fermé ? Cette structuration s'impose-t-elle dans (tous) les recueils ? Quelle indépendance acquièrent les séquences ou groupements de poèmes, dont Paul Fraise²⁴⁵ affirme qu'ils n'apparaissent « que dans les cas où les stimulations [c'est-à-dire les différentes unités rythmiques] paraissent avoir un lien entre elles » ? Avons-nous toujours affaire à un rythme « spatial », c'est-à-dire prédéterminé par un espace clos et organisé ? Nous tenterons

²³⁷ *Langage, musique, poésie, op. cit.*, p. 140.

²³⁸ *La dialectique de la durée, op. cit.*, p. 105.

²³⁹ *La vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 180. Le mètre, toutefois, peut constituer une unité rythmique inférieure.

²⁴⁰ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, op. cit.*, p. 150.

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 286-287.

²⁴² *Mille plateaux, op. cit.*, p. 593.

²⁴³ *Ibid.*, p. 597.

²⁴⁴ « Si donc toute perception usuelle a son accompagnement moteur organisé, le sentiment de reconnaissance usuel a sa racine dans la conscience de cette organisation », *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 102.

²⁴⁵ *Les structures rythmiques*, Bruxelles - Paris, Editions Erasmé, p. 13.

de répondre à ces questions en interrogeant successivement la nature métrique des espaces emboîtés de l'écriture versifiée : les recueils, les séquences de poèmes, les poèmes et les vers.

1.1 Partitions supérieures de l'espace poétique : le recueil et les séquences de poèmes

« La réalité d'une œuvre, c'est la manière qu'elle a d'être un tout cohérent, vivant, chargé de pouvoirs. » (Pierre Soulages)²⁴⁶

1.1.1 Pertinence d'une étude du rythme à l'échelle des recueils et des séquences de poèmes

Une étude du rythme à l'échelle des groupements de poèmes, des séquences, ou du recueil entier suppose son organisation globale ; or, celle-ci est différente selon les recueils. Pour certains, ce chapitre nous a paru « évident » dans la mesure où un simple feuilletage du livre permet de percevoir une construction et de le considérer comme un ensemble structuré et rythmé. Ainsi, s'est imposée l'étude globale de *Teoría* de L. M. Panero, recueil pour lequel nous utilisons l'édition de Visor Libros, par Túa Blesa²⁴⁷, qui regroupe la poésie complète de l'auteur entre 1970 et 2000²⁴⁸. L'absence de changement entre les différentes éditions du recueil (publié séparément ou regroupé avec le reste de l'œuvre de L. M. Panero) laisse penser que le livre peut alors être compris comme un espace englobant et structuré.

Avec quelques nuances, c'est également le cas pour *Cantos de vida y esperanza* ; nous utilisons l'édition de F. J. Díez de Revenga²⁴⁹ dont la note préliminaire précise qu'a été suivie la disposition des poèmes de la première édition du recueil²⁵⁰. Malgré quelques rares changements relatifs au contenu²⁵¹ et à l'organisation du recueil²⁵², à leurs intitulés²⁵³ ou à

²⁴⁶ *Ecrits et propos*, Paris, Herman éditeur, 2009, p. 24.

²⁴⁷ Madrid, Visor Libros, 2002.

²⁴⁸ Il est précisé que pour *Teoría*, c'est l'édition originale (Barcelona, Lumen, 1973) qui a été utilisée comme le précise la note « Esta edición » (*op. cit.*, p. 22) qui ajoute que « se editan todos los libros completos (...) para lo que se han tenido en cuenta las diversas ediciones cuando las había » et que les seuls changements effectués sont des corrections de coquilles. L'édition de Huerga y Fierro (Murcia, 2002) présente quelques rares différences, comme le poème 10 de la seconde partie intitulé « Canto o », alors qu'il est sans titre dans l'édition de Julia Barella.

²⁴⁹ Madrid, Almar, 2001.

²⁵⁰ Cf. « Esta edición » (*op. cit.*, p. 63). La première édition du recueil est celle de Tipografía de Revista de Archivos (Bibliotecas y Museos, Madrid, 1905), elle-même identique à la seconde (F. Granada y Cía., Barcelona, 1907).

²⁵¹ Comme le note F. J. Díez de Revenga (*ibid.*), une édition ultérieure des *Poesías completas* de R. Darío (Mexico, Ernesto Mejías Sánchez, Fondo de Cultura Económica, 1933) supprime la préface en prose de *Cantos de vida y esperanza*. C'est le seul exemple d'une telle différence entre les éditions qui touche véritablement au contenu du recueil.

²⁵² Dans l'édition de *Cantos de vida y esperanza* de Madrid, Espasa-Calpe, 1967, les premiers poèmes se succèdent sans former de section ou séquence, au contraire des quatre textes qui composent « Los Cisnes » (*op. cit.*, p. 65), et de ceux regroupés sous le titre « Otros poemas » (*op. cit.*, p. 75). En revanche, lorsqu'en 1999 *Azul...* et *Cantos de vida y esperanza* sont réunis par le même éditeur (Madrid, Espasa-Calpe, 1999), en un seul

leur construction interne²⁵⁴, *Cantos de vida y esperanza* varie peu au fil des éditions et conserve l'organisation présentée par Rubén Darío dans *Historia de mis libros*²⁵⁵. En dépit des publications de certains des poèmes séparément²⁵⁶, le recueil présente un agencement et possède une structure.

Pour *Diario de un poeta reciencasado*, nous nous référons à l'édition de Cátedra de Michael P. Predmore qui reprend le texte original de 1917. Des retouches envisagées (mais jamais réalisées) par Juan Ramón Jiménez²⁵⁷, témoigneraient du caractère « provisional » de l'œuvre²⁵⁸. Le projet de réorganisation globale en deux parties²⁵⁹, notamment, par une séparation des poèmes en vers et des passages en prose, contredirait toute conception d'un agencement du *Diario de un poeta reciencasado* tel qu'il se présente aujourd'hui. Nous

volume présenté par Álvaro Salvador, les quatorze premiers poèmes sont regroupés sous le titre « Cantos de vida y esperanza » (qui désigne d'abord l'ensemble du recueil, puis la seule première partie), le recueil se trouvant ainsi divisé en trois parties. Cette disposition tripartite se retrouve plus tard dans l'édition de Cátedra (Madrid, 2002), de même que l'Édition Almar que nous utilisons.

²⁵³ Les poèmes IX et X de « Otros poemas », sans titre dans la plupart des éditions, sont respectivement intitulés « No obstante » et « Líbranos, Señor... » dans la première édition Espasa-Calpe (Madrid, 1967). Le poème XIII y porte également le titre « Divina Psiquis » (qui sont aussi les premiers mots de la composition).

²⁵⁴ Dans sa note « Esta edición » (Espasa-Calpe, Madrid, 1999), Álvaro Salvador précise qu'il n'a repéré que deux différences entre les éditions. La première se trouve dans le texte « Prefacio » en prose : un blanc typographique sépare le premier paragraphe du second dans l'édition de *Cantos de vida y esperanza* par Espasa-Calpe (Madrid, 1967), alors qu'il est absent des rééditions ultérieures d'Espasa-Calpe (Madrid, 1999), des éditions Cátedra (Madrid, 2002) et Almar (Salamanca, 2001). La seconde différence est observée dans le « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » dont les strophes sont jointes chez Almar (*op. cit.*, p. 141), et séparées par un blanc typographique chez Espasa-Calpe (Madrid, 1967, p. 132, et Madrid, 1999, p. 249) et Cátedra (*op. cit.*, p. 448).

²⁵⁵ Rubén Darío, Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. Cela n'empêche pas les éditeurs d'avoir joué un rôle dans cette organisation. José María Martínez souhaite en effet « reivindicar la trascendencia de la intervención de Juan Ramón en la organización del libro » de Rubén Darío (« Para leer (y releer) *Cantos de vida y esperanza* », *Ínsula*, n°699, p. 4).

²⁵⁶ Les poèmes 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14 de « Cantos de vida y esperanza », et 1, 2, 3, 4, 7, 10, 12, 14, 17, 18, 19, 20, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 37, 39 de « Otros poemas » ont été publiés avant leur regroupement en recueil, la plupart dans la presse, sauf le « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » (*op. cit.*, p. 141) publié en tête de la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán.

²⁵⁷ Michael Predmore précise que « a pesar de los muchos proyectos del autor para revisar y cambiar esta obra [...] Juan Ramón no retocó casi nada su primera edición » (Madrid, Cátedra, 1999, p. 79). Il aurait cependant eu le projet de supprimer les deux premières parties ainsi que les quarante-et-un premiers poèmes de la troisième!

²⁵⁸ Cf. *Nota, Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 300. « Este *Diario*, más que ninguna otra obra mía, es un libro provisional. Es probable que, más adelante, cuando me olvide de él y lo crea de nuevo, los corrija más, es decir algo ». Peut-être cela explique-t-il les rares différences que nous avons constatées entre certaines éditions (Signo 1979 ; Taurus, 1982 ; Visor, 1995). Celles-ci ne concernent que les titres des sections (la troisième section, « América del noreste » dans l'édition de Visor s'intitule « América del este » chez Taurus, Signo et Cátedra). Le titre de la seconde section « El amor en el mar », adopté par Signo ou Taurus est transformé également par Visor (« En el mar »). Ces détails ne perturbent pas la compréhension du recueil et la perception de sa construction.

²⁵⁹ M. P. Predmore (*Diario de un poeta reciencasado*, « Esta edición », *op. cit.*, p. 80) remarque « su intención [de J.R. Jiménez] en dos ocasiones de dividir el *Diario* en dos partes ».

verrons qu'il existe bel et bien, structuré par la pluralité du discours²⁶⁰ et la complexité des voix.

En revanche, l'évolution éditoriale de *Marinero en tierra* de R. Alberti semble interdire toute conception du recueil comme agencement (« réfléchi » par l'auteur). Il a fallu faire la part des constantes et des changements d'une édition à l'autre²⁶¹. Ces différences engendrent évidemment un rythme de lecture différent, en particulier selon que les poèmes sont regroupés en séquences intitulées (comme dans notre édition de référence, de Robert Marrast²⁶²) ou non (comme dans l'Édition de Losada²⁶³). Certains éléments d'organisation se retrouvent cependant dans toutes les éditions : nous les étudierons en priorité, soulignant parfois ceux qui nous ont paru significatifs, bien que variables selon les éditeurs. D'ailleurs, Solita Salinas y Marichal affirme que *Marinero en tierra* fut « concebido como una totalidad »²⁶⁴, ce qui invite à penser qu'il est pertinent d'y voir un espace métrique et structuré.

Les recueils de R. Darío, L.M.Panero, J. Ramón Jiménez, tout comme celui de R. Alberti, possèdent une structure interne qui les apparente à une organisation métrique assimilée à l'espace strié. Cette structure détermine-t-elle le rythme ? Il n'est pas dit, cependant, qu'un espace différent ne permette pas de concevoir un rythme poétique, mettant en jeu les dimensions spatiales et temporelles de l'œuvre²⁶⁵. Deux recueils présentent selon nous un espace rythmique moins organisé, soit que le strié se mêle au lisse, dans le cas de *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre, soit que le lisse domine largement, pour ce qui

²⁶⁰ Notamment, la confrontation de discours différents (en vers et en prose) est essentielle pour la structure du recueil.

²⁶¹ Un tableau proposé par R. Marrast (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 265-271) permet d'observer immédiatement les différents changements qui concernent l'ordre des poèmes, leur disposition en sections (et même la présence ou non de ces sections ou groupements intermédiaires), mais aussi la présence des différents textes dans les différents recueils, des bouleversements ayant eu lieu entre *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*. Pour ne donner qu'un exemple, l'éditeur inclut le poème « Mala ráfaga » parmi ceux de *El alba del alhelí*, de même que les Ediciones del *Árbol* (dans *Poesías 1924-1930*, Madrid, 1934), Editorial Signo (*Poesías 1924-1937*, Madrid, 1938), les éditions Losadas de 1940 (*Poesías 1924-1938*, Buenos Aires, Losada, 1940) et 1946 (*Poesías 1924-1944*, Buenos Aires, Losada, 1946) et les éditions Aguilar (*Poesías (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1972). En revanche, ce poème est intégré à *Marinero en tierra* par les Éditions Losada, en 1945, 1957 et 1966 (Buenos Aires), Schapitre (Buenos Aires, 1942) et Biblioteca Nueva (Madrid, 1968), de même que dans l'édition bilingue publiée à Paris (P. Seghers, « Autour du monde », 1957).

²⁶² Madrid, Clásica Castalia, 1972.

²⁶³ Buenos Aires, Losada, 1966. Les poèmes sont répartis en trois « parties » sans titres, mise à part la dernière qui porte le même titre que le recueil.

²⁶⁴ Madrid, Gredos, 1968, p. 98. Elle rappelle que R. Alberti confie dans *La arboleda perdida* : « desde mis días iniciales pretendí que cada una de mis obras fuese enfocada como una unidad casi un cerrado círculo en que los poemas sueltos y libres en apariencia completaran un todo armónico y definido ».

²⁶⁵ Les définitions de l'espace et du temps données par Marcello Fabri (cité par I. K Isabelle Krzykowski, *Le temps et l'espace sont morts hier*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 78) traduisent l'interpénétration des deux notions. Si sa conception de l'espace s'apparente à l'espace « strié » de *Mille plateaux* : « Espace = mouvement mesuré ou hypothétisé », le temps suppose l'ajout d'une trajectoire, d'un mouvement : « Temps = espace parcouru ou comparé ».

est du recueil *Arde el mar* de Pere Gimferrer. Le parcours éditorial de chacun de ces deux recueils ne pose pas de problème, les différences entre éditions sont rares. Ainsi, pour le recueil *Espadas como labios*, nous nous référons à celle de José Luis Cano²⁶⁶ qui a pris pour base « el texto de las primeras ediciones ». Malgré certaines divergences²⁶⁷, la disposition du recueil en quatre séquences (intitulées « A Dámaso Alonso », « A Federico García Lorca », « A Manuel Altolaguirre » et « A Luis Cernuda ») n'est jamais remise en cause. Dans quelle mesure est-elle significative pour le rythme du recueil ?

Enfin, nous utiliserons l'édition des *Poemas* de Pere Gimferrer²⁶⁸ de Julia Barella qui affirme également s'être appuyée sur « las primeras ediciones »²⁶⁹. La construction du recueil ou l'absence d'agencement visible (au niveau du paratexte), patente chez P. Gimferrer, ne soulève pas d'interrogations d'un point de vue éditorial puisque tous les éditeurs s'accordent à présenter le recueil comme une suite de poèmes, formant une « série ». Ce type d'agencement soulève, du point de vue de l'étude du rythme, une question à laquelle nous devons nous confronter tout au long de ce chapitre, dans la mesure où le recueil de P. Gimferrer refuse de se prêter au jeu du « rangement » organisé en séquences de poèmes. Quelle est la conséquence sur le rythme global du recueil de cette relative et apparente absence d'organisation ? Dans quelle mesure est-il légitime de s'interroger sur le rythme propre à une œuvre et de la concevoir comme un « territoire » métrique et rythmique ? Comment les différents recueils de notre *corpus* et les séquences dont ils sont (parfois) composés, se configurent-ils pour permettre l'élaboration d'un agencement, le mouvement d'une voix et d'un rythme ?

Notre propos n'est pas d'analyser la genèse, ni la complexité du monde éditorial, aussi nous devons faire des choix²⁷⁰ afin de situer entre les deux pôles que sont le « strié »²⁷¹,

²⁶⁶ Madrid, Castalia, 1976. La « Nota previa » est à la page 41.

²⁶⁷ La « Nota previa » (*op. cit.*, p. 40) évoque certaines divergences entre les éditions, signalées en note : absence/présence de ponctuation, changement de titre du poème « X », intitulé « Muerte » « a partir de la segunda edición (Losada, 1957) » et autres modifications du texte ne remettant pas en cause la composition du recueil : au vers 17 de « Son campanas » (*op. cit.*, p. 89), « zapatos tibios » (Edition de J. L. Cano, Madrid, Castalia, 1976), devient « zapatos tristes » dans *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1968).

²⁶⁸ Madrid, Visor, 2000.

²⁶⁹ « Nota », *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 84.

²⁷⁰ Traditionnellement, la fidélité à l'édition d'origine est considérée comme un gage d'authenticité. En effet, la plupart des éditions consultées mettent en valeur leur fidélité à l'édition originale : nous avons vu que pour le recueil *Teoría*, Túa Blesa renvoie à l'édition originale, de 1973. De même, Díez de Revenga affirme avoir « seguido el texto de la primera edición » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 63) du recueil de Darío ; pour M. P. Predmore « la edición definitiva (de *Diario de un poeta recién casado*) sigue siendo la primera » (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 83) ; enfin pour le recueil de R. Alberti, R. Marrast dit avoir suivi le même principe (cf. « Nota previa », *Marinero en tierra* *op. cit.*, p. 73).

²⁷¹ Le rapprochement est établi par G. Deleuze et F. Guattari dans *Mille plateaux* (*op. cit.*, p. 609 : « on appellera strié ou métrique... ») entre l'espace strié et l'espace métrique nous incite à inclure dans cette première partie consacrée aux lois qui régissent l'écriture du vers, ce chapitre sur la construction de l'ensemble des recueils.

espace métrique et jalonné, et le « lisse », espace libre de tout jalon. Nous identifierons d'abord les barrières, au sein ou en marge du texte, qui structurent le poème, pour ensuite considérer l'éventualité d'un véritable mouvement qui mette en relief l'ensemble de la composition du recueil. A un niveau métrique immédiatement inférieur, les séquences et les groupements de poèmes, lorsqu'ils forment des structures solides et cohérentes, déterminent également un espace métrique et strié. Nous considérerons enfin l'indépendance des différents niveaux hiérarchiques : quelle mise en tension, ou du moins quelle confrontation supposent l'emboîtement des différentes unités rythmiques (poèmes, séquence de poèmes, recueil)?

1.1.2 Premier critère de l'espace métrique : un territoire clos et jalonné

L'une des caractéristiques de l'espace strié défini dans *Mille plateaux* est d'être « fermé sur un côté au moins »²⁷². Dans le territoire du recueil, cette fermeture est marquée par le début, la fin, et les éventuelles étapes intermédiaires qui y instaurent une logique²⁷³. A la première page, l'écriture se déclenche et le(s) premier(s) écrit(s) acquièrent les statuts d'introduction, de préface, de prologue. Cette institution d'un commencement en bonne et due forme est également caractéristique du « temps voulu » décrit par Bachelard qui rappelle dans *La dialectique de la durée* que « toute durée bien constituée doit ainsi être pourvue d'un commencement nettement distingué »²⁷⁴. Paul Fraisse, enfin, reconnaît l'importance particulière de la mise en valeur du « début » et de la « fin » d'un « groupement » (c'est-à-dire d'un espace rythmique cohérent) qui « soient d'une certaine manière liés »²⁷⁵.

Ce commencement est doublement établi dans *Cantos de vida y esperanza*, par la préface en prose²⁷⁶ et par le premier poème. Dans la première, le locuteur se présente : « Presentarse como es, eso quiere », dit Pedro Salinas²⁷⁷. L'évocation des œuvres passées

²⁷² *Ibid.*, p. 593.

²⁷³ Ainsi, Daniel Delas dit du début et de la fin d'un poème qu'il « sont, par nécessité, des lieux où s'inscrit fortement la signification, l'un étant en quelque sorte nécessairement programmatique, l'autre étant non moins nécessairement reprise et sommation » (« Lire la poésie / Lire Supervielle », in *Lecture des Amis inconnus*, Paris, Belin, 1980, p. 28-29). Cette conception semble s'accorder avec ce que nous définirons comme l'espace lisse. Sans doute pourrions-nous – dans certains poèmes ou recueils – la démentir.

²⁷⁴ *La dialectique de la durée, op. cit.*, p. 52. Il nous paraît en outre que l'achèvement ne constitue pas une étape moins capitale : nous montrerons pour le recueil de R. Darío, mais aussi pour ceux de L.M.Panero et R. Alberti combien ces étapes clés sont mises en valeur.

²⁷⁵ *Les structures rythmiques, op. cit.*, p. 79.

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 67.

²⁷⁷ *La poesía de Rubén Darío, op.cit.* p. 262. Le critique insiste sur la sincérité particulière de Rubén Darío à cette occasion.

(*Prosas profanas*, l. 2), du Modernisme²⁷⁸, du rôle assumé par le poète²⁷⁹ lui permettent d'introduire son propos²⁸⁰. Cette préface instaure une première frontière dans l'espace du recueil.

De même, le premier poème « Yo soy aquel que ayer no más decía... »²⁸¹ a un statut à part. L'absence de titre le rend directement dépendant de la section dans laquelle il s'insère et qu'il introduit, mais loin de s'en trouver banalisé, il se démarque au contraire des poèmes suivants (tous intitulés jusqu'au poème IX). Il s'apparente à un prologue²⁸², ou à une préface autographe en vers, telle que la définit Genette dans *Seuils*²⁸³. Il évoque le contexte d'écriture, avec la mention des œuvres antérieures de l'auteur au vers 2²⁸⁴. Les allusions au statut de poète²⁸⁵ jalonnent ce premier texte qui possède aussi une portée métatextuelle, caractéristique des préfaces qui supposent une adéquation entre l'auteur effectif et le locuteur²⁸⁶. G. Genette répertorie en outre les différentes fonctions de la préface, qui répondent selon lui à la double question du « comment » et du « pourquoi » de l'œuvre. Dans le cas du poème liminaire de *Cantos de vida y esperanza*, il est bien question des procédés d'écriture (du « comment ») puisque des indications sont données sur « l'origine de l'œuvre »²⁸⁷, l'affirmation de « véridicité » ou de « sincérité »²⁸⁸. Ce poème liminaire répond également à la question du « pourquoi » de l'œuvre. Le locuteur du recueil y explique son objectif²⁸⁹ et expose une « déclaration d'intention »²⁹⁰, troisième fonction de la préface originale répertoriée par G. Genette. Le statut préfaciel ou prologial du premier poème lui confère un double statut, textuel et paratextuel. Première étape fondamentale dans la continuité et la structure de

²⁷⁸ « El movimiento de libertad que me tocó iniciar », l. 7.

²⁷⁹ « Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que hay que ir a ellas », l. 26-27.

²⁸⁰ Il évoque certains poèmes du recueil comme « A Roosevelt », l. 39-43.

²⁸¹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 69.

²⁸² Pedro Salinas le qualifie de « prólogo » (*op. cit.*, p. 261).

²⁸³ Paris, Seuil, 1987, p. 164 et suivantes.

²⁸⁴ L'expression « el verso azul y la canción profana » renvoie à *Azul...* et à *Prosas profanas*.

²⁸⁵ Le « Yo » sur lequel débute le poème, tout d'abord, la métaphore cliché du « ruisñor », au v. 3 désignent la voix poétique. On peut également évoquer les symboles et clichés apparentés à la poésie (comme le cygne, v. 6, la lyre, v. 8 et le jardin aux vers 5 et 21 qui représente l'imagination et le domaine d'inspiration du créateur).

²⁸⁶ Genette évoque à ce propos le « principe général qui veut que l'on prenne le paratexte au mot et à la lettre, toute incrédulité voire toute aptitude herméneutique suspendues, et qu'on le tienne pour tel qu'il se donne » (*ibid.*, p. 184). En outre, J. Derrida insiste sur le caractère empirique de la préface qui répond « à une nécessité de circonstance » (cité par Genette, *ibid.*, p. 164). Ici, l'allusion aux œuvres antérieures de Darío relève de cette dimension « empirique » préfacielle.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 213. On peut remarquer notamment l'évocation des sources d'inspiration à la fois divines (avec la référence au « Pan griego », v. 35) et littéraires (avec la figure de « la Galatea gongorina », v. 41 et l'allusion à Verlaine au vers suivant).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 209. Dans ce poème « préface » du recueil de R. Darío, ce principe est appliqué des vers 93 à 96 qui débute sur l'expression « por eso ser sincero es ser potente », bien que sur un ton impersonnel à valeur générale.

²⁸⁹ Par exemple au vers 97 : « tal fue mi intento, etc. ».

²⁹⁰ *Seuils*, *op. cit.*, p. 224.

l'œuvre, il est le premier jalon indicateur de l'espace « strié »²⁹¹. C'est, en effet, une caractéristique de ce dernier que de privilégier le point, l'étape, par rapport à la ligne, le trajet²⁹².

Dans le recueil de L. M. Panero, ce cloisonnement élaboré grâce au « paratexte » est encore plus visible, au commencement et à la fin du recueil, de part son « hyperstructuration » (en séquences numérotées, puis en poèmes intitulés et/ou numérotés). La préface annonce une direction d'un point à un autre, un « trajet » délimité. Le texte liminaire²⁹³ s'institue comme tel et répond à la volonté du poète d'« obtenir une lecture »²⁹⁴. Il n'est pas moins paradoxal, prétendant la mort de l'auteur auquel il redonne la parole²⁹⁵, et adoptant, dès le départ, une écriture ludique, mêlée de références culturelles (« practicar el anasurma »). En introduisant la thématique de la mort dont nous aurons, plus tard, l'occasion de dire la fréquence dans le recueil, le texte liminaire et préfacielle brouille la frontière du « paratexte » et du « texte »,

Ce « point de départ » appelle un point d'arrivée. En effet, le caractère conclusif du dernier poème est indiqué, outre sa position dans le recueil, par l'intitulation « Post-scriptum »²⁹⁶ de la séquence IV qui, encore une fois, semblerait l'isoler du corps du texte. Néanmoins, la numérotation en chiffres romains qui régit l'agencement des quatre séquences²⁹⁷ s'inscrit dans le continu de l'écriture des poèmes. D'ailleurs, le texte de ce poème final renvoie (plus qu'à la préface en prose) au premier poème en vers, « Le châtiment de Tartuffe »²⁹⁸, où était introduite la notion biblique de « vanité ». Cependant, le titre de la

²⁹¹ En outre, le prologue appelle l'épilogue. Si aucun poème n'est intitulé de la sorte dans le recueil, on peut concéder que les deux derniers poèmes (« Allá lejos », *op. cit.*, p. 51, et « Lo fatal », *ibid.*, p. 152) tiennent indirectement ce rôle.

²⁹² *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 600.

²⁹³ *Teoría*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹⁴ G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 200-201.

²⁹⁵ D'autres caractéristiques préfacielles apparaissent ensuite : référence à l'« origine » de l'œuvre avec les allusions à la « generación » des Novísimos et à J. M. Castellet. Le texte s'apparente à une « préface dénégative » (*Seuils*, *op. cit.*, p. 190) qui « simule en prétendant (...) n'être pas de la main de l'auteur du texte ». Le locuteur y parle, comme d'une autre personne, de ce qu'il nomme avec un ironique dédain « esa entidad llamada 'autor' » (l. 4) et « el 'yo', lugar de lo imaginario » (l. 7), ce qui lui permet une absence totale (et humoristique) de modestie : « fue múltiplemente entrevistada » (l. 19), « no estaba mal del todo » (l. 24). L'évocation (ironique ?) de la mort de l'auteur (rappel de l'article de R. Barthes, *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 2002, p. 40) convertit paradoxalement cette préface en un « instrument (...) de la maîtrise auctoriale » (G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 225).

²⁹⁶ *Teoría*, *op. cit.*, p. 129.

²⁹⁷ Les titres « Post-scriptum » et « Vanitas vanitatum » (*op. cit.*, p. 131) renvoient à un seul et même texte versifié – ce qui indique une superposition de structures textuelles et paratextuelles.

²⁹⁸ *Teoría*, *op. cit.*, p. 79. Cf. l'Ecclésiaste (1.1 et 2) in *La Bible expliquée*, Paris, Alliance biblique universelle, 2004, p. 904.

section peut évoquer l'Apocalypse²⁹⁹ de par sa dimension conclusive, sa valeur hypertextuelle³⁰⁰ et sa position finale dans le recueil de L.M.Panero, la même que celle de l'Apocalypse dans la Bible. Le but est là aussi semble-t-il d'évoquer la fin des temps... et de l'écriture ! Continuité (textuelle) et discontinuité (logique d'affrontement texte-paratexte) se superposent³⁰¹, les jalons de l'espace métrique/strié du recueil étant d'emblée pris dans une dynamique de construction. Il y a donc une connexion, dans *Teoría*, non seulement entre le premier et le dernier poème, étapes « clés » d'un processus interne, mais également entre les séquences qui se « superposent » aux unités inférieures. A chacun de ces niveaux, l'organisation du recueil semble renvoyer au « temps voulu » bachelardien³⁰² ou, pour le dire en termes d'espace, comme G. Deleuze et F. Guattari, à un véritable « agencement territorial ».

Dans *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, cet agencement semble provenir d'une cohérence plus symbolique, entre prologue et « funérailles ». La construction du recueil est celle d'un « espace strié », introduit par le poème liminaire « Sueño del marinero³⁰³ », isolé du reste du recueil par sa position initiale³⁰⁴ et présentant des caractéristiques préfacielles³⁰⁵. Ainsi que le note José Luis Tejada, « además de un perfecto prólogo, este hermoso poema sirve de compendio, explicación y justificación de todo el libro que sigue »³⁰⁶.

²⁹⁹ Il évoque également l'hérésie. Cf. Joaquín Ruano, « La 'sinagoga de Satanás'. Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero », *Castilla: estudios de Literatura*, 2011, vol. 2, p. 123-149.

³⁰⁰ Cf. la répétition du verbe « vi » qui renvoie à la « vision » (4,1) de Jean dans l'Apocalypse (4,1 ; 5,1 ; 5,2 ; 5,6 ; « puis je vis » au chapitre 6,1). L'expression « mujer enriquecida con la sangre de los mártires » (v. 5, 11-12, 62 et 94) est une citation exacte tirée du chapitre 17, 5-6 qui évoque la « grande prostituée » de Babylone. Le vers 111 constitue également une citation. Toutefois, cette réécriture de l'hypotexte n'exclut pas une certaine distance, ironique (« miserables / milagros en *hoteles de una noche* », v. 8), voire blasphématoire avec le glissement de Yadalbaath, évoqué au début du poème, à Satan (vers 68 et suivantes).

³⁰¹ Cette superposition des unités rythmiques rappelle les « superpositions temporelles » étudiées par G. Bachelard et dont nous avons déjà parlé plus haut (*La dialectique de la durée, op. cit.*, p. 105).

³⁰² *Ibid.*, p. 52.

³⁰³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 79.

³⁰⁴ C'est le cas dans toutes les éditions. Il est d'ailleurs intitulé « prologue » dans l'édition française (Paris, Gallimard, 1985), « prólogo » dans celles de Losada (Buenos Aires, 1945, 1957 et 1966) et dans l'édition de la Biblioteca Nueva de Madrid, 1968. Dans l'édition de Castalia que nous prenons comme référence, ce statut particulier est renforcé par le regroupement des poèmes qui le suivent en « Sonetos *alejandrinos* », « Sonetos », « El pino verde », etc. Seul « Sueño del marinero » est à part, situé en dehors des différentes parties qui composent le recueil. Il est également isolé des autres textes dans l'édition de la poésie complète de l'auteur, *Poesía, 1920-1938* (Madrid, Aguilar, 1988), ou dans l'édition de Madrid, Seix Barral, 2003 (vol. I).

³⁰⁵ Notamment celle d'expliciter le titre du recueil ou de lancer un appel auquel les prochains textes se chargeront de répondre en développant le thème du voyage en mer. Cf. G. Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 216.

³⁰⁶ *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, Gredos, Madrid, 1977, p. 200. En effet, le terme « marinero » du titre du poème renvoie au titre du recueil, mais souligne aussi la présence d'un « personnage » fictif, « marinero » identifié au locuteur dès le vers 1 du poème liminaire : « Yo, marinero ». Il explicite la situation d'énonciation sur laquelle se base tout le recueil. De même, le terme « sueño » renvoie à l'antithèse mer/terre et au paradoxe d'un marin « à terre », qui est, en outre explicité par l'expression « en la ribera mía » (v. 1) et l'allusion à l'Andalousie. L'expression « da su brazo » traduit bien le contact établi, par l'intermédiaire du

En écho à ce premier poème introductif, le dernier texte du recueil intitulé « Funerales » s'apparente à une conclusion³⁰⁷. Mort du locuteur et tarissement de la voix poétique coïncident. Juste avant, la composition « Si mi voz muriera en tierra »³⁰⁸ annonce ce double phénomène. Suivant un processus de « protention », défini par Edmund Husserl³⁰⁹, l'annonce hypothétique de l'avant-dernier poème anticipe le poème final « Funerales ». Cette progression logique, sans « coupure »³¹⁰, signifiante pour l'appréhension du recueil, peut engendrer un rythme : le « lisse » (ces deux poèmes) amène le « strié » ; le continu entre les deux derniers poèmes conduit à la « coupure » finale : l'achèvement du recueil et la mort du locuteur.

La thématique de la mort apparaît d'abord uniquement par des symboles : la pâleur (« sin colores », v. 3), la cassure (« rompa », référence du naufrage, v. 8), le deuil (adjectif « negras », v. 11 et 16) et la douleur (« giman » ou « llorar », v. 19). Le verbe « callan » renvoie à la métaphore du tarissement de la voix poétique. La mort est évoquée explicitement à la strophe 5 (avec « marinero muerto », v. 20), réitérée à la strophe 6, pour s'imposer à la strophe 7 :

¡Funerales de las olas!
 ¡El viento, en los arenales!
 – Entre apagadas farolas
 se hunden mis funerales –.

fleuve, entre la mer et la terre : cette rencontre de deux univers constituera l'un des principaux thèmes du recueil. Le premier tercet renvoie au premier de ces deux mondes, la « rive » où se situe le locuteur ; la seconde strophe, au contraire, évoque le domaine de la mer idéalisée. En outre, ce poème a également une valeur d'introduction, avec l'appel au voyage final (« ¡y ruedé por el mar tu caracola! ») que semblent prolonger les poèmes suivants qui s'inscrivent dans la continuité du premier.

³⁰⁷ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 143. Il est toujours placé en fin de recueil, quelle que soit l'édition, y compris celle de Gallimard, 1985, incomplète. Ce poème reprend d'ailleurs certains éléments des poèmes antérieurs, comme le souligne José Luis Tejada « *Marinero en tierra* » de Rafael Alberti (*op. cit.*, p. 183), comme les termes « Sal [...] desnuda » (v. 17) qui rappellent le poème « Sal desnuda y negra sal ».

³⁰⁸ Poème sans titre, « Si mi voz muriera en tierra... », *op. cit.*, p. 143. Ce poème figure également à la même place, dans les différentes éditions : édition française (Paris, Gallimard, 1985, p. 153), éditions de Losada, éditions de la poésie complète d'Alberti de Madrid, Seix Barral, 2003 et Madrid, Aguilar, 1988.

³⁰⁹ E. Husserl utilise l'exemple d'une mélodie : « Avec l'appréhension du son qui apparaît maintenant, qui est quasi-entendu maintenant, se fondent le souvenir primaire des sons qu'on vient juste quasi d'entendre et l'attente (protention) des sons en instance » (*Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, *op. cit.*, p. 51).

³¹⁰ La « coupure » permet selon P. Boulez de différencier « lisse » et « strié » (*Penser la musique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 96). Si la coupure marquée est un indice de l'espace strié, ce bref continu (entre les deux derniers textes) amène la fin du recueil.

L'espace poétique de *Marinero en tierra* semble soudé, conclu. Le développement de ce territoire rythmique met en jeu le continu, la gradation (ici protentionnelle) vers les limites du recueil³¹¹. Nous parlerons de l'espace « mixte » de *Marinero en tierra*.

L'espace « métrique » du recueil *Espadas como labios* de V. Aleixandre présente la même « mixité » du lisse et du strié. Il semble même plus libre. Aucun poème n'encadre le recueil, ni n'acquiert de statut paratextuel. La mise en valeur d'étapes clés se fait de manière *intratextuelle* : la naissance de la voix poétique est évoquée dans les poèmes « Mi voz »³¹² et « La palabra »³¹³, où abondent les références à la parole auxquelles font écho les poèmes ultérieurs³¹⁴. A l'autre bout de cet espace clos, dans la dernière partie, le motif de la mer récurrent donne lieu à plusieurs représentations (par comparaisons et métaphores) de la vie humaine. Dès le poème « Playa ignorante »³¹⁵, il apparaît comme un élément annonciateur de l'achèvement d'un processus, avec l'image de la noyade volontaire³¹⁶, qui symbolise également l'engloutissement de la voix : « no aprenderé las palabras [...] ni desliaré mi lengua » (v. 14-15). Dans le poème « Blancura »³¹⁷, la mer renvoie à la fois au commencement du monde (« remotas ») et à l'éternité, de même que dans « Donde ni una gota de tristeza es pecado »³¹⁸. L'adieu formulé aux vers 25 et 36 suggère, métatextuellement, la fin du recueil et la mort de la voix poétique, explicites dans le poème final « Formas sobre el mar »³¹⁹. Le passage du temps est évoqué métaphoriquement par la comparaison « pasa el tiempo como nuez » (v. 50) puis la fin du poème souligne celle de la voix poétique, la mort perçue comme un achèvement dans la plénitude : « Así el mundo es entero » (v. 43). Ce dernier poème se présente comme une sorte de bilan effectué par la voix poétique, où

³¹¹ Le caractère conclusif du dernier poème est rappelé par l'apostrophe aux différents personnages qui peuplent l'univers maritime et merveilleux du recueil : « pescadores » (v. 1), « guardias marinas » (v. 9) « marineras » (v. 13) et « hortelana » (v. 17).

³¹² *Espadas como labios, op. cit.*, p. 45.

³¹³ *Ibid.*, p. 46.

³¹⁴ Cf. les impératifs « háblame » (v. 2) ou « escucha escucha » (v. 13) dans « Mi voz » et la reprise, dans le second poème, de ce même verbe aux vers 13 (« escúchame ») et 23 (« escúchame más más »). Le verbe « escuchar » apparaît par la suite dans d'autres poèmes du recueil, instaurant par là des échos entre les textes qui semblent se répondre : à l'impératif, dans le poème « Memoria » (*ibid.*, p. 52, v. 7 et 11), « Acaba » (*ibid.*, p. 75, v. 26), et « Verdad siempre » (*ibid.*, p. 81, v. 7).

³¹⁵ *Op. cit.*, p. 103.

³¹⁶ Le locuteur refuse le monde des hommes symbolisé par la rive (« arenas ignoradme », v. 3) pour s'engouffrer dans celui de la mer (« las aguas traspasan mis oídos traslúcidos », v. 13), passif (« cuerpo inmóvil », v. 18).

³¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 109. La mer évoque l'immensité de l'incompréhensible, avec la comparaison renversée (cf. C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, p. 279), « los navíos como rostros » (v. 9) qui évoque, dans un lieu commun, la fragilité de la vie humaine.

³¹⁹ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 111. L'image suggérée par le titre évoque l'immensité de la mer dans laquelle l'homme se retrouve submergé, métaphore qui symbolise peut-être le caractère éphémère de la vie, également comparée à un voyage : « Oh vida /.../ ese medir la tierra paso a paso » (v. 20-22).

l'allusion au silence (« la mudez de los labios », v. 42, « dos labios a plomo », v. 52) offre un contrepoint à la naissance du discours, évoquée dans les premiers poèmes.

La mise en valeur du début et de la fin du recueil chez Vicente Aleixandre est tout à fait différente de celle observée jusqu'ici chez R. Darío, L. M. Panero ou R. Alberti. Plus qu'un réel cloisonnement de l'œuvre, il s'agit, dans *Espadas como labios*, de l'articulation de moments, de passages aux limites plus floues et plus étendues (à chaque fois, plusieurs poèmes entrent en jeu). Un second critère semble nécessaire à l'analyse de l'espace strié : la présence d'une logique d'écriture.

1.1.3 Second critère de l'espace métrique : une dynamique globale

Une structure fédératrice est repérable d'un bout à l'autre du recueil *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío, suivant un mouvement de maturité, puis de déclin, un rythme en double climax, en somme, par lequel l'œuvre s'instaure comme un ensemble organique. On peut parler, comme le fait J. Garelli à propos d'un poème d'A. Artaud d'un « mouvement protentionnel englobant »³²⁰, d'une dynamique qui pousse l'écriture vers l'avant, dans un espace qui s'étend ici à l'œuvre entière. En effet, à partir du premier poème « Yo soy aquel que ayer no más decía » débute un mouvement « croissant » qui affirme chaque fois plus brillamment la voix poétique, jusqu'au poème « Marcha triunfal »³²¹.

Ce dernier, apothéose ou « triomphe »³²², correspond à l'épanouissement total du « je » poétique. Le thème du passage et du défilé³²³ peut être lu comme une métaphore de la maturité. L'exclamation finale (v. 63-64) empêche néanmoins toute idée de déclin :

¡saludan con voces de bronce las tropas de guerra que tocan la marcha
triumfal!

La localisation du poème au climax d'un mouvement « ascendant »³²⁴ appelle la gradation décroissante qui suit immédiatement, déclenchée dans les poèmes « Retratos » qui

³²⁰ Artaud et la question du lieu, Paris, Librairie José Corti, 1982, p. 56.

³²¹ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 96.

³²² Rubén Darío qualifie ce poème de « triunfo » (*Historias de mis libros*, in *Rubén Darío* de J.C. Ghiano, op. cit., p. 107). C. Ruiz en souligne le caractère « hímico » (op. cit., p. 105).

³²³ Illustré par la scansion du poème en trois étapes, de « ya viene » (v. 1), puis « ya pasa » (v. 34), jusqu'à l'éloignement du cortège, suggéré par les points de suspension à la fin du poème, les démonstratifs « aquellos » et « aquellas » (v. 52 et 53) qui connotent l'éloignement.

renvoient de manière proleptique à la mort future du « je » (et de l'œuvre) en disant la mort, passée, des autres. Dorénavant, les références aux différentes saisons dans les titres des poèmes constituent des indices de la dimension durative du recueil. Le printemps semble être un renouveau (poème « Por el influjo de la primavera », particulièrement les vers 11 et 12) alors que le déclin s'amorce : les instruments, jadis célébrés dans la « Marcha triunfal », évoquent la nostalgie³²⁵ dans « Tarde del trópico ». Le *topos* de la vieillesse symbolisée par l'automne est explicité dès les premiers vers de « Canción de otoño en primavera » (v. 1 à 4). Il domine également le poème « De otoño » qui souligne, par sa dimension métatextuelle³²⁶ ce second mouvement, descendant, du recueil. C'est avec le poème « bilan »³²⁷ « Allá lejos » et la prégnance du souvenir que la gradation vers la mort est la plus perceptible. Le poème « Lo fatal » tient lieu d'épilogue en réponse à la préface constituée par le poème liminaire : le recueil « concluye con una lápida », dit Jaime Torres Bodet³²⁸. C'est un « epitafio lírico » qui annonce non pas la mort comme finalité, mais plutôt l'absence de vie, pure négativité³²⁹.

Comme le début du recueil, étape fondamentale permettant le déclenchement de l'écriture et du rythme, la fin est mise en valeur. On peut parler, à l'instar d'Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne* à propos des *Fleurs du Mal*, de l'« édification méthodique d'une architecture » pour *Cantos de vida y esperanza*, qui se présente comme un « tout homogène avec un début, une suite structurée et une fin³³⁰ ». C'est un espace construit, « strié » au sens de G. Deleuze et F. Guattari, dont le rythme suit un mouvement d'un point à un autre³³¹. « Dans l'espace strié, les intervalles [sont] déterminés », disent les auteurs : l'espace strié est donc un espace métrique. Le recueil « bilan » de R. Darío évolue dans un territoire borné par sa préface et ses derniers poèmes.

³²⁴ C'est un mouvement que ce poème contribue beaucoup à dessiner. Tous les poèmes ne se situent pas sur cet axe « ascendant » et il serait faux de prétendre voir dans *Cantos de vida y esperanza* une construction rigide. Peut-être serait-il préférable de parler de « tendance » que d'un véritable fil conducteur.

³²⁵ De nombreuses expressions traduisent conjointement la musicalité et la tristesse, comme « queja », v. 6, les verbes « canta, / llora », juxtaposés aux v. 7 et 8, « salmodia », v. 11, « canción triste », v. 15 ; c'est une musique ambiguë dont le message est douloureux : « sinfonía rara », v. 18, « rudo són », v. 22. De même, alors que dans « Spes » (*ibid.*, p. 95) qui précède le poème « Marcha triunfal », l'absolution des péchés semble possible grâce à la figure de Jésus, ici seule la pitié devant l'imminence de la mort est réclamée au moyen d'un « miserere », v.12.

³²⁶ En effet, la voix feint de céder la parole à ses lecteurs (« hay quienes dicen », v. 1) et évoque l'œuvre antérieure (« de antaño », v. 2) et l'existence passée (« el tiempo de la juvenil sonrisa », v. 9).

³²⁷ Cette dimension rétrospective sur la jeunesse du locuteur qui apparaît dès le premier vers (« mi niñez ») est également soulignée par le prétérit « vi », au v. 1, l'imparfait « era », au vers 9, la référence au Nicaragua (v. 2).

³²⁸ *Ruben Darío*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 176. Le poème « cierra con broche de oro el libro » selon l'expression de C. Ruiz (*op. cit.*, p. 98).

³²⁹ On notera les antithèses « ser y no saber nada », les nombreux mots négatifs « no », v. 5, v. 9, et v. 12, « sin », v. 5, « apenas », v. 9, « ni », v. 13.

³³⁰ *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 49.

³³¹ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 600.

L'écriture du recueil de J. Ramón Jiménez émane du rapport constant établi avec le fil conducteur du voyage³³² et suit les mouvements et les étapes de ce périple. Si le paratexte (préface, prologue, titres) permet d'identifier l'articulation de ses étapes, chez J. R. Jiménez, il est d'autant plus important qu'il se convertit en véritable indicateur du rythme et de la temporalité de l'œuvre³³³. Le mot « diario » du titre *Diario de un poeta recién casado* suggère une évolution chronologique linéaire et nous incite à lire le recueil comme un continu, guidé par un fil conducteur apparemment objectif : la chronologie³³⁴. Le titre de l'œuvre et les titres des séquences, ainsi, parfois que la mention d'une date et/ou d'un lieu d'écriture, structurent cet espace métrique supérieur : les poèmes se succèdent selon une division chronologique en six séquences qui correspondent aux différentes étapes d'un voyage marquées par le paratexte³³⁵. Un espace rythmique fermé et jalonné de frontières (entre les séquences) apparaît *a priori*³³⁶ : il est d'abord marqué par une dimension répétitive.

Les cinq poèmes qui portent le titre « Amanecer »³³⁷ révèlent ce rythme basé sur le « passage du temps », mais en isolant un instant (le lever du jour), ils brisent le continu de l'œuvre (sa chronologie)³³⁸ et y instaurent une dimension répétitive, un mouvement de « surplace », souligné par la redondance du titre³³⁹. De plus, certains *leitmotive* réapparaissent

³³² Sur ce point, cf. Rogelio Reyes Cano, « El *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, como libro de viaje », in *De Blanco White a la generación del 27*, Arias Montano: 44, Universidad de Huelva, 2000, p. 228.

³³³ Dans *Macrotexto poético y estructuras de sentido* (op. cit., p. 24), Arcadio López-Casanova souligne l'importance du paratexte parmi les « formantes dispositivos » révélateur de l'unité de l'œuvre.

³³⁴ La présence d'un référent externe est caractéristique des textes autobiographiques, dont le journal intime et journal de bord sont « voisins » selon P. Lejeune (*Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14 et 36). Michael P. Predmore considère la chronologie comme le seul axe de ce « diario » (« Introduction » à *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 20. M.P. Predmore cite Pérez Priego).

³³⁵ Cf. les dates du début du voyage en mer et du départ du bateau, dans le dernier poème de la première section (XXVI, op. cit., p. 118) et le premier de la seconde (XXVII, op. cit., p. 121). Voir également l'arrivée aux EU, au début de la section III, accompagnée de la mention « Birkendene, Caldwell, 20 de febrero » (poème LXII, op. cit., p. 145). Le poème CXCVIII (op. cit., p. 261), qui marque l'arrivée en Espagne (début de la section V), est précédé de l'épigraphe « 20 de junio, amanecer ». La sixième partie « Recuerdo de América del este escritos en España », écrite *a posteriori*, s'apparente à un épilogue.

³³⁶ La référence constante au voyage effectué réellement par l'auteur engendre une structure solide – et rythmique – le recueil étant (par le biais du paratexte) toujours rattaché au monde « réel », notamment grâce à la mention de la date d'écriture. La structure semble bien externe et provenir d'éléments extrinsèques aux poèmes.

³³⁷ Cf. les poèmes IX (*Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 107) et XVI (*ibid.*, p. 111) dans la première section, le poème CXLVIII (*ibid.*, p. 215) de la troisième, le poème CLXXXI (*ibid.*, p. 244) de la quatrième et enfin le poème CCXII (*ibid.*, p. 270) de la cinquième section. Mentionnons aussi le poème XXXII de la seconde section qui par son titre « Despertar » (*ibid.*, p. 124) rejoint la thématique du commencement du jour.

³³⁸ En outre, le poème « Amanecer », CLXXXI est immédiatement précédé par le poème « Nocturno de la tarde », ce qui renforce cette idée de construction du poème en instants juxtaposés. M. P. Predmore (*La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez, el « diario » como centro de su mundo poético*, op. cit., p. 127) souligne cette « oscilación rítmica entre la madurez y la inmadurez ».

³³⁹ C'est un véritable *leitmotiv*, à partir du poème IX de la première section qui constitue la première occurrence, jusqu'au poème CCXII de la cinquième partie.

dans ces cinq poèmes, comme l'absence de l'autre et la solitude du locuteur³⁴⁰, ou le motif de l'oiseau, seul habitant de cette solitude, dans les deux derniers textes³⁴¹. Mais cette dimension redondante s'accompagne de nuances qui modulent la voix poétique : si la thématique de l'absence réunit les poèmes IX et XVI³⁴², la manière dont cette absence est évoquée renvoie à un jeu de contrepoints autour des symboles du soleil ou de la nuit, de l'expression de l'espérance ou de l'amertume³⁴³.

La répétition suggérée par le paratexte est contredite ou mise en tension par les poèmes IX et XVI. Cette dialectique répétition-différence permet la perception d'une logique plus profonde, révélant, dans sa continuité et dans sa complexité, la voix du locuteur³⁴⁴. La « différence » ne remet pas en cause la « répétition » perceptible au niveau du paratexte³⁴⁵ : au contraire, en mettant en tension sa structure externe, la voix poétique la convertit en un rythme, basé sur des échos et des chocs.

Dans *Diario de un poeta recién casado*, comme dans *Espadas como labios*, les leitmotifs alimentent et enrichissent une continuité. La différence entre ces deux écritures semble tenir à l'agencement des espaces métriques principaux que sont les séquences. Le recueil de V. Aleixandre présente une répartition interne en quatre séquences bien distinctes³⁴⁶. Si

³⁴⁰ L'absence de Zenobia se fait bien sûr sentir dans les premières sections : « no estás allí, ni fuera » (v. 9 du poème IX), « solos – solo » (v. 13 du poème XVI), puis c'est l'absence de la lune suite à un rendez-vous manqué avec le locuteur qui est commentée toujours selon le même lyrisme pessimiste aux vers 9 à 12 du poème XXXII « Despertar » : « ahora que no eres nada (...) ¡cuán inútil / mi despertar tardío ! ». Enfin c'est aussi l'absence d'humanité et le vide matinal que décrivent les poèmes CXLVIII : « ya, o aún, sin nadie » (l. 4) et CCXII : « nadie ya o todavía » (v. 6), « abiertos y sin nadie » (v. 9).

³⁴¹ Cf. « un único pajarillo entrecanta aquí y allá » (poème CXLVIII, l. 5) et « la alondra adorna » (CCXII, v. 9).

³⁴² Mercedes Flores Martín analyse ces deux poèmes, la représentation de Moguer et la symbolique de l'« amanecer » dans « *El nido limpio y cálido* ». *El Moguer de Juan Ramón Jiménez en Diario de un poeta recién casado* (Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2005, p. 37-40 et 57-59 respectivement).

³⁴³ Dans le poème IX le soleil (v. 5) fait place, dans le poème XVI, à la lune (v. 3), à la nuit (v. 3-4), et au froid (« escalofríos », v. 5 et 14). Si pour le locuteur du poème IX, le soleil agit comme un miroir qui fait parvenir son image à l'interlocutrice, absente (v. 5-6), l'expression « Qué malestar » sur laquelle débute le poème XVI atteste du malaise et du manque ressentis par le locuteur. C'est la solitude qui domine désormais, l'impossibilité d'y remédier.

³⁴⁴ La question de la maturité est centrale dans cette œuvre qui évoque non seulement un voyage entre l'Espagne et l'Amérique du nord, mais aussi et surtout entre l'enfance et l'âge adulte. Cf., de même, les poèmes intitulés « Nocturno » (poèmes CXXXI, *op. cit.*, p. 200, CXLII, *ibid.*, p. 211 puis CLXXII, *ibid.*, p. 235, CLXXX, *ibid.*, p. 244, CLXXXIII, *ibid.*, p. 246, et CLXXXVII, *ibid.*, p. 250) qui offrent un contre-point aux poèmes « Amanecer ». D'autres poèmes permettent d'embrasser l'œuvre de par la répétition de leur titre, comme les poèmes CVIII (*ibid.*, p. 179) et CLXXXVI (*ibid.*, p. 249), énigmatiquement intitulés « ¿... ? ».

³⁴⁵ On pourrait dire avec Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 33) que le « je » social de l'auteur et le « je » poétique du locuteur se superposent.

³⁴⁶ En effet, les quatre parties, de dix, neuf, treize et neuf textes respectivement, sont dédiées à quatre poètes différents tous issus de la génération de 1927. La première partie est dédiée à Dámaso Alonso (*op. cit.*, p. 43), la seconde à Federico García Lorca (*op. cit.*, p. 57), la troisième à Manuel Altolaguirre (*op. cit.*, p. 77) et la dernière à Luis Cernuda (*op. cit.*, p. 95). Bien que leurs titres ne laissent en rien présager d'une correspondance entre les sections, ni la variabilité de longueur des séquences, l'allusion à des référents « réels » équivalents (des

certaines titres attestent de la dimension durative du recueil, comme « Ya es tarde » ou « Memoria »³⁴⁷, qui évoquent la maturité du « je » poétique, la clôture du texte et le jalonnement de l'espace métrique du recueil sont réaffirmés à chaque section : le poème « Nacimiento último »³⁴⁸, à la fin de la première, affirme la maturation parachevée de la voix poétique mais propose également une image de la mort comme le souligne Leopoldo de Luis³⁴⁹. Le terme « nacimiento » rappelle l'expression « he nacido » du poème « Mi voz », tout en suggérant une dimension finale, la complétude d'un processus – phénomène que nous avons déjà constaté chez R. Darío, R. Alberti et L.M.Panero. Ce jalonnement est également repérable à la fin de la seconde, où les poèmes « Acaba »³⁵⁰ et « Por último »³⁵¹ suggèrent l'achèvement³⁵². De même, les poèmes « El vals »³⁵³ et « Salón »³⁵⁴ qui débute les séquences 2 et 4 se rejoignent thématiquement et soulignent la structure du recueil et le début des séquences. Ils impliquent tous les deux une mise entre parenthèses du « je »³⁵⁵ et un contre-point par rapport aux autres poèmes (notamment ceux de la première séquence)³⁵⁶.

Le recueil *Espadas como labios* est donc ponctué par des *leitmotive* qui marquent les différentes étapes du recueil et en font un « espace territorialisé ». Néanmoins, ces rappels n'apparaissent que lors de la lecture, sans anticipation possible, et s'apparentent au « souvenir

poètes contemporains) souligne leur équivalence de statut au sein du recueil. Elles ne semblent pas être classées selon une logique quelconque (temporelle ou autre).

³⁴⁷ *Op. cit.*, p. 51 et 52.

³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 55. Les expressions « para final » (v. 1), « estoy despierto » (v. 3) ou « soy alto » (v.14) reviennent sur ce même processus d'élaboration de la voix.

³⁴⁹ *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 189.

³⁵⁰ *Op. cit.*, p. 75.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

³⁵² Ils impliquent en fait une légère anticipation : en effet, plus que la fin en tant que telle, ils disent le processus de clôture en train de se faire, comme l'atteste l'utilisation du présent de l'indicatif. De par cette protention impliquée par leur titre, ces deux poèmes annoncent la fin de la section, organisant ainsi le « territoire » constitué. Ce jalonnement est caractéristique de l'espace strié : pour P. Boulez, il est repérable par la présence d'un « modulo », « intervalle de définition » (*op. cit.*, p. 38) ici constitué par chaque séquence de poèmes, les poèmes eux-mêmes tenant lieu d'unités rythmiques. La variabilité de leur longueur ne remet pas en cause la répartition de l'espace du recueil : il s'agirait alors d'un espace strié « à modulo variable » (*ibid.*, p. 98). Les espaces droits sont ceux dont le modulo est invariable, les espaces courbes ceux qui dépendent d'un modulo variable, de manière régulière ou non : l'irrégularité engendre un « espace courbe non focalisé » comme ici.

³⁵³ *Ibid.*, p. 59.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

³⁵⁵ Parmi les échos entre ces deux poèmes : le motif de la musique (titre et vers 4 du poème « El vals » ; vers 13 de « Salón »). Les personnages des « damas », déjà présentes dans « El Vals » (v. 17), réapparaissent dans « Salón » (v. 12), ainsi que le décor artificiel, suggéré dans « Salón » (« pájaros de papel », v.1) qui rappelle l'hypocrisie ambiante dans « El vals » (« disimulando », v. 18).

³⁵⁶ Le poème « Ya es tarde » (*op. cit.*, p. 51.) est représentatif de cette esthétique. La permanence des articles définis (et l'absence totale d'adjectif indéfini dans le poème) renvoie à un univers connu, intime. L'unique référence externe est l'allusion au vers 2 à « aquel que lo decía », voix extérieure dont le vers 1 serait une citation, mais qui demeure non identifiée. Les parenthèses, l'éloignement suggéré par « aquel », suggèrent que tel n'est pas le propos du poème. Au contraire, les moindres hésitations de la pensée sont rendues perceptibles : « no sé », précise-t-il au vers 2, comme si la parole poétique était tout à fait spontanée.

secondaire » ou « ressouvenir »³⁵⁷ d'E. Husserl. Ils permettent de concevoir le recueil comme un espace englobant, territoire rythmique supérieur, métrique (car organisé), mais contrairement à la rétention qui « emplit » la durée, le « ressouvenir » aménage des espaces vides, des blancs, où le continuum est un instant écarté, laissant plus d'indépendance, nous semble-t-il, à chaque poème. En effet, à l'organisation métrique du recueil et à sa répartition globale s'ajoutent parfois des dynamiques d'écriture plus locales issues de rapports de proximité entre les poèmes. Ces espaces plus réduits s'inscrivent dans la répartition métrique tantôt pour la souligner de coupures supplémentaires, tantôt pour l'interrompre.

1.1.4 L'organisation interne des recueils : séquences et groupements de poèmes

Interne au recueil mais plus large que l'espace poématique, la séquence de poèmes témoigne d'un agencement rythmique. Nous en distinguons trois catégories en nous basant sur la nature de l'ordonnance des poèmes : séquences « ordinales » (poèmes numérotés), séquences constitutives (poèmes intitulés), séquences muettes (sans limite paratextuelle).

1.1.4.1 Séquences ordinales : les exemples de « Trébol » (*Cantos de vida y esperanza*) et de « El canto del llanero solitario » (*Teoría*) :

Dans le recueil *Cantos de vida y esperanza*, certains poèmes sont regroupés, de manière irrégulière, en séquences réduites et structurées. Quelle est leur solidité ? Quel espace rythmique émane de ces dynamiques locales ?

Dans la séquence intitulée « Trébol »³⁵⁸, dont le titre³⁵⁹ souligne l'union et l'interdépendance des trois poèmes³⁶⁰, chaque poème semble filer la métaphore annoncée et constituer une « page » de poésie et une « feuille » de ce trèfle. José-Manuel Martos³⁶¹ souligne la « symétrie » qui caractérise le trèfle, tout en précisant qu'elle n'existe pas dans la

³⁵⁷ *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1996, p. 50.

³⁵⁸ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.* p. 114. Cette section apparaît de même dans toutes les éditions que nous avons consultées : Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 92 ; Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 226 ; Madrid, Cátedra, 2002, p. 405

³⁵⁹ Il est rhématique et générique, selon la définition donnée dans *Seuils* (*op. cit.*, p. 82), le titre générique est une modalité du titre rhématique qui insiste sur la forme du texte.

³⁶⁰ Sur l'analyse de ces poèmes, cf. José Manuel Martos, « Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de « Trébol » (*Cantos de vida y esperanza, y otros poemas*, VII) », *Hispanic review*, n°2, 1998, p. 171-180.

³⁶¹ « Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de « Trébol » (*Cantos de vida y esperanza, y otros poemas*, VII) », *op. cit.*, p. 174.

séquence « Trébol » de R. Darío, où s’y ajoute une dimension dynamique. La numérotation des poèmes (et l’absence de titres individuels) démontre la constitution d’un « territoire » métrique strié et caractérisé par sa dynamique globale autant que par la constitution de chaque unité comme « nombre nommé » : par sa numérotation, l’unité rythmique qu’est le poème porte la marque de son inclusion dans un espace supérieur³⁶².

En effet, les indications initiales aux poèmes introduisent un jeu de question-réponse, auquel renvoie le discours direct dans le corps du poème³⁶³. Le premier poème « appelle » une réponse, puis le second se lit en référence au précédent : tous deux se présentent comme des « objets temporels », au sens de Husserl, c’est-à-dire qu’ils impliquent une durée³⁶⁴. La lecture de la section met en jeu la mémoire, sous la forme de ce que le philosophe nomme « rétention » : « De l’extension écoulee nous disons avoir conscience dans des rétentions et nous avons conscience des parties de la durée ou des phases de la durée »³⁶⁵. Par un double vocatif (au v. 2 « Velázquez », et au v. 7 « Góngora ») et un effort de mémoire porté simultanément sur deux objets « numériquement distincts³⁶⁶ », le troisième poème répond aux deux précédents, désormais considérés comme un ensemble. Il constitue une conclusion, soulignant la structuration logique du triptyque³⁶⁷ et sa fermeture.

La section II, « El canto del llanero solitario »³⁶⁸, du recueil *Teoría* de L. M. Panero constitue aussi une séquence ordinale (chaque poème, à l’exception du dernier, est numéroté et ordonné³⁶⁹). La durée (la séquence de dix poèmes) semble prévaloir sur l’instant (chaque poème-unité). Cela signifie-t-il que nous avons affaire à une structure fermée ?

³⁶² Cf. G. Deleuze et F. Guattari (*Mille plateaux, op. cit.*, p. 605). Le « nombre nombrant » indique au contraire l’espace lisse, qu’il construit au fur et à mesure.

³⁶³ Les épigraphes de ces poèmes sont respectivement « De D. Luis de Góngora y Argote a D. Diego de *silva* Velázquez » et « De D. Diego de *silva* Velázquez a D. Luis de Góngora y Argote ». Le recours au discours direct rappelle une forme caractéristique du Siècle d’Or pastichée (cf., par exemple, le poème de Luis de Góngora « A un pintor flamenco haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio del libro » (*Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1995, p. 378).

³⁶⁴ *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, op. cit.*, p. 36 : « Par objets temporels, au sens spécial du terme, nous entendons des objets qui ne sont pas seulement des unités dans le temps mais contiennent aussi en eux-mêmes l’extension temporelle ».

³⁶⁵ *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, op. cit.*, p. 40.

³⁶⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 365.

³⁶⁷ La récurrence de procédés stylistiques, tels que la mention de notions abstraites allégorisées (comme « el Olvido » dans « Trébol 1 », « la Fama » dans « Trébol 2 » et enfin « la Fortuna » dans le dernier poème) souligne la structure unitaire de ces trois poèmes. La présence de récurrences thématiques (notamment les références mythologiques) en est un autre indice.

³⁶⁸ *Op. cit.*, p. 83.

³⁶⁹ Cette cohérence de la seconde section l’oppose, notamment, à la troisième partie du recueil.

Ce territoire rythmique est annoncé par le paratexte, réitéré par l'organisation ordinale, et consolidé par une série de *leitmotive* qui tissent des liens entre les poèmes, comme l'énigmatique « *verf barrabum qué espuma* » (répété à sept reprises dans le poème 1, cinq fois dans le deuxième, une fois dans le suivant, et finalement trois fois dans le poème 5). A la fixité d'une structure (répétitive), s'ajoute le dynamisme de la variante. Ainsi, alors que l'expression est présente dans son entier au premier vers du poème 1, elle apparaît ensuite disséminée dans le reste du texte : « *verf barrabum qué espuma* » est réduit à « *Verf barrabum* » (v. 24 et 26), à « *verf* » (v. 31 et 32). Les formes brèves suggèrent de façon elliptique la totalité de l'expression. Dans le poème 3, les parenthèses qui encadrent le terme « (verf) » (v. 6) en soulignent le statut de ritournelle et donc de *leitmotiv* qui scande la lecture³⁷⁰. D'autre part, au vers 9 de la seconde section, dans l'expression « *verf (ya no barrabum)* », l'adverbe « *ya no* » indique une postériorité par rapport au *leitmotiv* « *verf barrabum* » de la section précédente, ce qui implique de considérer l'ensemble de la séquence suivant une dimension temporelle. Aussi, il est certes possible de traiter « *El canto del llanero solitario* » comme un texte unique articulé selon onze mouvements³⁷¹. La logique ordinale de la séquence implique une « direction » au sens de G. Deleuze et F. Guattari qui parlent du nombre « directionnel, ordinal »³⁷² qui caractérise l'espace lisse. L'espace rythmique constitué par la séquence II se construit au fur et à mesure que la lecture progresse suivant les motifs conducteurs que sont, également, les références intertextuelles³⁷³.

L'organisation ordinale (numérotation) est interrompue par le poème « *La segunda esposa* ». Pour G. Genette l'indépendance du poème et l'attribution d'un titre semblent aller de pair : « Chaque poème est en lui-même une œuvre close qui peut légitimement réclamer

³⁷⁰ Nous aborderons la question de la lecture en troisième partie. La fonction des parenthèses peut être d'introduire une précision, soit pour en souligner le caractère non indispensable, soit, comme ici, pour rappeler quelque chose de déjà connu. Dans les deux cas, le mot est véritablement isolé du reste du texte, deux discours s'enchevêtrent. Les parenthèses autour de « (verf) » qui renvoient à un mot déjà utilisé, ne font que rappeler ce *leitmotiv* à la mémoire du lecteur.

³⁷¹ Cf. notamment, Lina Iglesias, *L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : la quête d'une voix*, sous la direction de Marie-Claire Zimmermann, 1999, Université de Paris IV-Sorbonne. Toutefois, nous n'adoptons pas ce terme de poème mais bien celui de « section » insérée dans la division quadripartite du recueil.

³⁷² *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 605.

³⁷³ Cf. les allusions à l'œuvre de Lewis Carroll (deux fois dans le poème 1, quatre dans le second et une fois dans le poème 10) ou à l'Odyssee (évoquée dans les poèmes 5 – deux fois – et 10). Les premières mettent particulièrement en évidence la structure unitaire de la section, par une sorte de gradation entre les différentes occurrences. Après la simple mention de personnages dans le poème 1 (« Alicia », v. 24 ou « bujum » au v. 43), les références à *La chasse au snark* du poème 2 introduisent le thème de la destruction déjà présent dans le récit (*La chasse au snark in Tout Alice*, Paris, Flammarion, 1979, p. 350) : « Snark / détruye a Bujum », mais en la modifiant puisque c'est au contraire le « bujum » qui détruit son chasseur dans l'œuvre de L. Carroll. Enfin, le poème 10 laisse entrevoir la fin tragique du récit (avec l'expression « *El Castor se suicida* ») mais encore une fois, en la détournant (ce n'est pas le Castor qui meurt dans *La chasse au snark* mais le Boulanger ; *ibid.*, p. 362).

son titre singulier »³⁷⁴. Le poème final constitue (comme le poème 3 de « Trébol ») une réponse et un écho aux poèmes antérieurs, d'autant que son titre est déjà cité en italique au vers 73 du poème 6. L'espace de « El canto del llanero solitario » est donc mixte, privilégiant d'abord la dimension durative d'une disposition ordinale où les unités « s'accumulent » et disparaissent derrière la globalité de la séquence, la solidité de cette dernière est brusquement remise en cause pour laisser apparaître la ponctualité de l'unité rythmique finale.

1.1.4.2 Une séquence constitutive : « Los Cisnes » (*Cantos de vida y esperanza*), indépendance et cohérence

S'ils semblent plus indépendants³⁷⁵ que ceux de la section intermédiaire « Trébol », les poèmes de la section « Los Cisnes »³⁷⁶, également de *Cantos de vida y esperanza*, présentent une convergence aux niveaux thématique et symbolique, marquée par l'omniprésence de la figure du cygne. Néanmoins, celle-ci, symbole complexe, « muy lejos de tener una significación fija », selon Pedro Salinas³⁷⁷ varie d'un texte à l'autre³⁷⁸ jusqu'à l'élaboration d'une « plurivalencia significativa » du cygne dans la séquence « Los cisnes »³⁷⁹. Les poèmes qui la constituent en proposent différentes représentations, complémentaires, parfois contradictoires.

Commune aux deux premiers, la thématique politico-historique³⁸⁰ y est différemment intégrée. L'animal constitue d'abord un interlocuteur qui sert de *stimulus* de la création poétique. Il apparaît à des points « charnières » du premier poème³⁸¹ : au début (v. 1) et à la fin (v. 41, premier vers du dernier quatrain) et lors d'une transition thématique : au vers 13, il sépare une strophe consacrée à la poésie de la suivante, centrée sur la peinture. A chaque fois, les allusions au cygne permettent l'évocation de la poésie à laquelle cette figure semble

³⁷⁴ *Seuils, op. cit.* p. 315.

³⁷⁵ Leur composition diffère de par le nombre de vers – respectivement 44, 16, 14 et 34 –, leur longueur, et la présence ou non de strophes. Ces différences formelles étaient absentes de la section « Trébol ».

³⁷⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 99.

³⁷⁷ *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 95.

³⁷⁸ Directement apostrophé dans les poèmes I, III (la même expression « Oh Cisne » est répétée, au vers 1 des deux poèmes) et IV (« vosotros », v. 15), le cygne est évoqué dans le second par une troisième personne.

³⁷⁹ Cette figure dépasse largement cette séquence, bien sûr. Pedro Salinas (Madrid, Espasa-Calpe, 1967) commente la richesse du motif du cygne chez R. Darío depuis les poèmes « Blasón » (voir son commentaire, *ibid.*, p. 29) et « El Cisne » (*ibid.*, p. 89) de *Prosas profanas*.

³⁸⁰ Cette correspondance thématique d'une partie seulement de la section (deux poèmes sur quatre) pourrait remettre en cause sa cohérence : ainsi, G. Genette (*Seuils, op. cit.*, p. 207) souligne à propos des œuvres de Borges, que « parfois un groupement partiel (...) accuse par contraste l'hétérogénéité du reste ». Nous verrons que la structure de « Los Cisnes » est plus complexe, et se joue, justement, de ces nuances et de ces contrastes dans la représentation du cygne.

³⁸¹ Poème « ¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello », *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 99.

associée³⁸², qu'elle soit latine (avec « yo te saludo / ahora como en versos latinos ») ou espagnole (« A Garcilaso visteis », v. 10), de même que la glorification de l'art (« pintorescas », v. 15) et de la beauté des objets (« los abanicos de vuestras alas »³⁸³). Le cygne, représentation allégorique du poète³⁸⁴, est à la fois un spectateur, un témoin du monde qui l'entoure et un créateur, accompagnateur des poètes : « ¿Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos? » (v. 26). Il est cette voix poétique qui renvoie aux origines (avec des références à Garcilaso, v. 10 et Quevedo, v. 12) et annonce l'avenir (avec les futurs « seremos », v. 33, « hablaremos », v. 34) de la « América Española » (v. 29). Symbole des créateurs et de la création poétique, il apparaît d'ores-et-déjà comme un actant complexe dans ce premier poème et renvoie à un certain regard (poétique ou de poète) porté sur le monde. A l'inverse, dans le poème suivant « En la muerte de Rafael Nuñez »³⁸⁵, le cygne, toujours observateur du monde, n'est plus un *stimulus* mais un point d'arrivée. La figure s'insère dans la représentation de la mort caractérisée par l'abondance de la mythologie romaine (« el laurel »), ou chrétienne (« la espina », v. 7), en tant qu'observateur et témoin de celle-ci (comme l'indique la mention de « los ojos de los Cisnes », v. 4).

A la jonction du monde réel (évoqué par la référence à un hors texte, le poète Rafael Nuñez) et du divin (« el lago del Misterio » évoqué au vers 3), le cygne est toujours dans un « mundo de traslación » selon l'expression de P. Salinas³⁸⁶. Les deux premiers poèmes de la série « Cisnes » donnent des représentations inverses de la figure du cygne (point de départ ou point d'arrivée) et en ce sens se répondent mais participent de la construction commune d'une figure multiple et complexe. Cet enrichissement progressif est un processus rythmique dans la mesure où il souligne la continuité qui caractérise la séquence, lui confère une teneur globale et unique, néanmoins « rythmée » de diversité : pluralité des poèmes, pluralité des « facettes » de l'animal mythique.

On peut donc percevoir une dimension durative de la séquence et un rythme rendu par l'ordonnance des poèmes, les « rétentions », mais surtout l'approfondissement d'un même

³⁸² Cf. « Te saludara antaño Publio Ovidio Nasón », v. 6, « A Garcilaso visteis », v. 10, « Quevedo pudo hablaros », v. 12, et finalement « He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros » au v. 37.

³⁸³ Cette métaphore implique d'envisager le cygne à la fois comme personnifié (comme interlocuteur) et réifié (puisque son plumage sert à la fabrication des éventails).

³⁸⁴ Cf. Carmen Ruiz Barrionuevo (*Rubén Darío*, Madrid, Editorial Sintesis, 2002, p. 106).

³⁸⁵ *Op. cit.*, p. 101.

³⁸⁶ C'est ainsi qu'il qualifie la mythologie dans l'utilisation qu'en fait R. Darío. Il rajoute en effet que « su pasión humana (de la mythologie) se transporta imaginativamente en la actualidad del individuo que la siente con la fatal limitación de hombre, a la eternidad del dios que la representa sin límites » (*op. cit.*, p. 86).

symbole et ses variantes. Les poèmes III et IV³⁸⁷ privilégient la dimension mythologique du cygne et la référence à Leda. Il s'agit encore d'une structure symétrique (deux images complémentaires du cygne) et d'une construction rythmique dans la mesure où la symétrie constitue un agencement dynamique et structuré³⁸⁸. Elle découle d'une régularité numérique (chaque division comprend deux poèmes) c'est-à-dire, en termes musicaux, une harmonie, notion dont Nicolas Ruwet³⁸⁹ souligne le lien avec le rythme.

Les égalités numériques, comme la bipartition de la séquence « Los Cisnes », relèvent d'un rythme basé sur l'harmonie. Celle-ci permet de discerner une structure, un espace organisé qui transcende la pluralité première des unités rythmiques (les quatre poèmes) et fait naître la cohérence, l'effet rythmique spatialisant. Le discours se caractérise par des jeux de répétitions, d'oppositions, et de complémentarité³⁹⁰. Y sont associés stabilité et agencement ; le dynamisme, quant à lui, émane de la variabilité de la figure du cygne. Le dernier texte se présente comme un couronnement de l'ensemble. La reprise d'images, de symboles sans cesse développés et approfondis constitue une coïncidence thématique mais également une logique rythmique qui implique une mise en jeu de la mémoire.

Chaque poème apparaît à la fois comme une unité indépendante et comme une « partie » d'un ensemble supérieur³⁹¹ : la séquence s'avère être un véritable « groupement » rythmique, au sens de P. Fraisse (explicité plus haut). Les espaces rythmiques s'enchevêtrent à des degrés d'indépendance divers. Les poèmes conservent une certaine « hétérogénéité », caractéristique fondamentale qui permet à G. Deleuze et F. Guattari de parler de l'œuvre comme d'une « architecture » et d'en observer la « consistance » : « ce qui rend un matériau plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes sans qu'ils cessent d'être hétérogènes »³⁹². La structure du *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, se caractérise par cette hétérogénéité qui n'exclut pas l'unité et la cohérence de l'ensemble.

³⁸⁷ *Op. cit.*, p. 102.

³⁸⁸ José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, *op. cit.*, p.31 ; P. Martinon, *Les strophes*, *op. cit.*, p. 429 ; le *Dictionnaire universel des littératures*, *op. cit.*, p. 3336.

³⁸⁹ *langage, musique, poésie*, *op. cit.*, p. 148.

³⁹⁰ Sur une tonalité intimiste, le poème III réaffirme l'identification du cygne aux poètes alors que dans les poèmes I et IV, les différents oiseaux (« águilas » et « gerifaltes ») sont assimilés aux guerriers, v. 21 et 22).

³⁹¹ Les poèmes de « Trébol » ne bénéficient pas de ce double statut et sont moins indépendants que ceux de la partie « Los Cisnes ». On les conçoit difficilement isolés les uns des autres.

³⁹² *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 406.

1.1.4.3 En marge du paratexte : la séquence muette « printanière » du recueil *Diario de un poeta recién casado*

En marge de la partition principale du recueil *Diario de un poeta recién casado*, dont nous avons souligné qu'elle indiquait la dynamique « temporelle » et la progression spatiale de l'espace poétique, se constituent des séquences « muettes », qui ne possèdent pas de frontière (paratextuelle, notamment) explicite. Il en va ainsi des poèmes dont le titre renvoie à l'Andalousie (dans la première partie), ou à la ville de Cadix (dans la cinquième section)³⁹³. Contrairement aux poèmes intitulés « Amanecer », évoqués plus haut, qui mettent en jeu, par leur dimension répétitive, la totalité de l'espace poétique du recueil, le rythme provient ici de la constitution de séries, spatialement réduites à quelques poèmes successifs. Le passage de l'un à l'autre implique une mise en jeu du « continu »³⁹⁴ et de la mémoire.

Au sein de la troisième partie, les poèmes qui mentionnent dans leur titre la saison du printemps forment, à partir de la composition « Primer día de primavera »³⁹⁵, une série se poursuivant avec les poèmes C (« Primavera »³⁹⁶), CI (« Domingo de Ramos »³⁹⁷) et CIII (« Abril »³⁹⁸) suivant une progression chronologique précise et concise (les épigraphes mentionnent des dates allant du début au milieu du mois d'avril). Le printemps apparaît dans le titre du poème CV « Tarjeta en la primavera de un amigo bibliófilo »³⁹⁹ avant une interruption de ce mouvement qui ressurgit, plus loin, dans les poèmes CXII (« Primavera en la aduana »⁴⁰⁰), CXVI (« ¡Viva la primavera! »⁴⁰¹), CXXIV (« Día de primavera en New Jersey »⁴⁰²), CXXIX (« Tarde de primavera en Washington Square »⁴⁰³), CXXXVIII (« Tarde de primavera en la quinta avenida »⁴⁰⁴) et CXLIX (« Abril »⁴⁰⁵). Une cinquantaine de poèmes,

³⁹³ Les poèmes VIII « ¡ Giralda ! » (*op. cit.*, p. 107), XIII « Moguer » (*op. cit.*, p. 110), XVIII « Tú y Sevilla » (*op. cit.*, p. 113), XXII « A una andaluza como esa » (*op. cit.*, p. 115), et enfin le poème XXIV « Puerto real » (*op. cit.*, p. 116) renvoient tous à une réalité de l'Andalousie. Ils instaurent des échos thématiques au sein de la première partie du recueil. De même, les poèmes CXCVIII (*op. cit.*, p. 261), CC (*op. cit.*, p. 263) et CCII (*op. cit.*, p. 264) de la section V, dont les titres mentionnent la ville de Cadix, donnent à l'avant-dernière section une cohérence et de lieu.

³⁹⁴ Le « continu » est d'ailleurs une caractéristique de la « rétention » définie par E. Husserl : « chaque présent actuel de la conscience est soumis à la loi de modification. Il se change en rétention de rétention et ceci continûment » (*op. cit.*, p. 41).

³⁹⁵ Poème XCIII, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 172.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 176.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 176.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 177.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 192.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 206.

donc, sont englobés par cet espace rythmique (le printemps étant explicitement mentionné dans les titres de treize d'entre eux⁴⁰⁶), constituant une séquence muette qui « fait saillie » au sein même de la troisième partie, c'est-à-dire qu'elle engendre sa propre dynamique, sans rapport avec la partition globale du recueil.

En effet, le poème CVI⁴⁰⁷ intègre cette « série printanière » en dépit de l'absence de titre. La saison, personnifiée acquiert une dimension symbolique de beauté éphémère⁴⁰⁸. Ainsi, la situation de ce poème dans cette série permet d'atténuer l'attente que crée l'absence du mot « primavera » avant le vers 8 et final du poème. De par la structure de répétition et les redondances sémantiques et thématiques, le rythme du poème inséré dans la section – et particulièrement la dimension temporelle de ce rythme – va donc à l'encontre de celui du poème pris comme cadre unique. A l'échelle du poème, l'attente, le caractère elliptique des premiers vers dirige l'attention du lecteur vers la résolution d'une énigme. Le vers final « se hace – ¿no ves? – la primavera », avec l'hyperbate et le rejet du mot « clé » à la fin du poème, a donc un double statut rythmique, contradictoire, de résolution de l'énigme (à l'échelle du poème), et de redondance qui vient confirmer cette venue du printemps et dire la joie du locuteur à son égard (à l'échelle de la séquence). Les différentes unités rythmiques ne s'emboîtent pas exactement les unes dans les autres : des tensions se créent, différentes lectures et différents rythmes découlent du découpage de ces unités.

L'espace poétique de *Diario de un poeta recién casado* semble en effet caractérisé par la mixité. Contrairement à l'insertion « muette » du poème CVI dans la série printanière, l'attribution d'un même titre, « Abril », aux poèmes CIII et CXLIX constitue une répétition qui encadre presque totalement cette série. La lecture du titre, antérieure au texte lui-même induit *a priori* une mise en perspective de poèmes épars⁴⁰⁹. Une structure se dessine, basée sur la redondance des unités-poèmes. *Diario de un poeta recién casado* présente donc un espace mixte, caractérisé par des frontières paratextuelles explicites et des dynamiques muettes⁴¹⁰.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁰⁶ Nous incluons, outre ceux que nous venons de citer le poème CVI expliqué plus loin, le poème CXXVI « Mariposa Malva » (*op. cit.*, p. 196) dont le titre connote également la présence du printemps, d'ailleurs mentionné dès le premier vers « - ¡ Ahí va ! / - ¡La primavera nueva ! ».

⁴⁰⁷ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁰⁸ Cf. au vers 4, l'expression: « sus rosas puras de hoy ».

⁴⁰⁹ Rappelons que selon Genette, les lecteurs de titre sont amplement plus nombreux que les lecteurs de l'œuvre (*Seuils*, *op. cit.*, p. 79 : « Le public, on le voit, déborde largement et souvent activement, la somme des lecteurs »).

⁴¹⁰ Aussi bien P. Boulez (lorsque qu'il parle d'une « ambiguïté (qui) subsiste entre espaces lisses et espaces striés », *op. cit.*, p. 98) que G. Deleuze et F. Guattari soulignent la non-étanchéité de la frontière entre le lisse et le strié. Les auteurs de *Milles plateaux* (*op. cit.*, p. 592-593) constatent tantôt « une opposition simple », tantôt

L'espace strié, divisé en unités bien définies, cohabite, tout en le contredisant, avec l'espace lisse créé par le pur enchaînement, la lecture ininterrompue des recueils et particulièrement de cet espace « *amorphe*, informel »⁴¹¹ et ouvert qu'est la « série printanière ». Une structure vient se dessiner, muette, et en contre-point par rapport à la structure externe, paratextuelle et explicite dictée par les titres des six parties du *Diario*.

1.1.5 Vers le lisse : mouvance et solubilité des frontières de l'espace poétique

1.1.5.1 Superposition du lisse et du strié dans *Diario de un poeta reciencasado*

Si le recueil *Diario de un poeta reciencasado* évolue selon une progression temporelle marquée par les grandes parties qui le composent (notamment par leur titre), nous avons vu qu'il comporte également des dynamiques plus locales. Muettes, celles-ci s'intègrent dans le recueil sans impliquer ni coupure ni de partition métrique. Si certaines sont précisément identifiables, d'autres se fondent davantage dans l'espace englobant et leurs limites floues et poreuses supposent une construction spatiale qui s'apparente au « lisse ». Quels effets de tension impliquent la rencontre du lisse et du strié ?

Les poèmes CXCII à CXCVII⁴¹², par exemple, annoncent et commentent le retour en Espagne, élaborant une dynamique intratextuelle, dont on reconnaîtra la présence et la valeur à la lecture des vers (et non plus par un simple regard sur le paratexte). Ce rythme répond certes positivement à la dimension métrique de l'organisation du recueil en six parties, puisque la thématique du « retour » est également déterminante dans la frontière qui sépare la quatrième de la cinquième partie. D'autre part, ce mouvement rythmique émanant des poèmes perturbe aussi, et parfois anticipe, la répartition métrique globale. En effet, l'arrivée en Espagne est anticipée à partir du poème « ¡Ya! » (CXCII⁴¹³) dont le titre (constitué par un adverbe de temps) annonce le terme du voyage.

Ce fil conducteur – qui marque à la fois le retour à la patrie et la formation d'un sujet locuteur – s'amplifie à mesure qu'on approche des côtes espagnoles et de la fin de la section

« une différence beaucoup plus complexe » où « les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre ».

⁴¹¹ C'est ainsi que l'espace lisse est qualifié dans *Milles plateaux* (*op. cit.*, p. 595). Il est rapproché de « l'*op'art* » d'où le critère d'ouverture que nous lui associons également (par opposition à l'espace métrique et « fermé »).

⁴¹² *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 253- 258.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 253.

IV, instaurant un climax dirigé vers un but précis. Il s'agit d'une « protention » (au sens de Husserl), un élan dynamique qui « traverse la série des événements attendus [ici, les poèmes] pour fixer son objet » (la fin de la section)⁴¹⁴. « Dirigée *continûment* sur tout ce qui est susceptible d'arriver », la protention émane d'une dimension continue de l'écriture : les poèmes constituent un « groupement » cohérent et unitaire, susceptible d'avoir cette valeur rythmique⁴¹⁵.

On trouve un autre exemple d'anticipation avec le poème suivant CXCIII, « Iberia »⁴¹⁶. L'exclamation « ¡Oh, qué bueno, Dios Mío / es tener corazón », répétée à trois reprises⁴¹⁷, dit la concrétisation, à l'approche de la patrie, de l'identité du « je ». Avant d'être réellement retrouvée, l'Espagne apparaît comme une image atemporelle et un lieu d'origine pour le locuteur, comme le suggère l'archaïsme du terme « Iberia ». Ensuite, le poème « Noche última »⁴¹⁸ indique le franchissement d'une étape supplémentaire dans le mouvement de retour en Espagne avec l'adjectif « última » qui met en évidence la persistance du référent temporel qui guide la construction de l'œuvre. En effet, le poème suivant, intitulé « ¡Ya ! »⁴¹⁹ fait écho au poème CXCII par la répétition du titre (repris à identique), mais implique également une nette progression dans le mouvement vers l'Espagne puisqu'il dit l'arrivée, d'abord imminente puis réelle, à la patrie⁴²⁰. Le passage de cette étape, sur un plan référentiel (arrivée en Espagne) et littéraire (passage à la section V), se fait progressivement. Enfin, le poème « Despedida matinal »⁴²¹ renvoie, dès son titre, avec le motif des « adieux »⁴²² à la fin du recueil. La maturation de la voix poétique se confond avec les étapes du voyage, entre une structure externe, un quadrillage de l'œuvre imposé par le paratexte, et la cohérence interne de la voix poétique⁴²³.

⁴¹⁴ Alexander Schnell, « Le temps chez Husserl », in *Le temps*, sous la direction d'Alexander Schnell, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2007, p. 208.

⁴¹⁵ La notion de « continu » dans la constitution du rythme est en outre soulignée par H. Meschonnic dans *La force du langage* (Paris, Honoré Champion, 2000, p. 16) où il en fait une valeur primordiale.

⁴¹⁶ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 254.

⁴¹⁷ Cf. les vers 8-9, 15-16 et 23-24 (avec quelques variantes).

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 256.

⁴²⁰ La dimension durative du voyage est suggérée par l'expression initiale « aún la luna », les adverbes « Ya » (dans le titre), « aún » (v. 1) et « todavía » (v. 8) qui expriment l'imminence de l'arrivée. Celle-ci est aussi annoncée par la répétition de « tierra », trois fois au vers 10, une fois au vers 11, puis au vers 13 où l'exclamation finale « ¡La tierra! », tel le cri d'un marin, renvoie vraisemblablement à l'arrivée au pays.

⁴²¹ *Marinero en tierra*, *ibid.*, p. 257.

⁴²² Ceux-ci sont d'ailleurs évoqués métaphoriquement dans la citation de Browning par l'image des deux routes, désormais séparées, qui s'ouvrent au soleil et au locuteur (v. 3 et 4).

⁴²³ M. P. Predmore (Introduction à *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 136, note 18) souligne les différents échos de cette figure du « je » dans le recueil, dans les poèmes LII et LVIII où apparaît le personnage du « niño ».

Par ailleurs, la structure du recueil semble parfois superposée, voire imposée à la voix poétique. Au strié, se mêlent des espaces plus réduits, lisses et aux bordures estompées. Le mouvement d'évolution, le rythme interne aux poèmes n'est pas toujours en accord avec le découpage du paratexte. La tension engendrée crée elle-même un rythme, « tiraillé » entre deux mouvements divergents. Ce phénomène s'observe avec le poème « Nostalgia »⁴²⁴ (au début de la partie IV). Son titre montre le décalage entre le paratexte (l'épigraphe « 7 de junio » annonce l'approche de l'été) et le corps du poème (« acaba de salir la primavera », v. 8). Prolongeant l'étape qui vient de s'achever, le poème implique une rétention qui « porte [...] en elle l'héritage du passé »⁴²⁵. Echo de la série « printanière » (de la section III), le vers 8 acquiert toute sa signification (représentation de la « nostalgie » du « je ») en mettant en tension la structure et le rythme global du recueil⁴²⁶. L'hétérogénéité ne signifie pas la dislocation de la structure cohérente de l'œuvre mais l'institution de cette structure comme lieu de durée où la mémoire et l'anticipation entrent en jeu⁴²⁷. La structure globale et supérieure n'est pas effacée. Bien au contraire, elle permet un rythme basé sur des désaccords par rapport à la structure externe. Le recueil Juan Ramón Jiménez, structuré par une répartition chronologique des poèmes, et de ce fait possédant un caractère strié, tend vers le lisse, mais sans effacer la dimension « striée » de sa répartition supérieure. Les deux semblent en fait se superposer dans une mise en tension qui associe harmonie et désaccords.

1.1.5.2 Le « glissando dynamique »⁴²⁸ des premiers poèmes de *Cantos de vida y esperanza*

Les premiers poèmes du recueil *Cantos de vida y esperanza* élaborent aussi un mouvement, surgi des textes eux-mêmes et indépendant⁴²⁹ de l'organisation principale et structurante soulignée par le paratexte. Ainsi, du second poème, « Salutación del

⁴²⁴ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 225.

⁴²⁵ E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, op. cit.*, p. 44.

⁴²⁶ Le passage de la seconde à la troisième partie (c'est-à-dire la fin du voyage aller et l'arrivée aux EU) est un autre exemple de contrepoint. Certes, dans le poème LVI (*op. cit.*, p. 139) qui termine la seconde séquence, une véritable coupure (symbolisée par le coucher de soleil) a bien lieu, mais le poème suivant, au début de la section 3 (*ibid.* p. 145) semble la passer sous silence. Il ne traduit plus rien de l'impatience précédente et de l'excitation due à l'arrivée. Centré sur une figure féminine comparée à une rose (« como una rosa », v. 1), le poème ne fait que suggérer les retrouvailles avec Zenobia : le déroulement linéaire et chronologique du recueil connaît donc quelques ellipses, même dans ses étapes fondamentales.

⁴²⁷ On peut parler, avec Gaston Bachelard, d'une continuité qui « résulte » de l'hétérogénéité et de la multiplicité des niveaux au sein de l'œuvre poétique (poèmes, section, etc.). « La continuité serait donc le résultat de superpositions temporelles », dit l'auteur de *La dialectique de la durée (op. cit.*, p.105).

⁴²⁸ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui, op. cit.*, p. 66.

⁴²⁹ Rappelons que dans le cas de *Diario de un poeta recién casado*, nous avons observé que cette dynamique était superposée à la répartition métrique globale.

optimista »⁴³⁰, au septième, se crée un mouvement progressif et gradué instaurant un espace rythmique cohérent, mais aux délimitations floues que nous nommons, avec Pierre Boulez, « glissando dynamique ».

Au second poème, en effet, dont la thématique politique est fortement ancrée dans le contexte d'écriture (par une glorification de l'Amérique hispanique), succède « Al Rey Óscar »⁴³¹ où le référent dans le monde réel, toujours présent, sert davantage de prétexte à une évocation de la littérature. S'opère un premier glissement. Ensuite, le poème IV, « Los tres Reyes Magos »⁴³², est relié au poème précédent par le terme « rey(es) » dans le titre. Le progressif empiètement du monde littéraire, mythologique et artistique sur le monde réel se poursuit, et aboutit à l'évocation d'une figure de la littérature dans le poème « Cyrano en España »⁴³³, puis la disparition progressive de toute référence à un contexte (politique ou géographique), et la présence grandissante du monde de l'art, avec « Salutación a Leonardo »⁴³⁴ et « Pegaso »⁴³⁵ qui renvoie uniquement au monde mythologique. Se crée donc une gradation, une ordonnance impliquant une dimension temporelle. Les poèmes se tissent les uns aux autres, s'enchaînent par des liens (thématiques, parfois lexicaux) établis hors de toute structure (ce qui est un premier critère de l'espace lisse) et au fur et à mesure de leur succession.

Gaston Bachelard affirme que l'« on caractérise le temps par l'ordre et par le lien des instants successifs. S'il y a lien, il y a ordre »⁴³⁶. C'est bien un ordre (graduel) et un lien (le glissement successif de la politique et du référent réel à la littérature et à la mythologie) qui guident ce début du recueil et impliquent une construction durative où chaque poème se constitue (dans une certaine mesure) *par rapport* au précédent, mettant ainsi en jeu le continu dans l'écriture et la mémoire du lecteur⁴³⁷.

⁴³⁰ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 74.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 77.

⁴³² *Ibid.*, p. 79.

⁴³³ *Ibid.*, p. 80.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 83. La gradation est soulignée par la coïncidence des titres, entre le poème II, « Salutación del optimista » et le poème VI, « Salutación a Leonardo ».

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴³⁶ Cf. « La continuité et la multiplicité temporelles » (Séance du 13 mars 1937 à la Société Française de Philosophie) ; en ligne : <http://www.sofrphilo.fr/telecharger.php?id=59&PHPSESSID=b627>. Il rajoute qu'il peut y avoir ordre sans lien et l'ordre pourrait bien être le seul principe de solidarité temporelle » (*op. cit.*, p. 9).

⁴³⁷ En ce sens, le poème « A Roosevelt » constitue une rupture, un « changement de direction » (*Mille plateaux, op. cit.*, p. 597) qui interrompt cette évolution première et renoue avec le contexte contemporain de l'écriture du recueil et la thématique politique (qui constitue un référent réel). Le poème se rapporte aux premiers textes dont nous avons souligné l'ancrage dans le contexte politico-historique et institue donc un écho (écho et contre-point

S. T. Coleridge⁴³⁸ voit l'œuvre poétique comme un ensemble cohérent où « toutes les parties d'un tout organisé doivent être assimilées aux parties les plus importantes et les plus essentielles » : peut-être peut-on ainsi qualifier la structure de *Cantos de vida y esperanza*, puisqu'il comporte des parties essentielles (« La Marcha triunfal », le début, la fin du recueil sont ces moments clés) et des parties qui s'intègrent plus souplement dans la structure supérieure. Son rythme global mêle cohérence et pluralité : diversité des unités rythmiques et des espaces.

L'absence de structure est caractéristique de l'espace lisse, même si nous avons souligné aussi bien chez J. Ramón Jiménez que chez R. Darío la possibilité d'une rencontre entre des espaces de nature différente au sein des recueils – qui sont d'ailleurs rarement homogènes⁴³⁹. Séquences de poèmes, groupements et dynamiques pluriels et d'indépendance relative confèrent à l'espace poétique du recueil volume et hétérogénéité, tout en s'inscrivant plus ou moins librement dans une organisation métrique et maîtrisée. Un second critère de l'espace lisse peut être observé : la constitution de l'espace par « opérations locales » (G. Deleuze ou F. Guattari⁴⁴⁰), que nous appelons également « rythme immédiat ». L'œuvre se lit selon un rythme développé au fur et à mesure, et suivant un déroulement purement temporel, linéaire, sans nécessaire appréhension de la totalité du recueil.

1.1.6 L'espace lisse : l'« opération locale »⁴⁴¹ ou rythme immédiat

Au contraire de l'espace strié, l'espace lisse se définit selon Pierre Boulez par une « coupure indéterminée ; pas de modulo »⁴⁴². Les frontières entre les espaces poétiques sont poreuses, dissolubles, mouvantes. L'espace « lisse » sort du cadre métrique : G. Deleuze et F. Guattari le décrivent comme « un vecteur, une direction, et non pas une dimension ou une détermination métrique »⁴⁴³. Il est en cela à l'opposé de l'espace strié. Si la métrique correspond à la loi, l'espace lisse représente l'imprévisible : ce qui le matérialise, ce sont des

constituent deux modalités du déroulement rythmique que l'on rencontre aussi bien dans l'espace strié que dans l'espace lisse).

⁴³⁸ Cité par Meschonnic dans *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 187.

⁴³⁹ *Cantos de vida y esperanza*, surtout, comporte plusieurs critères de l'espace strié ou métrique, et si nous l'avons étudié en priorité sur les autres recueils, aux aliénas 4.1, 5.1 et 6.1, c'est parce que son exemple nous semblait des plus caractéristiques. Nous venons cependant de voir qu'un autre type d'espace peut être observé. L'espace rythmique d'un recueil de poésie est le plus souvent, semble-t-il, hétérogène et varié.

⁴⁴⁰ *Mille plateaux*, *op. cit.*, 597.

⁴⁴¹ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 597.

⁴⁴² Cf. son tableau, *Penser la musique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁴³ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 597.

« opérations locales avec changements de direction »⁴⁴⁴. Hors de tout cadre préétabli⁴⁴⁵, il se caractérise par une « multiplicité qui change de nature en se divisant [...] non métrique, acentrée, directionnelle »⁴⁴⁶.

Comment qualifier ce rythme « hors-la-loi » ? Quelle temporalité et quelle dynamique spatiale sont les siennes ? Nous allons observer, dans un premier temps, comment dans certains recueils un « espace » peut se dessiner indépendamment de tout quadrillage ou configuration métrique. Nous étudierons ensuite ces « opérations locales » qui font de l'espace lisse un territoire en continuel changement.

1.1.6.1 Echos non structurés et imprévisibilité d'*Espadas como labios*

Le recueil de Vicente Aleixandre *Espadas como labios* est en partie constitué par des reprises indépendantes de toute structuration supérieure, qui mettent en jeu la mémoire du lecteur et impliquent une construction spatio-temporelle de l'œuvre. Ainsi, le poème « Palabras »⁴⁴⁷, cinquième de la troisième section, fait écho à « La palabra », second poème du recueil : le passage au pluriel peut signifier l'enrichissement de la voix poétique et suggérer une évolution continue. Le poème « Sin ruido »⁴⁴⁸, dans la troisième séquence, renvoie, quant à lui, à la composition « Silencio »⁴⁴⁹. Il s'oppose à nouveau au poème suivant, « Son campanas »⁴⁵⁰, soulignant le double mouvement conducteur du recueil de renforcement de la voix poétique et de sa disparition. Ces échos qui mettent en jeu la mémoire par un processus de répétition ou de contrepoint, n'ont pas d'existence spatiale à proprement parler. Ils connectent différents points du recueil, sans impliquer l'espace et les poèmes compris dans l'intervalle. La connexion n'est signifiante qu'au moment où elle s'établit, sans cadre supérieur qui soit visualisé par le lecteur : « Le véritable temps lisse, dit P. Boulez, est celui dont le contrôle échappera à l'interprète »⁴⁵¹. Les titres des poèmes, qu'on peut connecter par différents types de liens (redondance ou antagonisme) ne supposent aucun groupement. Cela n'empêche nullement l'élaboration d'une certaine dimension durative dans le recueil ni celle d'une conception de l'espace poétique dans lequel s'inscrit cette durée.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, Les auteurs précisent plus loin que l'espace lisse se caractérise par « la variation continue de ses orientations » (p. 608).

⁴⁴⁵ En effet, « l'espace lisse se définit (...) en ce qu'il n'a pas de dimension supplémentaire à ce qui le parcourt ou s'inscrit en lui » (*ibid.*, p. 608).

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 604.

⁴⁴⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p.85.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵¹ *Penser la musique aujourd'hui, op. cit.*, p. 107.

Au contraire de ces échos, établis entre des textes plus ou moins éloignés du recueil, les poèmes qui se suivent pour former une « série » donnent lieu à un rythme « immédiat ». Le poème « Sin ruido » ne succède pas à « Son companas »⁴⁵² uniquement par sa position dans le recueil, mais aussi « logiquement », par contrepoint. La paronymie « sin » / « son » souligne l'opposition des voyelles : la fermeture du « i » et l'ouverture du « o ». L'opposition silence-bruit se prolonge avec l'abondance des négations dans « Sin ruido », dès le titre (« sin ») et particulièrement « no me interrumpas » (v. 4), « no cantes » (v. 5), qui marquent la volonté de silence du locuteur, également traduite par l'adjectif final, « extinguido ». Au contraire, la sonorité est exprimée au poème « Son campanas » par le terme « son » (qui rappelle « sonido »), ainsi que par les expressions « campanas son campanas » (v. 3), « suenan campanas » (v. 16). L'opposition silence-bruit est rendue également par le paradoxe « grito mudo » (v. 10).

Ce contrepoint engendré par les deux poèmes « Sin ruido » et « Son companas » met en jeu la dimension continue du recueil et l'enchaînement linéaire des différentes unités rythmiques que sont les poèmes. Les séries permettent une rétention, phénomène décrit par Bergson, qui ne peut avoir lieu que dans le *continu* : le premier « instant » ne doit pas être achevé quand vient le second. Cette caractéristique de l'espace lisse s'oppose à toute notion de jalonnement et de « coupure ».

La différence que nous évoquons ici entre les deux sortes d'espaces rythmiques rappelle la nuance qu'établit Pierre Boulez entre les « intervalles conjoints » et « disjoints » :

Prenons deux accords identiques [...] si le premier dure encore alors que le second est entré, et qu'il s'éteint pour le laisser à découvert nous aurons ce que j'appelle un intervalle conjoint ; le temps de superposition est celui nécessaire pour que l'oreille s'habitue au passage de l'un à l'autre.

C'est ce phénomène que présente la succession immédiate de poèmes par déplacement(s) progressif(s). Un glissement, basé sur une redondance conduit du poème « Verdad siempre »⁴⁵³ au poème « Siempre »⁴⁵⁴ : la voix poétique semble se réaffirmer elle-même. L'espace dans lequel s'insère le « mouvement de la parole » (le rythme) s'enrichit, évolue au sein du recueil, qui peut alors parfaitement être considéré comme une unité rythmique

⁴⁵² *Espadas como labios, op. cit.*, p. 89.

⁴⁵³ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 81.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

cohérente, pour autant qu'on prenne en compte sa souplesse et l'ouverture de la configuration de son territoire.

Deux types d'espace rythmique cohabitent donc chez V. Aleixandre. Malgré le découpage du recueil en séquences de poèmes et la logique d'ensemble que nous avons observée plus haut (en 1.1.2), autour de la thématique de la voix et de la prise de parole (et de son tarissement), les échos et les rythmes immédiats se développent hors de toute appréhension spatiale, de toute organisation globale du recueil, et rappellent au contraire la liberté de l'espace lisse.

1.1.6.2 Succession et tissage des poèmes dans *Marinero en tierra*

Force est de constater une certaine hétérogénéité dans la manière dont s'articulent les différentes « parties »⁴⁵⁵ qui composent le recueil *Marinero en tierra*, et qui relèvent d'un espace lisse, dans lequel, selon P. Boulez, « la coupure sera libre de s'effectuer où l'on veut »⁴⁵⁶. Si les poèmes sont généralement rassemblés en groupements⁴⁵⁷ dont la plupart sont sémantiquement cohérents⁴⁵⁸, rien ne permet d'anticiper l'espace rythmique constitué par les séquences, quelle que soit leur cohérence thématique interne : la dimension durative ne peut s'établir qu'au fur et à mesure de la lecture. Cette absence de prédétermination apparente ce découpage à un espace lisse.

D'autre part, des échos internes instaurent des rétentions entre les textes qui s'enchaînent, et tissent un espace construit, pour reprendre les termes de *Mille plateaux*, par « opérations locales ». Il en va ainsi de certaines compositions, comme les poèmes « A Rosa de Alberti que tocaba, pensativa, el arpa (Siglo XIX) »⁴⁵⁹ et « Catalina de Alberti italo-

⁴⁵⁵ Les deux parties qui le composent dans l'édition que nous avons adoptée (Castalia, 1972) ne divergent fondamentalement ni par leur thème (la mer reste une dominante irrévocable) ni de par leur forme. Seule la lettre de Juan Ramón Jiménez, intercalée entre les deux parties, marque la division. Il en va de même dans les éditions de la poésie complète d'Alberti de Seix Barral (2003) et de Aguilar (1988).

⁴⁵⁶ *Op. cit.*, p. 99.

⁴⁵⁷ Cette disposition n'est pas toujours adoptée, mais correspond néanmoins à une majorité d'éditions comme celle de Gallimard (Paris, 1985), de Seix Barral (Madrid, 2003), de Aguilar (Madrid, 1988). Dans celle de Losada (Buenos Aires, 1966) certains de ces groupements demeurent implicites, comme la série des « Nanas » (p. 51-57) ou celle qui regroupe « Geografía física », « Viajeros » et « De La Habana a venido un barco » autour du thème du voyage (p. 69-75).

⁴⁵⁸ Dans certaines éditions, comme celle de Castalia, « Los héroes » (*op. cit.*, p. 101) regroupent des poèmes où défilent des personnages célèbres dans des chansons d'origine populaire de même que dans la séquence « Nanas » (*ibid.*, p. 102). « Atlas » (*ibid.*, p. 109) acquiert également une unité autour du thème du voyage, même si ce n'est pas le seul thème de la séquence.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

andaluza »⁴⁶⁰ qui se suivent immédiatement⁴⁶¹ et qu'on associe aisément l'un à l'autre, par la mention, dans le titre, d'une aïeule de l'auteur.

C'est également le cas des deux sonnets « Rosa-fría patinadora de la luna » et « Malva-luna-de-Yelo »⁴⁶² : là encore, la connexion s'établit dès le titre par la répétition de certains éléments comme la référence à la lune, la présence d'un personnage dont le nom est composé à partir d'une couleur qui elle-même tire son nom d'une fleur. D'ailleurs, le terme « Malva » acquiert une valeur de nom propre par la mise en perspective des deux textes. Les deux sonnets sont également associés par la permanence de l'idée de froid⁴⁶³, la mise en place d'un imaginaire cosmique⁴⁶⁴, la similarité des métaphores dans la description des personnages féminins⁴⁶⁵. Outre ces échos qui invitent à établir un parallèle entre ces deux textes, renvoyant plutôt à un espace strié à modulo variable, la progression logique qui lie ces sonnets l'un à l'autre invite à les considérer comme deux volets d'une seule composition cohérente, brouillant les limites de la métrique traditionnelle, en empêchant toute considération du poème comme espace clos. C'est cet enchaînement qui renvoie tout à fait à l'espace lisse.

A la pluralité unifiée par des répétitions (formelles ou thématiques) s'ajoute la continuité perçue d'emblée par des liens intrinsèques « tissés » entre les deux poèmes. L'expression « tras de ti » évoque non seulement la succession des personnages, mais aussi, métatextuellement, la succession des textes. Les deux poèmes se trouvent englobés dans une structure supérieure (muette au niveau du paratexte) déterminée explicitement lors du vers « charnière » (v. 14 du premier poème) :

tras de ti, Malva-luna, patinando.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶¹ Cet ordre est conservé par l'ensemble des éditions y compris l'édition française de Gallimard incomplète (*Marin à terre*, *op. cit.*, p. 37 et 38).

⁴⁶² Là encore, l'ordre est respecté par les différents éditeurs (ces deux poèmes apparaissent dans l'édition française, *ibid.*, p. 35 et 36).

⁴⁶³ Elle est suggérée dans les titres : l'adjectif « fría », dans le premier, le complément du nom « de yelo » dans le second. L'orthographe, peut-être issue d'une prononciation populaire et enfantine, rappelle la fidélité de R. Alberti à « la poesía (incluso el habla) popular, no culta » comme le souligne Pere Gimferrer, « Prohemio », in *El color de la poesía de Rafael Alberti*, [Sociedad estatal de conmemoraciones culturales](#), 2004, p. 26. Il étudie certaines modalités orthographiques du poème « Mito » du recueil *El alba del alhelí*.

⁴⁶⁴ Cf. les termes « luna », v. 1, « siderales », v. 13 dans le premier poème et « halo de luna », v. 4, « firmamento », v. 7, « alborada », v. 11, et « celestes ríos », v.12 dans le second .

⁴⁶⁵ Dès le vers 1, avec « floridas espaldas », « Malva-luna » s'apparente à une créature surnaturelle, dont la beauté est célébrée par l'expression métaphorique « cabellos de marfil » au v. 2 (qui l'apparente à une statue), « brazos de mar » au vers 9 et la comparaison « piernas como dos celestes ríos » au vers 12.

Cette structure imprévisible, c'est-à-dire lisse, est également suggérée implicitement tout au long des deux textes par un procédé de gradation. Les thèmes du froid et de la neige participent d'un univers hivernal surnaturel qui suggère la mort, implicitement⁴⁶⁶ d'abord. Elle s'insinue selon un processus graduel, particulièrement dans le poème « Malva-Luna de Yelo », de manière indirecte dès le vers 3 : « agua muerta en la sien », puis explicite avec l'expression « a morir se atreve » (v. 8) renforcée par les termes « fríos », « yerta » dans le premier tercet, et finalement « Malva-luna-de-yelo, amortajada », vers 13.

Le thème principal de la mort symbolique, d'abord suggéré avant d'apparaître clairement, crûment dans le dernier tercet du poème « Malva-Luna-de-Yelo », est, enfin renversé au dernier vers par le complément de lieu (« bajo los mares de los ojos míos », v. 14) qui invite à une interprétation symbolique de cette mort qu'on peut sans doute interpréter comme une séparation amoureuse. L'apparition et l'explicitation du thème de la mort constituent un fil conducteur des poèmes : ils forment un même espace rythmique « cousu » par le vers 14 du poème « Rosa-fría patinadora de la luna » qui les tisse entre eux à la manière d'un patchwork (*Mille plateaux*⁴⁶⁷).

La gradation est une figure caractéristique de l'espace lisse parce qu'en superposant à l'élément répété (la mort) un élément variable *dont il n'est pas distinct* (dans le poème de R. Alberti, c'est l'évidence de cette mort), elle implique le continu. Les instants s'enchaînent, sans être parfaitement séparables les uns des autres : quelle signification, en effet, aurait l'évocation des « floridas espaldas ya en la nieve » sans le contexte mortuaire, de plus en plus visible, enrichi de différents « indices » (la récurrence des motifs hivernaux, le terme « Adiós » du poème précédent, etc.) qui semblent disséminés dans les deux textes ? Le texte se crée par tissages successifs⁴⁶⁸. Le rythme est alors soumis à une direction, un trajet menant le lecteur à un point final qui ne se laisse pas entrevoir au départ car il est, comme disent encore G. Deleuze et F. Guattari, soumis à la « ligne » directrice⁴⁶⁹. L'espace rythmique lisse

⁴⁶⁶ Seuls quelques indices, comme « Adiós » au vers 5, répété au vers 12, et l'impressionnant « silencio escarchado » qui entoure (« rodea ») le personnage, au vers 9, permettent d'entrevoir, plus qu'ils ne la disent, la thématique mortuaire.

⁴⁶⁷ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 595 : « il n'y a pas de centre : un motif de base (*block*) y est composé d'un élément unique ; le retour de cet élément libère des valeurs uniquement rythmiques ».

⁴⁶⁸ La métaphore du tissage est également utilisée Eric de Visscher lorsqu'il étudie la musique de M. Feldman et l'intérêt du compositeur pour les tapis d'Anatolie : « la surface naît dans ces tapis comme dans la musique, dit le critique, par un procédé de « tissage » de moments individualisés et reliés à travers différentes couches », cf. Article « Surface de temps », in *Les écritures du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 149.

⁴⁶⁹ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 600.

se construit au fur et à mesure que les vers s'écrivent (ou se lisent) ; c'est ce que G. Deleuze et F. Guattari nomment la « puissance de déterritorialisation »⁴⁷⁰.

L'espace rythmique de *Marinero en tierra* associe deux modes de développements différents, pareillement rythmiques et signifiants : liberté et jalonnement, succession temporelle et appréhension spatiale du recueil. Comme nous l'avons vu plus haut⁴⁷¹, sa construction est parfois « structurée » et relève d'un espace construit par des étapes clés qui soulignent la structure d'ensemble (particulièrement le début et la fin du recueil qui se répondent). A d'autres moments, son rythme semble soumis au déroulement temporel de l'écriture, les poèmes s'enchaînant de manière parfois imprévisible mais logique. Semblable à un flux, l'espace rythmique de *Marinero en tierra* ressemble (au moins partiellement) à la mer, « archétype de l'espace lisse »⁴⁷². Un autre recueil du corpus, celui de P. Gimferrer, *Arde el mar*, dont le thème central est aussi la mer, possède également ces caractéristiques de l'espace lisse et libre. L'évocation de la liberté⁴⁷³ et de l'infini coïncide avec l'absence de structures contraignantes et l'évolution temporelle : le temps de l'écriture, le temps de la lecture entrent en jeu.

1.1.6.3 *Arde el mar* de Pere Gimferrer : l'espace infini, le rythme au fur et à mesure

Antonimase de l'espace lisse, le recueil *Arde el mar* de P. Gimferrer se construit au fur et à mesure de la succession des poèmes. L'écriture est guidée par des lignes directrices, sans étapes marquées, sans structure supérieure ni « stries » – c'est le seul recueil de notre corpus à ne pas être découpé en séquences⁴⁷⁴. On notera, bien sûr, des *leitmotive*, qui, comme dans « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, instaurent une « direction » dans l'œuvre et lui font suivre leur cours. L'élément maritime en flamme⁴⁷⁵, annoncé par le titre, constitue un

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 599.

⁴⁷¹ Cf. l'alinéa 4.3 de ce chapitre.

⁴⁷² *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 599. Selon G. Deleuze et F. Guattari, la mer représente l'infini, tant de par son étendue que par le mouvement répété et éternel des vagues.

⁴⁷³ On se souvient du vers de C. Baudelaire cité par R. Alberti dans le second poème de *Marinero en tierra*, « Homme libre, toujours tu chériras la mer » (*Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 80).

⁴⁷⁴ Cette esthétique correspond-elle à la « nonchalance » avec laquelle P. Gimferrer dit avoir écrit son premier grand recueil ? Cf. Víctor García de la Concha, « Primera etapa de un 'novísimo': Pedro Gimferrer : *Arde el mar* », (*Papeles de son armadans*, 1972, Madrid-Palma de Mallorca, p. 45) et Antoni Munné, « Entrevista con Pere Gimferrer, Función de la poesía, función de la crítica », *El viejo topo*, n°26, 1978, p. 41.

⁴⁷⁵ Ce thème est repris en épigraphe avec deux références hypotextuelles au vers 8 du poème « Mala ráfaga » de R. Alberti (« ¡Ardiendo está todo el mar! » : s'il fait partie du recueil *El alba del alhelí* dans l'édition de R. Marrast, *op. cit.*, p. 235, il est ajouté aux poèmes de *Marinero en tierra* dans *Poesía 1924-1930*, Madrid, Cruz y raya, 1934, et dans les éditions suivantes), et aux vers 90 à 93 du poème « El mismo tiempo » d'Octavio Paz

véritable fil conducteur qui guidera la lecture au cours des différents poèmes, un symbole « premier » sur lequel l'œuvre semblera se bâtir et se construire comme unité.

En effet, l'image est reprise dans différents poèmes, comme « Primera visión de marzo »⁴⁷⁶, avec l'expression « el mar hecho ceniza » (v. 14). Plus loin, alors qu'il est déjà question de la mer, la métaphore « el sol en la pecera » renvoie à la même image (au vers 55, le terme « pecera » désigne métaphoriquement la mer), de même que l'expression « luces submarinas » (v. 98, section III). Ce motif réapparaît dans les poèmes « Julio de 1965 »⁴⁷⁷ (qui nous analysons plus bas) et « Canto »⁴⁷⁸, alors qu'une métaphore métallique se superpose à l'un des deux éléments opposés⁴⁷⁹. Enfin, « Band of angels »⁴⁸⁰ reprend l'image du miroir et du reflet de la mer aux vers 16 et 17 : « luz de reflejo en un estanque / astro de su luz ». Le feu est ici symbolisé par le soleil, « astro », et sa lumière. On peut donc parler d'un vrai *leitmotiv* qui tisse des liens, crée des échos entre quatre des quinze poèmes du recueil dans lesquels la métaphore initiale s'enrichit. L'œuvre se présente donc bien comme un espace unitaire, grâce à cette métaphore « première » qui s'apparente à ce que R. Jakobson nomme la « dominante » : « élément focal d'une œuvre d'art [qui] gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure »⁴⁸¹.

En outre, ce motif « dominant », qui fait du recueil un espace englobant, « transforme les autres éléments » : d'un poème à l'autre, l'image première (la rencontre de deux éléments antagonistes) s'étoffe en se superposant à d'autres symboles (le métal qui représente le feu

(*D'un mot à l'autre*, Mexico, Gallimard, bilingue, 1969, p. 22). Le motif de la mer et des flammes réapparaît : le vers 91 d'O. Paz (« vi al sol entrar en las aguas del río ») affirme aussi cette fusion des éléments contraires, le soleil symbolisant ici le feu, d'ailleurs repris au vers suivant avec l'expression « en llamas » puis au vers 93 avec le verbe « ardián ». Il apparaît aussi dans le poème « ¡Ay, a este verde toro » de *Entre el clavel y la espada*, de Rafael Alberti, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 75.

⁴⁷⁶ *Arde el mar*, op. cit., p. 148.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁷⁹ C'est l'eau qui s'apparente au métal, dans « Julio de 1965 », alors que dans « Canto », cette métaphore est plutôt associée à l'élément igné. Dans ce dernier cas, en effet, la lumière de la mer est évoquée grâce au motif du « miroir » (« espejo cóncavo », v. 2) et assimilée à une dague de bronze liquide : « ¿ Qué luz / punza mis ojos, varetazo, daga / de bronce líquido ? » (v. 2-4). Le feu n'est pas présent explicitement mais suggéré par les références à la forgerie.

⁴⁸⁰ *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁸¹ « La dominante », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145. Toutefois, Jakobson semble considérer que la dominante provienne avant tout de modalités formelles : au contraire, dans *Arde el mar*, c'est sa valeur sémantique qui constitue la dominante, symbole multiforme où les termes « mar » et « arde » possèdent un certain nombre de substituts : « agua », « río », « estanque », « submarinas » ou « pecera » pour le premier, « llamas », « ceniza », « sol », « astro » et même « luz » pour le second. Enfin, si R. Jakobson affirme que la dominante « est extérieure à l'essence même de l'œuvre poétique », il semble au contraire que le « symbole premier » soit déterminant pour la valeur poétique du recueil de P. Gimferrer puisque c'est sur ce symbole que l'œuvre semble se bâtir.

dans le poème « Canto »), métaphores (l'aquarium, dans le poème « Primera visión de marzo »⁴⁸²) ou métonymies (l'astre mis pour le feu dans le poème « Band of angels » et le miroir qui désigne la lumière dans ce même poème et dans « Canto »).

Dans le poème « Julio de 1965 »⁴⁸³, une métaphore temporelle s'ajoute à l'image de la mer en flammes qui acquiert une dimension symbolique⁴⁸⁴. Dès les premiers vers, le poème exprime, comme le dit V. García de la Concha, un désir de « transcendance » par l'écriture⁴⁸⁵. Ce sentiment est rendu par la tension entre un désir d'infini (« plenitud », v. 3, « equilibrio », v. 4) et le caractère vain et éphémère de la jeunesse (avec l'expression « tiempo vencido », v. 2, et surtout l'interrogation qui encadre les vers 1 à 4 : « ¿Qué me vale el día...? »). Dans ce contexte, l'élément liquide, et particulièrement le fleuve (« el río », v. 6), se convertit en un symbole du temps qui passe. L'adjectif « lisa » dit le caractère inexorable de son cours. De même, outre une interprétation visuelle de la métaphore métallique⁴⁸⁶ qui renvoie à la couleur bleuté et à la brillance de l'eau, le terme « lámina » symbolise le caractère inaltérable du temps alors que la lumière représente la vie humaine⁴⁸⁷. Celle-ci « insiste y bruñe » ce métal insensible qu'est le temps⁴⁸⁸. La lutte entre les deux s'exprime aussi par des synesthésies : la lumière est cri (« ¡luz, qué grito en los álamos! », v. 9), alors que l'eau est silence (« su silencio filo », v. 8). Les contraires sont de nouveau confrontés. A travers le métal et le fleuve, c'est en fait la fusion de l'eau et du feu qui est explicite au vers 16 : « mi mar ardiendo ». L'image reprend assez fidèlement le titre du recueil, qu'elle conjugue cependant à la première personne pour signifier l'implication du locuteur. La fusion des contraires acquiert un sens nouveau puisqu'elle symbolise l'état d'ébullition de ce dernier, son impatience⁴⁸⁹ devant le caractère éphémère de la vie, face auquel il ne peut cependant rien : « Abdico » (v. 16). Dans le poème « Julio de 1965 », l'image première s'enrichit et, comme l'espace lisse « construit

⁴⁸² L'aspect métallique du fleuve dans « Julio de 1865 » constitue une autre métaphore, basée sur une ressemblance visuelle, que nous étudions plus loin.

⁴⁸³ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁸⁴ La date correspond au vingtième anniversaire de l'auteur. Jordi Gracia rappelle que « se ha subrayado en más de una ocasión el origen del poema en la experiencia vital del autor » ou bien un « estímulo originario de la realidad » (article « Primera madurez : poesía en castellano », in *Anthropos*, n° 140, enero de 1993, p. 35).

⁴⁸⁵ « Primera etapa de un 'novísimo' : Pedro Gimferrer : *Arde el mar* », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸⁶ Le métal renvoie aussi à la couleur gris-bleue du fleuve dans lequel se reflète le ciel. Cette image suggère en outre la métaphore *topos* du « ciel de zinc », même si elle n'est pas explicite ici.

⁴⁸⁷ La personnification de la lumière, sujet du verbe « insiste » (v. 7), souligne cette identification lumière-vie.

⁴⁸⁸ On retrouve cette identification de l'élément liquide (non plus le fleuve cette fois, mais la mer) et du temps, dans la 3^{ème} section de « Primera visión de marzo », au vers 110 : « Mar o libro de horas ».

⁴⁸⁹ On retrouve ce sentiment plus loin, au vers 26 : « ¿Empieza el tiempo ? » et le doute perpétuel qui rythme le poème d'interrogations : « ¿Es verdad lo que escribo ? » (v. 29), « ¿Por qué yo ? » (v. 47).

par opération locales avec changements de direction »⁴⁹⁰, acquiert une signification nouvelle. Le recueil de Pere Gimferrer s'enrichit au fur et à mesure, lorsque le poème « Julio de 1965 » constitue un des « points » situés sur la ligne directrice, une des étapes du « trajet » suivi par l'écriture et la voix poétique. C'est donc une véritable construction progressive qui rythme le recueil.

Son espace rythmique est ouvert, dès les premières lignes – c'est-à-dire le paratexte : épigraphe et titre – qui, certes, indiquent bien l'une des directions suivies par les poèmes, mais ne ferment pas l'œuvre en amont, comme le « poème-préface » de Darío ou l'« anti-préface » de L. M. Panero. Au contraire, les références hypertextuelles en épigraphe étendent le continu de l'œuvre au-delà de ses limites. Elles enjambent le « seuil » de l'espace du recueil :

¡Ardiendo está todo el mar!

RAFAEL ALBERTI

Hoy en la tarde desde un puente

Vi al sol entrar en las aguas del río

Todo estaba en llamas

Ardían las estatuas las casas los pórticos

Llameaban los cuerpos sin quemarse

OCTAVIO PAZ

Une véritable chaîne de références hypertextuelles s'institue entre les textes, la citation de Rafael Alberti renvoyant elle-même à un sonnet de Luis de Góngora : « Arde el río, arde el mar, humea el mundo »⁴⁹¹. La « continuité », au sein de l'œuvre et, plus largement, entre l'œuvre de P. Gimferrer et d'autres œuvres, prend le pas sur la pluralité et les ruptures ; avec les références hypertextuelles, c'est l'indépendance même du recueil comme globalité qui est mise en cause, l'impossibilité de toute métrique, du fait de la dissolution de toute frontière. En outre, la citation du poème de R. Alberti provient du vers final de l'hypotexte « Mala Ráfaga »⁴⁹² : *Arde el mar* peut ainsi sembler en constituer un prolongement.

La progression de cet espace semble suivre l'avènement progressif de la voix poétique et la construction du « je »⁴⁹³. Le thème de l'identité est récurrent, dès « Mazurca este día »⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ *Mille plateaux*, op. cit., p. 597 : « Dans l'espace lisse la ligne est donc un vecteur, une direction, et non pas une dimension ou une détermination métrique ».

⁴⁹¹ Sonnet 83, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1979, p. 141 (vers 12).

⁴⁹² *El alba del alhelí*, in *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, op. cit., p. 235.

⁴⁹³ Ainsi, Jenaro Talens remarque une « investigación formal llevada a cabo desde *Arde el mar* », dont il souligne la remise en cause dans *De "extraña fruta" y otros poemas* et la réapparition dans *El Miralls*. Pour le

et l'interrogation « ¿qué fue de mi vida ? » (v. 25) à la fin du poème. Ce motif va de pair avec celui du souvenir, présent dans neuf poèmes du recueil (plus de la moitié)⁴⁹⁵. La présence d'un thème fédérateur, regroupant la totalité de l'espace poétique indique la pertinence d'une conception globale de celui-ci et justifie, selon nous, la recherche d'un rythme dans un « espace » supérieur aux poèmes eux-mêmes.

Chez P. Gimferrer, la quête d'une voix poétique et la fusion symbolique d'éléments antagonistes constituent deux directions possibles, deux fils rouges dont on peut supposer qu'ils motivent l'écriture poétique et y instaurent une dimension rythmique, parce qu'ils fondent « le mouvement de la parole dans le langage par un sujet »⁴⁹⁶. L'œuvre s'ouvre sur les œuvres antérieures (R. Alberti, O. Paz), mais aussi ultérieures⁴⁹⁷. Rappelé par la persistance d'un motif, l'espace rythmique, ouvert et lisse, est un espace glissant où le rythme – ni métrique⁴⁹⁸ ni maîtrisé – ne répond pas aux mêmes critères que dans l'espace strié (unité et diversité réunies). C'est un rythme fuyant qui fait se succéder les instants (chaque poème constitue alors un « point », un instant de ce rythme) dans la succession immédiate et imprévisible.

Ce premier chapitre nous a permis d'observer plusieurs types de rythmes à l'échelle des recueils, des sections et des groupements de poèmes. Nous avons vu comment et dans quelle mesure, à partir de ces différentes unités rythmiques, la métrique participe de l'organisation des recueils et de leur découpage en sections, puis en poèmes. Deux pôles, inspirés de théories

critique, la « subjetividad del escritor (es) en definitiva el único y constante tema y protagonista de cada uno de sus libros » (article « Reflexiones en torno a la poesía última de Gimferrer », *Ínsula*, núm. 304, marzo 1972, p. 15).

⁴⁹⁴ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁹⁵ Cf. les poèmes « Oda a Venecia ante el mar de los teatros » (v. 20, *op. cit.*, p. 133) et « Cascabeles » (*op. cit.*, p. 137), « Invocación en Ginebra » (*ibid.*, p. 142), « Primera visión de marzo ». « Himno » (*ibid.*, p. 159) semble d'abord ancré dans le présent (avec le verbe « contemplo », v. 1, et les déictiques, comme « estos », au vers 3) pour annoncer ensuite l'avenir encore lointain : « Muerte, sobre la mies soy tuyo » (v. 35). « Una sola nota musical para Hölderlin » (*ibid.*, p. 162) renoue avec le terme de la mémoire ; comme le remarque V. García de la Concha : le poème « arranca de esta absoluta voluntad de trascendencia » (*ibid.*, p. 63). « Cuchillos en abril » (*ibid.*, p. 163) met également en relief l'importance de la mémoire, de même que les poèmes « Band of angels » (*ibid.*, p. 165) et « El arpa en la cueva » (*ibid.*, p. 169).

⁴⁹⁶ Cf. l'introduction à cette première partie (p. 1).

⁴⁹⁷ Un poème de *De « extraña fruta » y otros poemas* s'intitule : « Arde el mar », *op. cit.*, p. 221.

⁴⁹⁸ Nous avons mentionné l'assimilation faite par G. Deleuze et F. Guattari qui parlent d'espace strié « ou métrique » (*Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 608). Cela nous semblait en effet être une particularité du discours versifié d'être hyper-structuré, divisé en sections ou groupements de poèmes, textes réduits eux-mêmes segmentés et de supposer, par conséquent, une conception spatiale du texte et un jalonnement de celui-ci. L'espace lisse, au contraire, remet en cause cette division métrique et implique un continu qui dépasse l'œuvre elle-même et les différentes « unités rythmiques » (par exemple les poèmes, car il n'y a aucune unité supérieure dans *Arde el mar*) dont elle est constituée.

musicales de P. Boulez, ou philosophiques de G. Deleuze et F. Guattari, ont été observés tour à tour. Le premier, qui rejoint la loi métrique et la composition d'une œuvre structurée, est l'espace « strié » : il a été majoritairement observé dans les recueils de R. Darío⁴⁹⁹, L. M. Panero⁵⁰⁰ mais également chez J. R. Jiménez⁵⁰¹. Mais les recueils sont rarement homogènes : l'espace strié, caractérisé par sa « fermeture », son découpage, la structure fédératrice de ses unités rythmiques, par son organisation, fait alors place à l'apparement imprévisible, le spontané et l'immédiat : l'espace « lisse ». Cette mixité et cette rencontre des rythmes, observée même dans le recueil de R. Darío, pourtant majoritairement « métrique » et jalonné, est davantage visible dans *Marinero en tierra* de R. Alberti, ou dans *Espadas como labios* de V. Aleixandre. Quadrillages et structure cohabitent avec des enchaînements plus immédiats, des échos non structurés, des gradations sans cadres. C'est véritablement le recueil de P. Gimferrer qui présente ce procédé de non-organisation où le rythme semble ne dépendre que du seul déroulement temporel de la lecture.

⁴⁹⁹ Cf. les alinéas 2, 3 et 5 de ce chapitre.

⁵⁰⁰ Cf. l'alinéa 2 de ce chapitre.

⁵⁰¹ Cf. principalement l'alinéa 4.1 de ce chapitre.

1.2 Territoire(s) et frontière(s) du poème

Le premier chapitre nous a permis d'observer la structure « métrique » supérieure de l'œuvre, soit qu'elle mette en jeu le recueil dans sa globalité, soit qu'elle laisse percevoir des groupements ou séquences de poèmes élaborant des mouvements et des rythmes qui leur sont propres. Les poèmes, jusqu'à présent considérés dans leur pluralité et dans leur proximité (nous avons interrogé les frontières entre textes), seront désormais considérés en tant que structures indépendantes. Nous en analyserons l'organisation interne. Quelle est la nature de l'espace « poématique » ?

De même que nous avons dégagé plusieurs « territorialisations »⁵⁰² possibles des recueils, nous chercherons à déterminer, à l'échelle des poèmes, si le rythme s'insère dans un ensemble fini – comme dans le cas des compositions de formes fixes – ou s'il peut se développer en dehors du cadre préétabli. Comment les divisions inférieures de la structure d'ensemble, les *unités* rythmiques agencées au sein de *l'espace* rythmique, permettent-elles de construire le rythme du poème ? Quel rapport le poème entretient-il avec les unités inférieures qui le constituent ?

Par sa division en vers, le poème se poserait, d'abord, comme un espace composite. Isabel Paraíso ne manque pas de souligner cette ambivalence : « podemos considerar el verso como la unidad rítmica y la serie de versos (poema) como rítmica en su conjunto por la repetición del esquema rítmico en cada unidad »⁵⁰³. L'espace du poème ne représente-t-il qu'une simple « série de versos », regroupement d'unités inférieures ? Ne peut-on le considérer dans sa globalité comme un espace rythmique solide ? Cette seconde option est adoptée par R. de Balbín qui considère « la estructura rítmica del poema »⁵⁰⁴, susceptible d'accueillir un processus rythmique. De même, pour B. de Cornulier, le poème est la seule unité significative et nécessaire⁵⁰⁵, comportant sa propre organisation⁵⁰⁶. C'est donc, plus que

⁵⁰² *Mille plateaux*, G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 386.

⁵⁰³ *La métrica española en su contexto románico*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰⁴ *Sistema de rítmica castellana*, *op. cit.*, p. 305.

⁵⁰⁵ Selon A. Quilis, en effet, « un verso aislado no es realmente nada ni siquiera un verso: es una sentencia o un enunciado de cualquier tipo » (*Métrica española*, *op. cit.*, p. 91).

⁵⁰⁶ « La reconnaissance d'une expression donnée comme vers est le plus souvent un élément de la reconnaissance de la structure métrique globale d'un texte plus vaste », *Art poétique*, Paris, Presse Universitaire de Lyon, 1995, p. 22. Nous soulignons. Cette idée est également énoncée par H. Meschonnic (*Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 605) lorsqu'il réaffirme la thèse d'A. Quilis : « le poème est 'la réalité rythmique maximale et

sur la pluralité des unités rythmiques, sur leur structuration qu'il nous faudra nous centrer, pour considérer soit l'ensemble, unitaire et premier, dont la constitution précéderait logiquement sa division en vers, soit le groupement d'unités inférieures, dont la juxtaposition n'aurait d'autres valeurs que celle de l'addition.

Élément de la structuration de l'espace poématique, la strophe témoigne d'un agencement interne et constitue, selon M. et R. Bensoussan, une unité rythmique à part entière⁵⁰⁷. La division (ou non) des poèmes en strophes constituerait d'ailleurs un premier critère pour décrire le poème :

La poésie se présente sous diverses structures, soit sous forme de strophes [...] soit sous forme de vers écrits à la suite sans souci strophique »

De même, la typologie de José Domínguez Caparrós, qui distingue « composiciones de estructura fija » (strophiques) et « series no estróficas »⁵⁰⁸, suggère une répartition binaire des poèmes à partir de la présence ou non de strophes⁵⁰⁹.

Définie par le *Dictionnaire des termes littéraires* comme un « ensemble de vers typographiquement détachés afin d'en faire ressortir l'unité »⁵¹⁰, la strophe constitue un espace apparemment clos et cohérent, voire « une unité de sens » (P. Guiraud⁵¹¹). Le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* la définit comme un « ensemble de vers reliés entre eux selon un schéma rythmique préétabli »⁵¹². Dans quelle mesure cet espace est-il aussi

primordiale', pas le vers ». L'auteur de *Critique du rythme* invite à s'interroger sur la nature du poème pour voir en lui plus « qu'un composé de vers ».

⁵⁰⁷ *Versification espagnole suivi de Traité des figures*, Rennes, PUR, 1994, p. 35.

⁵⁰⁸ *Métrica española, op. cit.*, p. 215. Le changement de terme, « composiciones » ou « series », selon la présence ou l'absence de strophes semble d'ailleurs indiquer que celles-ci influent la nature même des poèmes, soit caractérisés par leur organisation (ce que semble indiquer le terme « composiciones »), soit perçus comme de pures successions de vers (d'où le mot « series »).

⁵⁰⁹ Isabel Paraíso développe une typologie des différentes formes poétiques, commence par distinguer les poèmes divisés en strophes des autres (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.* p. 145). Cette classification est effectuée également par Antonio Quilis (*Métrica española, op. cit.*, p. 122 et 145), Tomás Navarro Tomás (*Arte del verso*, Madrid, Visor, 2004, p. 163), Rudolf Baehr (*Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1997, p. 312). Le rythme semble donc être conçu *a priori* différemment suivant que le poème est divisé ou non, que ces vers sont organisés ou non en strophes.

⁵¹⁰ *Op. cit.*, p. 454 : les auteurs précisent en outre que l'usage est le plus souvent de souligner, par un blanc, la cohérence, « l'unité » de la strophe.

⁵¹¹ *Op. cit.*, p. 37. Fernando López Estrada (*Métrica española del siglo XX, op. cit.*, p. 75) qualifie également la strophe de « significativa ». Le *Lexique des termes littéraires* la considère comme « l'unité structurelle immédiatement supérieure au vers » (*op. cit.*, p. 414). La même expression est utilisée par le dictionnaire de M. Aquien (*op. cit.*, p. 280).

⁵¹² *Dictionnaire des genres et notions littéraires, op. cit.*, p. 793.

rythmique ? Selon quelle règle métrique « préétablie » l'espace poétique se construit-il et dans l'agencement, ou non, de strophes ?

Une première distinction, dans l'organisation strophique, est fondée sur la dialectique répétition/variation, qui permet à Isabel Paráiso, notamment, de distinguer les poèmes « poliestróficos » et les poèmes « isoestróficos » où un modèle strophique unique se répète⁵¹³. La diversité, d'une part, l'identité et la redondance, de l'autre, constituent deux modes d'agencement⁵¹⁴. Ainsi, Isabel Paráiso distingue, parmi les « poemas poliestróficos », entre ceux qu'elle qualifie de « cerrados » et ceux qu'elles nomment « abiertos »⁵¹⁵. Dans les premiers, le nombre de strophes et/ou de vers « está determinado de antemano », ce qui les apparente aux « formes fixes ».

P. Aron⁵¹⁶ définit les « formes fixes » comme des « formes préétablies ». Le lecteur peut les anticiper, l'espace s'y agence comme selon un modèle⁵¹⁷. Bien que Paul Aron constate qu'« au XXème, la tendance générale est à l'abandon des structures préétablies et à l'exploration par le poète de ses propres rythmes »⁵¹⁸, on en repère plusieurs exemples dans les recueils de notre *corpus*. La forme du sonnet⁵¹⁹, d'abord, concerne quatorze des soixante-deux poèmes de *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío (soit 22.5%) et seize poèmes (sur cent-trois, soit 15.5%) de *Marinero en tierra* de R. Alberti. On trouve également un exemple de sonnet dans *Teoría* de L. M. Panero.

⁵¹³ *La métrica española en su contexto románico, op. cit.* Cette double option est également soulignée par Véronique Klauber, dans son article pour le *Dictionnaire des genres et notions littéraires (op. cit. p. 793)* où elle remarque qu'« un poème est composé la plupart du temps de strophes à structure identique. Cependant, il est possible de varier les formes strophiques à l'intérieur du poème ».

⁵¹⁴ H. Morier considère avant tout la strophe comme une unité de répétition puisqu'il souligne qu'elle « peut se reproduire indéfiniment » et que le poète « est tenu de respecter par la suite » le schéma strophique initial. De même, pour Pierre Guiraud, les « strophes mêlées – dont chacune présente une mesure différente – telles que les ont pratiquées certains vers-libristes modernes ne sont pas des strophes au sens strict » (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit., p. 32*).

⁵¹⁵ Elle établit un résumé schématique des différentes catégories, *op. cit., p. 149* : après avoir distingué les poèmes strophiques des poèmes non strophiques, elle sépare les « monoestróficos » des « poliestróficos » et enfin, dans cette dernière catégorie les poèmes « poliestróficos abiertos » ou « cerrados ».

⁵¹⁶ *Dictionnaire du littéraire, op. cit., p. 236*.

⁵¹⁷ Pour Michel Pougeoise, elles doivent « se conformer strictement aux règles prescrites par les théoriciens » (*Dictionnaire de poésie, op. cit., p. 219*). Le *Dictionnaire des termes littéraires (op. cit. p. 208)* souligne, quant à lui, l'évidence de cette prédétermination.

⁵¹⁸ *Dictionnaire du littéraire, op. cit., p. 236*.

⁵¹⁹ R. Baehr qui parle de « formas de composición fija » (*op. cit. p. 385-402*), fait également référence au sonnet, de même qu'Esteban Torre (*Métrica comparada española, op. cit., p. 129*), qui commente la « estructura cerrada » des formes fixes. Il distingue la simple « combinación métrica » (succession de vers indéterminée) du véritable agencement, caractéristique d'une réelle « unidad poemática », comme c'est le cas pour le sonnet. Enfin, T. N. Tomás considère également la structure unitaire du sonnet puisqu'il traite de cette forme comme d'une strophe unique (*Arte del verso, op. cit., p. 134*).

Cette fixité, doublée de fermeture, de la composition en strophe, rappelle qu'à l'origine – dès les premières tragédies grecques – c'est la pluralité (des discours) qui semble prévaloir : M. Pougeoise (comme d'autres⁵²⁰) rappelle la division du texte en *strophe* et « *antistrophe* »⁵²¹. De même, ces deux mouvements étaient suivis d'une « *épode* ou *clôture* » : la division en strophes était donc un signe de fermeture. Les formes qui présentent une alternance couplet-refrain rappellent cette originelle pluralité des discours.

J.-M. Gouvard décrit différents principes d'alternances, notamment celle « de strophe à strophe »⁵²², « procédure spécifique d'enchaînement d'au moins deux éléments, A et B, dont la reprise suppose toujours l'enchaînement de l'un après l'autre, soit le schéma (A1, B1, A2, B2, etc.) ». Élément primordial dans « la métrique du texte », la strophe permet ici de fonder « la superstructure du poème »⁵²³ : l'équivalence de statut des strophes (même différentes) au sein de l'espace supérieur et englobant du poème, permet de les considérer comme des unités de répétition, métriques et rythmiques. Les formes d'origine populaire présentent cette structure hétérogène qui associe couplet et refrain : ainsi (presque exclusivement dans le recueil de R. Alberti), certaines compositions s'apparentent (avec plus ou moins de liberté vis-à-vis des règles métriques) au zéjel⁵²⁴, au cosante⁵²⁵, au villancico⁵²⁶, à la « *canción* »⁵²⁷, ou à

⁵²⁰ Cette précision est également faite par *Le dictionnaire des termes littéraires* (op. cit., p. 454), le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* de l'Encyclopaedia Universalis (op. cit., p. 793), le *Dictionnaire de poétique* de M. Aquien (op. cit., p. 280) et le *Lexique des termes littéraires* publié sous la direction de M. Jarrety (op. cit., p. 414).

⁵²¹ *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 430.

⁵²² *La versification*, Paris, PUF, 1999, p. 269 et 271.

⁵²³ *Ibid.*, p. 271.

⁵²⁴ « Don Diego sin don » (op. cit., p. 98), « La reina y el príncipe » (*ibid.*, p. 105), « Pirata » (*ibid.*, p. 124), « Elegía » (*ibid.*, p. 127), « Madrigal de Blanca Nieve » (*ibid.*, p. 140) et « Elegía del cometa Halley » (*ibid.*, p. 129) renvoient à la forme du « zéjel », formée d'une « cabeza(...) de uno ó dos versos que enuncia el tema; una estrofa de 4 versos: 3 monorrimos (...) más uno de vuelta » selon la définition donnée par I. Paraíso (*La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 297). On retrouve cette définition chez M. et R. Bensoussan (*Versification espagnole*, op. cit., p. 62) et J. D. Caparrós (*Métrica española*, op. cit., p. 216). Cependant, ces formes populaires comportent de nombreuses variantes. Aussi, nous classons parmi dans la catégorie des « zéjels », malgré la définition su-citée, « La reine y el príncipe » où le refrain initial est doublé, ainsi que « Elegía del cometa Halley », où c'est la « mudanza » qui est double. Dans « Madrigal de Blanca-Nieve », les trois vers de la strophe ne respectent pas le schéma de rimes plates contrairement aux règles du zéjel traditionnel.

⁵²⁵ Nous classons dans cette catégorie les poèmes « Mi corza » (*ibid.*, p. 95), « Trenes » (*ibid.*, p. 96), les deux poèmes de la section « El mar muerto » (*ibid.*, p. 122), « La niña que se va al mar » (*ibid.*, p. 133), et « La mar del Puerto viene » (*ibid.*, p. 135). Le « cosante », ou « canción paralelística » consiste, comme l'énonce J. D. Caparrós, en un « poema compuesto de cabeza y estrofas de dos versos » (*ibid.*, p. 220 ; cf. les définitions de R. et M. Bensoussan, *Versification espagnole*, op. cit., p. 66; de R. Baehr, *Manual de versificación española*, op. cit., p. 340 et d'I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 294). Figurent dans cette catégorie les poèmes divisés en distiques, souvent particulièrement redondants comme c'est le cas pour « Mi corza ». Pour « Trenes », les strophes sont des tercets, mais l'alternance couplet-refrain et le fort parallélisme, caractéristique du « cosante » nous invitent à le classer ici, de même que pour les poèmes de la section « El mar muerto » (la quatrième strophe du poème 1 et toutes les mudanzas du poème 2 sont des tercets).

la « letanía »⁵²⁸ ; l'ensemble de ses cinq formes représentant vingt-cinq poèmes de *Marinero en tierra* (24.27% du recueil). Entre répétition et différence, structuration et division, la strophe est donc un élément capital dans le rythme du poème, unité globale et construite.

Néanmoins, la pluralité des strophes n'est pas le seul critère déterminant pour la constitution des formes fixes : selon D. Caparrós, « la construcción del poema sigue a veces reglas que tienen en cuenta estructuras más amplias que la repetición de estrofas »⁵²⁹. D'ailleurs, plusieurs auteurs d'ouvrages de métrique (dont A. Quilis⁵³⁰) distinguent poèmes « monostrophiques » et poèmes sans strophe, ce qui laisse entendre que la strophe, y compris lorsqu'elle se superpose parfaitement au poème (en termes de longueur), n'est pas une division conventionnelle. Elle permet de distinguer des espaces poématiques⁵³¹ de différentes natures, qu'on peut opposer, notamment, en termes d'ouverture et de fermeture, d'infinitude et de cloisonnement du territoire rythmique. Les formes poétiques qui permettent sans doute

⁵²⁶ Le « villancico » « muy próximo al zéjel » comme le concède I. Paraiso (*Métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 301) se caractérise selon J. D. Caparrós (*Métrica española, op. cit.*, p. 217) par la présence de un « estribillo inicial » (comptant entre deux et quatre vers comme précisent R. et M. Bensoussan, *Versification espagnole, op. cit.*, p. 59), de deux « mudanzas » et une « vuelta » (l'ensemble des « mudanzas » et de la « vuelta » représentant entre quatre et sept vers toujours selon M. et R. Bensoussan). Dans l'exemple que propose J. D. Caparrós, de même que dans l'exemple proposé par I. Paraiso (*op. cit.*, p. 304), le « villancico » est encadré par la même « cabeza » ou refrain. Nous incluons donc dans cette catégorie les poèmes qui présentent cet encadrement des « mudanzas » (au nombre de deux ou trois) par le refrain, comme c'est le cas pour « Jardín de amores » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 100), proche du villancico, mais comptant trois mudanzas de quatre vers, « Dialoguillo de otoño » (*ibid.*, p. 106), « Dime que sí » (*ibid.*, p. 128), « La virgen de los milagros » (*ibid.*, p. 135). Enfin, « Ribera » (*ibid.*, p. 139) s'apparente également au villancico, bien que les mudanzas soient plus brèves.

⁵²⁷ Nous incluons dans cette catégorie « Madrigal dramática de Ardiente y fría » (*ibid.*, p. 107) et « Desde el alta mar » (*ibid.*, p. 127). La « canción petrarquista », définie par I. Paraiso (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 326), est constituée d'une première partie intitulée « frente », suivie d'une « coda » avec un vers de « vuelta » appelé « chiave ». « Negra-flor » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 105) s'apparente à une « canción » d'origine populaire, définie par R. Baehr (*Manuel de versificación española, op. cit.*, p. 326-328) comme composé d'un « tema inicial » (redondilla), de deux « mudanzas » (qui forment une autre redondilla) et d'une « vuelta » de même longueur que le « tema inicial ». On peut également se reporter aux définitions de R. et M. Bensoussan, *op. cit.*, p. 64, I. Paraiso, *op. cit.*, p. 314, J. D. Caparrós, *op. cit.*, p. 219 et Monique Güell (« Oralité et métatextualité dans la canción, in *Oralité, Histoire, Ecriture*, Actes de la journée d'étude du 15 décembre 1995, PROHEMIO (Programme de recherche sur « Oralité Histoire Ecriture » dans le Monde Ibérique d'Orléans), Département d'espagnol d'Orléans, Université d'Orléans, 1996, p. 51 et suivantes).

⁵²⁸ La « letanía » se caractérise « por la repetición de un mismo verso » (I. Paraiso, *La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 292) : « Dedicatoria » (*op. cit.*, p. 97), « Elegía », (*ibid.*, p. 98), « Chinita » (*ibid.*, p. 121), « Nací para ser marinero » (*ibid.*, p. 130) et « Alegría » (*ibid.*, p. 142). Les poèmes « Alegría » et « Chinita » renvoient en plus très explicitement à l'origine liturgique de la « letanía ». Le poème CXXXIII de *Diario de un poeta recién casado* de J.R. Jiménez (*op. cit.*, p. 202) s'apparente également à une « letanía ».

⁵²⁹ Le sonnet (*Métrica española, op. cit.*, p. 225) est abordé dans le chapitre sur les « composiciones de estructura fija ».

⁵³⁰ Cf. A. Quilis (*Métrica española, op. cit.*, p. 119), R. de Balbín (*Sistema de rítmica castellana, op. cit.* p. 305) et I. Paraiso (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.* p. 146).

⁵³¹ Pour certains critiques, la cohérence interne de la strophe dépend de la présence et de l'organisation des rimes, comme pour H. Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975, p. 994) ou T. N. Tomás, pour qui les « estrofas sin rima » dont il reconnaît quand même l'existence, constituent une exception par rapport aux « estrofas regulares » (*Métrica española, op. cit.*, p. 139).

le mieux d'apprécier cette distinction, et dont nous interrogerons la fixité, sont les formes brèves, qu'ils s'apparentent à la maxime ou à l'« épigramme » et soient qualifiés par Alain Frontier de « petits blocs durs »⁵³² ou qu'ils rappellent – souvent très librement et notamment par leur ouverture – la forme du « haïku ». Cette catégorie de poèmes⁵³³ est présente dans le recueil de R. Darío (« Ibis » est le seul exemple), mais surtout chez J. R. Jiménez (18 poèmes⁵³⁴ sur 243, soit 7% du total) et chez L. M. Panero (deux exemples⁵³⁵, soit 6.45% du total). Le recueil de R. Alberti présente quelques quintiles traditionnels (qui représentent moins de 3% du recueil⁵³⁶) dont nous évoquerons la portée rythmique. Dans le recueil *Teoría*, d'autres formes moins traditionnelles apparaissent, comme le poème intitulé « Doceavo », dont les vers sont numérotés de 1 à 12⁵³⁷ ou le poème « Alicia », forme brève (de six vers) renvoyant au « limerick »⁵³⁸ (comme le précise l'épigraphie). Comment le rythme de ces poèmes se nourrit-il des règles métriques ? Quels procédés d'ouverture et de cloisonnement de l'espace poématique constituent les « formes fixes » ?

La fixité formelle et le respect des lois métriques sont en effet présents sous différents visages dans les recueils du *corpus*. L'ensemble des poèmes à forme (totalement ou partiellement) fixe représente 42.77% du recueil de R. Alberti (sonnets, formes d'origine populaire et quintiles), 24.2% de celui de R. Darío (presque uniquement des sonnets), 16.12% de *Teoría* de L. M. Panero (répartis entre haïkus, « doceavo », un « sonnet » et un « limerick ») et 7% de *Diario de un poeta recién casado* de J. R. Jiménez (principalement des formes brèves). Les recueils de V. Aleixandre et P. Gimferrer n'en présentent aucun. Au contraire de ces poèmes « poliestróficos cerrados », les « poliestróficos abiertos », qu'Isabel

⁵³² *La poésie, op. cit.*, p. 234.

⁵³³ Pour simplifier les choses, nous décidons de tenir en compte, sans distinction pour l'instant, tous les poèmes de quatre vers au maximum.

⁵³⁴ Ce sont les poèmes II, IV, XV, XXIII, XXVIII, XLVIII, L, LV, LXXXIV, LXXVII, XC, CIV, CV, CXX, CXXV, CXLIX, CLIX, et CLXIV.

⁵³⁵ Ce sont les poèmes « Konoshiro » (*op. cit.*, p. 118) et « Quemar a Kafka » (*op. cit.*, p. 123).

⁵³⁶ Trois quintiles sont d'origine populaire (« Nana », *op. cit.*, p. 120, « Siempre », *ibid.*, p. 121, et « Vacío », *ibid.*, p. 138), soit 2.9% de *Marinero en tierra*. Ce pourcentage monte à 4.85% si l'on ajoute les autres poèmes de cinq vers, parfois répartis en deux strophes (« Mi amante », *ibid.*, p. 95, et « Medianoche », *ibid.*, p. 128), et on atteint les 8, 73% du recueil si l'on comptabilise également les quatre poèmes de six vers (« la aurora », *ibid.*, p. 96, « La cabra », *ibid.*, p. 104, « ¡Dejadme pintar de azul... », *ibid.*, p. 112 et « Gimiendo por ver el mar... », *ibid.*, p. 118). Toutefois, dans notre analyse des formes brèves, nous nous concentrerons sur les distiques, tercets, quatrains et quintiles quand la brièveté nous paraît constituer une caractéristique déterminante pour le rythme du poème.

⁵³⁷ *Teoría, op. cit.*, p. 123. La numérotation des vers et la précision dans le titre de la forme du poème invite à le penser comme une forme fixe, même si le « doceavo » n'est pas une forme répertoriée par les ouvrages de métriques. Il semble renvoyer néanmoins à la « estrofa fija » de douze syllabes, que T. Navarro Tomás commente dans *Arte del verso* (*op. cit.*, p. 132), même si le schéma rimique est différent.

⁵³⁸ Le « limerick » est une forme d'origine anglo-saxonne, généralement humoristique et composée de cinq vers, qualifiée de « form of facetious jingle » par *The Oxford Companion of English Literature*, Ed. Margaret Drabble, Oxford University Press, 1985.

Paraíso appelle également « libres », sont « integrados por un conjunto indeterminado de estrofas ». Rudolf Baehr les nomme « formos de estrofas abiertas »⁵³⁹. Comme l'espace lisse décrit dans *Mille plateaux*, la forme libre ne dispose pas de frontières entre lesquelles se développer. Les strophes s'y enchaînent à l'envi ; G. Deleuze et F. Guattari parlent d'une « accumulation de voisinages »⁵⁴⁰. L'espace lisse est celui qui *n'est pas* fermé, *pas* jalonné. Son potentiel rythmique n'en est pas moins intéressant, puisque sa « puissance de déterritorialisation »⁵⁴¹ – le mouvement qu'il implique – est supérieure.

Entre indétermination ou structuration, anticipation possible ou progression au fil de la lecture, le rythme configure l'espace du poème, mais ne peut être séparé, semble-t-il, de sa réalisation temporelle. Aussi, sa longueur constitue un autre critère décisif sur l'ouverture et la fermeture d'un texte. Alain Frontier oppose les poèmes brefs aux longs, selon que « l'auteur n'a pas à compter ses vers »⁵⁴² si l'écriture paraît « ininterrompue », ou qu'il s'agit au contraire d'une poésie « condensée ». Ces deux conceptions de la poésie renvoient à deux perceptions différentes de la durée : « le poème est une chose qui dure »⁵⁴³ selon l'expression de N. Ruwet. Il faut en déterminer la temporalité, ce qui est également, selon A. Frontier, une affaire de strophes. Le critique distingue les « séries non limitées » (par exemple les « longs poèmes du Moyen-âge ») et les poèmes « construits » (lui aussi se réfère au sonnet), plus brefs. La présence des strophes, les modalités de leur succession (isostrophisme, variation ou alternance), leur longueur entrent donc en ligne de compte. Ces divisions entre poèmes « fixes » ou compositions libres, entre petits blocs ou longs développements correspondent-elles à deux types d'écriture, deux rythmes différents ?

Nous suivrons pour ce chapitre un cheminement graduel, des constructions les plus fermement métriques aux plus souples. Nous commencerons par répertorier et étudier le sonnet, la forme fixe la plus présente dans le *corpus*⁵⁴⁴. L'utilisation d'une structure métrique prédéfinie suppose-t-elle forcément cette cohésion de l'espace rythmique ? Nous observerons ensuite les procédés d'alternance, qui articulent différemment la « fixité » formelle, les règles

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁴⁰ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 606. Ce type de forme est défini négativement par les auteurs de *Mille plateaux* (« dans un espace-temps lisse on occupe sans compter » (*op. cit.*, p. 596), tout comme par I. Paraíso (« indeterminado »).

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 597.

⁵⁴² *La poésie*, Paris, Belin, 1992, p. 204.

⁵⁴³ *Langage, musique, poésie*, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁴⁴ Nous ne pouvons pas ici, étudier de manière exhaustive toutes les formes fixes et le sonnet, par sa présence massive, nous semble constituer un exemple caractéristique. En outre, il pourrait être intéressant (peut-être à partir d'un *corpus* différent) d'étudier la *canción*, avec la même méthode. Monique Güell en souligne les particularités (« Oralité et métatextualité dans la *canción* », in *Oralité, Histoire, Ecriture*, *op. cit.*, p. 57.)

métriques et le mouvement. Nous observerons les formes à refrain d'origine populaire et les différentes modalités de répétition qui structurent l'espace poétique. Ensuite, les formes brèves (poèmes limités à un tercet, quatrain ou quintile) nous inviteront à interroger encore la valeur métrique de la fixité formelle, mais aussi de sa brièveté. Enfin, une étude des poèmes dont la longueur n'est pas délimitée *a priori* par la métrique, qu'ils se construisent comme des « séries » de strophes, avec ou sans référence aux lois de la versification, nous fournira un nouvel éclairage sur la question de la temporalité du poème et de sa composition spatiale.

1.2.1 Un exemple de forme fixe : le sonnet

Comment les caractéristiques métriques du sonnet influent-elles sur son rythme ? Quel espace métrique et rythmique émane des lois qui régissent cette forme fixe ? Ce chapitre sera centré sur les recueils de R. Darío, *Cantos de vida y esperanza*⁵⁴⁵, et de R. Alberti, *Marinero en tierra*⁵⁴⁶ dans lesquels le sonnet occupe une place prépondérante. En outre, nous évoquerons un cas de sonnet « détourné » du recueil *Teoría* de L. M. Panero⁵⁴⁷ pour observer l'effet sur le rythme de la transgression des lois métriques.

1.2.1.1 Convergence thématique et sémantique du sonnet : la dominante

L'utilisation qui est faite par Rubén Darío de la structure du sonnet (dont la rigueur est soulignée par les rimes et l'isométrie) semble s'accorder à l'unicité et à la cohérence sémantique des poèmes. L'écriture a souvent pour *stimulus* un thème central, annoncé par le titre et qui constitue également le nœud thématique du poème, « dominante » vers laquelle semblent converger les unités rythmiques qui lui sont soumises⁵⁴⁸, à savoir les quatorze vers qui composent le sonnet. La dominante est un « nœud » qui assure, d'abord thématiquement, la cohérence du texte. De cette cohésion sémantique découle ensuite l'unité et la fermeture de la forme-sonnet : c'est la dominante qui détermine l'extension – spatiale et temporelle – du poème.

⁵⁴⁵ Au sujet des sonnets dans l'œuvre de R. Darío, cf. « El soneto en *Azul...*, *Prosas profanas y Cantos de vida y esperanza* », de Almuneda Mejías, *Anales de literatura hispanoamericana*, n°14, 1985, p. 237-250.

⁵⁴⁶ Rappelons que cette forme est totalement absente des recueils *Diario de un poeta recién casado*, *Espadas como labios* et *Arde el mar*.

⁵⁴⁷ Le poème « La segunda esposa » (*Teoría*, *op. cit.*, p. 109) débute en effet sur un sonnet. Nous étudierons par la suite comme cette forme est ainsi mise à mal, voire parodiée.

⁵⁴⁸ Nous avons défini cette notion de Jakobson dans le chapitre précédent où nous avons aussi précisé combien notre conception de la dominante s'écartait de la définition donnée dans *Questions de poétique* (*op. cit.*, p. 145).

Il en va ainsi des poèmes « Pegaso »⁵⁴⁹, « Caracol »⁵⁵⁰, « Urna votiva »⁵⁵¹ ou encore « Melancolía »⁵⁵² qui commente un état d'âme : la « dominante » thématique et rythmique est annoncée dès le titre par un renvoi à un « objet » que le poème semble adopter comme référent. Dans le recueil de R. Alberti, le sonnet « Amor de Miramelindo »⁵⁵³ se referme, en effet, autour de la description d'une amourette et d'un jeu de séduction. La célébration d'un instant peut également constituer cette dominante centrale, comme dans « La dulzura del Ángelus »⁵⁵⁴ de Rubén Darío qui dépeint la beauté du lever du jour, ou « Alba de noche oscura »⁵⁵⁵ de R. Alberti. La dominante s'incarne en une figure, interlocuteur apostrophé dans « A Phocás el campesino »⁵⁵⁶ de R. Darío, où le personnage du jeune enfant permet d'évoquer la douleur, véritable objet du poème⁵⁵⁷. Cette figure peut également être un « actant » dans le poème, comme dans « Cleopompo y Heliodemo »⁵⁵⁸, de R. Darío, dont le dialogue des personnages constitue le thème central⁵⁵⁹. Enfin, dans le poème « A Rosa de Alberti que tocaba pensativa el arpa »⁵⁶⁰ de *Marinero en tierra*, c'est à la fois la peinture d'un personnage (l'unité du poème est déterminée par la figure centrale, évoquée sous forme de dédicace dans le titre), et une attitude (expliquée dans la proposition subordonnée, moment rendu atemporel,

⁵⁴⁹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 86. L'objet central en est certes plus le vol magique que le cheval en lui-même. Si le titre n'en annonce pas la dominante, la structure du sonnet est néanmoins très cohérente grâce à de constantes références au vol effectué par le locuteur sur le dos du cheval Pégase : « cuando iba yo a montar » (v. 1), allusion à Belerofonte (v. 2), « soy el caballero » (v. 9), « voy en un gran volar » (v. 13).

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 135. L'importance des redondances sur le thème de la mélancolie (« Y así voy », v. 9, « Y en este titubeo », v. 12) souligne la cohésion de la structure.

⁵⁵³ *Op. cit.*, p. 99. Il s'agit d'un « sonetillo », sonnet en octosyllabes, d'après la définition de J. D. Caparrós (*Métrica española, op. cit.*, p. 227).

⁵⁵⁴ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 108. Ici la fermeture de l'espace rythmique va de pair avec la suspension temporelle évoquée dans un poème dont le thème central est un instant nocturne et figé (« vespertino », v. 5, « noche cerrada », v. 7, « aurora », v. 13 et « madrugada », v. 14). Seule l'expression « la tarde » (v. 7) indique une temporalité et une ouverture, ponctuelle, de la structure fermée du poème dont le titre indique la dominante.

⁵⁵⁵ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 85.

⁵⁵⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 124. Le thème de la douleur n'est pas annoncé par le titre mais revient fréquemment dans le poème auquel il donne sa cohérence (« tantos/dolores », v. 2-3, « este dolor », v. 4, « don fatal », v. 10, « entristecida », v. 12).

⁵⁵⁷ Cf. le poème « Un soneto a Cervantes » (*ibid.*, p. 127).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 130. Plus que les deux philosophes imaginaires, c'est le dialogue qui constitue la dominante du poème (v. 2 : « gustan dialogar ») et l'instant auquel il a lieu (« es hora », v. 9) principalement décrit dans le premier tercet. La présence des deux noms dans le titre laisse présager ce dialogue.

⁵⁵⁹ Dans le recueil de R. Alberti, « Rosa-fría patinadora de la luna » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 86), « Malva-Luna-de-Yelo » (*ibid.*, p. 87) et « Catalina de Alberti » (*ibid.*, p. 89) se fondent sur l'évocation (et parfois de la description) d'un « actant ». Au contraire, les « sonetos *alejandrinos* » « A Juan Antonio Espinosa », *ibid.*, p. 80, « A Claudio de la Torre », *ibid.*, p. 81, « A G. Prieto y R. Alberti », *ibid.*, p. 82, et les « sonetos » dédiés « A F. García Lorca », *ibid.*, p. 83-85, s'adressent, par dédicace, à un interlocuteur qui ne joue absolument pas le rôle de dominante.

⁵⁶⁰ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 88.

figé par l'imparfait⁵⁶¹) qui constituent la dominante. Celle-ci confère une unité au poème, chacun de ses vers se rapportant à ce référent, réel ou non, et détermine presque tous les sonnets du recueil de R. Darío⁵⁶² et plus de la moitié de ceux de *Marinero en tierra* de R. Alberti⁵⁶³. Renvoie-t-elle au « carácter sintético de este esquema » selon le mot de Pedro Miguel Obligado⁵⁶⁴? Néanmoins, cette cohérence du sonnet autour de la dominante occulte une structure complexe et plurielle.

1.2.1.2 Une structure complexe : pluralité des unités rythmiques

Le poème « Urna votiva » de R. Darío⁵⁶⁵ est l'une de ces compositions centrées thématiquement sur un objet qui constitue le *stimulus* de l'écriture et sa justification : en introduisant le motif de l'urne développé ensuite dans les vers, le titre constitue un premier indice d'un espace « métrique » fermé et structuré. Les vers du poème semblent alors n'être que l'explicitation, le développement du titre, indiquant une structure circonscrite par un objet « fini », dont la dimension ekphrastique détermine l'unité. Indice de l'ekphrasis et indicateur de la construction d'une œuvre close, le verbe « cincelo » (v. 1) permet d'identifier un premier espace métrique au sein du poème. En effet, ses différents compléments d'objets

⁵⁶¹ C'est également l'association d'un personnage (la Vierge) et du rituel religieux de son adoration qui constitue le thème central et fondateur des trois poèmes constituant le « Triduo del Alba... », *ibid.*, p. 130-132.

⁵⁶² Nous ajoutons à ceux déjà mentionnés : le sonnet « Por un momento, oh Cisne », évoqué au chapitre 1.1, de même que « Trébol », particulièrement les deux premiers poèmes de la « série » : le thème central est le portrait effectué tour à tour de Góngora ou Velázquez réciproquement. Nous excluons trois sonnets, à commencer par le « Soneto de 13 versos » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 122) dont la structure semble plus hétérogène et dont le titre qui souligne la forme du poème, n'indique aucun thème précis. Ensuite, la perception d'une dominante dans les poèmes « Propósito primaveral » (*ibid.*, p.147) et « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » (*ibid.*, p. 141) semble due, plus qu'à une véritable unité thématique, à des connexions symboliques. En effet, dans le poème « Propósito primaveral », le thème central des quatrains est l'amour personnifié (v. 2 et v. 5) alors que dans les tercets cette thématique est évoquée de manière indirecte, par exemple avec la référence à Epicure (v. 14) qui symbolise l'amour triomphant. Enfin, dans le « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » (*op. cit.*, p. 141), l'hommage – central – au personnage de Valle-Inclán est enrichi de références à l'automne : là encore il s'agit de connexions symboliques, engendrant parfois des répétitions entre quatrains et tercets : double évocation de l'automne (v. 2 et v. 9) ; double mention de « Versailles » (v. 2 et 9), de la « paloma » (v. 6 et 9), du promeneur commun (v. 3 : « erraba vulgar gente » et v. 10 « vulgo errante »), double évocation, enfin, de la littérature avec la référence à Verlaine (v. 3) et aux proses de Valle-Inclán (v. 11). Dans ce poème, il semble moins pertinent de souligner une dominante « unique » que la structure binaire (quatrains-tercets) que nous commentons plus bas.

⁵⁶³ Dix sonnets sur dix-sept présente ce phénomène de dominante. Nous excluons en revanche « La batelera y el piloto sonámbulos » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 89, où les deux personnages sont d'abord évoqués séparément et ce n'est que dans les tercets que le locuteur invite à les observer ensemble. Il n'y a donc pas de dominante « première », pas plus que dans « Santoral agreste » (*ibid.*, p. 86) dont le titre ne renvoie pas au thème du poème qui évoque en fait plusieurs personnages d'origine religieuse. Nous avons également écartés les poèmes « A J. A. Espinosa » (*ibid.*, p. 80), « A. Claudio de Torre » (*ibid.*, p. 81), « A G. Prieto y R. Alberti » (*ibid.*, p. 82) : les personnages mentionnés dans le titre ne sont parfois que des prétextes à une évocation du voyage en mer, thématique qui prend différentes formes. Il semble donc impossible de parler de dominante pour ces poèmes de même que dans les sonnets « A F. G. Lorca » (*ibid.*, p. 83-85).

⁵⁶⁴ *Qué es el verso*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1964, p. 37.

⁵⁶⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 140.

directs (aux vers 2, 5 et 7) embrassent la totalité des deux quatrains, soudant ainsi une unité thématique et métrique qui correspond au modèle pétrarquiste du sonnet⁵⁶⁶ où « los cuartetos se consideran con frecuencia como una estrofa de ocho versos y los tercetos como una de seis », selon R. Baehr⁵⁶⁷. Une structure binaire se dessine et oppose les quatrains aux tercets : Isabel Paraíso commente ainsi le jeu de question-réponse auquel se livrent les deux mouvements et qui fait apparaître une frontière interne au territoire poématique : « los cuartetos plantean una situación o un problema, y los tercetos la comentan o la resuelven »⁵⁶⁸. Comment ce « dialogue » se convertit-il entre un territoire rythmique du poème?

D'abord, chaque strophe constitue une structure solide. L'unité du premier quatrain est confirmée par les rimes embrassées, dont la position en chiasme engendre une structure fermée, et par la syntaxe⁵⁶⁹. Le second quatrain constitue une autre unité fermée, séparée de la première par un point virgule, ce qui indique un espace strié⁵⁷⁰, mais les deux quatrains sont raliés, syntaxiquement, par le verbe « cincelo » (v. 1). Les vers 1 à 8 s'inscrivent donc dans un premier mouvement souligné par leur composition syntaxique :

Sobre el caro despojo esta urna cincelo :
 un amable frescor de inmortal siempre viva
 que decore la greca de la urna votiva
 en la copa que guarda el rocío del vielo;
 una alondra fugaz sorprendida en su vuelo
 cuando fuese a cantar en la rama de oliva,
 una estatua de Diana en la selva nativa
 que la Musa Armonía envolviera en su velo.

La structure binaire du poème (quatrains/tercets), puis du premier mouvement (premier quatrain/second quatrain) se retrouve à l'intérieur de la seconde strophe dont chaque

⁵⁶⁶ Pour les autres constructions typiques du sonnet, voir Marie Roig Miranda, « Les sonnets de Quevedo », in *Le sonnet à la Renaissance, op. cit.*, p. 311. Ce schéma correspond aux formes les plus anciennes décrites par F. Jost dans « Sonnet : sens d'une structure » (*ibid.*, p. 61).

⁵⁶⁷ *Manual de versificación española, op. cit.*, p. 385.

⁵⁶⁸ *La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 329.

⁵⁶⁹ En effet, après que le vers 1 annonce le thème des quatrains (la description de ce que le locuteur cisèle, « cincelo », sur l'urne), le vers 2 évoque le premier de ces motifs : « un amable frescor », complément d'objet direct du verbe « cincelo ». Il est à son tour relié au vers 3 par le pronom relatif « que » et le verbe « decore » dont il est l'antécédent. Au vers 4, enfin, le complément de lieu (débuté par « en ») renvoie également au verbe « decore ». L'image de la « copa que guarda » constitue une autre désignation de l'urne. Répondant à « esta urna », au vers 1, elle ferme sémantiquement cette première strophe par une référence externe qui « encadre » le premier quatrain.

⁵⁷⁰ D'ailleurs, le parallélisme et la paronymie « vuelo » / « velo » (vers 5 et 8) réaffirment l'unité du second quatrain.

« distique » (vers 5-6 et vers 7-8) renvoie à un complément d'objet du verbe « cincelo »⁵⁷¹. A chaque fois, le « second » vers (vers 6 et 8) est syntaxiquement et sémantiquement rapporté au premier, par une conditionnelle de temps (« cuando », v. 6) ou une subordonnée relative (« que », v.8). Enfin, chaque « distique » est composé de deux unités inférieures (les vers) dont le rythme aussi diffère : le vers 6 qui explicite la destination (« la rama de oliva »), et l'intention (« cantar ») de l'alouette évoquée au vers 5 constitue un approfondissement mais aussi une « pause » dans l'énumération des motifs ciselés. Le point de vue interne de l'oiseau (« fuese a » traduit une intention, donc une subjectivité) s'oppose à la description prétendument objective (v. 5). Aussi, chaque vers constitue une unité sémantique à part entière ; il n'y a pas de rupture de syntagme. L'espace rythmique du premier huitain présente une structure hiérarchique composée d'unités (quatrains, distiques et, enfin, vers) qui s'emboîtent les uns dans les autres, toujours selon un regroupement binaire et symétrique, c'est-à-dire métrique. Les tercets remettent-ils en cause cette structure ?

Une rupture, soulignée après le vers 8⁵⁷², par le point final de la première phrase, est mise en valeur par le changement de temps verbal et la répétition du même verbe, « cincelar » (v. 1 et 9). La coupure a également lieu au niveau sémantique et sépare la description d'un objet réel de la comparaison avec le métier de sculpteur (« tal si fuese escultor », v. 9) évoquée ensuite. Les deux tercets forment un ensemble soudé par le schéma rimique CCDEED, ainsi que par la syntaxe⁵⁷³, mais l'enjambement du vers 13 au vers 14 provoque un décalage entre unités syntaxique et métrique (vers) :

Tal si fuese escultor con amor cincelara
 en el mármol divino que brinda Carrara,
 coronando la obra una lira, una cruz
 y sería mi sueño, al nacer de la aurora,
 contemplar en la faz de una niña que llora
 una lágrima llena de amor y de luz.

Cependant, le dernier tercet s'oppose aux autres strophes en mettant fin à la description de motifs ciselés et instaure une nouvelle étape dans la gradation qui mène de l'ekphrasis

⁵⁷¹ Il s'agit de motifs « ciselés » sur l'urne. Le premier est énoncé au vers 5 : « una alondra fugaz », le second au vers 7 : « una estatua de Diana » ; une virgule les sépare.

⁵⁷² Elle semble caractéristique d'un certain type traditionnel de sonnet. Cf. « Le sonnet : sens d'une structure », de François Jost (*Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, p. 60-63). Pour F. Goyet, cela correspond à deux esthétiques différentes, « Le sonnet français vrai et faux héritier de la grande rhétorique », *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, op. cit., p. 39.

⁵⁷³ L'expression « y sería » se rattache grammaticalement au verbe « cincelara » (v. 9) par la préposition « y » et au verbe « fuese » dont elle constitue une seconde proposition principale. Ce lien syntaxique qui réaffirme l'unité constituée par les deux tercets renvoie à la « fermeture » de l'espace du sonnet.

référentielle (l'art comme métier, en cours de réalisation) à l'imagination, à la fois source et terme de la création artistique⁵⁷⁴. Cette dynamique générale est mise en relief dans les trois derniers vers par un mouvement de « fuite », entraînant la parole vers la fin du poème et l'ouverture qu'elle suppose. Chaque vers est syntaxiquement rallié au précédent⁵⁷⁵, sans coupure, jusqu'à l'image finale de la « lágrima llena de amor y de luz ». Loin de constituer une clôture, le dernier vers souligne un passage progressif du réalisme au rêve qui prend vie. L'espace rythmique associant fermeture et ouverture constitue une illustration de cette évolution sémantique et esthétique.

Ainsi, dans le cas d'« Urna votiva », la présence d'un espace poématique métrique et complexe n'empêche pas l'ouverture finale. Le sonnet se construit au contraire sur cette dialectique entre l'établissement de *frontières* et leur passage. La hiérarchie des différentes unités rythmiques et leur disposition symétrique structurent l'espace poématique et la répartition bipartite se répercute à chaque niveau : huitain/sizain, puis premier quatrain/second quatrain ou premier tercet/second tercet. Enfin, lorsque la strophe est elle-même divisée (comme dans le cas du second quatrain), la « coupure » respecte le jeu de symétrie et du binarisme. Cette régularité n'est rompue qu'avec la structure des tercets ce qui permet de parler d'un espace de nature mixte qui associe deux types de rythmes différents. Le sonnet marie chez R. Darío des éléments d'espaces clos et des éléments d'ouverture⁵⁷⁶. Il est l'expression d'une cohérence mobile et dynamique qui n'exclut pas les glissements, les nuances, cependant que les divisions strophiques et la concordance entre métrique et sémantique sont respectées⁵⁷⁷. Quels critères déterminent la construction de cette forme complexe ?

1.2.1.3 Permanence de la structure binaire et mixité du sonnet

La bipartition du sonnet entre quatrains et tercets contribue à la constitution d'un espace mixte, c'est-à-dire à la rencontre de deux territoires rythmiques. On retrouve ce binarisme

⁵⁷⁴ Les quatrains correspondent à la « description » d'une œuvre d'art (le démonstratif « esta », v. 1, souligne la dimension référentielle). Le premier tercet poursuit l'évocation de cette œuvre par une comparaison avec l'œuvre du locuteur (« tal si fuese ») et le second, donnant libre cours au rêve de celui-ci, évoque une « animation » de l'œuvre d'art qui rappelle le mythe de Pygmalion. Le poème suit donc une évolution graduelle.

⁵⁷⁵ Ainsi, le vers 13 se rapporte au précédent car « contemprar » est attribué de « sueño ». De même, « una lágrima » (v. 14) est complément d'objet direct de « contemprar ».

⁵⁷⁶ Ces éléments sont, rappelons-le, les échos thématiques entre quatrains et tercets, la reprise des mêmes images, le passage d'une strophe unifiée par une même rime (les quatrains) à une strophe à rime « bancale » (les tercets ne sont pas indépendants d'un point de vue rimique).

⁵⁷⁷ Comme le souligne, entre autres, Francis Goyet, il est « à moitié fixe par ses quatrains, à moitié libre par ses tercets », « Le sonnet français vrai et faux héritier de la grande rhétorique », *op. cit.*, p. 36.

dans la grande majorité des sonnets de R. Darío (dix sur treize)⁵⁷⁸, de même que dans neuf sonnets (sur dix-sept)⁵⁷⁹ de R. Alberti. Le traitement de la temporalité peut marquer cette scission du poème en deux mouvements : le sonnet « Pegaso »⁵⁸⁰ de *Cantos de vida y esperanza* est divisé par le passage du passé (v. 1-8) au présent de l'indicatif (v. 9-14). De même, dans le poème « A Phocás el campesino », les deux quatrains décrivent la situation au moment d'écriture du poème alors que les tercets sont tournés vers l'avenir : « cuando crezcas » (v. 9), « te he de ver » (v. 13)⁵⁸¹. Dans le recueil *Marinero en tierra*, le poème « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti »⁵⁸², les deux quatrains sont au conditionnel et les tercets au passé (avec le verbe « recordar »).

Cette frontière interne peut être matérialisée par un changement du type de discours, comme dans le « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » du recueil de R. Darío⁵⁸³. Alors que les quatrains entament au présent le récit d'une anecdote, les tercets font part d'émotions transcrites de manière abrupte et presque intuitive :

Versalles otoñal; una paloma; un lindo
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
anteriores lecturas de tus sutiles prosas;
la reciente impresión de tus triunfos... prescindo
de más detalles para explicarte por eso
cómo, autumnal, te envío este ramo de rosas. (v. 9-14)

L'accumulation d'images ou d'objets disparates, le mouvement haché des tercets engendrent un rythme différent des quatrains « guidés » par de nombreuses références à la situation d'énonciation, comme « quedé pensativo » (v. 5). Contexte d'écriture du sonnet,

⁵⁷⁸ Pour d'autres poèmes, cette coupure est moins nette : dans « Melancolía » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 135), chaque strophe forme une unité grammaticale. La répétition de « voy » (v. 2, 3 et 9) met en relief une structure d'ensemble, et non binaire, du poème. Dans « Cleopompo y Heliodemo » (*ibid.*, p. 130) la coupure est peut marquée également et la disposition des phrases ne correspond pas forcément à celle des strophes (la première phrase se termine à la fin du vers 5 par exemple), de même que pour le poème « Por un momento oh Cisne » (*ibid.*, p. 99).

⁵⁷⁹ Les poèmes où le binarisme est moins évident (ou absent) dans *Marinero en tierra* de R. Alberti sont « Amor de Miramelindo » (*op. cit.*, p. 99) dont on peut considérer qu'il s'agit de trois quatrains et d'un distique (autre construction traditionnelle de type shakespearien), « Alba de noche oscura » (*ibid.*, p. 85) dominé par une description d'un bout à l'autre du poème, de même que « Rosa-fría patinadora de la luna », « Malva-Luna-de-Yelo ». Le sonnet « A Claudio de la Torre » (*ibid.*, p. 81) présente également un découpage syntaxique qui ne laisse en rien présager de ce binarisme, ainsi que « Santoral agreste » où chaque strophe est individualisée mais où la description des différents personnages bibliques est étendue sur quatrains et tercets. La coupure après le vers 8 est également moins nette dans le troisième poème de « Triduo del alba » intitulé « Día de tribulación » (*op. cit.*, p. 132).

⁵⁸⁰ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁸² *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁸³ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 141.

précisions temporelles (« es el otoño », v. 2) ou spatiales (« vengo de Versalles », v. 2) : rien, dans les quatrains, ne semble éludé. Au contraire, chaque terme des tercets fait appel à l'imagination et à l'interprétation allégorique dans un rythme de lecture éclaté : multiplicité des référents (l'architecture avec le terme « Versalles », un oiseau avec « paloma », puis de nouveau l'architecture avec l'expression « lindo / mármol », au vers 9) et des temporalités (« anteriores lecturas », vers 11). La progression rythmique du sonnet varie et connaît des bouleversements⁵⁸⁴.

La division quatrain-tercet et la constitution de deux espaces rythmiques indépendants sont tout aussi déterminantes dans le poème « Caracol »⁵⁸⁵. Le huitième vers marque la coupure entre l'évocation de la trouvaille d'un coquillage (avec une succession d'actions au passé composé, v. 1-8) et le libre cours laissé aux sensations (au présent de l'indicatif, v. 9-14). Là aussi, la lecture varie : guidée précisément dans les quatrains, elle se fait vagabonde dans les tercets qui réunissent plusieurs temporalités (avec la référence à Jason, v. 11), plusieurs lieux (« me llega » au vers 9 suppose un mouvement), plusieurs référents dont le champ lexical de la mer est le seul lien avec le coquillage⁵⁸⁶ :

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón;
y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterio viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón). (v. 9-14)

Dans le recueil de R. Alberti *Marinero en tierra*, ce dualisme de construction du sonnet correspond souvent à la confrontation d'un premier temps descriptif à un discours autre (formulation d'hypothèse, discours direct, etc.) dans les tercets. Ainsi, dans le poème « Día de Coronación »⁵⁸⁷ de *Marinero en tierra*, le réalisme descriptif des quatrains⁵⁸⁸ fait place à l'expression d'un souhait dans les tercets (« quien + imparfait du subjonctif », v. 10) :

⁵⁸⁴ Le poème « Propósito primaveral » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 147) offre un autre exemple de ce type. Le discours direct dans les quatrains (vers 2 et 5 notamment) fait place à un discours descriptif dans les tercets. Cette dualité discursive correspond à une (relative) dualité thématique puisque les vers 9 à 14 ne sont reliés au thème premier de la célébration de la divinité « Amor » (v. 1-8) que par des symboles printaniers (références à la nature et à la jeunesse comme « rosas frescas », v. 9-10, « adolescente », v. 13, parfois en des termes connotant fortement la sexualité comme « erecto término », v. 9, ou « dulce ejercicio », v. 13, et enfin la référence à Epicure, symbole de l'amour sensuel). Dans *Marinero en tierra*, le poème « Catalina de Alberti » présente le même phénomène.

⁵⁸⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 139.

⁵⁸⁶ Le poème « Soneto de trece versos » semble être construit sur le même modèle.

⁵⁸⁷ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 130. Ce poème est le premier de la section « Triduo del alba ».

¡Campanita de iglesia submarina,
quién te tañera y bajo ti ayudara
una misa a la Virgen del Carmelo,

ya generala y sol de la marina!...
– la cúpula del mar, como tiara;
y como nimbo la ilusión del cielo –.

La figure de la Vierge, centrale, est saisie dans sa complexité, successivement perçue comme un objet de culte (ancré dans les mœurs sociales aux vers 1-8) et un être divin (assimilable à la mer vers 9-14). La constitution de deux espaces rythmiques internes au poème n'empêche donc en rien sa cohérence. La rupture après le vers 8 est en outre soulignée par le changement d'interlocuteur : la mer, puis la cloche de l'église (« campanita », v. 9)⁵⁸⁹.

En effet, le jeu des personnes constitue un troisième élément qui détermine la structure binaire de bon nombre de sonnets. Dans le premier poème de la série « Trébol » du recueil de R. Darío⁵⁹⁰, l'apparition du « je » (v. 9) marque un glissement de l'objet décrit à la relation entre locuteur et interlocuteur. Les tercets apportent une conclusion au poème car la description des quatrains trouve sa justification dans la déclaration d'amitié (vers 11). L'instauration d'une conclusion engendre un espace fermé et « strié » qui n'existe que par la présence de deux unités rythmiques (huitain / sizain) et par leur relation. On peut en dire autant du second poème de la série, même si le « je » est mentionné rapidement au vers 2 (« hacia mí »), le parallèle entre les deux artistes n'est évoqué que dans les tercets⁵⁹¹. Dans le troisième poème, les deux interlocuteurs sont d'abord mentionnés tour à tour, et comme dans « Urna votiva », on peut constater la formation de distiques si l'on s'en tient à la cohérence

⁵⁸⁸ Le premier quatrain énonce en effet le thème en présentant le personnage de la Vierge qui constitue l'objet central du sonnet (l'expression « te nombran » indique son rôle culturel et cultuel). Le second quatrain est une description des cultes qui lui sont rendus : avec l'expression « en tu honor » (v. 8) ou le verbe « pasan » (v. 5) qui évoque une procession.

⁵⁸⁹ Le premier poème adressé « A Federico García Lorca » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 83) présente aussi la rencontre d'un discours descriptif (v. 1-8) et d'une succession d'actions (décrites au prétérit, v. 9). Le même type de construction s'observe en outre dans le troisième des sonnets « A Federico García Lorca » (*ibid.*, p. 84), dans « La Batelera y el piloto sonámbulos » (*ibid.*, p. 89), ou dans « A Juan Antonio Espinosa capitán de navío » (*ibid.*, p. 80). Dans « A Rosa de Alberti » (*ibid.*, p. 88), la description du personnage central (v. 1-8) et de son immobilité fait place à son animation à partir des tercets (« voló », v. 11) et au style direct (v. 12). Enfin, les deux quatrains de « Día de amor y de bonanza » (*ibid.*, p. 131) ont également une dimension plus descriptive puisqu'ils sont centrés sur le personnage de la Vierge alors que dans les tercets, c'est son rôle pour le locuteur et l'application concrète de son pouvoir (« me salvarás [...] cuando... », v. 9-11) qui sont évoqués.

⁵⁹⁰ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 114.

⁵⁹¹ Plusieurs phénomènes rythmiques viennent alimenter ce découpage rythmique caractéristique des sonnets : alternance des personnages je-tu, et structuration syntaxique : l'enjambement entre le vers 11 et le vers 12 coupe en deux une proposition grammaticale ce qui souligne l'unité formée par les tercets.

thématique⁵⁹². La construction binaire du sonnet subsiste cependant, puisque les tercets évoquent l'héritage que représentent deux grands du Siècle d'Or et leurs œuvres : « gloriosa la península » (v. 9). Là aussi, les tercets ont une valeur conclusive.

Enfin, les deux mouvements du sonnet peuvent être séparés par un bouleversement thématique, comme dans le sonnet « Sal tú, bebiendo campos y ciudades » de R. Alberti⁵⁹³. Les quatrains constituent une double présentation de l'interlocuteur (l'hiver : « sal tú », v. 1) puis du locuteur (v. 5 : « yo saldré »), alors que le thème des tercets est le nom de ce « yo » et son effacement par le tú (« tu nieve », v. 12) : un léger glissement sépare donc les deux types de strophes. Dans ce dernier exemple, la cohérence de l'ensemble n'est pas remise en cause : le binarisme de construction permet de rendre compte de la complexité d'un thème.

Malgré cette mixité, le sonnet se caractérise par la cohérence de sa structure. Dans le poème « Día de amor y de bonanza »⁵⁹⁴, celle-ci est soulignée par la répétition de « escrito está »⁵⁹⁵ qui unifie l'ensemble, en dépit d'une structuration du sonnet en deux temps (quatrains puis tercets). En effet, après un discours centré sur la représentation de la Vierge (et la seconde personne du singulier) dans les quatrains, le passage, avec les tercets, à une première personne prépondérante, est moins le signe d'une rupture entre deux étapes, que celui d'un rapport logique : la vierge est célébrée (du vers 1 à 8) parce qu'elle représente un salut possible et un soutien (vers 9) pour le locuteur. Les tercets évoquent les actions ou les miracles accomplis (« me salvarás / [...] / cuando la escollera/ parta la frente en dos de mi navío », v. 9-11), et justifient en quelque sorte les qualificatifs élogieux qui lui sont attribués plus haut (avec la répétition de « que eres », v. 1 et 4). Ce n'est pas une rupture thématique ni sémantique, mais un approfondissement progressif du sens, autre élément rythmique⁵⁹⁶ dont la structure binaire et la cohérence de la forme fixe du sonnet permettent de tirer parti.

La cohésion de la forme-sonnet lui confère une structure complexe, en dépit de sa concision, et souvent caractérisée par la fermeture, ce que souligne déjà au XVII^e siècle

⁵⁹² Il est en effet question de Velázquez aux vers 1 et 2 puis de Góngora dans les deux derniers vers du premier quatrain. Le peintre est de nouveau l'objet des vers 5 et 6, puis c'est de nouveau le poète, aux vers 7 et 8.

⁵⁹³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 84.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 131. Ce poème est le second de la section « Triduo del Alba... ».

⁵⁹⁵ Le même phénomène peut être observé dans d'autres textes de *Cantos de vida y esperanza* comme le poème « Por un momento, oh Cisne » (*op. cit.*, p. 102) où c'est la répétition de « por un instante » (v. 6 et v. 9), reprenant également « por un momento » (v. 1) qui unifie l'ensemble, ainsi que dans « Cleopompo y Heliodemo » (*ibid.*, p. 130) dont la cohérence interne est soulignée par la répétition du couple de noms propres qui encadrent le poème (v. 1 et v. 14)

⁵⁹⁶ Cette notion conduit à celles de vitesse et de lenteur qui sont significatives pour le rythme dans la mesure où elles impliquent une temporalité. L'approfondissement suppose un ralentissement du « mouvement de la parole ».

Guillaume Colletet : le « sonnet est une espece de syllogisme ou d'argument »⁵⁹⁷. Caractérisé par une bipartition basée sur la complémentarité – le réel et l'hypothétique (dans « Urna votiva » de R. Darío), la coutume sociale et la mystification (dans « Día de coronación » de R. Alberti), le général et l'application concrète (dans « Día de amor y de bonanza ») – le sonnet, selon F. Graziani, « rassemble en un petit espace le monde entier »⁵⁹⁸. Tous les vers, selon leur organisation en strophes ou indépendamment de celle-ci, participent d'un même discours, cohérent mais pas univoque, et dont la dimension rythmique est soulignée par des jeux de complémentarité. Dans cette structure cohérente, les vers finaux acquièrent une importance particulière, un statut à part⁵⁹⁹.

1.2.1.4 Les vers finaux des sonnets

Nous nous attarderons sur deux modalités de construction de la fin du sonnet présentes dans notre *corpus*, selon que ces derniers vers impliquent un retour sur les vers précédents, s'apparentant alors à une l'apothéose finale, ou, à l'inverse, qu'ils engendrent une remise en question, un retournement. La fin en climax, premièrement, consiste en une reprise et un surenchérissement des derniers vers sur l'ensemble du poème : elle oblige à comprendre le sonnet comme un territoire « fini » et achevé, mais pas forcément fermé. On en a vu un exemple avec « Urna votiva » de R. Darío et l'image finale de connotations mystiques (« una lágrima de amor y de luz »). De même, dans « Un soneto a Cervantes »⁶⁰⁰, le personnage glorifié tout au long du poème⁶⁰¹ est finalement qualifié de « divino » (v. 14). Le poème de R. Alberti « A Rosa de Alberti que tocaba, pensativa, el arpa »⁶⁰² s'achève de manière semblable : l'exclamation finale (v.12-14) assimile le personnage à une divinité (avec la référence aux anges, « querubines », et au royaume des cieux : « verjel de los aires ») :

¡Miradla Querubín de querubines,
del verjel de los aires pulsadora,
Pensativa de Alberti entre las flores!

⁵⁹⁷ *Traité de l'épigramme et traité du sonnet*, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1965, p. 190.

⁵⁹⁸ Elle cite en fait une expression de Marino lorsqu'il évoquait une mappemonde (*op. cit.*, p. 109).

⁵⁹⁹ Rappelons cette phrase du Tasse (cité par F. Graziani, « Le *concetto* dans le sonnet », in *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 106) : « le sonnet pour être bon doit être un raisonnement perpétuel, continué puissamment et nettement jusques à la fin que l'on attend et que l'on considère comme celle qui fait presque toujours le bon ou le mauvais destin de ce petit Poème ».

⁶⁰⁰ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁰¹ Les trois premières strophes énumèrent les qualificatifs positifs : Cervantès est appelé tour à tour « buen amigo » (v. 3), « vida y naturaleza » (v. 5), « cristiano y amoroso y caballero » (v. 9).

⁶⁰² *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 88.

L'impératif « Miradla » actualise la description du personnage, qui prend vie alors qu'il semblait appartenir au passé (« allá », v. 1) dans le reste du poème. Au-delà de l'opposition entre quatrains et tercets, cette envolée finale renforce l'éloge et donne vie à l'objet décrit. Certes, le dernier vers renvoie au premier (le pronom complément d'objet direct « la » est mis pour « Rosa de Alberti », formulé au vers 1) et suppose donc un retour sur l'ensemble de la composition dont la cohésion thématique n'est jamais mise en cause. On voit bien, cependant, que par l'animation du personnage⁶⁰³, la fin en climax indique davantage une ouverture qu'un espace clos. La mise en valeur finale du poème n'est donc pas forcément l'indice d'un espace métrique strié et jalonné mais illustre plutôt une ambiguïté du sonnet entre fermeture et ouverture.

La construction en climax s'oppose au phénomène (inverse) selon lequel les vers finaux ne sont pas une réaffirmation, mais un bouleversement. En effet, la « chute » est l'« un des éléments constitutifs » du sonnet, selon F. Graziani⁶⁰⁴. Chez Alberti, elle est souvent associée à une tonalité humoristique. La fin du poème (le dernier ou les deux derniers vers) est une invitation à réinterpréter l'ensemble dans un mouvement cyclique de relecture par exemple dans le « sonetillo » de R. Alberti intitulé « Amor de Miramelindo »⁶⁰⁵ :

¡Ay miramelindo, mira
qué estrella tan galana,
suspira que te suspira,
peinándose a la ventana!

– Miramelindo, mi amor,
mírame qué linda estoy;
mira que roja color
me puse por verte hoy.

Tú tan lingo en tu maceta,
regada por la mañana.
Yo tan linga y pizpireta,

dondiego de mi ventana:
casadita a la retreta
y viudita a la ñana.

⁶⁰³ Elle rappelle une prosopopée. Indirectement, elle semble aussi renvoyer au mythe de Pygmalion.

⁶⁰⁴ « La pointe qui fournit la chute du sonnet pour les théoriciens de l'âge classique est généralement reconnue sauf par Boileau comme un des éléments constitutifs du genre » (article « Le Concetto dans le sonnet », *op. cit.*, p. 103).

⁶⁰⁵ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 99.

Ancrés dans un univers caractéristique des comptines et riche en *topos*⁶⁰⁶, les douze premiers vers tournent autour du jeu de mot sur « miramelindo », autre nom pour la balsamine, personnifiée⁶⁰⁷ et transformée en protagoniste d'une amourette innocente. Les vers 13 et 14, cependant, comportent un jeu sur le nom de la plante⁶⁰⁸ « dondiego », dont la particularité, comme le connotent les expressions « a la retreta » (v. 13) et « a la diana » (v. 14) est de s'ouvrir à la nuit tombée et de se refermer lorsqu'apparaît le jour⁶⁰⁹. L'idée de mariage ou d'union nocturne (opposée à celle de veuvage diurne) sorte de clin d'œil et de « détournement » du sens botanique de « dondiego », évoque de manière humoristique le caractère secret – illicite ? – de cette amourette. Le terme « casadita » contient en lui-même cette ambivalence : si le suffixe diminutif renvoie à l'esthétique des chansons populaires « jitanjáforas », « de carácter popular (e) infantil »⁶¹⁰, son sens véritable (et métaphorique) trahit une liaison, occultée lorsque sonne « la diane » (soit au petit matin)⁶¹¹. Le décalage, humoristique, engendré par l'allusion finale aux amours légères et la mise en place, par deux jeux de mots sur « miramelindo » et « dondiego », d'un univers moins innocent que ne le laissent croire les sens premiers et botaniques de ces termes apparente ce poème, dans une certaine mesure, aux « sonnets burlesques » étudiés par R. Guichemerre dans lesquels « la dissonance inattendue [...] amusera ou déconcertera le lecteur »⁶¹².

Ce phénomène est rythmique dans la mesure où, invitant à une lecture dédoublée par la mise en parallèle de jeux de mots sur « miramelindo » et « dondiego », la fin du sonnet en réaffirme la dimension spatio-temporelle : l'espace de ce poème est agencé en différents territoires (celui des contes ou chansons populaires et celui de la réalité) correspondant à différentes temporalités ; deux étapes jalonnent le déroulement de la lecture. Le comique est

⁶⁰⁶ Parmi ces *topos* : le désespoir amoureux (v. 3), la belle se coiffant à sa fenêtre (v. 4), la séduction ostentatoire (deuxième quatrain). L'expression « tú en tu maceta » (v. 9) évoque le personnage de Tom Pouce (des frères Grimm) alors que l'expression « dondiego de mi ventana » (v. 13) rappelle le Cid, noble amant de Chimène. L'orthographe en un seul mot (regroupant nom et titre) suggère une banalisation du personnage, presque équivalent à un nom commun (d'ailleurs employé sans majuscule).

⁶⁰⁷ La phrase « Mirame, lindo » est d'abord sous-entendue (« Miramelindo »), puis formulée à moitié au vers 6 « Mirame », reprise encore au vers 7 : « mira ».

⁶⁰⁸ Pour Françoise Graziani cette pointe finale du sonnet (classique) l'apparente à l'épigramme (« Le *conchetto* dans le sonnet », *op. cit.*, p. 104).

⁶⁰⁹ Cf. la définition proposée par le *Diccionario de la Real Academia Española* : « Miramelindo: 1. m. Planta de la familia de las Nictagináceas, con flores blancas, encarnadas, amarillas o jaspeadas de estos colores. Es originaria del Perú y sus flores se abren al anochecer y se cierran al salir el Sol ». (http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=miramelindo)

⁶¹⁰ Alfonso Reyes, cité par Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1975, p. 87. Il souligne « el ambiente de juego » des poèmes qui comme « Amor de Miramelindo » s'apparentent à cette poésie populaire et enfantine.

⁶¹¹ Le mot « diana » est d'ailleurs mis en relief par la diérèse qui traduit le caractère sonore et ostentatoire de l'instrument et accentue le comique de situation.

⁶¹² Article « Le sonnet burlesque », in *Le sonnet à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 247.

d’ailleurs accentué par la persistance, dans la seconde partie (la « chute ») de phénomènes renvoyant à l’atmosphère dominant des premiers vers : l’ambiance des contes est encore suggérée par les diminutifs abondants (« casadita », v. 13, « viudita », v. 14) qui feignent, ironiquement, d’atténuer le sens des substantifs. Cette continuité implique un « mélange » entre les deux moments du poème (vers 1 à 12 puis vers 13-14), sans quoi ils ne seraient que juxtaposés, sans lien réel qui permette de qualifier ce sonnet d’« objet temporel » au sens d’Edmund Husserl⁶¹³. Au contraire, on peut commenter ici la rétention par laquelle l’objet, c’est-à-dire l’atmosphère initiale qui renvoie au conte, même après son achèvement, « peut être retenu et se tenir, ou demeurer sous le regard qui le fixe »⁶¹⁴ et apparaît, par écho et par clin d’œil, même lorsqu’elle est remise en cause. Cela permet de confronter deux univers sémantiques superposés dans le sonnet et d’en constater le décalage, le mouvement qui en ressort.

Ce mouvement est engendré par un contraste sur le plan de la densité sémantique des différents temps du poème. La signification des douze premiers vers est réductible à une seule idée (un jeu de séduction entre un personnage féminin et celui appelé « Miramelindo »)⁶¹⁵ alors que les deux vers finaux exigent une prise de distance et une interprétation qui bouleverse et questionne toute la composition. Assez courant dans le recueil de Rafael Alberti⁶¹⁶, ce « renversement » final est plus rare dans celui de Rubén Darío, mis à part dans le sonnet « La dulzura del Ángelus »⁶¹⁷, où il est néanmoins élargi aux cinq derniers vers :

Y esta atroz amargura de no gustar de nada,
de no saber adónde dirigir nuestra prora
mientras el pobre esquife en la noche cerrada
va en las hostiles olas huérfano de la aurora.;

⁶¹³ C’est-à-dire des objets qui « contiennent aussi en eux-mêmes l’extension temporelle », *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, op. cit., p. 36.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶¹⁵ S. Salinas de Marichal souligne d’ailleurs que l’aspect sémantique n’est qu’accessoire dans ce type de poème. Elle commente « el aspecto sensorial de la palabra alógica » (*El mundo poético de Rafael Alberti*, op. cit., p. 89) caractéristique selon elle (et Alfonso Reyes) d’un certain type de « jitanjáforas ».

⁶¹⁶ D’autres poèmes exemplifient ce phénomène de renversement ou décalage final, comme le sonnet « La batelera y el piloto sonámbulos » (*Marinero en tierra*, op. cit., p. 89) de R. Alberti. Dans le poème « Santoral agreste » (*ibid.*, p. 86), le déictique de l’expression finale « este soneto mío » (v. 14) souligne la dimension métatextuelle, de même que dans le « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » (*ibid.* p. 141) avec l’expression finale « te envió este ramo de rosas ». Dans le poème « Malva-Luna-de-Yelo », c’est la subite inclusion du narrateur au dernier vers : « bajo las mares de los ojos míos » qui crée ce « bouleversement » (*ibid.*, p. 115). La référence à un narrateur, c’est-à-dire à une personne « réelle » qui observe, comme le lecteur, le personnage de « Malva-Luna », déconstruit l’univers merveilleux décrit dans les vers précédents et produit bien un renversement assimilable à une chute par un « un effet de surprise ».

⁶¹⁷ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 108. Il n’y est plus question de la douceur d’un instant privilégié mais au contraire de l’amertume ressentie par le locuteur devant le non sens de la vie et l’incapacité à jouir de cet « angélus » : « no saber adónde dirigir nuestra prora » (v. 11).

(¡Oh, suaves campanas entre la madrugada!)

(v.10-14)

L'achèvement du poème ne s'accompagne donc pas, comme chez R. Alberti, d'une touche finale d'humour, mais d'un retour, au contraire désabusé, sur le thème du sonnet (la prière). Cette remise en cause finale relève à la fois de l'espace lisse et de l'espace strié, de l'ouverture sémantique (par le questionnement) et de la structure close.

Le poème « Caracol »⁶¹⁸ possède la même structure circulaire : le dernier vers renoue avec la description du coquillage menée dans les quatrains, et interrompue dans les tercets. La rupture qu'il instaure est d'ailleurs soulignée typographiquement par les parenthèses qui isolent visuellement ce vers des autres :

(El caracol la forma tiene de un corazón).

(v. 14)

Ce vers final instaure une « chute » (la comparaison avec un cœur impliquant une réinterprétation allégorique) et n'est donc pas le signe d'une clôture, mais, comme on l'a vu pour le poème « Urna votiva », d'un approfondissement. Il invite à relire le poème selon cette assimilation finale au cœur dont le locuteur traduit les émotions. Le sens de toute la composition s'en trouve modifié : l'expression « he llevado a mis labios » (v. 5), par exemple, prend une signification plus sensuelle. Elle évoque aussi, métapoétiquement, la verbalisation de l'admiration de l'objet, coquillage ou cœur, proposant un autre type de lecture circulaire où l'écriture, en s'achevant (au vers 14) revient à sa cause, son *stimulus*. La dimension durative du poème – la mémoire du lecteur – entre en jeu dans cette interprétation allégorique du « caracol » et dans la lecture cyclique qui en découle.

Si on ne peut ramener le sonnet ni à l'espace lisse ni à l'espace strié, il semble ne pouvoir être opposé qu'à l'imprécision. Il est *définition* par nature (concis et formellement « fini »⁶¹⁹), mais *définition en acte*, c'est-à-dire un approfondissement, une élaboration du sens jamais flou ni approximatif. Même lorsque celui-ci est remis en cause (notamment dans une « chute » finale), c'est la précision et la cohérence qui le caractérisent⁶²⁰. Pour être une

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁶¹⁹ J. Bailbe (« Mouvement des sonnets dans *Les regrets* », in *Le sonnet à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 153) remarque également que « le sonnet se signale par sa brièveté et par sa concentration apparentes ».

⁶²⁰ Le sonnet est pour cela le « terrain privilégié » du *conchetto* : M. Roig Miranda fait d'ailleurs remarquer que le sonnet permet le développement du *conchetto* « du mot au vers, puis à la strophe et à la totalité du sonnet créant

forme fixe, le sonnet n'en est pas moins une forme libre qui invite à sa propre remise en cause⁶²¹. Le jeu entre fixité et ouverture, dont le sonnet est le terrain, invite à penser une mise en mouvement des espaces métriques (poèmes, strophes et vers), c'est-à-dire une dimension rythmique de la métrique, y compris dans ses formes traditionnelles. Le détournement de la forme fixe contribue à cette remise en cause.

1.2.1.5 Détournement et persistance du sonnet

Le seul nom du sonnet évoque d'emblée la poésie traditionnelle⁶²². La mention du mot « soneto » dans le titre d'un poème permet l'anticipation de sa métrique, de ses lois et son rythme. Le lecteur est d'emblée renvoyé à un schéma connu, il s'attend à parcourir les quatorze vers réguliers organisés en quatrains et tercets. Pour A. López Estrada, « cada soneto que se escribe es una reiteración del ritmo expositivo del soneto en general que presupone la de los sonetos precedentes. El ritmo se adelanta »⁶²³. Cette reconnaissance initiale et primordiale concerne, dans le recueil de R. Alberti, les treize poèmes regroupés dans les séquences intitulées « Sonetos *alejandrinos* »⁶²⁴ et « Sonetos »⁶²⁵, susceptibles d'être considérés *a priori* par le lecteur selon les règles de cette « forme fixe »⁶²⁶.

Ce phénomène est également significatif pour trois poèmes du recueil *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío⁶²⁷. Or, dans le cas du « Soneto de trece versos », cette annonce est apparemment trompeuse, l'absence du dernier vers bouleversant la forme traditionnelle du sonnet. Mais tout comme la mention *a priori* du terme « soneto », la précision « de trece versos » dans le titre permet une anticipation. L'espace poétique et la lecture du poème seraient donc conçus selon les mêmes critères que dans les autres sonnets « traditionnels » : l'appréhension de la totalité de la composition crée une attente qui n'est « assouvie » qu'à la fin de la lecture. Néanmoins, l'espace rythmique de « El soneto de trece versos » ne correspond qu'imparfaitement à celui du sonnet tel que nous venons de l'étudier.

un réseau harmonieux de relations entre éléments et entre les éléments et le tout » (« Les sonnets de Quevedo », in *Le Sonnet à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 312).

⁶²¹ Dans *Política poética*, J. R. Jiménez affirme en effet que « los mejores sonetos « españoles » son los que, utilizando el soneto petrarquista como otra forma cualquiera, lo resuelven hasta el punto de olvidar su molde o su andamio » (Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 211).

⁶²² Par exemple, Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, *op. cit.*, p. 385.

⁶²³ *Métrica española del siglo XX*, *op. cit.*, p. 83.

⁶²⁴ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 80-83.

⁶²⁵ *Op. cit.*, p. 83-90.

⁶²⁶ Prenons garde, cependant, au fait que cette dénomination n'est pas valable pour toutes les éditions et ne figure pas, par exemple, dans les éditions Losada (Buenos Aires, 1945, 1957 ou 1966).

⁶²⁷ « Un soneto a Cervantes » (*op. cit.* p. 127), « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » (*ibid.*, p. 141) et le « Soneto de trece versos » (*ibid.*, p. 122).

Certains critères traditionnels se retrouvent, tels que la division bipartite et la symétrie des quatrains (par les rimes notamment). La coupure entre les différents mouvements a lieu après le vers 8⁶²⁸. Ce n'est qu'après les quatrains (vers 9-13) que s'effilochent les règles du sonnet :

Scherezada se entredurmió...
 El Visir quedó meditando...
 Dinazarda el día olvidó...
 Mas el pájaro azul volvió...
 Pero...
 No obstante...
 Siempre...
 Cuando...

D'abord, un glissement thématique important est effectué, entre le monde réel évoqué dans les quatrains et le monde (littéraire) oriental qui prend vie à partir du vers 9 : le premier critère du sonnet auquel ne répond pas « El soneto de trece versos » est donc celui de la dominante. Si nous avons vu que le binarisme de construction n'empêche pas la cohérence du sonnet, la coupure est bien un facteur d'hétérogénéité. Autre différence fondamentale : l'absence de « climax » ou « chute », tels que nous les avons étudiés plus haut. Au contraire, les cinq derniers vers engendrent un espace ouvert, qui donne une impression de liberté, voire de chaos traduit par la ponctuation (la répétition du symbole « ... », neuf fois sur six vers). La typographie du treizième vers, l'échelonnement sur quatre lignes, lui donne un aspect décousu qui tient aussi à des éléments linguistiques. En outre, « pero » et « no obstante » sont redondants mais sans lien logique apparent avec les termes précédents tout comme « siempre » qui ne se rapporte à rien d'explicite dans le poème. « Cuando » enfin, devrait introduire le récit d'une action que l'on attend en vain. L'isolement de ces termes traduit une absence : absence de connecteur logique qui transcrit un sentiment d'évasion vers un autre monde, terres orientales éloignées ou domaine du sommeil. Comme dit Annick Allaigre-Duny : « Le vers 13 est alors le vers de l'envol, envol de la matière linguistique dans ce qu'elle a de moins représentable sur le plan des signifiés : les mots grammaticaux mais qui, de ce fait même, sont les plus aptes à déclencher la rêverie »⁶²⁹. Cette « indéfinition » semble

⁶²⁸ Cf. Annick Allaigre-Duny sur « Rubén Darío : el soneto de 13 versos », *Langues néolatines*, n°294, 1995, p. 107-119. Dans son article « Le sonnet, une forme qui écrit sur la poésie » (*in Ecrire sur la poésie*, Paris, Indigo, 2006, p. 349-361), B. Mathios souligne que « El soneto de trece versos » « transgresse » sa propre norme et qu'avec le dernier tercet, « l'entière problématique du sonnet comme forme critique d'elle-même après avoir été descriptive d'elle-même est ainsi posée ». R. Darío semble y remettre en question l'essence même de la « forme » fixe.

⁶²⁹ Annick Allaigre-Duny, « Rubén Darío: el soneto de 13 versos », *op. cit.*, p.118.

contraire à l'esprit du sonnet traditionnel. Plus qu'un espace ouvert, l'absence de cohérence syntaxique et le flou sémantique qui demeure, renforcé par des indices formels (typographie, etc.), en font un « anti-sonnet ». Ce n'est donc pas tant à cause de l'absence du quatorzième vers que par l'aspect décousu du treizième qu'il échappe aux critères de la forme fixe.

A l'inverse de « El Soneto de trece versos », anti-sonnet qui prend l'apparence d'une forme fixe qu'il détourne, le poème « La segunda esposa »⁶³⁰ de L. M. Panero cache un véritable sonnet, non déclaré, qui persiste sous l'irrégularité métrique du poème. La présence d'une forme ressemblant au sonnet, au début de ce long poème « La segunda esposa » de soixante-seize vers est inattendue. Néanmoins, les premiers vers rappellent effectivement un sonnet grâce à plusieurs critères, comme l'isométrie, le recours à un vers de *arte mayor* (l'endécasyllabe) qui renvoie à une abondante poésie traditionnelle, et les rimes. Celles-ci suivent un schéma (ABBABBACB'B' AAC⁶³¹) qui embrasse la quasi-totalité des treize premiers vers du poème « La segunda esposa ».

Agujero en el colmo del dolor
la frialdad del queso una princesa
mudo la zona que no existe besa
Agujero llamado nevermore
donde la angustia suavemente presa
donde la sangre blancamente cesa
Agujero llamado Dead Lenore
Fácil triunfo del pájaro no visto
lago de piedra en que muerte navega
flor en los ojos tos en la bodega
frío en los ojos donde muere amor
frío en los ojos únicos Abrasor
la derrota triunfante en que yo insisto

Cette disposition inhabituelle dans les sonnets traditionnels, permet ici de mettre en valeur un « bloc » de vers et de créer un espace rythmique à part entière, isolé de la suite du poème. Cette cohérence est également soulignée par la répétition de « Agujero » en tête des vers 1, 4 et 7, par les parallélismes de construction, entre les vers 5 et 6, puis 10, 11 et 12. Enfin, la cohérence syntaxique entre les vers renvoie également aux caractéristiques du sonnet traditionnel : les vers 2 et 3 se rapportent au vers 1 par la persistance du motif de l'absence

⁶³⁰ *Teoría, op. cit.*, p. 109.

⁶³¹ Nous appelons B et B' respectivement les sons « esa » et « ega » qui, s'ils ne constituent pas de véritable rime consonante, comme dans le reste du poème, créent néanmoins une assonance, ce qui renforce la cohérence de l'ensemble.

douloureuse⁶³² qui sera un *leitmotiv* de ces premiers vers, d'ailleurs, avec le terme « agujero ». De même, les vers 5 et 6 se rapportent au vers 4⁶³³.

Certes, ces premiers vers (qui sont treize et non quatorze) suggèrent le sonnet plus qu'ils ne le constituent véritablement : le schéma rimique « ABBABBA » présente deux schémas de rimes embrassées ABBA imbriquées l'un dans l'autre comme si les quatrains étaient soudés. Ces sept premiers vers tiennent donc lieu de huitain « abrégé » et renvoient au premier mouvement du sonnet traditionnel auquel, ici, la persistance du thème de la douleur et de l'absence (symbolisée par « agujero ») confère une unité thématique. Le changement des rimes à partir du vers 8, la majuscule à « Fácil » marque la rupture après le vers 7 et renvoient à une division binaire traditionnelle du sonnet⁶³⁴. Celui-ci constitue néanmoins un « tout » : l'idée dominante dans les quatrains est reprise dans les tercets qui traduisent les impressions du locuteur par rapport à ce lieu : les motifs de l'absence (« no visto » ; v. 8), de la mort (« muerte », v. 9, « muerte amor », v. 11) et du froid (« frío », v. 11 et 12) reprennent des images déjà évoquées précédemment.

La forme fixe du sonnet est synonyme de cohésion et renvoie à un espace fermé, voire immobile, d'après ces premiers vers. A l'inverse, les vers suivants du long poème « La segunda esposa » sont plus courts, les groupes nominaux se juxtaposent, le rythme s'accélère. Le sonnet est donc synonyme de fixité et de rigueur, que L. M. Panero semble opposer au vers libre (utilisé dans la suite de « La segunda esposa »). Le schéma rimique englobant treize vers fait du sonnet un bloc unitaire, à l'opposé de l'agencement complexe de strophes que l'on a observé plus haut. En effet, la fixité formelle n'implique pas toujours cette unicité et suppose parfois, au contraire, un agencement des discours pluriels ou redondants. Nous allons en effet à présent nous intéresser aux formes métriques de l'alternance et de refrain.

⁶³² L'absence est le motif principal du vers 1, que l'on retrouve, respectivement dans l'idée de « frialdad » (v. 2) qui connote l'absence de vie, et dans les expressions « mudo » (absence de parole) ou « no existe » (v. 3).

⁶³³ Le terme « agujero » évoque un lieu dont chacun des vers suivants (5 et 6) approfondit la description avec le mot « donde ».

⁶³⁴ Nous l'avons commentée en 1.1.3.

1.2.2 Les formes traditionnelles à refrain et à structures répétitives

Nous avons évoqué en introduction le phénomène du refrain. Isabel Paraíso distingue parmi les poèmes « poliestróficos », des poèmes « enlazados » et des poèmes « sueltos »⁶³⁵. Elle différencie ceux dont les strophes sont « yuxtapuestas sin ningún elemento de unión entre ellas »⁶³⁶ et ceux où elles sont au contraire « liées » les unes aux autres par un refrain (la métricienne recommande de considérer ainsi tout « elemento de unión »). Quel espace poétique engendre cette alternance de couplets et de refrain ? Quel rythme ressort de ce « tissage » de voix ?

I. Paraíso a recours, pour qualifier ces poèmes, à l'image du « lien » qui soude les différentes articulations du texte : elle qualifie les poèmes à refrain de « encadenados » ou « ligados », termes qui rappellent l'importance de la texture, décrite par E. de Visscher⁶³⁷, et qui renvoie à un procédé de construction de l'espace lisse. R. de Balbín, de même qu'A. Quilis⁶³⁸, distingue entre poèmes « sueltos » et « encadenados »⁶³⁹, et considère la présence du refrain comme déterminante pour la composition⁶⁴⁰. Selon l'expression d'A. Frontier, c'est un élément qui « structure le poème »⁶⁴¹. Dans notre repérage des formes fixes et étude des poèmes comme espaces rythmiques, la place occupée par le refrain est donc à prendre en considération pour déterminer comment il caractérise l'espace poétique. Engendre-t-il toujours un rythme que l'on peut comparer (comme le fait Eric de Vischer et, avant lui, Morton Feldman) aux tapis d'Anatolie⁶⁴² ?

S'il nous a semblé opportun, au début de ce chapitre, de signaler quels étaient les différentes formes d'origines populaires présentant un refrain dans notre *corpus*, notre objet n'est pas, ici, d'étudier les particularités de chacune de ces formes⁶⁴³ mais d'observer les

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Il parle en effet d'un « procédé de tissage », dans « Surfaces de temps, à propos de M. Feldman », in *Les écritures du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 149. Cela rejoint également la notion d'intervalle « conjoint » décrit par P. Boulez dont nous avons déjà parlé (à propos du recueil de V. Aleixandre, dans le chapitre précédent).

⁶³⁸ *Sistema de rítmica castellana, op. cit.*, p. 120-121.

⁶³⁹ *Op. cit.*, p. 313 (pour le « poema suelto ») et 316 (pour le « poema encadenado »).

⁶⁴⁰ Peut-être J. D. Caparrós cite-t-il pour cette raison le zéjel parmi les « composiciones de estructura fija » (*op. cit.*, p. 216).

⁶⁴¹ *Op. cit.*, p. 230.

⁶⁴² Eric de Visscher, « Surface de temps à propos de Morton Feldman », *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴³ En outre, elles se ressemblent les unes aux autres. I. Paraíso associe le « villancico » à la « canción trovadoresca » (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 338), à la *letrilla* (*ibid.*, p. 311), et encore au *zéjel* (*ibid.*, p. 301). R. Baehr commente également « la descomposición de la forma del villancico » (*ibid.*, p. 320). Aussi, semble-t-il plus judicieux de dépasser cette typologie pour considérer les différences

diverses utilisations du refrain⁶⁴⁴. Aussi, nous analyserons d'abord les formes les plus répétitives pour observer les différentes modalités de répétitions, et ensuite déterminer le rôle du refrain dans la construction du poème, qu'il l'encadre ou en souligne l'organisation. Ces configurations relèvent-elles d'un espace métrique ? Comment la répétition et ses variantes multiples construisent-elles rythmiquement le poème ?

1.2.2.1 Le refrain au fondement du poème

Certains poèmes du recueil de R. Alberti semblent entièrement constitués de répétitions tissées les unes aux autres. E. Proll affirme d'ailleurs que « many poems consist merely of one verse preceded and followed by a sort of estribillo »⁶⁴⁵. De même, S. Salinas de Marichal précise que la « fórmula de la repetición, alma de la poesía popular, es frecuentísima en Alberti »⁶⁴⁶. Les poèmes « Mi corza »⁶⁴⁷, « Dondiego sin don »⁶⁴⁸, « El niño muerto »⁶⁴⁹, « La Reina y el príncipe »⁶⁵⁰, « Sal desnuda y negra, sal »⁶⁵¹, « Dime que sí »⁶⁵², « La niña que se va al mar »⁶⁵³ semblent basés sur la redondance : ils tiennent à une seule idée exprimée et répétée, parfois sujette à des variations, sur laquelle se construit tout le poème, la signification se réduisant à un concept unique.

Ainsi, la quasi-intégralité du poème « Dondiego sin don » est bâtie sur des répétitions. Il s'apparente à un immense jeu de mot autour de la polysémie de « don », synonyme de « donativo », marque des hidalgos, ou encore coup de cloche (orthographié « don »). Ce zéjel est en cela semblable à un *conchetto*⁶⁵⁴ dont il a la densité sémantique et l'unité thématique, autour d'un motif constamment repris, illustré, modifié. Ainsi, dans les deux premiers vers, la

fondamentales et les constantes entre les différents poèmes de l'une ou l'autre de ces formes d'origines populaires.

⁶⁴⁴ Nous entendons ici le terme de « refrain » au sens large, ce qui comprend non seulement le « estribillo » espagnol (« *repetición total de uno o varios versos después de cada estrofa* » selon I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 290), la « represa » (« *varios versos que formulados al comienzo de la composición, se vuelve a tomar* ») et la « repercusión de versos » (« *reaparición o repetición parcial de uno o varios versos* »). Toute répétition lexicale doit donc être prise en considération : nous verrons (par exemple avec *Espadas como labios*) comment un simple mot ou expression peut constituer un *leitmotiv* assimilable à un refrain.

⁶⁴⁵ « Popularismo y barroquismo in the poetry of Rafael Alberti », *Bulletin of Spanish Studies*, n° XIX, 1942, p. 62.

⁶⁴⁶ *El mundo poético de Rafael Alberti*, op. cit., p. 89.

⁶⁴⁷ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 95.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁵⁴ C'est une notion que l'on a déjà mentionnée dans le chapitre sur le sonnet.

« cabeza » du zéjel, les trois sens du mot « don » apparaissent, constituant la matrice du poème⁶⁵⁵. Ils sont respectivement suggérés par les termes « Dondiego », « donativo » et « dón », accentué (v. 2) :

Dondiego no tiene don.
Dón

Aux vers suivants, la répétition-*conchetto* de départ continue à s'enrichir. La seconde strophe semble gloser la « cabeza » du poème, avec un réseau de répétitions et de développements :

Don dondiego
de nieve y de fuego ;
dón, dín, dón,
que no tenéis don.

Le vers 3 reprend le premier hémistiche du vers 1, le vers 6 le second, le vers 5 reprend et enrichi le vers 2 avec l'ajouter d'un terme nouveau (« dín ») qui implique un enrichissement sémantique et thématique⁶⁵⁶. Différents procédés mettent en jeu la mémoire : à la répétition exacte (v. 3) se mêle l'approximation (« tiene », v.1 /« tenéis », v. 6), le développement (v. 5) et l'ajout (seul le vers 4 apporte un élément nouveau). Au total, nous pouvons repérer six modalités de répétition⁶⁵⁷, profusion qui confère une richesse indéniable au texte dans le même temps qu'elle empêche une réelle évolution au niveau narratif. Le poème, tel un *conchetto*, semble « creuser » un concept (ici le « don »⁶⁵⁸). Le nombre et la variété des réitérations en font un élément capital de la constitution du poème en espace rythmique englobant, mais c'est un espace également ouvert en profondeur, et dont on va voir qu'il se

⁶⁵⁵ Le poème s'apparente sur ce point aux « cantigas gallegas » (S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti, op. cit.*, p. 89).

⁶⁵⁶ L'allitération en « d » évoque d'ailleurs la ritournelle populaire « diguedondaine ». L'onomatopée « dín » évoque en outre l'expression populaire « el don sin en din » et renvoie à un cliché littéraire des Siècles d'Or (F. de Quevedo, Livre III du *Buscón* ou poème « Poderoso caballero es don dinero »).

⁶⁵⁷ Tout d'abord, les répétitions formelles, exactes (de « don » par exemple) ou approximatives (« que no tiene », v. 1, devient « que no tenéis », v. 6). Le « développement » implique des éléments formels et sémantiques (on a étudié l'exemple de « dón » repris « dón dín dón » au vers 5) ; le « prolongement », lui, est purement sémantique (la thématique des hidalgos sous-entendue par les vers 3-4 est reprise au vers 5 : deux phénomènes se répètent, la noblesse et la vacuité). La cinquième modalité de répétition est sa variante « négative » : les échos engendrés par la rencontre d'éléments antagoniques. On a enfin observé un cas de répétition sémantique pure *via* deux symboles renvoyant au même « dénominateur commun ».

⁶⁵⁸ Le terme est répété quatorze fois sur quinze vers (dont la syllabe « don » contenue dans le nom « Dondiego »).

construit par « opérations locales »⁶⁵⁹ au rythme des évolutions ponctuelles et successives de la signification de « don » qui va s'enrichissant.

Majoritairement constitué d'éléments nouveaux, le vers 4 est néanmoins marqué par un phénomène apparenté à la répétition : sa variante « négative », la confrontation d'antagonismes. Fondé sur l'opposition « nieve » / « fuego », il introduit la double métaphore de la vacuité et de la superficialité de l'hidalgo. Si la neige fond au contact du feu, celui-ci s'éteint sous le poids de celle-là : les deux termes s'annulent mutuellement. Se référant sans doute au sens premier du terme « dondiego », une variété de fleur, ce qui explique les motifs de l'ouverture et de la fermeture, les vers 7-8 (troisième strophe) font écho au vers 4 en reprenant, par un parallélisme de construction, l'opposition sémantique (froideur/chaleur) :

Ábrete de noche,
ciérrate de día

(v. 7-8)

Les couples « noche »-« día », comme « nieve »-« fuego », renvoient à une même thématique, implicite, mais qui constitue une sorte de dénominateur commun. Ainsi, le rythme du poème progresse par la répétition, la superposition d'images (les motifs du jour et de la nuit viennent remplacer ceux de la neige et du feu) et leur piétinement⁶⁶⁰.

Enfin, le quatrain final est une reprise (presque exacte) de la seconde strophe (v. 3-6), refrain qui structure le poème en introduction (« cabeza ») et développement (strophe 3), articulés par les pauses qu'instituent les ritournelles. Répété à deux occurrences uniquement, le refrain engendre un espace poématique fermé, contrairement à ce que la forme du *zéjel* relativement libre pouvait laisser attendre⁶⁶¹. Du point de vue de la portée rythmique du refrain, il importera donc de distinguer d'une part sa valeur de répétition et d'autre part son statut dans l'organisation de la composition.

⁶⁵⁹ G. Deleuze et F. Guattari (*Mille plateaux, op. cit.*, p. 597).

⁶⁶⁰ Il n'y a pas de connexion logique permettant une réelle évolution. Isabel Pope commente à ce propos que les « cantigas paralelísticas gallegas » ne possèdent « ningún desarrollo dramático o narrativo », citée par Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti, op. cit.*, p. 90.

⁶⁶¹ Le poème « La sirena del campo » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 92) présente le même phénomène de reprise indiquant la fin de l'espace rythmique et instituant donc un territoire rythmique fermé : les vers 3-4 et 11-12 sont presque identiques en dépit de quelques variantes.

1.2.2.2 Le refrain structurant le poème : cadre clos, symétrie, construction binaire

Elément structurant de l'organisation spatiale de l'espace poétique, le refrain détermine divers schémas d'organisation. *Marinero en tierra* de R. Alberti est le recueil le plus concerné par cette dimension structurante du refrain, puisque dans 14.5% des poèmes du recueil, et dans 42.8% des poèmes inspirés des formes populaires à refrain, celui-ci tient ce rôle (au-delà du simple phénomène de la répétition). On verra que le recueil de J.R.Jiménez présente des exemples similaires, puisque nous serons amenée à mentionner cinq poèmes de *Diario de un poeta recién casado*, soit 2% du recueil (et 23% des formes d'origine populaire). Les recueils de R. Darío et de L.M.Panero fourniront chacun un exemple de poème utile à notre réflexion dans ce chapitre.

Une première modalité de structuration de l'espace poétique est celle dans laquelle le refrain encadre la composition⁶⁶². Le pourcentage de poèmes concernés est de 5.8% de *Marinero en tierra* si tient compte du poème « Elegía del cometa Halley »⁶⁶³ qui ne présente pas de réel refrain, mais est néanmoins encadré par une formule répétitive (sans autre occurrence que celles du début et de la fin du poème). De même, 1.6% de *Diario de un poeta recién casado* de J. R. Jiménez est concerné par ce phénomène⁶⁶⁴. Cette construction est aussi celle du poème « Licantropi, hiboux, calaveras... »⁶⁶⁵ de *Teoría* de L. M. Panero.

Apparaissant uniquement dans les premiers et les derniers vers, le refrain est synonyme de clôture, sa deuxième occurrence indique la fin du poème, ce qui renvoie à un espace strié et métrique. Le refrain peut être mis en valeur par la confrontation de discours de nature différente, comme dans le poème « Geografía física »⁶⁶⁶, encadré par le distique « Nadie sabe Geografía / mejor que la hermana mía. ». Dans un double rôle d'introduction puis de conclusion, le refrain annonce puis interrompt un dialogue (échangé entre le locuteur du refrain et le personnage qu'il présente comme sa sœur) qui semble constituer une illustration de l'affirmation au style indirect de ce distique initial et final.

⁶⁶² C'est le cas dans les poèmes « Jardín de amores » (*op. cit.*, p. 100), « Dialoguillo de otoño » (*ibid.*, p. 106), « Geografía física » (*ibid.*, p. 109), « Desde alta mar » (*ibid.*, p. 127) et « Ribera » (*ibid.*, p. 139) du recueil de R. Alberti.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁶⁴ Les poèmes XIII (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 110), CLXXXVI (*ibid.*, p. 249) et CXCXVII (*ibid.*, p. 258), ainsi, dans une moindre mesure, que le poème XXVIII (*ibid.*, p. 128), où le refrain est encore plus disséminé.

⁶⁶⁵ *Teoría*, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁶⁶ R. Alberti, *op. cit.*, p. 109.

Les caractéristiques métriques du refrain peuvent également se distinguer des couplets par une différence métrique comme dans « Desde alta mar »⁶⁶⁷. Composé de vers plus longs que les couplets (hendécasyllabes au lieu d’octosyllabes) et moins nombreux, le refrain a un effet visuel immédiat sur la page, renforcé par la présence de rimes consonantes (les vers pairs sont assonancés dans le reste de la composition) :

No quiero barca, corazón barquero,
quiero ir andando por la mar al puerto.

¡Qué dulce el agua salada
con su salitre hecho cielo!
¡No quiero sandalias, no!
¡Quiero ir descalzo, barquero!

No quiero barca, corazón barquero,
quiero ir andando por la mar al puerto.

Dans les poèmes « Elegía del cometa Halley », « Ribera » et « Jardín de amores » du recueil, c’est également du point de vue métrique, par sa brièveté, que le refrain se distingue des strophes internes généralement plus longues. Quel est le rôle de cette reprise qui clôture l’ensemble ?

Le poème « Jardín de amores »⁶⁶⁸ est un « villancico » : « condensa su fuerza expresiva en la cabeza (...). La copla no es sino su desarrollo y el estribillo su reiteración » selon Solita Salinas de Marichal⁶⁶⁹. Chaque strophe marque une étape supplémentaire de la métaphore centrale qui assimile les fruits à des femmes⁶⁷⁰. D’abord, les fruits ont le statut de comparés, les femmes celui de comparants. Néanmoins, l’allusion dans un même temps au printemps (« juegos florales ») et à l’été (les fruits déjà formés) invite à considérer la valeur symbolique de ces personnifications. Celle-ci devient patente lorsque les femmes à la jeunesse éphémère semblent constituer l’objet véritable du poème. Dans le troisième quatrain, l’automne et la mort symbolique des fruits suggèrent au contraire leur vieillesse (« naranja caída », v. 13, « mora mal herida », v. 14). Le refrain, par sa répétition exacte, implique une absence d’évolution et de maturation qui le situe en marge de l’objet principal du poème. Il interrompt la vision du verger et sa portée symbolique. Néanmoins, si la connexion établie entre vers

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁶⁹ *El mundo poético de Rafael Alberti, op. cit.*, p. 90.

⁶⁷⁰ Le premier quatrain (v. 3-6) évoque le « cas particulier » d’une prune (« reina de los ciruelos », v. 3) dont il célèbre les charmes, le second suppose un élargissement sémantique et référentiel. Plusieurs fruits (personnifiés) sont apostrophés.

initiaux et finaux ferme l'espace du poème, ce retour rejoint le symbolisme du temps cyclique des saisons : la progression qui mène d'un couplet à l'autre s'achève avec la vieillesse (strophe 4) et la mort (elliptique). La répétition traduit bien ce retour (à la poussière), elle est synonyme d'accomplissement, jouissant d'une double valeur (paradoxe) de reprise et d'achèvement.

Les poèmes encadrés par le refrain, comme « Jardín de Amores », de R. Alberti, peuvent être apparentés, du point de vue du rythme et de l'organisation de l'espace poétique, à une seconde modalité de l'alternance refrain-strophe : celle où la construction symétrique du poème est soulignée, mise en valeur par le refrain. Dans trois poèmes du recueil de R. Alberti⁶⁷¹ et dans un poème du recueil de R. Darío⁶⁷², la symétrie institue une structuration qui rappelle l'espace strié. Elle renforce la cohérence et l'unité de la composition, particulièrement dans les poèmes « Chinita »⁶⁷³, avec la répétition de « se me ha perdido mi amante » (v. 4 et v. 10), et « Dime que sí »⁶⁷⁴, presque intégralement composé de répétitions. Dans le poème de R. Darío « Oh miseria de toda lucha por lo finito... »⁶⁷⁵, le refrain est composé d'une seule phrase qui annonce, ponctue et conclut le développement général⁶⁷⁶.

La signification du refrain et son impact sur le rythme sont différents lorsque le poème est divisé en deux parties et n'a donc ni la configuration unitaire étudiée ci-dessus ni la même fermeture de l'espace rythmique. Dans cette troisième modalité de disposition du refrain comme élément de la structure de la composition, soit les deux mouvements sont introduits par le refrain qui apparaît au début et au milieu⁶⁷⁷, soit le refrain conclut chacune des parties du poème⁶⁷⁸. Le total de ces poèmes représente 7.76% du recueil de R. Alberti⁶⁷⁹.

⁶⁷¹ Ce sont les poèmes « Chinita » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 121), « Dime que sí » (*ibid.*, p. 128) et le « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » (*ibid.*, p. 108).

⁶⁷² Il s'agit du poème « Oh miseria de toda lucha por lo finito... » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 128). Ce procédé est utilisé de façon minoritaire de nos recueils (cela représente 1.9 % du recueil de R. Alberti et 1.6% de celui de R. Darío).

⁶⁷³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 121.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁷⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 123.

⁶⁷⁶ Le poème « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 107) constitue un cas particulier où la longueur des couplets (deux quintiles encadrés de deux tercets) détermine la structure symétrique du poème. L'espace rythmique représente un cycle complet, de la naissance du désir (« la deshojaría », v. 5) à la mort (« muerto », v. 24), il est donc fermé et métrique. Ainsi, sont déterminants pour la configuration unitaire de la composition le contenu (sémantique) du refrain et la répétition de celui-ci (particulièrement la dernière occurrence qui précise explicitement que rien ne saurait prolonger le poème).

⁶⁷⁷ Cf. les poèmes « Trenes » (*ibid.*, p. 97), « Elegía » (*ibid.*, p. 111). Le refrain est double et ses répétitions comportent des variantes.) et « Cruz de viento » (*ibid.*, p. 113).

⁶⁷⁸ Par exemple dans le poème « Nací para ser marinero » (*ibid.*, p. 130), « La mar del puerto viene » (*ibid.*, p. 135), « Sueño » (*ibid.*, p. 137). Les poèmes « Prólogo » (*ibid.*, p. 118) et « Salinero » (*ibid.*, p. 119) ne présentent pas de réel refrain mais une redondance (formelle et sémantique) avec des variantes.

On observe aussi ce type de construction dans le poème CCXVI⁶⁸⁰ intitulé « Elegía » de J. R. Jiménez, divisé en deux parties inégales (de quatre et de trois vers) :

Ahora parecerás ¡oh mar lejano!
a los que por ti vayan,
viendo tus encendidas hojas secas,
al norte, al sur, al este o al oeste;
ahora parecerás ¡oh mar distante!
mar; ahora que yo te estoy creando
con mi recuerdo vasto y vehemente.

Métriquement, on ne saurait parler de ce poème comme d'une forme fixe à refrain : pourtant, la répétition aux vers 1 et 5 l'en rapproche. Seul l'adjectif final change, mettant en valeur le parallélisme de construction par une répétition sémantique. La répétition de l'apostrophe (renforcée par la reprise de « ahora », v. 6) en souligne le caractère obsédant, comme si elle réalisait, par la redite, le mouvement de flux et de reflux des vagues. Un climax se construit à mesure qu'elle donne plus de vigueur à la recreation poétique, mais les deux parties se répondent autour d'une opposition généralisation/individualisation. Dans les premiers vers, en effet, domine la troisième personne du pluriel (« vayan », v. 2) qui suggère l'indétermination et renforce l'impression d'éloignement de la mer. Les derniers vers, au contraire, sont centrés sur le locuteur : « yo te estoy creando » – on passe de l'éloignement à l'intériorisation la plus totale. Terre et mer se confondent dans l'esprit du locuteur : dès le vers 3, l'image des « hojas secas » (pourtant associée à la mer) peut être comprise comme une évocation du contexte (terrestre) d'écriture du poème. Cette confusion de deux univers opposés trahit le caractère imaginaire de la mer décrite. Son immensité (suggérée par l'énumération des points cardinaux, v. 4) se confond avec celle du souvenir du locuteur (« recuerdo vasto », v. 7). Le deuxième mouvement du poème (v. 5 à 7) semble expliquer le premier (v. 1-4) : à la vision proprement dite succède la réflexion sur cette vision, le locuteur se représente lui-même. La deuxième partie est donc un retour sur la première, il n'est plus question de la mer dont le vocatif actualise la présence, mais du locuteur se représentant la mer et, par conséquent de sa nostalgie. La structure en parallélisme instaure un espace clos, malgré l'affirmation de l'immensité et de la force du souvenir (« vasto y vehemente », v. 7) : le parallélisme n'est pas ici synonyme d'équivalence (ce qui impliquerait un espace ouvert car le poème pourrait toujours être prolongé par l'adjonction d'autres motifs « équivalents ») mais

⁶⁷⁹ Ainsi que 0.4% de celui de J.R.Jiménez car un seul poème est concerné que nous étudierons plus loin.

⁶⁸⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 273.

de replis centré (ici sur la présentation du souvenir). La structure grammaticale du poème (phrase unique coupée d'exclamations) souligne d'ailleurs cette configuration. Le poème apparaît comme un espace organisé – métrique.

La présence d'un retour, élément qui ferme « sur un côté au moins »⁶⁸¹ l'espace rythmique rappelle les structures étudiées précédemment où le refrain délimite l'étendue spatiale et métrique du poème. Ainsi, tout comme les poèmes « encadrés » par un refrain ou ceux présentant une structure symétrique, caractérisés par la logique interne de leur structure, le poème à structure binaire présente une configuration spatiale métrique et fermée. Mais ce n'est valable que dans une certaine mesure. Deux types de rythme semblent se confronter. Si l'autre « extrémité » (celle où le refrain n'apparaît pas) reste « ouverte », on ne peut parler de « fermeture » de l'espace rythmique que si d'autres éléments viennent y contribuer (dans l'exemple du poème CCXVI de *Diario*, il s'agit de ce retour qu'opère le locuteur sur lui-même et sur son souvenir). L'inégalité des deux mouvements (respectivement de quatre et trois vers) rejoint d'ailleurs la thématique de la vision interrompue et identifiée à un souvenir. Vue sous un autre angle, la répétition unique⁶⁸² peut donc s'apparenter au motif de départ d'une « série » et rappeler une alternance à échelle réduite.

Cela n'est guère possible si les deux parties se complètent sémantiquement, se répondent l'une à l'autre et finalement représentent une « totalité » : il en va ainsi des poèmes fondés sur une opposition. En effet, le binarisme de construction illustre la dichotomie jour / nuit dans les poèmes « Trenes »⁶⁸³ (« día » / « noche ») et « Sueño »⁶⁸⁴ (« noche » / « alba ») de R. Alberti, ou celle des différents points cardinaux, dans « Cruz de viento »⁶⁸⁵ (« Norte. Sur. » est opposé à « Este. Oeste. ») ; dans *Marinero en tierra*, le poème « La mar del puerto viene »⁶⁸⁶ se fonde sur une opposition « no » (v. 4) / « sí » (v. 8), « Elegía » sur les adjectifs antagoniques « abierto » (v. 4) / « cerrado » (v. 15). La confrontation de contraires « ferme » sémantiquement l'espace. Le poème s'achève de lui-même, d'autant que les éléments confrontés sont objectivement opposables. Les poèmes « Pirata »⁶⁸⁷ et « Elegía »⁶⁸⁸ présentent des structures binaires basées sur une opposition

⁶⁸¹ C'est-à-dire soit au début, soit à la fin. Rappelons en outre que la fermeture de l'espace « sur un côté au moins » est caractéristique de l'espace strié, selon G. Deleuze et F. Guattari (*Mille plateaux, op. cit.*, p. 593).

⁶⁸² C'est-à-dire lorsque le schéma « couplet-refrain » ou « refrain-couplet » n'apparaît qu'à deux occurrences.

⁶⁸³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 116.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 127.

fondamentale (mer/ciel ou terre/mer). Dans « Pirata », « mares » et « cielos » s'opposent dans des parallélismes de construction aux vers 1 et 6, 3-5 et 10-12. Le chiasme « mar y cielo » (v. 1) / « cielo y mar » (v. 6) souligne la structure fermée du poème⁶⁸⁹ :

Pirata de mar y cielo,
si no fui ya, lo seré.

Si no robé la aurora de los mares,
si no la robé,
ya la robaré.

Pirata de cielo y mar,
sobre un cazatorpederos,
con seis fuertes marineros,
alternos, de tres en tres.

Sin no robé la aurora de los cielos,
si no la robé,
ya la robaré.

Ce jeu sur les oppositions est-il inhérent au binarisme de construction ? Difficile de dire s'il s'agit au contraire d'un phénomène particulier à l'écriture des recueils de notre *corpus* (principalement celui de R. Alberti mais aussi celui de J.R. Jiménez). Il semble néanmoins que la structure en parallélisme binaire et la répétition unique du schéma couplet-refrain – qui pourrait théoriquement donner lieu à une série « infinie » – se rattache à un espace poématique clos et métriquement déterminé. Cela tient dans une large mesure à l'organisation du sens qui reprend ce binarisme (dichotomie, opposition fondamentale, etc.) : le rythme sémantique et la structure formelle se rejoignent, se renforcent l'un l'autre. Aussi, il appert qu'un seul critère n'est pas déterminant, ni suffisant pour parler du rythme : divers « phénomènes rythmiques » semblent se déterminer mutuellement.

A travers trois modalités d'organisation différentes (espace encadré, symétrie, binarisme), nous nous sommes jusqu'à présent intéressée au refrain comme élément intervenant dans la construction des poèmes⁶⁹⁰. Nous n'avons pas encore approfondi le rôle de la succession et de l'alternance couplet / refrain. Quel rythme émane de ce type d'alternance et de la constitution métrique de « séries »?

⁶⁸⁹ La même disposition (« tierra » / « mar » / « mar » / « tierra ») se retrouve aux vers 5-6 et 10-11 du poème « Elegía ».

⁶⁹⁰ C'était l'aspect prégnant dans les poèmes abordés. A présent nous nous intéressons en majorité à d'autres poèmes du *corpus*. Néanmoins, nous n'excluons pas que certains poèmes constituent des illustrations de plusieurs des phénomènes étudiés – nous mentionnons certains de ces recoupements.

1.2.2.3 Les procédés d'alternance

L'alternance couplet-refrain consiste en la réunion, dans un même espace, d'un élément stable (le refrain⁶⁹¹) et d'un élément nouveau (le couplet). C'est la confrontation d'un mouvement et d'un blocage ; Alain Frontier parle de la « quasi immobilité » du refrain⁶⁹². Le refrain est donc un rappel, d'où son « rôle cyclique » (M. Aquien) et son « effet lancinant et obsédant »⁶⁹³, mais aussi, paradoxalement, une rupture qui s'insère dans un contexte dont il est parfois hétérogène⁶⁹⁴. Comment le rythme se nourrit-il de ces deux « voix » entrelacées?

C'est principalement dans *Marinero en tierra* que l'on trouve cette alternance couplet-refrain⁶⁹⁵. Au total, cela représente quinze poèmes, soit 14.5 % du recueil de R. Alberti, mais dans neuf d'entre eux seulement le refrain ne subit pas de variante⁶⁹⁶. Dans le recueil de J. R. Jiménez, l'ensemble des poèmes représente 1.23% du recueil⁶⁹⁷. Dans le recueil de R. Darío, les poèmes concernés⁶⁹⁸ représentent 4.8% de *Cantos de vida y esperanza*.

Ce type de composition repose sur la constitution de séries : d'une part, le refrain revient après chaque couplet (« identité entre [...] chaque occurrence de 'A' » selon J. M. Gouvard⁶⁹⁹), instaurant une continuité dans l'ensemble du poème ; d'autre part la répétition de la structure d'alternance (« réitération de la suite globale AB ») construit

⁶⁹¹ Le terme espagnol « estribillo » (*Diccionario* de María Moliner, *op. cit.*, p. 1233) traduit bien cette stabilité : il vient de « estribo » qui désigne plusieurs types de supports : étriers, pédales, contreforts (en architecture) mais aussi synonyme de « fundamento » (sens 6).

⁶⁹² *La poésie*, *op. cit.*, p. 231. Le *Dictionnaire de poétique* de M. Pougeoise (*op. cit.*, p. 390) rappelle que le terme « refrain » vient du « vieux français 'briser' ». M. Aquien ajoute que le mot désignait « au XIIIème siècle, 'le retour d'un motif qui brise le cours de la chanson' » (*Dictionnaire de poétique*, *op. cit.* p. 231).

⁶⁹³ Alain Frontier, *La poésie*, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁹⁴ Les critiques rappellent que le refrain peut ou non être rattaché grammaticalement et métriquement à la strophe précédente (J. Gardes-Tamine et M.-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 169.)

⁶⁹⁵ Cf. les poèmes « Don Diego sin don » (voir plus haut), du « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » (*Marinero en tierra*, *op. cit.* p. 108), des poèmes « Viajeros » (*op. cit.*, p. 110), « Elegía » (*ibid.*, p. 111), « Mapa mudo » (*ibid.*, p. 113), des deux poèmes de la section « El mar muerto » (*ibid.*, p. 121, avec quelques variantes pour le premier), des poèmes « Si Garcilaso volviera... » (*ibid.*, p. 134), « La Virgen de los Milagros » (*ibid.*, p. 135). En outre, les poèmes « Dedicatoria » (*ibid.*, p. 97), « Infancia mía en el jardín... » (*ibid.*, p. 98), « La niña rosa, sentada... » (*ibid.*, p. 111), « Alegría » (*ibid.*, p. 142), « Chinita » (*ibid.*, p. 121) et « Madrigal de Blanca-Nieve » (*ibid.*, p. 142) s'apparentent aux « letanías », au refrain particulièrement court (un vers). Il s'agit d'un cas particulier d'alternance renvoyant à une forme fixe d'origine traditionnelle.

⁶⁹⁶ Ce sont les poèmes intitulés « Dedicatoria », « Elegía » (*ibid.*, p. 98), « Viajeros », « Mapa mudo », le second poème de la section « El mar muerto », « Con él », « La Virgen de los Milagros » et « Alegría ». Ils représentent 8.73% du recueil.

⁶⁹⁷ Seul le poème CXXXIII (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 202) présente réellement ce type d'alternance couplet-refrain. On peut lui ajouter le poème CXCIII (*ibid.*, p. 254) dans lequel le refrain subit des variantes, ainsi (dans une moindre mesure) que le poème LXVI (*ibid.*, p. 252) où la répétition lexicale de « no te beso » s'apparente à un refrain court.

⁶⁹⁸ Le seul poème pour lequel cette étude semble pertinente est « Canción de otoño en primavera » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 111) ; on observe également dans « Salutación a Leonardo » (*ibid.*, p. 83) et « Marina » (*ibid.*, p. 129) une alternance entre éléments répétés (mais avec des variantes) et éléments nouveaux.

⁶⁹⁹ *La versification*, *op. cit.*, p. 272.

l'espace poétique par des « opérations locales » où se confrontent invariablement élément stable et élément changeant. La reprise des éléments AB un nombre indéterminé de fois n'implique aucunement les notions de « début » et d'« achèvement » nécessaires à la constitution d'un espace rythmique clos. L'espace poétique engendré par l'alternance est-il nécessairement un espace ouvert⁷⁰⁰?

Le second poème de la section « El mar muerto » de R. Alberti⁷⁰¹, « No sabe que ha muerto el mar », possède cet espace ouvert. Le verbe initial « No sabe » (v. 1) introduit le thème, point de départ « logique » du poème repris ensuite à chaque refrain. Ainsi, il ferme l'espace poématique « sur un côté au moins » (comme diraient les auteurs de *Mille plateaux*), mais la fin du poème n'est pas pareillement mise en valeur. On ne peut donc pas parler d'espace cloisonné entre un début et une fin, pas plus qu'on ne saurait voir de « construction » globale de la structure du poème du point de vue de l'évolution du sens. Le message véritable, c'est-à-dire l'absence de la mer, symbolisée par la mort (« ha muerto », v. 1) est déjà contenu dans le vers initial, puis constamment rappelé dans le refrain⁷⁰² :

No lo sabe nadie, nadie.
¡Mejor, sin nadie lo sabe!

Le rythme du poème est donc déterminé par la succession, en série, d'éléments changeants (couplets) et d'un élément constant (refrain). Il évolue grâce à l'énumération, relancée par l'expression « Ni tú » (v. 6 et v. 11), d'objets ou personnages de la ville, qui tous renvoient à la première strophe. Chaque strophe ajoute un élément nouveau⁷⁰³ sans altérer le sens global du poème. Non seulement elles sont équivalentes entre elles, ce qui est considéré par J.M. Gouvard comme une prémisse nécessaire au phénomène d'alternance couplet-refrain⁷⁰⁴, mais chacune renvoie également, par « opération locale », au refrain qui la précède. A chaque fois, donc, « ni » renvoie aussi (d'un point de vue grammatical) au terme « no » du refrain (v. 4 et v. 9) : le rythme se développe par des enchaînements ponctuels (schéma AB),

⁷⁰⁰ Il est en effet qualifié d'espace « abierto » par I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, *op. cit.*, p. 289.

⁷⁰¹ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁰² Le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (*op. cit.*, p. 650) souligne d'ailleurs la « charge émotionnelle » que peut impliquer la répétition. Dans le poème ce « El mar muerto », c'est l'accumulation des lieux dont la mer est absente ainsi que la répétition du refrain qui trahissent la souffrance et le manque qu'elle représente pour le locuteur.

⁷⁰³ Ces motifs nouveaux sont « la esquila de los tranvías », v.2, « verde cochecillo », v. 6, « vaquerillo », v. 7). Pour les strophes 2 et 3, il s'agit même d'interlocuteurs différents auxquels le locuteur s'adresse avec un vocatif.

⁷⁰⁴ *La versification*, Paris, PUF, 1999, p. 272.

mais sans réelle progression à l'échelle du poème. On pourrait par exemple, sans altérer le sens du poème de manière significative ou bien poursuivre l'énumération en rajoutant d'autres éléments, ou l'interrompre plus tôt, ou encore intervertir l'ordre des strophes présentes dans le poème de R. Alberti. Le nombre est donc ici un « nombre nombrant » et renvoie au « temps lisse », défini par P. Boulez comme celui où « on occupe le temps sans le compter »⁷⁰⁵.

Au contraire, il apparaît que dans la majorité des poèmes de notre *corpus*, l'alternance couplet-refrain engendre une composition « structurée », dont on a l'impression qu'elle ne pourrait se prolonger au-delà des limites effectives du poème. Dans le recueil de R. Alberti, la plupart des poèmes possédant un refrain présente en effet une organisation spatiale. Le début, la fin sont « marqués » ; l'alternance ne peut pas, pour que l'ensemble garde sa cohérence à l'échelle du poème, se reproduire à l'infini. En effet, le passage d'une strophe à l'autre peut correspondre à une évolution significative au sein du poème, établissant une progression logique qui fait de celui-ci un espace cohérent : dans le poème « Dedicatoria » de *Marinero en tierra*⁷⁰⁶, ce phénomène consiste en l'inclusion progressive du « je » locuteur dans son discours⁷⁰⁷. Chaque étape est ponctuée de l'apostrophe « Jardinero » qui constitue le refrain (v. 4, 8 et 12) : l'ensemble est construit autour des trois personnes grammaticales du singulier (seconde, troisième et première) et forme une sorte de triptyque qui pourrait difficilement se prolonger au-delà des trois reprises du schéma couplet-refrain qui le compose. Le lecteur a le sentiment d'être devant une structure complète et finie, ce qui rapproche le poème de la conception du rythme de G. Ceriani qui l'associe à « l'harmonie » : « une structure qui relève de notre propre volonté d'ordre et d'équilibre »⁷⁰⁸. C'est une organisation dans un territoire clos⁷⁰⁹.

D'autre part, les poèmes « Con él »⁷¹⁰ et « Madrigal de Blanca-Nieve »⁷¹¹ de Rafael Alberti présentent la même configuration tripartite qui peut être schématisée : « cabeza »

⁷⁰⁵ *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit. p. 107.

⁷⁰⁶ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 97.

⁷⁰⁷ En effet, c'est d'abord l'interlocuteur qui est considéré (« plántate », v. 2) alors que le « je » apparaît ensuite de manière détournée à travers l'expression « mi amiga » (v. 5). La dernière strophe, enfin, est pleinement centrée sur le locuteur (« plántame », v. 10).

⁷⁰⁸ *Du dispositif rythmique, Arguments pour une sémio-physique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 11.

⁷⁰⁹ Cf. également le poème CXXXIII « Marina de alcoba » de Juan Ramón Jiménez (op. cit., p. 202).

⁷¹⁰ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 134. Chaque strophe du poème « Con él » se rattache à la précédente par un lien temporel et logique (de cause à effet). Comme dans le poème « Dedicatoria », chaque strophe est centrée sur une personne (grammaticale) : registre impersonnel dans la cabeza, conséquence sur le « je » dans le second couplet, focalisation sur le « él » dans le troisième.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 140.

(introdutive du thème) / développement (strophe 2) / élargissement (strophe 3 et dernière)⁷¹². Parfois encore, c'est une rupture, instituée par la dernière strophe ou soulignée par une variante au niveau du refrain, qui marque la fin du poème et empêche de prolonger « indéfiniment » le système d'alternance. Ainsi, dans « Elegía »⁷¹³ de *Marinero en tierra*, le distique final met fin à l'énumération d'insectes, animaux et plantes personnifiées dans les deux premières strophes :

La planta de los suspiros,
el aire la deshacía.

Il impose une prise de distance par rapport à cet univers lointain et merveilleux de l'enfance dont il envisage la disparition (avec le verbe « deshacía »). Ici, on peut parler de décalage allégorique (le distique final invite à considérer, allégoriquement, le poème comme une réflexion sur le temps qui passe, symbolisé par « el aire ») ; mais ce peut être également un glissement thématique (à la dernière strophe du poème) qui instaure une rupture et « strie » l'espace rythmique, ou encore un changement de tonalité, comme dans « Canción de otoño en primavera » de R. Darío⁷¹⁴, où c'est un vers unique qui tient ce rôle :

¡Mas es mía el Alba de oro!

(v. 69)

Il s'oppose à l'énumération d'expériences passées en se tournant vers l'avenir. La fin du poème semble annoncée ou soulignée par la rupture.

Nous venons d'observer, pour les cas d'alternance couplet-refrain, deux phénomènes que nous déjà envisagés au chapitre précédent à l'échelle des recueils : l'idée de construction « totale » de l'œuvre et de logique d'écriture (qui faisait l'objet de l'alinéa 1.1.3) et celle de « territoire clos » (mise en valeur du début et de la fin, étudiée à l'alinéa 1.1.2). Ils renvoient à une configuration métrique de l'espace, *a priori* incompatible avec l'idée de « série » à l'infini et de construction de l'écriture par des « opérations locales », caractéristique supposée de l'alternance couplet-refrain. Encore une fois, les phénomènes ne doivent pas être associés de manière univoque à telle ou telle configuration rythmique. Chaque poème possède plusieurs caractéristiques rythmiques qui s'organisent en un système complexe, où les

⁷¹² Dans le « Madrigal de Blanca-Nieve », l'élargissement consiste en une remise en question via la forme interrogative de la dernière strophe qui « interrompt » le discours jusque-là descriptif. La rupture instituée par ce changement de type de discours, dans les couplets, se poursuit dans le refrain, qui subit une variante avec le passage au discours direct (« te habrás »).

⁷¹³ *Ibid.*, p. 98. Le premier vers est « Infancia mía en el jardín ».

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

éléments relevant d'un espace lisse et ceux renvoyant à un espace clos peuvent cohabiter. Si nous avons vu que le refrain était parfois mis à contribution pour le rapport d'opposition qu'il entretient avec le couplet, il est tout de même généralement utilisé, par les auteurs de notre *corpus*, comme un élément de construction du poème indiquant sa structure, son espace, l'enchaînement de ses « parties ». Nous avons jusqu'ici étudié comment le poème mariait fixité et changement, en considérant le refrain comme un élément imperturbable. Comment le sens et le rythme se construisent-ils lorsque le refrain lui-même mêle « différence et répétition » ?

1.2.2.4 Refrains sémantiques et variations

Le refrain n'est pas toujours un « moment d'arrêt ». Dans certains poèmes de notre *corpus*, il est sujet à des variantes et contient en lui-même le dualisme répétition-changement⁷¹⁵ : c'est le cas dans cinq poèmes du recueil de J. R. Jiménez⁷¹⁶, dans deux de celui de R. Darío⁷¹⁷ et deux encore chez R. Alberti⁷¹⁸. Parfois, l'aspect répétitif prend le pas sur la présence d'une différence : on dira que le même refrain⁷¹⁹ possède plusieurs *variantes*, tout en soulignant l'équivalence de celles-ci. D'autres fois, c'est le changement qui paraît le plus significatif : on parlera plutôt d'une *évolution* (sémantique et/ou formelle) du refrain au fil du poème. Il nous faut donc, pour analyser le potentiel rythmique des variations, tenir compte des rapports (divers selon les poèmes) qui existent entre identité et différence. D'autre part, nous remarquerons que les répétitions approximatives ne sont pas toutes de même nature : on trouve des échos formels, des parallélismes de construction et des reprises sémantiques. Comment ces divers phénomènes, utilisés seuls ou combinés, construisent-ils un mouvement rythmique ?

⁷¹⁵ Le poème « El mar muerto (1) » du recueil de R. Alberti témoigne bien de cette dualité puisque les « refrains » sont des distiques dont le premier vers (vers 1, 5 et 10) est immuable alors que le second (v 2, 6 et 11) est sujet à des variantes.

⁷¹⁶ Ce sont les poèmes XLVI (*op. cit.*, p.133), LIX (*ibid.*, p. 146), CXIX (*ibid.*, p. 188), CXXI (*ibid.*, p. 190), CLVIII (*ibid.*, p. 226) et CLXV (*ibid.*, p. 230).

⁷¹⁷ « Los tres reyes magos » (*op. cit.*, p. 79) et « Marina » (*ibid.*, p. 129).

⁷¹⁸ « El madrigal dramático de artiente-y-fría » (*op. cit.*, p. 108) et « El mar muerto (1) » (*ibid.*, p. 122).

⁷¹⁹ Rappelons que nous entendons simplement par « refrain » toute répétition de mots ou d'expressions au sein d'un poème, aussi brève soit-elle. Certains des poèmes que nous évoquons ensuite ressemblent bien peu aux compositions traditionnelles.

La répétition paraît primordiale dans le poème XLVI⁷²⁰ de J. R. Jiménez : il s'agit d'un écho formel entre deux adjectifs sémantiquement divergents : « inquieto » (v. 1) et « inmenso » (v. 6).

¡Qué peso aquí en el corazón inquieto
– peso de mar o tierra –,
de arriba y de debajo!

¿Qué corazón, en el que esté yo vivo,
estarán enterrando o ahogando?

¡Qué peso aquí en el corazón inmenso
como el cielo y el mar;
qué angustia, qué agonía;
oh qué peso hondo y alto!

Dans cet exemple, toutefois, la variante n'est pas forcément significative puisque l'idée d'inquiétude (du vers 1) est reprise au vers 8 par « angustia », et que l'idée d'immensité, suggérée au vers 6, l'est déjà par les expressions « mar o tierra » (v. 2) et « de arriba y de debajo » (v. 3). Plus qu'une progression, c'est un sentiment de répétition qui domine, voire d'immobilisme, ce que traduit la reprise du terme « peso » (v. 1, 2, 6 et 9) et la thématique – unique tout au long du poème – du sentiment de désarroi du locuteur. Les adjectifs « hondo y alto » (v. 9) suggèrent deux mouvements contradictoires mais verticaux, contraires à l'idée de progression, ce qui souligne l'idée de reprise continue.

De même, dans le poème CXIX⁷²¹, la répétition est synonyme de tranquillité, accompagnant la contemplation. Il s'agit toujours de reprises, d'échos mêlant forme et sens, et qui renvoient à la même idée. Dans le poème CXXI⁷²², les reprises formelles avec variantes (comportant toutes les termes « nosotros », « no », « dos », « somos », v. 1, 2, 7, 8 et 10) traduisent une sorte d'obsession⁷²³ du locuteur :

No, no, nosotros dos no somos
nosotros dos, que estamos (v. 1-2)
[...]
No, no somos nosotros.

⁷²⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 133. Le refrain « approximatif » marque la structure binaire de la composition.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 189. Il s'agit plus d'expressions *leitmotive* que de véritable refrain : « puedo, solo, adorarte » (v. 2) est repris par « te adoro » (v. 10) qui suggèrent une évolution. L'impératif « Duerme » est repris aux vers 9 et 29, mais la fin du vers est différente. On observe le même phénomène pour la répétition de « ¡Qué bien! » (v. 5 et 17).

⁷²² *Ibid.*, p. 190.

⁷²³ Le caractère lancinant de cet écho (aux vers 1, 2, 7, 8 et 10) est renforcé par l'allitération en « o ».

Nosotros dos –¡oh encanto
del parque sin nosotros, con nosotros! –,
nosotros somos esos dos románticos

(v. 7-10)

Néanmoins, le passage à un second *leitmotiv* au vers 15 (« por el sendero », repris au vers 18) permet une progression au sein du poème. De même, dans « Los tres reyes magos » de *Cantos de vida y esperanza*⁷²⁴, la reprise d'expressions similaires souligne l'équivalence de statut entre les trois Rois Mages. Les variantes (changement de nom, offrandes différentes) ne traduisent guère que la présence des trois personnages, évoqués conjointement au vers 13 (avec l'impératif qui s'adresse aux trois Rois : « callaos »). Comme dans le poème de J. R. Jiménez évoqué ci-dessus, c'est l'interruption du refrain ou *leitmotiv* qui permet une progression dans le poème, surtout caractérisé par ailleurs par l'absence de mouvement.

Dans d'autres poèmes au contraire, le changement du refrain au fil de la composition détermine le mouvement d'ensemble du poème, d'un double point de vue thématique et formel. Le rythme découle de ces variantes et de la nouveauté constante qu'elles produisent, parfois selon une sorte de gradation qui met en valeur la temporalité. Ainsi, dans le poème LIX, « Golfo », de J. R. Jiménez⁷²⁵, le changement de couleur (de « blanca », v. 2, à « rosa », v. 11, et à « roja », v. 18) traduit le déclin progressif du soleil couchant. Le refrain marie bien identité (c'est le même objet – un nuage – qui est observé) et différence (puisque cet objet change)⁷²⁶. Dans le poème « Marina » de *Cantos de vida y esperanza*⁷²⁷, la gradation qui domine tout l'espace poématique est soulignée par la reprise du refrain avec exactitude (aux vers 9-10) :

Mar armonioso,
mar maravilloso.

Le lecteur peut s'attendre à le rencontrer de nouveau. De plus, les vers 1 et 2, 9 et 10 et 19 et 20 (« Velas de los Colones / y velas de los Vascos ») présentent, par paires, des parallélismes de construction, accentués par les anaphores⁷²⁸ : de répétitions formelles brèves, ponctuelles, mettent en évidence la différence fondamentale et l'opposition entre les strophes. Ici, la

⁷²⁴ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 79.

⁷²⁵ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 146.

⁷²⁶ Cf. également les poèmes « Madrigal dramático » (*Marinero en tierra*, op. cit., p. 107) et « El mar muerto (1) » (*ibid.*, p. 122) de R. Alberti où les différentes occurrences du refrain supposent une gradation (avec les termes « muerto », v. 2, « amortajarán », v. 6, et « enterraré », v. 11).

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁷²⁸ Il s'agit de la répétition de « mar » dans les deux premiers cas, de « velas de los » dans le troisième.

répétition n'a de valeur qu'en tant qu'elle souligne la différence : elle est tout le contraire de la stabilité ; elle engendre mouvement et progression, elle est un rythme⁷²⁹.

La présence d'un refrain à variante permet dans ces poèmes la construction d'un espace clos et cohérent et témoigne d'une évolution logique. Au contraire, dans les poèmes CLVIII⁷³⁰ et CLXV⁷³¹ de *Diario de un poeta recién casado*, la variante traduit la dimension durative du texte en indiquant la succession des heures du jour. Or, les heures s'égrènent et pourraient continuer à s'égrener sans interruption : en elles-mêmes (comme unités), elles ne sont pas significatives. L'est, en revanche, le passage du temps, dont l'expression est étendue au poème entier. Dans ce cas, contrairement aux poèmes où l'on parle d'évolution significative du refrain, la « variante » crée un espace ouvert.

La présence d'un refrain à variante peut engendrer deux configurations rythmiques différentes, selon que c'est la réitération (autour d'un motif unique) ou le mouvement qui est prégnant. Phénomène double, la variante est « répétition qui enchaîne et répétition qui sauve » pour reprendre une expression de G. Deleuze, dans une analyse de R. Roussel⁷³². La notion d'alternance couplet-refrain, que l'on peut comprendre comme une cohabitation répétition-différence, est donc une notion complexe : succession pure (et temporelle, par « opérations locales ») ou répartition (spatiale) des éléments ; confrontation binaire différence-répétition (couplet-refrain) ou rencontre plus complexe du type « différence radicale »-« différence modérée » (couplet-refrain à variante). Le seul aspect commun à ces divers schémas est la dualité. En effet, aussi différents les refrains que nous avons observés soient-ils les uns des autres, nous nous sommes jusqu'ici cantonnée aux poèmes présentant deux voix, deux discours se succédant (de manière ordonnée ou non). Quelle que soit l'organisation interne de la composition, le refrain apparaît comme regroupant un fragment textuel isolé du reste (couplets). Envisageons à présent les cas où il semble au contraire « disséminé » dans le poème, c'est-à-dire ceux où cette alternance des voix prend la forme d'un *leitmotiv* qui dirige l'ensemble de la composition dans laquelle il semble se fondre...

⁷²⁹ Dans *Différence et répétition* (*op. cit.*, p. 33), G. Deleuze observe la même chose et donne l'exemple de la rime, cette répétition « qui comprend la différence entre deux mots, et qui l'inscrit au sein de l'Idée poétique, dans un espace qu'elle détermine ».

⁷³⁰ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.* p. 226. Dans ce poème les constructions regroupant une indication horaire et le moment de la journée sont redondantes (v. 1, 3, 5, 6, 8, 10), de même que les termes « Mar » (au vers 1, 3, 6, 8, 10) et « Cielo » (vers 2, 3, 6, 8, 10) suivis d'une qualification (adjectif ou complément du nom).

⁷³¹ *Ibid.*, p. 230.

⁷³² *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 33.

1.2.2.5 Refrains disséminés et échos ponctuels

Nous appelons « refrain disséminé » toute répétition de mots, *leitmotiv* réparti sur l'ensemble de la composition et qui la constitue en territoire rythmique, basé sur la redondance, bien que celle-ci n'obéisse peu ou pas aux règles métriques. Les répétitions lexicales et les parallélismes sont fréquents – les six recueils de notre *corpus* sont concernés. Chez R. Darío, seuls les poèmes « Helios »⁷³³ et « Augurios »⁷³⁴ (soit 3.22%) présentent ce phénomène, de même que huit poèmes de J. R. Jiménez (soit 3.29%)⁷³⁵. Dans le recueil de R. Alberti, seul le poème « Recuérdame el alta mar »⁷³⁶ se rapproche de cette catégorie. C'est chez V. Aleixandre et les deux auteurs de la génération de 1970 de notre *corpus* que ce phénomène de répétition disséminée est le plus important. Il concerne huit poèmes du recueil *Espadas como labios*⁷³⁷ (l'ensemble représente 20.51% du recueil). Dans *Teoría*, neuf poèmes sont concernés⁷³⁸ (soit 30%). Chez P. Gimferrer enfin, les poèmes « Invocación en Ginebra »⁷³⁹ et « Band of angels »⁷⁴⁰ (soit 13.33%) présentent ce phénomène de refrain disséminé dans l'ensemble de la composition à travers un ou plusieurs *leitmotive*. Le refrain « diffus » apparaît-il encore comme un refrain et, en ce sens, comme un phénomène d'alternance ? Quelle en est la valeur rythmique ?

Dans le poème « La palabra » de V. Aleixandre⁷⁴¹, les répétitions expriment le tâtonnement du locuteur dans la recherche d'une voix. Plusieurs formules (répétitions

⁷³³ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 92. Le refrain apparaît selon une disposition en chiasme dans le premier : deux formules répétitives alternent (schéma ABBA) : « ¡Oh ruido divino, / oh ruido sonoro ! » qui apparaît aux première et dernière strophes (v. 1-2 ; v. 68 et 72) et « ¡Helios ! » (v. 30 et 44).

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 132. Ici le « refrain disséminé » consiste en une suite de parallélismes de construction suivant le schéma : « pasó » + article + nom d'oiseau. Il apparaît selon six variantes différentes.

⁷³⁵ Les poèmes V (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 104), VI (p. 105), XIII (p. 110), XXV (p. 117), XXXIII (p. 124), XXXVIII (p. 128), XLIV (p. 132), CLXXXVIII (p. 250).

⁷³⁶ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 134. Il s'agit de la répétition anaphorique de « cuando » (vers 2, 4, 6, 8, 10, 12).

⁷³⁷ Il s'agit principalement des poèmes « La palabra », *Espadas como labios, op. cit.*, p. 46), « Acaba » (p. 75), « Ida » (p. 87), « Salón » (p. 97), « Donde ni una gota de tristeza es pecado » (p. 109) et « Formas sobre el mar » (p. 111). On peut y ajouter « Mi voz » (p. 45) et « Tempestad arriba » (p. 91), où les répétitions sont moins globalement réparties dans le poème.

⁷³⁸ Cf. les poèmes « Le châtiment de Tartuffe » (*Teoría, op. cit.*, p. 79) de la première section, les poèmes 1 et 2 de la seconde (p. 85-88), les poèmes « Licantropi, hiboux, calaveras » (p. 115), « Pasadizo secreto » (p. 115), « Homenaje a Catullo » (p. 118), « Condesa morfina » (p. 120), « Maco » (p. 122) et « Hécate » (p. 127) de la troisième. Dans « Maco » et « Hécate » la répétition n'inclut pas la totalité de l'espace poématique. De plus dans « Le châtiment de Tartuffe », dans « Homenaje a Catullo » ou encore « Hécate », ce phénomène se fait plus rare.

⁷³⁹ *Arde el mar, op. cit.*, p. 142. L'expression « pese a Lutero » apparaît comme *leitmotiv* aux vers 7, 10, 18, 62 et 66. De plus l'expression « oh jardín de mis años » est répétée à trois reprises (vers 56, 57 et 63) ainsi que « el jardín de mi infancia » (v. 52) qui constitue une reprise sémantique de la première expression.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 164. L'expression « infancia que no tuve » apparaît à deux reprises (v. 31 et 52), ainsi que « ven hasta mí » à la fin du poème (v. 116 et 120). Il y a également trois occurrences de « no debiera importarme » (v. 56, 74 et 81) et plusieurs variantes autour de la construction « tumba » + adjectif (v. 40, 41, 42, 43, 44, 47 et 49).

⁷⁴¹ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 46.

formelles et répétitions sémantiques) réapparaissent, pour traduire l'absence de mouvement. La thématique de la prise de parole est introduite dès le titre : « La palabra » apparaît comme l'objectif à atteindre. Le « je » cherche à s'affirmer à travers ses paroles, la répétition suggère la naissance d'une voix, l'hésitation, le tâtonnement avec les trois démonstratifs du vers 1 (« esas », « esos » ou « esa »). Le poème est donc scandé de répétitions formelles ou sémantiques, dont certaines reviennent tout au long du texte : les mentions de l'acte de parole sont un véritable *leitmotiv* qui souligne son étendue spatiale. L'expression « voy a decir » et ses synonymes apparaissent à plusieurs reprises, du vers 3 au vers 44 (« yo voy a decirte »), « encadrant » le poème⁷⁴².

L'image de l'escargot est un autre *leitmotiv* même s'il n'est pas aussi étendu spatialement. Dans une certaine mesure, c'est donc un espace poématique « strié », délimité, que dessinent ces refrains « disséminés ». Il existe d'autres types de répétitions, cependant, notamment des reprises plus ponctuelles, voire par « paires »⁷⁴³. Il s'agit des renforcements, d'accents qui « relancent » ponctuellement le rythme par « opérations locales » (*Mille plateaux*). C'est un espace lisse que dessinent ces répétitions ponctuelles, un rythme « immédiat » qui évolue au fil des reprises. Néanmoins, dans ce poème « La palabra », toutes les répétitions contribuent à traduire un phénomène central : l'idée de recherche et d'hésitation dans l'élaboration d'une voix poétique. La répétition est donc mise à contribution pour l'expression de la stagnation. Le rythme progresse à pas lents, suivant ce cheminement semé d'hésitations :

Aquí al oído voy a decir
 (Mi boca suelta humo)
 Voy a decir
 (Metales sin saliva)
 Voy a hablarte muy bajo

(v. 3-7)

Grâce à la répétition (et ses différentes modalités), le poème acquiert à la fois un cadre et une matière, un espace à occuper et un déroulement temporel. Dans les exemples que nous venons d'étudier, le rythme découle de l'articulation des moments (issue de l'alternance couplet-refrain), c'est-à-dire toujours de la pluralité, souvent permise par l'étendue spatiale du

⁷⁴² Les refrains disséminés constituent un « cadre » dans d'autres poèmes, comme « Licantropi, hiboux, calaveras » de L.M.Panero, « Helios » de R. Darío, les poèmes V, VI et XIII de J.R. Jiménez.

⁷⁴³ Il y a deux occurrences de l'expression « pero esta(s) » par exemple, deux de « bajo » à deux vers consécutifs, de même que celles de « aunque » ou de « porque ». Cf. le poème « Acaba » de *Espadas como labios*, le poème « Ida », et dans la seconde moitié de « Formas sobre el mar ». Il semble que ce soit un trait caractéristique de ce recueil.

texte. Nous allons au contraire à présent nous intéresser aux poèmes caractérisées par la concision, la brièveté, la solidité formelle. Conduit-elle à une indivisibilité structurelle et à un « poème-bloc » ?

1.2.3 Les formes brèves

Si le rythme provient de l'agencement métrique du poème, parcouru d'un réseau d'échos et de reprises, caractéristiques des formes fixes, les formes brèves soulèvent la question de la cohésion de cet espace poématique. On a vu en introduction qu'Isabel Paraíso admettait l'existence de poèmes « monostrophes » et que cela ne signifie pas qu'ils soient « sans » strophe. Quelle est la signification de cette distinction pour la nature de l'espace poématique ? Ce dernier peut-il se passer d'articulation, de frontières internes, même invisibles ? La brièveté indique-t-elle des frontières métriques resserrées ou invite-t-elle au contraire à leur dépassement ? Peut-on envisager une écriture de l'instant et de l'ellipse ?

Sans doute pouvons-nous distinguer deux types de formes brèves, considérées en termes d'ouverture et de fermeture de l'espace poématique, cette dernière rejoignant la dimension « métrique » de l'écriture. En effet, c'est dans la mesure où ils sont réglementés par des lois métriques que les poèmes sont considérés comme « monostrophes » par I. Paraíso⁷⁴⁴. Constitués d'une unique « strophe fixe »⁷⁴⁵, quintiles, quatrains, tercets et distiques renvoient à une abondante tradition littéraire – R. de Balbín énumère ainsi huit types de formes brèves (tercets et quatrains)⁷⁴⁶ – qui rappelle parfois la maxime ou l'épigramme. Ils se caractérisent, on le verra, par une structure solide, articulée et métrique. Au contraire, certaines formes brèves mettent en tension cette fermeture métrique : parmi elles, les énigmes, dont le sens nous échappe ou s'émanche de la brièveté formelle. C'est désormais du décalage que provient le rythme : rigueur sémantique et formelle ne se répondent plus. Certains poèmes rappellent la forme du haïku⁷⁴⁷, introduit dans la poésie espagnole par le modernisme et les

⁷⁴⁴ C'est le cas de la « seguidilla » (quatrain rimé aux vers pairs, étudié par I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, *op. cit.*, p. 230), de la « redondilla » (étudiés par R. Baehr, *Manual de versificación española*, *op. cit.*, p. 237) ou de la « cuarteta asonantada » (*ibid.*, p. 245).

⁷⁴⁵ L'expression « estrofas fijas » est utilisée par T. N. Tomás pour faire référence aux strophes traditionnelles, parmi lesquelles figurent le distique, le quatrain et le tercet dont il observe les différentes modalités rimiques (AAA ou ABA).

⁷⁴⁶ *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975, p. 307.

⁷⁴⁷ Hérité du hokku, « au rythme de 5, 7, 5 », le haïku est apparu en tant que tel au Japon au XVII^e sous la plume de Matsuo Bashô (*Tout sur les haïkus*, Dominique Chipot, Lyon, Aléas, 2006, pp. 19-20). Toutefois, la

avant-gardes⁷⁴⁸. Juan Ramón Jiménez, notamment, lui emprunte certaines caractéristiques rythmiques : « mimetiza la técnica de ejecución japonesa en la contextura de su discurso », rappelle P. Aullón de Haro⁷⁴⁹. L. M. Panero y renvoie aussi de manière explicite. Par quel rythme se distinguent la concision des strophes traditionnelles, dites « fixes », et la brièveté ouverte des formes libres? L'une et l'autre renvoient-elles à un espace poématique métrique et clos ou suggèrent-elles au contraire une temporalité infinie ?

1.2.3.1 L'esprit des maximes et des aphorismes : concision et cohérence

1.2.3.1.1 Une configuration unitaire

Certaines formes brèves se caractérisent, selon R. de Balbín⁷⁵⁰, par une « configuración unitaria » dont l'espace est métrique et délimité, « cerrado y completo ». La cohérence syntaxique, de même que la présence de rimes, sont souvent des indices de cette constitution en « petits blocs durs »⁷⁵¹. Le quintile « Vacío »⁷⁵² de Rafael Alberti renvoie à une forme d'origine classique⁷⁵³ et présente un schéma rimique traditionnel en chiasme ababa⁷⁵⁴, qui indique une cohérence interne. Celle-ci est également soulignée par la logique de progression graduée qui domine l'ensemble avec le passage du passé (v. 1), au présent (v. 4) et au futur (v. 5)⁷⁵⁵ :

Vestido como en la tierra,
ya mi voz con otro viento,
nadie quiere darse cuenta
que soy marinero y guerrero,
que lo seré hasta que muera.

La cohérence de l'ensemble est renforcée par la régularité métrique de l'octosyllabe. La fixité de la forme traduit l'absence d'hésitation et de changement : « soy », « seré ». La concision

norme métrique 5-7-5 est rarement reprise avec exactitude par les poètes espagnols qui la réélaborent et en gardent, surtout, l'esprit d'ouverture, comme dans certains poèmes de Juan Ramón ou de L. M. Panero.

⁷⁴⁸ Tout en signalant des similitudes formelles entre le haïku et certaines formes fixes traditionnelles espagnoles, Pedro Aullón de Haro (*El jaiku en España*, Madrid, Hiperión, 2002, p. 41) situe vers la fin du XIX^e siècle l'origine du haïku dans la poésie de langue espagnole. Cette forme y aurait été introduite à la suite de voyages au Japon des poètes José Juan Tablada, puis Efrén Rebolledo : « Tablada se consideró a sí mismo como introductor del género en lengua española » (*ibid.*, p. 50).

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Sistema de rítmica castellana, op. cit.*, p. 307.

⁷⁵¹ *La poesía, op. cit.*, p. 234.

⁷⁵² *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 138.

⁷⁵³ I. Paraíso souligne que « la quintilla es empleadísima en el teatro y en la lírica del siglo XVII » (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 248).

⁷⁵⁴ I. Paraíso cite un exemple de quintilla de rimes ababa (note 2, *ibid.*, p. 248) qu'elle rapproche de l'épigramme. Ce schéma rimique est en outre celui de la lira, strophe de cinq vers mêlant heptasyllabes et hendécasyllabes. La « quintilla popular » (*ibid.*, p. 250) présente aussi le même type de construction bien que le premier vers soit habituellement non rimé avec le reste.

⁷⁵⁵ Nous soulignons les verbes aux différents temps.

est un outil rythmique non seulement métrique mais sémantique de cette écriture sans détours où la voix affirme une idée unique qui semble inébranlable.

Le poème CIV⁷⁵⁶ de *Diario de un poeta recién casado*, semble de facture similaire. Sa forme est brève et sa structure cohérente, soudée par l'assonance en « e-a »⁷⁵⁷ et les répétitions lexicales. Il est en outre composé d'une seule phrase et constitue un espace syntaxiquement fermé :

Saliste, entonces, de tu muerte seca y yerta,
como la chispa ardiente de la piedra yerta,
como el olor sin fin de la corteza seca,
como el correr puro de la charca muerta.

Le premier vers introduit les trois suivants qui forment successivement trois comparants (introduits par « como ») dont l'unique comparé est l'interlocutrice du poème⁷⁵⁸ évoquée par la deuxième personne du singulier (« saliste », v. 1). L'expression finale du premier vers, « tu muerte seca y yerta », réunit trois termes qui expriment l'absence (de vie, d'eau, de mouvement), repris aux vers suivants avec une signification différente.

Faut-il en déduire avec Dominique Rabaté que « la brièveté, une certaine brièveté consiste à empêcher que 'cela prenne' »⁷⁵⁹ ? Il n'y a, en quelque sorte, aucune émancipation possible du langage par rapport à son cadre métrique. Celui-ci ne touche pas seulement à la disposition des vers et des syllabes, mais concerne la syntaxe elle-même, structurée par des échos et des symétries qui ferment le poème. L'idée initiale de mort est finalement niée à chacun des vers 2, 3 et 4, dans une série de contrepoints sémantiques qui s'ajoutent aux répétitions formelles de mots. A chaque vers, un terme évoquant la vie (« chispa », « olor » et « correr ») côtoie le terme signifiant la mort (« yerta », v. 2, « seca », v. 3, et « muerta », v. 4). La disposition de ces trois derniers termes en chiasme par rapport à leur apparition au vers 1 renforce par la structure symétrique la clôture du poème⁷⁶⁰. Le rythme, ici, est un rythme d'emboîtement et de repliement de l'espace poématique sur lui-même. Il se caractérise par la cohérence et la fermeture.

⁷⁵⁶ *Op. cit.*, p. 178.

⁷⁵⁷ Elle est présente à tous les vers. Aux vers 1, 2 et 4 il s'agit même d'une rime consonante « erta ».

⁷⁵⁸ Il s'agit sans doute d'une apostrophe à la saison du printemps personnifiée et féminisée. Ce poème se situe d'ailleurs au sein de la « série printanière » commentée au chapitre précédent.

⁷⁵⁹ *Poétiques de la voix*, Paris, J. Corti, 1999, p. 52. Il renvoie à R. Barthes.

⁷⁶⁰ Il y a des échos positifs (les répétitions exactes) et des échos que nous nommons « négatifs », comme les contrepoints, qui, tous, tissent des connexions entre différents points du texte (ou obligent le lecteur à le faire).

1.2.3.1.2 Une articulation minutieuse

La présence d'une unité formelle et d'une cohérence de l'espace poématique n'empêche nullement l'agencement de nuances et l'articulation du sens, c'est-à-dire, finalement, une minutieuse spatialisation du poème dont la structure devient rythmique. En effet, l'espace solide et néanmoins articulé des poèmes monostrophes de J. R. Jiménez ou de Rubén Darío (quatrains ou tercets) nous incite à les comparer à des aphorismes selon la définition de V. Klauber⁷⁶¹ :

[La] brièveté, la précision du geste vers laquelle tend l'auteur attirent son regard sur le mouvement de sa propre pensée, comme l'éclair s'insinue dans l'œil.

Le poème IV⁷⁶² de *Diario de un poeta recién casado* peut nous permettre d'appréhender une première modalité organisationnelle. Il est agencé suivant un parallélisme : les deux distiques du quatrain se répondent, principalement par les vers 1 et 3, sémantiquement redondants et également constitués par deux expressions basées sur une répétition de mot (« clavo » dans le premier cas, « fuera » dans le second). Quant aux vers 2 et 4, ils apportent un approfondissement ou une explication du vers précédent :

Clavo débil, clavo fuerte...
Alma mía, ¡qué más da !
Fuera cual fuera la suerte,
el cuadro se caerá.

Les vers, les distiques se répondent et s'organisent suivant une structure « logique ». La progression sémantique du poème semble mener à un objectif précis, tel « l'éclair » (V. Klauber), le poème fait mouche. L'indétermination suggérée par le vers 1 est accentuée au vers 2 (« ¡qué más da! »). L'appartenance des vers 3 et 4 à la même phrase révèle leur connexion logique et souligne le passage de l'indétermination atemporelle (suggérée par « fuera », v. 3) à l'affirmation au futur de l'indicatif (« caerá », v. 4). Le poème se compose donc de deux mouvements sémantiques et syntaxiques, dont le second constitue une explication du premier. La binarité de cette première disposition métrique des formes brèves constitue un jeu de question-réponse. L'expression « el cuadro se caerá » a une valeur conclusive et suppose une progression par rapport aux trois vers précédents dont le message

⁷⁶¹ Article « Aphorisme » de V. Klauber pour le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* de l'Encyclopaedia Universalis, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁶² *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 104.

sémantique unique est l'impuissance face au destin. Le vers 4, qui évoque concrètement ce destin⁷⁶³, « ferme » donc logiquement l'espace du poème. On peut dire que la structure de l'ensemble peut être représentée comme un espace divisé en deux mouvements qui subissent eux-mêmes une coupure binaire. Seul le dernier vers, dont la valeur conclusive est soulignée par le futur de l'indicatif, résout et clôt l'ensemble⁷⁶⁴.

Cette répartition binaire, abritant un rapport dynamique entre deux temps du poème qui se répondent, semble caractéristique de l'écriture de plusieurs poèmes du recueil *Diario de un poeta recién casado*, où c'est souvent par une succession du sens figuré et du sens propre, de la suggestion métaphorique⁷⁶⁵ et de la description, que s'élabore cette structure métrique et rythmique. Cette vivacité rappelle également l'esthétique de la « maxime », définie par le *Lexique des termes littéraires* de M. Jarrety⁷⁶⁶ comme un « genre bref » exprimant « une pensée de façon particulièrement brillante » et caractérisé par « une syntaxe très charpentée (antithèse, parallèle) et par la recherche du *conchetto* (pointe surprenante) ». La rigueur syntaxique implique une organisation spatiale du sens et l'élaboration d'un rythme métrique. Nous admettons donc que le poème s'apparente à une maxime lorsque la structure de la syntaxe met en jeu la forme brève en la constituant comme un *territoire* pluriel, articulé, et dynamique.

Certains poèmes reposent sur un parallélisme binaire et sémantique où une même image est désignée successivement par une expression imagée et son élucidation. S'élabore alors un jeu de question-réponse entre les deux « parties » du poème. Chacun de ces moments peut être

⁷⁶³ L'image du « cuadro » qui ne manque pas de s'écrouler peut signifier le caractère inévitable de la mort, de manière métaphorique.

⁷⁶⁴ Ce type de construction se rencontre aussi dans le quatrain LV (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 139), le passage du passé composé (v. 1) au futur (v. 3) renvoie à la même idée de logique articulée en deux temps, à la manière d'un proverbe. La construction du poème LXXXVII (*op. cit.*, p. 168) est semblable, avec une répartition du quatrain en « distiques » dont l'articulation est marquée par le passage du présent (« eres », v. 1) au futur (« vivirás », v. 3). Ces quatrains présentent ainsi une construction binaire et une structure symétrique : dans les deux poèmes, comme dans l'exemple étudié plus haut, les vers pairs « dépendent » des vers impairs, sémantiquement et syntaxiquement (par un enjambement entre les vers 1 et 2, puis entre les vers 3 et 4, aussi bien pour le poème LV que le poème LXXXVII). Dans le poème LXXXVII, en outre, la « fermeture » de l'espace rythmique est mise en relief par la répétition de « como » aux v. 1 et 4 (qui encadrent le quatrain). Structuration et configuration unitaire ne s'opposent donc nullement.

⁷⁶⁵ Toutefois, dans les poèmes que nous étudions à présent, la « suggestion » métaphorique est explicitée par une désignation au sens propre de l'objet ou référent. Sur ce point, ces poèmes diffèrent de « l'esthétique de suggestion » que nous évoquerons plus avant et qui correspond à une dynamique d'ouverture de l'espace sémantique.

⁷⁶⁶ *Op. cit.*, p. 260

réduit à un vers, comme dans le poème XLIX⁷⁶⁷ de J. R. Jiménez où le souvenir de la mer, d'abord qualifié métaphoriquement au vers 1 est ensuite identifié au vers 2⁷⁶⁸ :

¡Estela verde y blanca,
memoria de la mar!

Dans le quatrain CLIX⁷⁶⁹, « ¡Desnudo! », c'est la nudité qui constitue le thème central, évoqué d'abord de manière abstraite, sans qu'on ne rapporte l'adjectif « desnudo » (v. 1) à un « personnage » précis. Celui-ci n'est identifié qu'aux vers 3 et 4 où la nudité conduit à un éloge de la mer et de l'amour. Dans le poème CXLIX⁷⁷⁰, la description d'une nuit d'orage aux vers 1 et 2⁷⁷¹ renvoie à une « esencialización de sensaciones »⁷⁷² et l'on comprend, à rebours, que l'image qualifiait une interlocutrice.

Ce jeu de question-réponse implique non seulement la dualité mais le mouvement (au moins sémantique), qui contraste avec la fixité métrique. On peut, sur ce point, opposer ce premier mode organisationnel à une seconde modalité qui, pourtant, repose également sur une répartition binaire des vers. Le poème XC⁷⁷³ (quatrain) présente une construction proche de ce schéma, mais implique une stagnation :

Estás aquí. Fue sólo
que tu alma subió a lo más insigne.
Fue sólo – estás aquí –
el abrirse de un breve día triste.

Comme dans le poème IV étudié plus haut, les vers 1 et 3 du poème XC sont redondants, et peuvent se résumer à deux idées : la présence (symbolique) de l'interlocuteur (« estás aquí ») et l'introduction d'une concession (avec « fue sólo ») explicitée dans le vers suivant. Au

⁷⁶⁷ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 135.

⁷⁶⁸ Les couleurs « verde » y « blanca » rappellent l'eau et les algues pour le premier, l'écume pour le second. L'astre évoqué au vers 1 peut symboliser la mémoire car la lumière est un symbole de connaissance. Dans son *Dictionnaire des symboles* (Paris, Laffont, 1969, p. 589), J. Chevalier évoque la symbolique de l'étoile à la fois « dans le langage et les rites maçonniques ». Il indique alors : « Cette lumière à laquelle se réfèrent si souvent les rites n'est autre que la connaissance transfigurante que les maçons ont le devoir d'acquérir ».

⁷⁶⁹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 226.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁷⁷¹ Le vers 3 engendre une rupture, avec la subite allusion, après deux vers purement descriptifs, à une interlocutrice et à un jugement moral (« mala », v. 3, « buena », v. 4). On peut considérer ce bouleversement en se référant à « la crisis de transición de niño a adulto de la personalidad poética », comme Michael P. Predmore (*op. cit.*, note 135, p. 216), ou en interprétant les premiers vers comme l'évocation métaphorique d'une dispute avec Zenobia, qui serait la locutrice du vers 3, « mala » par le conflit évoqué plus haut, mais « buena » par l'amour que lui porte le locuteur, ambiguïté qui suggère une relation amoureuse passionnelle.

⁷⁷² Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 41 (note 28).

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 170.

contraire des vers impairs, les vers pairs apportent un élément sémantique nouveau, mais contrapuntique (le vers 2 a pour objet l'interlocuteur alors que le vers 4 est tourné vers le contexte extérieur : « un breve día triste »). Néanmoins, l'idée de stagnation domine, il n'y a aucune dynamique de question-réponse des distiques, comme on a observé plus haut : la structure symétrique de ce poème-épitaphe est basée sur deux parties métriquement égales, insérées dans un espace englobant fermé, à l'image de la pierre tombale.

Dans le poème intitulé « LSD limerick »⁷⁷⁴ du recueil *Teoría*, ce schéma en parallélismes statiques est reproduit sur six vers répartis en trois distiques. Les vers impairs introduisent un personnage (« Alicia », v. 1, « un viejo », v. 3, « niño », v. 5) alors que les vers pairs (soit les vers 2, 4 et 6) en proposent une description succincte. L'ensemble forme une sorte de triptyque qui, en dépit du caractère énigmatique de la syntaxe et du lexique⁷⁷⁵, est caractérisé par la fixation et la reprise à l'identique du même schéma binaire :

Alicia en el llano sonaba
 con rojo teji · ó su baba
 un viejo en la cruz · ágata
 en lámpara viejo ojo y cruz
 esquizofrénico niño mas
 un viejo que en el yano hablaba.

Un dernier type organisationnel peut être observé dans certains tercets. Si le poème CXXV⁷⁷⁶ ne présente pas la même symétrie que les exemples précédents (quatrains), il a néanmoins une structure binaire dont l'articulation est soulignée par la ponctuation « : ».

Ejemplo de mi vida es esta rosa
 que de mi muerte, vida eterna, brota:
 lleva en su mano, dulce, la corona.

Les deux premiers vers (en contrepoint, avec l'opposition « mi vida », v. 1 / « mi muerte », v. 2) appartiennent cependant à la même phrase. Ils sont référentiels et descriptifs (« esta rosa », v. 1) alors que le troisième clôt le tercet sur une personnification de la rose (« su mano ») qui devient un symbole de noblesse (puisqu'elle porte « la corona »). Dès le vers 1,

⁷⁷⁴ *Teoría, op. cit.*, p. 128. Il fait référence à une forme métrique anglosaxonne.

⁷⁷⁵ On peut remarquer des particularités lexicales (« teji.ó », v. 2, « yano », v.6) et la nature ambiguë de certains personnages évoqués : le terme « lámpara » (v. 4), par exemple, suggère-t-il que le « viejo » évoqué au vers précédent est dessiné sur une lampe ?

⁷⁷⁶ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 195.

avec l'expression « ejemplo de mi vida », la rose est comparée à la locutrice imaginaire de l'épithète. Le motif de la « corona » apporte une justification au mot « ejemplo » (v. 1) ; mise en valeur par l'hyperbate et son rejet en fin de vers et de poème, l'allusion à la couronne constitue le climax de l'éloge à la défunte et à la vitalité de « cette rose », qui conclut ce tercet par une sorte point d'orgue. Chacun des vers du tercet apporte un élément nouveau, mais alors que les deux premiers sont équivalents, le vers final « clôt » logiquement le poème qui s'apparente alors à un espace rythmique fermé. Brièveté métrique et minutie langagière semblent aller de pair. Or, si la fermeture de l'espace poématique n'implique pas celle de la temporalité poétique, et si la concision de la forme ne signifie pas nécessairement celle du sens, comment la concision formelle peut-elle inviter à l'ouverture ?

1.2.3.2 Concision et ouverture : esthétiques de « décalage »

Le contraste établi entre la concision formelle et l'ouverture (sémantique, notamment) possède un potentiel rythmique certain. Les poèmes mettent à contribution cette tension de différentes manières. Nous pouvons distinguer ceux qui s'appuient sur une écriture elliptique de ceux où le sens excédant l'espace métrique appelle à un continuuel renouvellement de la lecture.

1.2.3.2.1 Poèmes-énigmes : ellipse et suggestion

Parmi les formes brèves traditionnelles, celles qui évoquent maximes et aphorismes (étudiées plus haut) s'opposent, par leur fermeture, aux poèmes qui rappellent l'énigme et l'épigramme, dont la dimension suggestive estompe les frontières poématiques formelles. Le poème est ouvert sur un « en-dehors » où, loin d'être circonscrit par la brièveté, le sens se libère. Le caractère énigmatique du poème « Ibis »⁷⁷⁷ de Rubén Darío présente ce détachement par rapport au cadre métrique, le poème renvoyant à une forme fixe (isométrie, rimes embrassées). La cohérence de l'ensemble est mise en valeur par la syntaxe : les quatre vers appartiennent à une même phrase complexe, articulée successivement par une épithète en apposition (« enigma », v.2, renvoie au groupe nominal « Ibis de Ovidio » à la fin du vers 1), une relative (introduite par « que » au début du vers 3) et une subordonnée circonstancielle de temps (avec « cuando », en tête du vers 4).

Cuidoso estoy siempre ante el Ibis de Ovidio,
enigma humano tan ponzoñoso y suave

⁷⁷⁷ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 145.

que casi no pretende su condición de ave
cuando se ha conquistado sus terrores de ofidio.

Outre cette cohérence qui confère au poème une unité indéniable, la présence de l'énigmatique « Ibis » implique la recherche d'une interprétation par le lecteur, et donc une ouverture sémantique de l'espace poématique, comme le souligne Véronique Klauber⁷⁷⁸ :

L'énigme interpelle un sujet. Il la ressent comme provenant d'un 'ailleurs', comme porteuse d'une puissance d'étrangeté. A l'image du sphinx, l'énigme semble attendre ; c'est-à-dire que semble y résider une subjectivité latente qui sommeille et qui attend, dans une immobilité apparente, que passe celui qui saura l'animer.

L'« immobilité apparente » de l'énigme est traduite par la forme fixe du quatrain et une organisation symétrique, alors que l'ambiguïté et l'ouverture proviennent du lexique⁷⁷⁹ et de l'idée de suggestion, d'imprécision : « casi no pretende su condición de ave » (v. 3). Ici, la figure du sphinx (dont parle V. Klauber) est rappelée (ou métamorphosée) par l'« ibis », dont le portrait, dans le poème, est plutôt un « antiportrait » elliptique (« enigma humano ») et inversé (« casi no ») qui souligne la complexité de cette figure.

Le quatrain se caractérise par un sémantisme ouvert, en contraste avec sa rigueur métrique. Il s'apparente à une épigramme : le texte renvoie à une image qui constitue un dépassement, un « hors texte » qui lui est néanmoins associé. Cette complexité des frontières poétiques et cette implication de « l'en-dehors » du poème provient également de la portée intertextuelle des vers. Au contraire de la délimitation métrique du poème, observée précédemment, le poème-énigme propose une indéfinition : derrière l'étrange oiseau, l'identité de Mercure (cf. le livre V des *Métamorphoses*⁷⁸⁰) n'est jamais révélée. Chez Ovide, c'est la crainte de Typhée qui motive cette transformation en Ibis. Le recours à l'hypotexte permettrait de résoudre l'énigme, mais son caractère implicite, ici, ouvre le poème et prolonge sa lecture bien au-delà de sa brièveté formelle⁷⁸¹. L'intertextualité (sur laquelle nous

⁷⁷⁸ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 251.

⁷⁷⁹ L'adjectif « Cuidadoso » sur lequel débute le poème met en garde et semble inviter à ne pas interpréter littéralement ce qui suit. Ensuite, le terme « enigma », l'antithèse « ponzoñoso y suave » (v. 2), la formulation « casi no pretende » (v. 3) traduisent l'ambiguïté de l'Ibis, entre homme (« humano », v. 2) et oiseau (« ave », v. 3).

⁷⁸⁰ Paris, Gallimard, 1992, p. 177 : « et les ailes d'un ibis déguisèrent le dieu du Cyllène ».

⁷⁸¹ Ce poème-énigme est fixe d'un point de vue métrique, mais l'espace étroit et ordonné du quatrain traditionnel est étiré par la densité, la duplicité du sens qu'on ne résout que par la recherche d'une interprétation (dans l'œuvre d'Ovide, par exemple). L'espace visuel et le temps de la lecture ne coïncideraient-ils plus ?

reviendrons) contribue donc à ce contraste forme-sens où s'allient concision et profondeur sémantique. Elle a un potentiel rythmique de suggestion.

De même, dans le poème « Siempre que sueño las playas »⁷⁸² du recueil de R. Alberti, la représentation de la mer semble figée (« siempre », v. 1) ; à la description de motifs réels (« marinero », v. 3, « velita », v. 4, « velero », v. 5) se mêlent des espaces « vides » de pure suggestion. Une syntaxe trouée et aérée nous invite à considérer le sens au-delà des mots, en profondeur⁷⁸³. La dimension onirique de cette perception (« sueño », v. 1 et 2)⁷⁸⁴ renvoie d'ailleurs à l'idée d'évasion, de détachement. Comme dans l'énigmatique poème « Ibis » commenté précédemment, elle suggère l'ouverture du poème, au-delà de son étendue spatiale :

Siempre que sueño las playas,
las sueño solas, mi vida.
... Acaso algún marinero...
quizás alguna velita
de algún remoto velero...

1.2.3.2.2 La brièveté formelle excédée, la prolifération du sens

Si, dans les poèmes précédents, l'ouverture était connotée par une dimension suggestive et elliptique, c'est parfois l'expression elle-même qui implique, par sa complexité, sa richesse, un décalage – voire une mise en tension – de la rigueur métrique ou, du moins, de la brièveté formelle. Nous nommons « prolifération du sens » cette inclusion, au sein de la brièveté, d'une ouverture. Extensible et renouvelable, le sens semble continuellement nous échapper. Le décalage entre brièveté formelle et « prolifération sémantique » engendre tout d'abord un contraste entre immobilité (métrique) et mouvement. Ce phénomène rappelle la forme du haïku qui, selon Pedro Aullón de Haro, « realiza mediante escuetas palabras la fijación

⁷⁸² *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 121. Il s'agit d'une « quintilla popular » en octosyllabes et présentant des rimes assonantes croisées ABAB, sauf au premier vers, blanc. Le recours à une forme fixe d'origine traditionnelle castillane n'empêche nullement une certaine parenté avec le haïku.

⁷⁸³ C'est pourquoi il est qualifié de « modelo de concentración verbal » par P. Aullón de Haro. Le lecteur devient alors « uno de los factores que inciden preponderantemente en la creación peculiar del jaikismo de Jiménez », *El jaiku en España, op. cit.*, p. 44. P. Aullón de Haro reconnaît que dans les haïkus de J. R. Jiménez (notamment les poèmes XXVIII, XLIX et L) « la delimitación semántica de sus contornos y del verso no siempre es fácil de conseguir por el lector », *op. cit.*, p. 82

⁷⁸⁴ Les indéfinis « algún » (v. 3) ou « alguna » (v. 4) ainsi que la ponctuation avec la répétition des points de suspension (deux fois au vers 3, une fois au vers 6) traduisent le sentiment d'ouverture et d'indétermination que donne le haïku, qui comme on le verra plus bas, invite le lecteur à chercher le sens. Le poème « Medianoche » (*ibid.*, p. 128), malgré ses deux strophes (distique et tercet) ressemble par certains aspects à un haïku en rapportant une impression fugitive traduite par l'exclamation (dans le tercet), image figée du fleuve Manzanares peut-être perçu depuis le train évoqué au vers 1.

perceptiva de una realidad »⁷⁸⁵. Le haïku offre une vision complète et immédiate d'un objet évoqué d'un seul souffle (« une seule respiration », selon D. Chipot⁷⁸⁶). Il « doit être le reflet dynamique d'une image instantanée », instant photographié et vivifié, d'où la fusion paradoxale de la forme statique et du « dynamisme » sémantique du haïku.

Il s'agit donc bien d'un rythme par décalage où immobilité et dynamisme se mêlent, contrastant et perturbant la rigueur métrique (l'isosyllabisme), comme dans le distique CLXIV⁷⁸⁷ du recueil *Diario de un poeta recién casado* :

¡Oh mar, cielo rebelde
caído de los cielos!

La mer constitue sans doute un référent « fixe », saisi dans l'instant et par une phrase unique dont émane, néanmoins un mouvement infini d'échange avec le ciel, dans une sorte de jeu de miroir entre la visualisation du ciel dans la mer (« mar, cielo ») et de la mer provenant du ciel (« caído de los cielos »). Le sens se renouvelle et se modifie à mesure qu'on considère l'une ou l'autre de ces images qui finissent par se fondre l'une en l'autre, sans qu'on ne parvienne à trancher totalement, à « arrêter » le sens.

Le rythme de ce poème émane donc d'un rapport dynamique de contraste et de décalage où la concision formelle semble, paradoxalement, libérer le sens, détaché de tout cadre métrique. Cette esthétique se retrouve dans le quintile « Nana »⁷⁸⁸ du recueil *Marinero en tierra*. La prolifération sémantique repose sur des jeux phoniques de paronomases et de résonnances, bien que le poème renvoie, par son nombre de vers et la présence de rimes, à une « quintilla popular »⁷⁸⁹. Si le poème est composé de deux mouvements redondants, soulignés par des parallélismes⁷⁹⁰, sa binarité renvoie pourtant à une apostrophe unique adressée tout à la fois, comme le remarque Concha Zardoya⁷⁹¹, à la mer, la mère et la fille :

Mar, aunque soy hijo tuyo,

⁷⁸⁵ *El jaiku en España, op. cit.*, p. 41 (Note 28).

⁷⁸⁶ *Tout sur les haïkus, op. cit.*, p. 35. Elle précise que les « règles de forme du haïku sont celles immédiatement visibles [...] ou appréhendées dès la première lecture [...] ».

⁷⁸⁷ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 230.

⁷⁸⁸ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 120.

⁷⁸⁹ I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 250. La présence d'un vers blanc suivi de quatre vers aux rimes croisées est caractéristique de cette forme brève (*ibid.*, p. 247).

⁷⁹⁰ En effet les apostrophes « mar », v. 1, et « marecita », v. 4, se répondent, ainsi que les verbes introducteurs de style direct suivi de « : » (comme « decirte », v. 2 ou « llamarte », v. 3) ou, enfin, les exclamations qui apostrophe la mère-mer, vers 2 et 5.

⁷⁹¹ *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, p. 409.

quiero decirte: ¡Hija mía!
y llamarte, al arrullarte:
Marecita,
 – madrequita –,
 ¡marecita de mi sangre!

Les trois figures entrent en résonance, tant sur le plan sonore (par des échos) que sur les plans sémantique et lexical. La richesse du sens émane en effet de paradoxes (« hijo tuyo » / «hija mía »), de paronomases (« madrequita » / « marecita », v. 4), et du sens figuré (« hijo tuyo »⁷⁹²). La concision engendre et dissimule à la fois la profondeur et le nuancement perpétuel.

Cette esthétique du décalage qui se joue des articulations sémantiques inclut ailleurs antithèses et véritables contrastes. Le distique II⁷⁹³ de *Diario de un poeta recién casado* a pour base une antithèse entre deux motifs, « raíces » et « alas », dont l'opposition d'abord, puis la confusion, conduit à un double paradoxe (introduit par « Pero ») :

Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen
y las raíces vuelen.

La présence de contradictions apparentes⁷⁹⁴ constitue l'un des critères essentiels du mouvement rythmique de cette structure binaire et dynamique : cette invitation à la relecture, à l'interprétation déconnectée de la forme langagière et du sens propre engendre un mouvement, rythme sémantique au-delà des frontières métriques⁷⁹⁵. Plus encore que sur les antithèses et l'ellipse, c'est sur le paradoxe et le blocage du sens que reposent les « haïkus » du recueil *Teoría* de L. M. Panero.

⁷⁹² L'expression peut signifier simplement que le locuteur est originaire des bords de la mer andalouse qu'il chante dans le recueil ou s'entendre dans un sens figuré et symbolique.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁹⁴ Une interprétation purement métaphorique de cette dimension antithétique renvoie au combat interne qui anime le locuteur, pour qui s'affrontent l'enfance (l'attachement à la terre natale, symbolisé par « raíces ») et l'âge adulte qui est encore synonyme d'aventure pour lui (d'où l'allusion au motif « alas »). L'image des ailes devenant racines peut symboliser son entrée dans l'âge adulte, alors que l'enfance n'est qu'un lointain souvenir.

⁷⁹⁵ Cette nécessaire relecture rappelle l'idée de « signifiance » définie par M. Riffaterre. Ce poème s'apparente donc selon nous à un haïku dont la signification, jamais statique, est toujours en cours d'acquisition, d'où le décalage entre l'espace poématique et la temporalité qu'il implique.

1.2.3.2.3 Concision et silence : des airs de haïku...

On se doit de réserver une place à part aux deux seuls poèmes de notre *corpus* pour lesquels l'influence du haïku est véritablement frappante et, dans un cas, explicite. Il s'agit du poème « Quemar a Kafka (haikú) » de L. M. Panero⁷⁹⁶ :

Adelgazar

en una calle de Praga.

Le titre annonce l'appartenance de ce poème à la catégorie du haïku⁷⁹⁷. En outre, bien qu'il ne soit composé que d'un vers unique échelonné sur deux lignes, ce poème est formé de deux tronçons, pentasyllabe et octosyllabe, sur le modèle des haïkus traditionnels⁷⁹⁸. L'absence des cinq dernières syllabes qui complèteraient la norme du haïku constitue cependant une carence⁷⁹⁹ significative dans la mesure où la forme « haïku » est explicitement revendiquée (ce qui n'était pas le cas des autres formes brèves proches du haïku étudiées plus haut). Une attente se crée, qui n'est jamais satisfaite : la forme « fixe » japonaise ne trouve pas dans ce poème de L. M. Panero de réalisation formelle complète, de « clôture » métrique. Or, bien sûr, cette ouverture perpétuelle, si elle est en contraste par rapport aux normes du haïku d'un point de vue métrique, correspond à l'esthétique du haïku et à l'ouverture sémantique qui caractérise ce type de poème⁸⁰⁰. Le poème de L. M. Panero n'est pas un « faux » haïku mais plutôt un « archi haïku », en quelque sorte, qui abuse des caractéristiques typiques du genre. L'indétermination totale est d'ailleurs accentuée par le caractère incongru du poème. Par son sens (énigmatique) et par sa forme (elliptique), qui lui confèrent un espace rythmiquement ouvert, le poème « Quemar a Kafka » laisse le lecteur dans une double attente, voire face à un blocage (à laquelle la pluralité des lectures et les multiples tentatives d'interprétation tenteront de mettre fin).

⁷⁹⁶ *Teoría, op. cit.*, p. 123.

⁷⁹⁷ Cette densité est également mise en valeur, ici, par les sonorités : assonance en « a » (aux termes « Quemar », « Kafka », « adelgazar », « calle », « Praga ») et allitération en [k] dans le titre. Ces répétitions sonores engendrent une cohésion entre les différentes unités formelles du haïku et, peut-être, invitent à voir une profondeur sémantique au-delà des mots.

⁷⁹⁸ Celui-ci est originellement constitué rappelons-le de trois vers comptant respectivement cinq, sept et cinq syllabes.

⁷⁹⁹ Peut-être le point isolé entre le premier et le second vers constitue-t-il une réminiscence d'un troisième vers (le vers 2 du haïku traditionnel) « effacé » ?

⁸⁰⁰ L'origine du poème explique peut-être cette ouverture, inhérente au haïku, qui dépasse en quelque sorte ses propres frontières. I. Paraiso précise qu'il provient du « haikai, poemas de 36, 50 o más versos, que se componía en grupo », dont les premiers vers, ceux du « poeta maestro o iniciador » était de cinq, sept, et cinq syllabes (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 225-226).

Cette ouverture « sur le vide », qui ne se défait pas de son caractère énigmatique, est portée à son comble, exacerbée, dans le poème « Konoshiro », de L. M. Panero⁸⁰¹. Il évoque la forme du haïku de manière indirecte et détournée. Le titre, plutôt incongru (il désigne un plat de sushi), renvoie à un stéréotype de la culture japonaise qui, par un glissement métonymique (sans doute un peu osé), fonctionne comme un « signal » interculturel pour suggérer, enfin, de manière imagée et allusive, le genre poétique du haïku. S'il est défini par Pedro Aullón de Haro comme une « poesía que sugiere »⁸⁰², c'est à lui-même que le haïku semble renvoyer. Cette dimension métatextuelle entraîne une exacerbation des caractéristiques du genre, principalement l'ouverture, le détachement et l'ellipse. Présenté d'emblée (par l'allusion à la culture japonaise) comme un espace sémantiquement dense, le poème nous invite à explorer le sens, à voir au-delà de sa brièveté formelle :

el llanto de los monos tiene menos
de un año
crece
a vuelo en la sólida ceniza
un año

Le motif du « llanto » qui s'accroît (« crece », v. 2) jusqu'à la mort (connotée par « ceniza », v. 3) renvoie peut-être à une représentation grotesque de la vie – dont les seuls êtres évoqués ici sont des singes. Si la vie est synonyme de douleur (« llanto »), la mort, quant à elle, semble inévitable (avec l'adjectif « sólida »). Mais n'est-il pas difficile d'apporter une interprétation définitive à ce message énigmatique ? L'interprétation du poème semble bloquée par des affirmations déroutantes (« el llanto [...] tiene menos / de un año »), des oxymores (« sólida ceniza »), des tournures syntaxiques ambiguës (quel est le sujet de « crece » : « llanto » ou « un año » ?). L'ambiguïté ne semble pas tant enrichir le sens qu'en perpétuer le caractère énigmatique et déboucher sur un vide sémantique difficile à combler. La brièveté, la rapidité d'expression, la présence de l'ellipse (le « vide » est particulièrement présent sur l'espace poématique) sont, plus que des manières de dire, des manières de taire : la brièveté caractéristique du haïku est renvoyée à elle-même ; elle n'est pas « dépassée » par le sens comme on l'a vu auparavant (en parlant d'ouverture, de prolifération), mais absorbée par lui. Dans une sorte d'exacerbation déviante des caractéristiques du haïku, la brièveté formelle renvoie à l'impossibilité de tout développement, à l'absorption du dire poétique « bref » par le

⁸⁰¹ *Teoría, op. cit.*, p. 118.

⁸⁰² *El jaiku en España, op. cit.*, p. 41, note 28.

silence. Détaché des lois de la versification traditionnelle, le rythme a pourtant ici encore à voir avec une conception métrique de l'écriture, ne serait-ce que par la correspondance entre espace poématique (sur la page) et espace poétique (la signification du poème).

En conclusion à ce sous-chapitre, nous pouvons observer que de la forme fixe à la forme libre, la brièveté formelle donne lieu à deux types d'élaboration du rythme. Parfois, elle renvoie à une « strophe fixe » de la tradition littéraire (maxime, épigramme) et évoque un espace rythmique clos, délimité, voire synonyme d'immobilité. La structure suit la dynamique logique (particulièrement dans le cas de la maxime) mais n'en est pas moins unitaire et cohérente. En revanche, si énigmes et haïkus ne s'opposent pas complètement à cette forme, ils supposent un espace ouvert sur le monde. La parole doit être approfondie, d'où l'abondance d'images, mais aussi de paradoxes, de contradictions. Si cette ouverture n'est que suggérée par la brièveté, nous verrons à présent qu'elle émane de la forme même de certains poèmes dont la longueur, l'articulation, la dynamique de succession (régulière ou non), implique encore un rapport dialectique entre répétition et différence. Quelle est la valeur rythmique de l'enchaînement des vers et des strophes ? Quel espace métrique, enfin, la strophe et l'articulation interne du poème construisent-elles, au-delà de son inclusion dans une forme fixe ?

1.2.4 Suites de strophes, répétition et différence

Certains poèmes ne présentent pas de configuration réglée par une organisation métrique globale. Emancipée de tout schéma d'agencement fixe, la strophe n'en constitue pas moins une division interne, qui articule et segmente l'espace poématique. Il s'agit à présent d'envisager les strophes dans leur succession, basée ou non sur l'isotrophie. Nous en envisagerons trois modalités : d'abord, les poèmes où se répète le même schéma strophique (isostrophie), puis ceux de strophes inégales (hétérostrophie) et, enfin, les poèmes « sans » strophes. Un dernier point, sur la présence et la valeur des paragraphes dans les poèmes en prose, nous conduira à interroger la notion de « strophe » et son rôle comme système d'organisation.

1.2.4.1 Isotrophie et « poésie ininterrompue »

La répétition d'un même schéma strophique est une construction métrique utilisée abondamment par la poésie traditionnelle ou de type populaire. Hormis dans *Teoría* de

L. M. Panero, l'isostrophie se rencontre dans tous les recueils de notre *corpus*, principalement dans celui de R. Darío, composé à 43.54%⁸⁰³ sur ce modèle. Elle a également une place importante dans les recueils de R. Alberti, où vingt poèmes sont ainsi constitués⁸⁰⁴, soit 19.04%, et de V. Aleixandre, dans sept poèmes, soit 17.07%⁸⁰⁵. Elle se rencontre dans onze poèmes du recueil de J.R. Jiménez, soit 4.56% du recueil⁸⁰⁶, et dans un seul poème⁸⁰⁷, soit 6.66%, du recueil de P. Gimferrer.

L'isostrophie permet la constitution de « séries »⁸⁰⁸ qui acquièrent, du fait de la longueur du poème, un rythme caractéristique⁸⁰⁹. Dans *Cantos de vida y esperanza*, neuf poèmes basés sur l'isostrophie ont un nombre de vers supérieur à vingt (soit 33.33%), et les quatre poèmes isostrophes de *Espadas como labios* sont de longs poèmes⁸¹⁰. En outre, si le poème dure ce que dure sa lecture, sa temporalité découle également de l'agencement de ses vers. C'est sur ce point qu'il semble que l'isostrophie soit propice à l'établissement d'un « espace lisse » et ouvert.

⁸⁰³ Vingt-sept poèmes sont concernés en effet : « Cantos de vida y esperanza » (*op. cit.*, p. 69), « Los tres reyes magos » (*ibid.*, p. 79), « Canto de esperanza » (*ibid.*, p. 91), « Spes » (*ibid.*, p. 96), « Qué signo haces, oh Cisne... » (*ibid.*, p. 99), « En la muerte de Rafael Nuñez » (*ibid.*, p. 101), « ¡Antes de todo, gloria a ti, Leda! » (*ibid.*, p. 102), « Retratos » (poème 1 et 2, *ibid.*, p. 104), « Tarde del trópico » (*ibid.*, p. 109), « Nocturno » (*ibid.*, p. 110), « Canción de otoño en primavera » (*ibid.*, p. 111), « ¡Oh, terremoto mental! » (*ibid.*, p. 118), « El verso sutil que pasa o se posa » (*ibid.*, p. 119), « Filosofía » (*ibid.*, p. 120), « Leda » (*ibid.*, p. 120), « Madrigal exaltado » (*ibid.*, p. 128), « Ay, triste del que un día » (*ibid.*, p. 131), « ¡Aleluya » (*ibid.*, p. 136), « De otoño » (*ibid.*, p. 137), « A Goya » (*ibid.*, p. 137), « Amo, amas » (*ibid.*, p. 140), « Nocturno » (*ibid.*, p. 142), « Programa matinal » (*ibid.*, p. 144), « Ofrenda » (*ibid.*, p. 146), « Allá lejos » (*ibid.*, p. 151) et « Lo fatal » (*ibid.*, p. 152).

⁸⁰⁴ « Sueño del marinero » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 79), « Prólogo en la sierra » (*ibid.*, p. 90), « Ayer y hoy » (*ibid.*, p. 93), « Mi corza » (*ibid.*, p. 95), « El niño muerto » (*ibid.*, p. 102), « La cabra » (*ibid.*, p. 104), « Capirucho » (*ibid.*, p. 104), « Negra-flor » (*ibid.*, p. 105), « Gimiendo por ver el mar » (*ibid.*, p. 118), « Llamada » (*ibid.*, p. 119), « Elegía del niño marinero » (*ibid.*, p. 125), « (Verano) » (*ibid.*, p. 128), « Dime que sí » (*ibid.*, p. 128), « Del barco que yo tuviera » (*ibid.*, p. 129), « La niña que se va al mar » (*ibid.*, p. 133), « Recuérdeme en alta mar » (*ibid.*, p. 134), « La mar del puerto viene » (*ibid.*, p. 135), « Ya se fue la marinera » (*ibid.*, p. 141), « Si yo nací campesino » (*ibid.*, p. 142), « Funerales » (*ibid.*, p. 143).

⁸⁰⁵ Il s'agit de « Toro » (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 65; seules les premières et dernières strophes ne sont pas des quatrains) « Poema de amor » (*ibid.*, p. 71), « Por último » (*ibid.*, p. 77 ; sur treize strophes, ce poème comporte deux tercets, mais la majorité écrasante des quatrains nous permet tout de même de parler d'isostrophie le concernant), « Madre madre » (*ibid.*, p. 83, c'est également un poème composé presque intégralement de quatrains), « Tempestad arriva » (*ibid.*, p. 91 ; seule la strophe 4 n'est pas un quatrain), « Salón » (*ibid.*, p. 97) et « Suicidio » (*ibid.*, p. 99).

⁸⁰⁶ Il s'agit des poèmes III (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 104), IX (*ibid.*, p. 107), XX (*ibid.*, p. 114), XXXVI (*ibid.*, p. 127), XXXIX (*ibid.*, p. 129), LXIV (*ibid.*, p. 151), XCVI (*ibid.*, p. 174), CXIX (*ibid.*, p. 188), CLVII (*ibid.*, p. 225), CLX (*ibid.*, p. 227), CXCVII (*ibid.*, p. 258).

⁸⁰⁷ C'est « Cuchillos en abril » (*Arde el mar, op. cit.*, p. 163).

⁸⁰⁸ Alain Frontier, *La poésie, op. cit.*, p. 206.

⁸⁰⁹ Alain Frontier distingue « deux conceptions tout à fait opposées de l'écriture poétique : d'une part pour reprendre un titre de P. Eluard, la 'poésie ininterrompue' et d'autre part l'inscription comme dans la pierre d'une pensée poétique condensée à l'extrême » (*ibid.*, p. 204). Si les poèmes de ce dernier type sont « comme un 'tableau' que le lecteur embrasse d'un seul coup d'œil », il faut « pour le poème long (que le lecteur) se plonge dans la durée ».

⁸¹⁰ Néanmoins, cette propension de l'isostrophie à se prolonger pour constituer de longues séries se vérifient moins dans *Marinero en tierra* (seuls trois poèmes isostrophes ont plus de vingt vers), dans *Diario de un poeta recién casado* (un seul poème est dans ce cas) ou dans *Arde el mar*.

En effet, dans la majorité des cas d'isotropie, le schéma métrique adopté (et répété) est le quatrain, c'est-à-dire une strophe binaire souvent composée de deux « distiques » (identifiables syntaxiquement et sémantiquement) et qui figure, en soit, la répétition d'un « modulo ». Ainsi, dans le recueil de R. Darío, 74% des poèmes isostrophes (ce qui représente 32.25% de l'ensemble du recueil) sont basés sur le quatrain, de même que douze poèmes du recueil d'Alberti (soit 60% des poèmes isostrophes et 11.42% du recueil), neuf chez J. R. Jiménez (soit 81.8% des poèmes isostrophes et 3.70% du recueil). Enfin, l'intégralité des poèmes isostrophes des recueils de V. Aleixandre et de P. Gimferrer sont composés de quatrains.

Par ailleurs, le schéma du quatrain est généralement enrichi de rimes croisées qui soulignent sa composition binaire par une construction en alternance (qu'on peut symboliser ABAB) où la même structure est répétée. C'est le cas dans dix-huit des vingt poèmes composés de quatrains de *Cantos de vida y esperanza*⁸¹¹ et dans sept des douze poèmes basés sur ce type de strophe dans *Marinero en tierra*⁸¹². On peut en outre mentionner que sept autres poèmes de ce recueil de R. Alberti présentent des rimes assonantes sur les vers pairs⁸¹³ : le schéma alors constitué est, dans une certaine mesure, similaire à celui des rimes croisées. Symbolisée « xAxA », cette structure présente également la répétition d'un schéma. Dans les recueils de R. Darío et de R. Alberti, principalement, le quatrain semble mis à contribution pour sa dimension répétitive et sa capacité à exprimer un enchaînement continu. Cette ambivalence qui peut sembler paradoxale s'explique par le fait que cette forme métrique comporte, déjà en soi, un schéma de réitération et que la répétition y a donc la valeur d'un nœud entre ce qui la précède et ce qui la suit. Elle permet une « accumulation de voisinages » selon une expression de *Milles plateaux*⁸¹⁴. Il s'agit d'une « continuité » cousue, en quelque sorte, dans les mailles du poème, par la réitération.

⁸¹¹ Les poèmes aux rimes croisées sont « Cantos de vida y esperanza », « Los tres reyes magos », « ¿Qué signo haces oh cisne? », « ¡Antes de todo, gloria a ti, Leda! » (Le schéma « croisé » est majoritaire même si on trouve également des rimes embrassées et des rimes suivies), les poèmes de « Retratos », « Tarde del trópico », « Nocturno », « Canción de otoño en primavera », « Filosofía » (où on trouve également des rimes suivies), « Leda », « Ay, triste del que un día », « De otoño », « Amo, amas », « Nocturno », « Programa matinal », « Ofrenda » et « Lo fatal ».

⁸¹² Ce phénomène est moins présent chez J.R.Jiménez, où deux poèmes ont des rimes consonantes croisées et deux autres des assonances aux vers pairs. Chez V. Aleixandre, mis à part « Salón » (assonancés aux vers pairs) les autres poèmes en porte pas de rimes.

⁸¹³ Dans *Cantos de vida y esperanza*, un seul poème, « En la muerte de Rafael Nuñez », est assonancé sur les vers pairs.

⁸¹⁴ *Op. cit.*, p. 606. Nous avons déjà évoqué cette expression, plus haut, associée à l'espace lisse.

Le poème « Tarde del trópico », de *Cantos de vida y esperanza*⁸¹⁵, relativement long (vingt-quatre vers), permet de constater cette dimension « continue » et durative inhérente au quatrain. La durée du poème renvoie d'ailleurs, de manière explicite, à la description – ou transcription poétique – d'un « moment » : « la tarde gris y triste » (v. 1). La couleur « gris », de même que la métaphore du « terciopelo » (v. 2) élaborent un univers lisse et sans heurts, marqué par la continuité, par la durée plus que par les objets eux-mêmes. L'adjectif « profundo » (l. 3) traduit d'ailleurs cette idée d'infini dans laquelle les limites de l'espace ne sont pas envisagées. En va-t-il de même pour le rythme du poème ?

Les six quatrains qui le composent s'enchaînent grâce à une série de parallélismes et d'échos, autour du champ lexical de la musique⁸¹⁶. La métrique met en valeur cette construction en parallélisme puisque les derniers vers de chaque strophe sont des « pie quebrado » (en l'occurrence des trisyllabes) où la voix semble s'essouffler et s'évanouir à l'infini. Le terme « miserere » (v. 12), avec sa répétition syllabique finale, illustre bien cette agonie de la voix. Seule l'image finale du « terrible/león » rompt la monotonie de cette chanson au soleil couchant⁸¹⁷ en exprimant l'aspect inquiétant de l'univers décrit :

Cual si fuese lo invisible...
 cual si fuese el rudo són
 que diese al viento un terrible
 león.

Cette fin en climax est bien une apothéose qui marque l'achèvement du poème qui ne pourrait se prolonger au-delà. Néanmoins, mis à part cette interruption, le poème est marqué par une atmosphère calme et le « continu », qu'Henri Meschonnic associe si étroitement au rythme⁸¹⁸. Nous rajouterions qu'il s'agit ici du rythme *en tant qu'il est temporel*, car c'est vraiment le temps qui est mis en valeur, qui est « tendu » par les quatrains enchaînés, aussi bien que par les rimes, les « pies quebrados » et les parallélismes sémantiques. Cette conception temporelle de l'écriture selon une dynamique de succession et de répétition semble propre à l'isostrophie,

⁸¹⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 129.

⁸¹⁶ Dès le vers 6, le verbe « queja » désigne à la fois l'expression de la douleur et une forme musicale : il condense le thème du poème. Au vers suivant, « canta » lui répond, de même que « salmodia » (v. 11), puis « vibrara » (v. 20). Au vers 9, les « violines » désignent un premier son, relayé par « el clarín » (au v. 17) et finalement « la voz » (v. 19). Les termes « armonía » (v. 13), « canción triste » (v. 15), « sinfonía » (v. 18) et « rudo son » (v. 22) relèvent du vocabulaire spécifique à la musique.

⁸¹⁷ La rupture est mise en valeur par l'enjambement qui coupe le groupe syntaxique et par l'oxyton « león » qui met fin au poème.

⁸¹⁸ Il définit le rythme comme « l'organisation du continu dans le langage », dans *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 143.

dont « la forme du texte s'invente au fur et à mesure qu'il s'écrit »⁸¹⁹. La réitération comprise dans le quatrain, particulièrement, semble à même d'exprimer la continuité et de traduire une temporalité sans heurts, « lisse »⁸²⁰. La présence de coupures et de différences, imposées par l'hétérostrophie, engendre-t-elle un autre rythme?

1.2.4.2 L'hétérostrophie : quel « continu » sous la différence ?

Définie « négativement » comme ne renvoyant pas à une succession homogène⁸²¹, l'hétérostrophie peut paraître dépourvue de caractéristiques spécifiques en termes d'organisation poétique. On la trouve dans l'intégralité des six recueils du *corpus*. Dix-sept poèmes sont hétérostrophes dans le recueil de R. Darío⁸²², quatre-vingt un dans celui de J. R. Jiménez⁸²³, cinquante-sept dans celui de R. Alberti⁸²⁴ et vingt-huit dans celui de V. Aleixandre⁸²⁵. Elle est présente seulement deux poèmes de P. Gimferrer et six de

⁸¹⁹ A. Frontier, *La poésie, op. cit.*, p. 204.

⁸²⁰ Attention, néanmoins, à ne pas confondre le type d'espace (lisse) engendré par les quatrains et le territoire fermé qui est *effectivement* celui du poème du fait de « l'apothéose finale » que nous avons commentée.

⁸²¹ On exclura en outre de ce chapitre les formes fixes déjà évoquées plus haut, comme les sonnets (dont on a souligné la nature hétérostrophe avec le mariage quatrains-tercets).

⁸²² Cela représente 27.41% du recueil de R. Darío : « Salutación del optimista » (*op. cit.*, p. 74), « Al rey Óscar » (*ibid.*, p. 77), « Salutación a Leonardo » (*ibid.*, p. 83), « A Roosevelt » (*ibid.*, p. 87), « ¡Torres de Dios! ¡Poetas! » (*ibid.*, p. 90), « Mientras tenéis oh negros corazones » (*ibid.*, p. 92), « Helios » (*ibid.*, p. 93), « Marcha triunfal » (*ibid.*, p. 96), « Por el influjo de la primavera » (*ibid.*, p. 106), « Charitas » (*ibid.*, p. 116), « Divina Psiquis » (*ibid.*, p. 120), « ¡Carne, celeste de la mujer...! » (*ibid.*, p. 124), « Marina » (*ibid.*, p. 129), « Augurios » (*ibid.*, p. 132) et « Thánatos » (*ibid.*, p. 145).

⁸²³ Soit 33.33% du recueil. Il s'agit des poèmes I, V, VI, X, XII, XIII, XIV, XVI, XVII, XVIII, XXI, XXIV, XXV, XXVII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXVIII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVIII, LII, LIII, LXIII, LX, LXI, LXVIII, LXXII, LXXVII, LXXIX, LXXXI, LXXXV, XCII, XCIX, CIII, CVIII, CX, CXIII, CXV, CXXVI, CXXXI, CXXXVI, CXXXIX, CXLVI, CXLVII, CLI, CLIII, CLV, CLIX, CLXI, XLXVII, CLXVIII, CLXIX, CLXX, CLXXIII, CLXXV, CLXXVII, CLXXX, CLXXXII, CLXXXIII, CLXXXVI, CLXXXVIII, CLXXXIX, CXCI, CXCII, CXCIV, CXCV, CXCVIII, CCV, CCVII, CCIX, CCXI, CCXV, CCXVIII.

⁸²⁴ Cela représente 54.28% du recueil. Sont hétérostrophes les poèmes « Balcón de Guadarrama », « Correo », « La sirena del campo », « Sola », « ¡A volar! », « Mi amante », « La aurora », « Trenes », « Dedicatoria », « Elegía », « Don diego », « Jardín de amores », « El húsar », « El aviador », « El herido », « El niño malo », « La cigüeña », « La tortuga », « La reina y el príncipe », « De 2 a 3 », « Madrigal de Ardiente y fría », « Geografía física », « Viajeros », « De la Habana... », « Elegía », « ¡Dejadme pintar de azul », « ¡A los islotes del cielo! », « Mapa mudo », « Sal desnuda y negra sal », « Cruz de viento », « Salinero », « Branquias quisiera tener », « Con él », « Pregón submarino », « Chinita », « El mar muerto », « ¡Qué altos! », « ¿Cuándo llegará el verano? », « Pirata », « Casadita », « Sueño », « Elegía del cometa Halley », « Nací para ser marinero », « Ilusión », « Recuérdame en alta mar » (quasiment isostrophe, à part la première strophe), « Los niños », « El piloto perdido », « Sueño » (« Abajo en lo más profundo »), « La virgen de los milagros », « ¿Para quién, galera mía », « Ilusión », « Ribera », « Mar », « Madrigal de Blanca-Nieve », « El rey del mar », « Alegría » (presque isostrophe, seule la première strophe est différente), et « Si mi voz muriera en tierra ».

⁸²⁵ Cela correspond à 68.29% du recueil : « La palabra », « Partida », « Memoria », « Súplica », « El vals », « En el fondo del pozo », « Resaca », « El más bello amor », « Muñeca », « Toro », « Acaba », « Verdad siempre », « Siempre », « Reposo », « Ida », « El frío », « Madre madre », « Son campanas », « Tempestad arriba », « Río », « Palabras », « Instante », « Libertad », « Playa ignorante », « Con todo respeto », « Mudo de noche », « Donde ni una gota de tristeza es pecado » et « Formas sobre el mar ».

L. M. Panero⁸²⁶. On ne saurait caractériser globalement l'ensemble de ces poèmes, aussi nombreux que différents, mais on remarque plusieurs types d'organisation des vers et des strophes, l'hétérostrophie penchant tantôt vers la répétition, tantôt vers la différence⁸²⁷.

D'abord, certains poèmes sont uniformes à l'exception d'une seule strophe, comme « Mientras tenéis, oh negros corazones » de *Cantos de vida y esperanza*⁸²⁸, ou encore « Recuérdame en alta mar »⁸²⁹ et « Alegría »⁸³⁰ du recueil *Marinero en tierra*. Le poème est presque tout entier construit sur la répétition d'un refrain diffus ; les différences y ont le statut d'« exceptions » :

A la estepa un viento sur
convirtiéndola está en mar.

¡Alegría
ya la mar está a la vista !

¡Alegría
pronto voy a navegar !

¡Alegría
ya mi sueño marinero
– ¡alegría! – va a zarpar!

Dans le recueil de V. Aleixandre, on trouve, outre des compositions presque isostrophes⁸³¹, des poèmes qui ne le sont que partiellement, composés notamment de quatrains parmi d'autres strophes⁸³². Dans les poèmes « ¡Carne, celeste carne de la mujer ... »⁸³³ et « Divina Psiquis, dulce mariposa invisible »⁸³⁴ de R. Darío, les quatrains sont également majoritaires, même si ce n'est pas la seule strophe que l'on y rencontre, ainsi que dans « De 2

⁸²⁶ Cela représente 13% du premier (« Primera visión de marzo », *op. cit.*, p. 148, et « Julio de 1965 », *ibid.*, p. 155) et 19% du second (poèmes 1, 7, « La segunda esposa », *op. cit.*, p. 109, de la section II, « Marilyn Monroe's negative », *ibid.*, p. 117, « Homenaje a Catulo », *ibid.*, p. 118, et « Hécate », *ibid.*, p. 127, de la section III).

⁸²⁷ On a déjà étudié cette ambivalence mêmété-différence dans le paragraphe consacré aux variantes, dans le chapitre sur les formes à refrain.

⁸²⁸ *Op. cit.*, p. 92.

⁸²⁹ *Op. cit.*, p. 134.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 142. On l'a par ailleurs répertorié plus haut dans le chapitre sur l'isostrophie.

⁸³¹ On a répertorié ci-dessus, en note, au chapitre sur l'isostrophie, les poèmes de V. Aleixandre dont une seule strophe ne respecte pas le schéma régulier des autres.

⁸³² C'est le cas de « Libertad », *Espadas como labios*, *op. cit.* p. 101 : la première strophe et les trois dernières (sur neuf au total) sont des quatrains, de « Playa ignorante », *ibid.*, p. 103 : les strophes 2 et 4 sont des quatrains, « Con todo respeto », *ibid.*, p. 104 : sur dix strophes, cinq sont des quatrains, et « Mudo de noche », *ibid.*, p. 107 : les strophes 3 et 4 sont des quatrains.

⁸³³ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 125.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 121.

a 3 »⁸³⁵ du recueil de R. Alberti, *Marinero en tierra*. En occupant la moitié (ou plus) du poème, la strophe répétée se pose en norme, après quoi toutes les strophes se définissent par rapport à elle, comme respectant la norme ou la contrariant. Au contraire des poèmes isostrophes étudiés plus haut, ou encore des poèmes « presque isostrophes », dans lesquels la différence engendre une rupture ponctuelle, ceux qui le sont à moitié présentent une dualité qui « scande » la lecture. C'est la différence entre les « étapes » (les strophes) qui saute aux yeux. Cette dualité de la construction poétique est particulièrement visible dans les poèmes de R. Darío « Divina Psiquis, dulce mariposa invisible », isostrophe sur la première moitié seulement, et « Marcha triunfal », partiellement formé de quatrains, soulignés par les rimes croisées (vers 1 à 8 par exemple) et embrassées (notamment vers 57 à 64).

Il peut arriver que l'espace poématique soit partagé entre deux types de strophes, notamment si elles alternent régulièrement. Malgré l'hétérostrophie, ces poèmes présentent donc une régularité de type ABAB⁸³⁶ constituant une « réitération globale de la suite 'AB' »⁸³⁷. Dès que le « continu » est brisé, il paraît de nouveau naturel de parler d'espace et non plus seulement de déroulement temporel. J. M. Gouvard souligne que l'alternance de ce type « contribue à la métrique d'un texte », c'est-à-dire, rappelons-le, à sa *territorialisation*. Cette catégorie se rencontre exclusivement chez R. Alberti : ce sont les poèmes « Dedicatoria »⁸³⁸, « Cruz de viento »⁸³⁹ et « Sueño »⁸⁴⁰ de *Marinero en tierra*. Néanmoins, dans *Cantos de vida y esperanza*, les strophes 2 et 4 du poème « ¡Torres de Dios! ¡Poetas! » sont des quatrains (les deux autres sont irrégulières), ce qui constitue bien un système d'alternance de type xAxA. Les poèmes « Playa ignorante » de V. Aleixandre et « Los niños » de R. Alberti présentent le même phénomène. Il arrive aussi que les deux types de strophes se succèdent de manière irrégulière, par exemple le quatrain et le tercet, dans les poèmes « Balcón de Guadarrama »⁸⁴¹, « La cigüeña »⁸⁴², « De la Habana... »⁸⁴³, « Branquias quisiera tener... »⁸⁴⁴, « Con él »⁸⁴⁵, « Pregón submarino »⁸⁴⁶, « ¡Qué altos... »⁸⁴⁷ et « Sueño »⁸⁴⁸.

⁸³⁵ *Marinero en tierra, ibid.*, p. 106.

⁸³⁶ Où « A » désigne le premier type de strophe, « B » le second.

⁸³⁷ J. M. Gouvard (*La versification, op. cit.*, p. 271) définit l'alternance comme « une procédure spécifique d'enchaînement d'au moins deux éléments, A et B, dont la reprise suppose toujours l'enchaînement de l'un après l'autre ». Son schéma représente une succession de type A₁B₁/A₂B₂/etc.

⁸³⁸ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 97.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 103.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 120.

Egalement dans *Marinero en tierra*, d'autres poèmes sont répartis entre distiques et quatrains, comme « Correo »⁸⁴⁹, « Sirena del campo »⁸⁵⁰, « La aurora »⁸⁵¹, « La Reina y el príncipe »⁸⁵², « Dejadme pintar de azul »⁸⁵³, ou encore « Salinero »⁸⁵⁴ :

...Y ya estarán los esteros
rezumando azul de mar.
¡Dejadme ser, salineros,
granito del salinar!

¡Qué bien, a la madrugada,
correr en las vagonetas
llenas de nieve salada,
hacia las blancas casetas!

¡Dejo de ser marinero,
madre, por ser salinero!

D'autres poèmes, enfin, principalement dans *Espadas como labios*, sont composés d'une majorité de tercets, quatrains et quintiles. Ce schéma reproduit, au niveau de la strophe, l'imprécision propre au « verso fluctuante », la caractéristique de celui-ci étant, selon J. D. Caparrós⁸⁵⁵, que « su número de sílabas oscila *dentro de unos límites* ». La question est de cerner ces « límites » : I Paraíso parle d'un « metro de base, en torno al cual giran los otros metros, por hipermetría o hipometría »⁸⁵⁶. Si on nomme « n » ce mètre « de base » ou « norme », celle-ci peut être modifiée à +/- 1 unité, plus rarement à +/- 2 unités. L'ensemble des vers « fluctuantes » variera donc de n-2 à n+2, la majorité d'entre eux de n-1 à n+1. La mesure est moins précise que pour l'isostrophie, mais il semble qu'un patron métrique s'impose néanmoins, comme dans le poème « En el fondo del pozo »⁸⁵⁷ de V. Aleixandre, composé de strophes allant de deux vers (strophe 12) à six vers (strophe 1, 2, 11), et qui compte aussi trois quintiles (strophe 7, 8 et 10), quatre quatrains (strophe 3, 4, 5 et 6) et un tercet (strophe 9). Le quatrain y est cette « norme » (adoptée exactement par un tiers des

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 121. On y trouve aussi un distique.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 105.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁵⁵ *Métrica española, op. cit.*, p. 165.

⁸⁵⁶ *La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 200.

⁸⁵⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 62.

strophes de ce poème), respectée à plus +/- 1 vers par les deux tiers des strophes, et à +/- 2 vers par l'intégralité du poème.

L'hétérostrophie est ici une sorte de « parastrophie », où la mesure n'est pas oubliée, mais est approximative. Elle ne correspond pas à un nombre « compté » (le « temps strié » de Boulez) mais à un temps « vécu » au fur et à mesure, rappelant davantage le « nombre nombrant » de *Mille plateaux*. Ce qui intéresse ici, ce n'est pas la valeur numérique et métrique des strophes, mais la seule expérience du lecteur, qui établira une « connexion » entre ces espaces presque similaires pour assurer le continu du poème. Toute anticipation de ces « estrofas fluctuantes » est bien sûr impossible puisque la succession est irrégulière. La lecture seule peut, en leur donnant vie, engendrer le rythme⁸⁵⁸. La différence n'a certes pas le même poids dans ces cas de quasi-équivalence que dans les cas d'alternance : l'impression de continu entre tercets, quatrains et quintiles domine.

Nous avons vu jusqu'à présent plusieurs modalités d'organisations hétérostrophes qui renvoient à l'isostrophie approximative, à l'alternance et à la « parastrophie ». La première catégorie s'apparente à une série répétitive interrompue, où la « différence » semble exceptionnelle, ou à une construction duelle, lorsqu'on peut caractériser le poème comme la confrontation d'une norme et de sa rupture. Le deuxième grand type d'organisation strophique est l'alternance métrique entre strophes. Celle-ci peut être totalement déterminée (symbolisée ABAB) ou non (symbolisée AxAx), et être ou non régulière. On voit bien sûr que selon ses différentes hypothèses, le poème peut prendre des allures de « série » dont la dimension durative (à l'instar des poèmes isostrophes) est prégnante. Il peut, au contraire, être marqué par les coupures et la différence : son espace est alors « strié ». Le troisième grand type d'organisation, enfin, que nous appelons « parastrophie » ou « estrofas fluctuantes »⁸⁵⁹ est celle de l'approximation. La différence, si elle existe, semble adoucie ; elle ne peut suffire, pas plus que la répétition, à caractériser le rythme de ces poèmes. Il ne s'agit plus d'une norme métrique (une mesure que l'on compte) mais d'une norme temporelle, chaque strophe pouvant sembler équivalente, notamment en termes de « temps de lecture ».

⁸⁵⁸ Ce phénomène s'observe en outre dans les poèmes « Resaca » (*op. cit.*, p. 66), « El más bello amor » (p. 68), « Muñecas » (p. 73), « Madre madre » (p. 83), « Son campanas » (p. 89), « Tempestad arriba » (p. 91) et « Río » (p. 93) de *Espadas como labios*. Les poèmes « Sola » de R. Alberti qui associe un quatrain et un quintile, et « Mi amante » (*op. cit.*, p. 95) composé d'un tercet et d'un quatrain, présentent une construction similaire.

⁸⁵⁹ Nous calquons cette expression sur celle de « verso fluctuante ».

En évoquant ces trois grandes catégories, nous avons étudié des types de construction générale, des « trames de fond », en quelque sorte, sur lesquelles le poème est bâti. Rappelons enfin que des phénomènes plus ponctuels peuvent également intervenir dans l'organisation du poème hétérostrophe en tant qu'espace rythmique, comme la « mise en valeur finale », dont nous avons d'ores et déjà observé qu'elle détermine l'espace strié. Ainsi dans plusieurs compositions, la strophe finale, plus courte, semble conclure l'ensemble, particulièrement chez V. Aleixandre⁸⁶⁰. La disposition des quatrains réguliers est à peu près similaire dans le poème « Marcha triunfal »⁸⁶¹ de R. Darío (vers 1 à 16, puis 57 à 64), même si quelques strophes internes sont également des quatrains (vers 34 à 49).

Les frontières internes qui jalonnent l'espace poématique et constituent la succession des strophes en espace strié sont parfois matérialisées par des chiffres (romains ou arabes) dans les recueils de J. R. Jiménez ou de P. Gimferrer, même si les strophes ne sont pas toujours repérables d'un point de vue métrique⁸⁶². Dans le poème LXI, « A Rubén Darío »⁸⁶³, de J. R. Jiménez, chaque strophe numérotée correspond à une étape dans le deuil du poète. La première marque l'acceptation de sa mort (« Sí », v. 8 et 11) ; la seconde est une glorification (avec le verbe « cantara », v. 17). La troisième strophe revient au thème de la mort, désormais associée à la mémoire (avec la confrontation du prétérit « quitó » et du présent « está » qui affirme l'éternité du souvenir). La dernière mêle le thème du chant (de la strophe 2) à celui de la mort (de la strophe 1) :

¡Ahora sí, musas tristes,
que va a cantar la muerte !
¡Ahora sí que va a ser la primavera
humana en su divina flor! ¡Ahora
sí que sé dónde muere el ruiseñor!

¡No hay que decirlo más!

¡Silencio al mirto!

(v. 30-35)

Si la cohérence de l'ensemble du poème est soulignée par la répétition finale de « ¡No hay que decirlo más !/¡Silencio al mirto ! », l'hétérostrophie permet de souligner la répartition du processus de deuil – dans une réélaboration de la thématique élégiaque – en plusieurs étapes,

⁸⁶⁰ Cf. « Verdad siempre » (*op. cit.*, p. 81), « Siempre » (p. 82), « Reposo » (p. 86), « Ida » (p. 87), « El frío » (p. 92) et « En el fondo del pozo » (p. 62). Dans ce dernier cas, la strophe finale est un quatrain, sorte de schéma « fermé » dotant d'une conclusion « traditionnelle » un poème composé par ailleurs de vers et de strophes libres.

⁸⁶¹ *Op. cit.*, p. 96.

⁸⁶² Il en va ainsi dans les poèmes « Primera visión de marzo » (*op. cit.*, p. 148) et « Julio de 1965 » (p. 155) de *Arde el mar*, et dans les poèmes LXI (intitulé « A Rubén Darío », *op. cit.*, p. 148) et CCXVIII (intitulé « A Emily Dickinson », p. 277) de *Diario de un poeta recién casado*.

⁸⁶³ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 148.

dont chacune conserve sa particularité : longueurs différentes, présence ou non de vers échelonnés, compacité (strophe 2) ou construction binaire (strophe 3).

Enfin, certains poèmes présentent des organisations spécifiques, uniques en leur genre. On peut évoquer le poème XXXV⁸⁶⁴ de J. R. Jiménez, où la ponctuation (les tirets) souligne les divisions internes de l'espace poématique, le « double rythme » du poème « Al rey Óscar »⁸⁶⁵ de R. Darío où la typographie masque les distiques dessinés par les rimes, ou encore les jeux de rimes entrelacées qui dessinent les strophes de « ¡Torres de Dios! ¡Poetas! »⁸⁶⁶, toujours dans *Cantos de vida y esperanza*.

1.2.4.3 Longueur et compacité : poèmes « astrophiques » ?

Cinq recueils du *corpus*, à l'exception de *Marinero en tierra* de R. Alberti, présentent également des poèmes non divisés, ne renvoyant pas à une forme métrique fixe (comme la plupart des formes brèves étudiées en 1.2.3), ne possédant pas de divisions internes apparentes (comme ceux mentionnés en 1.2.4.1 et 1.2.4.2), mais s'étendant au contraire par une succession (uniforme ou non) de vers. Le rythme peut-il émaner de la seule longueur ? Quel espace poématique cette compacité engendre-t-elle ?

Sont concernés deux poèmes (soit 3.22%) du recueil de R. Darío, vingt-sept poèmes (11.11 %) de celui de J. R. Jiménez, huit poèmes (soit 19.51%) de celui de V. Aleixandre, douze poèmes (80%) du recueil de P. Gimferrer et dix-sept poèmes (soit 54.83%) du recueil de L. M. Panero. Toutefois, cette importance numérique occulte une certaine diversité dans l'organisation métrique et rythmique de l'espace poématique. L'absence de strophe renvoie-t-elle forcément à l'absence d'articulation interne et de pluralité ?

Nous pouvons envisager trois axes principaux à cette étude. Nous commencerons par repérer les poèmes dont l'espace est jalonné, divisé, même si ces « stries » ne sont pas générées par les strophes. Nous identifierons ensuite les poèmes compacts, sans articulation interne. S'agit-il d'une strophe unique et englobant la totalité de l'espace poématique ou, au contraire, de poèmes « sans strophes » ? Quelle différence cela fait-il pour l'espace rythmique du poème, sa « fermeture » et son « ouverture » ?

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁶⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 77.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

La première catégorie est constituée des poèmes qui, bien que dépourvus de division strophique, présentent une articulation interne régie par divers moyens, autres que la répartition en strophes, mais rejoignant malgré tout la logique de « coupures métriques », de découpage, qui est celle du système strophique. Le poème en est pareillement jalonné, divisé en parties clairement délimitables. Sur l'ensemble du *corpus*, ce type de construction est majoritaire : il touche la totalité des poèmes monostrophes de *Cantos de vida y esperanza* (deux seulement), 74.07% de ceux de *Diario de un poeta recién casado*, 82.35% de ceux de *Teoría* et 66.66% des poèmes monostrophes de *Arde el mar*⁸⁶⁷. Il tient également une place importante, de 25%, du recueil *Espadas como labios* de V. Aleixandre.

La répétition, sur laquelle nous passerons rapidement car il fait l'objet d'un chapitre précédent⁸⁶⁸, peut bien sûr contribuer à cette articulation, dans la mesure où, paradoxalement, elle révèle la différence et la nuance. Les répétitions formelles, ou lexicales, semblent structurer les deux poèmes monostrophes de *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío : « Cyrano en España »⁸⁶⁹ et « ¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito! »⁸⁷⁰. Relèvent également de ce groupe de poèmes « Nacimiento último »⁸⁷¹ de V. Aleixandre, les poèmes CXXI et CCXVI de *Diario de un poeta recién casado*, et les poèmes « Maco »⁸⁷² et « Vanitas vanitatum »⁸⁷³ du recueil *Teoría* de L. M. Panero. Les répétitions formelles scandent le poème de sons et de motifs similaires ; or, qui dit scansion dit mesure. Elles ont également le rôle de délimiter des « espaces poétiques » semblables aux espaces dessinés par les strophes, même si, dans ce cas, la typographie n'entre pas en ligne de compte. Les répétitions sémantiques permettent également une telle articulation de l'espace poématique dans « Remodelado »⁸⁷⁴ de L. M. Panero. Dans le poème CLVIII, « Mar de pintor », de *Diario de un poeta recién casado*⁸⁷⁵, les répétitions formelles (« de la mañana », v. 3 et 5, et « de la tarde », v. 8

⁸⁶⁷ Il faut préciser que pour tous les poèmes monostrophes de P. Gimferrer, à l'exception de « Canto » et « Puente de Londres », ce genre de construction jalonnée est du aux vers échelonnés.

⁸⁶⁸ Cela dit, notre champ d'étude se réduit désormais aux monostrophes, afin d'y repérer différents types de répétitions (formelles et sémantiques) qui conduisent à l'articulation de l'espace poétique.

⁸⁶⁹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 80.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁷¹ *Espadas como labios, op. cit.* p. 55. La répétition de « Soy », vers 4 et vers 14, relance le discours du « je » et peut donc permettre de distinguer différents mouvements dans le poème. Comme nous le voyons plus loin, la juxtaposition de formes syntaxiques différentes (précisément d'affirmation, v. 1 à 14, et d'interrogation, v. 15 à 22) permet également d'isoler les « moments » du texte ; on retrouve d'ailleurs la coupure entre les vers 14 et 15.

⁸⁷² *Teoría, op. cit.* p. 122.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 116. L'immobilité apparaît dès le v. 1 avec « ajena al movimiento ». Elle se poursuit au vers 2 (« lejos del estruendo », au vers 3 (« no hay viento »). Les négations traduisent cette absence de mouvement, encore avec « no-camino » (v. 6), puis avec l'expression « para siempre inmóvil » (v. 8).

⁸⁷⁵ *Op. cit.*, p. 226.

et 10) s'ajoutent aux parallélismes de constructions syntaxiques (les syntagmes nominaux notamment), qui constituent un autre type de répétition :

Seis de la mañana : Mar morado. Cielo gris.
– Sports. –
Nueve de la mañana : – Lectura. – (v. 3-5)

Les poèmes XCV et CLXXII⁸⁷⁶ associent également répétitions exactes et parallélismes, tout comme « Circuito »⁸⁷⁷ du recueil *Espadas como labios*. On peut, enfin, mentionner les connexions « symboliques », comme pour le poème CLXXXVII de J. Ramón qui présente une structure binaire fondée sur l'assimilation implicite de « el barco » (v. 1) et « el cuerpo » (v. 10)⁸⁷⁸. Dans le poème « Canto »⁸⁷⁹ de P. Gimferrer, la connexion sémantique entre différentes allusions à Thésée (v. 1-5, puis v. 12-16) crée une structure tripartite, mise en valeur par des répétitions lexicales (comme celle de « ojos », v. 3 et 15), alors que la partie centrale possède sa thématique propre⁸⁸⁰. Formelle ou sémantique, la répétition joue le rôle d'une « barrière » qui délimite, tout en l'intégrant, une des « parties » du poème ; elle souligne l'espace poématique et, le cas échéant, sa répartition en plusieurs mouvements.

En outre, on peut parfaitement concevoir qu'en plus d'un système de répétitions internes, les différents mouvements du poème s'articulent par d'autres moyens, notamment par la ponctuation – et l'usage des tirets, comme c'est très souvent le cas dans le recueil de J. R. Jiménez⁸⁸¹. La ponctuation matérialise la coupure entre différents discours. Contrairement à la répétition qui délimite les différents mouvements du texte tout en s'y intégrant, la ponctuation, et particulièrement les tirets, « coupent » celui-ci en « parties » qui apparaissent alors hétérogènes.

⁸⁷⁶ Ici le parallélisme « qué tranquilos » (v. 6) / « qué refugiados » (v. 10) n'est qu'un des phénomènes qui structurent ce poème. Nous commentons plus loin la juxtaposition de formes syntaxiques différentes (affirmation et interrogation).

⁸⁷⁷ *Op. cit.*, p. 50. Avec le parallélisme « Quiero » (v. 6) / « Yo no quiero » (v. 10).

⁸⁷⁸ Chaque terme de cette image centrale introduit une des deux parties du poème qui se répondent. Les expressions « al agua, / mas no al cielo » et « la tierra que es de él, de la otra tierra / que no es de él » en renvoyant aux mêmes images de la possession et de l'altérité alimentent la métaphore centrale.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁸⁰ Il y a d'autres échos sémantiques plus subtils : la présence du vent, sous-entendue avec l'image de la cape qui se plie (v. 1) puis explicite (v. 13). L'image « esfera verde » (v. 15) renvoie à celles de la mer (v. 1) et du miroir (« espejo cóncavo », v. 2). Au contraire du premier et du troisième mouvements, dominés par la référence mythologique, la partie centrale est centrée sur le je poétique et sa dualité. Celle-ci est exprimée avec la référence à « mis pómulos », v. 5, ou à « mis pulmones », v. 7, ainsi que par les couples de termes équivalents comme « escafandra o gas » (v. 7), « inhalando / y exalando » (v. 7-8). La dualité est en outre formulée explicitement : « partida en dos mitades » (v. 8-9).

⁸⁸¹ Il en va ainsi des poèmes VIII, XLI, LXXV, CXVII, CLVIII.

Enfin, l'articulation de l'espace poématique peut également être occasionnée par des procédés syntaxiques et discursifs, comme l'irruption du style direct aux vers 1, 21, 51 puis 67 du poème « Cyrano en España » de R. Darío⁸⁸². Entre chaque apostrophe à « Cyrano de Bergerac », c'est la troisième personne du singulier qui est utilisée. Par conséquent, on peut dire que deux « mouvements » se succèdent, que le poème, certes dépourvu de strophes, a néanmoins une structure articulée. Le poème CXVII de *Diario de un poeta recién casado*⁸⁸³ est une *octava* traditionnelle dont l'unité est soulignée par le schéma de rimes ABBAABAB. Il présente également une articulation interne découlant de modifications de la syntaxe, de la ponctuation, du type de discours, formant des « distiques » occultés par la compacité et l'absence de strophes typographiquement marquées :

¡Yo sólo vivo dentro
de la primavera !
¿Los que la veis por fuera
qué sabéis de su centro?
– Si salís a su encuentro,
mi sueño no se altera... –
¡Yo sólo vivo dentro
de la primavera!

On peut, enfin, mentionner les poèmes « Nacimiento último »⁸⁸⁴ de V. Aleixandre, construit selon un procédé similaire, et « Puente de Londres »⁸⁸⁵ de P. Gimferrer, structuré sur l'opposition style direct/style indirect et le passage d'un locuteur à l'autre. Répétitions (formelles, sémantiques ou référentielles), ponctuation, syntaxe interviennent donc dans le découpage du poème monostrophe. Divisé en mouvements qui, à l'instar des strophes, possèdent une unité significative soulignée par divers phénomènes (formels, comme les rimes, ou sémantiques), celui-ci apparaît comme un espace rythmique articulé. Il faut aussi mentionner, chez J. Ramón, P. Gimferrer et L. M. Panero, l'utilisation d'un découpage typographique particulier permettant d'établir des « coupures » de l'espace poématique. Des vers échelonnés, « coupant » le poème en « blocs » isolés sur la page par des blancs typographiques, y donnent *l'impression* de polystrophie, même s'il n'y a aucun « saut de ligne » permettant d'y percevoir catégoriquement deux strophes distinctes⁸⁸⁶. Ce découpage

⁸⁸² *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 80.

⁸⁸³ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 187.

⁸⁸⁴ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 55. Nous faisons allusions plus haut à la coupure qui sépare les vers 1 à 14 des vers 15 à 22 par la juxtaposition d'un discours affirmatif (mis en valeur par la répétition de verbes à la première personne) et d'interrogations qui viennent contester le discours précédent.

⁸⁸⁵ *Arde el mar, op. cit.* p. 147.

⁸⁸⁶ Sont dans ce cas les poèmes XL, LVI, LVII, CI, CVI, CLXIII, CLXXIV, CXC, CCXII, CCXVII de *Diario de un poeta recién casado*, les poèmes « Mazurca en este día », « Oda a Venecia », « Sombras en el Vittoriale »,

particulier entre monostrophie réelle et polystrophie apparente relève de la typographie et sera plus longuement évoqué dans la seconde partie de ce travail.

Si les poèmes articulés sont majoritaires, certains poèmes du *corpus* constituent des « blocs » dont l'unité semble inébranlable (d'un point de vue typographique et sémantique). On en compte quatre dans le recueil de V. Aleixandre (soit 50%), quatre également chez J. R. Jiménez (soit 23.52%), deux poèmes chez L. M. Panero (soit un tiers des monostrophes). Aucun poème ne présente ce type de construction chez R. Darío, P. Gimferrer et, bien sûr, chez R. Alberti. Pour le poème « Desierto »⁸⁸⁷ de V. Aleixandre, cette unité n'implique aucune homogénéité ni monotonie, car la composition est tissée d'échos ponctuels, positifs (répétitions) ou négatifs (antonymes)⁸⁸⁸, qui s'engendrent les uns les autres, généralement deux par deux, par une « accumulation de voisinage » (G. Deleuze et F. Guattari⁸⁸⁹) : répétition de « *lumen* » (v. 1), de « *miente* » (v. 4-5), paronomase « *viva* » / « *vida* » (v. 2 et 5), etc. Autour du thème central de la mort, la répétition unifie la continuité du discours et la cohésion du territoire poématique⁸⁹⁰ :

Lumen lumen Me llega cuando nacen
luces o sombra revelación Viva
ese camino esa ilusión es neta
presión que sueña que la muerte miente
Miente oh vida te adoro por espanto
porque existes en forma de culata
Donde no se respira. El frío sueña
con estampido-eternidad La vida
es un instante
justo para decir María Silencio
una blancura un rojo que no nace
ese roce de besos bajo el agua
Una orilla impasible donde rompen
cuerpos u ondas mares, o la frente.

« Invocación en Ginebra », « Band of angels » et « El arpa en la cueva » de *Arde el mar* de P. Gimferrer, et enfin, dans *Teoría* de L. M. Panero, les poèmes « Le châtiment de Tartuffe », les poèmes 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 et 10 de la deuxième section du recueil ainsi que « Condesa morfina » et « Majestad última de los pedés ».

⁸⁸⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 84.

⁸⁸⁸ Ainsi, le terme « frío » (v. 7) renvoie à « Muerte » (v. 5), car l'idée de cadavre reste sous-entendue. Plus bas, « blancura » (v. 11) renvoie à « frío », et c'est l'idée de neige qui demeure implicite. Au même vers « rojo » est un contraire de « blancura » ; l'expression « roce de besos » renvoie à cette couleur qui symbolise la passion amoureuse. Enfin l'expression du vers final « cuerpos u ondas mares » renvoie à l'image du cadavre et de la mort.

⁸⁸⁹ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 610.

⁸⁹⁰ D'autres poèmes monostrophes présentent cette double unité métrique et sémantique, comme les poèmes de V. Aleixandre « X », « Ya es tarde » ou « Sin ruido ». Dans le recueil *Diario de un poeta recién casado*, le poème CLXXXV, est dans ce cas. La répétition tient le même rôle dans le poème « Licantrópi, hiboux, calaveras » (*Teoría, op. cit.*, p. 115) de L. M. Panero. Enfin, également dans *Teoría*, le poème « Fondo del pozo » (p. 116) présente la même unité autour du thème de l'emprisonnement, parfois repris à l'inverse par des expressions évoquant la libération.

Le rythme de ce poème provient d'un réseau compact et fermé qu'on peut opposer à l'habituelle dynamique strophique basée sur la pluralité et l'articulation. Ici, au contraire, la constitution unitaire de l'espace poématique acquiert une puissance rythmique. Pareillement, la fermeture et la compacité du poème « Marqués de Sade »⁸⁹¹ de L. M. Panero proviennent de la présence d'une phrase unique, de même que pour les poèmes CCVIII et CCXIV de J. R. Jiménez⁸⁹². Ce sont de véritables « monostrophes » dans la mesure où leur unité semble aussi solide que l'était celle des strophes. La présence d'un schéma de rimes global⁸⁹³ souligne cette analogie que nous pouvons désormais établir entre les poèmes monostrophes et la strophe en tant qu'unité rythmique. Les réels « monostrophes » sont des territoires « métriques », c'est-à-dire des espaces fermés dont la cohérence peut venir de divers phénomènes, formels ou sémantiques.

Seule une différence dans la nature de l'espace « territorialisé » par le poème et sa strophe peut permettre de distinguer entre « monostrophiques » et non strophiques, dans la mesure où la strophe est considérée comme une unité cohérente, la marque d'une structure unifiée. La fermeture de l'espace poématique des monostrophes est à opposer à « l'ouverture » des poèmes non strophiques. Pour ces derniers, le concept de strophe en tant qu'unité de sens, au-delà de sa dimension typographique (renforcée par la syntaxe et les rimes) qui en découlent, n'est pas pertinent. On trouve des poèmes de ce type chez V. Aleixandre (deux poèmes, soit 25% des poèmes monostrophes), J.R.Jiménez (trois poèmes, soit 11.11% des monostrophes) et, surtout, chez P. Gimferrer où cinq poèmes sur douze (ce qui représente 41.66%) sont concernés.

Les poèmes « Silencio »⁸⁹⁴, et « Blancura »⁸⁹⁵ de V. Aleixandre sont dans la catégorie des poèmes astrophiques, qu'on ne saurait qualifier de « monostrophes » dans la mesure où il est difficile de les considérer comme des « strophes uniques » et, par conséquent, cohérentes. Pour le premier, quelques assonances (comme celle en e-o, v. 3 et 6, ou celle en u-a, v. 7 et 9) établissent des connexions entre les premiers vers :

Esta lírica mano azul sin sueño.
[...]
Los árboles en sombra segregan voz Silencio (v. 3-6)

⁸⁹¹ *Teoría, op. cit.*, p. 126.

⁸⁹² *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 268 et 272, respectivement.

⁸⁹³ Les rimes indiquent parfois cette unité monostrophique, comme dans le poème XI de J. R. Jiménez.

⁸⁹⁴ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 53.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 106.

Así repaso niebla o plata dura
[...]
agua de nieve corazón o urna

(v. 7 et 9)

Toutefois, éphémères et ponctuelles, elles sont contestées par l'ouverture finale qu'engendre l'énumération de substantifs, articulés par la conjonction « o », au vers 12 :

los pasos en la arena o luz o sombra

L'indétermination est accentuée par l'appartenance de ces substantifs à des champs lexicaux disparates, qui enrichissent l'ouverture sémantique. Pour le poème « Blancura », les répétitions (comme « Soy tú », v. 7 et 9), ainsi que les assonances suivies (vers 4-5, puis 9-10) ou séparées de quelques vers seulement (v. 3-6, v. 10-12) dessinent un espace poétique cousu au fur et à mesure que progresse l'écriture, ce qui n'est pas sans rappeler les « opérations locales », associées par G. Deleuze et F. Guattari à l'espace ouvert⁸⁹⁶.

L'absence de strophes plurielles ne correspond pas à un schéma rythmique unique : nous avons observé des poèmes articulés, « jalonnés », différents des poèmes compacts et formant des « blocs » pratiquement indivisibles. Nous avons aussi distingué les espaces poématiques clos des territoires ouverts. Une notion métrique, comme la strophe, qui implique la cohésion sémantique et la cohérence d'une structure, peut permettre l'analyse de poèmes qui ne renvoient pas, à première vue, au schéma strophique habituel. Dans quelle mesure constitue-t-elle une unité rythmique valable pour l'analyse des poèmes en prose ? Peut-on les considérer comme des territoires métriques et quelle est la nature de ces espaces rythmiques ?

⁸⁹⁶ Dans le recueil de J.R. Jiménez, le poème LI est pareillement construit (l'enchevêtrement des « opérations locales » est ici marqué par l'imbrication des tirets les uns dans les autres). Pour le poème LXXIV, les espaces délimités par les tirets et les rimes ne coïncident pas : cet enchevêtrement des rythmes renvoie à un espace ouvert dont les articulations ne sont pas métriques. Dans celui de P. Gimferrer, le poème « Cascabeles » (*Arde el mar*, *op. cit.*, p. 137) est marqué par des répétitions lexicales aux vers 56, 58, 62 et des parallélismes syntaxiques aux vers 45 et 47 ; dans le poème « Himno » (*ibid.*, p. 159), on notera la présence de répétitions immédiates comme « Siégame, siega », v. 16) ; enfin le poème « Una sola nota musical para Hölderlin » (*ibid.*, p. 162) présente un déroulement rythmique par le biais d'opérations locales, engendrant un espace ouvert.

1.2.4.4. Division métrique des poèmes en prose

Apparu à la fin du XIX^{ème} siècle dans le monde hispanique, le poème en prose se développe principalement avec R. Darío (*Azul*) mais également J. R. Jiménez, dans *Diario de un poeta recién casado*⁸⁹⁷. Ce dernier recueil a, au sein de notre *corpus*, l'apanage de ce type de composition, de même que *Teoría* de L. M. Panero. Certains poèmes en prose sont divisés en paragraphes, découpage qui rappelle parfois la structuration en strophes, comme soixante-seize poèmes du recueil de J. R. Jiménez, soit 31.27% du recueil⁸⁹⁸. Le découpage est parfois réparti en paragraphes numérotés (comme pour les poèmes CXXIV, CXXXIV, CXXV, CXXVIII, CLXXVI) ou qui portent un titre (poème CCXXVIII). Par ailleurs, plus que dans les poèmes composés de strophes, qui ont, outre leur unité sémantique, une structure métrique, les poèmes composés de paragraphes sont nécessairement et principalement articulés selon une évolution ou une modification du sens et/ou du thème du poème. Cette évolution peut être mise en valeur par la juxtaposition de discours hétérogènes, comme l'inclusion d'inscriptions (poèmes CCXXXII, CCXXXVIII, CCXLII) ou de vers (poèmes CXCVI et CCXXIV où un quatrain est inclus dans le corps du poème en prose). C'est également le cas dans les deux poèmes en prose de L. M. Panero, « Destrucción ficticia »⁸⁹⁹ et « E non trovan persona che li miri... »⁹⁰⁰. De plus, dans *Diario de un poeta recién casado*, la présence d'un dialogue – par conséquent le changement d'interlocuteur – dans les poèmes XX et CCXXXIII, renvoie aussi à une pluralité des discours juxtaposés conduisant à une articulation interne du poème en différentes « voix », ce qui rappelle la division strophique.

Le poème CLXV⁹⁰¹, intitulé « Mar de pintor... (¿de músico ?) » est un texte en prose divisé en paragraphes s'apparentant à des strophes, voire à des vers :

A las dos de la tarde : Un movable y luciente brocado verde
de plata.
A las seis y media: Los valles de espumas blancas se llenan
de rosas.

⁸⁹⁷ A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, op. cit., p. 321.

⁸⁹⁸ Ce sont les poèmes XX, XXXI, XLII, XLVII, LIV, LXVII, LXIX, LXX, LXXVIII, LXXXII, LXXXIII, LXXXVIII, LXXXIX, XCI, XCIV, XCVII, C, CII, CIX, CXI, CXIV, CXVI, CXVIII, CXXII, CXXIII, CXXIV, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXII, CXXXIV, CXXXV, CXXXVIII, CXL, CXLII, CXLV, CXLVIII, CL, CLII, CLIV, CLVI, CLXII, CLXV, CLXVI, CLXXI, CLXXVI, CLXXIX, CLXXXI, CLXXXIV, CXCVI, CXCIX, CC, CCI, CCII, CCIII, CCX, CCXIII, CCXIX, CCXXIV, CCXXVI, CCXXVII, CCXXVIII, CCXXX, CCXXXI, CCXXXII, CCXXXIII, CCXXXIV, CCXXXV, CCXXXVII, CCXXXVIII, CCXXXIX, CCXL, CCXLI, CCXLII, CCXLIII.

⁸⁹⁹ *Teoría*, op. cit., p. 80.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁰¹ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 230. Nous respectons ici la mise en page de notre édition de référence.

A las siete y cuarto: Agua alta y verde. Antecielo de nubes azules cobalto. Cielo gris. Trascielo de oro.

Les parallélismes de construction, avec la mention de l'heure en début des lignes 1, 3 et 5 donnent une impression de retour, qui, telle une dynamique versale, évoque le motif du « sillon ». Chaque « paragraphe » est sémantiquement équivalent – ce qui permet de parler d'une construction ternaire – et donne à voir un paysage différent : « verde plata » pour le premier, puis « blancas » et « rosas », et enfin « verde », « azul », « gris » et « oro » pour la fin du poème. L'absence de verbe dans le dernier indique clairement que c'est la juxtaposition d'univers, d'atmosphères, d'esthétiques différentes qui importe et détermine la structure poétique. L'espace poématique se divise en trois vagues successives.

Au contraire, certains poèmes en prose se présentent comme des « blocs », typographiquement compacts⁹⁰². L'absence de division typographique n'indique pas forcément un discours homogène. A l'instar des poèmes en vers, les poèmes en prose peuvent s'articuler de diverses manières : les répétitions lexicales jouent un rôle de charnière entre des « moments » différents du poème CCVI de J. R. Jiménez, articulé par le terme « como » (l. 1 et 4) et sa variante « cual » (l. 4) ; les parallélismes (notamment sémantiques) tiennent parfois ce rôle, par exemple dans le poème CCXXI où différents lieux sont juxtaposés (comme « banquete » dans le titre, « Salida », l. 2 et « Al final », l. 3).

Ensuite, la ponctuation souligne aussi les « coupures » dans le discours et tient à ce titre un rôle majeur dans la division possible des poèmes en strophes en unités inférieures. C'est le cas dans les poèmes XIX⁹⁰³ (les tirets, les citations, soulignées par la typographie, ainsi que les majuscules indiquent la pluralité des discours), CLXXVIII, CCXX et CCXXII⁹⁰⁴. Dans ce dernier, le signe « : » constitue une charnière :

Calles *Marlborough*, *Commonwealth* y *Newberry* : tres tijeras paralelas de casas de chocolate, que el día alarga y encoje la noche.

⁹⁰² Il s'agit, dans *Diario de un poeta reciencasado*, des poèmes XIX, LXII, LXIII, LXV, LXXI, LXXIII, LXXVI, LXXX, LXXXVI, LXXXVIII, XCIII, XCVIII, CVII, CIX, CXII, CXXVII, CXXXVII, CXL, CXLI, CXLIII, CXLIV, CLXXVIII, CCIV, CCVI, CCXX, CCXXI, CCXXII, CCXXIII, CCXXV, CCXXXIX, CCXXXVI.

⁹⁰³ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 113.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 242, 280 et 281, respectivement.

Troisièmement, la présence de discours (de types) différents indique une pluralité constitutive de l'espace poétique ; il en va ainsi dans le poème LXXVI⁹⁰⁵, de structure ternaire divisée entre récit (de « cada noche » à « un agua corriente ») et exclamations (introduites par « ¡Qué anhelo... ! » et par « ¡Qué ganas... ! »). Le poème LXXI⁹⁰⁶, de même, a une structure binaire répartie entre une série d'interrogations (avec l'énumération des moyens de transports) et une phrase affirmative, de style imagé (avec le motif de la « rosa nube lenta », l. 3) :

¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela? ¿Golondrina? ¿Aeroplano? ¿Vapor? ... No. Esta tarde hemos pasado New York ¡por nada! en rosa nube lenta.

Deux mouvements se succèdent, renvoyant à des discours différents, pour une structure en deux temps. Enfin, dans les poèmes CCIV et CCXXIII se mêlent discours direct et indirect ; dans le poème LXXX (articulé autour d'une citation centrale, l. 6-8), c'est la pluralité des locuteurs qui détermine l'articulation interne de la composition.

A l'inverse, certains poèmes ne sont pas répartis en mouvements articulés, mais présentent au contraire une structure compacte, indivisible, comme le poème XCIII⁹⁰⁷ :

En un remolino de viento fresco, color nuevo, olor reciente, canción tierna. El mundo que se hace mundito, para empezar de nuevo a inflarse. Nada más.

L'expression finale « Nada más » constitue d'ailleurs une reprise des lignes précédentes qui clôt le poème dont la temporalité semble se réduire à un souffle unique et bref (la naissance du printemps). La concision formelle renvoie donc à celle du motif célébré par ce poème : « Primer día de primavera », comme le précise le titre⁹⁰⁸.

Plus qu'une simple segmentation du discours versifié, la strophe, perceptible au-delà de la disposition typographique et y compris dans les poèmes en prose, constitue un outil métrique, pertinent pour l'étude des espaces poématiques. Elle apparaît de ce fait comme une

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 158. La mise en page de l'édition de référence (Cátedra) a été respectée strictement pour la retranscription.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁰⁸ Dans le poème LXXIII, il semble également que la compacité renvoie à la brièveté de l'instant décrit. Appartiennent en outre à cette catégorie de territoires poétiques « compacts » et clos, les poèmes LXII, qui constitue un portrait, thème unique renforçant la cohésion formelle, LXIII, LXV (dont la forme compacte semble illustrer le « tourbillon » ressenti dans le « tunnel », objet de ce poème), LXXXVI, CVII, CXII, CXLI, CCXXV et CCXXXVI. Le poème CXXXVII, en outre, se caractérise par une extrême brièveté formelle, de même que les poèmes CXLIII et CXLIV (le terme « nota » dans le titre souligne d'ailleurs cette concision) qui appartiennent également à cette catégorie de poèmes indivisibles dont l'espace rythmique est un espace clos et soudé.

véritable unité rythmique, embrassant les unités inférieures (les vers), délimitant les mouvements du poème qu'elle articule. Elle est le signe de son organisation spatiale, son unité rythmique interne, comme nous avons montré que la séquence de poèmes l'était pour le recueil. La métrique, qui mesure et jalonne le poème, inscrit son déroulement temporel dans un espace, strié ou lisse. Elle permet de cerner des territoires de types « strophiques » aussi bien dans les textes où ils sont évidents (poèmes polystrophiques) que dans ceux où la strophe constitue une unité rythmique discrète (particulièrement les monostrophes et poèmes en prose). Recueils et poèmes se soumettent, avec plus ou moins de liberté, à son « ordre » et apparaissent comme des territoires de rythme. Comment le vers (unité immédiatement inférieure) participe-t-il de cette territorialisation de l'espace poétique ?

1.3 Succession des vers et territoire du vers

Nous avons souligné en introduction l'hyperstructuration de l'œuvre poétique : d'abord, l'incontournable (ou presque) répartition du recueil en poèmes, puis la division des poèmes en strophes qui constituent des territoires intermédiaires, enfin, la division des strophes (ou des poèmes) en vers. Le vers constituera donc l'objet de ce chapitre où il sera considéré à la fois comme un territoire du rythme et en tant qu'unité.

Dans un premier temps, nous observerons le vers dans sa pluralité. Il sera question de l'organisation et de la succession des vers (indépendamment de l'apparition ou non de strophes). Nous commencerons par observer la présence de la rime et ses différents types d'enchaînements, puis nous nous intéresserons à une autre unité de répétition : la syllabe. L'isosyllabisme constitue indiscutablement le processus d'enchaînement de vers à vers le plus répandu dans la poésie espagnole versifiée. Il sera envisagé, de même que sa dislocation et sa progressive disparition jusqu'à l'« hétérométrie pure ». Nous observerons les différentes modalités de succession des vers : répétition exacte, quasi-identité (vers « fluctuante »), alternance codifiée ou non par les règles de versification traditionnelle (notamment la *silva*), jusqu'à la disparition totale de tout retour quantitatif (relatif au nombre de syllabes) d'un vers à l'autre et la mise en question du vers comme territoire métrique. S'il n'apparaît plus comme une unité métrique « minimale » pertinente, agencée dans le poème, le vers peut également être envisagé comme un territoire. Réunion d'hémistiches, de « tronçons », de pieds accentuels, il sera lui-même considéré, dans un deuxième temps, comme un espace englobant : quels éléments s'y agencent et contribuent au rythme métrique ?

1.3.1. La rime, révélatrice de l'espace métrique et moteur de la temporalité

Après plusieurs siècles de littérature versifiée⁹⁰⁹, la rime apparaît comme un « elemento característico de la realización poética », selon A. Marchese et J. Forradellas⁹¹⁰. Liée au rythme par son étymologie⁹¹¹, elle a d'abord, selon J. Malazeyrat et G. Molinié⁹¹², un « rôle

⁹⁰⁹ La rime en était même le parangon, comme le souligne M. Aquien : « le mot rime a longtemps désigné la forme versifiée en général » (*Dictionnaire de poétique*, *op. cit.*, p. 235).

⁹¹⁰ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, *op. cit.*, p. 350. Dans son article du *Dictionnaire des genres et notions littéraires* de l'Encyclopédie Universalis (*op. cit.*, p. 666), V. Klauber affirme également que « la poésie ne peut se passer de la rime (...) partie constituante nécessaire à la poésie classique ».

⁹¹¹ M. Aquien (*Dictionnaire de poétique*, *op. cit.*, p. 235) : « les deux mots ont longtemps été considérés comme formant un doublet sur l'étymologie de *rythme* ».

⁹¹² *Vocabulaire de stylistique*, *op. cit.*, p. 310.

métrique », dû à sa « triple fonction : de liaison, [...] d'ordonnance, [...] d'association ». Sa fonction d'ordonnance ou « organisatrice » (M. Aquien⁹¹³) de « la succession des vers et [de] leur groupement dans le système d'ensemble que constitue le déroulement du discours versifié », rejoint notre conception spatiale de la métrique, la rime semblant alors établir un lien entre le territoire et les unités qui y sont englobées. De même, V. Klauber parle d'une « mise en relation spatiale et sonore des mots qui, jusque-là, ne communiquaient pas »⁹¹⁴.

D'où, dans un second temps, la « fonction de liaison » « phonique et graphique » de la rime, qui permet la réunion d'unités dispersées dans un espace englobant. M. Jarrety⁹¹⁵ parle d'un « rôle associatif », A. Marchese et J. Forradellas de « tarea de unir » : union du son et du sens, selon le *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, mais aussi union des vers par une « iteración fónica » : la rime est bien sûr aussi une modalité de répétition (« redundancia », disent A. Marchese et J. Forradellas).

Néanmoins, comme le souligne J. D. Caparrós⁹¹⁶, si « la función rítmica de la rima está en relación con su carácter reiterativo », celui-ci est ambivalent : « se contraponen, o asocian las palabras », selon J. Domínguez Caparrós. Pour G. Deleuze⁹¹⁷,

[la rime] est bien répétition verbale, mais répétition qui comprend la différence entre deux mots et qui l'inscrit au sein d'une idée poétique, dans un espace qu'elle détermine.

C'est donc la dialectique répétition-différence de la rime qui lui confère sa dimension spatiale, sa véritable « portée » dans le cadre du poème ou de la strophe, mais aussi sa dynamique temporelle. Procédé d'enchaînement des vers, la rime implique leur pluralité⁹¹⁸. Le système de connexions entre « occurrences » rimiques est un procédé rythmique et « territorialisant »⁹¹⁹. Quel territoire est impliqué dans le retour de la rime dans les poèmes de notre *corpus* et comment la rime spatialise-t-elle le poème ou la strophe ?

⁹¹³ Le *Dictionnaire des termes littéraires* de H. van Gorp, Delabatista, L. D'Hulst, R. Ghesquiere, R. Grutman et G. Legros (*op. cit.*, p. 418) parle de sa « fonction de structuration du poème ». De même, le *Lexique des termes littéraires* de M. Jarrety (*op. cit.*, p. 362) commente que « la disposition des rimes structure la strophe ou le poème ».

⁹¹⁴ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopédie Universalis (*op. cit.*, p. 666).

⁹¹⁵ *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 362.

⁹¹⁶ *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 307.

⁹¹⁷ *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 33.

⁹¹⁸ V. Klauber ne s'intéresse d'ailleurs pas tant à la rime qu'au « système de rimes » (c'est le titre de l'article du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p. 666), c'est-à-dire au rapport que les rimes entretiennent.

⁹¹⁹ A ce titre, on peut concevoir la rime (tout type de rime) comme une modalité d'alternance entre ce qui constitue la rime (la reprise d'un phénomène sonore) et ce qui n'est pas la rime, ce qui « change ».

Cette spatialisation est multiple : nous distinguerons les cas où la rime concerne tous les vers (ou un pourcentage substantiel de vers régulièrement répartis) et ceux où elle apparaît plus irrégulièrement, où elle met en valeur l'unité-strophe⁹²⁰ par différents schémas d'alternance⁹²¹. La diversité de la spatialisation engendrée par le phénomène de la rime concerne aussi sa densité et la cohésion du territoire impliqué⁹²². Le recours aux schémas traditionnels ne permettant pas d'embrasser la totalité des systèmes de rimes de notre *corpus*, il convient d'élargir notre analyse de ce retour sonore. En effet, si, dans le recueil *Cantos de vida y esperanza*, 97.57% des poèmes présentent⁹²³ un schéma traditionnel de rimes (consonantes ou assonantes), tout comme cinquante-cinq poèmes, soit 22.63%, du recueil *Diario de un poeta recién casado*, il peut également être pertinent d'observer des rimes disposées différemment. Si l'on définit la « rime » comme une présence de sons identiques à la fin de vers appartenant à une même construction poétique (c'est-à-dire relevant d'un même espace métrique, poème en entier ou tronçon plus réduit) et entre lesquels on peut établir une correspondance, le champ des poèmes concernés par le phénomène s'élargit sensiblement. Dans le recueil *Diario de un poeta recién casado* de J. R. Jiménez, on trouve des « rimes » disposées irrégulièrement, sans aucune référence à nos habitudes métriques, dans cinquante poèmes (en plus de ceux où les schémas traditionnels apparaissent). Ce phénomène de la rime concerne donc, en tout, 63.78%⁹²⁴.

⁹²⁰ Certains auteurs d'ouvrages de métriques, notamment T. N. Tomás, ne semblent pas distinguer la présence de rimes et la constitution d'une strophe.

⁹²¹ Il s'agit notamment des schémas croisés (schématisés ABAB) et embrassés (ABBA) qui englobe le quatrain, ou de la disposition suivie des rimes (AABB) qui implique une dynamique de succession. H. Morier (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 919) observe plusieurs schémas traditionnels et d'alternance.

⁹²² Deux types de rimes existent en espagnol : la rime consonante, où sont répétés tous les sons à partir de la dernière voyelle accentuée du vers, et la rime assonante où seules les voyelles sont répétées. Cette nuance ne nous intéresse pas ici puisque nous envisageons la rime en tant que révélatrice d'un espace métrique, et donc comme modalité de répétition et – nous verrons dans quelle mesure – de différence.

⁹²³ Les seuls poèmes qui n'en présentent pas sont « Salutación del optimista » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 74) et « ¡Aleluya! » (*ibid.*, p. 136) exceptée dans ce dernier cas la rime entre les différentes occurrences du terme « alegría », répété tous les trois vers.

⁹²⁴ Encore une fois, difficile de dire s'il est pertinent ou non de souligner ce phénomène partout. Les poèmes présentant des rimes « disséminées » sont les poèmes VIII, XVI, XVIII, XXX, XXXII, XXXIII, XXXVI, XXXIX, XLI, LII, LIII, LX, LXI, LXXIV, LXXXIV, LXXXV, XCIX, CIII, CX, CXV, CXXVI, CXXXI, CXXXVI, CXXXIX, CLVIII, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CLXXV, CLXXVII, CLXXX, CLXXXII, CLXXXIII, CLXXXIV, CLXXXV, CLXXXVI, CLXXXVIII, CLXXXIX, CXC, CXCI, CXCII, CXCIII, CXCIV, CXCV, CXCVII, CXCVIII, CCXII, CCXIV et CCXVII. Dans certains cas, la « rime » est extrêmement rare, comme dans le poème XVIII, où seule l'expression « se rien », v. 2, répétée au v. 3, constitue une coïncidence phonique en bout de vers, soit une rime. Ici le phénomène, aussi mince soit-il, a une valeur d'insistance.

Pour ce qui est du recueil *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, les rimes traditionnelles sont majoritaires, qu'elles soient consonantes (pour trente poèmes⁹²⁵) ou assonantes (dans dix-huit cas⁹²⁶). Elles représentent, en tout, 45.28% du recueil⁹²⁷. Néanmoins, soixante-et-un autres poèmes présentent un système irrégulier de rimes (pour onze d'entre eux, celles-ci sont consonantes ; elles sont assonantes pour trente-huit poèmes ; les treize derniers poèmes présentent un mélange de rimes régulières traditionnelles et de rimes irrégulières) : en tout, cent-quatre poèmes, soit plus de 98 % du recueil, sont concernés par le phénomène de la rime⁹²⁸.

A plus forte raison encore que dans les recueils de J. R. Jiménez et de R. Alberti, cet élargissement du repérage de la rime à des schémas non traditionnels doit s'opérer dans *Espadas como labios*, où seul « Salón »⁹²⁹ présente une assonance traditionnelle, sur les vers pairs⁹³⁰. En revanche, si l'on comptabilise tous les poèmes présentant des rimes ou assonances, aussi irrégulières soient-elles, trente-huit poèmes, soit 95.12% du recueil, sont concernés⁹³¹. Même constatation dans *Arde el mar* de P. Gimferrer : seuls deux poèmes ont un schéma de rimes traditionnel (ce qui représente 13.33% du recueil⁹³²). Néanmoins, douze autres présentent un système d'assonances disséminées et irrégulières : en tout, les 80% des

⁹²⁵ Il s'agit des poèmes « Sueño del marinero », « A Juan Antonio Espinosa », « A Claudio de la Torre », « A Gregorio Prieto », les trois « Sonetos a F. G. Lorca », « Alba de noche oscura », « Santoral agreste », « Rosafría », « Malva-Luna-de-Yelo », « A Rosa de Alberti que tocaban pensativa, el arpa », « Catalina de Alberti, italo-andaluz », « La batelera y el piloto », « Ayer y hoy », « Amor de miramelindo », « Jardinera cantadora », « Jardín de amores », « Gimiendo por ver el mar », « Salinero », « Branquias quisiera tener », « Pregón submarino », « Elegía del niño marinero », « Triduo del alba » (trois poèmes), « Con él » (second poème portant ce titre), « El piloto perdido », « Ribera », et enfin « Funerales ».

⁹²⁶ Il s'agit des poèmes « Sola », « La aurora », « El aviador », « El herido », « El niño muerto », « De la habana ha venido un barco », « Dejarme pintar de azul », « Cruz de viento » (si on considère l'assonance des vers 2, 4 et 6 comme suffisante, dans la mesure où elle a bien lieu régulièrement, sur les vers pairs, à la manière du romance), « Nana », « Chinita », « A José bello », « Elegía », « Medianoche » (ce poème ne contient qu'une assonance, mais comme il est court, celle-ci le parcourt entièrement), « Recuérdeme en alta mar », « Vacío », « Mar », « El rey del mar » (1), « Ya se fue la marinera ».

⁹²⁷ Il convient ici de préciser qu'ont été considérés comme schémas « traditionnels » les dispositions embrassées (ou ABBA) et croisées (ABAB). Ces schémas peuvent éventuellement être élargis à des strophes plus longues que le quatrain, comme dans le poème « Gimiendo por ver el mar » (*op. cit.*, p. 118), où les cinq derniers vers riment selon le schéma ABABA. Les rimes suivies sont également un schéma traditionnel de rimes consonantes ou assonantes. Ainsi, le poème « Cruz de viento » (*ibid.*, p. 113), par exemple, a été considéré comme assonant en « ú » sur les vers pairs (v. 2 : « tú », v. 4 : « sur », v. 6 : « tú »). Le vers 8 fait exception, néanmoins.

⁹²⁸ Seuls font exception les poèmes « Mi amante (2) » et « La reina y el príncipe ».

⁹²⁹ *Op. cit.*, p. 97.

⁹³⁰ On reconnaît un schéma hérité du « romancero » (sans tenir compte de la longueur des vers qui fera l'objet de l'alinéa suivant). Voici la définition qu'en donne I. Paraiso : « serie indefinida de versos octosílabos en los cuales los impares quedan sueltos y los pares tienen rima única y asonante » (*Métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 160). Cf. également J. D. Cáparos, *Métrica española (op. cit.)*, p. 229.

⁹³¹ En fait, seuls les poèmes « Instante » et « El frío » font exception.

⁹³² Il s'agit de « Cuchillos de abril » (*Arde el mar, op. cit.*, p. 163) et « Julio de 1965 » (*ibid.*, p. 155).

poèmes du recueil sont concernés⁹³³. Dans le recueil *Teoría* de L. M. Panero, enfin, quatre poèmes, soit 13.78% du recueil présentent un système traditionnel de rimes. Toutefois, si on y ajoute les nombreux poèmes présentant des assonances irrégulières et disséminées, on observe que 89.64% sont concernés⁹³⁴.

Systématique dans les schémas traditionnels, la rime peut également constituer un enchaînement plus libre, mais, nous le verrons non moins dense et significatif. Considérant la rime d'un point de vue métrique et spatiale, nous tâcherons d'abord de déterminer comment elle met en valeur l'unité-poème. Dans un second temps, nous observerons sa puissance temporelle et son rapport à la répétition. On opposera alors la rime comme réseau complexe permettant une progression poématique à la rime comme blocage de la temporalité.

1.3.1.1 La rime, dynamique spatiale : système englobant et/ou vertical

Dans certains poèmes, une même rime (assonante ou consonante) englobe la totalité de l'espace poétique. Six poèmes sont dans ce cas dans le recueil de R. Darío, soit 9.67% du recueil⁹³⁵ : une rime – généralement assonante – parcourt l'ensemble des vers qui se trouvent unifiés par cette sorte de « fil rouge ». Chez R. Alberti, cela concerne trente poèmes, soit 28.03% du recueil⁹³⁶ ; trente-six poèmes de *Diario de un poeta recién casado*⁹³⁷, soit 14.81% ; deux poèmes du recueil *Espadas como labios* soit 4.87% du recueil⁹³⁸. Dans le recueil *Arde el*

⁹³³ Seul le poème « Una sola nota musical para Hölderlin » semble y échapper.

⁹³⁴ Seuls les poèmes III et VII de la section « El canto del llanero solitario » et le poème « Konoshiro » de la troisième section n'ont pas de rimes.

⁹³⁵ Il s'agit des poèmes « A Roosevelt » (assonance en « ó »), « Charitas » (assonance en « i-e »), « Filosofía » (assonance « o-a »), « Ay, triste del que un día » (assonance en « i-o », principalement), « Melancolía » (assonance en « í-a ») et « Lo fatal » (assonance « i-o », principalement).

⁹³⁶ Il s'agit du 2^{ème} sonnet « A F. G. Lorca », des poèmes « Alba de noche oscura », « Trenes », « Dedicatoria » (la rime en « ero » se retrouve dans tout le poème en plus d'autres types de rimes), « Amor de miramelindo » (rime en « ana », principalement), « El herido » (assonance « i-o » sur tout le poème), « El niño muerto » (assonances « ó » et « e-o » sur tout le poème), « Elegía » (*op. cit.*, p. 111 : assonance en « ó »), « ¡Dejadme pintar de azul » (assonance « a-a »), « Sal desnuda y negra sal », « Mapa mudo » (assonance « a-a »), « Prólogo » (*ibid.*, p. 118 : assonance « á »), « Pregón submarino » (assonances « á » et « ía »), « Chinita » (assonance « a-e »), « El mar muerto », poèmes 1 (« á » et « ía ») y 2 (« á », « a-e »), « Pirata » (assonance en « é »), « Elegía del niño marinero » (*ibid.*, p. 125 : rime en « ada » sur les 25 premiers vers, puis « á » sur la fin du poème), « Desde alta mar » (rime en « ero »), « Elegía » (rime en « era »), « Del barco que yo tuviera » (assonance « e-a »), « La niña que se va al mar » (assonance « á » un vers sur deux), « Recuérdeme en alta mar » (assonance « e-a » un vers sur deux), « El piloto perdido » (rimes consonantes « ido » et « ero » tout au long du poème irrégulièrement), « Ilusión 1 » (assonance « a-a »), « Ribera » (assonance « ía »), « Mar » (*ibid.*, p. 140 : « e-o »), « Madrigal de Blanca-Nieve » (assonance en « á »), « El rey del mar » (poèmes 2 et 3 : assonance en « á »), et « Si yo nací campesino » (assonance « í-o »), « Si mi voz muriera en tierra » (assonance « e-a »).

⁹³⁷ Principalement dans les poèmes IX, XI, XIII, XIV, XVII, XXI, XXII, XXIV, XXV, XLIV, XLVI, LV, LXVI, LXXII, LXXV, LXXVII, LXXIX, LXXXVII, XCVI, CIV, CVIII, CXVII, CXXI, CXXV, CXXVI, CXXXIII, CXLVI, CXLIX, CLIII, CLVII, CLXXIII, CXCIV, CCV, CCVIII, CCIX, CCXI.

⁹³⁸ Dans le poème « Verdad siempre » (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 81) les assonances sont « disséminées » et n'apparaissent pas selon des schémas traditionnels d'enchaînement, au contraire du poème « Salón » (*ibid.*, p. 97), qui présente une assonance « a-a » du début à la fin.

mar, un seul poème présente une même rime développée sur l'ensemble de la composition (à l'échelle du recueil, cela représente 6.66%)⁹³⁹ ; dans le recueil *Teoría*, enfin, trois poèmes sont concernés, soit 10.71%⁹⁴⁰. La rime constitue donc un fil conducteur qui révèle ou souligne l'unité du poème et sa constitution en territoire cohérent, même si le système selon lequel elle apparaît ne renvoie pas toujours à la versification traditionnelle⁹⁴¹.

Dans le poème « ¡Sal desnuda y negra, sal »⁹⁴² de R. Alberti, par exemple, la récurrence des sons qui constituent la rime systématique en « al » et « sal » empêche son isolement et met en valeur l'unité-poème. La lecture linéaire est perturbée par le jeu de mot sur l'impératif du verbe « salir », le substantif « sal » (le sel), les trois lettres « s » « a » « l » répétées à l'envi, parfois dans des mots plus longs (« salida », v. 3, « salgo », v. 8), voire inversées dans « isla » (v.4). Elles se retrouvent dans l'article « la » (répété trois fois), dans « canal » (v. 2) et « boreal » (v. 6), particulièrement la voyelle « a », accentuée dans « paso » (v. 2), « blanca » (v. 5) :

¡Sal desnuda y negra, sal,
que paso por el canal!

A la salida del golfo,
boga, negrita, la isla,
blanca y azul, de la sal.

¡Sal, negrita boreal,
sal desnuda y negra, sal,
que salgo yo del canal!

A ce jeu complexe de répétitions lexicales et sonores, s'ajoutent les doubles sens, notamment l'ambiguïté sur l'identité de « l'interlocutrice » du poème : l'expression « desnuda y negra » renvoie-elle au sel (« sal ») ou à un personnage féminin ? Ce flottement sémantique est alimenté par les nombreuses connotations sensuelles (« desnuda ») ou sexuelles (« canal », « golfo », l'opposition « paso » / « salgo ») : tout contribue à tisser un réseau d'échos et de clin d'œil que la rime récurrente et irrégulière ne fait que complexifier par un jeu sur les

⁹³⁹ Il s'agit du poème « Julio de 1965 » (*Arde el mar*, *op. cit.*, p. 155) : il ne présente néanmoins pas une seule mais deux rimes se « partageant » la totalité de l'espace poétique : assonance « i-o » sur la strophe I, et assonance « e-e » sur la strophe II.

⁹⁴⁰ Ce sont les poèmes « Maco » (assonance e-o d'un bout à l'autre du poème), « Doceavo » (assonance en « a-o ») et « LSD Limerick » (assonance « a-a »).

⁹⁴¹ A savoir : les schémas de rimes suivies, alternées, embrassées ou, lorsqu'il s'agit de rimes assonantes, suivies sur les vers pairs uniquement, laissant sans rime les vers impairs (à la manière du « romance »).

⁹⁴² *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 113.

couleurs et sur les sons. Sa présence diffuse réunit la totalité de l'espace poématique en un jeu phonique généralisé⁹⁴³ ; elle pénètre jusqu'à l'intérieur des vers, mettant en tension l'isosyllabisme dont elle contrarie la régularité. Par son omniprésence dans l'enchaînement versal, et par le décalage et l'imprévisibilité de sa position sur le vers, la rime instaure une « dynamique-poème » : l'espace poématique dans sa globalité apparaît comme mobile, fluctuant, rythmique.

De même, dans le poème LX, intitulé « Sky », de J. R. Jiménez⁹⁴⁴, la rime semble particulièrement significative : le signifiant « cielo » passé sous silence par le titre en anglais, il revient presque obsessionnellement dans le corps du poème. Il est répété à six reprises au cours des sept vers du poème, mis en valeur par sa position à la rime des vers 3 et 7. Les sons « e » et « o » constituent de véritables *leitmotive* sonores⁹⁴⁵ :

Como tu nombre es otro,
 cielo, y su sentimiento
 no es mío aún, aún no eres cielo.

Sin cielo ¡oh cielo! estoy,
 pues estoy aprendiendo
 tu nombre, todavía...

¡Sin cielo, amor!
 – ¿Sin cielo?

Le jeu sonore renvoie à ce questionnement sur l'identité du « ciel » : la récurrence des voyelles « e » et « o » exprime la continuité et l'inconstance de sa présence, malgré la distance géographique⁹⁴⁶. La rime est révélatrice d'une obsession, d'une interrogation posée par le poème et qui se fond dans la totalité de l'espace poématique. La fin de vers constitue par conséquent un moment privilégié, une « clé » de l'écriture poétique.

Cette « densité » sonore et sémantique (ou symbolique) de la fin de vers s'observe également dans le poème « A Roosevelt » de *Cantos de vida y esperanza*⁹⁴⁷, englobé par un

⁹⁴³ Cf. le poème CXXI de *Diario de un poeta reciencasado*, présente un phénomène proche, avec l'assonance a-o, à laquelle s'ajoute parfois celle en e-o, qui exprime l'union des deux personnes évoquées par le terme « nosotros ». L'assonance en « o » revient d'ailleurs à l'intérieur des verbes pour exprimer cette union : « nosotros somos esos dos » (v. 10).

⁹⁴⁴ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 147.

⁹⁴⁵ On retrouve ces sons dans les termes « sentimiento » (v. 2) et « aprendiendo » (v. 5). Les voyelles « e » et « o » sont d'ailleurs présentes ailleurs en fin de vers (dans les termes « estoy » ou « nombre », v. 2), ou en cours de vers : « no es », v. 3, « no eres », v. 2, « nombre », v. 6.

⁹⁴⁶ Ce poème est l'un des premiers de la troisième partie, où le locuteur est en Amérique. Il exprime encore les difficultés qu'il a à accepter l'éloignement géographique.

⁹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 87.

système de rime unique. L’assonance en « ó » sur les vers pairs – héritage des *Romanceros* – « brusque », de manière régulière (un vers sur deux), la fin du vers par l’irruption d’un terme oxyton. Dans la majorité des cas (douze sur vingt-cinq), il s’agit d’un nom propre, parfois de consonance ou d’origine étrangère⁹⁴⁸, comme dans la première strophe :

Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman
 que habría que llegar hasta ti, Cazador!
 ¡Primitivo y moderno, sencillo y complicado,
 con un algo de Wáshington y cuatro de Nemrod! (v. 1-4)

La rime est un instant de condensation de l’écriture, constituée de termes inhabituels, renvoyant à un espace lointain et exotique. L’assonance établit entre eux une connexion phonique dans le même temps qu’elle souligne leur commune rareté dans la langue espagnole⁹⁴⁹. Des termes complexes et/ou rares évoquent également, de par leur signification, un univers riche et multiculturel, où se côtoient les personnages de pouvoir de l’Amérique précolombienne (« Guatemoc », v. 40) et de la civilisation méditerranéenne antique (« Mammón », v. 26, « Alejandro-Nabucodonosor », v. 12). La même diversité s’observe pour les références à la culture philosophique (« Netzahualcoyotl », v. 30, « Platón », v. 34). Ces rimes illustrent d’autant mieux la thématique de la richesse (économique ou culturelle) que l’assonance en « ó » devient dans sept cas une rime en « or » qui suggère – sans qu’il n’apparaisse jamais – le terme « oro », « dénominateur commun » *in absentia* des différentes rimes⁹⁵⁰.

Mise en évidence par sa position marginale dans le vers (au contraire de l’exemple précédent, du poème « ¡Sal, desnuda y negra, sal »), la rime constitue ici un fil conducteur qui traverse l’espace du poème et connecte les mots par leurs connotations. Elle souligne l’objectif du locuteur en donnant à voir la richesse et la force de l’Amérique précolombienne et hispanique. Dans ce poème teinté de rhétorique⁹⁵¹ qui cherche à convaincre de la beauté de la « América española » et de sa force, face au « Cazador » qu’est Roosevelt, la rime est à la

⁹⁴⁸ Par exemple pour les termes « Nemrod », v. 4, « Tolstoy », v. 10, « Nabucodonosor », v. 12, « Mammón », v. 26, « York », v. 28, « Netzahualcoyotl », v. 30, et « Guatemoc », v. 40.

⁹⁴⁹ A celle-ci s’ajoute, parfois, un décalage typographique (position échelonnée de la rime et du terme « No. » au vers 18, ou « isolement » graphique dessiné pas les points d’exclamation autour de « ¡Dios ! » au vers final) ou des constructions syntaxiques de mise en relief (rejet de l’apostrophe « Cazador » à la rime, v. 2 et 48).

⁹⁵⁰ Il est également connoté par les diverses références aux civilisations précolombiennes que l’imaginaire commun associe fréquemment à l’abondance de l’or. Ce motif est d’ailleurs connoté par les multiples références aux astres (« estrellas », v. 23, « sol », v. 24, « estrella », v. 25, « astros », v. 33 et l’expression « la hija del Sol », v. 44), et à la lumière (« brilla », v. 24, « alumbrado », v. 27, « antorcha », v. 28, « de luz, de fuego », v. 36).

⁹⁵¹ Voir, par exemple l’anaphore de « Eres » dans la première partie du poème. Ce terme est répété au vers 5, 6, 9, 10, 12, 13.

fois la fin du vers et la finalité du discours. Développée sur l'ensemble de l'espace poématique, elle y instaure une logique verticale qui s'ajoute à la linéarité du texte.

Dans un emploi massif et suivi, la rime possède une portée sémantique et symbolique qui entre en jeu dans l'établissement d'un rythme. Elle agit à la fois dans le cadre du vers et dans celui du poème. Au sein du vers, elle distingue, en la décorant, l'extrémité à laquelle elle confère une résonance sonore (qui dépasse sa valeur sémantique). La fin du vers apparaît comme un moment de condensation de l'écriture et de richesse polysémique. Mais la rime instaure aussi des dynamiques multiples, par maillons successifs (chacune des assonances en « o » renvoie à celle qui la précède) ou par échos (les rimes en « or » renvoient toutes au terme *in absentia* « oro »). Comment contribue-t-elle à l'instauration d'une temporalité du poème ?

1.3.1.2 La rime, procédé de partition et de progression

Lorsque la rime est développée uniformément dans tout le poème, celui-ci apparaît, en partie grâce à elle, comme un espace rythmique cohérent. Ailleurs, seuls certains vers sont « unifiés » par la rime qui instaure, au contraire, une partition de l'espace poématique. C'est le cas, dans *Teoría* de L. M. Panero, du poème « La segunda esposa »⁹⁵² où les treize premiers vers qui forment une sorte de sonnet (voir plus haut, sous-chapitre 1.2.1) présentent des rimes consonantes en « or » (ou « ore »)⁹⁵³ et « esa ». Dans ce cas, la rime permet la perception d'un poème à l'intérieur du poème ; elle le divise en deux espaces qui sont aussi deux étapes. En effet, la rime rend également possible la perception d'un processus, notamment dans les sonnets où quatrains et tercets présentent des systèmes de rimes différents⁹⁵⁴.

Ailleurs, c'est la strophe qui est mise en valeur par la rime, comme dans le poème « Jardín de amores »⁹⁵⁵ de Rafael Alberti, dont on a déjà observé la composition. La correspondance est totale entre le découpage des strophes, des vers et de la syntaxe (absence d'enjambement), et la rime qui présente des schémas croisés (symbolisés ABAB) à chaque distique (v. 1-2 et v. 15-16) ou quatrain. Remarquons néanmoins qu'aux rimes consonantes

⁹⁵² *Teoría*, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁵³ Evidemment, la rime « ore », dans des termes d'origine anglo-saxonne, comme « Lenore », se prononcera de la même façon que celle en « or ».

⁹⁵⁴ Voir le chapitre 1.2.1, au sujet de la construction bipartite de certains sonnets. La rime contribue à cette structure. Cf. les poèmes « Pegaso » ou « A Phocás el campesino » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 86 et 124).

⁹⁵⁵ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 100.

qui fonctionnent en binôme (chaque son n'est répété qu'à deux occurrences), s'ajoute une assonance « e-o » qui rallie les vers 3, 5, 8 et 10, et permet un rapprochement (également sémantique) entre les deux premiers quatrains (v. 3-10) :

¡Oh reina de los <u>ciruelos</u>	a
bengala de los manteles,	b
dormida entre los <u>anhelos</u>	a
de las aves moscateles!	b
¡Princesa de los perales,	c
infanta de los <u>fruteros</u> ,	a'
dama de los juegos florales	c
de los <u>melocotoneros</u> !	a'

Nous avons déjà observé que le second quatrain reprenait plusieurs thématiques présentes dans le premier⁹⁵⁶. La rime établit une connexion et une spatialisation du poème. Elle est associée à un espace segmenté, dont les différentes articulations (le poème entier ou une partie) sont cloisonnées et indépendantes.

Néanmoins, cette division de l'espace interne du poème n'exclut pas toujours le chevauchement des différents « temps » que la rime révèle. Elle semble parfois « tisser » les vers qui s'enchaînent par « accumulation de voisinage »⁹⁵⁷ : plusieurs types de rimes se « partagent » l'espace poétique comme un espace lisse, qui « se définit dès lors, en ce qu'il n'a pas de dimension supplémentaire à ce qui le parcourt ou s'inscrit en lui » et se pose comme une « multiplicité plate ». Ces rimes s'enchaîneraient donc non pas pour répartir l'espace et y inscrire une division, mais comme pur phénomène de la « succession » des vers, de progression de la voix dans le poème, sans qu'on puisse prédire (et ce n'est pas ce qui importe dans l'espace lisse) où s'arrêtera cette voix. Utilisée dans et pour sa pluralité, la rime instaure un jeu dynamique de redondances et de confrontation des sons.

Dans « ¡Torres de Dios! ¡Poetas! »⁹⁵⁸ de Rubén Darío, le schéma d'enchaînement des rimes constitue un véritable entrelacs phonique. La première strophe forme une unité aux

⁹⁵⁶ Donnons, comme seul exemple de cet enrichissement basé sur une réitération des mêmes images, l'écho institué entre le terme « reina » (v. 3) et les trois termes « princesa », « infanta », et « dama » (respectivement aux vers 7, 8 et 9).

⁹⁵⁷ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 610.

⁹⁵⁸ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 90.

rimes suffisantes (aucune ne reste sans réponse) pouvant être schématisées abCabC et rappelant la forme du *sexteto-lira*⁹⁵⁹ :

¡Torres de Dios! ¡Poetas!	a
¡Pararrayos celestes,	b
que resistís las duras tempestades,	C
como crestas escuetas,	a
como picos agrestes,	b
rompeolas de las eternidades!	C

Bien que répartie selon un schéma croisé, la répétition successive des trois mêmes sons engendre une « série » et, par conséquent, un espace ouvert et continu, sans réelle clôture⁹⁶⁰. Ainsi, l'apparition, à la seconde strophe, d'une rime schématisée D (en « ía ») à trois reprises instaure une rupture :

La mágica esperanza anuncia un día	D
en que sobre la roca de la armonía	D
expirará la pérfida sirena.	A'
¡Esperad, esperemos todavía!	D

Cependant, l'assonance « e-a » du vers 9 (« sirena ») et que nous pouvons schématiser A' (elle utilise les deux même voyelles que la rime a) établit une connexion avec « poetas » et « escuetas » de la strophe précédente. Si, du point de vue de la consonance, ce vers est unique, irrégulier par rapport au schéma précédent, on peut donc bien dire que la rime associe la répétition (des voyelles) et la différence (des consonnes).

Par ailleurs, cette reprise d'un élément phonique d'une strophe sur l'autre bouleverse la division strophique du poème. Au sein de cette seconde strophe qui, avec la rime « D », instaure un changement permettant une « avancée », la progression de la temporalité dans le poème, la présence d'un retour (rime « A' ») établit une continuité, d'autant que cette réminiscence implique une modification.

Le même phénomène se reproduit plus clairement encore dans la strophe suivante (strophe 3) :

Esperad todavía.	d
El bestial elemento se solaza	E
en el odio a la sacra poesía	D

⁹⁵⁹ Il s'agit d'une strophe de six vers mêlant heptasyllabes (vers 1, 2, 4 et 5) et endecadésyllabes (v. 3 et 6). Cf. Isabel Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 255.

⁹⁶⁰ Contrairement, par exemple, à ce qui se passe dans un schéma de type « embrassé » ABBA, où les rimes extérieures (symbolisée A) renferment les rimes intérieures (B) et clôturent l'espace strophique.

y se arroja baldón de raza a raza.	E
La insurrección de abajo	f
tiende a los Excelentes.	b'
El canibal codicia su tasajo	F
con roja encía y afilados dientes.	B'

Deux nouvelles rimes apparaissent, schématisées E et F, et s'entremêlent avec la rime en « ía » (apparue à la strophe 2, schématisée d ou D) et l'assonance « e-e » (qui rappelle la rime b de la strophe 1). A nouveau, une assonance, schématisée B', qui reprend les sons « e » et « tes » de la rime B de la strophe initiale, établit une correspondance entre les deux. Si la rime est un élément de liaison qui préserve la continuité entre les strophes (par l'assonance en « e-e ») et souligne la durée du poème, elle implique aussi une dialectique répétition-différence, la conservation de l'assonance s'accompagnant d'une rupture (par le remplacement du « s », v. 2 et 5, par un « n »).

A ce dualisme continuité-rupture répond, au niveau global de la forme poétique, la rencontre de la tradition et de la nouveauté. On observe, en effet, pour certaines strophes du poème, la résurgence irrégulière et sporadique de formes fixes, telles que le *sexteto-lira* de la strophe 1, ou le *cuarteto-lira* que forme cette strophe 3, par le schéma croisé des quatre dernier vers de la strophe et l'association d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes⁹⁶¹. Dans cette strophe, la rime est aussi un élément de cloisonnement de l'espace métrique.

La dernière strophe, enfin, voit l'apparition d'une dernière rime, schématisée G, en disposition croisée avec une rime en « isa » (schématisée D') qui reprend les voyelles de la rime D (en « ía »).

Torres, poned al pabellón sonrisa.	D'
Poned ante ese mal y ese recelo	G
una soberbia insinuación de brisa	D'
y una tranquilidad de mar y cielo...	G

L'assonance en « í-a » (rime D « ía » ou D' « isa ») est ainsi présente dans trois des quatre strophes du poème, à six occurrences en tout, et sous deux formes différentes (« ía » et « isa »). Le poème semble, par conséquent, « cousu de fils rouges », des *leitmotive* sonores qui témoignent d'une évolution par leur double apport : redondance et modification.

⁹⁶¹ Isabel Paraiso, *La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 241 et Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, op. cit., p. 363. La disposition des hendécasyllabes et heptasyllabes dans le quatrain est libre.

Néanmoins, ces « continuités » entre les deux strophes ne font pas du poème un espace fermé. D'abord, rimes consonantes (la rime schématisée A en « etas », par exemple) et assonantes (avec le rappel des rimes a, b et D, par les assonances A', b' et D') sont mélangées. Surtout, les rimes, quelles qu'elles soient, n'englobent jamais la totalité du poème (les rimes A et A' sont étendues sur deux strophes seulement, soit moins de la moitié du poème, la rime D sur trois strophes sur quatre, tout comme les rimes B-B'). Le poème apparaît plutôt comme un espace lisse (au « modulo » imprévisible), mais dynamique et temporel, du fait de ce tissage « aléatoire » des sonorités. Ailleurs, l'écho de la rime semble au contraire instituer un blocage.

1.3.1.3 Echo de la rime, blocage du poème...

Le poème « Verdad siempre »⁹⁶² de V. Aleixandre présente une assonance « i-a » irrégulièrement répartie : elle concerne, dans la première strophe, les vers 2 (« nacida »), 4 (« dicha »), 5 (« espina »), 7 (« existía ») et 9 (« día »). Dans la seconde, l'assonance se retrouve au vers 12 (« saliva »). Sur les quatorze vers du poème, six (soit 42.85%) sont assonancés. En outre, la persistance de la rime est accompagnée d'une redondance sémantique⁹⁶³ : la rime engendre donc une stagnation, du moins un ralentissement. Les vers 4 et 5 présentent plusieurs redondances, mises en valeur et résumées, à la rime, par le contrepoint entre les termes « dicha » et « espina » (précédé du terme négatif « no ») :

este velar este aprender la dicha
este saber que el día no es espina

Si le terme « dicha » évoque le bonheur et/ou le plaisir qui lui est associé, le second vers renvoie à un symbole de malheur ou de difficulté⁹⁶⁴, mais à la forme négative (« no es »). Il s'agit donc à la fois d'un contrepoint (lexical) et d'une redondance, sémantique et sonore. D'ailleurs, à l'intérieur de ces vers, « este saber » (v. 5) et « este aprender » (v. 6) traduisent la même idée d'apprentissage ; les termes « el día » (v. 5) et « velar » (v. 4) renvoient tous deux à l'absence de sommeil. Ce jeu de redondances sémantiques est appuyé par la rime. La répétition phonique et l'inévitabilité d'un retour conduisent à l'expression de la certitude : « el día no es espina ». Aux vers 7 et 9, la rime « existía »-« día » exprime également une

⁹⁶² *Espadas como labios*, op. cit., p. 81.

⁹⁶³ Il paraît logique de penser que la « différence » est déjà présente entre les différents vers non rimés ; la rime sert alors à contrebalancer une succession d'unités caractérisées par leur différence.

⁹⁶⁴ Pour la symbolique d'« épine », cf. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 409.

redondance sémantique partielle, autour du thème de la temporalité, soulignée par la répétition de « cuando » : à chaque fois, il s'agit de l'évocation, mise en valeur par la rime, du même passé lointain. Bien que non traditionnelle, la rime constitue une redondance, le sens rebondit sur lui-même, renvoie perpétuellement aux mêmes connotations et aux mêmes motifs. Il semble que l'on puisse parler de stagnation engendrée par la rime.

En effet, le système de rimes suppose à la fois la cohésion d'un espace et sa fermeture, l'exclusion de toute nouveauté. Dans le poème « Salón » de V. Aleixandre⁹⁶⁵, l'assonance « a-a » sur les vers pairs (qui inclut déjà une redondance sonore) contribue à la mise en place d'un univers paisible et immobile, suggéré par l'absence de verbe jusqu'au vers 8 :

Un pájaro de papel
y una pluma encarnada
y una furia de seda
y una paloma blanca

Todo un ramo de mirtos
o de sombras coloreadas
un mármol con latidos
y un amor que se avanza

Mais là encore, il s'agit d'un mouvement indéfini ; ni l'achèvement ni l'objectif n'en sont évoqués. Les autres mouvements paraissent sans importance, voire absurdes (« un vaivén obsequioso », v. 9). L'immobilité générale est également traduite par des répétitions de mots⁹⁶⁶. Au vers 33, l'apostrophe « tú » engendre une série d'actions (« chocas », v. 34, « pones », v. 35, « llevas », v. 37), mais l'agitation soudaine finit par retomber, douze vers plus bas, lorsque s'évanouissent des « voces bajas... » (v. 44). Réaffirmation de l'immobilité, l'assonance est une expression de la continuité et un frein à la temporalité du poème « Salón ». C'est dans cette mesure qu'elle peut en traduire l'unité, puisqu'elle ne trahit, au niveau du référent, aucun changement ni aucune évolution sémantique. Dans le poème IX, intitulé « Amanecer dichoso »⁹⁶⁷, de J. R. Jiménez, la rime traduit l'approfondissement d'un instant unique (« amanecer ») et les sensations du locuteur qui en découlent. Le développement du poème se fait en profondeur (« toda mi alma », v. 1, « y todo corazón », v. 2). Là encore, la rime permet, dans la mesure où elle marque l'unité, d'exprimer l'immobilité.

⁹⁶⁵ *Espadas como labios*, op. cit., p. 97.

⁹⁶⁶ Par exemple « y », vers 2, 3 et 4, « Todo », en tête des vers 17 et 19.

⁹⁶⁷ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 107.

De même, dans le poème « Maco » de L. M. Panero⁹⁶⁸, la rime est également un facteur d'interruption de la temporalité dans les premiers vers ; la répétition de l'apostrophe du pronom « tú » suivi d'une subordonnée relative explicative (v. 1, 5, 6, 8) bloque l'avancée du sens. Ensuite, particulièrement à partir du verbe « jiñaré » (v. 15), la rime laisse au contraire entrevoir un avenir : cet « horrible cielo » qui surgit à quatre reprises (v. 11, 14, 17 et 19), mais il est lui-même réitéré, comme bloqué. La rime permet la perception d'une limite, d'un au-delà, mais pas de réelle avancée sémantique. Elle questionne la notion de frontière, versale, mais aussi symbolique, en soulevant l'interrogation des limites de l'existence de manière symbolique et indirecte (métaphorique) :

yo jiñaré un cándido asfodelo
ils matent las puertas cerradas el velo
 para morir prefiero este horrible cielo
 adonde nunca llegarán tus quejas
 para morir prefiero este horrible cielo
 (y mientras pasma vigila el enorme sombrero
 el chota quiebra el muro, y escapa
 del agujero.

(vers 15-22)

A la rime sont évoqués le mystère de l'au-delà (« velo »), la limite supérieure et inaccessible (« cielo », v. 17 et 19 ; « sombrero », v. 20). Au vers 22, cependant, le terme « agujero » suggère une échappatoire. Par cette connexion établie entre différents points (ou mots) du poème, la rime interroge, en filigrane, l'existence d'un au-delà et des limites de la vie. Du potentiel sonore (répétition) et spatial (à l'extrémité du vers) de la rime, découle sa puissance sémantique et rythmique dans la mesure où le rythme est aussi un mouvement de la signifiante et où celle-ci prend place et s'établit grâce à des phénomènes métriques : répartition de l'espace, redondance des mêmes « unités » sonores.

La rime, régulière (et traditionnelle) ou non, permet plusieurs élaborations rythmiques : son organisation en système et sa répétition témoignent parfois d'un espace clos, englobé dans une mouvance unique (comme on l'a vu avec l'exemple de « Sal, desnuda y negra sal », de R. Alberti). Elle peut alors conduire à l'immobilité ou, par sa densité, annuler la progression linéaire du texte. Ailleurs, la confrontation des différentes rimes engendre un dynamisme caractéristique de l'espace lisse : la rime est alors un procédé rythmique de passage et de progression. Ce phénomène de tissage et de succession des vers va désormais nous intéresser, non plus relativement à la question de la rime, mais à partir de celle de l'isométrie et ses

⁹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 122.

différentes modalités ou « variations » jusqu'à l'hétérométrie, le vers constituant toujours l'espace métrique de base de ces modalités d'enchaînement et de progression de la voix poétique.

1.3.2 Passages de vers à vers

Il ne s'agit plus ici de considérer le poème en tant que territoire et d'en évoquer la « partition », mais en tant que « text(ur)e » : nous ne regarderons plus comment il est « bâti » (c'est-à-dire de quelle manière ses strophes s'assemblent pour donner sa forme à la composition) mais comment « les mailles » de ce tissage s'enchaînent⁹⁶⁹. Nous passons donc d'une vision globale à une analyse plus précise (mais pas encore microscopique : ce sera l'objet du dernier alinéa de ce chapitre).

Les six recueils de notre *corpus* présentent quatre modes de succession des vers : le plus « traditionnel » (et assez répandu) est l'isométrie ou retour d'une même mesure. Traditionnelle également, l'alternance entre des vers de longueurs différentes est un second type d'enchaînement : elle peut être régulière ou non (lorsque deux – voire trois – vers différents se succèdent, sans qu'on puisse prévoir à quel endroit ou moment aura lieu la transition, comme dans la *silva*⁹⁷⁰). Ensuite, nous repérerons les poèmes de *versos fluctuantes*, et nous interrogerons la signification nouvelle d'une norme métrique imprécise et variable. Enfin, certains poèmes présentent une succession de vers hétéromètres, enchaînement irrégulier de plusieurs types de vers sans logique de construction évidente.

1.3.2.1 L'isométrie comme dynamique d'écriture du poème, une norme en tension.

L'isométrie (« du grec 'isos', 'égal', et 'metron', 'mesure' ») est un phénomène de répétition, comme le rappelle Michel Pougeoise⁹⁷¹ qui la définit comme « l'emploi d'un seul et même type de vers dans une strophe ou dans un poème ». Elle est largement majoritaire dans les recueils de R. Darío et de R. Alberti. Elle concerne quarante-six poèmes de *Cantos de*

⁹⁶⁹ Nous avons déjà étudié la portée rythmique de plusieurs phénomènes que nous observerons de nouveau, à l'échelle du vers, comme la succession régulière, l'isométrie (qui fait pendant à l'isostrophie envisagée plus haut), ou l'alternance entre strophes de longueurs différentes, entre couplets et refrains ou, comme on le verra ici, entre vers de longueurs différentes.

⁹⁷⁰ Nous ferons en outre une place particulière au(x) forme(s) de *silva*, alternance irrégulière d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes mais où se retrouvent également d'autres types de vers que l'on peut, toujours en référence à la poésie traditionnelle espagnole, associer à cette forme : C. Bousño établit ce rapprochement dans *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid, Gredos, 1977). Nous utiliserons sa définition des vers « endecasilábicos » que nous expliquons plus loin.

⁹⁷¹ *Dictionnaire de poésie, op. cit.*, p. 271.

vida y esperanza, soit 74.19% du recueil⁹⁷², et quatre-vingt neuf poèmes de *Marinero en tierra*, soit 83.92 % du recueil⁹⁷³. Elle est présente dans sept poèmes de *Arde el mar*, ce qui représente 46.66%⁹⁷⁴, et dans douze poèmes de V. Aleixandre, soit 29.26%⁹⁷⁵. Enfin, on la rencontre en moindre proportion dans *Diario de un poeta recién casado* (vingt-deux poèmes, soit 9.05% du recueil⁹⁷⁶) et dans *Teoría* (deux poèmes, soit 6.45%⁹⁷⁷). Répétition du nombre exact de syllabes, l'isométrie engendre évidemment un rythme basé sur le retour du même, parfois mis en valeur par d'autres phénomènes, comme la rime ou la syntaxe.

⁹⁷² Il s'agit des poèmes « Cantos de vida y esperanza » (*op. cit.*, p. 69), « Al rey Óscar » (*ibid.*, p. 77), « Los tres reyes magos » (*ibid.*, p. 79), « Cyrano en España », (*ibid.*, p. 80), « Pegaso » (*ibid.*, p. 86), « Canto de esperanza » (*ibid.*, p. 91), « Mientras tenéis... » (*ibid.*, p. 92), « Spes » (*ibid.*, p. 95), « ¿Qué signo haces, oh Cisne...? » (*ibid.*, p. 99), « Por un momento, oh Cisne » (*ibid.*, p. 102), « ¡Antes de todo gloria a ti, Leda! » (*ibid.*, p. 102), les poèmes « Retratos », 1 et 2 (*ibid.*, p. 104-105), « Por el influjo de la primavera » (*ibid.*, p. 106), « La dulzura del Ángelus » (*ibid.*, p. 108), « Nocturno » (*ibid.*, p. 110), « Canción de otoño en primavera » (*ibid.*, p. 111), les trois poèmes de « Trébol » (*ibid.*, p. 114-116), « ¡Oh, terremoto mental! » (*ibid.*, p. 118), « El verso sutil » (*ibid.*, p. 119), « Filosofía » (*ibid.*, p. 120), « Leda » (*ibid.*, p. 120), « El soneto de trece versos » (*ibid.*, p. 122), « A Phocas el campesino » (*ibid.*, p. 124), « Madrigal exaltado », (*ibid.*, p. 128), « Cleopompo y Heliodemo » (*ibid.*, p. 130), « Ay triste del que un día » (*ibid.*, p. 131), « Melancolía » (*ibid.*, p. 135), « De otoño » (*ibid.*, p. 137), « A Goya » (*ibid.*, p. 137), « Caracol » (*ibid.*, p. 139), « Amo, amas » (*ibid.*, p. 140), « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » (*ibid.*, p. 141), « Nocturno » (*ibid.*, p. 142), « Urna votiva » (*ibid.*, p. 143), « Programa matinal » (*ibid.*, p. 144), « Ibis » (*ibid.*, p. 145), « Thánatos » (*ibid.*, p. 145), « Ofrenda » (*ibid.*, p. 146), « Propósito primaveral » (*ibid.*, p. 147), « Letanía de nuestro señor Don Quijote » (*ibid.*, p. 148), « Allá lejos » (*ibid.*, p. 151) et « Lo fatal » (*ibid.*, p. 152).

⁹⁷³ Le premier poème « Sueño del marinero » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 79) et les treize sonnets qui le suivent sont isomètres, de même que « Prólogo en la Sierra » (*ibid.*, p. 90), « Balcón de Guadarrama » (*ibid.*, p. 91), « Correo » (*ibid.*, p. 92), « Sola », « Ayer y hoy » (*ibid.*, p. 93), le premier poème intitulé « Mi amante » (*ibid.*, p. 95), « La aurora », « Trenes » (*ibid.*, p. 96), « Amor de miramelindo » (*ibid.*, p. 99), « Jardinera cantadora », « Jardín de amores » (*ibid.*, p. 100), « El aviador » (*ibid.*, p. 101), « El herido » (*ibid.*, p. 102), « La cigüeña », « La tortuga » (*ibid.*, p. 103), « La cabra », « Capirucho » (*ibid.*, p. 104), « La reina y el príncipe » (*ibid.*, p. 105), « Madrigal dramático » (*ibid.*, p. 107), « Geografía física » (*ibid.*, p. 109), « Viajeros », « De la Habana ha venido un barco » (*ibid.*, p. 110), « ¡Dejadme pintar de azul », « ¡A los islotes del cielo! » (*ibid.*, p. 112), « ¡Desnuda y negra sal! » (*ibid.*, p. 113), « Gimiendo por ver el mar » (*ibid.*, p. 118), « Salinero », « Llamada », « Branquias quisiera tener » (*ibid.*, p. 119), « Nana », « Con él » (*ibid.*, p. 120), « Pregón submarino », « Chinita », « Siempre que sueño las playas » (*ibid.*, p. 121), « ¡Qué altos...! », la seconde partie de « El mar muerto » (*ibid.*, p. 122), « Cuando llegará el verano » (*ibid.*, p. 123), « Casadita » (*ibid.*, p. 124), « Sueño », « Elegía del niño marinero » (*ibid.*, p. 125), « Medianoche », « (Verano) » (*ibid.*, p. 128), « Del barco que yo tuviera », « Elegía del cometa Halley » (*ibid.*, p. 129), « Nací para ser marinero » (*ibid.*, p. 130, sans synalèphe au dernier vers), les trois sonnets de « Triduo del alba » (*ibid.*, p. 130), « Ilusión », « La niña que se va al mar » (*ibid.*, p. 133), « Con él » (*ibid.*, p. 134), « La virgen de los milagros » (*ibid.*, p. 135), « ¿Para quién, galera mía...? », « Los niños » (*ibid.*, p. 136), « Soñabas tú que no yo », « El piloto perdido », « Sueño » (*ibid.*, p. 137), « Vacío », la première et la troisième partie du poème « Ilusión » (*ibid.*, p. 138), « Ribera » (*ibid.*, p. 139), « Mar », « Madrigal de Blanca-Nieve » (v. 140), « El rey del mar », « Ya se fue la marinera » (*ibid.*, p. 141), « Alegría » (*ibid.*, p. 142), « Si mi voz muriera en tierra » et « Funerales » (*ibid.*, p. 143).

⁹⁷⁴ Il s'agit des poèmes « Mazurca este día » (*ibid.*, p. 131), « Oda a Venecia ante el mar de los teatros » (*ibid.*, p. 133), « Julio de 1965 » (*ibid.*, p. 155), « Himno » (*ibid.*, p. 159), « Canto » (*ibid.*, p. 161), « Band of angels » (*ibid.*, p. 144) et « El arpa en la cueva » (*ibid.*, p. 149).

⁹⁷⁵ Ce sont les poèmes « Mi voz » (*ibid.*, p. 45), « X » (*ibid.*, p. 49), « Ya es tarde » (*ibid.*, p. 51), « Súplica » (*ibid.*, p. 54), « Verdad siempre » (*ibid.*, p. 81), « Siempre » (*ibid.*, p. 82), « Desierto » (*ibid.*, p. 84), « Reposo » (*ibid.*, p. 86), « Sin ruido » (*ibid.*, p. 88), « Instante » (*ibid.*, p. 90), « El frío » (*ibid.*, p. 92) et « Salón » (*ibid.*, p. 97).

⁹⁷⁶ Sont en effet isomètres les poèmes IV, IX, XI, XV, XVII, XXI, XXXVIII, XLIX, LX, LXXXIV, LXXXV, CIII, CIV, CXVII, CXIX, CXXV, CXXXVI, CXLVII, CLI, CLX, CLXIV, CCXVIII.

⁹⁷⁷ Ce sont les poèmes « La segunda esposa » (*Teoría, op. cit.*, p. 109) et « Doceavo » (*ibid.*, p. 123), mais ils ne sont isomètres qu'à moitié seulement.

Il en va ainsi du poème « Letanía de Nuestro Señor don Quijote » de R. Darío⁹⁷⁸ dont le titre indique d'emblée la logique de répétition lancinante qui guide ce poème⁹⁷⁹ – longue prière ou « litanie » païenne – et la longueur qui lui est associée (treize syllabes pour le titre). Le système de retours qui « rythme » le passage de vers à vers repose sur des apostrophes (sous différents qualificatifs) à un interlocuteur admiré : « nuestro señor don Quijote ». La structure même des dodécasyllabes met en valeur l'idée de retour, puisque chacun est divisé en deux hémistiches hexasyllabes. Il y n'a donc pas une mais deux unités métriques qui se superposent : l'hexasyllabe, qui revient cent-cinquante fois dans le poème, et le dodécasyllabe que souligne, hors mis la disposition typographique, la présence des rimes, selon le schéma AABCCB. La syntaxe met également en valeur ces réitérations : chaque vers constitue une étape du développement de la phrase. Dans la seconde strophe, par exemple, s'enchaînent d'abord un groupe nominal, une relative s'y rapportant, et un complément circonstanciel de manière se rapportant à son tour au verbe de la relative :

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias,
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad...

La répétition de « contra », aux vers 10 à 12, forme un triple parallélisme qui met en évidence l'isométrie et le patron des hémistiches, et élabore une régularité harmonieuse⁹⁸⁰. Cette cadence régulière⁹⁸¹ et l'atmosphère paisible qui en découle, en accord avec le thème de la litanie, fait de la répétition la valeur dominante de cette composition. En « tissant » l'espace métrique, l'isométrie tisse aussi le sens ; c'est bien à ce titre que la répétition isométrique nous intéresse, comme révélatrice d'un « mot d'ordre » sémantique qui régit le poème dans son ensemble et le constitue en espace métrique « solide ».

En effet, nous avons choisi de comptabiliser comme « poèmes isomètres » certaines constructions dans lesquelles un, deux, parfois quelques vers interrompent le retour régulier. Ils introduisent un changement, une rupture qui ne remet pas en cause le tissage isométrique

⁹⁷⁸ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 148.

⁹⁷⁹ La répétition n'apparaît donc pas seulement au niveau de la métrique, mais également sémantiquement par des parallélismes (avec des variantes) entre les différentes strophes. D'ailleurs, les termes « nuestro señor », de même que le verbe « ruega » (répété aux vers 32, 38, 44 et 45) renforcent la similitude avec ce type de prière dont la répétition est, telle la récitation d'un chapelet, le principe structurel essentiel.

⁹⁸⁰ N. Ruwet (*Langage, musique, poésie, op. cit.*, p. 148) définit l'harmonie comme l'ensemble « des rapports d'équivalence donnés dans la syntagmatique ».

⁹⁸¹ Elle est réitérée dans tout le poème, à l'exception des vers 54 à 64.

global du poème. Ainsi, dans le sonnet « La dulzura del Ángelus »⁹⁸² de R. Darío, deux vers rompent la régularité de l'*alejandrino* (vers 6 et 14). Le dernier vers, notamment, comporte un premier hémistiche hexasyllabe, l'ensemble du vers (normalement composé de deux heptasyllabes) se trouvant amputé d'une syllabe par rapport aux autres et au mètre *alejandrino* traditionnel :

(¡Oh suaves campanas entre la madrugada!)

A ce vers écourté⁹⁸³, correspond la légèreté éphémère du son des cloches de l'angélus, dont la résonance semble s'atténuer peu à peu, ce que traduisent déjà les parenthèses qui l'isolent du reste du poème. La rupture de l'isométrie a donc une portée sémantique, mais c'est parce que les treize premiers vers permettent de voir une régularité – et de l'attendre – que le dernier peut apparaître comme une interruption. L'isométrie constitue donc bien comme une norme qui s'impose comme schéma d'organisation versale. Entre respect et interruptions, c'est bien elle qui constitue la dynamique globale de l'espace du poème.

Exceptionnelle, l'irrégularité métrique souligne la présence de la règle, ce qu'on peut observer dans quatre poèmes du recueil de Rubén Darío⁹⁸⁴, et huit du recueil de Juan Ramón Jiménez⁹⁸⁵, dont le poème « Silencio »⁹⁸⁶ (LXXXV) où les vers 2, 3 et 8 interrompent l'isométrie heptasyllabique :

Hasta hoy la palabra
« silencio »,
no cerró, cual con su tapa
el sepulcro de sombra
del calla.
¡Hasta hoy,
cuando en balde esperé
que tú me respondieras,
habladora!

⁹⁸² *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁸³ A moins de lire une diérèse à « suave ».

⁹⁸⁴ Outre « Dulzura del Ángelus », ces poèmes sont ceux intitulés « Nocturno », *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 110 (« Quiero expresar mi angustia en versos, que abolida... ») et *ibid.*, p. 142 (« Los que auscultasteis el corazón de la noche... ») ainsi que le poème « Lo fatal » (*ibid.*, p. 152). Dans ce dernier, composé d'*alejandrinos*, quatre vers ne suivent pas cette norme : le vers 1 est différemment accentué (sur la cinquième syllabe du premier hémistiche si l'on ne fait pas la synalèphe entre « dichoso » et « el », et la septième syllabe du second) mais il compte bien quatorze syllabes ; puis le premier hémistiche du vers 3 compte une syllabe supplémentaire, suggérant la douleur envahissante exprimée par l'expression « dolor más grande ». Les deux vers finaux, en revanche, sont « écourtés » de plusieurs syllabes (il s'agit d'un enneasyllabe et d'un hexasyllabe). Comme dans « Dulzura del Ángelus », les derniers vers, isolés, ici par des points d'exclamation, constituent une conclusion au poème. L'expression de l'ignorance (« no saber », v. 12) et la frustration qui en découle, paraissent, comme dans l'exemple précédent, « justifier » la rupture de l'alexandrin.

⁹⁸⁵ Cf. les poèmes LX, LXXXV, CIII, CXVII, CXIX, CXXV, CXXXVI, CXLVII, CLI.

⁹⁸⁶ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 167.

Les ruptures métriques soulignent d'abord celle (sémantique) de la parole, évoquée par « silencio » au vers 2, plus court, et illustrée typographiquement par les guillemets. Cette rupture est compensée par le vers 3, octosyllabe, où une syllabe est rajoutée à la base heptasyllabique et traduit la perduration de la parole : « no cerró ». Il en va de même au vers 5 où le verbe « callar » (premier hémistiche) dit également le silence, illustré typographiquement par l'échelonnement du vers. Néanmoins, celui-ci est complété métriquement par la deuxième partie qui compense la frustration du locuteur causée par l'absence de parole. En outre, les quatre syllabes de l'adjectif final sont elles aussi métriquement (et typographiquement) complémentaires des trois syllabes de « hasta hoy » (second hémistiche du vers 5 échelonné). Les deux tronçons courts (deuxième moitié du vers 5 et vers 8) qui encadrent la seconde « strophe » s'ajoutent donc pour former un heptasyllabe véritable et dire le retour de la parole amoureuse. Si l'interruption isométrique exprime une frustration, le retour de la règle du « bon compte » va ici de pair avec l'idée de plénitude (avec la célébration de l'amour trouvé) et la joie exprimée par le locuteur.

Sept poèmes du recueil de R. Alberti sont également « presque isométriques »⁹⁸⁷ de même que deux poèmes du recueil de V. Aleixandre⁹⁸⁸ et un de P. Gimferrer⁹⁸⁹. Dans le poème « Mazurca en este día », en effet, les deux premiers vers (ennéasyllabe et octosyllabe) ne participent pas de l'isométrie de l'*alejandrino* qui s'étend dans le reste du poème. Ces interruptions de l'isométrie semblent signifiantes car le second vers rappelle métriquement les premiers *Romanceros* dont ce poème est – dans une certaine mesure – un hypertexte, avec la référence à l'histoire médiévale de l'assassinat de Sancho II⁹⁹⁰. En outre, on repère d'autres irrégularités⁹⁹¹, notamment au dernier vers : au second hémistiche qui comporte une syllabe de moins, l'interruption de la métrique annonce celle du poème, et traduit l'idée de la mort⁹⁹² :

llegan aves de Persia.

Kublai Khan ha muerto.

⁹⁸⁷ Cf. les poèmes « Prólogo en la Sierra » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 90), « Balcón de Guadarrama » (*ibid.*, p. 91), « La tortuga » (*ibid.*, p. 103), « A los islotes del cielo » (*ibid.*, p. 112), « Con él » (*ibid.*, p. 120), « Media noche » (*ibid.*, p. 128), « Sueño » (*ibid.*, p. 117). La première partie du poème « Ilusión » (*ibid.*, p. 138) comporte également quelques « exceptions » de ce type.

⁹⁸⁸ Cf. les poèmes « Desierto » (*op. cit.*, p. 84) et « Sin ruido » (*ibid.*, p. 88).

⁹⁸⁹ Il s'agit de « Mazurca este día », *Arde del mar, op. cit.*, p. 131.

⁹⁹⁰ Cf. « De cómo murió el rey don Sancho », in *Romancero viejo (antología)*, Madrid, Castalia, 1987, p. 150-151.

⁹⁹¹ Les interruptions métriques aux vers 14 et 22 (heptasyllabes) ne remettent pas en cause la logique d'ensemble puisque se poursuit le découpage en heptasyllabes.

⁹⁹² Il s'agit d'une allusion au poème de S. T. Coleridge « Kubla Khan or, A vision in a Dream » et particulièrement le premier vers de la composition : « In Xanadu did KUBLA KHAN » (*in La Ballade du vieux marin et autres textes*, S. T. Coleridge, Paris, Gallimard, p. 187).

La rupture constitue donc une perturbation signifiante de la règle métrique, laquelle continue de s'imposer comme une norme. L'interruption n'en est pas la négation, mais la mise en tension, c'est-à-dire l'ébauche d'un mouvement dynamique qui met en jeu le poème (comme espace d'isométrie) dans sa globalité. Cette dialectique norme-rupture est à l'origine du caractère proprement rythmique de la répétition exacte.

Le statut exceptionnel de la rupture, ici, ne remet pas en cause la perception de l'isométrie. Ailleurs, la régularité est davantage perturbée, ou ne concerne qu'une partie de la composition, comme dans le poème « De 2 a 3 »⁹⁹³ de R. Alberti, dont dix vers (sur vingt et un) sont des hexasyllabes. Dans le recueil de L. M. Panero, le poème « La segunda esposa »⁹⁹⁴ est également isomètre sur les treize premiers vers seulement, alors que le reste du poème est totalement hétéromètre ; « Doceavo »⁹⁹⁵ présente deux types de vers différents : hexasyllabes du vers 1 au vers 6, puis *versos fluctuantes* (de dix à quatorze syllabes) dans la suite du poème. Dans *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío, le poème « Divina psiquis, dulce mariposa invisible »⁹⁹⁶, isomètre jusqu'au vers 20 puis hétéromètre du vers 21 au vers 35 semble construit sur le même modèle. Nous pouvons opposer ces poèmes où la norme, malgré les perturbations qu'elle subit, continue de s'imposer comme dynamique poétique, à ceux où c'est une dualité répétition-différence qui régit le poème.

1.3.2.2 L'alternance métrique, contraste et continuité

Le second type d'enchaînement de vers que nous pouvons repérer est l'alternance, présente seulement dans les recueils de R. Darío (un seul poème est concerné⁹⁹⁷), de J. R. Jiménez (cinq poèmes sont dans ce cas⁹⁹⁸) et de R. Alberti. Dans ce dernier, dix-neuf poèmes (soit 17.92% du recueil) comportent une alternance, régulière (pour la moitié d'entre eux) ou non⁹⁹⁹, de deux vers ou trois vers¹⁰⁰⁰. Contrairement à la « dynamique-poème »

⁹⁹³ *Marinero en tierra, op. cit.*, 106.

⁹⁹⁴ *Teoría, op. cit.*, p. 109.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁹⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 121.

⁹⁹⁷ Il s'agit du poème « Tarde del trópico » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 109). L'alternance y est régulière et réitérée à six reprises : il s'agit de la répétition du même vers à trois occurrences, suivies d'un vers différent (on peut schématiser ce schéma versal: « XXXY »).

⁹⁹⁸ Il s'agit des poèmes III, LV, XC, CVI (un vers fait exception), et CXXXIII. L'alternance y est toujours régulière.

⁹⁹⁹ Les poèmes « Mi corza » (*Marinero en tierra, op. cit.*, P. 95), « Dedicatoria » (*ibid.*, p. 97), « El niño muerto » (*ibid.*, p. 102), « El niño malo » (*ibid.*, p. 103), « Cruz de viento » (*ibid.*, p. 113), le premier poème de « El mar muerto » (*ibid.*, p. 122), « Pirata » (*ibid.*, p. 124), « Elegía » (*op. cit.*, p. 127), « La mar del puerto viene » (*ibid.*, p. 135) et « Alegría » (*ibid.*, p. 142) présentent une alternance régulière, alors qu'elle est irrégulière dans les poèmes « La sirena del Campo » (*ibid.*, p. 92), « El húsar » (*ibid.*, p. 101), « Negra-flor » (*ibid.*, p.105), « Elegía » (*ibid.*, p. 111), « Mapa mudo » (*ibid.*, p. 113), « Prólogo » (*ibid.*, p. 118), « Desde alta

établie par la persistance d'une norme, la puissance rythmique de l'alternance réside dans le contraste entre les mètres confrontés.

1.3.2.2.1 Une forme particulière d'alternance : repérage de la *silva*

En effet, les différents mètres ont généralement plusieurs syllabes d'écart (au moins deux), telle que la forme de la *silva*, à laquelle nous devons réserver une place particulière. La *silva* traditionnelle (ou « impar »¹⁰⁰¹) consiste en une alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes. Y compris sous sa forme « libre »¹⁰⁰², on la trouve dans plusieurs recueils du *corpus*, notamment dans quatre poèmes de R. Darío¹⁰⁰³, quatre de J. R. Jiménez¹⁰⁰⁴ et un poème de V. Aleixandre¹⁰⁰⁵. Le pourcentage que représentent ces compositions dans l'ensemble des recueils concernés est certes réduit (6.45% de *Cantos de vida y esperanza*, 1.63% de *Diario de un poeta recién casado* et 2.43% de *Espadas como labios*), mais, comme le rappelle I. Paraíso, la *silva* est une forme « llena de matices »¹⁰⁰⁶ qui admet des combinaisons versales plus variées, comme c'est le cas dans la « *silva modernista* ». Ces combinaisons correspondent aux vers « endecasílabicos » définis par Carlos Bousoño¹⁰⁰⁷ :

[Los versos] que tradicionalmente eran *combinables* con el endecasílabo : los de once sílabas, tanto como los de cinco, siete, nueve (acentuado en cuarta), trece (*alejandrinos* franceses) y catorce (*alejandrinos* siete más siete).

mar » (*ibid.*, p. 127), « Dime que sí » (*ibid.*, p. 128) et « Recuérdeme en alta mar » (*ibid.*, p. 134). Ceci dit, lorsque l'on perçoit la reprise d'un schéma dans l'enchaînement des vers, il arrive qu'elle ne soit pas d'une régularité exacte et présente des exceptions. Ainsi, dans le poème « Mi corza » (*op. cit.*, p. 95), heptasyllabes et pentasyllabes alternent, suivant le schéma ab ab aa ab (où « a » représente l'heptasyllabe et « b » le pentasyllabe) : le vers 6 rompt la régularité de l'alternance. Le poème « Niño malo » (*ibid.*, p. 103) présente un phénomène similaire, ainsi que le premier poème « El mar muerto » (*ibid.*, p. 122) ou encore « Alegría » (*ibid.*, p. 142).

¹⁰⁰⁰ Cf. les poèmes « Pirata » (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 124) où s'enchaînent presque régulièrement hexasyllabes, octosyllabes et hendécasyllabes et « Elegía » (*ibid.*, p. 111), composé de dix octosyllabes, de six pentasyllabes et de deux heptasyllabes.

¹⁰⁰¹ Isabel Paraíso, *La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 199) étudie les modalités de « *silva libre* ». Elle souligne nomme également *silva* « par » l'alternance d'octosyllabes et de décasyllabes.

¹⁰⁰² J. M. Caparrós (*op. cit.*, p. 233) et R. Baehr (*op. cit.*, p. 378) définissent la *silva* comme une forme aux rimes consonantes. Nous nous attachons également, ici, à des poèmes non rimés.

¹⁰⁰³ Il s'agit des poèmes « ¡Torres de Dios! ¡Poetas » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 90), « En la muerte de Rafael Núñez » (*ibid.*, p. 101), « Charitas » (*ibid.*, p. 116) et « Un soneto a Cervantes » (*ibid.*, p. 127).

¹⁰⁰⁴ Ce sont les poèmes I, XXIII, CXLIX, CVXXXIII et CCVII. On peut également mentionner le vers LXXVII, dont un seul vers, le vers 4, dodécasyllabe, s'écarte du schéma de la *silva impar*.

¹⁰⁰⁵ Il s'agit du poème « Circuito » (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 50).

¹⁰⁰⁶ *La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 198.

¹⁰⁰⁷ *Op. cit.*, p. 304. Cette définition nous paraît intéressante dans la mesure où elle permet de souligner la dialectique régularité-irrégularité. Cependant, elle est contestée par A. Pérez Lasheras dans son article « *Espadas como labios, forma y ritmo de una cosmovisión* », *Revista de literatura*, n°97-98, 1987, p. 129.

Il s'agit donc, en plus de l'heptasyllabe et l'hendécasyllabe, bases de la *silva impar* traditionnelle, de tous les vers impairs entre le pentasyllabe et le tridécasyllabe, ainsi que de l'*alejandrino*. On trouve ce type de vers dans cinq poèmes de *Cantos de vida y esperanza*¹⁰⁰⁸ (soit 8% du recueil) mêlant différemment heptasyllabes, hendécasyllabes, pentasyllabes, tridécasyllabes, ennéasyllabes et *alejandrinos*. C'est dans *Diario de un poeta recién casado* de J.R. Jiménez que la *silva libre* est la plus représentée¹⁰⁰⁹, avec soixante-dix sept poèmes sur les deux cent quarante-trois que compte le recueil, c'est-à-dire 31.68%¹⁰¹⁰. Certains poèmes présentent trois vers majoritaires, comme l'heptasyllabe, l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe¹⁰¹¹. En outre, les mètres caractéristiques de la *silva* côtoient également des pentasyllabes (dans le poème CXC VIII), des *alejandrinos* (relativement rares : seul le poème CI en compte trois), ou encore des tridécasyllabes (il y en a par exemple trois dans le poème XXV, quatre dans le poème CXC II).

Dans le recueil de V. Aleixandre, douze poèmes (soit 29.26%)¹⁰¹² se composent également de vers *endecasilábicos*, de même que cinq poèmes du recueil *Arde el mar* (soit un tiers du recueil)¹⁰¹³. Dans le recueil de L. M. Panero, seul le poème « Hécate »¹⁰¹⁴ présente ce phénomène : si heptasyllabes et hendécasyllabes y sont majoritaires, le poème compte aussi

¹⁰⁰⁸ Cf. les poèmes « Helios » (*op. cit.*, p. 92), « Oh miseria de toda lucha por lo finito » (*ibid.*, p. 123), « ¡Carne, celeste carne de la mujer! ¡Arcilla! » (*ibid.*, p. 125), « Marina » (*ibid.*, p. 129) et « En el país de las alegrías » (*ibid.*, p. 131).

¹⁰⁰⁹ Au sujet de la présence de la *silva libre* et du *verso libre* dans *Diario de un poeta recién casado*, cf. Dolores Romero López de las Hazas, « Hallazgo del eslabón perdido entre la *silva* modernista y el *verso libre* hispánico », *Cuadernos de investigación filológica*, Publicaciones de la Universidad de La Rioja, t. XVIII, n°1-2, 1992, p. 99-107.

¹⁰¹⁰ Ces poèmes de vers « endecasilábicos », et dont certains présentent néanmoins une ou plusieurs exceptions (vers non répertoriés par C. Bousoño) sont les poèmes VII, VIII, X, XII, XIII, XXV, XXVII, XXIX, XXX, XXXII, XXXV, XXXIX, XL, XLI, XLIV, XLV, LI, LII, LIII, LVI, LVIII, LIX, LXI, LXVIII, LXXII, LXXVII, LXXIX, LXXXI, XCII, XCV, XCVI, XCIX, CI, CVIII, CX, CXIII, CXV, CXXI, CXXXI, CXXXIX, CXLVI, CLIII, CLV, CLVII, CLXI, CLXVII, CLXVIII, CLXIX, CLXX, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CLXXV, CLXXVII, CLXXX, CLXXXII, CLXXXV, CLXXXVI, CLXXXVII, CLXXXVIII, CLXXXIX, CXC, CXCI, CXCH, CXCIII, CXCIV, CXCV, CXCVIII, CCV, CCVIII, CCIX, CCXI, CCXII, CCXIV, CCXV, CCXVI et CCXVII.

¹⁰¹¹ Cf. les poèmes X, XXIX, XXX, XXXV, XXXIX, XL, XLI, XLIV, XLV, LII, LIV, LXI, LXXXI, XCIC, CVIII, CX, CXIII, CXXI, CXXXI, CXXXIX, CLIII, CLXI, CLXVIII, CLXXIII, CLXXV, CXCIV, CCIX, CCXI, CCXII, CCXV. Pour certains poèmes, ces vers sont mêlés avec d'autres vers ne renvoyant pas toujours au « endecasilábico » définis par C. Bousoño : cf. les poèmes LIV, LXI, CXXXI, CXXXIX et CXCIV, par exemple où les « entorses » sont relativement nombreuses – il y en a sept dans les poèmes LIV, LXI et CXXXI, par exemple – sans remettre en cause, semble-t-il, la prédominance « endecasilábica » de l'ensemble où heptasyllabes et hendécasyllabes sont les mètres les plus fréquents.

¹⁰¹² Cf. les poèmes « La palabra » (*Op. cit.*, p. 86), « Partida » (*ibid.*, p. 48), « Memoria » (*ibid.*, p. 52), « Silencio » (*ibid.*, p. 53), « En el fondo del pozo » (*ibid.*, p. 62), « Toro » (*ibid.*, p. 65), « Muñecas » (*ibid.*, p. 73), « Acaba » (*ibid.*, p. 75), « Por último » (*ibid.*, p. 77), « Palabras » (*ibid.*, p. 85), « Son campanas » (*ibid.*, p. 89) et « Donde ni una gota de tristeza es pecado » (*ibid.*, p. 109).

¹⁰¹³ Cf. les poèmes « Cascabeles » (*op. cit.*, p. 137), « Sombras en el Vittoriale » (*ibid.*, p. 140), « Invocación en Ginebra » (*ibid.*, p. 142), « Primera visión de marzo » (*ibid.*, p. 148), et « Una sola nota musical para Hölderlin » (*ibid.*, p. 162).

¹⁰¹⁴ *Teoría*, *op. cit.*, p. 127.

un enéasyllabe (v. 13), un tridécasyllabe (v. 25¹⁰¹⁵), et enfin un pentasyllabe. Les vers *endecasilábicos* constituent une catégorie à part d’alternance puisque celle-ci n’est pas réellement limitée quant au nombre des éléments qui alternent : cinq ou six types de vers peuvent se succéder dans un même poème. La persistance de l’imparité et la reprise de vers de types traditionnels¹⁰¹⁶ permettent pourtant de différencier ce type de construction de l’hétérométrie pure.

Dans la *silva*, comme pour les autres types d’alternance, lorsque les vers se succèdent c’est leur différence qui est pertinente : leur mode de succession passe par la répétition (régulière ou non) d’un schéma qui inclut, d’abord, une hétérogénéité. Celle-ci, aussi complexe soit-elle, est métrique, mathématique. Les nombres s’opposent et présentent un écart de deux syllabes minimum (dans le cas des différents vers « impairs » de type *endecasilábico*). Quel est la valeur de ce contraste ? Que signifie-t-il pour l’espace rythmique et métrique du poème ?

1.3.2.2.2 La perception de l’alternance

La perception de l’alternance et du contraste de longueurs de vers renvoie parfois à une différence de statut de l’unité versale ; l’alternance construit alors un espace métrique hétérogène où à la différence numérique correspond aussi une différence de parole. Encore une fois, rythme métrique et sémantisme convergent. Dans le poème « Mi corza » de R. Alberti¹⁰¹⁷, les vers les plus courts, pentasyllabes, n’ont pas la même indépendance que les vers les plus longs, heptasyllabes. Ils n’ont pas la même signification pour le rythme et la « progression » du poème : en effet, ils ne semblent qu’accompagner les heptasyllabes, en apportant une précision, secondaire par rapport à l’anecdote contée dans cette « chanson »¹⁰¹⁸. Ainsi, le vers 2, « mi corza blanca », est redondant par rapport au vers 1 (la seule précision ajoutée est l’idée de blancheur) ; de même, le vers 4 ajoute un complément circonstanciel de

¹⁰¹⁵ A condition de ne pas faire la synalèphe entre « me » et « enciendo », toutefois.

¹⁰¹⁶ Un autre élément récurrent qu’on pourrait également mentionner est l’accent sur la sixième syllabe, obligatoire pour l’heptasyllabe et l’*alejandrino*, très fréquent sur l’hendécasyllabe.

¹⁰¹⁷ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 95.

¹⁰¹⁸ Ces deux types de vers alternent déjà dans la chanson anonyme du XV^{ème} siècle dont s’inspire pour ce poème R. Alberti (*Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*, Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1992, p. 21) :

« En Ávila, mis ojos
dentro en Ávila
En Ávila del Río
mataron a mi amigo,
dentro en Ávila ».

lieu à la phrase débutée au vers 3 – qui, lui, concentre le « nœud » du poème en évoquant la mort de l’animal. Le vers 8, enfin, ne fait qu’enrichir le vers 7 d’un nouveau complément circonstanciel de lieu :

Mi corza, buen amigo
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos buen amigo,
que huyeron del río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.

Les vers les plus courts entraînent un ralentissement sémantique et un approfondissement. Les deux types métriques sous-tendent une véritable dualité entre narration et description, linéarité et verticalité. Cette hétérogénéité (voire cette opposition) associée à la répétition (la reproduction du même contraste) fait de l’alternance un procédé rythmique.

L’alternance métrique se double souvent d’une alternance discursive. Cette hétérogénéité de la parole est un procédé scriptural qui se répercute, à son tour, sur la construction métrique (ou a-métrique) du poème. En effet, dans le poème « Elegía »¹⁰¹⁹ de R. Alberti, le contraste entre vers courts et vers de longueur « moyenne » (à la limite de l’*arte mayor*) consiste en fait en une opposition entre, d’une part, un décompte métrique exact et de l’autre, une « métrique approximative » qui renvoie, plus qu’au nombre, à sa perception. En effet, si Benoît de Cornulier¹⁰²⁰ conteste l’existence d’une « zone intermédiaire à métrique approximative », il distingue tout de même égalité « exacte » (mathématique et réelle), égalité ressentie (« sentiment »).

En effet, outre six pentasyllabes (vers courts), le poème comporte neuf octosyllabes, deux heptasyllabes et un ennéasyllabe. La proximité de ces trois derniers types de vers n’engendre pas de réel contraste et relève davantage d’une dynamique « fluctuante » et d’une « quasi-égalité »¹⁰²¹. Ce double jeu de « différences » entre vers courts et vers « moyens »

¹⁰¹⁹ Poème « La niña rosa, sentada », *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰²⁰ *Teorie du vers*, *ibid.*

¹⁰²¹ Dans *Théorie du vers* (Paris, Seuil, 1982, p. 29), B. de Cornulier rappelle que ce principe de quasi-égalité a déjà été envisagé au XIX^e siècle pour la poésie française, par Mazaleyrat : « Il faut (il suffit) qu’il y ait un rapport de ‘progression croissante’ (+1) ou ‘décroissante’ (-1) ou d’égalité ». Il s’agit donc de vers « approximativement égaux » mais ressentis comme tels, et qui s’apparentent aux « versos fluctuantes »

d'une part, vers métrique et *verso fluctuante* de l'autre est perceptible dans les deux dernières strophes :

La niña – rosa sentada – Sobre su falda, como una flor, cerrado, un atlas.	(octosyllabe : vers moyen fluctuant) (pentasyllabe) (pentasyllabe) (pentasyllabe)
Por el mar de la tarde van las nubes llorando un archipiélago de sangre.	(heptasyllabe : vers moyen fluctuant) (heptasyllabe : vers moyen fluctuant) (ennéasyllabe : vers moyen fluctuant)

L'espace poématique de cette composition repose sur un jeu de divisions binaires, dans lequel ne s'opposent pas tant deux « mesures » métriques que deux prises de mesure, deux types de norme, deux spatialisations différentes du poème. L'alliance des deux engendre un contraste à la fois numérique, discursif et sémantique : en effet, la mesure précise du pentasyllabe n'est utilisée, dans cette composition, que pour la description de la « niña », la concision métrique soulignant sa légèreté (« como una flor », v. 3 et v. 14) et la perfection de la scène. Au contraire, le locuteur a recours à l'octosyllabe et à l'heptasyllabe également dans des vers où il se décrit lui-même (« cómo la miraba yo », v. 5) ou qui suggèrent le sort funeste de cette jeune fille pareille à une rose¹⁰²². La dualité entre mesure mathématique et mesure ressentie ou, si l'on veut, entre nombre (exact) et forme temporelle (durée de la lecture), rejoint cette autre dualité sémantique entre la perfection de la « niña rosa » – tableau immuable qui *semble* atemporel – et les visions qui se succèdent dans l'esprit du locuteur. La dynamique « fluctuante » qui nécessite la subjectivité du lecteur traduit aussi celle du locuteur.

Ce procédé d'alternance associé au *verso fluctuante* se retrouve dans plusieurs poèmes de R. Alberti « Don Diego sin don »¹⁰²³ et « Dialoguillo de otoño »¹⁰²⁴, ainsi que chez

espagnols que nous définissons comme allant de n-2 à n+2, « n » désignant un mètre de base (théorique) qui sert de point de repère.

¹⁰²² Les vers 16 et 17, heptasyllabes, en « amputant » la norme de l'octosyllabe, illustrent la frustration ressentie par le locuteur, qui constate amèrement que s'interrompt le tableau parfait qu'il observait. La longueur du vers final, ennéasyllabe, exprime la violence de cet « archipiélago de sangre ». La cadence s'accélère ; les pleurs des nuages semblent « gicler » comme des tâches de sang formant un archipel, ce que traduit également, d'un point de vue prosodique, la présence de deux accents seulement, séparés de trois syllabes inaccentuées, et de l'anacrouse de trois syllabes.

¹⁰²³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 98. Alternent principalement des vers de tailles moyennes (hexasyllabes, heptasyllabes et un octosyllabe) avec des vers plus courts, tetrasyllabes (auxquels s'ajoute le vers 2, bisyllabe).

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 106. Une première catégorie de vers oscille entre quatre et huit syllabes : on trouve huit tetrasyllabes, un pentasyllabe, deux hexasyllabes, un heptasyllabe et deux octosyllabes. La « norme » de ce

L. M. Panero, dans le quatrième poème de « El Canto del llanero solitario »¹⁰²⁵. Il n'y a certes pas, dans ce dernier exemple, de construction isométrique, mais on peut observer un continuél nuancement, sans contraste ni rupture, entre deux types de longueurs versales. On peut en effet distinguer un premier groupe de vers oscillant entre six et huit syllabes (quatre hexasyllabes, quatre heptasyllabes, cinq octosyllabes), et un second, d'*arte mayor*, oscillant entre onze et quinze syllabes¹⁰²⁶. Le premier type métrique « court » regroupe treize vers, le second dix-huit.

Dans les premiers vers (v. 1-18), il s'agit véritablement d'une alternance basée sur des contrastes :

Las llaves de una puerta que no se abrirá nunca	(<i>alejandrino</i> : second groupe)
en el fondo del mar	(heptasyllabe : premier groupe)
negación de la ola, fragilidad inmensa	(<i>alejandrino</i> : second groupe)
las noches son frías en Marruecos, lo decía O.	(pentadécasyllabe : second groupe)

Les vers qui échappent à cette répartition binaire sont assez nombreux (22.5% des vers du poème), mais ils n'ont généralement qu'une ou deux syllabes de différence par rapport à la norme du groupe « fluctuante », abrégeant les vers les plus courts ou étirant les vers longs, sans créer de réelle rupture¹⁰²⁷. Ils élaborent une logique de « glissement » entre vers longs et vers courts qui régit cette alternance, « fluctuante », non plus basée sur le contraste, mais sur la continuité et le rappel, comme le vers 11, ennéasyllabe entouré de vers appartenant au « premier groupe » défini plus haut :

en el desierto hace frío	octosyllabe	
caía nieve del cielo	octosyllabe	
o como si lloviera piedras	<i>ennéasyllabe</i>	
que dan el sueño, perlas	heptasyllabe	
color de fuego, fuego,	heptasyllabe	
en que arde la bruja: bruja	octosyllabe	
de chocolate: son frías	octosyllabe	(v. 9-15)

premier type « fluctuante » se situe à 3, 55 syllabes. Il y a en outre quatre vers (vers 5, 6, 9 et 10) qui sont plus courts encore (ils ne comportent qu'un seul terme), bisyllabes ou monosyllabe.

¹⁰²⁵ *Op. cit.*, p. 90.

¹⁰²⁶ La « moyenne » se situe à 12,5 syllabes. Il y a six hendécasyllabes, trois dodécasyllabes, six tridécasyllabes et trois tétradécasyllabes. La mesure de base se situe donc entre le dodécasyllabe et le tridécasyllabe.

¹⁰²⁷ Certains sont trop courts pour être considérés comme une variante « fluctuante » de l'heptasyllabe (le tetrasyllabe, vers 16, ou le bisyllabe, vers 37), d'autres sont nettement trop longs pour appartenir au groupe d'*arte mayor*, comme les vers 6 et 22, octodécasyllabes, les vers 4 et 31, hexadécasyllabes. Il y a en outre deux décasyllabes qui n'appartiennent à aucune de ces deux catégories et un ennéasyllabe.

Ce qui nous permet de parler d'alternance, c'est cette pluralité des mesures, les glissements successifs entre *arte menor* et *arte mayor* qui bâtissent le rythme sur l'hétérogénéité marquée et le glissement, la rupture et le processus, tous deux constituant des phénomènes rythmiques opposés mais entrant en résonance. Le principe des *versos fluctuantes* tend à nier ou à gommer cette différence que l'alternance détermine. C'est la proximité, la presque-identité qui ressort.

1.3.2.3 *Versos fluctuantes* : métrique approximative et forme temporelle

Certains poèmes sont entièrement constitués sur ce modèle « fluctuant »¹⁰²⁸, sans que celui-ci soit confronté à des vers rigoureusement métriques. Il n'y a pas alors de confrontation du « nombre » et du « temps » de lecture, comme ci-dessus, mais uniquement une perception de « formes temporelles » en position de quasi-équivalence, ce qui correspond à la définition de l'équivalence donnée par B. De Cornulier¹⁰²⁹ :

Il n'y a aucune raison de supposer que la sensibilité aux 'équivalences' en 'nombre' syllabiques soit autre chose que la perception de la ressemblance entre des formes temporelles présentant un même aspect de la longueur globale, aspect dont on constate à l'analyse qu'il est en corrélation avec le nombre syllabique mais que rien n'autorise à identifier directement à cet être mathématique qu'est un nombre.

Les vers « fluctuants » ne conservent de la métrique que l'*impression* d'une « forme temporelle » du vers. Celui-ci n'apparaît plus comme une composition (qu'on devrait disséquer pour en comptabiliser les syllabes) mais comme parole. Le vers « fluctuant » propulse la « métrique » dans le domaine du rythme (et de la lecture : la perception du lecteur permet d'établir un rapport entre *versos fluctuantes*).

Ce phénomène se rencontre dans le poème « *Salutación del optimista* »¹⁰³⁰ de R. Darío – les vers y ont entre treize et dix-huit syllabes – ainsi que dans le poème L de J. R. Jiménez¹⁰³¹. Ce dernier est une forme brève de trois vers comptant respectivement sept, six et cinq syllabes dans une sorte de gradation numérique décroissante. Cet exemple est révélateur de l'ambiguïté des *versos fluctuantes*, où reprise et contraste ne se distinguent plus nettement. L'inexactitude métrique ressort d'autant plus qu'il s'agit de vers courts. Elle accompagne le

¹⁰²⁸ Pour ce chapitre, nous reprenons, en l'adaptant, bien sûr, la définition donnée plus haut, lorsque nous avons abordé la question des « estrofas fluctuantes » : le phénomène des « versos fluctuantes » correspond à l'association de vers variant à -2 et +2 syllabes (et la plupart du temps entre -1 et +1 syllabe) autour d'une norme ou patron métrique « de base ».

¹⁰²⁹ De Cornulier, *Art poétique*, op. cit., p. 29.

¹⁰³⁰ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 74.

¹⁰³¹ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 135.

cheminement de la voix poétique et de son questionnement. Si le vers 1 est une forme traditionnelle d'heptasyllabe qui dit la plénitude et l'immensité (soulignées par les adjectifs « llano » et « liso ») d'un paysage marin, le dialogue qui débute au vers suivant entre deux interlocuteurs non identifiés interrompt la contemplation :

Mar llano. Cielo liso.
– No parece un día...
– ¡Ni falta que hace!

L'inexactitude métrique souligne la spontanéité de cette prise de parole et d'une contestation (du vers 1 par le vers 2, du vers 2 par le vers 3). Le *verso fluctuante* renvoie à une oralité vive et à un discours « en acte », à l'opposée de la description harmonieuse du vers 1. Il apparaît comme une expression de la différence, plus que de la répétition.

Dans le recueil de Pere Gimferrer, les vers du poème « Cuchillos en abril »¹⁰³² oscillent entre neuf et onze syllabes. Comme dans le poème de J. R. Jiménez commenté ci-dessus, les vers « fluctuants » permettent de traduire la spontanéité du discours direct¹⁰³³. On y retrouve le registre courant du langage parlé dans des constructions grammaticales « bancales » comme la proposition circonstancielle de manière débutée par « cómo » (v. 4) et qui se rapporte au verbe « odio » (v. 1) de la phrase précédente, ou encore, la phrase qui commence par « Pero » (v. 5) :

Odio a los adolescentes.
Es fácil tenerles piedad.
Hay un clavel que se hiela en sus dientes
y cómo nos miran al llorar.

Pero yo voy mucho más lejos.

(v. 1-5)

Dans ce poème de P. Gimferrer, la syntaxe et le sens contribuent également à élaborer un réseau qui corrobore la dynamique d'une métrique « approximative ». Les vers se répondent : le vers 2 introduit une concession par rapport au vers 1, alors que les vers suivants donnent une explication à cette « haine » des adolescents (vers 3) puis en précise l'objet (vers 4). Le vers 5, ensuite, continue la proposition énoncée dans le vers 1, comme s'ils ne formaient qu'une même phrase, et implique ainsi une occupation de l'espace poématique par des processus de passage (d'une valeur métrique à l'autre), plutôt que d'affrontement.

¹⁰³² *Arde el mar, op. cit.*, p. 163.

¹⁰³³ Certains termes, en effet, expriment un sentiment violent que le locuteur ne tente pas d'atténuer, comme « odio », v. 1, « violentamente », v. 9, « pasión », v. 10. Le champ lexical du feu avec « quema », v. 12 ou « llamea », v. 15, participe également de cette violence dominante.

Certains poèmes de *Teoría* de L. M. Panero présentent des vers « fluctuantes »¹⁰³⁴ avec une oscillation parfois plus large. Dans le poème « Fondo del pozo »¹⁰³⁵, il y a une majorité d'hendécasyllabes (norme « n ») mais on compte également deux décasyllabes (n-1), trois dodécasyllabes (n+1), un ennécasyllabe (n-2) et un tridécasyllabe (n+2). Il y a en outre deux tétradécasyllabes et un pentadécasyllabe, c'est-à-dire des vers qui s'écartent de trois et quatre syllabes, respectivement, par rapport à la norme. Au total, tous les vers (à l'exception du vers 7) comptent entre neuf et quinze syllabes¹⁰³⁶. Le vers « fluctuant » se trouve élargi – rejoignant presque le phénomène de l'alternance observé plus haut. Néanmoins, il semble intéressant d'observer quelle transition, à mi-chemin entre l'isométrie et l'hétérométrie, il met en valeur. Si le *verso fluctuante* de type « traditionnel » est une première étape, l'élargissement de l'inexactitude de +/- 2 à +/- 3 en est une seconde.

Une troisième étape est constituée par les poèmes partiellement « fluctuants ». En effet, sans qu'ils relèvent *stricto sensu* de l'hétérométrie pure, certains poèmes supposent le franchissement d'un degré supplémentaire vers la transgression. Ils ne comportent qu'une majorité de vers « fluctuants », les autres s'écartant davantage de la « norme ». Ainsi, dans le poème « Condesa morfina »¹⁰³⁷, les vers comptant entre onze et quatorze syllabes représentent 52.63% du poème. Les autres sont nettement plus courts, comme les hexasyllabes (v. 12 par exemple) ou beaucoup plus longs, comme l'ennécasyllabe (vers 56)¹⁰³⁸. De l'isométrie à l'hétérométrie, plusieurs étapes ont été observées, en passant par l'alternance (et ses différentes modalités) et l'imprécision du *verso fluctuante*. Il y a néanmoins des poèmes dans lesquels il ne semble pas y avoir de schémas d'enchaînement versal, aussi imprécis et peu rigoureux soit-il. Ces poèmes relèvent de ce que nous appelons l'« hétérométrie pure ».

¹⁰³⁴ Cf. le poème 7 de « El Canto del llanero solitario » (*ibid.*, p. 99) : pour huit vers (sur onze), le nombre de syllabe oscille entre six et neuf et les poèmes « Licantropi, hiboux, calaveras » (*ibid.*, p. 115) : les vers ont en majorité entre six et dix syllabes, « Fondo del pozo » (*ibid.*, p. 116) et « Maco » (*ibid.*, p. 122) : les vers ont entre neuf et quatorze syllabes, sauf le dernier). Les vers fluctuantes représentent 12.90% des poèmes du recueil.

¹⁰³⁵ *Teoría, op. cit.*, p. 62.

¹⁰³⁶ Ici, on peut aussi considérer que la norme est « déplacée » de l'hendécasyllabe au dodécasyllabe et que tous les vers du poème, sauf un, oscillent de n-3 à n+3. Dans le poème « Marqués de Sade », le tridécasyllabe constitue une norme, représentée exactement par trois vers sur neuf, et à +/-1 par trois autres vers. Les deux tiers du poème correspondent donc à cette norme « fluctuante » autour du tridécasyllabe, alors que les autres sont plus courts (comme le vers 2, décasyllabe) ou plus longs (comme le vers 9, hexadécasyllabe). Néanmoins, la totalité des vers s'inscrit dans une conception « fluctuante » élargie à +/- 3 syllabes autour de la norme du tridécasyllabe.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰³⁸ On peut également citer en exemple le poème « Homenaje a Catulo », *ibid.*, p. 118. Vingt-et-un vers (56.76% du poème) correspondent à cette majorité « fluctuante » à +/- 2 par rapport à la norme de l'hendécasyllabe. Les autres sont également nettement plus courts (cf., v. 5, trisyllabe) ou plus longs (cf. le vers 21, hexadécasyllabe).

1.3.2.4 Le vers, espace métrique pertinent ?

A l'opposé de l'isométrie et des différents schémas d'enchaînement qui confèrent au poème une « logique » de construction permettant de passer d'un vers à l'autre, se trouve l'hétérométrie, où la différence serait la seule valeur pertinente et dont le retour et la prévisibilité seraient bannis¹⁰³⁹. Nous nous intéressons aux cas d'absence totale de régularité versale. Huit poèmes de *Cantos de vida y esperanza* sont hétérométriques, ce qui représente 12.9% du recueil, ainsi que vingt-huit poèmes de *Diario de un poeta recién casado*, soit 11.52% du recueil. Deux poèmes de *Marinero en tierra* de R. Alberti seulement appartiennent à cette catégorie, soit 1.88%¹⁰⁴⁰, ainsi que deux du recueil *Arde el mar*, soit 13.33%. Les recueils les plus fortement hétérométriques sont *Espadas como labios* de V. Aleixandre, pour quinze poèmes, soit 36.58% du recueil, et *Teoría* de L. M. Panero, vingt-deux poèmes, soit 70.96% du recueil.

L'hétérométrie n'est pas synonyme d'hétérogénéité totale ni d'« amétrie », ce qui signifierait que le mètre n'est plus une unité pertinente. En effet, dans les recueils de V. Aleixandre¹⁰⁴¹, P. Gimferrer¹⁰⁴² ou L. M. Panero¹⁰⁴³, on observe un phénomène d'équivalence non plus des vers mais des hémistiches ou « tronçons » (n'équivalant pas toujours à la moitié du vers). L'heptasyllabe est là encore une norme métrique fréquente¹⁰⁴⁴. Dans le recueil *Diario de un poeta recién casado*, le poème II¹⁰⁴⁵, composé uniquement d'un *alejandrino* (soit deux hémistiches heptasyllabes) et d'un heptasyllabe renvoie à la même

¹⁰³⁹ Certains phénomènes d'enchaînements versaux étudiés plus haut relèvent *stricto sensu* de l'hétérométrie : l'alternance, le vers « fluctuant ». Ces deux formes mettent en jeu la différence entre les vers, même si celle-ci est toujours associée à une certaine idée de répétition : retour d'un binôme ou trinôme, répétition d'une « norme » approximative.

¹⁰⁴⁰ Il s'agit des poèmes « ¡A volar! » (*op. cit.*, p. 94), « Mi amante » (*ibid.*, p. 95; il s'agit du second poème portant ce titre). On peut leur ajouter la seconde strophe (isolée du reste typographiquement, et par un numéro) du poème « Ilusión » (*ibid.*, p. 139).

¹⁰⁴¹ Cf. les poèmes « Madre madre » (*op. cit.*, p. 83) qui a de nombreux « tronçons » heptasyllabiques, « Suicidio » (*ibid.*, p. 99) et de « Blancura » (*ibid.*, p. 106).

¹⁰⁴² Cf. les poèmes « Cascabeles » (*ibid.*, p. 137), « Invocación en Ginebra » (*ibid.*, p. 142), « Primera visión de marzo » (*ibid.*, p. 148) et « Una sola nota musical para Hölderlin » (*ibid.*, p. 162).

¹⁰⁴³ Dans *Teoría*, le poème 9 (*op. cit.*, p. 100) de « El canto del llanero solitario » a une majorité de tronçons heptasyllabiques.

¹⁰⁴⁴ Le poème « Salutación a Leonardo » (*op. cit.*, p. 83) de R. Darío offre un cas similaire d'isométrie des tronçons versaux dans ses 21 premiers vers (les trois premières strophes). Cette fois, c'est l'hexasyllabe qui se répète à trente reprises, parfois seul (v. 8), parfois doublé (v.2), parfois doublé et augmenté de syllabes supplémentaires (v. 1, composé de trois tronçons de six, six et trois syllabes respectivement). Le poème « Marcha triunfal » (*ibid.*, p. 96) présente la même récurrence du tronçon hexasyllabe, avec 73 tronçons de ce type, qui constituent parfois un vers seul (v. 1), sont parfois doublés (v. 3) ou triplés (v. 58). Il y a en outre dans ce poème 25 tronçons eneasyllabes accentués également sur la cinquième syllabe.

¹⁰⁴⁵ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 103.

norme métrique. Cet exemple met d'ailleurs en évidence la réminiscence de versification traditionnelle que semblent impliquer, paradoxalement, certains poèmes hétérométriques.

En outre, le phénomène de « fluctuation » existe aussi au niveau des tronçons versaux, particulièrement dans le recueil de V. Aleixandre¹⁰⁴⁶ où neuf poèmes sont concernés. Dans le poème « El más bello amor », par exemple, les tronçons heptasyllabiques et les hémistiches « fluctuantes » cohabitent. Certains versets camouflent des vestiges de mètres traditionnels, comme le vers 21 (octodécasyllabe), où prédomine la cadence de l'heptasyllabe (à deux occurrences, suivies d'un tétrasyllabe)¹⁰⁴⁷ :

Nubes atormentadas | al cabo convertidas | en mejillas (v. 21)

Le vers 23 (pentadécasyllabe), à son tour, est constitué d'un heptasyllabe et d'un octosyllabe, toujours selon cette conception « fluctuante » de l'hémistiche, dont la norme est ici encore l'heptasyllabe :

dulce abrazo viscoso | de lo más grande y más negro (v. 23)

Plus loin, le vers 28 (hexadécasyllabe) reprend un autre type de mètre traditionnel (il se compose d'un ennéasyllabe suivi d'un octosyllabe), mais on peut également y voir une construction ternaire presque parfaite (constitué de deux hexasyllabes suivis d'un pentasyllabe) :

que no me podrán | arrancar las manos | más delicadas (v. 28)

Sous l'apparente irrégularité du verset, le discours poétique se module selon ses articulations traditionnelles. Toutefois, au lieu que l'heptasyllabe et les autres mètres sous-jacents constituent un cadre immédiatement perceptible, dans lequel le langage vient se mouler, c'est la métrique qui semble au contraire surgir du discours. Seule la syntaxe, parfois soulignée par la ponctuation, permet de la voir et justifie l'identification des « tronçons » tels qu'on les a repérés.

¹⁰⁴⁶ Cf. les poèmes « El más bello amor » (*op. cit.*, p. 68), « Poema de amor » (*ibid.*, p. 71), « Madre madre » (*ibid.*, p. 83), « Tempestad arriva » (*ibid.*, p.91), « Río » (*ibid.*, p.93), « Libertad » (*ibid.*, p. 101), « Playa ignorante » (*ibid.*, p. 103), « Mudo de noche » (*ibid.*, p. 107) et « Formas sobre el mar » (*ibid.*, p. 111).

¹⁰⁴⁷ Nous symbolisons d'une barre verticale (notée « | ») la séparation entre hémistiches ou tronçons versaux.

Le territoire rythmique que constituait le vers n'est pas – en tout cas pas le seul – espace métrique pertinent : le tronçon acquiert une indépendance relative¹⁰⁴⁸. En revanche, perceptible uniquement dans le vers, il ne retire pas à ce dernier le statut d'espace rythmique ; il le souligne au contraire, mais nécessite une conception différente de cette unité métrique dont il implique l'analyse interne. Le vers n'apparaît plus comme une unité enchaînée et agencée dans l'espace poématique, il est lui-même un territoire organisé et complexe.

1.3.3 L'espace interne du vers

Espace métrique complexe, le vers est d'abord une unité typographique délimitée par un commencement et une fin, lieux stratégiques qui acquièrent un « statut » particulier (également d'un point de vue sémantique), et par rapport auxquels nous allons à présent étudier le positionnement des unités rythmiques qui jalonnent le vers : les accents.

En effet, la récurrence d'un accent à une position fixe dans le vers suppose un décompte établi depuis le début de la ligne et l'instauration d'un « commencement » véritable de l'espace versal, ce qui lui confère unité, mais aussi (nous verrons dans quelle mesure) fermeture. Dans un deuxième temps, nous observerons les fins de vers et l'accentuation du dernier terme (proparoxyton, paroxyton ou oxyton) : l'interruption de l'espace versal constitue-t-elle une barrière véritable ou une simple transition vers le vers suivant ? On pourra, enfin, considérer des enchaînements accentuels indépendants des limitations spatiales du vers, en repérant quelques types de pieds métriques remarquables.

1.3.3.1 Accents fixes et « marquage » du vers

L'accent, sa place dans le vers, sa fréquence, acquièrent une importance capitale dans la poésie espagnole à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme le souligne Marta

¹⁰⁴⁸ La reconnaissance du tronçon comme unité métrique (et rythmique) conduit à considérer le mètre indépendamment du vers, comme nous l'avons fait, en le divisant en « hémistiches », mais aussi en le repérant dans les poèmes en prose. Toutefois, nous ne traiterons pas ce phénomène de « vers dans la prose ». Citons seulement le poème « Destrucción ficticia » de *Teoría*, où on peut percevoir des heptasyllabes, comme « la de los muchos nombres », « si se leen los diarios », ou même cet « *alejandrino* » : « cuando me pareció / la puerta del delito ». Là encore, la syntaxe, la ponctuation, le sens permettent de délimiter cet espace qu'aucun autre élément n'isole du texte.

Palenque dans son introduction à *El ritmo* de Salvador Rueda¹⁰⁴⁹. La prise en considération de l'accent témoigne d'un véritable changement dans la conception du rythme, encouragée par Andrés Bello¹⁰⁵⁰ :

El ritmo es la división del verso en particillas de una duración fija señaladas por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo en todas las lenguas de la Europa moderna) este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso se llaman rítmicos.

La définition « métrique » du rythme s'enrichit d'une versification nouvelle basée sur « la repetición de pies o cláusulas » (c'est-à-dire fondé sur la reconnaissance de trochées, iambes, anapestes, dactyles et amphibraques¹⁰⁵¹) et se définit, comme l'explique Marta Palenque¹⁰⁵², « por la reiteración de una serie de cláusulas métricas acentuadas en el mismo lugar. » Elle précise que l'intensité (et non plus la quantité) est la valeur nouvelle de ce système métrique : il importe donc désormais de considérer à quelle position, dans le vers, l'accent revient et marque des temps forts (toniques). Comment ce rythme « accentuel » est-il élaboré dans les recueils de notre *corpus* ?

Tout d'abord, l'accent sur la sixième syllabe, hérité des schémas de la versification traditionnelle où abondent heptasyllabes¹⁰⁵³, hendécasyllabes¹⁰⁵⁴ et *alejandrinos*, est un phénomène récurrent dans les recueils qui composent notre *corpus*, quelle que soit la longueur du vers dans lequel il apparaît. Ainsi, quatorze poèmes du recueil *Arde el mar*, soit 93.33%¹⁰⁵⁵, ont une majorité de vers (50% ou plus) portant un accent sur la sixième syllabe. Trente-six poèmes du recueil *Espadas como labios*, soit 87.8%¹⁰⁵⁶, sont également dans ce cas. La proportion de poèmes concernés est également considérable dans *Cantos de vida y*

¹⁰⁴⁹ Exeter, University of Exeter Press, 1993, p. XIX.

¹⁰⁵⁰ Cité par G. Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, *op. cit.*, p. 148. Cf. également A. Quilis (*Métrica española*, *op. cit.*, p. 21), Pedro Miguel Obligado (*Qué es el verso*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1964), et Rafael Balbín (*Sistema de rítmica castellana*, *op. cit.*, p. 95).

¹⁰⁵¹ Cf. Salvador Rueda, lettres à D. José Yxart (*op. cit.*, p. 37). S. Rueda entend multiplier les combinaisons possibles de « cláusulas » et par là élargir considérablement le système de versification espagnole.

¹⁰⁵² Elle fait référence à plusieurs critiques dont Eduardo de la Barra et Andrés Bello. Elle mentionne également José Coll y Vehí, Eduardo Benot, et José Asenjo Barbieri (Introduction à S. Rueda, *El ritmo*, *ibid.*, p. XIX).

¹⁰⁵³ Selon I. Paraíso, il s'agit d'un des mètres les plus fréquents (« más usuales ») dans la poésie hispanique (*op. cit.*, p. 123).

¹⁰⁵⁴ En effet, sur le modèle de l'« endecasílabo *a maiore* » hérité de la poésie italienne, l'hendécasyllabe espagnol est généralement accentué sur la sixième syllabe. Ainsi, I. Paraíso (*ibid.*, p. 129) donne plusieurs exemples de constructions : hendécasyllabe « enfático » (accentué sur les syllabes 1, 6 et 10), « heroico » (accentuation sur 2, 6 et 10), mélódico (accentué sur 3, 6 et 10) ou, enfin, le « caso especial » de l'hendécasyllabe accentué sur les syllabes 4 et 6 et qui peut être considérés comme « sáfico » ou « heroico ».

¹⁰⁵⁵ Le seul poème faisant exception est « Cuchillos en abril », *op. cit.*, p. 163, composé d'octosyllabes.

¹⁰⁵⁶ Les poèmes « Resaca », « Tempestad arriba », « Río », « Playa ignorante » et « Con todo respeto » sont les seuls du recueil à ne pas être concerné par ce phénomène de permanence de l'accent sur la sixième syllabe.

esperanza : quarante-cinq poèmes, soit 72.58% du recueil¹⁰⁵⁷. Dans *Diario de un poeta recién casado*, cent-vingt sept poèmes, soit 52.26%, présentent une majorité de vers accentués sur la sixième syllabe¹⁰⁵⁸. Enfin, sept poèmes seulement de *Teoría*, soit 22.58%¹⁰⁵⁹ du recueil, et vingt-deux poèmes de *Marinero en tierra*, soit 20.75%¹⁰⁶⁰ entrent dans cette catégorie.

On peut remarquer que les pourcentages les plus importants concernent, respectivement, les recueils de P. Gimferrer et de V. Aleixandre qui, par ailleurs, s'écartent davantage des règles de la versification traditionnelle que les autres recueils de notre *corpus*. Rappelons que l'isométrie ne concerne que 29.26% des poèmes d'*Espadas como labios*¹⁰⁶¹. Dans le poème « La palabra »¹⁰⁶², par exemple, la récurrence de l'accent sur la sixième syllabe va de pair avec une réelle hétérométrie, les vers oscillant entre une syllabe (le vers 28 est un dissyllabe) et vingt-deux (vers 1). Pour ce qui est de ceux qui portent l'accent sur la sixième syllabe, on en dénombre quatre types différents¹⁰⁶³. La similitude de cadence, ou le marquage, dans le vers, de la sixième syllabe, n'est donc pas un renforcement de l'isométrie. Au contraire, il s'agit d'une organisation différente de l'espace versal, non plus régi uniquement par des questions de durée ou de longueur du vers, mais par la redondance, d'un vers à l'autre, d'un « démarrage » identique ou similaire de l'espace versal¹⁰⁶⁴. Contrairement à la variété des longueurs de vers, dans le poème « La palabra », l'accent sur la sixième syllabe est un fil

¹⁰⁵⁷ Certains des poèmes non comptabilisés présentent néanmoins une récurrence (inférieure à 50% des cas) de l'accent de la sixième syllabe, comme « Los tres reyes magos », « Salutación a Leonardo », « Canción de otoño en primavera » (30% de vers présentent cet accent), ou même « En el país de las alegorías » ou « Augurios » (près de 40% de vers sont ainsi accentués) et « Programa matinal » (seulement 15% des vers). Pour d'autres poèmes, comme « Marcha triunfal », « Por el influjo de la primavera », « Tarde del trópico », « El verso sutil que pasa o se posa », « Leda », « El soneto de trece versos », « Madrigal exaltado », « A Goya », « Letanía de nuestro señor don Quijote » le schéma accentuel est différent et c'est la cinquième syllabe qui le porte généralement, ou bien la septième dans « ¡Oh, terremoto mental ! » (composé d'octosyllabes).

¹⁰⁵⁸ Néanmoins, cela concerne 86.39% des poèmes *en vers* du recueil (qui sont 147 au total), soit plus encore que le recueil de R. Darío. Les textes *versifiés* non concernés sont les poèmes IV, XXII, XXVI, XXXIX, LV, LVII, LXIV, CIII, CXLVII, CLV, CLVIII, CLXXV, CLXXX, CCXVIII et CCXXXVIII.

¹⁰⁵⁹ Il s'agit du poème 8 de « El canto del llanero solitario », des poèmes « Remodelado », « Fondo del pozo », « Maco », « Quemar a Kafka », « Hécatas » et « LSD Limerick ». Précisons tout de même que 45, 65% des vers du poème 1 de « El canto del llanero solitario » présentent effectivement cet accent de la sixième syllabe.

¹⁰⁶⁰ De nombreux poèmes sont en effet constitués d'octosyllabes ce qui peut expliquer que le pourcentage soit moindre. Néanmoins, le premier poème « Sueño del marinero », ainsi que tous les sonnets inclus dans les sous-parties « Sonetos *alejandrinos* » et « Sonetos », entrent dans cette catégorie, où l'accent sur la sixième syllabe est très largement représenté, dans les alexandrins bien sûr, tout comme dans les hendécasyllabes. On trouve également plus de 50% de vers présentant l'accent sur la sixième syllabe dans les poèmes « Mi corza », « El niño malo », « Negra-flor », les trois poèmes de « Triduo de alba, sobre el atlántico, en honor de la virgen del Carmen », ainsi que les poèmes « La mar del puerto viene » et « Mar ».

¹⁰⁶¹ Ce chiffre est un peu plus important pour *Arde el mar* : 46.66% des poèmes sont concernés par l'isométrie.

¹⁰⁶² *Op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁶³ Il s'agit de treize heptasyllabes (vers 2, 4, 6, 7, 12, 13, 15, 19, 23, 35, 36, 39, 42), dix hendécasyllabes (vers 3, 8, 10, 11, 14, 16, 21, 30, 40, 43, 46), deux tétradécasyllabes (vers 17 et 26), un heptadécasyllabe (vers 20), deux *alejandrinos* (vers 24 et 25), et un eneadécasyllabe (vers 33).

¹⁰⁶⁴ Il s'agit d'un phénomène de soulignement « inverse » à celui effectué par la rime puisqu'il a lieu au début du vers et non pas à la fin.

conducteur qui concerne vingt-neuf des quarante-six vers, soit plus de 63% du poème. Il permet d'établir une correspondance, certes chahutée par l'hétérométrie, mais qui met en valeur le découpage des vers. Le retour de cadences similaires souligne également la différence de sens des mots accentués, par exemple avec l'antithèse des termes « dulces » et « pena » (v. 8 et 10)¹⁰⁶⁵. La dualité répétition-différence semble inhérente à ce phénomène d'accentuation. Si l'accent fixe sur la sixième syllabe rappelle un schéma de versification traditionnelle, c'est également le cas d'un autre accent fixe repérable dans les recueils du *corpus* : celui sur la quatrième syllabe¹⁰⁶⁶.

La récurrence (ou régularité) de l'accent sur la quatrième syllabe est présente dans seize poèmes de *Cantos de vida y esperanza* (soit 25.8% du recueil), auxquels s'ajoutent vingt-et-un poèmes ayant entre un tiers et 49% de ce type de vers, soit 59.67% en tout. L'accentuation sur la quatrième syllabe est également fréquente dans le recueil de R. Alberti : on la rencontre dans la moitié des vers (au moins) de trente-cinq poèmes, soit 33.01% ; cela représente 64.14% du recueil, si on y ajoute les trente-trois compositions ayant de un tiers à 49% des vers accentués ainsi¹⁰⁶⁷. Comme dans le paragraphe précédent les recueils les moins respectueux des lois de versification traditionnelle (quant à la longueur des vers) ne présentent pas moins cette régularité d'accentuation de la quatrième syllabe : treize poèmes de *Espadas como labios*, soit 31.70%, ont plus de la moitié des vers ainsi accentués, ce qui fait un pourcentage de 59.11% si on y ajoute les dix-sept poèmes dont un tiers au moins des vers est concerné. De même, six poèmes du recueil *Arde el mar*, soit 40%, présentent cet accent de la quatrième syllabe sur plus de la moitié des vers ; s'y ajoutent sept autres textes (accentués sur la syllabe 4 dans un tiers à 49 % des cas), ce qui fait un total de 86.66% de poèmes possédant au moins un tiers de vers présentant cette accentuation. Cette fréquence de l'accent est un peu plus inégale dans *Diario de un poeta recién casado*, où quarante-six poèmes, soit 18.93%, sont composés de 50% minimum de vers portant un accent à la quatrième syllabe, et quarante-cinq poèmes composés ainsi pour un tiers à 49% seulement ; en tout, cela représente 37.44% du recueil. Enfin, dans *Teoría*, dans six poèmes, soit 19.35% du recueil, la moitié au moins des

¹⁰⁶⁵ La mise en valeur du début des vers est donc également le fruit de répétitions de mots qui ont lieu en anaphore, comme entre les vers 8 et 10 où les expressions « Pero estas dulces bolas » et « Pero esta pena chica » se font écho autant pour la répétition de mots que pour l'accent de la sixième syllabe, qui tombe respectivement au début des termes « dulces » et « pena ».

¹⁰⁶⁶ Il s'agit d'une autre réminiscence d'un schéma de versification traditionnelle qui rappelle notamment le vers « endecasílabo sáfico » (I. Paraiso, *La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 126).

¹⁰⁶⁷ Encore une fois, ce phénomène est particulièrement présent dans les sonnets. Ici, contrairement à d'autres recueils, il renforce et met en valeur l'isométrie. Par exemple les trois sonnets « A F. G. Lorca » (op. cit., p. 83) ont respectivement sept, neuf et neuf vers (sur quatorze) accentués sur la quatrième syllabe.

vers porte un accent sur la quatrième syllabe. Pour sept autres poèmes, cette accentuation concerne entre un tiers et 49% des vers. Au total, treize poèmes, soit 41.93% du recueil, sont concernés par la fréquence de l'accent sur la quatrième syllabe.

Situé en début de vers, l'accent sur la quatrième constitue, par sa récurrence, un signal du « commencement » de l'espace versal, qui met en valeur ce lieu sémantiquement et métriquement privilégié qu'est le début du vers. En cela, il rejoint, bien sûr, l'accent sur la troisième syllabe. Ce dernier concerne quinze poèmes de *Cantos de vida y esperanza*, soit 24.19%, chiffre élevé à 54.83% si on lui ajoute les poèmes comptant entre un tiers et 49% de vers ainsi accentués. Dans *Marinero en tierra*, vingt-et-un poèmes, soit 19.8%, présentent un accent sur la troisième syllabe pour la moitié des vers au moins, ce qui fait en tout 44.32% si on y ajoute les vingt-six poèmes composés de un tiers à 49% de ce type de vers. Seulement trois poèmes, soit 20%, dans *Arde el mar*, ont au moins la moitié des vers accentués ainsi, mais cela représente 80% si on y ajoute les neuf autres poèmes ayant entre un tiers et 49% d'accents sur la troisième syllabe. Huit poèmes dans *Espadas como labios*, soit 19.51%, comptent au moins 50% de vers accentués sur la troisième syllabe, ce qui fait 68.29% en tout, si on y ajoute les vingt poèmes dont un tiers à 49% des vers sont ainsi accentués. Le phénomène est moins marqué dans *Diario de un poeta recién casado*, où seulement vingt-huit poèmes, soit 11.52% du recueil, comptent une majorité de vers ainsi accentués, ce qui représente en tout 23.45% du recueil si on y ajoute les poèmes pour lesquels entre un tiers et 49% des vers sont concernés. Enfin, dans *Teoría*, seulement trois poèmes ont la moitié de leurs vers ainsi accentués, soit 9.67%, ou 38.70% de poèmes accentués sur la troisième syllabe pour au moins un tiers des vers (neuf poèmes supplémentaires).

Ces chiffres traduisent une présence relative de l'accentuation de la troisième syllabe, mais qui touche l'ensemble des recueils et témoigne d'un marquage ou d'un soulignement des débuts de vers. L'accent sur la troisième syllabe est en effet souvent le premier, comme dans le sonnet de R. Alberti « Rosa fría, patinadora de la luna »¹⁰⁶⁸ où sur les quatorze vers du poème, huit présentent un accent sur la troisième syllabe. Pour sept d'entre eux, il est précédé d'une anacrouse (deux syllabes atones en début de vers)¹⁰⁶⁹. La moitié des vers du poème débutent donc par un anapeste (cadence « uu_ »¹⁰⁷⁰) qui met en valeur le début des vers.

¹⁰⁶⁸ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 86.

¹⁰⁶⁹ Seul le vers 11 fait exception, en débutant sur le terme « Mientras » accentué sur sa première syllabe.

¹⁰⁷⁰ Rappelons que « _ » désigne les syllabes toniques et « u » les syllabes atones.

D'autre part, ces pourcentages cachent une disparité entre les poèmes où ce phénomène s'étend sur la moitié ou plus de la composition, et ceux qui ne le présentent que pour un tiers seulement. Dans les recueils où le phénomène est le plus significatif, *Cantos de vida y esperanza* et *Marinero en tierra* principalement, les nombres de poèmes présentant le phénomène dans 50% des vers correspond, plus ou moins, à la moitié des poèmes concernés¹⁰⁷¹. En revanche, dans *Espadas como labios* et *Arde el mar* et *Teoría*, l'écart entre les deux chiffres est beaucoup plus important¹⁰⁷².

Dans le recueil de R. Alberti, l'accent sur la troisième syllabe est un véritable fil conducteur, notamment dans les poèmes « Trenes »¹⁰⁷³, « Jardinera cantadora »¹⁰⁷⁴, ou « ¡Alegría ! »¹⁰⁷⁵, dont l'intégralité des vers présente cette accentuation. La récurrence des accents toniques met en valeur un parallélisme de construction. Dans le poème « Trenes », elle souligne l'antithèse « día »/ « noche » (vers 1 et 6) et la reprise de l'expression « Tren de... » :

Tren del día, detenido
frente al cardo de la vía.

– Cantinera, niña mía,
se me queda el corazón
en tu vaso de agua fría.

Tren de noche, detenido
frente al sable azul del río.

– Pescador, barquero mío,
se me queda el corazón
en tu barco negro y frío.

L'accent tonique met aussi en valeur les différents interlocuteurs apostrophés tour à tour : « Cantinera » (v. 3), et « Pescador » (v. 9). La récurrence de l'accentuation à des endroits fixes (et stratégiques du vers) va donc généralement de pair avec une mise en valeur,

¹⁰⁷¹ Ce rapport entre les deux pourcentages concerne également *Diario de un poeta recién casado*, même si les deux chiffres sont inférieurs dans ce recueil.

¹⁰⁷² Si on fait l'opération : [poèmes concernés à 50% au moins] / [poèmes concernés à 30% au moins], le rapport est de 1/4 pour les recueils de P. Gimferrer et de L. M. Panero. Il est de 2/7 pour celui de V. Aleixandre. Les poèmes réellement concernés par ce type d'accent sont peu nombreux dans ces trois recueils, et la plupart des poèmes ne sont que moyennement concernés (de 33, 3 à 49% des vers). Ce phénomène de récurrence de l'accent sur la troisième syllabe n'est donc pas véritablement un trait marquant pour ces recueils.

¹⁰⁷³ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 100. Dans « Jardinera cantadora », l'accent sur la troisième syllabe est toujours précédée d'une anacrouse. L'accentuation des débuts de vers peut donc toujours être symbolisée : uu_. La même cadence se répète à tous les vers, mettant en relief le passage à la ligne de même que le découpage syntaxique (souligné par les virgules ou les points).

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 142.

non seulement par la cadence, mais aussi par le sens : elle s'accompagne, parfois, d'une réitération, d'un procédé syntaxique (parallélisme de construction, par exemple). En « inaugurant » un territoire versal, l'accent participe d'une dynamique spatiale du vers. Néanmoins, nous observerons à présent que sa nature ponctuelle permet un rythme qui échappe à la métrique ou, du moins, qui entre en tension avec sa logique spatiale.

1.3.3.2 L'« hyperaccentuation », dynamique métrique et élan rythmique

Nous avons souligné la convergence, mise en valeur par la présence d'accents à des positions fixes du vers, de phénomènes sémantiques et métriques. La valeur sémantique de l'accentuation (régulière ou non) contrarie parfois la rigueur métrique. Deux systèmes entrent alors en compétition et dessinent, par leur opposition, un rythme double où se rencontrent spatialisation et ponctualité, durée et instantanéité.

Ainsi, dans le poème « Los tres Reyes Magos »¹⁰⁷⁶ de R. Darío, où quatorze vers sur seize (soit 87.5% du poème) sont accentués sur la quatrième syllabe, la récurrence de ce marquage accentuel s'accompagne de réitérations (répétitions de mots, redondances sémantiques, parfois des antithèses). Elle constitue un procédé d'insistance qui instaure, au sein du poème, une métrique stable et régulière :

– Yo soy Gaspar. Aquí traigo el incienso
Vengo a decir: La vida es pura y bella.
Existe Dios. El amor es inmenso.
¡Todo lo sé por la divina Estrella! (v. 1-4)

La mise en valeur du début du vers est d'autant plus évidente que la moitié des vers concernés par l'accent sur la quatrième syllabe est également accentuée sur la première syllabe, le vers commençant alors, sans anacrouse, par un dactyle. Cette cadence régulière s'accompagne d'un parallélisme de construction qui met en valeur la convergence des trois discours des Rois Mages, tout comme elle souligne les « mots clés » qu'ils contiennent : leurs noms (tous trois oxytons) dont la dernière syllabe coïncide avec l'accent sur la quatrième syllabe du vers (vers 1, 5 et 9), les termes « Dios » (vers 3, 6 et 10), « amor » (v.14). La quatrième syllabe constitue donc bien un « point stratégique » à l'intérieur de l'espace versal. Elle en réaffirme la stabilité et contribue à la lecture métrique du poème comme un

¹⁰⁷⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 79.

emboîtement d'unité métrique et de territoires marqués. Néanmoins, dans cinq vers de ce poème « Los tres reyes magos », l'accent sur la quatrième syllabe est suivi d'un autre accent dit « arrítmico », situé sur la cinquième syllabe. Ce dernier interrompt la régularité métrique et lui confère un caractère brusque et, sur le plan de la versification traditionnelle, imprévisible, notamment entre les vers 6 et 10¹⁰⁷⁷ :

Existe Dios. Él es la luz del día.
La blanca flor tiene sus pies en lodo.
¡Y en el placer hay la melancolía!
– Soy Baltasar. Traigo el oro. Aseguro
que existe Dios. Él es el grande y fuerte.

Le doublet accentuel perturbe les normes métriques : Isabel Paraíso remarque que, généralement, l'un des deux accents contigus n'est pas prononcé à la lecture, tout en reconnaissant qu'il est néanmoins possible de les préserver tous deux dans un « mantenimiento enfático »¹⁰⁷⁸. Pourquoi, en effet, renoncer à accentuer le terme « Él », qui désigne Dieu, aux vers 5 et 10, alors que le propos du locuteur est justement de souligner son existence ? De même, la double accentuation des verbes « resurge » et « hace » (v. 15) illustre la force vitale du Christ. Enfin, la contiguïté des accents de « place » et du verbe « hay » (v. 8) renvoie à l'affirmation de la confusion du plaisir et de la mélancolie. L'hyperaccentuation, ou présence d'accent en position contigüe, est donc également un phénomène sémantique. Contrairement à la logique métrique (le marquage de la quatrième syllabe, par exemple), elle ne permet ni d'affirmer ni d'infirmer la constitution du vers comme espace métrique. Etrangère à tout « esquema métrico » du vers, elle met en péril le système de « clausules » (dactyles, trochées, notamment) qui constituerait la base de l'accentuation du vers espagnol¹⁰⁷⁹ et selon lequel l'alternance entre syllabes accentuées et syllabes atones semble fondamentale. Les accents dits « antirrítmicos » demeurent en marge d'une métrique dont ils questionnent les fondements. Ils supposent une autre dynamique (au-delà de la métrique, entendue comme agencement d'espaces) qui relève, selon nous, d'un « rythme immédiat ». Ils

¹⁰⁷⁷ Nous soulignons les deux syllabes contiguës accentuées.

¹⁰⁷⁸ *La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, p. 84. I. Paraíso parle en effet de « doble posibilidad de realización fónica (...) en la lectura concreta ». Ensuite, la critique distingue également les accents « constituyentes » – indispensables à la structure du vers, et les accents « extrarrítmicos » que l'on pourrait supprimer car « caen fuera de esa estructura acentual ». De même, J. D. Caparrós (*Métrica española, op. cit.*, p. 94) parle de l'« acento antirrítmico », situé immédiatement avant l'« accent rythmique » ; si le critique souligne la « valoración negativa para la confluencia de acentos en el interior del verso », il constate néanmoins qu'il peut être utilisé « con fines expresivos ».

¹⁰⁷⁹ J. D. Caparrós, *Métrica española, op. cit.*, p. 85. Ce système est entre autres utilisé par les métriciens T. N. Tomás et R. de Balbín.

brusquent la cadence du vers, la perturbent, ponctuellement. C'est cet élan soudain qui en fait un phénomène rythmique.

Par le repérage et l'analyse des accents à position fixe, sur les sixième, quatrième ou troisième syllabes, nous avons observé comment par la mise en valeur du début du vers, celui-ci se présentant un espace métrique, mais comportant des lieux privilégiés, où le rythme obéit aussi à des procédés plus ponctuels. En effet, parallèlement à la métrique spatialisante qui élabore, dans le poème, des territoires et des étendues, notamment par le comptage des syllabes, existent dans la poésie hispanophone (nous verrons dans quelle mesure dans les recueils du *corpus*) d'autres systèmes de versification. Mettent-ils en péril ou se superposent-ils à la métrique ? S'agit-il d'autres rythmes ?

1.3.3.3 Les clausules : le rythme comme « cadence » ternaire ou binaire

Depuis l'élaboration par Andrés Bello du « sistema de cláusulas », les auteurs d'ouvrages métriques hispanophones reconnaissent un certain nombre de pieds accentuels susceptibles de s'agencer dans le vers, parfois sur le simple procédé du retour régulier¹⁰⁸⁰. Ce principe peut être considéré comme un phénomène d'organisation interne du vers, s'ajoutant – pourquoi pas – à l'isosyllabisme, même si, pour I. Paraíso, il constitue un type à part¹⁰⁸¹. S'agit-il d'un système d'écriture indépendant de la structuration spatiale et métrique ? Quel rythme s'en dégage ?

Il serait difficile de faire un décompte exact de la présence de chacune de ces clausules répertoriées par I. Paraíso¹⁰⁸² :

Pueden ir desde dos a seis sílabas. Más frecuentes son las de dos : troqueos, y las de tres: dáctilos. Las de cuatro son peones, las de cinco o seis no tienen nombre preciso y son más escasas.

En revanche, on peut distinguer deux grands types de schémas de cadence, binaire ou ternaire¹⁰⁸³, que nous aborderons comme unité de répétition¹⁰⁸⁴. Ce n'est pas tant la présence

¹⁰⁸⁰ Cf. Samuel Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, *op. cit.*, p. 149. Voir également R. Baehr, *Manual de versificación española*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁸¹ *La métrica española en su contexto románico*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 90. Pour J. D. Caparrós (*Métrica española*, *op. cit.*, p. 86), il n'y a que cinq clausules : deux ne comportant que deux syllabes (clausules « trocaica » ou « yámbica »), et trois comptant trois syllabes (clausules « dáctilica », « anfibráquica » et « anapéstica »). Voir aussi Esteban Torre, *Métrica española comparada*, E. Torre, *op. cit.*, p. 50.

d'iambes ou de trochées qui nous intéressera que les séries répétitives : « u_u_u_ » et « _u_u_u ». De même, nous établirons un repérage des séries de dactyles (_uu), d'anapestes (uu_) ou d'amphibraques (u_u) : « _uu_uu_uu » ou « uu_uu_uu_ ». Dans un premier temps, nous ne prenons donc en compte que les vers comptant au moins trois pieds ou « clausules » identiques successifs, quels qu'ils soient, et, dans le cas des vers plus courts, ceux qui sont composés intégralement de la répétition d'une même clausule.

Ce système de versification est particulièrement présent dans le recueil *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío¹⁰⁸⁵ où la cadence binaire ou trochaïque est la plus répandue : on la trouve dans quarante-cinq poèmes de R. Darío¹⁰⁸⁶, c'est-à-dire dans 72.58% du recueil. Dans seize poèmes, soit 25.8% du recueil, 20% au moins des vers comportent au moins trois trochées (ou iambes) successifs¹⁰⁸⁷. On trouve ce type de cadence de manière récurrente également dans le recueil de V. Aleixandre, dans au moins un vers de quarante poèmes de *Espadas como labios*, soit 97.56% du recueil : c'est le pourcentage le plus élevé, facilité par le fait que vers et poèmes y soient relativement longs (contrairement, par exemple, à *Marinero en tierra*). Vingt-deux poèmes du recueil de V. Aleixandre, soit 53.65%, ont au minimum 20% des vers comportant une telle cadence¹⁰⁸⁸. Le phénomène n'est pas non plus absent chez

¹⁰⁸³ I. Paraíso reconnaît d'ailleurs cette opposition majeure (*La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 92). Roger Bassagoda conçoit d'ailleurs le vers comme « yuxtaposición de pies bisílabos y trisílabos » (cité par I. Paraíso, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, p. 32).

¹⁰⁸⁴ Se limiter à ces deux grands types revient non seulement à laisser de côté certaines clausules (de quatre, cinq ou six syllabes), mais également à assimiler les différents pieds bisyllabes entre eux (même chose pour les trisyllabes), comme si les schémas symbolisés « u_ » et « _u » d'une part, et les schémas « _uu », « u_u » et « uu_ » de l'autre, étaient identiques du point de vue du rythme. Peut-être peut-on admettre avec S. Gili Gaya, en effet, que « el dáctilo, el anapesto y el espondeo son rítmicamente iguales » et que « el yambo y el troqueo son iguales para el ritmo » (op. cit., p. 66).

¹⁰⁸⁵ Pedro Henríquez Ureña (cité par I. Paraíso, *El verso libre hispánico*, op. cit., p. 24) fait allusion à *Cantos de vida y esperanza* pour la composition de « metros en que se multiplique libremente un mismo pie silábico ». Voir également J. M. Caparrós qui commente l'importance de la clausule pour le modernisme (op. cit., p. 174) et, plus largement, Julio Saavedra Molina (*Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*, Prensas de la Universidad de Chile, 1935).

¹⁰⁸⁶ Certains poèmes ne comptent qu'un seul vers ainsi comptant au moins trois trochées successifs, comme « Salutación del optimista » (début du vers 56), « Mientras tenéis oh negros corazones » (début du vers 7), « Spes » (deux vers : fin du vers 2 et fin du vers 7), « Por un momento oh Cisne » (début du vers 12), le second poème de la section « Retratos » (début et fin du vers 4), le premier poème de « Trébol » (début du vers 6) et le second (deux vers : début du vers 3 et début du vers 14), « Filosofía » (deux vers : début du vers 2 et fin du vers 5), « Soneto de trece versos » (fin du vers 13), « Madrigal exaltado » (vers 19), « Marina » (vers 15), « De otoño » (deux vers : fin du vers 1, milieu et fin du vers 6), « Programa matinal » (v. 18), « Thánatos » (vers 6), « Ofrenda » (v. 30) et « Allá lejos » (fin du vers 1 et fin du vers 6).

¹⁰⁸⁷ Ces poèmes sont : « ¿Qué signo haces oh Cisne... », le premier poème de « Retratos », « Nocturno », le troisième poème de la section « Trébol », « Filosofía », « Oh miseria de toda lucha por lo finito », « A Phocás el campesino », « Un soneto a Cervantes », « Ay, triste del que un día », « Melancolía », « Caracol », « Amo, amas », « Soneto autumnal », « Nocturno », « Propósito primaveral », et « Lo fatal ».

¹⁰⁸⁸ Ce poèmes sont : « Mi voz », « La partida », « X », « Circuito », « Ya es tarde », « Silencio », « Nacimiento último », « En el fondo del pozo », « Toro », « Resaca », « Muñecas », « Verdad siempre », « Siempre »,

P. Gimferrer, puisqu'on en trouve une occurrence au moins dans tous les poèmes du recueil *Arde el mar*¹⁰⁸⁹, et dans 20% au moins des vers de dix poèmes, soit 66.66% : les deux-tiers du recueil¹⁰⁹⁰. Les pourcentages sont moins importants pour *Diario de un poeta recién casado* : on trouve au moins un vers comptant trois trochées successifs ou intégralement composé de trochées dans cent-six poèmes, soit 43.62% du recueil. Près de la moitié, soit cinquante-et-un poèmes exactement (20.98% du recueil) sont concernés par ce phénomène pour 20% de leur vers¹⁰⁹¹ au moins. Dans *Marinero en tierra*, les cadences trochaïques n'apparaissent que dans quarante-et-un poèmes, soit 38.67%¹⁰⁹² du recueil. En outre, les poèmes dont 20% des vers sont trochaïques ne sont que seize en tout, soit 15.09% du recueil¹⁰⁹³. Même si le rapport entre les deux pourcentages n'est pas très éloigné de 1/2 (comme pour les autres recueils), le nombre de poèmes concernés reste mince. On remarque que vingt-cinq poèmes de *Teoría*, soit 78.12% du recueil, présentent au moins une cadence trochaïque, mais dans cinq poèmes seulement (soit 16.12% du recueil) ce type de cadence est développé sur au moins 20% des vers¹⁰⁹⁴.

Dans cinq recueils (seul *Teoría* fait exception, et, dans une moindre mesure, *Marinero en tierra* et *Diario de un poeta recién casado*), le phénomène de répétition d'un même pied bisyllabe semble tout à fait développé. Prend-il la place de l'isométrie ou s'y ajoute-t-il ? Si l'on observe, pour chaque recueil, la proportion de l'isosyllabisme et de la versification accentuelle, les chiffres ne semblent certes pas inversement proportionnels. Si certains recueils ont un pourcentage très élevé dans une catégorie et très faible dans l'autre (*Marinero en tierra* par exemple, était à plus de 83% isosyllabe), il est aussi des œuvres pour lesquelles

« Desierto », « Palabras », « Sin ruido », « Son campanas », « Tempestad arriba », « El frío », « Libertad », « Playa ignorante » et « Blancura ».

¹⁰⁸⁹ Néanmoins, un seul vers est concerné pour le poème « Mazurca este día », « Cuchillos en abril », deux vers seulement dans « Puente de Londres ».

¹⁰⁹⁰ Les poèmes concernés sont : « Oda a Venecia ante el mar de los teatros », « Sombras en el Vittoriale », « Puente de Londres », « Primera visión de marzo », « Julio de 1965 », « Himno », « Canto », « Una sola nota musical para Hölderlin », « Band of angels », « El arpa en la cueva ».

¹⁰⁹¹ Ce sont les poèmes numérotés II, VIII, IX, X, XIII, XX, XXI, XXX, XXXIV, XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLV, LII, LV, LIX, LXXV, LXXXI, XC, XCVI, CI, CIII, CXVII, CXXI, CXXV, CXXVI, CXXXIII, CXLVI, CLI, CLIII, CLVII, CLIX, CLX, CLXXIII, CLXXV, CLXXVII, CLXXX, CLXXXII, CLXXXIII, CLXXXV, CLXXXVII, CLXXXIX, CXCII, CXCIII, CXCIV, CXCV, CXCVIII, CCXII, CCXVI, CCXVII

¹⁰⁹² C'est le pourcentage le plus faible. En outre, pour de nombreux poèmes le nombre de vers concernés est très faible : un seul dans « Ayer y hoy », « Dondego sin don », « El herido », « La Reina y el príncipe », « Geografía física », « Sal desnuda y negra sal », « Llamada », « Con él », « Pregón submarino », « Casadita », « Desde alta mar », « ¿Para quién galera mía? », « Sueño », « Mar », « Ya se fue la marinera ».

¹⁰⁹³ Là aussi le pourcentage de cadence trochaïque est le plus faible dans le recueil de R. Alberti par rapport aux autres recueils du *corpus*. Ce sont les poèmes « Sal tú, bebiendo campos y ciudades », « Alba de noche oscura », « Santoral agreste », « Rosa-fría », « Malva-Luna », « A Rosa de Alberti », « Mi corza », « Trenes », le second poème de la section « El mar muerto », « (Verano) », le second et le troisième poèmes du « Triduo del alba », « Vacío », « Ribera », « Madrigal de Blanca-Nieve », et « ¡Alegría ! ».

¹⁰⁹⁴ Ce sont les poèmes « Pasadizo secreto », « Homenaje a Catulo », « Konoshiro », « Maco », et « Hécates ».

le pourcentage est élevé dans les deux catégories (*Cantos de vida y esperanza*, *Arde el mar*), d'autres pour lesquelles le pourcentage est toujours bas (*Teoría*, et dans un moindre mesure en ce qui concerne les séries trochaïques, *Diario de un poeta recién casado*). Il est intéressant, désormais, de voir que les deux phénomènes (isosyllabisme et versification accentuelle) peuvent cohabiter, comme dans le poème « Oda a Venecia ante el mar de los teatros » de P. Gimferrer¹⁰⁹⁵, composé d'un bout à l'autre d'*alejandrinos*, de deux hémistiches heptasyllabes. Dans 23.72% des vers exactement on trouve une série trochaïque (trois clausules bisyllabes successives), mais le développement de cette versification accentuelle semble en grande partie lié à l'étendue des hémistiches. En effet, pour douze vers sur quatorze comportant une telle série, celle-ci n'excède pas l'hémistiche : la cadence accentuelle se superpose à la spatialisation métrique.

Néanmoins la cadence trochaïque est toujours encadrée par un espace délimité. Le vers 41 du poème fait exception puisque le binarisme accentuel développé dès la première syllabe se poursuit jusqu'à la troisième syllabe du second hémistiche :

que parte en dos el aire de una noche de estío (v. 41)

Seule la fin du vers comporte un dactyle : dans la plupart des vers, la cadence rythmique semble canalisée par la répartition préalable de l'espace versal en hémistiches. Dans un cas, au vers 53, trochaïque, c'est le vers entier qui constitue cet espace métrique pertinent :

¡Helada noche, ardiente noche, noche mía (v. 53)

On observe qu'une superposition est également possible. La « clausule » se superpose-t-elle nécessairement au système métrique ou peut-elle être une unité rythmique à part entière ? Tel est le cas dans le poème CXCII de Juan Ramón Jiménez¹⁰⁹⁶, totalement hétérométrique. Aucune régularité métrique ne se superpose à la présence de clausules binaires¹⁰⁹⁷. Sur neuf vers, cinq comportent une série de trois pieds bisyllabes : la cadence binaire confère au poème une légèreté et un dynamisme qui soulignent l'approche du littoral espagnol¹⁰⁹⁸. Entre iambes

¹⁰⁹⁵ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁹⁶ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁹⁷ On en trouve au début du vers 4 et à la fin des vers 5, 6, 7, et 8.

¹⁰⁹⁸ Même s'il ne s'agit pas de série de trois pieds consécutifs, on trouve des iambes dès le vers 1 avec la répétition de l'expression « nos ve ». Elle revient au vers 2 constitué d'un pied (iambe) unique. Le binarisme

et trochées, accents arythmiques, répétitions de mots (« nos ve », v. 1, 2, 6, 8), points d'exclamation abondants, se développe une cadence binaire légère et rapide. La versification accentuelle apparaît comme une autre modalité de « rythme immédiat », fluide et plus en rapport avec la temporalité qu'avec la spatialisation métrique, un bouleversement brusque et spontané, utilisé à répétition mais irrégulièrement :

[...] ¡Oh, la tierra nos ve, nos ve... y nos piensa!
 Sí. ¡Ya somos! ¡Ya soy! (v. 8-9)

De même, dans *Cantos de vida y esperanza*, trente-trois poèmes comportent au moins un vers présentant trois pieds ternaires successifs¹⁰⁹⁹, dactyles ou anapestes. Neuf poèmes comportent au moins une série dactylique de ce type sur 20% de leurs vers au moins¹¹⁰⁰. Dans le poème « Leda »¹¹⁰¹, la versification accentuelle se superpose à la versification métrique de la norme du dodécasyllabe¹¹⁰². Cette dernière relève d'un découpage « spatial » de l'espace poétique selon lequel les unités rythmiques doivent s'insérer dans un espace englobant. La dynamique accentuelle, au contraire, renvoie à une pure succession temporelle. Le premier de ces rythmes est ponctué par l'organisation syntaxique (au vers 8, « el cisne de plata, bañado de sol », la virgule marque la frontière entre les hémistiches). Le second, au contraire, fait fi des limites lexicales et sémantiques : au vers 1, les trois dactyles comportent respectivement les syllabes « cisne en la », « sombra pa », et « rece de ». Cette absence d'unité sémantique montre que les pieds ternaires sont significatifs en tant qu'unités répétées, voire accumulées (quarante-cinq dactyles se succèdent dans ce poème). Ils ouvrent dans le poème un espace lisse constitué d'une « accumulation de voisinages », pareils aux maillons d'une chaîne qui s'impliquent mutuellement les uns les autres et au fur et à mesure de la lecture.

cadentiel réapparaît ensuite au vers 6, précisément lorsqu'il s'agit, à nouveau, de la visualisation de la « tierra » : « a ver », « nos ve » sont des iambes qui traduisent cette volonté de représentation de la terre par le locuteur, comme si le locuteur l'évoquait pour la rendre présente, réellement visible. Après le décalage sémantique, la fin du vers avec « el sol » (iambe) et « grana, orna » (deux trochées), suit également une cadence binaire où les accents arythmiques confèrent au thème sa vivacité et le dynamisme de l'oralité. Le vers 8 termine également sur une série de iambes : « nos ve, nos ve... y nos piensa » (u_u_u_u), et ainsi se termine également le vers 9, sur le iambe « ya soy ».

¹⁰⁹⁹ Même si pour certains, encore une fois, il ne s'agit que d'un vers. Dans le poème « Los tres reyes magos » par exemple, seul le vers 14 présente cette particularité.

¹¹⁰⁰ Il s'agit des poèmes « Salutación del optimista », « Spes », « Marcha triunfal », le second poème de la section « Retratos », « La dulzura del Ángelus », « Leda », « A Phocás el campesino », « Urna Votiva » et « Letanía de nuestro Señor Don Quijote ».

¹¹⁰¹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 120. Treize vers sur seize (soit 81.25% du poème) comportent une série ternaire précédée d'un iambe (et parfois suivie d'une syllabe atone).

¹¹⁰² Seuls les vers 3 et 10, dont les premiers hémistiches se terminent sur un proparoxyton, ne sont pas des dodécasyllabes mais des tridécasyllabes.

Cela dit, le recueil de R. Darío est véritablement le seul où il semble pertinent de s'intéresser (uniquement) aux séries de trois pieds ternaires. En effet, dans les cinq autres recueils de notre *corpus* le nombre de poèmes présentant au moins une occurrence de série ternaire est trop faible¹¹⁰³, ce qui rend impossible tout repérage de ce procédé. Si nous étendons le repérage aux séries de seulement deux pieds ternaires, cent-cinq poèmes du recueil *Diario de un poeta recién casado* ont au moins une occurrence (dans quarante-trois ce type de cadence apparaît sur 20% des vers au moins)¹¹⁰⁴. Dans *Marinero en tierra* de R. Alberti, soixante-dix poèmes en comptent au moins une occurrence (pour trente-deux poèmes, sur 20% des vers au moins¹¹⁰⁵). Dans le poème « Salinero »¹¹⁰⁶, composé de dix octosyllabes, les quatre derniers vers présentent une cadence dactylique régulière, accentués sur la première, la quatrième et la septième syllabe. Il s'agit donc à chaque fois de deux dactyles suivis d'un trochée (qui termine le vers), régularité accentuelle et cadentielle.

En revanche, pour les trois autres recueils (de V. Aleixandre, de P. Gimferrer et de L. M. Panero), il ne semble pas que le résultat soit plus pertinent¹¹⁰⁷. La versification

¹¹⁰³ En effet, seize poèmes du recueil *Diario de un poeta recién casado* présentent au moins une occurrence de série de dactyles ou anapestes engendrant une cadence ternaire. Néanmoins le pourcentage de vers concerné dans chacun de ces poèmes est très faible. Ces poèmes sont ceux numérotés IX, XVI, XXI, XXII, XXVIII, XXX, XLVI, XLVIII, LII, LVI, LLXXIV, IC, CXXXVI, CLXVIII, CXCIII, CCIX. Seuls deux poèmes (numérotés XXII et XXVIII) présentent trois pieds ternaires successifs dans 20% ou plus de leur vers. On peut en outre (vu le faible pourcentage de poèmes concernés) mentionner le poème CXCIII, dont 16,6% des vers présentent ce type de cadence. Vingt-trois poèmes de *Espadas como labios*, soit 56,09% du recueil, présentent au moins une série ternaire, tout comme huit poèmes de *Arde el mar* et vingt-deux poèmes de *Teoría*. Néanmoins, dans chacun de ces trois recueils, aucun poème n'est ainsi composé pour 20% au moins, c'est-à-dire que le phénomène de cadence ternaire n'est pas véritablement développé chez ces auteurs. « Con todo respeto » est le poème qui en comporte le plus (dans 18,18% des vers), chez V. Aleixandre ; chez P. Gimferrer, c'est « Invocación en Ginebra » (11,1% des vers). De nouveau, c'est dans *Marinero en tierra* que le phénomène semble le moins pertinent : seul le poème « Llamada » comporte un vers (un seul !) présentant une série ternaire. A plus forte raison encore que dans les recueils précédents, on peut affirmer ce type de cadence n'est pas développée dans le recueil ou, comme nous le croyons, qu'il n'est ici pas pertinent de chercher les séries de trois pieds consécutifs (qui impliquent une longueur de vers d'au minimum neuf syllabes).

¹¹⁰⁴ Les poèmes où 20% au moins des vers sont concernés sont ceux numérotés I, II, III, IV, VI, VII, VIII, XI, XIII, XVI, XVII, XVIII, XX, XXII, XXIV, XXV, XXX, XXXV, XLIII, XLVIII, LII, LVI, LVIII, LXVIII, LXXVII, LXXXV, XCII, CX, CXXXI, CLVII, CLXVII, CLXXXIV, CLXXXV, CLXXXVI, CLXXXVII, CLXXXIX, CXCII, CXCIII, CCVII, CCIX, CCXIV, CCXV, CCXVII.

¹¹⁰⁵ Les poèmes concernés sont les sonnets « A Juan Antonio Espinosa », « A Gregorio Prieto », « A Federico García Lorca », « Todas mis novias, las de mar y tierra... », « Santoral agreste », « Rosa-fría », « Malva-Luna », « A Rosa de Alberti », « Catalina de Alberti », « La batelera y el piloto », « Mi amante », « Dedicatoria », « El herido », « El niño malo », « La cigüeña », « Capirucho », « A Rabindranath Tagore », « Sal desnuda y negra, sal », « Cruz de viento », « Mapa mudo », « Salinero », « Chinita », « Día de coronación », « Día de amor y bonanza », « Día de tribulación », « Ilusión », « Con él », « ¿Para quién galera mía... », « Sueño », « Vacío », « Mar » et « Funerales ».

¹¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 119.

¹¹⁰⁷ Dans *Espadas como labios*, trente-neuf poèmes ont au moins une occurrence de série ternaire. Pour trente-et-un d'entre eux, c'est-à-dire 75,6%, une telle cadence est présente sur 20% des vers au moins. De même, dans *Arde el mar*, tous les poèmes présentent une série ternaire dans 20% ou plus de leur vers. Dans *Teoría*, sur les vingt-huit poèmes qui présentent une occurrence de série ternaire, vingt-cinq la présentent également dans 20% des vers au moins.

accentuelle ne connaît donc aucune systématique. Par ailleurs, elle « cohabite » dans certains recueils avec d'autres types d'agencements, comme le système métrique « spatialisant » de découpage du vers, de reconnaissance d'espaces englobant les unités métriques. Ainsi, les différents systèmes rythmiques ne s'excluent nullement : on peut au contraire affirmer qu'aucune œuvre n'utilise un mode d'agencement du rythme unique. Parfois en marge du système métrique, les fins de vers témoignent de ce croisement entre des dynamiques d'écritures différentes.

1.3.3.4 Les fins de vers, accords et notes isolées

Le traitement des syllabes finales du vers par la métrique traditionnelle témoigne de sa réduction normative. Dans la langue espagnole, majoritairement paroxytone¹¹⁰⁸, les termes « llanos » sont pris pour norme et repère unique¹¹⁰⁹. Dans le cas des vers oxytons, une syllabe inexistante (purement théorique) est comptabilisée. A l'inverse, pour ce qui est des vers qui s'achèvent sur un terme proparoxyton, les deux syllabes finales sont réduites et comptabilisées pour une seulement. Mais l'ajout final d'une syllabe atone, qui prolonge, telle une appoggiature¹¹¹⁰, le vers *esdrújulo*, ou l'interruption brute du vers *oxítono* ne se ressentent-elles pas lors de la lecture ? Ignorée par la métrique, n'ont-elles pas tout de même une valeur rythmique ?

Sept poèmes¹¹¹¹ de *Cantos de vida y esperanza* comptent plus de 40% de vers terminés par un mot oxytons et proparoxytons, soit 11.29%. Sont également concernés neuf poèmes dans *Diario de un poeta recién casado*¹¹¹², soit 3.7% ; seize poèmes des *Marinero en tierra*¹¹¹³, soit 15.09% ; un seul poème¹¹¹⁴ dans *Arde el mar*, soit 6.66% ; deux¹¹¹⁵ dans

¹¹⁰⁸ Cf. M. et A. Bensoussan (*Versification espagnole*, Presses Universitaires de Rennes, 1994, p. 7) et Samuel Gili Gaya (*Estudios sobre el ritmo*, *op. cit.*, p. 59).

¹¹⁰⁹ « Por tanto, los finales agudos, graves y esdrújulos se hacen equivalentes, y el final llano es el modelo, el que fija el número de sílabas que da nombre al verso », J. D. Caparrós, *op. cit.*, p. 67. Cf. également R. Baehr, *op. cit.*, p. 23.

¹¹¹⁰ En musique, il s'agit d'une ou plusieurs notes supplémentaires, jouées très vite, et qui ne sont pas comptabilisées dans l'écriture des mesures.

¹¹¹¹ Cf. les poèmes « A Roosevelt » (*op. cit.*, p. 87), « Canción de otoño » (*ibid.* p. 111), « ¡Oh terremoto mental! » (*ibid.*, p. 118), « El verso sutil que pasa o se posa » (*ibid.*, p. 119), « Leda » (*ibid.*, p. 120), « El soneto de trece versos » (*ibid.*, p. 122), « Ofrenda » (*ibid.*, p. 146).

¹¹¹² Cf. les poèmes numérotés IV, XXXIX, XLIX, LII, CV, CXXXIII, CLI, CLX, et CCIX.

Cf. les poèmes « ¡A volar ! » (*op. cit.*, p. 94), « Elegía » (*ibid.*, p. 98), « Dondiego sin don » (*ibid.*, p. 98), « El aviador » (*ibid.*, p. 101), « El niño muerto » (*ibid.* p. 102), « La cigüeña » (*ibid.*, p. 103), « Dialoguillo de otoño » (*ibid.*, p. 106), « Sal desnuda y negra sal » (*ibid.*, p. 113), « Prólogo » (*ibid.*, p. 118), « Branquias quisiera tener » (*ibid.*, p. 119), « Con él » (*ibid.*, p. 120), « Pirata », (*ibid.*, p. 124), « Dime que sí » (*ibid.*, p. 128), « La niña que se va al mar » (*ibid.*, p. 133), « La mar del puerto viene » (*ibid.*, p. 135) et « Ya se fue la marinera » (*ibid.*, p. 141).

¹¹¹⁴ C'est le poème « Puente de Londres » (*op. cit.*, p. 147).

¹¹¹⁵ Cf. les poèmes « Caddy, caddy » (*op. cit.*, p. 118) et « Alicia en el llano sonaba » (*ibid.*, p. 128).

Teoría, soit 6.45%. Le recueil *Espadas como labios* ne compte aucun poème terminé à plus de 40% par des termes oxytons ou proparoxytons¹¹¹⁶. La proportion de mots oxytons ou proparoxytons situés en fin de vers semble indiquer une utilisation particulière de ces termes¹¹¹⁷. Dans quelle mesure est-elle significative pour le rythme ? Renvoie-t-elle à une définition métrique de celui-ci ?

1.3.3.4.1 Systématique et spatialisation des termes « hors norme »

Dans les sept poèmes de *Cantos de vida y esperanza* concernés (cf. paragraphe précédent), certains présentent une utilisation *systématique* de ces termes oxytons ou paroxytons en position finale : le système d'organisation des fins de vers peut aller de pair avec celui de la rime, comme dans le poème « A Roosevelt »¹¹¹⁸ (déjà commenté) où l'assonance en « ó » coïncide avec la présence de termes oxytons sur les vers pairs. C'est également le cas dans le poème « Canción de otoño en primavera »¹¹¹⁹ où les rimes consonantes des vers pairs sont oxytones¹¹²⁰, mais différent d'un quatrain à l'autre (en « er » dans le premier, « ón » dans le second, « or » dans le troisième, etc.). Si les vers sont connectés deux à deux du fait de leur rime consonante, chacun appartient également à un « réseau », étendu sur presque tout le poème¹¹²¹ de termes oxytons en fin de vers pairs. Paradoxalement, le « hors norme » renvoie donc à l'établissement d'un territoire harmonieux et d'une conception métrique de l'écriture poétique. Parallèlement au système phonique des rimes (coïncidence des sons) se crée un système syllabique et accentuel par la reprise d'une cadence identique des fins de vers¹¹²², les oxytons étant utilisés en alternance avec des vers à fin « paroxytone ».

¹¹¹⁶ Ces chiffres ne traduisent pas un phénomène massif, certes, mais cette rareté peut être significative. Une fin de vers oxytone ou proparoxytone peut avoir un effet rythmique par contraste avec les autres vers.

¹¹¹⁷ Encore une fois, cette « utilisation particulière » qui équivaut à une mise en valeur de la fin de vers est caractéristique de l'écriture poétique (notamment déjà dans le phénomène de la rime) et renvoie généralement à un espace strié puisqu'on a vu à plusieurs reprises que les limites (début et fin) en étaient soulignées.

¹¹¹⁸ De même, dans les poèmes CXXIII et CCIX de *Diario de un poeta recién casado*, dans les poèmes « El niño muerto » (*op. cit.*, p. 102), « ¡Sal desnuda y negra, sal » (*ibid.*, p. 113), « El mar. La mar. » (*ibid.*, p. 118), « La niña que se va al mar » (*ibid.*, p. 133), « La mar del Puerto viene » (aux vers 2, 3, 6 et 7) de *Marinero en tierra*, les rimes ou assonances étendues sur la totalité du poème sont oxytones.

¹¹¹⁹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 111.

¹¹²⁰ Pour une analyse de ce poème (et les correspondances entre métrique et sens), cf. Joaquina Navarro, « Ritmo y sentido en *Canción de otoño en primavera*, in *Thesaurus*, tomo XXIV, n° 3, 1969, p. 408-416. En ligne : http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH_24_003_040_0.pdf.

¹¹²¹ Seules les strophes 6 (vers 21 à 24) et 7 (vers 25 à 28) font exception.

¹¹²² Le poème « Leda » (*ibid.*, p. 120) est construit de la même façon, tout comme, dans une certaine mesure, le poème « ¡Oh, terremoto mental ! » (*ibid.*, p. 118). Conjointement à la régularité de l'isosyllabisme, les fins de vers semblent utilisées pour leur effet « perturbateur », non seulement dû à leur caractère inhabituel, mais

En outre, l'alternance entre fins de vers *llanas* et *agudas*¹¹²³ va de pair avec des oppositions sémantiques et renvoie, tour à tour, à l'expression de la joie et de la tristesse, de la richesse (« divino tesoro », v. 1) et de la frustration (« para no volver », v. 2), dès la première strophe. Dans la seconde, s'opposent également, autour du contraste oxyton/paroxyton, l'expression de la pureté (« dulce niña », v. 7) et celle de la douleur (« aflicción », v. 8) :

Plural ha sido la celeste
historia de mi corazón.
Era una dulce niña, en este
mundo de duelo y aflicción.

La confrontation de la plénitude (suggérée par les fins de vers « llanas ») et de la « frustration » (engendrée par les fins « oxítonas ») est l'expression métrique et accentuelle du thème principal du poème, répété par le refrain : l'impuissance du locuteur¹¹²⁴ et le sentiment de frustration qui en découle devant l'évanouissement de sa jeunesse.

On trouve également ce phénomène d'alternance des cadences dans le poème « Con él » de R. Alberti¹¹²⁵ : la récurrence de termes finaux oxytons (en « er », « ar », et « ú », respectivement aux vers 2, 4 et 6) établit une connexion entre les vers pairs. Le procédé rythmique est similaire dans le poème « El verso sutil que pasa o se posa »¹¹²⁶ de R. Darío, même si le phénomène d'alternance implique ici les strophes entières : les tercets pairs (deuxième, quatrième et sixième) qui présentent des rimes suivies et des fins de vers oxytones (en « il », « ir » et « or ») alternent avec les tercets impairs (1, 3 et 5) aux fins de vers paroxytones.

Utilisées métriquement et dans une configuration spatiale – on a déjà associé l'alternance à d'autre procédé, tel que la rime, la longueur syllabique – les fin de vers et le contraste oxyton/paroxyton, ou, plus largement norme/hors norme, peuvent donc s'inscrire

également renforcé par la confrontation agudo / esdrújulo. Ce phénomène d'alternance se trouve également (avec quelques nuances selon les cas) chez J. R. Jiménez, aux poèmes IV, XXXIX, CLI et CLX.

¹¹²³ Les termes « llano », synonyme de « grave » ou paroxyton, « agudo » (oxyton) et « esdrújulo » (proparoxyton), sont utilisés par J. D. Caparrós (*ibid.*, p. 67).

¹¹²⁴ Le lexique et les constructions syntaxiques participent également de la traduction de cette frustration par les mots : répétition de « no » (aux vers 2 et 3 du refrain), « sin » (v. 4), symétrie parfaite des vers 3 et 4. Tout n'est pas que frustration cependant, car le poème « Canción de otoño » est également un hymne à la jeunesse (« divino tesoro », v. 1) et un prétexte à l'évocation de celle du locuteur (« la celeste / historia de mi corazón », v. 5-6). La conclusion (dans un vers paroxyton) est d'ailleurs tournée vers l'avenir plutôt que le passé, la possession plutôt que la perte : « ¡Mas es mía el Alba de oro ! » (v. 69).

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹¹²⁶ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 119.

dans une conception métrique de l'écriture. Ce système se base ici sur une disposition régulière ; au contraire, certains poèmes ne présentent pas cette systématique. Dans le poème « ¡A volar! »¹¹²⁷ de R. Alberti, par exemple, l'alternance d'oxytons et de paroxytons est irrégulière, comme dans la première strophe :

Leñador,
no tales el pino,
que un hogar
hay dormido
en su copa.

Néanmoins, le jeu de résonance entre termes oxytons en « o » et termes oxytons en « a » élabore, dans le poème, un réseau. L'espace poématique n'en est pas moins impliqué tout entier dans une même dynamique. De même, dans « Elegía »¹¹²⁸ du même auteur, les vers semblent « découpés » ou rassemblés comme par un procédé de collage. Dans l'espace composite du poème, les voyelles en fin de vers oxytons élaborent un jeu d'échos où résonnent, successivement « i », « a », « o », « i » et « o » :

Infancia mía en el jardín :

Las cochinillas de humedad,
las mariquitas de san Antón,
También vagaba la lombriz
y patinaba el caracol.

Le « jeu de couleurs » ébauché par cette alternance renvoie à la succession des différents animaux (« cochinillas », « mariquitas », « lombriz » et « caracol »). Le découpage abrupt des vers, le caractère « brusque » de la finale oxytone correspondent à la vivacité des souvenirs du locuteur (« Infancia mía », v. 1) et des différents « êtres » qui les peuplent (« lombriz », « caracol », etc.). Tous se répondent au sein de l'espace poématique¹¹²⁹.

L'utilisation systématique, en alternance, régulière ou non, de fins de vers hors norme correspond à une logique d'écriture métrique, ou du moins spatiale, étendue sur la totalité ou une partie du poème. Néanmoins, tous les poèmes présentant une utilisation importante de

¹¹²⁷ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 94. On trouve l'assonance en « o » aux vers 1, 7, 9, 11, et celle en « a » aux vers 3, 12, 13 et 15.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹¹²⁹ Ce jeu d'échos est également produit par la structure en chiasme, les deux premiers animaux (« cochinillas » et « mariquitas ») étant mentionnés en début de vers alors que les deux derniers (« lombriz » et « caracol ») sont évoqués à la fin.

termes oxytons et proparoxytons en fin de vers n'appartiennent pas à cette catégorie. La fin de vers n'est parfois qu'un procédé ponctuel de « rythme immédiat ».

1.3.3.4.2 Frustration ou débordement de syllabes : phénomènes de « rythme immédiat »

La fin de vers oxytone met en avant un son unique qu'elle fait résonner comme un gong, telle la valeur onomatopéique de coup de cloche de la syllabe « don » dans le poème « Dondiego sin don » de R. Alberti¹¹³⁰ :

Dondiego no tiene don.
Dón. (v. 1-2)

Ici, l'utilisation de ce phénomène accentuel n'est pas métrique ; il n'a aucune portée spatiale sur le vers ni le poème. Le rythme n'est pas une élaboration sur l'espace ni la durée : il est au contraire une perturbation, une « rupture » de la continuité des mots. Dans le poème « El aviador »¹¹³¹, les rimes en « or » (v. 2 et 4) et l'assonance en « a » (v. 5 et 7) traduisent la violence de la disparition de l'amant de la locutrice du poème. Une impression de frustration – réelle ou symbolique – émane des fins de vers oxytones et de l'effet brusque que produit l'écart par rapport à la « normalité »¹¹³² métrique :

– Madre, ha muerto el caballero
del aire, que fue mi amor.

Y en el mar dicen que ha muerto
de teniente aviador.

¡En el mar!
¡Qué joven, madre sin ser
todavía capitán!

L'expression de la douleur ne trouve aucun contrepoint – au contraire du poème « Canción de otoño » étudié précédemment où l'expression d'un « divino tesoro » répondait aux vers oxytons. Ici, en revanche, l'absence de régularité et de « réseau » (de redondances ou d'antagonismes) traduit abruptement la violence de la perte, tout comme les ruptures

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 101.

¹¹³² Dans « El aviador », le caractère anormal de la mort d'un aviateur si jeune est d'ailleurs souligné à la fin du texte « ¡Qué joven, madre, sin ser/todavía capitán! » : encore une fois, c'est parce qu'elle est inhabituelle, c'est pour le « choc » sonore qu'elle engendre, que la fin de vers oxytone est utilisée.

syntaxiques (enjambement vers 1-2), le rejet de « que fue mi amor » en fin de phrase (v. 2), la répétition de « en el mar » (v. 5) qui confère une certaine oralité au discours de la « niña ».

Tous ces phénomènes (qui relèvent de la métrique, de la syntaxe, de la sémantique) constituent des modalités de mise en valeur de la fin du vers. Ni apothéose, ni conclusion, celle-ci interrompt brusquement l'espace versal et frustre la recherche d'une stabilité métrique. Le rythme ne renvoie pas à une élaboration spatiale : il est le surgissement d'un imprévu, ce qu'H. Meschonnic nomme « l'esthétique de la surprise » et oppose au rythme-mesure¹¹³³, un « rythme immédiat ».

Les finales *esdrújulas* sont plus rares encore que les terminaisons oxytones : dans *Diario de un poeta recién casado*, seuls les poèmes III et CXXXI en comptent au moins trois ; le maximum est de deux finales *esdrújulas* parmi tous les poèmes de *Marinero en tierra*¹¹³⁴. Le nombre le plus important de finales proparoxytones est de treize (sur cent-vingt six vers, soit 10.31%) dans le recueil *Arde el mar*¹¹³⁵ ; il est de neuf pour le recueil *Teoría*¹¹³⁶. Le maximum de vers proparoxytons est de six (soit 8.95%) dans *Cantos de vida y esperanza*¹¹³⁷ de même que dans le recueil de V. Aleixandre¹¹³⁸. Si la finale oxytone signifiait frustration et brusquerie, il paraît logique de penser qu'à l'opposé, la finale proparoxytone traduise la surabondance et la multiplicité. De fait, dans les deux poèmes de *Diario de un poeta recién casado* où l'on trouve des termes *esdrújulos* en fin de vers, il s'agit de l'expression du plaisir. Dans le poème III¹¹³⁹, le locuteur évoque un sentiment amoureux, traduit par le terme « cálices » (v. 6, qui connote son caractère précieux et sacré), et sa vivacité, sa fougue (« embriagándose », v. 6, « círculos », v.11). De même, dans le poème CXXXI¹¹⁴⁰, il s'agit de la plénitude inspirée par une nuit d'astronomie :

Como si, de un morador último,
lo estuviera mirando
el astrólogo. (v. 5-7)

¹¹³³ Chapitre intitulé « La norme et l'écart », *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 188.

¹¹³⁴ Cf. le sonnet « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti », *ibid.*, p. 82.

¹¹³⁵ Il s'agit du poème « Primera visión de marzo », *op. cit.*, p. 148.

¹¹³⁶ Le poème « Vanitas vanitatum » (*op. cit.*, p. 131), de cent-treize vers en tout a 7.96% de vers proparoxytons ; le poème 2 de « Cantos del llanero solitario » (*ibid.*, p. 87) en compte huit sur cinquante-huit vers, soit 13.79%.

¹¹³⁷ Cf. le poème « Augurios », *op. cit.*, p. 132.

¹¹³⁸ Cf. le poème « Por último », *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 77, de cinquante vers, ce qui représente 12% d'*esdrújulos*.

¹¹³⁹ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 200.

Le rejet des *esdrújulos* (v. 5 et 7) et la régularité accentuelle contribuent à susciter une atmosphère paisible, de même que la juxtaposition de deux termes proparoxytons de trois syllabes : « diáfana atmósfera » (v. 10). Le poème « Salutación del optimista »¹¹⁴¹ de R. Darío présente un cas semblable de finales « esdrújulas ». Les termes *esdrújulos* abondent dans les premiers vers¹¹⁴² puis à la rime des vers 25, 30, 36, 38 et 49 : ils traduisent le ton hymnique de cette ode à l'Amérique latine. La fin du vers est mise en valeur prolongée par les termes *esdrújulos*. En marge des règles de versification, les fins de vers proparoxytones et oxytones mettent en tension la logique métrique, le découpage spatial, l'établissement de frontières (interne et externe). En suggérant un élan ponctuel, une interruption vive et sans conséquences pour la norme (qui existe « négativement », on l'a vu, malgré son interruption), elles invitent à dépasser la conception métrique du rythme de l'écriture poétique.

¹¹⁴¹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 74.

¹¹⁴² Remarquons, notamment, les termes « ínclitas », « ubérrimas » (v. 1), « espíritus » (v. 2), « ámbitos », (v. 4), « mágicas » (v. 5), « pandórica » (v. 8), « súbito », « talismánica » (v. 10).

CONCLUSION A LA PREMIERE PARTIE

Cette première partie a été consacrée au rythme de différents procédés de versification et de mises en forme métriques, à partir de la constatation, primordiale, de la structuration de l'écriture versifiée traditionnelle en recueils, séquences de poèmes, poèmes, strophes, vers, clausules. La dimension métrique de l'écriture poétique, loin d'être cantonnée à certains outils précis (tels que l'isosyllabisme ou la régularité accentuelle) devait donc être analysée dans chacune des « étapes » de cette « hiérarchie ». Pour chacun de ces « niveaux » principaux, nous avons ainsi observé l'espace en termes de structure, de dynamique globalisante et de fermeture. Chaque élément se place dans une structure d'ensemble cloisonnée non seulement en ses limites (comme le marquage du début et de la fin du recueil) mais également en son sein par la présence d'étapes ou d'une hiérarchie interne.

La reconnaissance d'une dynamique spatiale s'est accompagnée d'une considération de la temporalité. Les poèmes, puis les vers, ont ainsi pu être abordés et analysés comme des « objets temporels », c'est-à-dire, selon la définition d'E. Husserl comme « des objets qui ne sont pas seulement des unités dans le temps mais contiennent aussi en eux-mêmes l'extension temporelle »¹¹⁴³. De chacun de ces objets, émane une dynamique, mêlant différemment les effets de mémoire et d'anticipation qui engendrent également le rythme. Dès sa conception métrique, celui-ci échappe à la mesure et mêle ces différents procédés d'agencements de temporalités et de spatialisations.

En effet, la stricte structuration métrique de l'œuvre ne permet pas d'évoquer en totalité le rythme des procédés de versification. L'agencement métrique au sens strict a donc été confronté à un second type de spatialisation, d'après l'espace « lisse » de *Mille plateaux*. Exempt de fermeture ou de jalons internes, ce dernier s'observe également aux différents niveaux de la hiérarchie métrique des recueils.

Toutefois, ces deux types d'espaces sont à observer selon un rapport dialectique : il ne s'agit pas de répartir les poèmes (encore moins les recueils) dans l'une ou l'autre catégorie, mais de constater la pluralité et l'interaction des phénomènes impliqués. Le rythme, appréhendé à partir des dispositions formelles de la versification réunit plusieurs aspects, y compris sémantiques. On a par exemple observé que la rime avait parfois une signification

¹¹⁴³ *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, op. cit.*, p. 36.

symbolique et instaurait une cohérence dans le poème au-delà de son statut d'« outil métrique ».

D'autre part, les différents effets rythmiques qui émanent de ces phénomènes transcendent le cheminement spatial que nous avons effectué. Ainsi, nous avons parlé d'alternance successive pour les strophes, les vers ou les « tronçons » (ou hémistiches) versaux. Nous avons également mentionné plusieurs types de répétitions : reprises de schémas versaux (isosyllabisme), de systèmes accentuels (répétitions de clausules), de sons (rimes). D'autres phénomènes ont été évoqués dans chaque chapitre de cette première partie, comme la gradation, tour à tour rattachée aux divisions principales du recueil (pour *Cantos de vida y esperanza* notamment), aux séquences de poèmes (voir en 1.1.6 chez R. Alberti) puis aux poèmes, dans lesquels elle peut mettre en jeu des phénomènes sémantiques (voir notre étude de « Urna votiva », en 1.2.1) ou simplement syllabiques (en 1.3.3).

Nous avons constaté, enfin, que certains phénomènes échappent à l'analyse du rythme en termes d'étendue spatiale ou temporelle, tout en engendrant une dynamique, parfois ponctuelle. Nous avons ainsi qualifié de « rythme immédiat » certains effets concernant les « fins de vers » ou les accents dits « arrítmicos ». Cette constatation impose d'élargir la problématique spatiale ou de la reconsidérer, peut-être pour comprendre l'espace non plus comme un territoire et en termes de « délimitation », mais comme la « substance » de l'écriture poétique, à considérer de l'intérieur et dans sa texture même. Notre seconde partie, centrée sur le langage va nous permettre d'insérer notre analyse du rythme dans une réflexion sur le « continu », dépassant les logiques de cloisonnement et de structuration de sa conception métrique.

2- La ligne : figure versifiée et diversifiée de la phrase dans le poème. Le rythme, substance du discours.

INTRODUCTION

L'écriture poétique n'est pas faite que de vers, métriquement (ou non) disposés. Elle est aussi un langage qui habite et étire les phrases et les lignes, dont le rythme est la substance, plus qu'une délimitation¹¹⁴⁴. Selon H. Meschonnic, en effet, il est « d'abord un concept dont dépend le langage et qui dépend du langage – un concept du langage »¹¹⁴⁵. La seconde partie de notre étude, centrée sur le discours et la construction syntaxique des œuvres, se propose d'observer le rôle du langage et de sa syntaxe dans la création rythmique.

La grammaire constitue le premier objet d'une étude du langage, dont elle rassemble les « contraintes formelles »¹¹⁴⁶. Les critiques s'accordent sur son aspect normatif¹¹⁴⁷ tout comme sur celui de la « syntaxe », généralement considérée comme l'une de ses composantes¹¹⁴⁸. La définition proposée dans la *Gramática de la lengua castellana* par V. Salvá¹¹⁴⁹ : « *el conjunto ordenado de las reglas de lenguaje* » met en évidence cette valeur normative, de même que celle de Denis Vernant qui renvoie à Carnap : il s'agit de « l'énoncé systématique de règles formelles [...] ainsi que le développement des conséquences qui suivent ces règles »¹¹⁵⁰.

Si syntaxe et grammaire proposent des règles pour la construction du discours, c'est par leur application, leur relation à la parole en acte qu'elles nous intéressent¹¹⁵¹. César Hernández fait remarquer : « la *sintaxis*, pues, se ocupa básicamente de la organización de los elementos y unidades verbales en todos los niveles de la lengua, así como de estudiar sus interrelaciones »¹¹⁵². Il faudra donc considérer grammaire et syntaxe dans le contexte dans

¹¹⁴⁴ En effet, la première partie, centrée sur l'écriture versifiée, nous a invitée à considérer toujours les « espaces métriques », leurs frontières, leur « emboîtement ».

¹¹⁴⁵ *Dans le bois de la langue*, Paris, Laurence Teper, 2008, p. 59.

¹¹⁴⁶ Jacques Feuillet, « Langue et littérature », *Le dictionnaire des littératures* sous la direction de B. Didier, *op. cit.*, p. 1990.

¹¹⁴⁷ Cf. le premier sens (« prescriptif ») proposé par *Le dictionnaire du littéraire* (article de J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 253). Se reporter également au *Grand dictionnaire de la philosophie* (article de Pascal Ludwig, Paris, Larousse, 2003, p. 464).

¹¹⁴⁸ Cf. Noam Chomsky, *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 2006, p. 202 ; M. Grevisse et M. Goose, *Bon usage*, De Boeck & Larcier, Paris, 2008, p. 13.

¹¹⁴⁹ Madrid, ARCO/LIBROS, 1988, p. 121. Les italiques sont d'origine.

¹¹⁵⁰ *Grand dictionnaire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 1005.

¹¹⁵¹ A. Narbona Jiménez, « nadie pretende explícitamente establecer reglas (que no pueden ser más que sociales) sobre cómo debe utilizarse la lengua », *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁵² *Nueva sintaxis de la lengua española*, Madrid, Colegio de España, 1995, p. 17.

lequel elles se présentent à nous : le poème. Comment les règles syntaxiques conduisent-elles à « former » le discours poétique ? Quelle en est la spécificité dans chacun des recueils du *corpus*¹¹⁵³ ?

Cela revient à demander comment, par le texte et son déroulement syntaxique, le sens et l'idée abstraite deviennent poésie¹¹⁵⁴. On pressent déjà le rôle du rythme et de son agencement des temporalités et spatialités du discours : S. Lojkin fait de la temporalité le pivot de cette relation de la poésie à la grammaire¹¹⁵⁵. André Jacob dément l'existence d'une « pensée considérée comme un jaillissement mystérieusement instantané » et souligne l'importance de la « temporalité » dans le discours : « *Parce que la pensée est langage, s'éclaire l'idée que la conscience est temporalisation* »¹¹⁵⁶.

1- Les trois temporalités

Par la syntaxe et son rythme, le discours poétique – mais peut-être tout discours ? – s'inscrit dans une temporalité, ou perception du temps par une subjectivité. Paul Ricœur¹¹⁵⁷ affirme que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative », mais de quel temps – ou temporalité – s'agit-il ?

Nous en distinguons trois types. Le premier se situe au niveau le plus élémentaire de la grammaire, celui des mots et de leur forme. Le verbe, par lequel « le temps advient dans le langage »¹¹⁵⁸, possède une dimension temporelle intrinsèque, qui dote le texte d'un dynamisme, plus ou moins vif, éventuellement interrompu, stoppé, bloqué peut-être. Cette temporalité est perceptible dans ce qui détermine grammaticalement le verbe, notamment son

¹¹⁵³ Nous ne nous attarderons pas sur l'idée assez répandue d'un langage poétique affranchi des règles de grammaire, décrite dans *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de A. Marchese y J. Forradellas (*op. cit.*, p. 191). Cf. également Michel Pougeoise, *Dictionnaire de poésie*, *op. cit.*, p. 442 ; Mikael Riffaterre (*Essai de stylistique structurale*, *op. cit.*, p. 135) et J. Feuillet (article « Langue et littérature », in *Le dictionnaire universel des littératures* sous la direction de B. Didier, *op. cit.*, p. 1990).

¹¹⁵⁴ Stéphane Lojkin souligne le caractère problématique de cette supposition : « Quel est l'ordre naturel des mots dans la phrase ? Et quelle langue s'approche au plus près de cet ordre ? » (« Dans le moment qui précède l'explosion... Temporalité, représentation et pensée chez Diderot », *Zeitlichkeit in Text und Bild*, sous la direction de F. Sick, Ch. Schöch, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007, p. 41-57).

¹¹⁵⁵ S. Lojkin conclut qu'« il n'y a donc pas d'ordre naturel du discours ». Le critique commence par constater avec Diderot l'immédiateté de la pensée qu'il oppose à la durée du texte : « Qui sait même si l'esprit ne peut pas avoir un certain nombre [d'idées] dans le même instant ? Vous allez peut-être, Monsieur, crier au paradoxe ».

¹¹⁵⁶ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 325.

¹¹⁵⁷ Cité par J. Greisch, *Temps et langage*, Paris, Institut catholique de Paris, 1985, in *Ontologie et temporalité*, tome 1, p. 115. Pour Paul Ricœur, la temporalité narrative est triple, différente à chaque étape de cette construction du texte : il y a celle des événements « racontés », temps préfiguré antérieur à la mise en forme (*Mimesis I*), celle du texte lui-même, « temps configuré » (*Mimesis II*) et celle du lecteur, « temps refiguré » (*Mimesis III*). Cité par J. Greisch, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁵⁸ S. Lojkin, « Dans le moment qui précède l'explosion », *op. cit.*

mode. La répartition de G. Guillaume entre « temps *in posse* », « temps *in fieri* » et « temps *in esse* » qui correspond respectivement aux modes quasi-nominaux (infinitifs et participes), à l'indicatif et au subjonctif, renvoie à cette temporalité intérieure « à l'image du mot »¹¹⁵⁹. L'étude des différents temps grammaticaux¹¹⁶⁰ et de la valeur aspectuelle¹¹⁶¹ du verbe fait partie de cette première approche de la temporalité. Elle est « intra-linguistique » (Jean Greish¹¹⁶²) et inclut un aspect sémantique : A. Jacob se réfère en effet à « l'extension temporelle » comprise sémantiquement par le verbe¹¹⁶³. Celui-ci est en quelque sorte temporellement programmé par son sens. Expression, par les verbes, d'une énergie, d'une vitalité ou, au contraire, d'un essoufflement du sujet, ce rythme, substance du discours, est totalement intérieur au langage et aux mots.

Un second type de temporalité, sémantique et référentielle, provient du renvoi, par les verbes, à la chronologie. Son étude comprend celle des temps verbaux divisés en passé (« *décadent* »), présent et futur (« *incident* »)¹¹⁶⁴. La progression de cette « ligne du temps » est irrégulière : perçue à travers le prisme du « je », elle acquiert une valeur rythmique. Selon J. Greisch, le verbe « ancre l'énoncé dans la temporalité propre du sujet »¹¹⁶⁵. Divers procédés font avancer la « narration » (il ne s'agit certes pas toujours d'une « histoire ») ou la freinent, jouant des « trois temps objectifs passé, présent, futur »¹¹⁶⁶, qui ne doivent pas être confondus avec les temps verbaux, comme le rappelle André Jacob, car il y a « d'autres modes d'expression du temps »¹¹⁶⁷. Pour Jean Greisch, « tous les éléments du langage [y] contribuent [...] (cf. les locutions adverbiales : hier, avant-hier, demain, etc.) »¹¹⁶⁸. Si elle trouve dans le verbe son outil premier, cette seconde temporalité invite déjà à prolonger la réflexion sur la phrase entière.

Et c'est dans la phrase et dans la syntaxe, justement, qu'il faut considérer le troisième et dernier type de temporalité : la durée du texte et de son écriture, le « temps de dire les choses, [par] l'enchaînement des lignes d'écriture » (S. Lojkine)¹¹⁶⁹. Par la longueur du poème et de

¹¹⁵⁹ *Temps et verbe*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 15.

¹¹⁶⁰ Ou « tens », terme utilisé par A. Jacob (*Temps et langage*, *op. cit.*, p. 70).

¹¹⁶¹ « L'aspect (...) correspond avant tout au caractère duratif ou non-duratif des formes verbales. » (*ibid.*, p. 67).

¹¹⁶² Jean Greisch, *Temps et langage*, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁶³ *Op. cit.*, p. 74. Ainsi, dit-il, « *casser* n'inclut pas la même extension temporelle que *languir* ».

¹¹⁶⁴ A. Jacob, *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁶⁵ Jean Greisch, *Temps et langage*, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁶⁶ *Temps et langage*, *op. cit.*, p. 52. Il renvoie à G. Guillaume.

¹¹⁶⁷ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, *op. cit.*, p. 176 et 322.

¹¹⁶⁸ Jean Greisch, *Temps et langage*, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁶⁹ Stéphane Lojkine, « Dans le moment qui précède l'explosion... - Temporalité, représentation et pensée chez Diderot », *op. cit.*

ses phrases, le rythme qui découle de cette troisième temporalité se nourrit d'assemblages, de confrontations, de répétitions parfois, ainsi que d'attentes et de mémoire (du lecteur). Dans *Le temps sensible*, J. Kristeva affirme en effet : « nous n'avons de temps que celui de notre syntaxe. La ligne chronologique n'est autre que celle de la phrase qui fait agir son sujet pour un objet ou un but »¹¹⁷⁰. Linéaire, cette temporalité concerne principalement l'agencement des mots en phrases et l'organisation des phrases en texte. Elle renvoie à la configuration du poème non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace.

2- La phrase, du temps dans l'espace

« Le temps [ne peut] être représenté que par des moyens empruntés à l'espace » affirme A. Jacob¹¹⁷¹. Cette double valeur temporelle et spatiale du langage, c'est la syntaxe qui la porte. En effet, selon la définition de « syntaxe » donnée par M. Pougeoise – « l'ensemble des règles qui président à l'arrangement et aux combinaisons de mots » – celle-ci apparaît bien comme une succession, impliquant un ordre : c'est d'ailleurs l'étymologie du terme, « mise en ordre, disposition »¹¹⁷². M. Jarrety parle également de l'« organisation des mots et des groupes de mots dans la phrase »¹¹⁷³ tout comme le *Esbozo de una gramática de la lengua española*, qui définit la syntaxe comme l'étude de « las agrupaciones de palabras conexas o relacionadas entre sí »¹¹⁷⁴. Si l'ordonnance est à l'origine du langage, comme l'affirme S. Gili Gaya (« la relación entre las palabras mentalmente conexas no conoce al principio más medio de expresión que la sucesión »¹¹⁷⁵), n'est-il pas possible d'établir un lien entre la syntaxe, conçue comme un déroulement ordonné (temporellement) du discours et le rythme ? En définissant la syntaxe comme « l'étude des principes et des processus selon lesquels les phrases sont construites »¹¹⁷⁶, N. Chomsky (*Structures syntaxiques*) lui confère un sens non seulement

¹¹⁷⁰ *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p. 519. C'est d'ailleurs par le biais de cette figure de la « ligne » que nous aborderons, plus loin, conjointement la question de la syntaxe, de la temporalité et du rythme.

¹¹⁷¹ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, op. cit., p. 79. Plus loin, il rajoute : « C'est à l'intérieur même du langage qu'il y a un procès de spatialisation, notamment du temps » (op. cit., p. 189).

¹¹⁷² *Dictionnaire de poésie* de M. Pougeoise, op. cit., p. 442. De même, on peut se reporter à A. Narbona Jiménez (*Sintaxis española : nuevos y viejos enfoques*, Barcelona, Ariel lingüística, 1989, p. 11), A. de Nebrija qui donne pour synonymes les termes de « sintaxis » (grec), de « construcción » (utilisée par les latins) et « orden » (*Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 1992, p. 82), et, enfin, à la *Gramática de la lengua castellana* de la Real Academia Española (Madrid, Editora Nacional, 1884, p. 66).

¹¹⁷³ *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 434.

¹¹⁷⁴ Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 349. Cf. également les définitions semblables de la syntaxe par J. M. Klinkenberg dans *Le dictionnaire du littéraire* (op. cit., p. 254), le *Grand dictionnaire de la philosophie* (op. cit., p. 590), V. Salvá (op. cit., p. 349) ou encore E. Sapir : « les rapports des mots entre eux n'étaient pas [à l'origine] traduits par des formes extérieures mais étaient sous-entendus par l'ordre des mots et le rythme » (*Le langage*, Paris, Payot, 2006, p. 137).

¹¹⁷⁵ *Curso superior de sintaxis española*, 1970, p. 5.

¹¹⁷⁶ *Structure syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969, p. 13.

performatif mais bien rythmique¹¹⁷⁷. Tout discours, régulé, correspond à une « construction », c'est-à-dire à un rythme, car celui-ci est décrit par H. Meschonnic comme une « organisation (disposition, configuration) d'un ensemble »¹¹⁷⁸. La définition de la « syntaxe » proposée par O. Brik invite d'ailleurs à en considérer la valeur rythmique : « les lois de combinaison de mots [c'est-à-dire la syntaxe] sont aussi des lois du rythme »¹¹⁷⁹.

Ces notions de « construction » et d'« ordre » dans le discours – parfois explicitement liées au rythme – supposent bien une mise en forme spatiale du texte (par l'écriture notamment), de même qu'un déroulement où temps et espace sont solidaires¹¹⁸⁰ : « ce qui est fixé dans l'espace (l'écrit) vient régler ce qui se déploie dans le temps (la parole) », dira A. Jacob¹¹⁸¹. Dans cette conception spatiale et syntaxique du rythme, la phrase tient une place de premier ordre. Quelle configuration rythmique engendre-t-elle ?

Elle est définie par J. Mazaleyrat comme une forme à la fois structurée, structurante (« la forme de la phrase est sa structure ») et donnant lieu à des « structurations rythmiques »¹¹⁸². Comment celles-ci se réalisent-elles ? Quels éléments s'y agencent ? M. Grevisse et M. Goosse décrivent sa composition en « groupes de mots, les syntagmes, composés d'un élément principal ou *noyau* et d'un ou de plusieurs éléments subordonnés lesquels, peuvent être aussi des syntagmes »¹¹⁸³. De même, N. Chomsky parle d'une « suite de mots » et commente « l'organisation [des] mots en phrases »¹¹⁸⁴. La phrase constitue un processus jalonné d'étapes, à commencer par les « syntagmes », dont elle est « subdivisée ». Les « syntagmes consécutifs [sont] à leur tour subdivisés en syntagmes et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on atteigne le niveau du mot »¹¹⁸⁵. Cette organisation des mots dans la phrase permet sa définition comme « pensée à peu près entière et complète en elle-même »

¹¹⁷⁷ La définition de « sintaxis » proposée par S. de Covarrubias Orozco dans le *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, Castalia, 1994, p. 897) : rejoint cette idée de construction : « es lo mesmo que constructio et series ».

¹¹⁷⁸ Cf. « La grammaire du sujet chez H. Meschonnic », Andrew Eastman (*in le rythme dans la poésie et les arts*, *op. cit.*, p. 382).

¹¹⁷⁹ « Rythme et syntaxe », *in Théorie de la littérature*, textes réunis par T. Todorov (Paris, Seuil, 1965, p. 148).

¹¹⁸⁰ Selon H. Meschonnic, la dimension temporelle prédomine dans les rapports du rythme et de la syntaxe : « Il n'est pas indifférent aux rapports entre sens, sujet, rythme, que le langage soit plus organisation, rythme de temps que rythme d'espace » (*Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 111).

¹¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 168. Il rajoute que la « représentation linguistique [...] en portant une spatialisation du temps suppose des rapports étroits entre l'espace et le temps à l'intérieure du langage en évolution ».

¹¹⁸² *Vocabulaire de la stylistique*, *op. cit.*, p. 263 : « Il arrive enfin que se réalisent d'authentiques structurations rythmiques, dans les passages de prose cadencée ».

¹¹⁸³ *Le bon usage*, De Boeck & Larcier, Paris, 2008, p. 15.

¹¹⁸⁴ *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 2006, p. 49 pour la première citation et p. 108 pour la seconde.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 49. Cf. également *Le bon usage* de M. Grevisse et M. Goose : « entre la phrase et le monème prend place le syntagme », *op. cit.*, p. 12.

(P. Fontanier¹¹⁸⁶), poncif rappelé par J. M. González Calvo¹¹⁸⁷, C. Hernández¹¹⁸⁸ ou M. Pougeoise¹¹⁸⁹. La phrase constitue un espace rythmique englobant, un territoire d'interaction des mots et de spatialisation du sens¹¹⁹⁰. Lors d'une étude d'exemples phrastiques¹¹⁹¹, N. Chomsky observe que « dans chacun de ces cas il y a une dépendance entre les mots placés de part et d'autre de la virgule » : il conclut que les mots sont « interdépendants », d'où la dynamique rythmique qui anime la phrase, comparée par N. Chomsky¹¹⁹², à « un chemin allant du point initial à gauche au point final à droite » et à une « flèche ».

D'autre part, les linguistes et les grammairiens conçoivent aussi la phrase comme une « unité d'analyse grammaticale »¹¹⁹³. De la « disposition » et de l'organisation du discours par les phrases¹¹⁹⁴, naît la cohérence sémantique du texte¹¹⁹⁵. Organisant les unités inférieures et signifiantes qui convergent pour former un espace englobant, « l'espace-phrase » apparaît comme une mise en forme du sens¹¹⁹⁶, l'expression d'« un contenu de pensée » (*Grand Dictionnaire de la philosophie*¹¹⁹⁷). H. Meschonnic affirme que « tout se passe comme si le rythme – disposition, organisation de la signifiante –, était une forme intérieure du sens, comme la grammaire la forme intérieure des langues »¹¹⁹⁸. La syntaxe est la marque rythmique du langage sur la pensée. Ce lien qu'il nous faudra établir, lors de nos analyses, entre rythme syntaxique et rythme sémantique est souligné par César Hernández¹¹⁹⁹ : « Si

¹¹⁸⁶ Il est cité par le *Dictionnaire de rhétorique* de M. Pougeoise (*op. cit.*, p. 103).

¹¹⁸⁷ *Variaciones en torno a la gramática española*, *op. cit.*, p. 47 et ss. Cf. également *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (*op. cit.*, p. 349) « la intención del hablante divide la elocución de unidades de sentido completo en sí mismas llamadas oraciones ».

¹¹⁸⁸ *Nueva sintaxis de la lengua española*, Colegio de España, 1995, p. 68.

¹¹⁸⁹ *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 323. Il parle de la « complétude logique » de la phrase.

¹¹⁹⁰ Pour la définition des termes « signification » et « sens » (de F. de Saussure), on peut se reporter au *Grand dictionnaire de philosophie* (*op. cit.*, p. 966 pour « signification » : « ce qui est communiqué dans un énoncé linguistique », et *op. cit.*, p. 954 pour « sens » qui relève des différentes « acceptions du terme », en dehors de tout contexte).

¹¹⁹¹ *Structures syntaxiques*, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁹² *Ibid.* p. 23.

¹¹⁹³ M. Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 323.

¹¹⁹⁴ F. Rastier souhaite « penser la phrase [...] comme un fragment de texte » (cité par G. Salvan, « Rythme et phrase » in *Le rythme dans la poésie et les arts*, textes réunis et présentés par B. Bonhomme et M. Symington, Paris, Honoré Champion, 2005). Cf. également le *Grand dictionnaire de la philosophie* (*op. cit.*, p. 819), C. Hernández (*op. cit.*, p. 206).

¹¹⁹⁵ Cf. A. Marchese et J. Forradellas (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, *op. cit.*, p. 103), N. Chomsky (*Le langage et la pensée*, *op. cit.*, p. 123), ainsi que J. Gardes-Tamine et M. C. Hubert (*Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 61).

¹¹⁹⁶ Les notions de « structure superficielle » et de « structure profonde » définies par N. Chomsky témoignent de cette communion syntaxe-sens à travers la phrase et le discours. Purement « visible », corporelle, la « structure superficielle » correspond au « découpage » grammatical que l'on peut faire de la phrase. A l'inverse, la structure profonde observe un lien étroit avec le sens de la proposition.

¹¹⁹⁷ *Grand dictionnaire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 819.

¹¹⁹⁸ *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁹⁹ *Nueva sintaxis de la lengua española*, Colegio de España, 1995, p. 19.

sabemos que no hay forma de expresión sin forma de contenido, la Sintaxis deberá ocuparse también de las correlaciones, coincidencias o divergencias de ellas, en cada signo y en cada nivel del lenguaje ».

Le lien entre le texte et son sens est donc tissé par la syntaxe, vecteur du double déroulement spatial et temporel dans le langage. N. Chomsky souligne l'importance du locuteur qui « donne du sens à la structure de sa langue »¹²⁰⁰. Ainsi, l'étude du rythme de la syntaxe implique celle du rythme *sémantique* du discours en tant qu'il émane d'un sujet¹²⁰¹. Dans cette mesure, la syntaxe renvoie aussi au style, qui est son actualisation, la grammaire personnifiée en quelque sorte. F. Matte Bon oppose le style (présent dans le discours) et la grammaire qui régleme la langue : « los hablantes del español no hablan el español que describen la mayoría de los manuales de gramática »¹²⁰².

3- Rythme et style, deux faces du continu

Le style ouvre la voie vers la mise en forme du texte par le sujet : R. Barthes (cité par le *Dictionnaire du littéraire*¹²⁰³) y voit la « marque de l'individu »¹²⁰⁴, le *Dictionnaire des termes littéraires* le considère comme la « manière d'écrire propre à une personne »¹²⁰⁵. Mais cette mise en forme se fait par des procédés syntaxiques. Syntaxe et style sont associés par M. Pougeoise, dans son article « syntaxe », où il observe plusieurs figures stylistiques participant d'une organisation syntaxique¹²⁰⁶. De même, dans « Style et signification »¹²⁰⁷, G. Genette renvoie aussi bien à « la fréquence des hypallages » qui font le « style de Proust », qu'aux « imparfaits » caractéristiques de celui de Flaubert. Toute structure syntaxique et/ou stylistique¹²⁰⁸ constitue une « mise en forme du sens », acquérant ainsi une valeur rythmique.

¹²⁰⁰ *Le langage et la pensée, op. cit.*, p. 191.

¹²⁰¹ Cela rejoint la définition d'Henri Meschonnic du rythme comme organisation du discours, lié au sens et au sujet : « le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours » (*Critique du rythme, op. cit.* p. 70 et 71). Voir aussi Lucie Bourassa, *Rythme et sens, op. cit.*, p. 412.

¹²⁰² *Gramática comunicativa del español, op. cit.*, p. X.

¹²⁰³ *Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 569.

¹²⁰⁴ *Dictionnaire de rhétorique et de poésie, op. cit.*, p. 353-356.

¹²⁰⁵ *Dictionnaire des termes littéraires, op. cit.*, p. 457.

¹²⁰⁶ Il cite par exemple « l'asyndète, l'ellipse, la parataxe, l'hypotaxe, l'anaphore », figures rhétoriques particulièrement présentes en poésie, comme il le précise, qui implique un certain arrangement syntaxique, mettant à contribution ou détournant, selon les cas, les règles syntaxiques communes à tout discours. Pour ce lien entre style et syntaxe, cf. également le *Dictionnaire des termes littéraires, op. cit.*, p. 457 et R. Jakobson, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », *Questions de poésie, op. cit.*, p. 227.

¹²⁰⁷ *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 123.

¹²⁰⁸ Nous ne tenons pas ou peu compte de la différence établie par M. Riffaterre entre faits « stylistiques » et « syntaxiques » (*Essai de stylistique structurale, op. cit.*, p. 28).

Paul Aron qualifie également le style de « révélateur formel »¹²⁰⁹ qui permet d'« appréhender un dynamisme ». Peut-on concevoir le style comme une porte d'entrée pour le rythme ?

Les deux termes ne sont pas des équivalents. Alors que le rythme n'existe que par le texte, le style renvoie à un hors texte : l'auteur¹²¹⁰. Ainsi, Pascal Michon affirme qu'il « est la forme, déployée dans le temps, d'un principe subjectif antérieur à sa réalisation »¹²¹¹. Il en va ainsi chez J. Kristeva qui le définit comme « la vision singulière [...d']un sujet particulier (depuis quelques siècles : l'écrivain) »¹²¹². Style et rythme ne s'ouvrent pas sur les mêmes territoires, le second étant plutôt une actualisation perpétuellement renouvelée du premier, qui, au contraire, est daté. Néanmoins, tous deux se retrouvent dans le « continu » qu'ils dévoilent au sein du texte. Tous deux traversent le poème. C'est l'essentiel du propos de G. Genette lorsqu'il s'élève contre une « vision atomiste » du style¹²¹³ et souhaite l'inscrire dans un « continuum linguistique », à ne pas confondre avec la simple mise en relation des éléments pluriels, à l'instar du « continu » d'Henri Meschonnic associé au rythme et au sujet¹²¹⁴. Rappelons que, comme le « continuum » genettien, le « continu » est à différencier de la continuité (ou connexion d'éléments épars¹²¹⁵). On peut donc penser le rythme *via* le style, le continu de l'un *via* le continu de l'autre.

Or, ce continu est indissociable de la syntaxe qui, temporelle, « tisse » les formes signifiantes¹²¹⁶. Rythme et style prennent, grâce à elle, une dimension linéaire¹²¹⁷. Par sa

¹²⁰⁹ *Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 570. Paul Aron cite ici les frères Schelgel.

¹²¹⁰ Les deux notions ne sauraient être confondues. Le style apparaît comme le produit de l'auteur (produit ou non d'une « intention », là n'est pas la question) bien que, comme le rythme, il corresponde à l'actualisation du discours. Nous pensons que le rythme, au contraire, peut difficilement s'occuper de hors texte et ne peut référer à rien d'autre qu'au sujet *du texte*, le locuteur. Si l'on peut, certes, dire avec H. Meschonnic que « tout discours, toute expression est historique », le rythme n'a pas selon nous d'historicité, au contraire du style. La dimension sociale du langage, évoquée par H. Meschonnic (« l'historicité est l'aspect social de la spécificité », *Critique du rythme, op. cit.*, p. 27) relève de l'auteur et donc nullement du rythme. De plus, nous avons déjà observé maintes fois (en première partie) que le rythme est au moins autant pour le lecteur que pour le locuteur. Le rythme syntaxique est une organisation du langage *perçue* autant que créée. Comment un « contexte » historique pourrait-il dans ce cas nous dicter quel rythme nous percevons ?

¹²¹¹ *Les rythmes du politique, Démocratie et capitalisme mondialisés*, Paris, Les Éditions Les Prairies ordinaires, 2007, p. 26-27.

¹²¹² *Le temps sensible, op. cit.*, p. 291. Cf. aussi M. Jarrety (*op. cit.*, p. 416), M. Aquien (*op. cit.*, p. 355) et A. Leroi-Gourhan (*Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, t. 2, p. 223).

¹²¹³ « Style et signification » in *Fiction et diction*, Paris, Flammarion, 1971, p. 133.

¹²¹⁴ *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, p. 151.

¹²¹⁵ Meschonnic Henri, « La force dans le langage » in *La force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Sous la direction de Gérard Dessons, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 17.

¹²¹⁶ Serge Martin base sa définition du poème et de l'écriture poétique sur la notion de « relation » : « Il y a relation quand il y a poème et il y a poème quand il y a relation » (« Le poème, une éthique pour et par la relation rythmique », in *Le rythme dans la poésie et les arts, op. cit.*, p. 362).

¹²¹⁷ C. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, op. cit.*, tome 1, p. 291.

syntaxe, le langage occupe un espace, ou plutôt *des* espaces : la page, la ligne, qui se jouxtent et/ou se chevauchent « dans le temps devenu place – surimpression de places – surimposition de portées syntaxiques », dit J. Kristeva¹²¹⁸. S’interroger sur le rythme syntaxique conduit à s’interroger sur ce « continu corps-langage »¹²¹⁹. Il semble donc pertinent de laisser une place importante aux particularités spatiales du texte, au rythme visible, inscription du style par lequel, selon R. Court¹²²⁰ :

la forme s’identifie donc à ce geste un et indivis qui, dans une peinture maintient ensemble et en tension lignes et couleurs comme les mots entre eux à l’intérieur d’un poème.

Syntaxe et visualité apparaissent comme deux phénomènes (étroitement liés) du rythme et de sa spatialisation¹²²¹. Dans les recueils de notre *corpus*, cette dimension visuelle est parfois prégnante. Nous verrons quelle place elle y occupe en partant de l’analyse du langage qui nous conduira aux particularités graphiques du texte. Notre réflexion sur le rythme et son rapport au continu de la syntaxe, au style et à l’espace du langage s’organisera autour de la figure de la ligne. Comment doit-on la définir ? Comment, au-delà du vers et de la phrase, la ligne se pose-t-elle comme un espace rythmique ?

4- Lignes du poème

Une première définition de la « ligne » renvoie à la grammaire et à sa mise en forme en phrase. La « ligne phrastique », logique et chronologique, met en jeu la temporalité et le sens. Julia Kristeva mentionne sa richesse : « brisée et superposée, [elle] esquisse dès lors un espace »¹²²². Cette première étude sera centrée sur le verbe (fréquence, usage, formes), foyer de l’énergie du langage et de sa temporalité : « Le Temps qui d’habitude n’est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s’en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique » (Marcel Proust)¹²²³. Les verbes sont ces « corps » métaphoriques du temps.

¹²¹⁸ *Le temps sensible, op. cit.*, p. 519.

¹²¹⁹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 150.

¹²²⁰ « Pour une phénoménologie du rythme » in *Le rythme dans la poésie et les arts, op. cit.*, p. 33.

¹²²¹ B. Franco (« Le rythme pour le regard : l’œuvre, l’espace et le temps », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, sous la direction de B. Bonhomme et M. Symington, *op. cit.*, p. 269) parle de « spatialité de la représentation ».

¹²²² *Le temps sensible, op. cit.*, p. 519.

¹²²³ *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 503. Il est également cité par S. Lojkine.

Un second chapitre renvoie au déroulement stylistique du texte, plus particulièrement à la syntaxe. M. Riffaterre¹²²⁴ et N. Chomsky¹²²⁵ décrivent la phrase comme une ligne. La syntaxe en fait une ligne « directrice », un vecteur doté d'une valeur sémantique – la ligne suivie par le discours est aussi son sens, sa direction : H. Meschonnic parle du « rythme comme organisation du mouvement du sens »¹²²⁶.

En outre, bien sûr, la figure de la ligne invite à considérer la dimension « concrète » du discours poétique, « sens et image », selon Bernard Franco¹²²⁷. Pour Paul Claudel¹²²⁸, la ligne est à la fois vue et ressentie, typographique et sémantique. Elle dessine une « respiration par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible ». Ce passage du sensible à l'intelligible convertit la phrase en « ligne-lumière » (Laurent Mourey¹²²⁹) et, paradoxalement, fait passer de la ligne à la profondeur, véritable temporalité selon S. Lojkin¹²³⁰, et au sens.

Il semble qu'une réflexion sur la ligne invite, paradoxalement, à dépasser la linéarité, à s'intéresser au plan, en deux dimensions¹²³¹. C'est l'objet du troisième chapitre de cette partie. Lorsque la ligne est bouleversée, étirée ou brisée par la confrontation de ces deux unités poématiques que sont le vers et phrase, l'enjambement¹²³² oblige à considérer l'unité-page (ou, éventuellement, une unité plus brève que la page mais supérieure à la ligne). Les conséquences sur l'appréhension rythmique du texte nous incitent à lui consacrer une place particulière. Situé à la frontière entre « deux temporalités », il en signale « la rupture », selon Bernard Franco en dotant le texte d'une « verticalité »¹²³³.

¹²²⁴ M. Riffaterre (*Essai de stylistique structurale, op. cit.*, p. 58) compare le discours à une ligne : « Le contexte pourrait être représenté comme un segment linéaire orienté dans le sens de la progression de l'œil qui lit une ligne ».

¹²²⁵ *Le langage et la pensée, op. cit.*, p. 209.

¹²²⁶ *Dans le bois de la langue, op. cit.*, p. 55.

¹²²⁷ « Le rythme pour le regard : l'œuvre, l'espace et le temps », in *Le rythme pour la poésie et les arts, op. cit.*, p. 245.

¹²²⁸ Cité par B. Franco, *ibid.* p. 257.

¹²²⁹ « 'Avec Pierre Soulages'. De rythme à rythme, les enjeux de la critique », *Le rythme dans la poésie et les arts, op. cit.*, p. 343. Immédiatement avant : « un rythme emporte les mots, les formes, les choses et le monde vers plus qu'eux-mêmes » : l'aspect syntaxique et signifiant (« mots ») du texte est associé à son aspect formel à travers le rythme.

¹²³⁰ « Dans le moment qui précède l'explosion... Temporalité, représentation et pensée chez Diderot », *op. cit.*, p. 12 : « La durée se représente donc linéairement, tandis que la temporalité s'agence comme système d'espaces. »

¹²³¹ P. Claudel s'exclame : « Substituons à la ligne uniforme un libre ébat au sein de la deuxième dimension ! » (Cité par H. Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 312).

¹²³² Il constitue une figure particulière à laquelle nous consacrerons un chapitre.

¹²³³ « Le rythme pour le regard : l'œuvre, l'espace et le temps », *op. cit.*, p. 264. B. Franco y voit une marque d'un « rapport au passé » et d'une lecture selon « un mode diachronique ».

Cette dimension verticale est également marquée par la ponctuation, réunion de la linéarité et du plan étendu, de la syntaxe (à laquelle elle est étroitement liée¹²³⁴) et de la typographie, dans l'organisation du sens¹²³⁵. Elle « matérialise » l'espace et le temps par un agencement rythmique du texte et des unités et espaces qui s'y rencontrent. Elle en révèle les « séquences » telles que la phrase, qu'elle « donne [...] à voir »¹²³⁶, tout en la dépassant. En effet, elle permet d'inclure une vision plus globale du paragraphe, de la strophe, et finalement du texte « pris comme ensemble de phrases formant une 'unité de sens total' »¹²³⁷. La double dimension syntaxique et graphique de la ponctuation la situe à la charnière de la temporalité et de la spatialisation. Articulant la phrase et ornant la ligne, elle révèle une tension, mise en évidence dans l'agencement *des* lignes et des espaces du texte.

Le poème apparaît comme une « surface », un tableau où se mêlent la ponctuation, la typographie et la mise en page. Décomposée, déchiquetée, coupée par la verticalité du texte, la figure de la ligne renvoie au rythme visuel. Le « trait » joue, par contraste, avec le blanc de la page qui l'entoure et apparaît au travers d'elle, « exalt[ant] les mots » dans « une sorte de tension salutaire » (selon Colette Guedj¹²³⁸) dont nous interrogerons la valeur rythmique. C'est alors que la « page » devient espace : « se conviert en un espectáculo pluriforme. Impone una aprehensión global »¹²³⁹. A travers son « dessin », l'écriture réunit les dimensions spatiales et temporelles : « le symbolisme graphique [...] exprime dans les trois dimensions de l'espace ce que le langage phonétique exprime dans l'unique dimension du temps », selon A. Leroi-Gourhan¹²⁴⁰. Comment espace et temps, devenus formes visibles, s'agencent-ils au sein du poème ? Comment la ligne passe-t-elle de la phrase au vers (et inversement) et du discours à la page?

¹²³⁴ En effet, elle est « essentiellement d'ordre syntaxique » et doit être ramenée « à telle ou telle partie de la syntaxe » (Nina Catach, *La ponctuation*, Paris, Que sais-je ?, 1994, p. 48). J. Drillon voit la ponctuation comme un marqueur de l'organisation syntaxique : elle « établit instantanément des rapports hiérarchiques, rythmiques, mélodiques entre les parties constituantes de la phrase et entre les phrases elles-mêmes » (cité par N. Catach, *ibid.* p. 101).

¹²³⁵ Selon la définition de J. Anis (rapportée par Véronique Dahlet in *Ponctuation et énonciation*, Ibis rouge éditions, Guyane, 2003, p. 18) la ponctuation « contribue à la production du sens en tant qu'organisateur de la séquentialité ».

¹²³⁶ Nina Catach, *La ponctuation*, *op. cit.*, p. 105.

¹²³⁷ Nina Catach, *La ponctuation*, *op. cit.*, p. 49.

¹²³⁸ Colette Guedj, « Note sur le blanc dans la poésie contemporaine », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, *op. cit.*, p. 209. L'auteur précise que les blancs « renvoient au silence signifiant de la page, au sens musical du terme, lui imposant sa respiration, son rythme dans le sens pictural du terme. » Plus loin (*op. cit.*, p. 86) : « l'expérience sensorielle se détache physiquement de la page, par la densité des lettres, celle des blancs et le retour des mêmes signes : elle est expérience rythmique ».

¹²³⁹ Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España*, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁴⁰ *Le geste et la parole*, A. Leroi-Gourhan, Paris, Albin Michel, 1964, p. 270.

2.1 Le rythme en dedans des mots : temporalités du verbe

Un premier chapitre de notre seconde partie sera consacré au langage comme mise en forme de la pensée et construction du discours, à travers une étude de la grammaire, de la syntaxe, et plus particulièrement du verbe. Quelle temporalité en émane ?¹²⁴¹

« Palabra más característica de la oración », selon l'ouvrage *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española¹²⁴², le verbe est un élément essentiel du langage, véritable moteur dont semble émaner toute la phrase : « los tiempos verbales son [...] expedientes lingüísticos que dan lugar a oraciones » (G. Rojo)¹²⁴³. Il permet donc d'appréhender la globalité de la constitution syntaxique des poèmes.

Verbes d'action ou d'état, substantivés, impersonnels ou conjugués, voix active ou passive, différents temps et modes déterminent la présence ou l'absence d'action au sein du poème¹²⁴⁴. De par sa diversité sémantique et formelle, le verbe permet d'envisager la « progression syntaxique » sous diverses formes en l'associant tantôt à une progression temporelle, tantôt à un « arrêt sur image » descriptif. Une étude du verbe est donc, particulièrement, une étude de la temporalité : « La visée qui réalise le temps réalise aussi le verbe », rappelle G. Guillaume¹²⁴⁵. Certes, A. Jacob¹²⁴⁶ souligne le fait que « les systèmes verbaux [...] n'existent pas dans toutes les langues [et] n'épuisent pas dans celles où on les trouve les possibilités d'exprimer le temps », mais il rajoute lui-même que « le problème de

¹²⁴¹ Cf. introduction à cette seconde partie.

¹²⁴² *Op. cit.*, p. 349. Pour E. Sapir (*Le langage*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1921, p. 143) : « Aucun langage ne manque tout à fait de nom et de verbe ». Il oppose en cela les verbes et substantifs aux « autres 'parties du discours' » qui sont absentes de certaines langues et n'ont par conséquent pas ce caractère essentiel qu'a le verbe.

¹²⁴³ Voir son article « Relaciones entre temporalidad y aspecto en el verbo español », in *Tiempo y aspecto en español*, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁴⁴ La phrase nominale, même, apparaît bien souvent comme une phrase « sans » verbe. C'est l'absence (le manque ?) qui la caractérise. L'absence du verbe est alors créatrice d'une dimension rythmique de la syntaxe. Comme nous le disons plus haut, notre étude centrée sur le verbe permettra également une réflexion sur d'autres catégories grammaticales. Nous y ferons allusion, mais toujours par rapport à ce dernier. Nous verrons en quoi ces différentes « parties du discours » modifient, précisent ou contredisent les verbes dans le mouvement qu'elles impliquent.

¹²⁴⁵ *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁴⁶ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, *op. cit.*, p. 63. G. Guillaume (*Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 121) apporte lui aussi une nuance, en ce qui concerne la temporalité qui peut évidemment émaner d'autres termes que le verbe : « Il y a un schème sous toute la langue non pas seulement sous le verbe, [...] et même sous le style [...], sous la phrase par les conditions de sa structure logique, sous le vocabulaire par les préfixes, les suffixes, etc. sous le style par les moyens qui permettent d'opposer l'un à l'autre les différents degrés d'expressivité de la pensée ».

l'expression du temps doit d'abord être scruté au niveau où il s'est élaboré davantage, celui des systèmes verbo-temporels »¹²⁴⁷.

La temporalité et son déroulement syntaxique dans le poème, stimulés par les verbes et leur agencement¹²⁴⁸, connaissent de multiples nuances. Nous les classifions en trois grandes « tendances » qui correspondent à trois étapes dans la considération de l'action, de l'abondance de mouvement(s) jusqu'à l'immobilité suggérée par la rareté (voire l'absence) de verbes.

Ainsi nous observerons d'abord les poèmes comptant une majorité de verbes « d'action », généralement aux modes indicatif et subjonctif. Cette abondance engendre-t-elle un dynamisme et une progression rythmique ? Parmi les poèmes concernés, nous observerons d'abord ceux où les actions sont répétées, voire multipliées : nous nous interrogerons sur la dimension rythmique de cette pluralité. Ensuite, nous observerons les caractéristiques de ces verbes, en évoquant la linéarité – chronologique – de leur temporalité (type 2¹²⁴⁹), puis leurs valeurs modales et aspectuelles ainsi que leur effet sur le rythme.

Dans un second temps, nous nous interrogerons sur la temporalité des verbes aux autres modes : à savoir l'impératif et les modes nominaux, mais également la tournure négative. L'impératif est un mode particulier, qui, contrairement aux autres, « n'est pas un mode de représentation du temps », selon A. Jacob¹²⁵⁰. De même, il semble logique de supposer que si le verbe traduit le temps, la négation du verbe implique également la négation du temps. Cela veut-il dire que les phrases négatives (et les poèmes où celles-ci dominent) ne s'inscrivent pas dans la même dimension temporelle ? La négation est-elle une annihilation ? Une temporalité du premier type (intrinsèque aux mots) n'en émane-t-elle pas néanmoins ? Cela semble évident pour les modes nominaux qu'on sait mis à l'écart d'une quelconque chronologie. Ont-ils néanmoins une valeur rythmique ?

Si ces deux premières étapes sont illustrées de préférence par des poèmes où les verbes (quelle que soit leur forme) sont abondants, c'est au contraire leur rareté qui nous intéressera

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 69. Il renvoie d'ailleurs à G. Guillaume.

¹²⁴⁸ César Hernández (*Nueva sintaxis de la lengua española*, *op. cit.*, p. 209) souligne l'importance des verbes et de leur agencement dans la constitution du texte comme espace cohérent : « La ordenación de los tiempos modos y aspectos verbales son un recurso valiosísimo para plasmar la coherencia textual ».

¹²⁴⁹ Cf. notre introduction à cette seconde partie.

¹²⁵⁰ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, *op. cit.*, p. 76. Il rajoute que selon lui « ni le conditionnel ni l'impératif ne sont des modes au sens fondamental de ce terme, c'est-à-dire correspondant à une étape du procès de spatialisation du temps ».

dans un troisième temps. Lorsque des termes d'autres catégories, comme les substantifs, dominent les poèmes, quelle en est la progression syntaxique ? En outre, la présence d'une forte adjectivation (adjectifs nominaux ou adverbes) confère parfois au poème « pauvre en verbes » un caractère descriptif important. La temporalité en est-elle absente ? Peut-on parler d'un rythme syntaxique lorsque les phrases ne décrivent qu'une image immobile, aussi riche et diversifiée soit-elle, lorsqu'aucune action, aucun procès n'est évoqué ?

2.1.1 Verbes d'action, écriture du mouvement et du temps

Dans le recueil *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío, quarante et un poèmes sont dominés par les verbes d'actions¹²⁵¹ – contre dix-neuf présentant une alternance de verbes d'action et de verbes d'état – soit 66.12% du recueil. Certains poèmes en sont parfois intégralement composés, c'est-à-dire qu'ils ne comptent aucun verbe d'état¹²⁵², ou éventuellement un seul¹²⁵³. L'abondance de verbes d'action domine également – en termes de pourcentage – le recueil de J. R. Jiménez : cent soixante-neuf poèmes ont une large majorité de verbes d'action, soit 65% du recueil¹²⁵⁴. Là aussi, on trouve des poèmes dont tous les verbes sont des verbes d'action¹²⁵⁵ et qui présentent différents mouvements enchaînés. Ces pourcentages, déjà importants, le sont encore davantage dans *Marinero en tierra*, de R. Alberti, où quatre-vingt six poèmes comptent une majorité de verbes d'action, soit 81.11%. En outre, soixante-six poèmes ne comptent que des verbes d'action¹²⁵⁶, ce qui représente

¹²⁵¹ Nous incluons ici tous les poèmes composés aux trois quarts de verbes d'action.

¹²⁵² Ce sont les poèmes « ¡Torres de Dios! ¡Poetas! », « En la muerte de Rafael Nuñez », « La dulzura del Ángelus », « Marina », « Caracol », « Propósito primaveral ».

¹²⁵³ D'autres poèmes ne comptent qu'un verbe d'état, comme « Spes », « Marcha triunfal » où cela est particulièrement flagrant, vu la longueur du poème. En effet, seul « fueron », au vers 49, interrompt le déferlement d'actions et de mouvements qui se succèdent au sein du poème. Ne comptent également qu'un verbe d'état pour une large majorité de verbes d'action les deuxième et troisième poèmes de la série « Trébol », les poèmes « Divina Psiquis », « El soneto de 13 versos », « A Phocás el campesino », « De otoño », « A Goya », « Programa matinal », « Ibis » et « Ofrenda ».

¹²⁵⁴ Pour ce recueil, il faut préciser que ce décompte est parfois dévoyé par la brièveté de certains poèmes. Le poème XI, par exemple (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 108) contient en tout et pour tout trois verbes (« sales », v. 3, « venía », v. 5 et « daba », 12). Il a donc été compté comme étant intégralement composé de verbes d'action. Néanmoins, cela ne rend pas compte de la dimension contemplative des treize vers dominés par les substantifs. Les vers 8, 9, 10 et 11 notamment constituent une énumération de compléments circonstanciels, ponctuée par l'anaphore de « en » dès vers 9 à 13.

¹²⁵⁵ Ce sont les poèmes II, III, VII, VIII, X, XI, XIV, XVII, XX, XXVIII, XVII, LIII, LVII, LXXI, LXVII, CIV, XCIII, CX, CXII, CXV, CXVII, CXX, CX, CXII, CXCIV, CXCIV, CCXII, CCXIII, CCXV, CCXVI.

¹²⁵⁶ Il s'agit du poème « Sueño del marinero », du premier et du troisième des « Sonetos *alejandrinos* », du second « Soneto » (« Sal tú, bebiendo campos y ciudades »), « Alba de noche oscura », « Santoral agreste », « Rosa-fría », « Malva-Luna », « A Rosa de Alberti », « Catalina de Alberti », « La batelera el piloto », « Balcón de Guadarrama », « La sirena del campo », des deux poèmes intitulés « Mi amante », « Mi corza », « La aurora », « Trenes », « Dedicatoria », « Elegía » (*op. cit.*, p. 98), « Don Diego sin don », « Jardinera », « Jardín de amores », « El húsar », « El herido », « El niño muerto », « El niño malo », « La cabra », « Capirucho »,

66.26% du recueil. Celui-ci ne serait-il, pour deux tiers, que « mouvement » ? De même, dans *Espadas como labios*, les poèmes dominés par les verbes d'action sont au nombre de vingt-neuf¹²⁵⁷, ce qui représente 70.73% du recueil. La primordialité des verbes d'action sur les verbes d'état est encore plus flagrante chez P. Gimferrer et L. M. Panero : dans *Arde el mar* de P. Gimferrer, onze poèmes sont dominés par les verbes d'action, soit 73.33%. Dans *Teoría*, enfin, vingt-trois poèmes ont une majorité de verbes d'action, soit 74.19%¹²⁵⁸. Les pourcentages traduisent-ils ici un véritable phénomène d'écriture ? L'action – ou les actions – décrite dans ces poèmes implique(nt)-(t)-elle(s) un réel dynamisme ?

2.1.1.1 Accumulation des verbes, multiplicité des dynamismes

Nous allons d'abord considérer les poèmes où les verbes d'action sont nombreux (relativement au nombre et à la longueur des vers) pour définir le rythme qui émane de cette abondance. Cette multiplicité de mouvements apporte-t-elle plus de vitesse ou de vivacité au poème ? Le pourcentage de verbes d'action conjugués est remarquable dans le poème « Propósito primaveral »¹²⁵⁹, de R. Darío, où ils sont au nombre de douze, sur quatorze vers¹²⁶⁰ :

A saludar me ofrezco y a celebrar me obligo
tu triunfo, Amor, al beso de la estación que llega
mientras el blanco cisne del lago azul navega
en el mágico parque de mis triunfos testigo.
Amor, tu hoz de oro ha segado mi trigo;

« Negra-flor », « De 2 a 3 », « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría », « De la Habana ha venido un barco », « Elegía », « A Rabindranath Tagore », « ¡Sal desnuda y negra, sal ! », « Cruz de viento », « Mapa mudo », « Prólogo » (*op. cit.*, p. 118), « Gimiendo por ver el mar », « Llamada », « Branquias quisiera tener », « Con él », « Chinita », « Siempre que sueño las playas », « El mar muerto » (1 et 2), « ¿Cuándo llegará el verano ? », « Casadita », « Medianoche », « Dime que sí », « Día de coronación », « Ilusión » (*op. cit.*, p. 133), « La niña que se va al mar », « Recuérdame en alta mar », « La mar del puerto viene », « Los niños », « Soñabas tú que no yo », « El piloto perdido », « Sueño » (*op. cit.*, p. 137), « Vacío », « Madrigal de Blanca-Nieve », « Ya se fue al marinera », « Si yo nací campesino », « Si mi voz muriera en tierra », « Funerales ».

¹²⁵⁷ Ces verbes figurent « Mi voz », « La palabra », « Circuito », « Ya es tarde », « Memoria », « Silencio », « Súplica », « Toro » (ne comptant aucun verbe d'état), « Resaca », « El más bello amor », « Muñecas », « Acaba », « Por último », « Madre madre », « Desierto », « Palabra », « Reposo », « Ida », « Sin ruido », « Son campanas », « Instante », « Tempestad arriba », « El frío », « Río », « Salón » (qui compte tout de même huit verbes d'état sur trente-quatre au total, mais cela correspond à moins d'un quart des verbes), « Libertad », « Playa ignorante », « Con todo respeto » (qui compte dix verbes d'état, sur quarante-deux au total).

¹²⁵⁸ Certains en sont intégralement composés, comme le poème 7 de « El canto del llanero solitario », « Licantropi, hiboux, calaveras », « Konoshiro », « Doceavo » et « Marqués de Sade ». Néanmoins, le fait qu'il n'y ait pas de verbe d'état n'implique pas qu'il y ait beaucoup de verbes d'action et beaucoup de mouvement. Certains de ces poèmes seront d'ailleurs étudiés plus loin lorsque nous associerons la rareté des verbes à l'absence ou au ralentissement de la temporalité du poème.

¹²⁵⁹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁶⁰ On peut considérer que cinq des douze verbes conjugués relèvent de la description cet hymne au printemps, composé d'actions et de rituels : « halaga » (v. 6), « prodiga » (v. 7), « brinda » (v. 8), « coloco » (v. 9), « canta » (v. 11), et, dans la mesure où il s'agit des amphores offertes au Plaisir divin, personnifié en « Epicuro » : « apuraré » (v. 14).

por ti me halaga el suave són de la flauta griega,
y por ti Venus pródiga sus manzanas me entrega
y me brinda las perlas de las mieles del higo.

En el erecto término coloco una corona,
en que de rosas frescas la púrpura detona;
y en tanto canta el agua bajo el boscaje obscuro,
junto a la adolescente que en el misterio inicio
apuraré, alternando con tu dulce ejercicio,
las ánforas de oro del divino Epicuro.

Cette forte proportion illustre la dimension dynamique d'une représentation d'un rituel (composé d'une succession d'actions) effectué en hommage au printemps et, à travers lui, à l'amour, par l'abondance des verbes. Si Jean Greisch admet qu'« à l'intérieur du langage, la mobilité du morphème verbal permet ainsi de représenter le temps avec du mouvement, c'est-à-dire des changements de formes »¹²⁶¹, on peut se demander si la fréquence de ces verbes n'est pas, elle aussi, une source de mouvement, et de rythme.

Dans le premier quatrain, l'accumulation des verbes illustre l'effort fait par le locuteur pour effectuer cet hommage, ce que renforce la structure en parallélisme (le schéma infinitif / verbe conjugué à la première personne au présent de l'indicatif est réitéré à chaque hémistiche) et la gradation qu'elle comporte : le salut (« *saludar* ») devient hommage (« *celebrar* »), l'offre (« *ofrezco* ») devient ordre (« *obligo* »). La répétition de la forme « a » + infinitif, de même que sa valeur aspectuelle inchoative (elle dit le début d'une action et suggère son déroulement)¹²⁶², à son tour accentuée par la place initiale de ces expressions au sein du poème, engendrent les actions (et syntaxiquement : les verbes) à venir. Celles-ci sont appréhendées dans leur totalité, depuis le commencement (par la valeur aspectuelle inchoative) jusqu'à leur but, avec « *llega* » (v. 2), verbe de « *kinesis* » selon la typologie d'Aristote (reprise par Nicole Le Querler dans *Typologie des modalités*), c'est-à-dire qu'il est à la fois « *dynamique et téléique* »¹²⁶³. Le verbe « *navega* » (v. 3), en revanche, est un verbe « *d'energeia* », dynamique et atélique : il n'exprime pas la visée de l'action mais plutôt une action continue, d'ailleurs superposée à d'autres, comme l'indique l'adverbe « *mientras* » (v.

¹²⁶¹ *Temps et langage, op. cit.*, p. 68.

¹²⁶² La construction « a » + infinitif (ici compléments indirects des verbes « *ofrezco* » et « *obligo* ») est homonyme de la construction impérative, selon Ángel López García, lorsqu'elle se présente isolément. Mis en relief par la préposition « a » dont la valeur première est le « déplacement vers un terme » (J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 1998, p. 221), l'infinitif adopte ici une dimension dynamique. On peut observer cette forme « a » + infinitif également dans le poème « ¡A volar ! » de R. Alberti (l'expression est répétée dans le titre et dans la strophe finale), mais nous nous intéressons plus loin à l'impératif plus en détail.

¹²⁶³ Ce second terme désigne un « procès dans lequel est inscrite la prise en compte d'une visée, d'un but », *Typologie des modalités*, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 20 (note 15).

3). Différentes appréhension de l'action s'additionnent, engendrant des mouvements multiples qui se chevauchent (par le biais des propositions circonstancielles de temps : « llega / mientras el blanco cisne del lago azul navega », v. 2-3, « en tanto canta... », v. 11) ou qui se succèdent (comme ceux évoqués en série aux vers 7-8 : « me entrega / y me brinda »). Il ressort un rythme puissant de cette diversité et de cette abondance de verbes, du *tempo* rapide qui découle de ce déferlement d'actions, mais aussi de la ligne logique (supérieure à la phrase) qui conduit du commencement de l'action (vers 1) à sa réalisation.

En outre, cette « ligne » temporelle et ce rythme vivace apparaissent également au sein de la phrase, dans la permanence du présent. Les actions semblent saisies dans leur immédiateté : les temps verbaux utilisés, passés composés, présent de l'indicatif et futur, sont tous en rapport avec le présent¹²⁶⁴, avec un langage « actuel » et actualisé. G. Guillaume voit l'usage du présent comme un « moyen de rendre plus vive, plus directe, l'impression de faits passés »¹²⁶⁵. Ici, cependant, même si plusieurs actions sont évoquées, le poème n'est pas un récit, au contraire, la parole semble acquérir – symboliquement – une dimension performative. Ainsi, au vers 9, l'expression « en el erecto término coloco una corona » nous permet de visualiser l'action du locuteur comme simultanée à l'écriture¹²⁶⁶. Cette couronne de roses pourpres offerte en cadeau au printemps ne peut-elle en effet être perçue comme une représentation allégorique de ce poème qui constitue le véritable hommage ? Multiple, prise « sur le vif » et dans son intégralité, l'action domine tout le poème « Próposito primaveral » et en guide l'écriture, autant par la place que les verbes occupent (quantitativement) au sein du poème que par leur temps¹²⁶⁷.

2.1.1.2 Linéarité et chronologie : droites, courbes, flèches

Si la dimension temporelle, développée au niveau de la diégèse, émane de l'agencement des verbes et de leur accumulation, elle n'acquiert véritablement de valeur rythmique que

¹²⁶⁴ Et plus précisément, en rapport avec le présent d'énonciation, comme le souligne E. Benveniste qui différencie les temps du récit et les temps du discours : « présent, futur et parfait, tous les trois exclus du récit historique » (*Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. 2, p. 243).

¹²⁶⁵ *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁶⁶ A. Bello souligne d'ailleurs cette capacité des temps associés au présent de l'énonciation à actualiser l'action représentée : « La relación de coexistencia tiene sobre las otras la ventaja de hacer más vivas las representaciones mentales: ella está asociada con las percepciones actuales » (*Gramática de la lengua castellana*, Arco/libros, Madrid, 1988, p. 455).

¹²⁶⁷ Parfois, cependant l'abondance de verbes traduit non pas une action unique, mais au contraire multiple, comme dans les poèmes CCXIX et CCXXVI de J. R. Jiménez. La profusion des verbes d'action, parfois leur répétition, comme celle de « comer » dans le premier exemple, donne une impression d'activité incessante (également exprimée par la présence assez importante d'interrogations ou d'exclamations, particulièrement dans le second poème cité). Sans visée réelle, celle-ci engendre malgré tout un rythme, issu de ce dynamisme ambiant.

lorsque les syntagmes verbaux sont confrontés. Selon Juan José Acero, les différentes phrases d'un texte doivent être considérées comme un ensemble : « los acontecimientos descritos por una oración se sitúen tomando como punto de referencia uno previamente fijado por una oración diferente »¹²⁶⁸. Peut-être est-ce en effet l'agencement de plusieurs phrases qui constitue l'espace rythmique adéquat à une étude de la temporalité émanant des verbes¹²⁶⁹ ; en tout cas c'est de leur mise en rapport qu'émane la temporalité « chronologique » (type 2).

Celle-ci peut être représentée par la figure de la « ligne », ligne grammaticale et référentielle à la fois, déterminée par les temps verbaux. Dans le poème « La aurora »¹²⁷⁰, de Rafael Alberti, courte composition de six vers, les quatre verbes (« va », « se ha clavado », « lávalo », « sécalo ») impliquent une action qui détermine l'évolution temporelle, joue le rôle de moteurs de l'écriture et du rythme. Si le titre suggère une dimension contemplative, l'aurore est aussi un phénomène qui modifie le paysage et suggère donc un certain nombre d'actions. Sa personnification constitue la « ligne directrice » du poème dont chaque mouvement renvoie à une ligne chronologique centrale :

La aurora va resbalando
entre espárragos trigueros.
Se le ha clavado una espina
en la yemita del dedo

– ¡Lávalo en el río, aurora,
y sécalo luego al viento!

Plus qu'un être (désigné par un nom commun), « la aurora » est un mouvement, un balancement (v. 1). Au lieu que soit nommée sa jupe (par exemple par un substantif) secouée par le vent et caressant les épis, c'est le mouvement lui-même qui est dit par le syntagme « va resbalando ». Cette construction, décrite par Ángel López García comme « voz durativa [...] con su subespecificación progresiva »¹²⁷¹, permet de suggérer la progression de l'aurore¹²⁷²

¹²⁶⁸ « Las ideas de Reichenbach acerca del tiempo verbal », *In Tiempo y aspecto en español, op. cit.*, p. 68.

¹²⁶⁹ Dans le poème « De otoño » de R. Darío (*op. cit.*, p. 137), c'est effectivement dans l'enchaînement des différentes phrases qu'il serait intéressant d'étudier la progression temporelle de l'écriture. Si le présent de l'indicatif domine la première strophe, la seconde établit ensuite un retour en arrière qui relève du récit, avec des verbes au prétérit : « produje » (v. 5), « empecé » (v. 6), etc. Seul le dernier vers « ramène » la temporalité au niveau du présent de l'énonciation, avec l'impératif « dejad » qui fait du même coup évoluer le discours du style indirect (les premiers vers n'ont pas d'interlocuteur désignés ; c'est la troisième personne « hay quienes » qui est au contraire privilégié) au style direct.

¹²⁷⁰ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 96. Ce poème fait partie des deux tiers des poèmes du recueil ne comptant que des verbes d'action. Il compte quatre vers répartis sur six vers.

¹²⁷¹ « La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación » *in Tiempo y aspecto en español, op. cit.*, p. 164.

tout comme elle engendre celle de l'écriture. C'est un mouvement du « présent » (le verbe « va » est au présent de l'indicatif) vers l'avenir : l'ensemble du syntagme se projette déjà vers l'instant où, enfin, l'aurore sera « là ». C'est une direction – une ligne chronologique – doublée d'une description qui passe par les verbes¹²⁷³. L'arrivée de l'aurore est une mise en scène de la temporalité, non pas décrite par des images et des motifs, mais au contraire « mise en mouvement », théâtralisée plus que photographiée. Elle est symbolisée et représentée par les actions et les verbes, dans une mouvance englobant la totalité du poème. Le second syntagme verbal, « se le ha clavado » (v. 3)¹²⁷⁴, rend également compte d'une progression linéaire, cette fois du passé vers le présent¹²⁷⁵, renforçant l'impression de continuité et de progressivité.

La même dimension temporelle continue et progressive peut être observée dans le poème « Marqués de Sade » de L. M. Panero, lorsque le verbe « morir » déjà présent au vers 1 (« murió ») est répété à l'imparfait (v. 3, « moría ») :

Murió en Sicilia, a la edad de veintisiete años
 un nombre y la apariencia de un cuerpo
 (sin alma en el cuerpo moría en juego rojo
 espuma por la boca, húmedos sonidos
 y una calavera presa entre las sábanas
 el tema punzante resistiendo a la palabra
 y expresado como silencio, como vacío en el texto
 hinchazones, crepúsculos sobre la cama
 mientras se desvanece el falo en una embriaguez de plomo.

¹²⁷² J.-M. Bedel (*Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 428) souligne en effet que la formule « Ir » + gérondif s'utilise « soit pour insister sur le caractère progressif de l'action, soit pour indiquer la répétition de la même action.

¹²⁷³ Le gérondif, dont une des valeurs circonstancielles principales est de traduire la manière (cf. J. M. Bedel, *ibid.*, p. 424) contribue largement à cette dimension descriptive.

¹²⁷⁴ Ici aussi il semble que c'est une vision qui est transformée en mouvement et en dynamisme. Peut-être peut-on en effet interpréter cette image comme une métaphore des épis de blé pointant dans la lumière matinale, vision mise en scène par l'action de se piquer le doigt : « se le ha clavado una espina / en la yemita del dedo », réminiscence de la piqûre au rouet dans le conte de fée « La belle au bois dormant ». On peut d'ailleurs y voir un jeu de mots sur le nom « aurora » car c'est le prénom de la princesse dans ce conte. En outre, l'allusion implicite au sang qui émanerait de cette piqûre peut être une représentation symbolique de la couleur rougeâtre du soleil levant.

¹²⁷⁵ « Le passé composé ou 'pretérito perfecto compuesto' s'emploie, au contraire, pour évoquer des faits inclus dans le présent du discours. On l'emploiera pour exprimer une action qui s'est prolongée jusqu'au moment présent, n'est pas encore terminée, que l'on envisage comme ayant des conséquences dans le présent, ou qui s'est déroulée dans une période de temps non encore totalement révolue. » (J. M. Bedel, *ibid.*, p. 475).

L'action est « envisagée dans sa durée »¹²⁷⁶. Selon F. Matte Bon, l'imparfait « tiene usos frecuentes relacionados con el presente o el futuro »¹²⁷⁷ ; c'est donc un temps verbal qui admet une plus grande souplesse de l'appréhension de l'action par rapport à la chronologie : « el enunciador usa [el imperfecto] para presentar sucesos pasados creando una perspectiva o un marco contextual para otros sucesos que quiere relatar o una sucesión que quiere evocar ». Ainsi, on passe avec l'imparfait de la mention des faits (au prétérit) à la description : « el imperfecto de indicativo nos traslada al pasado y nos hace revivirlo describiéndolo paso a paso », dit A. C. Hernández¹²⁷⁸. En effet, la suite du poème constitue une description de cette mort (notamment avec un complément circonstanciel de moyen, « sin alma », v. 3). La valeur durative de l'imparfait permet la superposition de cette action avec d'autres, comme le souligne l'adverbe « mientras » au vers 9 et, ici, l'irruption d'un verbe au présent (« desvanece »)¹²⁷⁹.

Dans *Marinero en tierra*, le poème « Si yo nací campesino »¹²⁸⁰ présente la même linéarité temporelle issue de temps composés, principalement dans la seconde strophe, avec les verbes « he querido » (v. 6) et « habré desaparecido » (v. 8) :

El mejor día, ciudad
a quien jamás he querido,
el mejor día – ¡silencio ! –
habré desaparecido.

Deux types d'antériorités se répondent et semblent – dans un premier temps du moins – s'enchaîner l'une l'autre¹²⁸¹. L'expression d'une antériorité fait référence à deux points de la chronologie : celui de l'auxiliaire (le présent, pour « he querido ») et un instant antérieur. La chronologie (temporalité 2) est donc « surlignée », mise en évidence par ce temps grammatical : la première expression exprime un acte passé qui continue d'être valable dans le présent, la seconde évoque un acte présent ou futur, encore valable à un instant postérieur. Les instants envisagés sont donc au nombre de trois : moment M1 de l'élocution, moment M2

¹²⁷⁶ J. M. Bedel, *ibid.*, p. 140. C. Hernández parle d'un « proceso en su transcurso o duración » (*Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1984, p. 467).

¹²⁷⁷ *Gramática comunicativa del español*, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁷⁸ *Gramática funcional del español*, *ibid.*, p. 470.

¹²⁷⁹ De plus les deux actions se font écho car « morir » et « desvanecerse » sont des quasi-synonymes : les deux verbes disent la mort du corps, perçu sous son jour le plus cru (v. 4 à 8) ou considéré après l'acte sexuel (le vers 9 évoque plutôt la « petite mort », mort symbolique).

¹²⁸⁰ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁸¹ Si les « temps absolus » auxquels elles renvoient sont différents, le « temps relatif » est le même : l'antériorité, selon la distinction opérée par L. Gosselin (*Sémantique de la temporalité en français*, Paris, Duculot, 1995, p. 23).

où l'action de « desaparecer » est produite et enfin moment M3 où cette action sera considérée. M3 est forcément postérieur à M2 et M1, M1 antérieur ou simultané à M2 : la juxtaposition des instants révèle une chronologie linéaire complexe par jeux de superpositions et d'une mobilité des repères temporels.

En outre, comme le dit G. Guillaume, les temps composés expriment une « détension »¹²⁸², c'est-à-dire que la forme verbale elle-même traduit une dynamique d'achèvement, de relâchement. Les différents procès sont « projetés » sur la situation d'énonciation par ces temps composés qui bâtissent des « ponts » entre différents points de la chronologie. Ainsi, on peut considérer que plutôt qu'une double antériorité il s'agit au contraire d'un mouvement contradictoire. Avec le passé composé « he querido », un instant antérieur est évoqué à la lumière de la situation d'élocution (mouvement qu'on peut symboliser « → ») ; avec le futur antérieur « habré desaparecido », c'est au contraire un phénomène postérieur qui est envisagé et décrit (ce qu'on peut symboliser « ← »). Le point de rencontre de ce double fléchage est la situation d'élocution. Son mouvement contradictoire et traduit l'enfermement du locuteur : « ¿Por qué me tenéis aquí / si este *aquí* yo no lo quiero » (v. 3 et 4).

Si les temps verbaux engendrent la dimension linéaire de la syntaxe, elle-même considérée comme une expression de la temporalité, elle n'est pas toujours univoque et régulière. Elle suppose au contraire des fléchages, parfois contradictoires, qui confèrent au poème des sens et des mouvements dont la rencontre et l'entrechoc construit un rythme, principalement basé sur la chronologie (deuxième temporalité définie en introduction). Dans cet exemple de R. Alberti, la ligne temporelle semble animée d'élan et de virages. La temporalité et le rythme qui en découle apparaît alors comme une distorsion de la chronologie.

2.1.1.3 Valeurs aspectuelles et modales des verbes d'action : le rythme dans la perception d'une temporalité

Si les temps verbaux indiquent une temporalité chronologique, les autres éléments définitoires du verbe, à savoir sa modalité et sa valeur aspectuelle, ont également leur intérêt

¹²⁸² *Temps et verbe, op. cit.*, p. 18 : « La position finale [...] fait partie intégrante du verbe puisqu'elle l'achève. Elle doit donc étant incluse dans le verbe avoir forme de verbe. Or le verbe suppose tension et la position [...] par cela même qu'elle achève le verbe ne comporte plus de tension mais se passe tout entière en détension – cette détension étant exprimée par le participe passé. [...] Il y a là une antinomie que la langue résout en reprenant en tension par le moyen d'un verbe *ad hoc*, dit auxiliaire, la détention exprimée par le participe ».

dans la constitution du rythme syntaxique. Ainsi, Jean Greisch mentionne les « trois états de la pensée temporelle contenue dans la langue : l'aspect, le mode et le « temps (tempus) »¹²⁸³. Nous ne nous intéresserons donc plus forcément au nombre de verbes (comme dans l'exemple précédent où nous avons souligné la multiplicité des actions) mais à leur nature, leur forme, leur temporalité intrinsèque. Quelle appréhension de la temporalité de l'œuvre permettent-ils ? S'agit-il encore d'une progression linéaire et chronologique ? Comment la progression rythmique, issue de la confrontation des procès exprimés et du déroulement temporel global de la composition est-elle possible ?

Dans le poème « Cascabeles » de P. Gimferrer¹²⁸⁴, les verbes présentent différentes caractéristiques qui alternent pour multiplier les temporalités et les dynamismes : la description, à l'imparfait, de la société de Montreux pendant la première guerre mondiale est entrecoupée de verbes aux présents de l'indicatif qui renvoient à la situation contemporaine du locuteur (« Dios nos asista », v. 14, « vivo », v. 43, répété v. 52) ou à une affirmation atemporelle (« de quien se sabe efimero », v. 7). Ces deux « tiroirs verbaux »¹²⁸⁵ qui alternent au sein du texte font de la temporalité syntaxique une ligne irrégulièrement chahutée, à mesure qu'alternent le récit, la description (à l'imparfait) et le commentaire (au présent).

Dans la suite du poème, cette tension se retrouve dans les expressions « rompería, rompió » (v. 45) et « quemaría, quemó » (v. 47) qui expriment une transformation de l'hypothèse en réalité, mais également différentes manières d'envisager la temporalité¹²⁸⁶. Ces verbes sont des « vecteurs »¹²⁸⁷ qui déterminent une temporalité syntaxique linéaire sur laquelle les temps verbaux inscrivent diversement l'action par rapport à un point d'origine¹²⁸⁸. Verbes au conditionnel et au prétérit marquent certes l'antériorité de l'action par rapport à ce point, mais alors que les seconds « se quedan con el carácter de anterior al origen que posee

¹²⁸³ *Temps et langage, op. cit.*, p. 5.

¹²⁸⁴ *Arde el mar, op. cit.*, p. 137. Les verbes d'action majoritaires (il n'y a que deux verbes d'état) sont relativement nombreux (on en dénombre trente-trois pour soixante-trois vers) sans, toutefois, présenter ce caractère massif observé dans d'autres compositions. Ils n'en présentent pas moins une conception intéressante de la temporalité issue des verbes et du rythme syntaxique qui en découle.

¹²⁸⁵ N. le Querler choisit de parler de « tiroir verbal » pour évoquer les temps grammaticaux ce qui permet d'éviter l'ambiguïté du mot « temps » (*op. cit.*, p. 13), « temps notionnel » et « temps de la conjugaison ».

¹²⁸⁶ Notons que le conditionnel est considéré comme un temps de l'indicatif, comme le classifient, notamment, Blanca Marcos González et Covadonga Llorente Vigil dans leur manuel de conjugaison *Los verbos españoles*, Madrid, Colegio de España, 2002.

¹²⁸⁷ Guillermo Rojo parle de « vectores », dans « Relaciones entre la temporalidad y el aspecto en el verbo español », in *Tiempo y aspecto en español, op. cit.*, p. 29.

¹²⁸⁸ « El punto central, el origen, es, claro está, un punto cero con relación al cual se orientan de forma mediata o inmediata las situaciones » (*ibid.*, p. 26).

[la acción] »¹²⁸⁹, la relation établie par le conditionnel est plus complexe et constitue un véritable aller-retour entre présent et passé¹²⁹⁰ : ces verbes « muestran [la acción] en tanto que posterior a [un punto anterior al origen] pero marcando [...] la ‘distancia’ con respecto a ese punto ». La succession des deux, comme on la trouve à deux reprises dans le poème « Cascabeles », engendre une ligne temporelle chahutée que le lecteur est invité à saisir dans sa complexité, ce à quoi contribuent également, immédiatement après, les gérondifs (« restituyendo », v. 48) et les participes passés (« consagrada », v. 49, « precipitada ya », v. 51) qui se suivent dans une structure d’appositions de syntagmes verbaux et nominaux :

restituyendo el mundo antiguo, imagen
 consagrada a la noria del futuro,
 pirueta final de aquella mascarada
 precipitada ya sobre el vacío.

(v. 48-51)

En outre, ce n’est pas seulement la « situation » de l’action par rapport à la chronologie linéaire des différents temps verbaux qui est impliquée, mais également la manière dont cette action est envisagée. Aussi, on peut se demander s’il ne serait pas plus enrichissant de considérer la valeur « modale »¹²⁹¹ du conditionnel, et non seulement sa signification temporelle. Il permet en effet d’évoquer « la conjecture et [...] la probabilité »¹²⁹², « l’éventuel »¹²⁹³, dont l’une des valeurs est également d’exprimer « un fait hypothétique »¹²⁹⁴. Dans cet exemple de P. Gimferrer, le conditionnel traduit les hésitations du personnage Hoyos y Vinent et permet de passer de la réflexion interne au récit, exprimé par le prétérit.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁹⁰ Le tableau n°5 (*ibid.*, p. 29) exprime la complexité temporelle du conditionnel par la formule ((O-V)+V) où « O-V » exprime l’antériorité et « +V » une postériorité. Cette complexité est également évoquée dans le même volume par Juan José Acero qui parle de « futuro *hacia el pasado*, es decir un futuro cuyo origen se busca antes, ya en el presente ya en el pasado » (*ibid.*, p. 133).

¹²⁹¹ Comme le dit d’emblée G. Rojo au début de son article « Relaciones entre temporalidad y aspecto en el verbo español », *op. cit.*, p. 17) la « concepción según la cual los modos se dividen en tiempos, los tiempos en aspectos, etc. (...) resulta pobre e inadecuada ». Aussi nous considérons qu’il n’est pas nécessaire que valeur temporelle et valeur modale s’excluent. Si l’indicatif est clairement un mode, si le présent (par exemple) est clairement un « temps verbal », cette répartition est plus difficile pour le conditionnel.

¹²⁹² J. M. Bedel, *Grammaire de l’espagnol moderne*, *op. cit.*, p. 478. Cette valeur de conjecture du conditionnel lui est certes commune avec le futur de l’indicatif mais là aussi, ce n’est pas comme « temps » qu’il convient d’envisager ce dernier. D’ailleurs J. M. Bedel précise d’ailleurs (voir paragraphe c, *ibid.*, p. 479) que « le futur et le conditionnel de conjecture, de même que le conditionnel exprimant l’éventuel, n’ont aucune valeur future ».

¹²⁹³ Il se rapproche en cela au subjonctif dont la forme en « ra » est susceptible de le substituer (*ibid.*, p. 480).

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 467.

La valeur hypothétique du conditionnel lui confère une temporalité potentielle parce qu'elle est, comme dit G. Guillaume « retenue à l'actualité »¹²⁹⁵. En ce sens, il y a une véritable gradation dans le degré d'« actualité » entre le conditionnel « rompería » qui exprime le procès « en puissance », en tant que possible, et « rompió » qui exprime sa réalisation. Deux types de discours sont donc confrontés à travers ces deux formes verbales : non seulement deux temporalités, mais surtout deux manières de l'envisager. Cette complexité engendre une « tension » entre différentes focalisations, différentes perceptions du temps et de l'action qui tantôt émanent des verbes eux-mêmes, tantôt proviennent de leur agencement. Ces tensions sont rythmiques car elles créent des mouvements, suscitant divers « espaces temporels » de façon parfois paradoxale. Ainsi, par exemple, situation d'énonciation et lieu remémoré (le Montreux des années 1910) sont juxtaposés, entremêlés, ce qui sous-entend la présence de différentes focalisations (« je »¹²⁹⁶) : dès le vers 3, en effet, présent de l'indicatif et imparfait se côtoient : « hace cincuenta años pergeñaba Hoyos y Vinent ». Cette expression nous apparaît à présent comme annonciatrice d'une temporalité « multiple », d'un rythme à la fois spatial et temporel, principalement développé par les verbes.

Modes et temps verbaux alternent pour juxtaposer les temporalités et engendrer un rythme par leur rencontre, mais aussi par leur traduction en espaces et en « niveaux » d'écriture. Dans le poème « A Nancy », XCVII, de J.R. Jiménez¹²⁹⁷, c'est la juxtaposition des valeurs modales qui constitue cette alternance rythmique. D'une part, en effet, les fleurs, leur présence localisée (« allá dentro... »), la sensation visuelle qu'elles provoquent (« ...de lo verde »), mais aussi leur ressenti et leur pensée (puisqu'elles font l'objet d'une personnification) sont présentées au lecteur de façon immédiate dans un contexte caractéristique du mode indicatif (« empiezan », l. 1 ; « piensan », l. 2) : une visualisation du réel, une « verbalización del mundo »¹²⁹⁸. D'autre part, la phrase interrogative « ¿A dónde irán las alas ? », qui relève du discours rapporté¹²⁹⁹, introduit dans ce contexte une dimension

¹²⁹⁵ *Temps et verbe, op. cit.*, p. 47.

¹²⁹⁶ Ils se trouvent dans les mêmes phrases. Paradoxalement, le verbe « vivo », à la première personne, (qui renvoie au locuteur 'contemporain' du poème) introduit un élément de description de la société passée et de la vie de Hoyos y Vinent. Aux vers 43 à 45 par exemple les deux sujet sont juxtaposés : « vivo [YO] / paladín de los últimos torneos / rompería rompió »(Él).

¹²⁹⁷ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 174.

¹²⁹⁸ Ángel López García, « La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación » in *Tiempo y aspecto en español, op. cit.*, p. 138.

¹²⁹⁹ Il peut s'agir d'un style indirect libre si l'on conçoit que cette interrogation renvoie à une parole (exprimée ou non) des fleurs personnifiées, sujet grammatical de la phrase. Cela peut aussi, éventuellement, être un style direct sans guillemets, si on considère que c'est le locuteur qui s'exprime sa propre pensée.

subjective et, par conséquent, une représentation différente de l'action. Le futur « irán », en effet, possède une valeur de conjecture qui le rapproche du conditionnel¹³⁰⁰ ; il exprime une incertitude et, même s'il renvoie à la conjugaison de l'indicatif, il est centré sur le « je » dont il exprime les doutes (ce que renforce la forme interrogative) plutôt que sur les faits eux-mêmes. Là encore, la juxtaposition des temps verbaux (évoquant tantôt le réel, tantôt le rêve) renvoie à deux manières d'appréhender la temporalité. Avec la répétition de l'interrogation aux lignes 4 et 6 (incluant une variante), l'alternance entre le réel et l'éventuel parcourt tout le poème. Le rythme découle de cet entrelacs contrasté d'appréhensions de la réalité, selon une conception spatiale du texte poétique.

Dans cet exemple de *Diario de un poeta recién casado*, tout comme dans celui tiré du recueil *Arde el mar*, à l'abondance (voir chapitre 2.1.1.1) et à l'agencement (chapitre 2.1.1.2) des verbes et des actions¹³⁰¹, s'ajoute un jeu sur les modes et les temps verbaux. Vecteurs de la temporalité de la phrase et du verbe, ils constituent des phénomènes rythmiques non plus par le nombre (l'action répétée) et la spatialisation de l'action, mais bien une temporalité de type 1, située au-dedans des mots. Le rythme constitue bien alors la « substance » du discours ; il émane d'un mouvement « en puissance », impliqué par le verbe, plus que par la syntaxe, qui serait sa spatialisation.

En outre, dans ce poème « A Nancy », la valeur aspectuelle du verbe, « visión del enunciado por el locutor », selon les termes de Ángel López García¹³⁰², complète l'appréhension et l'évocation de la temporalité. C. Hernández définit l'aspect comme « la manera como se desarrolla el proceso verbal, rasgo semántico, marcado por elementos léxicos, contextuales, situacionales »¹³⁰³. Dans le poème « A Nancy », par exemple, dès la première ligne, la valeur aspectuelle inchoative de « empiezan » (l. 1 et 3) renvoie aux thèmes de la renaissance et du renouveau, associés symboliquement au printemps. Elle confère une dimension active à des verbes qui n'expriment pas de véritables actions, comme « sentir ». L'action exprimée par « empiezan » se transfère à cet infinitif qui, renvoyant au point de vue du locuteur, lui confère paradoxalement une dimension dynamique. A son tour, il introduit, dans une proposition infinitive dont le sujet demeure *in absentia*, l'action véritable : « volar »,

¹³⁰⁰ Rappelons que pour J.-M. Bedel (*Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 479) ces temps « n'ont aucune valeur future » lorsqu'ils ont celle de conjecture.

¹³⁰¹ Dans le poème « A Nancy », les différentes actions abondent : neuf verbes conjugués sont répartis sur six lignes. Il n'y a aucun verbe d'état.

¹³⁰² « La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación » in *Tiempo y aspecto en español, op. cit.*, p. 160.

¹³⁰³ *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1984, p. 459.

l. 1, puis « cantar gorjeos », l. 3. L'absence de sujet explicite souligne d'ailleurs la primordialité de l'action sur la description : la passivité de celui qui ressent devient activité. Comme les verbes ne sont rattachés à aucun substantif, seul le mouvement est transcrit. La sensation des fleurs – qui, personnifiées, constituent le « sujeto empírico » auquel se réfère l'aspect, selon A. L. García¹³⁰⁴ – devient elle-même un dynamisme.

De ce dynamisme découle évidemment un rythme « lisse » qui n'est pas (forcément) à associer à une quelconque délimitation métrique du texte, mais à l'« énergie » ou « energeia »¹³⁰⁵ qui en découle et fait progresser l'écriture, la spatialisant de manière linéaire, même s'il s'agit parfois d'une ligne courbe, démultipliée, ou d'une « flèche » (voir alinéa précédent). L'évocation du mouvement est un autre facteur de cette énergie qui renvoie aussi à la valeur aspectuelle des verbes. Le déplacement décrit par les différentes conjugaisons du verbe « ir » (« irán » ou « van ») évoque une activité continue et fuyante. Le verbe d'activité est « dynamique, atélique et duratif » selon la définition proposée par Z. Vendler¹³⁰⁶ : on n'en perçoit ni le terme ni la visée, au contraire de la forme réfléchie « se abren » (l. 5). Celle-ci évoque une action, ponctuelle, même si elle évoque symboliquement la renaissance des saisons. Là encore, la diversité s'ajoute à l'abondance : les actions – nombreuses – se distinguent par leurs différences, téliques ou non, autonomes ou ouvertes sur un « hors texte », décrivant une activité véritable (comme le déplacement d'un objet) ou simplement rendue dynamique par le verbe.

L'observation de la multiplicité d'actions nous a permis d'observer le potentiel rythmique de plusieurs phénomènes grammaticaux, comme les temps verbaux, les valeurs modales et aspectuelles. Les jeux sur la temporalité, par le biais d'allers-retours entre diverses étapes de la « ligne chronologique », l'appréhension de la réalité ou au contraire de l'imaginaire, par la dimension hypothétique du discours, et la temporalité « interne » au poème qui découle de l'aspect des verbes mêlant ponctualité et progressivité, contribuent au « rythme syntaxique ». Celui-ci est différent suivant les poèmes, tantôt engendré par l'abondance de procès (principalement dans l'exemple de R. Darío évoqué plus haut), tantôt issu de la convergence d'actions qui s'harmonisent thématiquement, comme dans l'exemple

¹³⁰⁴ « La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación » in *Tiempo y aspecto en español*, op. cit., p. 160.

¹³⁰⁵ Rappel : les verbes d'« energeia » sont dynamiques et atéliques c'est-à-dire qu'ils n'impliquent pas la visée de l'action évoquée.

¹³⁰⁶ Repris par N. le Querler, *Typologie des modalités*, op. cit., p. 21.

du poème « La aurora », de R. Alberti, où l'arrivée de l'aurore – le *fait d'arriver* plus précisément – donne son unité temporelle et rythmique, à la composition.

La rencontre d'un grand nombre de verbes d'action dans un poème permet effectivement de suggérer le mouvement. Cette présence flagrante des verbes est-elle indispensable à l'élaboration d'une progression de l'écriture et d'un rythme ? Voyons à présent sur quels autres phénomènes peut se fonder la temporalité.

2.1.2 Verbes hors du temps, mouvements sans actions

2.1.2.1 L'impératif : hors du temps, hors du rythme ?

La temporalité peut-elle se passer de la chronologie? Située hors de la représentation (chronologique) du temps, l'impératif¹³⁰⁷ n'exclut pas la représentation du mouvement et du rythme. Si tous les recueils de notre *corpus* présentent au moins un poème avec un verbe conjugué à l'impératif, la place occupée par ce mode diffère selon les recueils. Ainsi, il est particulièrement présent dans le recueil *Marinero en tierra*, où trente-quatre poèmes, soit 32.07%, comptent au moins un verbe à l'impératif¹³⁰⁸, dans *Espadas como labios* où on le trouve dans dix-sept poèmes¹³⁰⁹ soit 41.46% du recueil, et dans *Cantos de vida y esperanza*, puisqu'on le rencontre dans dix-sept poèmes¹³¹⁰, soit de 27.41%¹³¹¹. Dans *Arde el mar*, dix

¹³⁰⁷ Selon A. Jacob (*Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant, op. cit.*, p. 77) « l'impératif [...] n'est pas un mode de représentation du temps mais seulement un mode allocutif : équivalent verbal du vocatif ».

¹³⁰⁸ Ce sont les poèmes « Sueño del marinero », « A Claudio de la Torre, de las islas Canarias », les sonnets « Sal tú bebiendo campos y ciudades » et « Todas mis novias, las de mar y tierra », « A Rosa de Alberti », « La batelera y el piloto », « La sirena del campo », « ¡A volar ! » (qui ne présente qu'un impératif à la forme négative), le premier poème intitulé « Mi amante », « La aurora », « Don Diego sin don », « Amor de miramelindo », « El húsar », « El herido », « Negra-flor », « Geografía física », « ¡Dejadme pintar de azul... », « ¡A los islotes del cielo ! », « Sal desnuda y negra sal », « Salinero », « ¡Qué altos... ! », « Elegía del niño marinero », « Dime que sí », « Elegía del cometa Halley », « Nací para ser marinero », « Recuérdame en alta mar », « Día de tribulación », « Ilusión », « El piloto perdido », la première partie du poème « El rey del mar », « Si mi voz muriera en tierra » et « Funerales ».

¹³⁰⁹ Ce sont les poèmes « Mi voz », « Memoria », « Toro », « Resaca », « El más bello amor », « Acaba », « Verdad siempre », « Siempre », « Palabras », « Ida », « Sin ruido », « Instante », « El frío », « Suicidio », « Playa ignorante », « Con todo respeto » et « Mudo de noche ».

¹³¹⁰ Ces poèmes sont « Salutación del optimista », « Los tres reyes Magos », « A Roosevelt », « Torres de Dios, poetas », « Canto de esperanza », « Mientras tenéis, oh, negros corazones », « Helios », « Spes », « Por el influjo de la primavera », « A Phocás el campesino », « Charitas », « El verso sutil que pasa o se posa », « Filosofía », « De otoño », « Letanía de Nuestro Señor don Quijote », « Programa matinal » et « Ofrenda ».

¹³¹¹ Dans ce recueil, la visée et la forme globale du poème, précisée dans le titre, annoncent parfois, plus ou moins directement, l'impératif, comme pour « Spes » ou « Programa matinal », qui constituent respectivement une prière et un « programme ». L'impératif est parfois également annoncé par le vocatif, comme dans « A Roosevelt », « Mientras tenéis, oh, negros corazones » et « Letanía de Nuestro Señor don Quijote », « A Phocás el campesino ».

poèmes¹³¹², soit les deux tiers du recueil, comptent au moins un verbe à l'impératif, mais dans certains poèmes, cette présence est rare et ponctuelle¹³¹³. L'impératif est encore plus rare dans *Diario de un poeta recién casado* (présent dans cinq poèmes uniquement¹³¹⁴) et dans *Teoría*, où seuls huit poèmes, soit 25.80 % du recueil, comportent un verbe à l'impératif¹³¹⁵.

Dans les poèmes où l'impératif apparaît, c'est la dimension « active » du langage qui est sollicitée, comme le souligne Ángel López García¹³¹⁶. De même, G. Guillaume souligne le rapport de ce mode à « la notion d'actualité »¹³¹⁷ : il donne à voir le langage en tant qu'acte. Il ne s'agit pas – comme on a pu l'étudier plus haut au sujet des autres modes – de la représentation d'un procès ou d'une action. L'action serait perçue de manière « immédiate », sans aucune localisation sur cette « ligne chronologique et grammaticale » que nous avons mentionnée. Aucun « acte » ne se « déroule », aucune action n'est représentée ; au contraire, il est lui-même une réalité, une « présentation » de l'acte de parole (en effet, par cet acte, l'impératif « expresa exhortación », comme le rappelle Ángel López García¹³¹⁸). Le rythme qui en découle n'émane donc pas de la temporalité impliquée par les verbes, mais de l'acte de parole lui-même et de sa construction, voire de son intensité.

Dans le poème « Spes » de R. Darío¹³¹⁹, la première strophe ne comporte que des verbes à l'impératif. Le locuteur s'y adresse à Jésus et la quasi-intégralité de l'espace poétique est répartie entre les apostrophes et les verbes conjugués à ce mode (il y a également quelques compléments, notamment d'objet direct, relativement courts) ; l'exhortation se fait insistante voire obsédante, principalement dans le premier quatrain¹³²⁰ :

Jesús, incomparable perdonador de injurias,

¹³¹² Ce sont les poèmes « Oda a Venecia ante el mar de los teatros », « Cascabeles », « Invocación en Ginebra », « Puente de Londres », « Pequeño y triste petirrojo », « Julio de 1965 », « Canto », « Himno », « Band of angels » et « El arpa en la cueva ».

¹³¹³ C'est le cas dans le poème « Cascabeles », étudié plus haut, où l'on a vu que d'autres modes étaient employés et nous semblent au moins autant créateur de rythme que l'impératif.

¹³¹⁴ Ce sont les poèmes XXXI (« Venus »), CXIX, CXX, CXLVII et CLXXXIV.

¹³¹⁵ Il s'agit des poèmes 2, 6, 8 et 9 de « El canto del llanero solitario », de « Condesa morfina », « Hécate » et « Vanitas vanitatum ». Encore les verbes à l'impératif sont-ils parfois très rares y compris dans ces poèmes : dans ce dernier, il faut en effet attendre le vers 112.

¹³¹⁶ Il considère l'impératif comme « un modo especial que responde exclusivamente a la función activa del lenguaje », « La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación », *op. cit.*, p. 136.

¹³¹⁷ *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 12.

¹³¹⁸ « La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación », *op. cit.*, p. 136.

¹³¹⁹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 95.

¹³²⁰ Dans la suite du poème où l'irruption d'autres temps et modes verbaux, comme le futur « hallaré », v. 7, notamment, confère une temporalité au poème – pour l'instant absente – l'anaphore de « que », pronom relatif, renchérit la répétition de la forme impérative, aux vers 6, 7 et 8.

óyeme; Sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.

Plus que jamais, la répétition traduit la mise en relief : celle de « dame », aux vers 2 et 3, qui fait écho à « óyeme » (v. 2) joue ici un rôle rythmique évident qui ne se limite pas à une simple redondance lexicale. En impliquant le discours direct, l'action de parole elle-même est réitérée en tant qu'acte. Le rythme qui en découle provient évidemment de cette répétition-insistance, qui ne connaît pas de régularité : les trois verbes sont situés irrégulièrement par rapport à l'espace de la strophe. C'est ailleurs qu'il faut chercher le dynamisme. S'il ne structure pas la strophe (ce qui supposerait une construction métrique et prédéfinie), l'impératif semble au contraire l'engendrer, développant le discours « au fur et à mesure » que l'acte se répète. Dans le second quatrain, particulièrement, si l'on peut percevoir une « ligne », celle-ci n'est pas pré-donnée (comme une « ligne chronologique ») mais tracée par la mise en scène de la parole, à partir de « Dime » (v. 5) qui déclenche une série de propositions subordonnées complétives. Le rythme qui en découle est une progression par à-coups¹³²¹, ce que traduisent aussi les deux futurs de la seconde strophe :

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi “¡Levántate y anda!” (v. 5-8)

On doit donc reconnaître que l'impératif n'engendre pas nécessairement l'annulation de toute dimension temporelle. Une progression et un dynamisme peuvent provenir d'autres phénomènes qui accompagnent l'impératif. Dans « A Phocás el campesino »¹³²², la temporalité est thématique (évoquée directement : « tarda », v. 5) mais son rythme provient de répétitions lexicales : « venir a este dolor adonde vienes ». La répétition du verbe de mouvement « venir » et l'adverbe de lieu « adonde » supposent une avancée, spatiale mais également temporelle –il s'agit de la mort de l'interlocuteur¹³²³ – et au ralenti. Le verbe

¹³²¹ Le poème « El más bello amor » de V. Aleixandre présente un phénomène similaire quoique représenté de façon moins dense, aux vers 34-38, où le ton adopté est véritablement celui de la prière, amoureuse cette fois. Là encore la répétition contribue à créer ce phénomène d'insistance : « dime dime » (v.34), « duérmete » (v. 36).

¹³²² *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 124.

¹³²³ Plus loin, v. 10, l'expression « el fatal don de darte la vida » suggère la même idée de passage du temps, jusqu'à la mort, particulièrement rapide en ce qui concerne le personnage de « Phocás » qui fait référence au fils du poète mort à deux ans.

«tarda» prend part à l'évocation de cette temporalité, mais il en constitue un frein, sémantiquement d'abord, mais également par l'impératif qui contredit la dimension inévitable de la progression vers la mort énoncée par l'indicatif «vienes». L'impératif marque une pause dans cette temporalité fuyante, une tentative – désespérée – de retenir la chronologie. Il n'est donc pas isolé de la progression temporelle du poème : il y participe en engendrant une temporalité de «premier type» (cf. l'introduction à cette seconde partie ; il s'agit d'une temporalité intrinsèque aux mots), qui perturbe la temporalité de «second type» (ou chronologique)¹³²⁴.

Dans ce poème de R. Darío, l'impératif semble «soumis» à la dimension temporelle déterminée par l'indicatif, qu'il freine mais ne peut annuler. Ce rapport est inversé dans le poème «Recuérdame en alta mar» de R. Alberti¹³²⁵. C'est à l'impératif «Recuérdame», seul verbe principal de la composition, que se rapportent les différentes propositions circonstancielles de temps (avec l'anaphore de «cuando», répété à chaque vers pair du vers 4 au vers 12). L'impératif agit donc comme une prolepse¹³²⁶, comme le confirme la valeur future du subjonctif présent des propositions circonstancielles de temps¹³²⁷.

Le poème «Llévate la tiniebla guiadora» de L. M. Panero¹³²⁸ présente un phénomène similaire, puisque le verbe «llévate» – seul impératif de la composition – introduit les vers suivants.

Llévate la tiniebla guiadora
al centro frío donde ya se baila
colores muertos
del espanto acuerdo
y en soledad se expresa quemadura
maduro el corazón por ira varia
con fino dedo designando objetos:
la tristeza se esfuerza con sus vetos. (v. 1-7)

L'impératif y engendre une forme de temporalité, également tournée vers le futur. En tant que verbe d'«achievement»¹³²⁹, «llevar» est «dynamique, téléique et ponctuel» : il

¹³²⁴ Au vers 9, les deux verbes «sueña» et «crezcas» (précédé de «cuando») rendent à peu près la même impression de déroulement temporel inéluctable freiné par l'impératif. Ils présentent un contraste similaire à celui proposé par les verbes «tarda» et «vienes».

¹³²⁵ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 134.

¹³²⁶ «Spinoza signale que le futur est exprimé dans la forme grammaticale de l'impératif», J. Greisch, *Temps et langage, op. cit.*, p. 67.

¹³²⁷ J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 582 : «on emploie le subjonctif (...) pour traduire le futur».

¹³²⁸ *Teoría, op. cit.*, p. 127.

¹³²⁹ Cf. Nicole Le Querler, *Typologie des modalités, op. cit.*, p. 21.

exprime un mouvement dont on perçoit l'objet ou la visée, ce qui constitue également un déplacement temporel vers le futur (proche) qui accompagne un déplacement dans l'espace. En effet, les vers 2 et 3 témoignent bien de cette dimension temporelle puisqu'ils décrivent cet endroit, auquel le verbe « llévate » conduit¹³³⁰. Le complément « al centro » évoque d'ailleurs ce déplacement temporel qui semble se réaliser, avec « donde » où aucune idée de déplacement ne transparait, de même que dans les vers suivants, malgré la présence de verbes : « se expresa » (v. 4) ou « se esfuerza » (v. 7) désignent plutôt des actions autonomes sans idées de mouvements ni de déplacement. C'est paradoxalement l'impératif qui déclenche la progression temporelle et rythmique du texte.

L'absence de temporalité impliquée par l'impératif et le déroulement temporel de l'action décrite à l'indicatif (éventuellement au subjonctif) sont utilisés en alternance pour engendrer un rythme basé sur le contraste entre progression (issu d'une dimension narrative de l'écriture) et immédiateté (qui provient de l'impératif et de l'écriture comme « acte » sans temporalité exprimée). Ainsi, le poème « Resaca » de V. Aleixandre¹³³¹ compte cinq verbes seulement à l'impératif aux vers 3, 28, 35, 36 et 37 : ce mode s'y associe donc à d'autres, mais il côtoie également un certain nombre de vers dépourvus de verbe. La première strophe est intégralement composée de substantifs (précédés de déterminants, éventuellement suivis d'adjectifs, ainsi qu'un complément d'adjectif au vers 4), mis à part le verbe « espérame » (v. 3). Celui-ci indique aussi bien sémantiquement que par le mode impératif l'absence de temporalité puisqu'il exhorte à l'annihilation du temps, à la disparition de toute progression¹³³² :

Un alma un velo o un suspiro
 un rápido paso camino de la luz
 un entrever difuso (luz espérame)
 esa esperanza ahogada por la prisa

¹³³⁰ Dans le poème « Pequeño y triste petirrojo » de P. Gimferrer (*Arde el mar, op. cit.*, p. 146), l'impératif à la forme négative « no salgáis » (v. 6) introduit en fait indirectement (comme par une prétérition) la description du jardin « interdit » : « llueve, y las patas / de los leones arañan la tela metálica del zoo » (v. 6-7). Ici, cependant cette description semble totalement déconnectée, comme apposée au verbe qui la précède (le signe « : » exprime d'ailleurs l'introduction d'une image et son « collage » sans lien syntaxique). Nous revenons plus bas sur les particularités de la forme négative de l'impératif.

¹³³¹ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 66.

¹³³² L'impératif s'accompagne d'une graphie particulière (comme les guillemets ou les tirets associés au style direct) : les parenthèses qui isolent le verbe « espérame » et l'apostrophe « luz » du reste de la phrase. On s'attardera plus loin sur l'importance de cette typographie qui passe ici par la ponctuation.

Il est intéressant de constater qu'on ne trouve dans cette strophe – hormis l'impératif – qu'un seul autre verbe qui suppose également la disparition de toute dimension temporelle, car il est substantivé dans le discours : « un entrever » (v. 3).

Le second impératif, « abrázame » (v. 28), implique lui aussi une disparition, ou un refus de considérer la temporalité, renforcé par l'adverbe « mientras tanto » qui évoque, encore une fois, une période d'attente qui semble « échapper » au flux temporel – pourtant inéluctable ? – décrit ailleurs par les verbes conjugués à d'autres modes comme « adviene » (v. 27) ou l'adjectif « naciente » (v. 26). L'impératif « abrázame » constitue, de nouveau, une sorte de refuge contre le cours du temps, non seulement formellement (par le mode) mais également sémantiquement, par la symbolique de l'étreinte qui semble protéger du flux temporel. Le dernier des cinq verbes à l'impératif, « pervive » (v. 37), exprime également cet « arrêt » de la temporalité, d'ailleurs suggérée par le préfixe. Les adverbes déictiques qui l'entourent (« aquí », « ahora ») renvoient à la situation d'énonciation et à l'immédiateté qui caractérise l'appréhension de l'action. L'impératif traduit bien à une temporalité stoppée, où le flux temporel semble oublié : le rythme est confronté à travers lui à la suspension de l'évolution de l'écriture.

Les deux derniers verbes à l'impératif de ce poème « Resaca », aux vers 35 et 36, sont à la forme négative, que l'impératif espagnol emprunte au subjonctif. Si le premier, « no mueras », se présente, de nouveau, comme une expression de la temporalité interrompue, il convient à présent de s'interroger sur la valeur de la négation. Dans le poème CXLVII de Juan Ramón, « Miranda en el estadio »¹³³³, les subjonctifs négatifs correspondent généralement à l'absence ou au frein de temporalité¹³³⁴. Au contraire, au vers 20, l'évolution temporelle n'est pas absente mais fluctuante, en pointillés. L'expression « ¡Que el olvido / no se interponga! » comporte trois allusions au manque et à la rupture du continu. Si le syntagme « el olvido » suggère l'absence, le verbe « interponga » exprime l'interruption d'une dynamique. La négation, enfin, « contredit » les deux autres procédés tout en utilisant la même dynamique d'interruption et de frustration du mouvement. Or, paradoxalement, la formulation d'un refus de l'oubli alimente la richesse du souvenir. La forme négative de l'impératif renforce donc la continuité temporelle (évoquée plus haut, v. 18 : « Vamos los dos a donde ha ido / tu voz

¹³³³ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 114.

¹³³⁴ Ainsi, avec l'expression « no te quites » (v. 3), cette valeur est renforcée par l'adverbe « ya », de même qu'avec les verbes « no tornes » (v. 4) ou « no vuelvas » (v. 10). Ici plus précisément, c'est le mouvement qui est nié : la défense (ou impératif négatif) annihile l'évolution spatiale et temporelle.

celeste »¹³³⁵), même si celle-ci est limitée à la nuit (« noche » est répété trois fois entre les vers 21 et 23) et trouve dans le jour son interruption (v. 20). Sémantiquement, la chronologie décrite par le texte (c'est-à-dire à laquelle il fait référence) est une ligne temporelle en pointillés¹³³⁶. De même, le rythme qui découle de cette expression, à la fois de la mise en scène de l'acte de discours (par l'impératif) et du refus de tout acte, semble tiraillé par ces nuances contradictoires qui proviennent à la fois du sens de mots et de l'impératif à la forme négative. La valeur de frein temporel et rythmique de l'impératif est donc conservée, la négation ne semble qu'accentuer ce phénomène. Quelle est sa valeur rythmique? Implique-t-elle une absence de temporalité ? Quel rythme en émane ?

2.1.2.2 La négation : dynamique de l'absence

Dans tous les recueils de notre *corpus*, certains poèmes comportent une ou plusieurs négations : la récurrence du phénomène ne permettant pas de le considérer comme une particularité, nous n'insisterons pas sur les pourcentages que cela représente pour chaque recueil¹³³⁷. Nous nous intéresserons ici aux différentes valeurs de la forme négative des verbes d'action conjugués (à l'exclusion des verbes d'état, des formes impersonnelles et des autres catégories grammaticales) et de son effet sur le rythme¹³³⁸. Ce dernier varie suivant les poèmes et les recueils. Quel est son rapport à la temporalité ?

L'une des premières valeurs de la négation, qui l'apparente à l'impératif, est celle d'interruption de la temporalité interne au discours. Elle constitue une pause de la parole qui se rectifie elle-même, parfois pour se préciser¹³³⁹. La forme négative introduit, presque

¹³³⁵ Ces vers (le verbe « ir ») sont une réécriture de l'épigraphe, tirée de *La tempête* de Shakespeare (Paris, Gallimard, 1997) dont ce poème pourrait être un hypertexte. De plus, le caractère immatériel d'Ariel, le locuteur dans la pièce des vers cités en épigraphe, est rappelé par l'adjectif « celeste » de J. R. Jiménez. Cf. Pérez Romero Carmen, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Universidad de Extremadura, 1992, p. 70-74.

¹³³⁶ Dans le poème « Palabras » de V. Aleixandre (*Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 85), l'expression « no me esperes » (v. 13) qui dit l'interruption du mouvement (avec le verbe « esperar ») mais la nie dans le même temps, produit la même ambiguïté entre l'écoulement temporel et sa suspension.

¹³³⁷ Les poèmes du recueil *Cantos de vida y esperanza* comportant au moins un verbe d'action conjugué à la forme négative (nous excluons les négations portant sur des verbes d'état, sur des verbes non conjugués comme les infinitifs ou sur d'autres catégories grammaticales que les verbes) sont au nombre de seize. Dans *Marinero en tierra*, il y en a dix neuf ; il y en vingt-sept dans *Espadas como labios*, neuf dans *Arde el mar* et vingt dans *Teoría*. Dans *Diario de un poeta recién casado*, on peut en dénombrer soixante-seize. Notons que certains poèmes ne comptent qu'une seule négation.

¹³³⁸ Notre objet est donc les négations « totales », et non « partielles » suivant la typologie définie par C. Hernández (*Nueva sintaxis de la lengua española*, *op. cit.*, p. 57): « Debemos distinguir entre la cláusula negativa, que propiamente es aquella con la marca no que precede al sintagma verbal y la negación en alguno de los complementos o en el sujeto de la cláusula ».

¹³³⁹ De même, dans le poème L de J. Ramón Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 135) la négation a également cette valeur de rectification du discours : « ni falta que hace » (v. 3) remet en cause la justesse, mais également la pertinence de ce qu'affirme le vers précédent. C'est également le cas pour le poème

métatextuellement, une réflexion sur le discours, une « correction », particulièrement visible lorsqu'elle n'est pas intégrée au contexte qu'elle interrompt mais au contraire placée entre parenthèses¹³⁴⁰. Dans « Destrucción ficticia » de L. M. Panero¹³⁴¹, les verbes à la forme négative sont isolés du discours. Cette « mise entre parenthèses » au sens propre du terme illustre celle, symbolique, de la temporalité, dont le cours est suspendu par le verbe à la forme négative (l. 9, 14, 26, 39)¹³⁴². Dès les premières lignes, la ligne d'écriture est « semée d'embûches » : les adverbes et pronoms contradictoires retardent le déroulement phrastique : « La sin número, la de los muchos números, y ninguno » (l. 1)¹³⁴³, les substantifs répétés, enrichis de qualificatifs (« sus promesas, promesas que... », l. 2) s'accumulent, ainsi que les propositions circonstancielles de temps (« cuando me pareció », l. 4), de conséquence (« por ello... »). La progression syntaxique de la phrase, étendue sur pas moins de vingt-quatre lignes, est pour le moins chaotique. La forme négative, entre parenthèse, ne fait que renforcer cette impression d'interruption :

otra rendición (que no fuera ésta) de nuestra soledad (l. 8-9)

César Hernández assimile la négation à une « privation »¹³⁴⁴. « Rectifié » par la forme négative (l. 14), le discours ne progresse pas, au point de frôler l'absurde avec le rapprochement des expressions (entre parenthèses) :

las lentejuelas fingen (o inventan) el infinito; cuando lo fingen (no lo inventan) la luna figura en postales (l. 13-14)

Ayant pour objet – assez ironiquement – d'apporter une précision au texte, la négation en fait au contraire perdre le fil. Le discours se remet en question lui-même, plus qu'il ne nie son objet. Cet aspect est patent lorsque la négation contredit une assertion non formulée mais

« Invocación en Ginebra » de P. Gimferrer (*Arde el mar, op. cit.*, p. 142) où l'expression « no sé » (isolée entre virgules qui jouent à peu près le même rôle que les parenthèses dans l'exemple de L. M. Panero) traduit une hésitation de la voix poétique. Elle freine la temporalité et la progression spatiale suggérée par « lejos anduve » (v. 25) et « quedó al fondo », et implique une interruption du récit dont elle remet en cause la validité.

¹³⁴⁰ Cf. le poème 9 de « El canto del llanero solitario » (*Teoría, op. cit.*, p. 100) : le verbe « soporto » à la forme négative apparaît entre parenthèses (vers 9) ; dans le poème « Ya es tarde » (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 51) de V. Aleixandre.

¹³⁴¹ *Teoría, op. cit.*, p. 80.

¹³⁴² Là encore on voit le lien qu'on peut établir (et que cette seconde partie s'emploie à souligner) entre la grammaire (ici la forme négative) et la typographie puisque les parenthèses isolent visiblement ces termes du contexte où ils apparaissent. On l'a déjà observé avec l'exemple de « Resaca » de V. Aleixandre où c'est la forme verbale à l'impératif qui apparaît entre parenthèses.

¹³⁴³ La ponctuation aussi, particulièrement les virgules, de part et d'autre de « y ninguno » traduit un certain bégaiement de la syntaxe.

¹³⁴⁴ *Nueva sintaxis de la lengua española, op. cit.*, p. 56.

qui renvoie à un cliché (la laine protège) : « la lana no abriga, es falso » (l. 26). Dépourvue de logique au niveau le plus superficiel de la lecture du poème, elle semble « découler » de l'image « préconçue » du « cordero degollado ». Cette référence à l'expression toute faite « ojos de cordero degollado », néanmoins pervertie par la mise en forme syntaxique¹³⁴⁵, illustre l'idée de refus, de déconstruction – mouvement que l'on peut considérer comme une conséquence de l'effet langagier de la négation – du dogme chrétien, symbolisé par l'agneau : « hemos desleído el babeante mensaje del cordero » (v. 17).

Cette remise en question symbolique se répercute aux niveaux du discours et de la syntaxe : elle concerne l'acte de parole et sa forme, notamment négative. Dans le poème « Destruktion ficticia », la négation semble avoir pour valeur l'énonciation des motifs (notamment des poncifs) voués à la destruction... comme le suggère le titre. Elle n'est donc pas une absence. Elle engendre au contraire un rythme sémantique, directement surgi des mots (plus que de la chronologie) et bâti sur une temporalité textuelle (aucunement référentielle). Elle engendre des mouvements de ralenti, comme on a vu plus haut, mais aussi d'effondrement, où l'impulsion langagière immédiatement déconstruite conduit à une simultanéité du « dire » et du « dédire » qui ne s'excluent nullement. Plus loin, l'expression « no sospechaba una traición » (l. 42), renforcée par une autre négation, « no fuera una traición » (l. 43), met bien devant nos yeux l'image de la trahison (non celle de la loyauté qui devrait, « logiquement », découler de ces assertions)¹³⁴⁶.

La négation est donc d'abord présentation, comme dans le poème « Band of angels » de P. Gimferrer. Au vers 31, la négation de l'enfance (« esa infancia que no tuve ») est bien suivie d'une description de celle-ci et des perceptions, visuelles et auditives (v. 32-35) qui composent l'expérience qu'aurait pu en faire le locuteur : « el ruido / de una máquina de coser, tarde perlada / de cansancio », etc. La négation est aussi une révélation, elle présente les objets (comme on l'a vu chez L.M. Panero ou P. Gimferrer) et les donne, malgré tout, à voir. Son rapport avec l'objet référentiel, plus complexe que celui qu'entretient l'affirmation (qu'on rencontre par exemple dans un récit), lui confère un caractère temporel et rythmique particulier.

¹³⁴⁵ Le texte dit : « hemos degollado el cordero ». L'expression originale « ojos de cordero degollado » se traduit : « un regard de merlan frit ».

¹³⁴⁶ La répétition du champ lexical de la « traición » dans les lignes qui suivent, confirme cette impression (« traicionado », l. 44 et 45). On voit ici que la négation du verbe porte vraiment sur toute la proposition. Ici le terme principal est sans doute « traición ».

La négation implique et évoque un imaginaire, une référence à l'inconnu, un « éventuel » (elle est pour cette raison souvent accompagnée du subjonctif). Dans « En el fondo del pozo » de V. Aleixandre¹³⁴⁷, la négation de ce qui *n'est pas* au fond du puits permet, paradoxalement de l'évoquer et de mentionner ces actes et ces mouvements qui n'ont « pas lieu » mais prennent place, par la forme négative, dans l'espace du poème : « no vacilan » (v. 2, renforcé par « no hay viento »), « jamás el mar impone su amenaza » (v. 4). Comme dans le poème « Band of angels » de P. Gimferrer, l'inaccessible nature (« florecillas », v.1, « margaritas », v. 2, « viento », v. 3, « mar », v. 4) est donnée à voir. La forme négative n'abolit pas le mouvement mais engendre, sans cesse une imbrication, dans la parole (ici, le poème), d'un ailleurs (absent ou irréel). Elle rappelle en cela la prétérition.

Dans le poème « El frío », également de V. Aleixandre¹³⁴⁸ la négation « no se evaden » (v. 9) introduit la description de cette évasion (enrichie d'une comparaison, « como pliegos », puis d'une métaphore : « ese papel ») :

No se evaden las almas como pliegos
 ese papel doblado por los brdes
 por lo que más duele si sonrien
 cuando la luz escapa sin notarse (v. 9-12)

La temporalité est, sinon double, du moins ambiguë. Qu'est-ce qui prévaut, en effet, entre la temporalité stoppée, exprimée par la négation de verbes de mouvements, ou celle qui est suggérée et transparaît forcément à travers la forme négative ?

Cette ambivalence et la « tension » qu'elle engendre, dans une dynamique rythmique de « tiraillement », est particulièrement évidente lorsque c'est un verbe de mouvement qui est à la forme négative. En outre, avec l'expression « apenas » qui dit la presque-réalisation d'un phénomène dont la négation représente le parachèvement, cette dernière engendre une progression au sein du texte, comme dans le poème V, « La Mancha », de J. R. Jiménez¹³⁴⁹ :

Una estrella sin luz
 casi, en la claridad difusa
 de la luna extendida por la niebla,
 vigila tristemente todavía
 los olivares de la madrugada
 que ya apenas se ven. [...]

¹³⁴⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 62.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁴⁹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 104.

Au vers 6 le terme « apenas » introduit l'évocation de la tombée de la nuit en en suggérant la dimension durative, corroborée par l'expression « sin luz / casi » (v. 1-2), où la conjonction « sin » présente la même ambivalence d'annonciation-destruction que la forme négative. La lumière est évoquée, déjà absente. Ensuite, l'adverbe « ya » indique aussi que cette absence (de visibilité) n'a pas toujours été, et qu'elle se situe par rapport à une ligne chronologique (soulignée au vers 9 par les verbes « se va » et « se viene »)¹³⁵⁰. De même, dans le poème « Lo fatal » de R. Darío¹³⁵¹, le locuteur joue sur les expressions « apenas » (v. 1) et « no » (v. 2), d'autant que les expressions « es sensitivo » et « siente » sont des quasi-synonymes. L'adverbe « ya » met en valeur l'évolution d'un processus – celui de la mort – dont il souligne, encore une fois, le parachèvement.

La valeur rythmique et temporelle de la négation renvoie selon nous à la relation de cette forme langagière à l'objet poétique (référentiel), instantanément présenté et retiré à la vue. Si, dans le même temps qu'elle nie l'action, elle la suggère en la nommant malgré tout, sa temporalité est à la fois une atemporalité (énoncée par la phrase) et un mouvement (suggéré par les mots). Dans le poème « Negra-flor », de R. Alberti¹³⁵², par exemple l'expression « no despiertes » (v. 5 et v. 9) traduit à la fois un acte atemporel (puisqu'il s'agit d'un impératif) et la volonté du locuteur de prolonger cet instant précieux à ses yeux où la femme (la fleur métaphorisée) dort. Ici, la négation traduit sa crainte (la peur qu'elle se réveille), signification différente de celle du simple verbe « duerme » (v. 2) qu'on aurait pu, à première vue, considérer comme son synonyme. Au contraire, « no despiertes » fait appel à cette dimension « hypothétique », imaginaire, inhérente à la négation. Suspendant la temporalité, le locuteur l'évoque déjà, de même qu'il laisse entrevoir le caractère inéluctable du moment du réveil¹³⁵³. L'adverbe « hasta » (v. 6 et 10), ainsi que le substantif « mañana » (v. 6) impliquent d'ailleurs cette dimension temporelle et constituent une prolepse qui contredit l'atemporalité suggérée – « désirée » même – par la forme négative. Avec la négation, la progression temporelle du poème est par conséquent ambivalente. Le rythme émane de ce paradoxe.

¹³⁵⁰ Plus loin, l'expression « casi no se ven » reprend la même idée mais la forme négative du verbe insiste sur le fait qu'une étape postérieure dans le déroulement de ce processus est atteinte.

¹³⁵¹ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 152.

¹³⁵² *Marinero en tierra*, op. cit., p. 105.

¹³⁵³ Cette contradiction, qui semble inhérente un certain type de négation, est particulièrement évidente dans la seconde section du poème « El mar muerto », où c'est la négation « no sabe » qui introduit l'objet principale du poème « ha muerto el mar ». Cf. également le poème « Ida » de V. Aleixandre (*Espadas como labios*, op. cit., p. 87), le poème « LI » de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 136).

Cette particularité de la négation lui permet de stopper (voire d'inverser) le déroulement du discours (et de la syntaxe). Affirmation et négation mêlées engendrent une progression temporelle double, composée d'avancées et d'hésitations. Dans le poème « Desde alta mar »¹³⁵⁴ de R. Alberti, le verbe « quiero » est répété trois fois à la forme négative (v. 1, 5 et 7) et deux à la forme positive (v. 2 et 6). Il s'ensuit une alternance entre un mouvement qui conduit symboliquement le locuteur vers le large, qui évoque une progression : « quiero ir andando por el mar »¹³⁵⁵, et un mouvement qui l'en éloigne au contraire : « no quiero barca » (v. 1), voire un rejet. Cette alternance au sein du poème présente un double mouvement de flux et de reflux qui évoque symboliquement celui des vagues, le rythme émergeant de cette temporalité à double sens suggérée par la syntaxe et le dualisme affirmation-négation¹³⁵⁶.

La négation représente une modalité particulière de l'action, en mettant en scène l'absence, elle confère une dimension dynamique à un lieu impossible, et par conséquent exempt de toute action. En cela, tout en étant renvoyant à une temporalité chronologique (du fait de sa conjugaison), elle rejoint la temporalité de type 1, celle du « dedans des mots » qui émane directement du verbe et du langage, quelle que soit la situation de celui-ci sur la ligne chronologique. Certains modes et formes verbales, exclus de l'inscription du discours dans toute dimension chronologique et référentielle, correspondent, de même, à cette dynamique temporelle « en puissance ».

2.1.2.3. Infinitifs, gérondifs et participes : le temps « en puissance »

Contrairement aux modes indicatif et subjonctif, l'infinitif présente une action sans référence à la « ligne chronologique » sous-entendue dans le procès (et donc sans temporalité de type 2), pas plus qu'à la situation d'énonciation. Selon J.M. Bedel, « l'infinitif est le 'nom' du verbe qui dit le fait dans l'abstrait, sans le rattacher à une personne ni à un temps »¹³⁵⁷. Comment la valeur rythmique du verbe dépasse-t-elle cet attachement à la chronologie, dont nous avons vu qu'il était capital pour les verbes conjugués (en 2.1.1) ? Comment l'infinitif inscrit-il néanmoins l'espace du poème dans une dimension temporelle ?

¹³⁵⁴ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 127.

¹³⁵⁵ La périphrase verbale à valeur progressive, la locution « por » qui indique un mouvement « à travers », et encore une fois, une progression, tout comme le verbe de mouvement « ir » (et la préposition « a » qui le suit) traduisent cette idée de progression, c'est un mouvement « vers » le large qui y est décrit.

¹³⁵⁶ Curieusement, le poème « Circuito », de V. Aleixandre (*Espadas como labios, op. cit.* p. 50), qui présente également une confrontation affirmation-négation basée sur le verbe « quiero » (à la forme affirmative, v. 6, puis à la forme négative, v. 10), est également relié thématiquement à la mer : il s'agit encore d'un double mouvement vers le large (et particulièrement les êtres qui le peuple, « sirenas vírgenes ») et loin de la terre (v. 10-11 : « no quiero la sangre ni su espejo / ignoro si la tierra es verde o roja »).

¹³⁵⁷ *Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 413.

L'infinitif, qui traduit une progression temporelle « éteinte », constitue une traduction langagière et sémantique de la suspension. Dans cette mesure, il contrarie évidemment la figure de la « ligne » qui suggère une progression rythmique continue et progressive (celle, par exemple, qu'engendre l'indicatif). Tout comme la forme négative, il a une valeur de temporalité « stoppée », notamment exploitée dans le poème « Ausencia de un día » de J. R. Jiménez¹³⁵⁸. Dès le titre, le complément circonstanciel de temps traduit l'idée d'une brève « suspension temporelle », symbolisant la séparation (d'une durée d'un jour) du locuteur et de Zenobia. Les premiers mots du poème (première strophe) soulignent cette interruption de la temporalité (engendrée par les impératifs nombreux) :

Ahora, soñar es verte,
y ya en vez de soñar,
vivir será mirar
tu luz, hasta la muerte.

Les infinitifs présentent de façon abstraite les différentes actions : « soñar » (v. 1 et 2), « verte » (v. 1), « vivir », « mirar » (v. 3), comme s'il s'agissait vraiment, durant cette « ausencia », d'une parenthèse dans la chronologie. Il ne s'agit pourtant pas de la disparition de toute linéarité temporelle, mais plutôt d'une pause – d'un instant isolé, comme l'indiquent les adverbes « ahora » (v. 1) et « ya » (v. 2) – mais dont le prolongement infini semble possible, comme l'indique le futur « será » (v. 3).

En effet, en évoquant des actions fondamentales, vitales ou impliquant les facultés sensorielles du locuteur, cette première strophe engage la réflexion poétique autour de la perception elle-même. Cette dernière est donc bien active : elle possède un dynamisme intrinsèque même si elle ne se traduit par aucune action et ne se répercute sur aucune chronologie. L'absence de mouvements du locuteur n'est pas une absence de vie : une dimension dynamique est bien contenue dans les infinitifs énumérés. Aux vers 10-11, notamment, les différents verbes qui renvoient aux sens permettent l'évocation, dans l'abstrait, de sensations impossibles en réalité du fait de l'absence de Zenobia :

Tocar, gustar, oler,
oír, ver... esclarecer

¹³⁵⁸ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 217. C'est le poème numéroté CLI.

Exclues de toute chronologie, les actions sont « inventées », comme si le locuteur voulait recréer, de manière imaginaire, la présence de Zenobia qui lui est retirée. Or n'est-ce pas le propre de l'infinitif que de créer un élan dynamique, irréel du point de vue du référent mais pas de celui du rythme, vers une action purement imaginaire ? André Jacob compare en effet ce temps à l'enfance : « la valeur temporelle de l'enfance [...] comme l'infinitif [...] est moins passé de l'homme – adulte – que maximum de virtualité »¹³⁵⁹. L'infinitif apparaît alors comme « l'enfance » du langage, une « expérience [...] de quelque chose de prétemporel ». Si l'enfance « annonce » la vie, l'infinitif annonce la temporalité et la syntaxe. Selon E. Sapir (cité par R. Jakobson), les parties du discours reflètent « moins notre puissance intuitive d'analyse de la réalité que notre aptitude à construire cette réalité »¹³⁶⁰. Le poème de J. R. Jiménez témoigne de cette construction de la réalité par l'infinitif. Ce qu'il semble chercher, c'est la « verdad » de Zenobia (« tu verdad », v. 12), évoquant son attitude, avec les verbes « fluir » (v. 14) et « sonreír » (v. 15). Mode de l'abstrait présentant un potentiel d'action, un potentiel de temps¹³⁶¹, l'infinitif est également celui de l'irréel¹³⁶² qui échappe à toute localisation, mais s'inscrit néanmoins dans l'espace du poème.

L'atemporalité suggérée par l'infinitif est exploitée dans l'élaboration rythmique du poème « El frío »¹³⁶³ de V. Aleixandre. Jouant sur l'appréhension de l'action tantôt à l'infinitif tantôt à l'indicatif, alternent déroulement temporel, saisi immédiatement (le temps utilisé est le présent « respira », « duele », v. 6), et univers atemporel dans lequel les actions échappent au cours du temps (« acariciar unos senos de nácar », v. 5, « acariciar esta oculta ceniza », v. 7). Célébrées par le locuteur, les caresses semblent aussi éternelles que la nacre qui sert à qualifier l'objet caressé. L'infinitif permet au locuteur d'immortaliser l'action qui lui est chère et d'en nier la fugacité. Le rythme provient de cette oscillation entre éternité et immédiateté. Syntaxique et progressive, l'écriture est aussi un acte qui peut stopper le temps.

Ce caractère atemporel est représentatif de la forme du haïku et du poème « Quemar a Kafka »¹³⁶⁴ de L.M. Panero. L'action de « adelgazar » est évoquée sans référence au cours du

¹³⁵⁹ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, op. cit., p. 329.

¹³⁶⁰ « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », op. cit., p. 220.

¹³⁶¹ Dans le poème « Verdad siempre », de V. Aleixandre (*Espadas como labios*, op. cit., p. 81), les infinitifs substantivés « este velar este aprender » (v. 4), « este saber » (v. 5) participent de la description d'une réflexion interne où la temporalité n'a pas cours et qui est surtout alimentée par des substantifs et des images figées dans une considération absolue et « abstraite » grâce aux infinitifs.

¹³⁶² Dans le poème « Mi voz » de R. Alberti (*Marinero en tierra*, op. cit., p. 45), le double infinitif « llegar llegar » (v. 7) semble évoquer un rêve (inatteignable ?) de manière atemporelle et absolue.

¹³⁶³ *Espadas como labios*, op. cit., p. 92.

¹³⁶⁴ *Teoría*, op. cit., p. 123.

temps, justement rendue éternelle et non référentielle par l'infinifitif (celui-ci « no remit[e] a lo extralingüístico », dit F. Matte Bon¹³⁶⁵). La brièveté de la composition contredit la valeur aspectuelle progressive (et non ponctuelle) du verbe « adelgazar » qui implique une durée en quelque sorte évincée par sa forme infinitive « abstraite ». Il y a donc un décalage entre le temps externe, absent, annihilé par l'infinifitif, et la temporalité interne que la valeur aspectuelle du verbe « adelgazar » implique. L'infinifitif conserve ce potentiel dynamique qui est celui du verbe d'action, même s'il ne la dit pas : selon G. Guillaume, le mode infinitif est celui de la « tension seulement »¹³⁶⁶. Si le rythme apparaît bien souvent lui-même comme une tension, le temps *in posse* (G. Guillaume) de l'infinifitif possède en lui-même un rythme : « il existe dans la langue des mots qu'il suffit de prononcer même isolément pour que l'idée de temps s'éveille dans l'esprit ».

Ce « temps intérieur à l'image du mot » (G. Guillaume¹³⁶⁷) de l'infinifitif dont la stabilité contrarie la temporalité externe et chronologique s'observe également dans le poème « Remodelado »¹³⁶⁸ de L. M. Panero. Dans les premiers vers, l'infinifitif « destruir » (v. 2) participe de l'atmosphère caractérisée par l'immobilité et exempte de tout déroulement temporel, comme le soulignent l'expression « ajena al movimiento » (v. 1), les négations « ya no hay » (v. 3), « no-camino » (v. 6) et la dimension contemplative qui domine à partir du vers 4 avec la mention des couleurs (« rosa », « verde », v. 4)¹³⁶⁹ :

flor ajena al movimiento
destruir.lejos del estruendo
en la montaña donde ya no hay viento
(rosa de la muñeca, verde de la nada) (v. 1-4)

Mais le déroulement temporel, interrompu, ne semble-t-il pas sous-jacent ? Ne peut-on le percevoir, dès les termes « estruendo » (v.2) (même s'il est considéré comme lointain), ou

¹³⁶⁵ *Gramática comunicativa del español, op. cit.*, p. 75.

¹³⁶⁶ *Temps et verbe, op. cit.*, p. 17. Il l'oppose au « participe en -ant » où tension et détension sont juxtaposées et au participe passé qui est le mode de la « détension seulement ». Pour ce qui est de l'infinifitif, il s'explique : « « Rien de cette tension n'ayant encore été dépensé il n'existe dans l'esprit aucune image de détension et la tension entre seule dans la composition de l'image verbale ».

¹³⁶⁷ *Temps et verbe, ibid.*

¹³⁶⁸ *Teoría, op. cit.*, p. 116.

¹³⁶⁹ On pourrait également commenter les préfixes privatifs des termes « indiferencia » et « inmóvil » (v. 7 et 8), l'adjectif « estúpida » (v. 9) qui, s'il n'exprime pas réellement l'absence de mouvement, dit du moins celle de la réflexion, l'interruption de la pensée. Le terme « única » (v. 10) traduit également l'absence de protection de la fleur dans son « éxtasis parcial ».

« viento » (même s'il est nié¹³⁷⁰) ? Il semble plus visible encore à la fin du poème, avec la mention des « tentáculos / de seres parcialmente monstruosos » (v. 10-11) :

verdes también los ojos del perro fugaz
que prosigue su no-camino
ante la indiferencia del que vende pañuelos
en una esquina para siempre inmóvil
con una flor terriblemente estúpida en el ojal
como única defensa frente a los tentáculos
de seres parcialmente monstruosos
que devuelve a la nada su éxtasis parcial. (v. 5-12)

On devine la destruction à venir de cette atmosphère atemporelle dont le caractère éternel semble désormais remis en cause. Le verbe conjugué « devuelve » (v. 12) exprime d'ailleurs un procès en train de se réaliser. Or, il signifie la mort et, vraisemblablement, la destruction. Cette expression « devuelve a la nada » apparaît donc comme synonyme du verbe « destruir » (v. 2), avec pour seule modification le passage de l'idée (atemporelle) à l'acte lui-même. Pour F. Matte Bon, l'infinitif « se usa para remitir [...] a la idea semántica evocada por el verbo »¹³⁷¹. L'« idée sémantique » de « destruir » implique un mouvement de destruction en puissance, explicite dans l'expression « devuelve a la nada ». L'infinitif apparaît comme suggérant une dynamique (contenue dans le mot) qui trouvera ensuite son développement dans la formulation syntaxique : « à l'instant initial, [...] la chronogénèse n'a pas encore opéré, elle est seulement pouvoir d'opérer » selon S. Lojkiné¹³⁷². Il produit cette « impression de mobilité progressive »¹³⁷³, caractéristique du temps *in posse*. Le temps linéaire est alors doté de vecteurs, de « flèches » qui en font une tension, annonce une chronologie encore inexistante. Le passage de l'infinitif à l'indicatif correspond à celui de l'*aion* (le temps comme éternité) opposé au *chronos* : « si l'*aion* indique déjà une tension de durée, celle-ci change de nature avec *chronos*. La tension devient intention »¹³⁷⁴. En effet, l'expression « devuelve a la

¹³⁷⁰ Cf. le chapitre précédent, au sujet du double mouvement de présentation-destruction de la négation.

¹³⁷¹ *Gramática comunicativa del español, op. cit.*, p. 75. Cf. idée d'abstraction évoquée par J.-M. Bedel.

¹³⁷² Pour S. Lojkiné : « l'expérience poétique (...) ramène [le lecteur] à ce moment indifférencié, sans durée, d'avant l'expression, lorsque la pensée surgit tout entière, mais n'a pas encore été décomposée dans la succession du langage ». L'atemporalité de l'infinitif, chez L. M. Panero permet de dépasser cette contrainte inhérente à la littérature qui est celle de sa dimension textuelle et son « déroulement ». Le terme surgit dans le texte sans articulation, sans explication, pure émanation de l'inconscient d'un locuteur. Or, comme le rappelle J. Greisch (*Temps et langage, op. cit.*, p. 132-133) qui renvoie à F. Gantheret, l'inconscient est atemporel. « Les processus du système inconscient sont a-temporels c'est-à-dire ils ne sont pas ordonnés selon le temps, ils ne sont pas modifiés par le cours du temps, ils n'ont tout simplement aucune relation au temps ».

¹³⁷³ *Ibid.*

¹³⁷⁴ Jean Greisch, *Temps et langage, op. cit.*, p. 58.

nada » évoque le résultat de la mort, et non celle-ci comme un processus en cours. Seul le verbe « détruire » a cette signification.

A l'échelle du poème, on dira que l'étendue du texte (temporalité de type 3), « nourrie » par la temporalité de type 1 (le dynamisme inhérent à l'infinitif), construit, enfin, une temporalité de type 2, chronologique. Situé au début du poème, l'infinitif constitue une double prolepse, sémantique (idée de destruction¹³⁷⁵) et syntaxique (passage de l'idée à l'acte). Cette double prolepse n'est-elle pas déjà sous-entendue dans le titre « Remodelado » ?

En effet, au contraire de l'infinitif, le participe passé implique une antériorité et envisage l'action terminée, c'est-à-dire qu'il se projette dans un moment encore postérieur à celui qu'impliquait l'infinitif dont l'indépendance par rapport à toute chronologie ne suggère que l'action en elle-même, et non pas son achèvement. Toutefois, si aucune temporalité de type 1 n'est présente « en puissance » dans le participe passé – G. Guillaume souligne en effet son « absence de tension » qui l'oppose à l'infinitif et au participe présent¹³⁷⁶ – sa position dans le titre dans ce poème constitue une véritable mise en tension du texte puisqu'elle renvoie à ce qui n'est exprimé qu'après le dixième vers. C'est le paysage qui, à cause de la destruction de la fleur, semble « remodelé », comme l'énonce le titre.

Cet exemple montre bien toute l'ambiguïté de l'infinitif et des modes nominaux qui, apparemment atemporels, permettent pourtant d'impliquer une action sous-jacente qui, si elle demeure « en puissance » dans l'esprit du locuteur et du lecteur, est à l'origine d'une véritable tension qui parcourt le poème et lui confère un rythme. Cette capacité à traduire une action « en puissance », ensuite visualisée dans sa réalisation elle-même (par le recours à d'autres formes verbales), peut également être observée dans les formes substantivées de l'infinitif, comme aux premières lignes du poème CL « Retrato de niño (atribuido a Velázquez) » de J. R. Jiménez¹³⁷⁷ :

En un caerse de temprana tristeza pensativa, me mira, desde el rincón, el niño.
¡Qué acariciar el de su nostálgica almilla española! (l. 1-2)

¹³⁷⁵ Symboliquement, d'ailleurs, cette destruction qui met fin à l'extase partielle (« éxtasis parcial») qui caractérise l'existence de la fleur pourrait symboliser le cours du temps.

¹³⁷⁶ *Temps et verbe, op. cit.*, p. 17.

¹³⁷⁷ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 216, c'est le poème numéroté CL.

Dès la première ligne, l’infinitif substantivé « un caerse » évoque l’apparition de la tristesse sur le visage de l’enfant peint qui semble prendre vie. Ensuite, « qué acariciar » (l. 2) évoque également une action qui serait « effectuée » par l’enfant et ressentie par le locuteur. On la visualise comme un geste, un mouvement, impliquant nécessairement une temporalité. Bien sûr, c’est cette visualisation qui est temporelle et rythmique. Le rythme du verbe est encore un rythme du sens, engendré par les « images mentales » suscitées dans l’esprit du locuteur. Plusieurs poèmes mettent à contribution cette valeur dynamique de l’infinitif, comme le poème « El árbol tranquilo », CIX, de J. R. Jiménez¹³⁷⁸ où l’infinitif donne vie et mouvement à la contemplation :

[...] El árbol no se entera, y entre él – yo – y este sucederse de agrios colores, olores
y rumores, se agranda la distancia [...] (l. 19-20)

Le substantif de discours formé à partir de l’infinitif, dans l’expression « este sucederse », implique sémantiquement le déroulement temporel. L’infinitif participe à une dynamisation du paysage¹³⁷⁹ dont la représentation acquiert grâce à lui cadence et vitesse : rythme. Ce dernier émane là aussi de phénomènes sémantiques (le déroulement d’une image mentale), même s’il provient de la syntaxe appuyée par d’autres procédés formels¹³⁸⁰.

L’infinitif a donc plusieurs valeurs rythmiques : d’abord, il s’oppose aux autres modes puisqu’il peut traduire une interruption, une suspension de la progression syntaxique, voire la totale négation de celle-ci. Or, on a vu que cette caractéristique n’était pas étrangère à toute dimension rythmique¹³⁸¹. Par ailleurs, sa valeur de verbe (y compris si celui-ci est substantivé dans le discours) lui confère une dynamique interne que les poètes mettent diversement à contribution (parfois de manière patente, comme dans l’exemple de « Remodelado » de L. M. Panero). Cette seconde valeur le rapproche du gérondif qui implique un déroulement

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹³⁷⁹ Cette mise en mouvement du paysage qui se « déroule » sous les yeux du locuteur, plus qu’il ne lui apparaît comme une image figée est soulignée à la phrase suivante : « se agranda la distancia » (l. 21).

¹³⁸⁰ Ici, l’allitération en « s » et « c », et l’assonance en « o » engendrent également l’impression d’un « déroulement » temporel en créant une continuité sonore entre les termes. En outre, dans le poème « Pegaso » de R. Darío (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 86), l’aspect sémantique a plus d’importance encore car si l’infinitif peut sembler contribuer à la dimension temporelle et dynamique du poème c’est parce qu’il est rattaché à une action effectivement réalisée, introduite par un verbe conjugué. D’autres éléments syntaxiques lui confèrent donc un potentiel « actif » et dynamique, comme dans la périphrase verbale « iba yo a montar » (v. 1), ou les expressions « hizo brillar » (v. 5), « logré seguir » (v. 6). L’action du locuteur acquiert une temporalité interne, tournée vers le futur avec « un gran volar » dont le dynamisme est souligné par le verbe « voy ».

¹³⁸¹ D’ailleurs il s’apparente en cela à la négation à laquelle nous l’associons dans ce chapitre.

temporel¹³⁸². Ainsi, dans les premiers vers du troisième poème de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero¹³⁸³, la temporalité semble figée :

Dormir en un algodón y el canto de las sirenas
y el león en invierno y los pájaros (volando en círculo)
que no existen
 y las floras del ártico
y Urana
perfectamente desmayándose
 sin manos (v. 1-5)

L'infinif « dormir » (v. 1) évoque une action isolée de toute chronologie, probablement associée à une dimension onirique composée d'images incompréhensibles, paradoxales qui apparaissent au locuteur de manière subite et atemporelle : « el canto de las sirenas », « el león en invierno ». Dans ce contexte, la parenthèse « (volando en círculo) » permet une visualisation qui acquiert une dimension temporelle¹³⁸⁴ et infinie à la fois : le gérondif traduit, comme dit Y. Macchi, « une image dynamique de l'événement, qu'il montre en perpétuel accomplissement de lui-même, sans qu'on le voie jamais atteindre son propre terme »¹³⁸⁵.

Les modes atemporels engendrent une dynamique en puissance, surgie du dedans des mots et du langage poétique. Les verbes sous-tendent le rythme, hors de toute ligne chronologique et de toute action. La figure de la ligne n'est cependant pas obsolète, puisque la temporalité interne implique l'idée d'une progression (« Remodelado », « Retrato atribuido a Velázquez ») ou d'une interruption de celle-ci (plusieurs poèmes illustrent cette suspension) et, par conséquent, une conception spatiale de l'espace poétique. Considérer l'absence de progression est bien une manière de souligner le décalage entre temps et espace, la mise en tension du territoire poéti(ma)que et de la temporalité des mots. Ce qui est « rythmique » à

¹³⁸² L'emploi du gérondif semble être un trait caractéristique de l'écriture de L. M. Panero, que l'on retrouve également dans le dixième poème de cette section de *Teoría* (*op. cit.*, p. 107). Le vers 47 : « el sonido, significando insistencia » évoque le son comme un véritable acte et invite à en considérer la signification intrinsèque pendant le déroulement de celui-ci, qui acquiert donc une dimension temporelle, progressive. Le poème final « Vanitas vanitatum » (*ibid.*, p. 131) présente également ce type de gérondif : l'expression « largo tiempo, esperando que Ulises... » (v. 22) en souligne d'ailleurs la valeur aspectuelle de progression.

¹³⁸³ *Teoría*, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁸⁴ En effet, G. Guillaume explique à propos du « participe en -ant » qu'on peut peut-être associer au gérondif espagnol : « Le verbe a devant lui la partie non encore dépensée de sa tension et derrière lui la détension correspondante à la tension déjà dépensée » (*Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 16-17).

¹³⁸⁵ Yves Macchi, conférence intitulée « Sculpture du sens et sens d'une sculpture – Chronosyntaxe (VIII) », pour le séminaire « Poésie et réalité » du PIAL (Poésie Ibériques et d'Amérique Latine) organisé par le CRIMIC Paris Sorbonne-Paris IV, et présentée le 22/06/2006 (p. 6).

proprement parler, c'est cette confrontation que l'écriture réalise – quelle qu'en soit la nature. Si le verbe d'action possède intrinsèquement ce potentiel dynamique et temporel, qu'en est-il des textes dont la syntaxe se base sur d'autres types de verbes (verbes d'état notamment) ou d'autres catégories grammaticales (absence de verbe) ?

2.1.3 Absence de verbe : une écriture statique ?

Comment l'écriture progresse-t-elle lorsque les verbes qui en « portent » la temporalité se font rares ? Traduisent-ils néanmoins un mouvement ? Si les verbes d'état sont à considérer, leur présence se confond-elle toujours avec une dimension contemplative du poème ? Qu'en est-il, enfin, des poèmes totalement dénués de verbes ? Rythme et temporalité vont-ils encore de pair ?

2.1.3.1 Jeux de vitesses et de contrastes

Une étude des poèmes où les verbes d'action sont rares nous invite à confronter leur présence et leur absence, à analyser l'abondance de mouvements dans le temps et l'espace, l'immobilité. Cette dualité potentielle est diversement utilisée par les poètes, mais s'avère parfois constituer un véritable moteur rythmique. Il arrive, en effet, que l'alternance engendre un jeu sur les temporalités et sur les vitesses. Le poème LVII de J. Ramón Jiménez¹³⁸⁶ est « encadré » par deux verbes d'actions, « deshojé » (v. 1) et « se colmó » (v. 7) qui expriment deux mouvements contradictoires.

Te deshojé, como una rosa,
para verte tu alma,
y no la ví.
Mas todo en torno
– horizontes de tierras y de mares –,
todo, hasta el infinito,
se colmó de una esencia inmensa y viva.

Le premier de ces mouvements est plongeant, conduit à l'intimité de l'interlocutrice (« para verte tu alma », v. 2), le second est ascendant et concerne, au contraire, le contexte extérieur dans lequel se trouve le locuteur (« horizontes de tierras y de mares »)¹³⁸⁷. Quatre

¹³⁸⁶ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 145.

¹³⁸⁷ Nous n'évoquons que brièvement ce poème qui a déjà fait l'objet d'une étude en première partie.

vers séparent ces deux verbes, soit presque la totalité du poème¹³⁸⁸, prolongeant le mouvement initié au vers 1 et annonçant celui qui atteint son climax avec le vers 6. En effet, au vers 2, le complément de but du verbe « deshojé » en précise la direction. A l'inverse, après le décalage typographique, le complément de lieu « hasta el infinito » (v. 5), apposé au sujet de ce verbe (à partir du vers 3), implique un élargissement de point de vue – la rupture avec les vers précédents est marquée par « mas » (v. 3) – qui s'amplifie en un mouvement graduel jusqu'au verbe « se colmó », son paroxysme. Entre ces deux mouvements¹³⁸⁹, l'action est niée – c'est même l'incapacité du locuteur qui est suggérée : « y no la vi » (v. 3) et qui induit ce retournement, inversion de la focalisation qui passe de l'intime au panoramique. Formant deux lignes en V horizontales, visualisables autour de la négation, ce poème met bien en jeu le potentiel des verbes (d'action) à dire le jaillissement du mouvement ou – lorsqu'ils sont absents ou niés – l'immobilité.

De même, dans le long poème « El rey del mar » de R. Alberti¹³⁹⁰, les trois strophes se construisent selon un procédé similaire d'alternance d'action et d'inaction. La diversité des temps verbaux utilisés dans les premiers vers traduit une multiplicité des procès et de leur déroulement temporel, perçu à différentes étapes : relâchement de toute tension (G. Guillaume¹³⁹¹) avec le passé composé « han visto » au vers 1, processus en cours avec « quiere » (v. 5), ou « quiero » (v. 6), ou encore visualisation de la dimension « active » du langage avec l'exclamation à l'impératif (« matádmelo », v. 4).

La seconde strophe implique au contraire le passage de l'action à l'immobilité, non plus dominée par les verbes qui en sont totalement absents, mais par les substantifs. Ceux-ci sont juxtaposés de manière presque elliptique, notamment entre les vers 1 et 2 ou entre les vers 4 et 5 (à chaque fois l'expression « he aquí » paraît sous-entendue). En fait, chacun des vers de la strophe renvoie à un motif unique – « hombros » (pour le vers 7), puis « manto » (pour le vers 8), puis de nouveau « hombros » (v. 9), « frente » (v. 10), « corona » (v. 11) et enfin de nouveau « frente » (v. 12) – enrichi de compléments du nom (« de agua salada », v. 7, « de

¹³⁸⁸ Seul le vers final (v. 7) apporte un prolongement (sous forme de deux épithètes) au substantif « esencia » et n'appartient pas au double mouvement plongeant-ascendant du poème.

¹³⁸⁹ Ces mouvements correspondent aux phrases ici qui apparaissent bien comme des « directions », ou pour reprendre la métaphore de N. Chomsky, un « chemin » allant « suivant le sens des flèches » (cf. introduction à la seconde partie)

¹³⁹⁰ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 141.

¹³⁹¹ *Temps et verbe*, op. cit., p. 18. Le verbe suppose tension et la position tn [c'est-à-dire la position finale] par cela même qu'elle achève le verbe ne comporte plus de tension mais se passe tout entière en détension – cette détension étant exprimée par le participe passé.

algas », v. 11) et d'adjectifs (« sola », v. 12). C'est la visualisation figée, sans mouvement¹³⁹², de ces motifs qui domine. Dans un troisième temps, bien que les verbes d'état majoritaires dans la troisième strophe (trois sur quatre verbes au total) n'impliquent pas une action similaire à celle du début du poème, le dynamisme est tout de même engendré par le futur des verbes « serán » (répété deux fois, v. 14 et 15) et « seré » (v. 19) qui impliquent une évolution temporelle¹³⁹³ et suggèrent une temporalité de type 2, c'est-à-dire plutôt basée sur un rapport à la chronologie.

On voit bien comme le passage de l'absence de mouvement à l'activité la plus intense peut engendrer un rythme, dans ces deux exemples où, à chaque fois, en découle un rythme double, alliant un mouvement de ralentissement et une augmentation du dynamisme. Néanmoins, l'alternance des temporalités et des cadences subit ailleurs des fluctuations plurielles, où la temporalité connaît différentes vitesses, parfois des plus vives, parfois ralentissant jusqu'à s'interrompre¹³⁹⁴. Le poème « Salón » de V. Aleixandre¹³⁹⁵ présente ces mouvements fluctuants entre vitesse et lenteur, dynamisme et immobilité. Les sept premiers vers sont exempts de verbes. Ensuite, le mouvement exprimé par le terme « vaivén » (v. 9) semble circonscrit à une image figée et observée sans réelle implication du locuteur. C'est d'ailleurs ce que traduit l'expression « amor que se avanza » (v. 8) :

Todo un ramo de mirtos
o de sombras coloreadas
un mármol con latidos
y un amor que se avanza

Un vaivén obsequioso
de momentos o pausas
un salón de walkyrias
o de damas desmayadas

Si la valeur aspectuelle du verbe implique une dimension progressive et dynamique, le fait qu'il appartienne à une proposition subordonnée relative empêche toute réelle progression de la temporalité « chronologique » (type 2).

¹³⁹² Les signes de ponctuation en amont et en aval, comme les tirets ou les points d'exclamation qui encadrent ces différents motifs, illustrent d'ailleurs cette absence de mouvement.

¹³⁹³ Néanmoins, elle semble remise en cause par l'interrogation finale.

¹³⁹⁴ Ainsi, le poème « Sueño del marinero », de R. Alberti (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 79), offre plusieurs contrastes sur le plan rythmique. Les deux premiers tercets comptent un verbe chacun, puis les verbes sont absents des strophes 3 et 4. Au contraire, ils abondent de nouveau aux tercets 5 (deux verbes), 6 (trois verbes conjugués) et 7 (deux verbes) pour se faire, à l'inverse, plus rares dans la suite du texte : quatre verbes pour l'ensemble des quatre strophes ainsi que du vers final, soit à peu près la même « densité » qu'au début du poème.

¹³⁹⁵ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 97.

Extrêmement rares dans la première partie du poème (il n'y en a que quatre jusqu'au vers 33), les verbes abondent au contraire entre les vers 34 et 37 :

Tú, calor que ascendiendo
chocas carnes de lata
pones besos o líquenes
por humedades bajas

Par ces verbes de mouvement, « d'activité » (« chocas », v. 34 et « llevas », v. 37) ou d'« accomplissement »¹³⁹⁶ (« pones », v. 35), une dynamique surgit¹³⁹⁷ puis retombe à nouveau après le vers 37 puisque seuls trois verbes conjugués apparaissent dans les quinze derniers vers. Parmi eux, un verbe d'état (« son », v. 50) qui ne décrit aucune action ni mouvement, et un verbe à la forme négative (« no se arranca », v. 50) qui, s'il suggère le mouvement, le retire à la temporalité « chronologique » du texte. Le participe passé « detenido » (v. 45) exprime d'ailleurs non seulement sémantiquement mais également grammaticalement cette absence de dynamisme¹³⁹⁸. Seule véritable action, « despunta » (l. 52) clôt le poème sur un mouvement, celui du jour qui pointe et achève, d'un seul coup, la description de cette scène de « Salón » vraisemblablement nocturne. La temporalité ne coule pas selon un flux imperturbable ; ses remous, ses variations, sont au contraire d'une importance capitale pour le rythme. Le poème est un espace et une durée fluctuante et variée, riche de ces temporalités diverses¹³⁹⁹ qui s'agencent et se confrontent.

Dans le poème « Sombras en el Vittoriale » de P. Gimferrer¹⁴⁰⁰, les quinze premiers vers renvoient à la description figée et atemporelle d'un personnage. La rareté des verbes explique l'absence de mouvement : le premier (« tenía », v. 1) introduit le portrait physique de G. d'Annunzio¹⁴⁰¹ alors que l'irruption du prétérit avec « vivió » et « tuvo » (v. 12) situe le personnage dans un contexte chronologique, réduisant sa vie à un instant ponctuel (« vivió »),

¹³⁹⁶ Les verbes d'activité et d'accomplissement sont également dynamiques et duratifs mais seuls les seconds sont téliques. C'est effectivement le cas de « pones » qui inscrit bien « la prise en compte d'une visée » (N. Le Querler, *Typologie des modalités*, op. cit., p. 21).

¹³⁹⁷ Au contraire des premiers vers, où l'absence de verbe allait de pair avec une mise à l'écart du locuteur qui ne semblait pas appartenir réellement à la scène qu'il décrivait, l'apostrophe « tú » (v. 2) nous fait passer du récit à la situation d'énonciation.

¹³⁹⁸ Rappelons que selon G. Guillaume (*Temps et verbe*, op. cit., p. 17) il exprime une « détension ».

¹³⁹⁹ On pourrait également opposer l'abondance des verbes dans le sonnet « Rosa-fría, patinadora de la luna » et « Malva-luna-de-Yelo », où ils sont au contraire peu nombreux (*Marinero en tierra*, op. cit., p. 86-88), mais on dépasse, ici, le cadre du seul poème.

¹⁴⁰⁰ *Arde el mar*, op. cit., p. 140.

¹⁴⁰¹ Plusieurs éléments sont ainsi évoqués successivement : « la frente » (v. 1), « la mirada » (v. 2), « la espalda » (v. 4), « las sienas » (v. 5), « los hombros » (v. 9).

et la multiplicité de ses actions à un seul terme (« tuvo », v. 12, renvoie à plusieurs productions littéraires)¹⁴⁰².

Tenía el rostro claro de un poeta, la frente
tensa de Alcides, la mirada fúlgida
y triste de Proteo, el arpa herida
de la espalda o venablo, el tambor escarlata
de la sangre en las sienas.

Tíber, Tíber,

oh gloria de los Este,
largos otoños sobre el puente, arcadas
o túneles de rosas, sueño y púrpura
en los hombros, armiño,
gladiolo ígneo,
Italia.

Aquí vivió.

Tuvo el don de decir con verdad la belleza,
aquélla (belleza o verdad) tan suya, tan sentida
desde los fríos de Pescara y el misterio
de sus voces secretas.

(v. 1-15)

Ensuite, l'écriture suit une longue évolution vers une remémoration du personnage. Si les substantifs dominant toujours largement l'espace poétique, les verbes, sans doute par leur disposition relativement régulière¹⁴⁰³, se répondent pour élaborer une progression temporelle unique où se succèdent trois temps grammaticaux : passé (imparfait et prétérit, des vers 16 à 20), présent (entre le vers 22 et le vers 28) et futur (v. 29)¹⁴⁰⁴. Ils participent conjointement à la progression temporelle et rythmique¹⁴⁰⁵ de l'ensemble, accélérant la fin du poème vers un

¹⁴⁰² Le prétérit « plonge » le lecteur dans le récit. C'est le temps par excellence du récit, pour E. Benveniste (*Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p. 241), « le temps de l'évènement hors de la personne du narrateur ».

¹⁴⁰³ Ils sont au nombre de huit sur quinze vers, et se situent environ un vers sur deux, généralement en seconde position dans le vers (un seul mot les précède). Si on le ramène leur nombre à l'étendue de ces vers, dont la longueur moyenne est de 14, 375 syllabes, les verbes ne sont pas très nombreux.

¹⁴⁰⁴ Cette progression linéaire est fluctuante et connaît des interruptions, avec le verbe « hoza » qui suggère une recherche du passé, de même que « memoria de un ayer » (v. 22). Au contraire, l'expression « pronto, pronto » (v. 23) accélère en quelque sorte la prolepse, comme si le présent, ici à valeur de futur, permettait d'actualiser davantage les faits, de les rendre plus inévitables. Le verbe au futur « habrá », enfin, est véritablement annonciateur de la mort de G. d'Annunzio, sonnée par le « cuerno de caza » (v. 29).

¹⁴⁰⁵ Le poème « Marqués de Sade » de L. M. Panero (*Teoría, op. cit.*, p. 126) connaît la même dimension linéaire et centrale, puisque les trois uniques verbes – sur 9 vers – expriment la même action, par la répétition du verbe « morir » tour à tour au prétérit (v. 1 : « murió ») et à l'imparfait (v. 3 : « moría ») et la répétition sémantique de ce verbe avec « desvanecerse » (v. 9). La valeur aspectuelle de ces temps est différente : « La réalité de l'imparfait est très intense mais elle ne s'étend qu'à une partie de l'image verbale. La réalité dans le parfait défini est moins intense mais elle s'étend à l'image verbale entière » selon G. Guillaume (*Temps et verbe, op. cit.*, p. 65). D'abord ponctuelle et lointaine, avec le prétérit (« Le passé simple : indique que le moment considéré est nettement disjoint du moment de l'énonciation » selon L. Gosselin, *Sémantique de la temporalité en français*, Paris, Duculot, 1995, p. 305), l'action de mourir est ensuite appréhendée dans son inachèvement, perçue comme un processus en cours, avec l'imparfait, ce qui suppose un certain ralentissement. Le présent « se desvanece » implique, contrairement aux autres temps, une visualisation du processus encore actuel (ce que souligne

mouvement unique qui contraste, par sa continuité, avec la quasi-absence de dynamique du début du poème. L'organisation des mouvements de vitesse et de lenteur constitue un phénomène dynamique et rythmique.

Au contraire, il arrive que tout le déroulement temporel du poème dépende de cette rareté des verbes, engendrant un mouvement « stérile », qui tourne sur lui-même. Dans le poème CCV « Semper » de J. Ramón¹⁴⁰⁶, le verbe initial « vuelvo » suscite un mouvement unique, exempt de databilité¹⁴⁰⁷, du fait de sa valeur aspectuelle de répétition. La progression est celle d'un mouvement « vers », nécessairement précédé d'un mouvement « à l'opposé de » qui reste sous-entendu, dans une sorte de force cyclique suggérant l'habitude. Celle-ci est effectivement réaffirmée par les expressions « una vez y otra » (v. 1), « cada vez » (v. 2), le pluriel de « años muertos » (v. 3) et le participe passé « renovado » (v. 4). Impossible de situer cette action d'après une chronologie (temporalité 2) ou de lui conférer une visée réelle : la dimension téléologique du verbe semble annulée par les expressions qui l'accompagnent. Le rythme est figé, comme si ce mouvement se déroulait dans un espace restreint où chaque vers surenchérit la valeur de répétition, comme en témoigne la fréquence des expressions citées plus haut¹⁴⁰⁸. S'il ne déclenche aucune réelle progression chronologique, ce verbe initial permet pourtant une réflexion atemporelle.

La seconde strophe, exempte de verbe, est principalement constituée d'exclamations nominales¹⁴⁰⁹. Le mouvement cyclique est à nouveau suggéré par la juxtaposition des contraires « lejos » / « cerca » (v. 5 et 7) et par la répétition de « igual » (v. 10) dont la signification même dit la répétition. De plus, les verbes peu présents cèdent le pas aux qualificatifs : adverbes et adjectifs (« igual y desvalido », v. 6, « mismo », v. 8, etc.) qui ne transmettent aucune progression de l'action. Le rythme ne provient donc pas de la temporalité

l'adverbe « mientras »). La mort présentée comme un fait passé au début du poème se convertit progressivement en un phénomène en cours par un retour en arrière élaboré à l'échelle du poème.

¹⁴⁰⁶ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 266.

¹⁴⁰⁷ Jean Greisch (*Temps et langage*, op. cit., p. 83) définit ainsi la « condition de possibilité transcendante de date que génère le calendrier ».

¹⁴⁰⁸ En outre, le nom du poème « Semper » (toujours, éternellement) introduit cette valeur de répétition et en souligne l'importance dans ce poème. G. Genette (cité par J. Greisch, *Temps et langage*, op. cit., p. 112), commente cette valeur « itérative » du récit qui, comme ici raconte un « événement pluriel en une seule émission narrative ».

¹⁴⁰⁹ Le poème « ¿Para quién, galera mía... ? » de *Marinero en tierra* (op. cit., p. 136) est également composé d'une phrase exclamative, précédée d'une interrogation sans verbe. Ce type de phrase génère, là aussi une valeur atemporelle dans la mesure où, renvoyant à l'énonciation et à la dimension « active » du langage, elles ne situent pas l'action par rapport à une chronologie.

qui émanerait de l'écriture mais au contraire de l'immobilisme, du mouvement plus vertical que linéaire qui découle de la dimension intimiste¹⁴¹⁰.

Lorsque la « rareté des verbes » est une quasi-absence, il est difficile de prétendre à une progression dynamique de l'écriture. Le rapport que celle-ci entretient avec l'espace du poème (son nécessaire déroulement spatial) est forcément différent. Dans le poème « Licantropi, hiboux, calaveras »¹⁴¹¹, de L. María Panero, l'écriture semble détachée de toute progression, de toute avancée temporelle (comme le suggère la répétition du vers 1 au vers final). Les seuls verbes décrivant véritablement une action renvoient à des processus vitaux : « dan luz » (v. 9) et « muere » (v. 10), qui rendent compte du mouvement fondamental, premier, du passage des générations, du cycle de la vie¹⁴¹². On retrouve là l'idée d'un mouvement central (déjà perçu dans les exemples étudiés plus haut), unique, émanant d'un petit nombre de verbes. Néanmoins, ce qui domine ici, ce sont les substantifs, (numériquement bien plus importants que les verbes), qui couvrent les cinq premiers vers :

Licantropi, hiboux, calaveras	
bestias de zonas oscuras	
Hombres-Lobo, pozos, pasado	
grilletes los alfileres	sobre
la muñeca de carne rosada	

Lorsque le premier verbe d'action apparaît (« no solloza », v. 6), la tournure négative traduit plutôt la passivité et l'absence de mouvement et de vie de cette poupée – pourtant de chair (« muñeca de carne », v. 5). Etres et animaux semblent juxtaposés dans les premiers vers du poème du fait de la quasi-absence de syntaxe¹⁴¹³. Si celle-ci implique l'ordre, et l'organisation, le langage semble renier cette dimension temporelle et présenter les objets « d'un bloc », refusant toute articulation qui serait dans le même temps une temporalisation¹⁴¹⁴. Si les substantifs dominant, la dimension visuelle semble prégnante – au

¹⁴¹⁰ S. Lojkine souligne que pour lui il n'y a pas de déperdition de temporalité. Si ce que nous appelons la temporalité « de type 2 » (qu'il nomme lui « durée ») disparaît effectivement, une autre dimension s'ouvre et ouvre le texte: « une réversion du regard, l'épaisseur d'une temporalité qui supplée la durée perdue » (*ibidem*).

¹⁴¹¹ *Teoría, op. cit.*, p. 115.

¹⁴¹² Néanmoins, ils appartiennent à des relatives et sont donc eux-mêmes rapportés à un substantif.

¹⁴¹³ Si l'on définit la syntaxe comme un ordre donné au discours, une disposition des mots, on voit bien qu'ici les seules marques qui associent les substantifs entre eux dans ce début de poème sont « de », v.2 et v. 5, qui à chaque fois introduit un complément du nom.

¹⁴¹⁴ Ce refus qui découle également du caractère statique de la grammaire et de la syntaxe du poème est d'ailleurs illustré par la répétition du vers 1 au vers 11: « Licantropi, hiboux, calaveras ».

contraire d'un écoulement temporel et/ou sonore. Ainsi, la rareté des verbes, peut également être associée à la contemplation (ou description)¹⁴¹⁵.

2.1.3.2 Espaces statiques : contemplations et descriptions

La dimension contemplative et référentielle (image mentale) de l'écriture poétique lui retire-t-elle toute temporalité ? Dans le poème « Muñecas »¹⁴¹⁶ de V. Aleixandre, l'extrême rareté des verbes (seulement deux pour vingt-huit vers) va également de pair avec la description d'un objet concret constamment rappelé au cours du poème¹⁴¹⁷, bien que celui-ci soit nuancé et nommé différemment d'une fois sur l'autre. Renvoyant à Derek Harris, Elena Castro y voit « una enumeración de imágenes sin ningún tipo de enlace discursivo o narrativo »¹⁴¹⁸, et rajoute que « su estructura es totalmente asociativa, basada en la relación muñeca/chica que se repite a lo largo del poema ». C'est donc la mobilité de la désignation de l'objet observé, l'interaction entre les images qui confère au poème un certain mouvement :

Un coro de muñecas
cartón amable para unos labios míos
cartón de luna o tierra acariciada
muñecas como liras
a un viento acero que no – apenas si las toca (v. 1-5)

Cette constante reprise du thème initial rappelle ce que S. Lojkin appelle « un mode d'expression simultanée et superposée de la pensée », caractéristique selon lui de l'expression poétique¹⁴¹⁹. Il explique ainsi la différence de progression temporelle mais aussi de rythme (même s'il n'emploie pas ce terme) entre deux types d'écriture dont on a vu que la présence ou l'absence de verbes permettait de les caractériser : « On est passé d'une logique discursive d'enchaînement ('un enchaînement de termes énergiques') [c'est la progression de l'action et le mouvement engendrés par la présence de verbes] à une logique iconique de déploiement ('un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres') ». Si l'adjectif « iconique » rappelle l'importance de la dimension visuelle (comme dans le poème « Muñecas »), le terme « déploiement » évoque l'évolution « en profondeur », contraire à toute progression linéaire.

¹⁴¹⁵ Plus loin, nous approfondissons ce point en analysant la présence de verbes d'état.

¹⁴¹⁶ *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴¹⁷ Il est en effet mentionné au début de plusieurs strophes dans l'expression « un coro de muñecas » (au vers 1, répétée au vers 11), et le terme « muchachas » (aux vers 6 et 21).

¹⁴¹⁸ *La subversión del espacio poético en surrealismo español*, Madrid, Visor Libros, 2008, p. 152.

¹⁴¹⁹ « Dans le moment qui précède l'explosion », *op. cit.* Il dira en effet que « toute poésie est emblématique ».

Le rythme n'émane pas, ici, d'un quelconque effet de vitesse, mais d'une persistance de l'image sous le regard qui provient non plus des verbes mais des substantifs dont Yves Macchi remarque qu'ils produisent un « effet de réel » exempt de temporalité¹⁴²⁰ :

C'est que le nom substantif, porteur d'une simple représentation d'espace, se contente d'asseoir l'existence du thème de la phrase, sans rien en déclarer et sans le localiser dans le temps.

La temporalité surgit avec le verbe dont elle est une valeur intrinsèque, mais lorsque les verbes se font rares, la dimension temporelle du poème est perturbée et le rythme, précisément, émane de ces confrontations entre le mouvement et son interruption, un dynamisme fuyant et une immobilité paisible. Dans certains poèmes, cette absence de tension rythmique se traduit par une parfaite correspondance entre le caractère statique du discours et la ponctualité du référent.

Ce caractère descriptif domine dans le poème « La dulzura del ángelus » de Rubén Darío¹⁴²¹. L'absence de verbes et de toute évolution chronologique invite d'abord à penser que les deux premiers types de temporalité que nous avons définis ne sont pas représentés. Cet espace littéraire n'est pas « mobile », et ne se réfère à aucune chronologie. C'est ici un espace en profondeur, comme l'explique S. Lojkine qui commente la description du « bal des têtes » de M. Proust¹⁴²² :

Il faut donner l'illusion du temps dans un espace arrêté, rétablir une épaisseur de la temporalité au moment où le déroulement du temps a été aboli.

La linéarité (généralement associée à la verbalisation) fait place à la verticalité et à un rythme en profondeur, qui suit le regard scrutateur du locuteur¹⁴²³. Le caractère ponctuel du référent – le lever du jour – est traduit par la rareté des verbes (et donc des mouvements) mais

¹⁴²⁰ Yves Macchi, « Sculpture du sens et sens d'une sculpture – Chronosyntaxe (VIII) », Séminaire de Poésie du PIAL, Paris IV, 22 juin 2006, p. 5.

¹⁴²¹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴²² Cf. « Dans le moment qui précède l'explosion, temporalité, représentation et pensée chez Diderot », de Stéphane Lojkine, *op. cit.*

¹⁴²³ Ce type d'écriture peut rappeler « l'optique », motif renvoyant à la *A la recherche du temps perdu* dont le fonctionnement est expliqué par S. Lojkine : « Une optique est une boîte avec un miroir incliné, qui permet de regarder à travers une grosse lentille de petites estampes enluminées. La vue optique suppose donc une première concentration, ou miniaturisation : c'est la fixation du spectacle sur la gravure. Puis la gravure est redéployée par le dispositif de la boîte et la lentille grossissante lui restitue alors l'illusion d'une profondeur ».

aussi par l'absence totale de propositions principales. Les rares verbes conjugués (quatre sur les quatorze vers de ce sonnet) appartiennent pour trois d'entre deux à des propositions subordonnées relatives, le quatrième à une proposition circonstancielle¹⁴²⁴. Ils se rapportent donc à des substantifs qu'ils enrichissent, précisent, d'où leur valeur descriptive et par conséquent immobile, hors du temps.

La dulçura del ángelus matinal y divino
que diluyen ingenuas campanas provinciales,
en un aire inocente a fuerza de rosales,
de plegaria, de ensueño de virgen y de trino
de ruiñeñor, opuesto todo al rudo destino
que no cree en Dios...El áuro oவில்lo vespertino
que la tarde devana tras opacos cristales
por tejer la inconsútil tela de nuestros males
todos hechos de carne y aromados de vino...
Y esta atroz amargura de no gustar de nada,
de no saber adónde dirigir nuestra prora
mientras el pobre esquife en la noche cerrada
va en las hostiles olas huérfano de la aurora...
(¡Oh, suaves campanas entre la madrugada!)

Le rythme aurait-il disparu ? Il semble en tout cas se fondre dans la lenteur et dans le caractère paisible de l'observation. L'écriture spatiale et visible du poème entre certes en tension avec le caractère ponctuel du référent, mais le langage semble avoir pour mission d'annihiler cette dimension durative. Les verbes ne traduisent aucune évolution linéaire, mais introduisent un enrichissement de la description (« que no cree en Dios », v. 6, qualifie bien « rudo destino »).

Ailleurs, la (maigre) temporalité impliquée par les verbes des subordonnées est vacillante, suggérée par des « flashes ». Au vers 1, « diluyen » évoque la dimension durative des coups de cloches qui confèrent à cet instant une matière sonore et temporelle, immédiatement interrompue par la prédominance du visuel dans les vers suivants¹⁴²⁵. De même, au vers 7, le verbe « devana » (et la métaphore de la pelote de laine¹⁴²⁶) possède une valeur durative intrinsèque enrichie par la référence à la temporalité introduite par le substantif « la tarde », perçu comme une progression (car il fait référence à un moment

¹⁴²⁴ Celles-ci n'appartiennent néanmoins à aucune principale explicite.

¹⁴²⁵ Les vers 3 à 5 sont presque intégralement constitués de substantifs et de qualificatifs épithètes ou compléments du nom qui s'y rapportent. Le vers 5 par exemple est constitué d'un substantif suivi d'un adjectif juxtaposé et d'un complément d'adjectif « al rudo destino » lui-même enrichi par la subordonnée relative. Nous ne détaillons pas trop ici ce phénomène qui fait l'objet du prochain chapitre.

¹⁴²⁶ Cette métaphore est complétée par le terme « oவில்lo » (v. 6), puis « tejer » et « tela » (v. 8).

postérieur) par rapport à cet instant de l'angélus. A la phrase suivante (v. 10), cependant, l'absence de verbes conjugués renvoie de nouveau à une dimension atemporelle, d'analyse¹⁴²⁷ (plus que de description), renforcée par les infinitifs à la forme négative.

Si la valeur descriptive du poème est une dominante d'écriture que l'on peut associer à la rareté des verbes, leur apparition, par endroits, constitue une interruption, d'abord brève (comme on vient de le voir), puis définitive, de l'immobilité. A la fin du poème, en effet, le verbe de mouvement « va » (v. 13), inséré dans une proposition circonstancielle de temps (introduite par « mientras », v. 12) exprime le passage du temps de la nuit au jour et met fin à la description de cet instant atemporel de l'angélus. C'est bien la preuve de la tension, voire de la contradiction qui existe entre la verbalisation et l'absence d'écoulement temporel.

mientras el pobre esquié en la noche cerrada
va en las hostiles olas huérfano de la aurora...
(¡Oh suaves campanas entre la madrugada!)

En effet, la particularité du langage de « délier » dans le temps (et dans l'espace de la page) la pensée ponctuelle est particulièrement visible dans ce poème dont la mise en forme syntaxique contraire, voire contredit, le référent et l'immobilité qui émane des mots eux-mêmes. C'est principalement dans *Diario de un poeta recién casado* de J. R. Jiménez que l'on trouve ce genre de poème, comme celui qui s'intitule « Amanecer »¹⁴²⁸ (numéroté IX), majoritairement contemplatif et centré sur la description langagière d'un instant. Là aussi, ce phénomène est associé à une verbalisation faible¹⁴²⁹, tout comme pour le poème LXIII¹⁴³⁰. Les verbes y sont très rares et ne traduisent ni mouvement ni action véritable : « se trueca » et « mira » (l. 6) renvoient respectivement à un effet visuel et à son observation. Le mouvement, quasiment absent, est là encore réduit à quelques « flashes » (comme celui suggéré par l'adjectif de l'expression « la sombra fugaz del pájaro », l. 3). Dans le poème LXXXIV¹⁴³¹, l'atemporalité n'est pas celle d'une image mais celle d'une sensation appréhendée hors du temps :

¹⁴²⁷ Ainsi, l'adjectif démonstratif « esta » qui fait bien référence à la situation d'énonciation indique qu'il s'agit d'une réflexion personnelle du locuteur.

¹⁴²⁸ *Op. cit.*, p. 107.

¹⁴²⁹ Sur quinze vers, on trouve cinq verbes d'état et six vers « d'action » mais plusieurs, notamment « mira » (deux fois, v. 12) soulignent la dimension contemplative de l'ensemble de la composition.

¹⁴³⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 150. Il n'y a aucun verbe dans les premières lignes (l. 1 à l. 4) mis à part l'imparfait « era », verbe d'état dont nous évoquerons plus tard les particularités. Plus loin le passé composé « se ha trocado » présente un procès achevé, évoque sans mise en tension ni temporalité dynamique.

¹⁴³¹ *Ibid.*, p. 167.

¡Qué dulce esta tierna trama!
Tu cuerpo con mi alma, amor,
y mi cuerpo con tu alma.

Enfin, la dimension descriptive et statique de l'écriture est principalement le fait des verbes d'état qui acquièrent parfois une importance numérique relative¹⁴³². Dans *Diario de un poeta reciencasado*, quarante poèmes (soit 16.04%)¹⁴³³ présentent autant ou plus de verbes d'état que de verbes d'action. Ceux-ci sont plus rares dans les autres recueils : ils sont au nombre de sept dans *Marinero en tierra*¹⁴³⁴ (soit 2.88%), de deux seulement dans *Espadas como labios*¹⁴³⁵ (soit 4.87%). Il n'y en a qu'un seul dans *Teoría*¹⁴³⁶ (soit 3.22%). En outre, dans aucun poème du recueil *Cantos de vida y esperanza* la moitié des verbes ne sont des verbes d'état¹⁴³⁷, pas plus que dans *Arde el mar* de P. Gimferrer¹⁴³⁸.

Dans le poème XXVI¹⁴³⁹ du recueil de J. R. Jiménez, verbes d'état et verbes d'action présentent bien deux écritures différentes. La première, de réflexion plutôt intimiste, est développée dans les trois premiers vers (on y trouve les verbes « es », v. 1 et v. 2, « parece », v. 3, « estoy », v. 3). A cette atmosphère paisible – et imaginaire – répond le déchirement introduit par les verbes « nos separa » (v. 4) puis de « se mueve » (v. 5). L'eau (et à travers elle, la réalité) se rappelle au locuteur, ainsi que le mouvement qu'elle implique : mouvement

¹⁴³² Ainsi, de même que nous avons énuméré au début de ce chapitre, les poèmes présentant une majorité de verbes d'action (nous avons comptabilisé parmi eux ceux dont les trois quart des verbes répondaient à cette catégorie) nous mentionnons à présent ceux qui marient les deux et dans lesquels la moitié au moins des verbes sont des verbes d'état. Vu le petit nombre de verbe d'état (dans la langue et dans les recueils), il semble logique d'adapter notre décompte.

¹⁴³³ Ce sont les poèmes numérotés IX, XIII, XV, XXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXX, XXXIX, XL, LI, LVIII, LIX, LXXII, LXXII, LXXVII, LX, LXII, XCVI, XCVIII, LXXXVIII, XC, CXXI, CXIV, CXXII, CXXXI, CXXXVI, CXXXVII, CXXLI, CXLIII, CXLIX, CLXIX, CLXXII, CLIX, CXCI, CXCVII, CC, CCXIV, CCXXIII et CCXXXIII.

¹⁴³⁴ Il s'agit des poèmes « Sola », « Pregón submarino », « Elegía del niño marinero », « (Verano) », « Del barco que yo tuviera », « Día de amor y bonanza », « Con él » (*ibid.*, p. 134), « ¿Para quién, galera mía... ? » et « Vacío ».

¹⁴³⁵ Ce sont les poèmes « Verdad siempre » et « Blancura ». Néanmoins, le poème « Formas sobre el mar » compte quinze verbes d'état pour seize verbes d'action.

¹⁴³⁶ Il s'agit du poème numéroté 3 de « El canto del llanero solitario ». Néanmoins, les poèmes numérotés 2 et 6 de cette même section, ainsi que « Le dernier voyage de Napoléon » (section 3) ont un tiers ou plus de verbes d'état.

¹⁴³⁷ Néanmoins dans certains poèmes, un tiers au moins des verbes sont bien des verbes d'état. Ainsi, dans le recueil de R. Darío, les poèmes « Los tres reyes magos », « Pegaso », « A Roosevelt », « Mientras tenéis, oh negros corazones », « Oh, terremoto mental », « Filosofía », « Antes de todo, gloria a ti, Leda », « Miseria de toda lucha por lo finito », « Ibis », « Allá lejos » et « Lo fatal » possèdent au moins un tiers de verbes d'état.

¹⁴³⁸ C'est le recueil où les verbes d'état sont le moins présents. Seul le poème « Mazurca en este día » a, au moins, un tiers de vers d'état (exactement : cinq verbes d'action pour trois verbes d'état). Les poèmes « Invocación en Ginebra », « Pequeño y triste petirrojo » et « Puente de Londres » ont un quart de verbes d'état.

¹⁴³⁹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 118.

réel des vagues de la mer, mouvement de séparation d'avec Zenobia, mouvement de l'écriture, « perturbée » par ce surgissement verbal.

Aun cuando el mar es grande,
como es lo mismo todo,
me parece que estoy ya a tu lado...
Ya so el agua no separa,
el agua que se mueve sin descanso,
¡el agua, sólo, el agua!

Rythmiquement, ce poème est construit autour de cette perturbation, confrontation de deux développements temporels différents, de deux vitesses d'écriture (et de lecture aussi) : immobilité et mobilité, intérieur (réflexion intimiste) et extérieur (évocation d'un objet référent concret, la mer). Les verbes témoignent de la tension qui existe entre ces deux rythmes¹⁴⁴⁰. Révélé par les mots (la grammaire), le rythme joue également à travers eux sur les significations et les référents. Lorsque la dimension contemplative semble centrale dans le poème, le sens (le référent) est bien sûr capital. Lorsque les verbes d'état sont majoritaires, il n'y a pas de confrontation de l'immobilité et du mouvement. Comment la « tension » rythmique peut-elle apparaître?

Le poème « Mar », numéroté XL¹⁴⁴¹, possède bien une dimension descriptive (annoncée dans le titre) enrichie par une forte adjectivation¹⁴⁴². Le seul verbe, « fuera » (v. 1), est situé dans une exclamative étendue sur six vers : il est donc en dehors de tout écoulement et de toute « progression » de l'écriture. En effet, le « cloisonnement » dessiné par les points d'exclamation semble réduire la phrase à un instant unique, détachant le poème de toute temporalité, ce que semble suggérer, métatextuellement, le vers 1 : « Sólo un punto!». Cette absence d'étendue dans le temps est paradoxalement associée à l'immensité de la mer, comme si l'infiniment petit (« punto », v. 1, « instante », v. 2) rejoignait l'infiniment grand (cf. le pluriel « cielos », v. 3). Tout aussi paradoxal : le mouvement perpétuel (« diverso cada instante », v. 2) ne semble pouvoir être réellement traduit que par l'absence de temporalité

¹⁴⁴⁰ On pourrait également penser au poème de L. M. Panero « Le dernier voyage de Napoléon » où le verbe d'état final « era » (l. 12) exprime l'absence de mouvement associée à une situation (comme l'indique également « está situada », l. 8). Néanmoins, les verbes d'action présents dans les premiers vers ne traduisent pas de réelles actions ou mouvements mais un effort pour situer « la aldea de Maison-du-Roi » (l. 8). Le but, c'est-à-dire à la fois le lieu vers lequel tend le personnage qui explique la situation de la maison (l. 1 à 7) et la visée des premières phrases du poème semble alors être atteint dans les dernières lignes.

¹⁴⁴¹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁴² On compte sept adjectifs dans le poème, c'est-à-dire en moyenne un par vers, même si ceux-ci sont parfois très courts. Quant au substantif, plusieurs motifs sont juxtaposés, « mar » dominant évidemment la composition, dans laquelle apparaissent également « cielos », ainsi que des abstractions : « olvido », « corazón », « alma », etc.

(« alma eterna », v. 6, « obstinada imagen del presente », v. 7) et donc d'action verbalisée. Il n'est point question de développement linéaire, mais de l'approfondissement d'un référent unique (la mer) étroitement mêlé à une introspection (« corazón », « alma » ne font-ils pas tout autant référence à la mer qu'au locuteur ?). Le rythme, s'il provient presque toujours d'une « tension », semble surgir de cette paradoxale évocation de l'immobilité¹⁴⁴³ (dont on a déjà mentionné la contradiction, par rapport au nécessaire déroulement syntaxique du texte), comme si sa principale « force » était une puissance d'annihilation, d'élimination du temps, mais aussi d'approfondissement de l'espace d'écriture, à la mesure de l'espace référentiel, ici la mer immense.

Ce rythme de l'immobilité et de la profondeur, au contraire de toute évolution linéaire, est bien l'apanage de la description¹⁴⁴⁴ mais également de la réflexion intimiste¹⁴⁴⁵. Dans le poème CLIX, l'adjectif « desnudo » (annoncé dans le titre) introduit une réflexion sur la nudité et la symbolique de pureté qui la caractérise (voir la répétition de « nada », v. 1, 2, 3¹⁴⁴⁶). Aucune action, aucun verbe, sinon « ser » (deux occurrences vers 3 et 4), ne vient « mouvementer » l'immobilité tranquille de l'écriture. Ce rythme « de la profondeur » semble caractéristique de l'écriture juanramonienne : dans le recueil *Diario de un poeta recién casado*, six poèmes en effet n'ont pas de verbes du tout¹⁴⁴⁷. Il y en a également deux dans *Marinero en tierra*¹⁴⁴⁸ et un dans *Cantos de vida y esperanza*¹⁴⁴⁹. Dans ces compositions, le moteur de l'écriture est la contemplation, centrée sur un référent : évocation succincte (et

¹⁴⁴³ Les répétitions lexicales, notamment celle de « mar » (v. 1, 4, 5, 6) traduisent également cette immobilité. Nous avons également fait référence à la ponctuation, avec les points d'exclamation. On pourrait également mentionner les tirets (v. 4 et v. 6) qui interrompent visuellement le déroulement temporel, mais nous reviendrons plus tard sur la question de la ponctuation.

¹⁴⁴⁴ Le poème CXXXI, « Nocturno » (*ibid.*, p. 200) possède également cette dimension contemplative dont témoignent les verbes et leur rareté : « ser » (v. 1), « estuviera mirando » (v. 6) qui indique bien l'importance de la dimension visuelle.

¹⁴⁴⁵ Le poème LX, « Sky » (*ibid.*, p. 147, étudié dans la première partie) présente un phénomène similaire puisqu'il s'agit d'une réflexion autour d'un objet « concret » référentiel, le ciel. Aucun verbe d'action ne vient « perturber » l'immobilité dominante et le caractère atemporel de l'écriture. Les cinq verbes du poème sont des verbes d'état. De même, le poème « Menos », numéroté XXXIX (*ibid.*, p. 129), le locuteur mène une réflexion (« imaginación », v. 2, « alma », v. 3). Si ce poème ne comporte que des verbes d'état, l'opposition « ser »-« estar » oppose l'imaginaire d'une part, à la situation du locuteur dans le monde réel, de l'autre. Le décalage typographique implique une rupture entre les deux, accentuée par le paradoxe des vers 4 et 5 (« más fuera estoy / de todo, estando más adentro / de todo »).

¹⁴⁴⁶ Dans ce dernier vers, le terme « nada » peut également venir du verbe « nadar » (nager).

¹⁴⁴⁷ Ce sont les poèmes XLIX, LXXXIV, « Tarjeta en la primavera de un amigo bibliófilo », numéroté CV, « Mar de pintor », numéroté CLVIII, « Washington desde su obelisco », numéroté CCXXXVI et enfin le poème CCXXXVIII.

¹⁴⁴⁸ Ce sont les poèmes « Prólogo en la sierra », *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 90 et « Cruz de viento », *ibid.* p. 113.

¹⁴⁴⁹ C'est le poème « ¡Aleluya! » (*ibid.*, p. 136).

d'autant plus atemporelle) d'un paysage dans le poème XLIX (« estrella verde y blanca »)¹⁴⁵⁰ ou description d'un objet, comme la « iglesia pequeña e indigna » de Broad Street évoquée par le poème CCXXXVIII¹⁴⁵¹ de *Diario de un poeta reciencasado*.

Souvent, les images visuelles, motifs juxtaposés et confrontés (évoqués par des substantifs), dominent l'écriture comme dans le poème « ¡Aleluya ! » de R. Darío¹⁴⁵² (où sont juxtaposés les motifs « rosas », v. 1, « nido », v. 4, « el beso », v. 6, « el vientre », v. 10, et « el aliento », v. 13), dans le poème « Cruz de viento » de R. Alberti¹⁴⁵³, ou dans le poème « Mar de pintor »¹⁴⁵⁴ de J. R. Jiménez. Il n'y a donc pas de « mouvement », comme si la ligne du temps n'était révélée que ponctuellement, par des « touches », esquissées avec plus ou moins de précision et de profondeur. Les différentes couleurs juxtaposées témoignent de l'importance du visuel – plus, semble-t-il que du développement temporel – comme le suggèrent les différentes couleurs mentionnées¹⁴⁵⁵, de même que dans le poème « Washington desde su obelisco »¹⁴⁵⁶ :

Proyecto dulce, malva y verde, bajo un cielo de vitrina empolvada, de una ciudad,
visto desde la punta de un compás.

L'absence de verbes, mais aussi de subordonnées, de pronoms, dont R. Jakobson dit qu'ils sont des « entités purement grammaticales et relationnelles »¹⁴⁵⁷ révèle l'absence de « texture ». La seule logique d'écriture est celle de la fixation statique, par les mots, d'un espace divers et riche, mais qui se refuse à toute perception temporelle. Le poème se construit au contraire par une juxtaposition ou un assemblage de motifs (R. Jakobson parle de « montage 'cut' »¹⁴⁵⁸) comme dans le poème « Prólogo en la sierra » de *Marinero en tierra*¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁰ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁵¹ *Diario de un poeta reciencasado, ibid.*, p. 293.

¹⁴⁵² *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 136.

¹⁴⁵³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 113. Deux images (développée sur trois vers chacune) se partagent l'ensemble de l'espace poétique. A chaque fois le motif, « flor » (v. 2) ou « flora » (v. 6), est enrichi de plusieurs adjectifs et compléments du nom.

¹⁴⁵⁴ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 226. L'écriture de ce poème sous forme de « prise de notes » explique l'absence de verbe.

¹⁴⁵⁵ Elles sont particulièrement abondantes : « azul » (v. 1), « verde » (v. 2), « morado », « gris », (v. 3), « ocre », « blanco » (v. 6), « rosa » (v. 8), « gris » (v. 10).

¹⁴⁵⁶ Poème numéroté CCXXXVI, *ibid.* p. 292.

¹⁴⁵⁷ « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », *Questions de poétique, op. cit.*, p. 229. Roman Jakobson rajoute que cela expliquerait selon lui leur « rôle privilégié (...) dans la texture grammaticale de la poésie ».

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 226.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 90.

où différents motifs sont énumérés dans des phrases juxtaposées, sans subordinées relatives ni verbes coordonnés :

Mi corazón, repartido
entre la ciudad y el campo.

¡Luminarias de la noche!
¡Mis verdes sauces llorones!

(v. 1-4)

L'absence de verbe traduit certes une temporalité différente, lente et bien souvent quasiment annihilée¹⁴⁶⁰, mais elle n'empêche pas l'agencement spatial. L'objet de notre prochain chapitre sera d'observer comment celui-ci se construit grâce à la syntaxe. Après avoir étudié la temporalité du texte mise en rapport avec l'étude de concepts grammaticaux – dont les verbes ont été notre point de repère – la syntaxe invite à considérer à nouveau une conception spatiale du rythme. Quel rythme se construit dans la mise en forme du texte ?

¹⁴⁶⁰ Elle peut être éventuellement sous-entendue et discrète comme dans « Mar de pintor ».

2.2 Le « temps de dire les choses »¹⁴⁶¹ : espace et syntaxe

Notre chapitre sur le rapport du rythme à la grammaire et au verbe nous a permis d'intégrer à la notion de rythme celle de temporalité, une temporalité déchaînée ou ralentie suivant que les verbes se multiplient ou se raréfient, temporalité « en puissance » dans certaines formes comme l'infinitif, l'impératif, les tournures négatives. Malgré sa diversité formelle, cette temporalité est contenue dans le verbe, élaborée en profondeur, le langage « piochant » dans la langue les éléments qui permettent de signifier le temps¹⁴⁶². Il s'agit maintenant de considérer le verbe « en contexte », c'est-à-dire au sein de la phrase et de son étendue, d'étudier ce « temps de dire les choses », et l'espace impliqué par ce dire.

Considérons les « flexions » de la « syntaxe » qui permettent la « distribution progressive du sens »¹⁴⁶³, son étalement dans le temps et l'espace. Comme le souligne G. Achard-Bayle, ce temps-là provient « des phénomènes qui bouleversent la relation des mots »¹⁴⁶⁴. Quels sont-ils ? Comment se produisent dans le poème ces « déplacements » qui composent le discours¹⁴⁶⁵ et lui confèrent une dynamique ?

A. Jacob affirme le lien entre temps et langage. Et en habitant le temps, la phrase construit l'espace : « le procès de représentation du temps est lui-même un procès de spatialisation »¹⁴⁶⁶. La temporalité (ou durée) du langage renvoie donc à son organisation linéaire. C'est un temps schématisé en une ligne que nous nous proposons d'observer¹⁴⁶⁷, un temps révélé par le langage caractérisé par la « dépendance d'unités (« de la phrase au texte »,

¹⁴⁶¹ « Dans le moment qui précède l'explosion, temporalité, représentation et pensée chez Diderot », de Stéphane Lojkine, *op. cit.*

¹⁴⁶² Elle était révélée par une approche à la fois sémantique et formelle des verbes, considérés isolément par rapport aux autres catégories grammaticales qui composent la phrase et le poème.

¹⁴⁶³ Par cette expression, Hughes Laroche (« Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Semen*, 24, Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, 2007, mis en ligne le 25 janvier 2008. URL : <http://semen.revues.org/document5933.html>) souligne l'importance accordée à la grammaire et à la syntaxe « dans l'étude et la description d'une langue ».

¹⁴⁶⁴ Guy Achard-Bayle, « Ordre du texte et évolution des référents : sur des anaphores anticipatrices et un cas de *mésomorphie* », *Semen*, 19, « L'ordre des mots », 2005, mis en ligne le 16 mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2211.html>. Consulté le 16 février 2010.

¹⁴⁶⁵ Guy Achard-Bayle prône en effet une conception du texte à l'opposé de l'image « figée » qu'on en donne parfois (*ibid.*)

¹⁴⁶⁶ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, *op. cit.*, p. 176. Le langage est « porteur de temps » (*Temps et langage*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 184). Cf. également Henri Bergson qui évoque le « temps desséché en espace » : l'étendue de la phrase « s'appelle encore du temps » (H. Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 1992, p. 52).

¹⁴⁶⁷ C'est ainsi qu'Henri Bergson le conçoit dans *Durée et simultanéité* (Paris, PUF, 1992, p. 60).

selon Achard-Bayle), une spatialisation de l'emboîtement d'espaces ordonnés. Ceux-ci se succèdent, se lient, s'enchevêtrent : c'est l'apposition / énumération, la coordination, la subordination. Les différentes modalités et structures de l'hypotaxe déterminent cette mobilité de l'étalement syntaxique par laquelle le discours est « pourvu d'une organisation interne, d'une structure et d'une cohérence », selon N. Chomsky¹⁴⁶⁸.

Dans la phrase, certains phénomènes sont partiellement déterminés : constructions symétriques ou binaires impliquées par le lexique lui-même, au niveau syntagmatique, ou par la logique syntaxique. Lorsque Pierre Fontanier définit les « figures de construction »¹⁴⁶⁹ « dans la manière dont les mots sont combinés et disposés dans la phrase », il évoque leur ordre et leur étalement qui font apparaître l'espace, linéaire, de la syntaxe¹⁴⁷⁰. Le langage permet l'ordre – J. Greish, renvoyant à G. Genette, parle de « prolepse » et d'« analepse » à ce sujet – mais aussi la vitesse (l'anisochronie, l'ellipse) et la fréquence (le phénomène de la répétition)¹⁴⁷¹.

Cette prescription n'est jamais totale¹⁴⁷² : l'ordre est ici, comme souvent, non pas appliqué mais questionné et c'est dans ce questionnement (qui, parfois, devient un bouleversement) que l'on envisagera le rythme. Comment l'ordre des mots, l'étalement de la phrase, ses jonctions et ses articulations, sa longueur la déterminent-ils ? Quelle temporalité émane de cette spatialisation linéaire ? C'est la nature de cet espace que nous interrogerons d'abord : entre prédétermination et liberté, voire transgression¹⁴⁷³.

Nous nous proposons d'aborder successivement des phénomènes syntaxiques qui participent de la configuration rythmique de la syntaxe, nous demandant à chaque fois s'il s'agit d'un rythme « *a priori* », dont la nature rappellerait l'espace strié, ou construit au fur et à mesure, libre et lisse. Nous partons de la plus grande « prédictibilité » du langage et des procédés d'anaphore et de cataphore dans des constructions syntagmatiques doubles¹⁴⁷⁴. Les propositions subordonnées relatives seront également considérées comme un outil important

¹⁴⁶⁸ *Le langage et la pensée, op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁶⁹ *Figures du discours, op. cit.*, p. 223.

¹⁴⁷⁰ D'ailleurs, P. Fontanier (*ibid.*) précise que son chapitre sur les « figures de construction » pourrait être lu comme un chapitre sur la syntaxe.

¹⁴⁷¹ J. Greish, *Temps et langage, op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁷² Penser un ordre, ce serait « illusoire », rappelle G. Achard-Bayle (« Ordre du texte et évolution des référents : sur des anaphores anticipatrices et un cas de mésomorphie », *op. cit.*) qui préfère considérer « des ordres ».

¹⁴⁷³ L. Jenny parle celui d'« inachèvement et d'une clôture virtuelle » (« La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n° 79, sept. 1989, p. 280).

¹⁴⁷⁴ Au sujet de l'anaphore grammaticale (ou « coréférence »), voir Madeleine Frédéric, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985, p. 87 et suivantes.

de l'espace poématique et syntaxique. La coordination, plus imprévisible en apparence, sera étudiée à travers ses deux modalités copulative (« y ») et disjonctive (« o »). Nous observerons enfin la juxtaposition et l'énumération, elliptiques « figures de l'étalement » de la phrase. Comment la liberté de la syntaxe se convertit-elle en rythme ?

2.2.1 Anaphores et cataphores au niveau syntagmatique : langage prédéterminé ?

Dans *Les figures du discours*, P. Fontanier énumère différents types de mise en forme qui, s'il n'est pas question, chez lui, d'arrangements rythmiques, constituent néanmoins des organisations internes à la phrase. Ces formules qui fixent et figent le discours, nous ne les observerons pas tant dans les « figures de style » que dans les règles de la syntaxe qui imposent l'« ordre » du texte¹⁴⁷⁵. Pour A. Jacob, en effet, le langage est un « prometteur d'ordre »¹⁴⁷⁶ qui, par son « exigence structurale », détermine la phrase, au moins partiellement. La lecture serait, comme dit H. Bergson, « un véritable travail de divination »¹⁴⁷⁷. En effet, l'idée d'une détermination du langage peut être rapprochée, selon nous, de la conception bergsonienne de la mémoire « qui prolonge l'avant dans l'après, et les empêche d'être de purs instantanés apparaissant et disparaissant dans un présent qui renaîtrait sans cesse »¹⁴⁷⁸. Dans le texte et dans sa syntaxe, cette mémoire consiste en un va-et-vient temporel incluant dans le discours divers procédés d'anaphore, « renvois internes au discours » (F. Corblin¹⁴⁷⁹) et de prolepse, ou projection dans l'avenir de la syntaxe et de la phrase qui apparaît, pour L. Jenny, comme « un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées »¹⁴⁸⁰.

Nous avons élaboré un répertoire, dans les recueils de notre *corpus*, des différentes formes syntagmatiques composées, généralement doubles, qui sont susceptibles, de par cette binarité, d'engendrer au sein du poème ces mouvements anaphoriques et cataphoriques, c'est-à-dire rétroactifs ou proleptiques, permettant de penser la phrase, comme le dit L. Jenny,

¹⁴⁷⁵ Nous centrons notre étude sur la construction de la phrase et les organisations qui découlent de règles syntaxiques, c'est-à-dire qui mettent en jeu les propositions et leur enchaînement. Cet élargissement conduit à inclure des « figures » que Fontanier (*Figures du discours*, *op. cit.*, p. 224 et suivantes) considère comme étant des « figures d'élocution » : nous ne nous interdirons en effet pas l'évocation de la « répétition », de la « conjonction ».

¹⁴⁷⁶ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, *op. cit.*, p. 271. André Jacob ajoute que « destiné à s'organiser celui-ci est toujours amené à modifier sinon à accroître cette organisation ».

¹⁴⁷⁷ *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁷⁸ *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁷⁹ Francis Corblin, *Les formes de reprise dans le discours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 15 (introduction).

¹⁴⁸⁰ « La phrase et l'expérience du temps », *op. cit.*, p. 280.

comme un lieu « tendu entre mémoire et anticipation »¹⁴⁸¹ où les différentes unités linguistiques sont en situation de dépendance les unes vis-à-vis des autres¹⁴⁸². Gageure certainement impossible que celle de l'exhaustivité dans le repérage de toutes les constructions binaires permises par la langue pour chacun des recueils étudiés¹⁴⁸³, d'autant plus que pour prendre en compte le plus de schémas possible, intégrant des phénomènes d'attente, d'anticipation et de rappels, nous avons dû nous résoudre à accepter deux « confusions » aux seins de nos recherches.

Premièrement, l'observation des figures doubles concerne aussi bien celles qui sont formellement composées de deux termes présents dans la phrase, que celles où un terme unique introduit nécessairement¹⁴⁸⁴ une phrase en deux parties ou propositions. Cette confusion est à peu près irrémédiable : dans *Structures syntaxiques*, Noam Chomsky évoque quelques cas de mots interdépendants, en citant les exemples des expressions anglaises « if...then... » ou « either...or... » : « dans chaque cas, dit-il, il y a une dépendance entre les mots placés de part et d'autre de la virgule ». Si l'expression « either...or... » est généralement présente dans sa globalité dans le texte¹⁴⁸⁵, on ne peut pas en dire autant de la construction « if...then... » où le second terme est très souvent sous-entendu. Il en va de même pour les traductions espagnoles de cette expression : « si..., pues... » ou « si..., entonces... » où la binarité de la construction syntaxique de la phrase n'est souvent introduite

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p.277.

¹⁴⁸² Cf. « La catáfora paratáctica : ¿residuos de oralidad en la lengua antigua? » de Javier Elvira in « Oralité », revue *Pandora* 2/2002, sous la direction de Mónica Castillo Lluch et Géraldine Galéote, Département d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Paris 8, p. 69.

¹⁴⁸³ Ce repérage de « formules » est à la fois syntaxique (c'est-à-dire mettant en jeu des propositions complètes) et syntagmatique. Pour le réaliser, nous sommes partie d'un recensement *a priori* effectué à partir des ouvrages *Grammaire de l'espagnol moderne* de J.-M. Bedel (*op. cit.*,) et *Gramática comunicativa del español* (Tomo I, « De la lengua a la idea », *op. cit.*,) de Francisco Matte Bon. Précisons, en outre, que J. Bouzet énumère plusieurs de ces formules dans le chapitre des « coordinations disjonctives et alternatives » (*Précis de grammaire espagnole*, Paris, Belin, 1972, p. 411 et suivantes). Les expressions recensées par nous sont : « igual de...que », « tan(to)...como / que », « así...como... », « lo mismo...que », « tan(to)...cuanto », « lo + adjectif + que », « todo lo + adjectif + que », « con lo...que... », « cuanto más /menos...más/menos », l'insistance « es...el que/quien », l'identité « cual...tal », « por..., no menos », « por más/muy/poco... que », « entre...y », « mitad...mitad », « ni...ni », « no...sino », « no sólo...sino... », « o... o... », « sea...sea... », « ya...ya », « de...hasta/a ». Nous pourrions ajouter à ces tournures, lorsque cela nous semblera pertinent, quelques remarques concernant les propositions concessives (« aunque..., ... ») qui s'incluent nécessairement dans une phrase comprenant deux membres, de même que les tournures hypothétiques et conditionnelles (« si..., (entonces)... »), où si le deuxième terme apparaît rarement, la construction binaire n'en est pas moins annoncée *a priori*, et donc déterminée, lorsque la conditionnelle précède la principale. Nous avons également, en certaines occasions, jugé intéressant de relever aussi la tournure du type « mientras (que)..., ... », également binaire.

¹⁴⁸⁴ L'adverbe est important car c'est dans cette mesure que nous pourrions parler ou non d'anticipation. A ce sujet, cf. Coseriu Eugenio, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1981, p. 113 : « El 'discurso repetido' abarca todo lo que tradicionalmente está fijado [...] y cuyos elementos no son reemplazables o re-combinables según las reglas actuales de la lengua ».

¹⁴⁸⁵ Nous avons d'ailleurs cherché certains équivalents dans notre *corpus*, tels que « ya...ya... » ou « sea...sea... ».

que par le premier des deux termes, le second étant absent. Il a donc fallu repérer les cas où les deux termes étaient employés, comme ceux où l'un demeurait *in absentia*, car il nous semble qu'il y a pour le rythme un intérêt véritable à regrouper ces constructions, explicites ou non, qui participent de l'« architecture du temps » par le langage (Gustave Guillaume)¹⁴⁸⁶.

Deuxième confusion, ou paradoxe : si certaines des expressions impliquent forcément une articulation binaire (ou ternaire) de la phrase, certains termes peuvent au contraire renvoyer aussi bien à une binarité qu'à une construction syntaxique simple. On peut alors parler d'anaphore du terme second, mais non nécessairement de « cataphore » du premier terme. C'est la présence relativement forte de ces formules dans certains recueils¹⁴⁸⁷ qui nous a incitée à ne pas les écarter. Plus qu'un repérage systématique des tournures anaphoriques engendrant cette prédétermination du langage, notre travail sera donc un questionnement, sur chaque occurrence, de cette prédétermination¹⁴⁸⁸.

Le repérage des tournures multiples figées dans le recueil *Cantos de vida y esperanza*, de R. Darío, montre que ce type de constructions est assez présent, puisque sur les soixante-deux poèmes que compte le recueil, trente-deux, soit presque la moitié, présentent au moins l'une de ces « formules ». Nous en avons repéré quelques unes dans onze poèmes du recueil de V. Aleixandre (soit 26.8%) mais elles ne sont souvent qu'au nombre d'une seule « figure » par poème¹⁴⁸⁹. Il en va de même dans le recueil de P. Gimferrer, où nous avons constaté la présence de figures grammaticales de ce type dans cinq poèmes¹⁴⁹⁰. Le pourcentage dans *Teoría* de L. M. Panero est pratiquement similaire à celui rencontré chez V. Aleixandre puisque huit poèmes présentent ce type de formules, soit 25.8%. Chez J. R. Jiménez, le

¹⁴⁸⁶ *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 1. André Jacob commente cette expression qui désigne pour lui « ce qu'il y a d'éminemment organisé » dans le langage (*Temps et langage*, *op. cit.*, p. 69).

¹⁴⁸⁷ Cette présence est intéressante dans le recueil de V. Aleixandre où la « reprise » (anaphore) sans « annonce » (sans que le premier texte n'implique obligatoirement qu'en vienne un second) instaure une syntaxe « au fur et à mesure » et néanmoins spatiale et marquée qu'il nous semble important de commenter.

¹⁴⁸⁸ Cf. Sylvie Fournié : « Cabrá, pues, relativizar el concepto de fijación lingüística para hacerlo compatible con la presencia de variantes », article « Lengua y discurso : los límites de la fijación lingüística », in *Oralité, Histoire, Ecriture*, Actes de la journée d'étude du 15 décembre 1995, PROHEMIO (Programme de recherche sur « Oralité Histoire Ecriture » dans le Monde Ibérique d'Orléans), Département d'espagnol d'Orléans, Université d'Orléans, 1996, p. 120.

¹⁴⁸⁹ En outre, pour beaucoup, ce sont des tournures négatives à deux termes : « no... no... sino... » (v. 13-14 du poème *Circuito*), « no... sino » (v. 18 de « *Acaba* », v. 5-6 de « *Verdad siempre* »), « no... ni... » (v. 18-19 de « *Madre madre* », v. 10 et v. 14 de « *Playa ignorante* »). On trouve également la forme « ni... ni... sino » (v. 22-23 de « *Libertad* »). Le deuxième terme de ces tournures n'étant pas « obligatoire » pour la correction grammaticale de la première partie de la phrase, ces expressions nous confrontent à l'une des ambiguïtés ou des paradoxes mentionnés plus haut. Nous verrons que la cataphore (la reprise) prévaut souvent sur l'anaphore (l'attente, le suspense) chez V. Aleixandre.

¹⁴⁹⁰ Là encore, ce chiffre tient compte des négations doubles présentes dans les poèmes « *Band of angels* » et « *El arpa en la cueva* ».

pourcentage est plus faible, et concerne trente-huit seulement des deux-cent quarante trois poèmes du recueil (soit 15.43 %) ¹⁴⁹¹. Le recueil de R. Alberti est sans nul doute celui où ce phénomène est le plus rare, en termes de nombre de poèmes concernés : en effet, neuf poèmes seulement comportent ce type de constructions, sur un total de cent-six, soit 8.4%. Bien qu'il soit possible d'observer des tendances, ces pourcentages ne diffèrent que peu puisque ces formules ne sont absentes dans aucun recueil ; elles n'y sont jamais non plus un trait caractéristique de la totalité des poèmes. Cette prédétermination du langage n'existerait en fait que dans certaines limites. Si, comme souligne Nicolas Ruwet dans *Langage, musique, poésie*, « on peut dire que dans la littérature, cette infrastructure [sur laquelle elle repose, en tant qu'art] est donnée » dans la langue, il semble exagéré d'affirmer qu'elle serait « entièrement constituée au niveau du langage de tous les jours » ¹⁴⁹².

Le poème initial du recueil de R. Darío, « Yo soy aquel que ayer no más decía » ¹⁴⁹³, est celui qui en compte le plus. On peut noter quelques propositions circonstancielle de cause ¹⁴⁹⁴ comme « si no cayó » (v. 20) ¹⁴⁹⁵ dont le deuxième terme constitue une réponse (« porque Dios es bueno »). Elle est elle-même introduite par une formulation d'insistance (avec le verbe « fue »). Une double formule binaire se replie sur elle-même : la circonstancielle introduit la principale qui, à son tour, renvoie à la conditionnelle, les termes « si » et « porque » se répondant mutuellement.

Le discours semble véritablement mettre à profit ce binarisme, non pas tant pour susciter un phénomène d'attente (vite résolue puisque l'ensemble des deux propositions ne s'étalent pas sur plus d'un vers), que pour souligner la rigueur de ce qui apparaît comme un raisonnement logique du locuteur. Le rythme qui découle de ce jalonnement de l'espace syntaxique n'a pas la fougue du « potro sin freno » évoqué deux vers plus haut. S'opposant à l'image d'une jeunesse désinvolte et vive, l'organisation spatiale de la syntaxe semble, par contraste, se ménager une pause ¹⁴⁹⁶. La « satiété » du lecteur, du fait de l'absence d'attente

¹⁴⁹¹ Il s'agit des poèmes IV, XI, XXVII, XXXII, XXXIII, XXXV, XLX, L, LX, LXI, LXV, LXXVII, LXXVIII, LXXXIII, LXXXVII, XCIX, CIX, CX, CXXIII, CXXIV, CXXIX, CXXX, CXXXIV, CXL, CXLII, CL, CLIV, CLVI, CLX, CLXXIII, CLXXV, CLXXVI, CLXXXIX, CVII, CCXXVII, CCXXX, CCXLI.

¹⁴⁹² *Langage, musique et poésie, op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁹³ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 69. C'est aussi le poème le plus long, or, il faudrait évidemment ramener le pourcentage de « formules » à la longueur du texte.

¹⁴⁹⁴ On observera une autre proposition conditionnelle mise en valeur par une tournure d'insistance : « si hay un alma sincera, esa es la mía » (v. 48).

¹⁴⁹⁵ Il s'agit de la « condition réalisée », selon J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnole moderne, op. cit.*, p. 594.

¹⁴⁹⁶ On pourrait voir un exemple similaire chez J. R. Jiménez, aux vers 11-12 du poème XLV, où l'attente que sous-tend au moins potentiellement l'expression « tanta...que » avorte en fait rapidement du fait de la proximité des deux termes (séparés par l'enjambement, certes, mais se suivant dans la phrase), d'autre part par l'impression

lors de la lecture qu'implique le déroulement de la syntaxe, est soulignée par la ponctuation forte (le vers est précédé d'un point virgule, suivi d'un point) qui isole la phrase. Nous rejoignons cette observation de L. Jenny : « Au point final, le temps est réunifié, les bords de l'interlocution se rejoignent, on se retrouve dans une communauté de représentation mais c'est aussi un silence »¹⁴⁹⁷.

En outre, dans ce poème initial du recueil on pourrait mentionner, comme autre tournure « binaire », la négation à deux termes « no...sino » (v. 26-27), mais aussi la tournure intensive « tal...que » (v. 37-38). Sur cette première forme est « greffée » – « rhizome », diraient G. Deleuze et F. Guattari – une formulation avec « tan », avant même que le second terme ne soit « prononcé ».

Con aire tal y con ardor tan vivo,
que a la estatua nacían de relente
en el muslo viril patas de chivo
y dos cuernos de sátiro en la frente¹⁴⁹⁸.

Avec cette seconde forme en quelque sorte superposée à la première, une construction *a priori* (c'est-à-dire dans la langue) binaire, devient une construction à trois termes où l'arrivée du second – celui qu'on n'attendait pas – aiguise l'attente créée par le premier, par surenchère et mise en valeur. Loin de nier la « binarité » de la construction de base (« tal...que »), cette formule souligne la correspondance (sonore aussi bien que syntaxique) entre les termes « tal » et « tan », et rend l'attente du « deuxième terme » (qui est en fait le troisième) plus vive. Comme le dit L. Jenny, « la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible – c'est-à-dire tensionnelle. Elle s'élabore comme jeu de tensions. Il est certain qu'à cet égard elle jouit d'une liberté quasi infinie et, virtuellement, pourrait durer autant que le monde dans lequel elle se déploie »¹⁴⁹⁹. Cette « liberté » est permise, ici, par la pluralité des termes redondants grammaticalement (« tal » et « tan »), ce « jeu de tensions », c'est le dialogue qu'ils entretiennent avec « que », cette « lutte avec le temps », enfin, prend la forme d'un procédé d'anaphore-cataphore émanant de la dualité, perturbée, de la construction.

de pause engendrée par la fin de la phrase qui suit presque immédiatement cette expression. Attente avortée, enfin, par la négation « ya no es » qui répond et annule « es tanta » (v. 11).

¹⁴⁹⁷ Laurent Jenny, « La phrase et l'expérience du temps », *op. cit.*, p. 280.

¹⁴⁹⁸ Strophe des vers 37 à 40.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 280.

Si dans cet exemple de R. Darío cette formule s'apparente à une ligne droite incluant trois termes dont le dernier est une « résolution » des premiers, elle semble « se courber » dans le poème XXXIII, « ¡Estrellas! »¹⁵⁰⁰, de Juan Ramón Jiménez. L'expression « más...que » (aux vers 10-11) est également renchérie par un troisième terme, mais ici, ce tiers inattendu n'arrive qu'*a posteriori* (v. 12), après que l'attente suscitée par le premier est « résolue », donnant un nouvel élan à cette construction figée :

– Son más estrellas que en aquella
 tierra que yo creí la tierra,
 y atraen más al alma con su imán blanco¹⁵⁰¹,

Ces deux ordonnances linéaires, la courbe chez J. R. Jiménez, la droite chez R. Darío, se trouvent condensées en une seule expression dans le poème « Si yo nací campesino... » de R. Alberti¹⁵⁰². La proposition circonstancielle introduite par « si » (v. 1), terme 1 a) est, comme chez R. Darío, surenchérie d'une seconde circonstancielle (v. 2), terme 1b), le second terme (2) de la construction phrastique n'étant formulé qu'au vers suivant (v. 3), sans toutefois qu'il y ait de réelle résolution de l'attente suscitée puisque non seulement ce second terme prend place dans une interrogation, mais, comme chez J. R. Jiménez, une troisième conditionnelle, postérieure encore (v. 4), terme 1c), confère à la phrase un nouvel élan :

Si yo nací campesino	→terme 1 a)
si yo nací marinero,	→terme 1 b)
¿por qué me tenéis aquí,	→terme 2
si este aquí yo no lo quiero?	→ terme 1 c)

Cette dernière proposition, postérieure à la principale, peut sembler plus étroitement reliée à elle puisqu'elle est englobée dans l'interrogation. Néanmoins, syntaxiquement, c'est bien trois circonstanciels causales, partiellement redondantes, qui annoncent (deux fois) puis reprennent (une fois) la principale, formant une dynamique prolepse-analepse plurielle. Le quatrième « bloc », terme 1c), rouvre une structure qui se voulait fermée par le terme 2 qui le précède immédiatement. Il ré-instaure donc un jeu de tension qui sous-tend la phrase entière, dont le double mouvement souligne l'irrésolution de l'interrogation du locuteur (aux sens

¹⁵⁰⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 124.

¹⁵⁰¹ Nous soulignons.

¹⁵⁰² *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 142.

grammaticaux et sémantique), le désarroi qui en découle¹⁵⁰³. Il ne s'agit pas là d'une détermination totale, bien sûr, mais de l'instauration d'une temporalité du discours, non pas réalisée *a priori* – comme une étude des phénomènes de la langue dans le discours aurait pu le laisser entendre – mais construite à la manière du « souvenir spontané » défini par H. Bergson dans *Matière et mémoire*. Avec le mécanisme de la phrase et de la « résolution » de l'attente qu'elle contient, engendre et referme, le poème se construit non pas dans une négation du temps, mais dans une construction temporelle en acte par laquelle « le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer¹⁵⁰⁴ ». Avec le souvenir spontané (contrairement au souvenir appris¹⁵⁰⁵), dans un cadre qui se construit au fur et à mesure, on mémorise ce qui vient de se dire pour appréhender ce qui va se dire, sans réelle anticipation ni répétition fixe.

Dans ces derniers exemples (au contraire du poème « Yo soy aquel que ayer no más decía »), le dernier mot a une valeur non pas de pause mais d'élan, non pas de fermeture mais d'impulsion. Cet élan, son rythme, est comparable à celui qui découle de plusieurs constructions syntaxiques et syntagmatiques dans le poème « Hélios »¹⁵⁰⁶ de *Cantos de vida y esperanza*. Les compléments circonstanciels sont introduits par une préposition qui, par leur antéposition, impliquent une construction en deux temps, deux instants dont la simultanéité est exprimée par la préposition¹⁵⁰⁷. Dans la première strophe du poème « Helios », ce discours organisé en constructions syntaxiques « binaires » qui permettent de brèves anaphores apparaît comme un des vecteurs principaux du rythme. A chaque fois, la préposition (« sobre », v. 4, « al », v. 8, « en », v. 10)¹⁵⁰⁸ introduit une « paire syntaxique » – deux termes qui s'impliquent mutuellement par la logique syntaxique – et pousse en avant la lecture qui se

¹⁵⁰³ Cette construction s'oppose d'ailleurs à celle de la phrase suivante – mais là il ne s'agit plus de formules binaires : la résolution de l'attente suscitée par la répétition d'un complément circonstanciel de temps (v. 5 et 7) est parachevée par la principale qui vient clore le poème.

¹⁵⁰⁴ *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁰⁵ « Au contraire le souvenir appris sortira du temps à mesure que la leçon sera mieux sue, il deviendra de plus en plus impersonnel de plus en plus étranger à notre vie passée » (*ibid.*). Le « souvenir appris » serait la mémoire d'une unité rythmique isolée puis reconnue et répétée régulièrement dans un cadre déterminé. Il s'enrichit à chaque occurrence de la répétition.

¹⁵⁰⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁰⁷ J.-M. Bedel (*Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 583) classe cette forme parmi les « formules de substitution temporelles » utilisant un substantif qui rappelle, semble-t-il, le caractère figé (partiellement, bien sûr) de la construction syntaxique impliquée.

¹⁵⁰⁸ Au vers 4, « sobre » introduit à la fois le lieu (« ese preludeo ») et l'objet qui s'y trouve (« los caballos », v. 5). La construction qui suit la préposition « en el » (v. 10) est similaire, introduisant encore le lieu et l'action qui s'y déroule. Le premier terme (le lieu « azul sereno ») et le second (la proposition « dejan huellas de rosa ») s'enchaînent donc successivement, tous deux impliqués par la préposition. Ne s'agit-il pas de nouveau d'une construction binaire, au vers 8, lorsque la préposition « al » introduit non seulement un infinitif, mais aussi – nécessairement là encore – le verbe (« forman ») ?

caractérise par sa légèreté et sa fluidité¹⁵⁰⁹. La syntaxe est à la fois un phénomène de la temporalité et de la spatialité du poème ; Marie-Christine Lala définit d'ailleurs l'anaphore comme « un procédé de continuité textuelle¹⁵¹⁰ ». De même, la durée est appréhendée ainsi par H. Bergson : « l'acte par lequel nous introduisons le passé et le présent dans l'espace y étale, sans nous consulter, l'avenir. Cet avenir nous reste sans doute masqué par un écran ; mais nous l'avons maintenant là, tout fait, donné avec le reste »¹⁵¹¹. Cet écran dont parle le philosophe est plus ou moins opaque. Le « futur », la suite de la phrase, existe toujours tant que dure le texte, mais il n'est jamais totalement prévisible, dépendant également de l'enchevêtrement des propositions.

2.2.2 L'espace enchevêtré des subordonnées

L'anaphore est également un phénomène rythmique efficient à l'échelle de la phrase. Les propositions se « prédisent » au fur et à mesure, chaque mot étant « marqué du sceau d'un autre » (J. Kristeva¹⁵¹²). Les subordonnées relatives mettent à l'épreuve cette prédétermination du langage, le travail de « divination »¹⁵¹³ que sa lecture nécessite. Elles font naître la mémoire syntaxique de la phrase, dont les ramifications (les différentes propositions) sont enchevêtrées. Le rythme y semble prédéterminé. Est-ce toujours le cas ?

On observera facilement des poèmes présentant des subordonnées relatives construisant un espace phrastique soudé et prédéterminé (dans une certaine mesure). En effet, on peut considérer que dans 73.3% des poèmes de P. Gimferrer, 64.51% du recueil de L. M. Panero¹⁵¹⁴, 65.85% des poèmes de V. Aleixandre, les propositions subordonnées relatives constituent un procédé suffisamment important pour en déterminer partiellement la

¹⁵⁰⁹ Celles-ci émanent d'ailleurs d'autres phénomènes, ce qui tend à indiquer que syntaxe et métrique concordent: on pourrait commenter la brièveté des vers, leur isométrie qui engendre un sentiment de déséquilibre empêchant la lecture de s'appuyer sur le retour de syllabes et d'accents, de même que l'enjambement – phénomène que nous commenterons plus tard. Tout cela ne nous intéresse pas pour ce chapitre mais rejoint pourtant, dans ce poème, le rythme « syntaxique » sur lequel nous nous centrons à présent.

¹⁵¹⁰ Marie-Christine Lala, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen*, 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours, 2000, mis en ligne le 13 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document1898.html>.

¹⁵¹¹ *Durée et simultanéité*, op. cit., p. 61.

¹⁵¹² *Le temps sensible*, op. cit., p. 519. J. Kristeva étudie ici la syntaxe chez M. Proust.

¹⁵¹³ H. Bergson, op. cit., p. 112.

¹⁵¹⁴ Ce chiffre se monte à 65.62% si l'on prend en compte la préface qui, elle aussi, comporte des subordonnées relatives en nombre.

syntaxe et le rythme syntaxique¹⁵¹⁵. Ce chiffre est un peu moindre pour le recueil de R. Darío : 46.77% et pour celui de J. R. Jiménez : 28, 8%. Il est bien inférieur dans celui de R. Alberti où nous n'avons comptabilisé que 10.37% de poèmes.

Dans le poème « Salutación del optimista »¹⁵¹⁶, de R. Darío, les propositions subordonnées se succèdent et s'emboîtent, en particulier entre les vers 32 et 37 qui constituent une phrase unique comprenant quatre relatives. Les deux premières (« que habita el sepulcro », v. 33 et « que hacia el lado del alba fija », v. 35) se suivent et alternent avec d'autres types de compléments qui approfondissent la phrase, en détournent le cours par divers enrichissement ponctuels, tels que le complément d'adjectif « de orgullo inmarchito » (v. 34), ou ce complément circonstanciel de lieu : « hacia el lado del alba », inclus dans la seconde subordonnée relative. Le langage se construit sur un entrelacs : les deux dernières subordonnées relatives sont enchâssées l'une dans l'autre, dans un effet d'anticipation et d'attente. Le pronom relatif précédé d'un article à valeur pronominale (« la que ») introduit une relative déterminative dont le verbe n'est exprimé qu'au vers suivant (« tiene », v. 36), soit après la seconde relative, « en que yace sepultada la Atlántida » (v. 35). Les relatives soulignent la cohésion de la phrase dont elles allongent l'espace, courbent la linéarité¹⁵¹⁷, celle-ci semblant constamment détournée de son « but » par des phénomènes d'attente – tels que la postposition du verbe « tiene » que nous venons d'évoquer. Le rythme est le produit d'une contradiction entre une continuité qui fait la matière même de la phrase et une rupture (ou résolution de la tension) qui est sa raison d'être : « il n'est de phrase que bouclée », rappelle L. Jenny¹⁵¹⁸.

Néanmoins, la prédétermination du langage pourrait être une particularité des propositions relatives déterminatives, au contraire des explicatives, comme le souligne F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga : « las oraciones especificativas limitan la extensión conceptual del antecedente en tanto que las explicativas se limitan a añadir una cualidad, que

¹⁵¹⁵ Nous avons répertorié les poèmes présentant plus d'une subordonnée, quelque soit la longueur de celles-ci. Dans certains cas, évidemment, leur portée est assez réduite, comme dans le poème 7 de la section « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero (*Teoría, op. cit.*, p. 99). Les deux subordonnées (vers 6) n'occupent qu'un demi-vers chacune. De même, dans le poème « Son campanas » de V. Aleixandre, il y a trois subordonnées : v. 4, 10-12 et 19. Seule la seconde a une portée intéressante, englobant plusieurs vers du poème, alors que les deux autres ne comprennent que quelques mots.

¹⁵¹⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 74.

¹⁵¹⁷ W. Kandinsky souligne cette propriété *durative* des lignes courbes : « suivre la ligne droite ou suivre une ligne courbe demande une durée différente, même si la longueur des deux est pareille et plus une ligne courbe est mouvementée, plus elle s'allonge de durée. » (*Point et ligne sur plan, op. cit.*, p. 117).

¹⁵¹⁸ « La phrase et l'expérience du temps », *op. cit.*, p. 280.

no restringe la extensión conceptual del antecedente »¹⁵¹⁹. J. M. Bedel remarque également qu'une « relative déterminative introduit un trait essentiel à la compréhension car déterminant l'antécédent »¹⁵²⁰. La persistance d'un « trait essentiel » n'implique-t-elle pas que proposition principale, antécédent et proposition relative forment un bloc soudé – et, par conséquent, un espace rythmique unique ? N'implique-elle également une limitation spatiale de la phrase?

En effet, dans le poème LXXXII, « Cementerio »¹⁵²¹, de J. R. Jiménez, l'alternance de deux types de subordonnées relatives, explicatives et déterminatives, engendre la juxtaposition de deux dynamiques différentes. Les subordonnées relatives déterminatives du premier paragraphe¹⁵²² soulignent, en engendrant une « mémoire syntaxique », la pérennité des arbres et l'immobilité de la scène¹⁵²³ :

Se ha quedado esta pequeña aldea de muertos, olvido que se recordara, al amor de unos árboles que fueron grandes en su niñez agreste, pequeños, hoy que son viejos, entre los terribles rascacielos. La noche deja, ahora, paralelos los vivos que duermen, un poco más alto, con los muertos que duermen, un poco más bajo, hace un poco más de tiempo y para un poco más de tiempo. ¡Paralelos hacia un infinito cercano en el que no se encontrarán!

Au contraire, dans le second paragraphe, la relative explicative, semée de pauses et de ruptures est précédée d'un signe de ponctuation fort, le tiret, qui souligne la composition hétérogène de la phrase :

Quita el viento y pone, cegándome de un agudo blandor, la nieve – que se irisa en sus altos remolinos, a la luz de las farolas blancas –, de las tumbas. Las horas agudizan la sombra, y lo que descansó en la luz del día, está despierto, y mira, escucha y ve. Así, los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta.

Parfois, encore, les subordonnées relatives ne sont pas synonymes de prédétermination du langage. Si l'hypotaxe est importante dans le recueil de P. Gimferrer, les subordonnées relatives s'enchaînent selon une logique dynamique successive, sans prévisibilité, dans le

¹⁵¹⁹ *Sintaxis histórica de la oración española compuesta*, Madrid, Gredos, 2006, p. 145.

¹⁵²⁰ *Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 509.

¹⁵²¹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 166.

¹⁵²² Il s'agit de « olvido que se recordara » (l. 1-2), « unos árboles que fueron grandes » (l. 2), « hoy que son viejos » (l. 3), « los vivos que duermen » (v. 4-5), « los muertos que duermen » (l. 5), « un infinito cercano en el que no se encontrarán » (l. 7-8).

¹⁵²³ Pour plus de visibilité, nous soulignons les pronoms relatifs introducteurs de ces subordonnées. En outre, l'immobilité est également exprimée par le vers « se ha quedado » (l. 1) et la localisation dans un espace fermé, « entre los terribles rascacielos » (l. 3-4)

poème « Invocación en Ginebra »¹⁵²⁴, au vers 63 : « lo que soy, lo que fui ». Dans le poème LXVII de J. R. Jiménez¹⁵²⁵, elles sont abondantes, mais là encore, on ne peut parler d'anaphore ou d'anticipation, puisqu'il s'agit de relatives explicatives précédées de virgules¹⁵²⁶ et qui semblent donc s'ajouter à la proposition principale, en prolongeant le cours d'un maillon supplémentaire que celle-là n'impliquait nullement¹⁵²⁷.

La ligne temporelle de la phrase, marquée par les relatives, est une droite infinie et indéfiniment prolongée, dans les strophes 1 et 3 du poème CLVII de J. R. Jiménez¹⁵²⁸. A chaque occurrence d'une subordonnée relative, l'antécédent (substantif) s'ouvre, ainsi que toute la phrase, pour un prolongement. La première de ces propositions : « una calma que parece eterna » (v. 2), explicite d'ailleurs cet infini potentiel traduit par la syntaxe. La phrase semble s'étirer, sa résolution (le relâchement de la tension) est reculée au maximum. La régularité des relatives, aux vers 2 et 4 des strophes 1 et 3, souligne ce phénomène rythmique de prolongement et de contemplation¹⁵²⁹. C'est dans cette description que le locuteur construit une syntaxe lisse aussi libre et virtuellement vaste que l'univers contemplé¹⁵³⁰.

C'est un rythme élaboré au fur et à mesure, sans prédétermination, qui émane des subordonnées relatives, d'autant plus lorsqu'elles ne sont pas accompagnées d'une principale mais dépendent d'un antécédent qui ne s'inclut pas lui-même dans une proposition. S'il y a peu de poèmes dans ce cas dans *Cantos de vida y esperanza*¹⁵³¹, guère plus dans *Arde el*

¹⁵²⁴ *Arde el mar, op. cit.*, p. 142.

¹⁵²⁵ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 153.

¹⁵²⁶ Le poème en compte quatre, qui commencent aux vers 3.7, 10 et 17.

¹⁵²⁷ Il en va de même pour le poème en prose « Cementerio en Brodway », XCIV, de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 173), où alternent plusieurs propositions subordonnées relatives introduites par « que » (l. 3 et 5), « cuya » (l. 9, 11 et 22) suggérant un détour de la ligne syntaxique, et donc rythme construit au fur et à mesure.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵²⁹ Notamment celle d'une étoile (« consuelo / en que brilló la espalda de una estrella », v. 3-4), du printemps (« esta honda ausencia que ella deja », v. 10), ou de la nature (« festín verde que se ríe fuera », v. 12).

¹⁵³⁰ Le rythme émanant de la syntaxe est d'ailleurs différent – dépourvu de propositions subordonnées relatives – dans la seconde strophe où le locuteur semble au contraire se replier sur lui-même, en tout cas au début de la strophe : « parece que estoy dentro / de la mágica gruta inmensa » (v. 5-6).

¹⁵³¹ Nous n'avons observé d'occurrence de ce phénomène que dans les poèmes « Ofrenda » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 46) et « Letanía de Nuestro Señor Don Quijote » (*ibid.*, p. 48-49).

mar¹⁵³², *Diario de un poeta reciencasado*¹⁵³³ ou *Teoría*¹⁵³⁴, c'est, enfin, un recours syntaxique – et rythmique – important dans *Marinero en tierra*¹⁵³⁵ et *Espadas como labios*¹⁵³⁶.

Le poème « Toro »¹⁵³⁷, de ce dernier recueil, en présente plusieurs cas élaborant un espace syntaxique et linéaire.

Esa mentira o casta
aquí mastines pronto paloma vuela salta toro
toro de luna o miel que no despega
aquí pronto escapad escapad sólo quiero
sólo quiero los bordes de la lucha

Oh tú toro hermosísimo piel sorprendida
ciega suavidad como un mar hacia adentro
quietud caricia toro toro de cien poderes
frente a un bosque parado de espanto al borde
Toro o mundo que no
que no muge. Silencio
vastedad de esta hora. Cuerno o cielo ostentoso
toro negro que aguanta caricia seda mano

Ternura delicada sobre una piel de mar
mar brillante y caliente anca pujante y dulce
abandono asombroso del bulto que deshace
sus fuerzas casi cósmicas como leche de estrellas

Mano inmensa que cubre celeste toro en tierra

Le rythme qui en émane se rapproche de la « ligne droite » infinie, « présentant dans sa tension la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvement », évoquée dans *Point et ligne sur plan* par W. Kandinsky¹⁵³⁸. En effet, les différentes propositions subordonnées relatives se rapportent toutes au même antécédent : « toro », si non d'un point de vue grammatical, au moins sémantiquement. Si la première de ces propositions, « que no despega » (v. 3) semble avoir pour antécédent le terme « miel », celui-ci est une désignation

¹⁵³² Ils y sont au nombre de cinq seulement : « Sombras en el Vittoriale », « Primera visión de marzo ».

¹⁵³³ On en trouve au moins un exemple dans les poèmes V, XI, XIV, XXIV, XXVIII, XXXII, XXXV, LXXIII, XCIII, XCV, CXI, CLXIX, CLXXVI, CLXXXIII, CCVI, CCXXVII, CCXXIX, CCXXXVIII et CCXL.

¹⁵³⁴ Dans les poèmes 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9 et « La segunda esposa » de « El canto del llanero solitario », « Marilyn Monroe's negative », « Condesa Morfina », « Llévate la tiniebla guiadora », « Vanitas Vanitatum ».

¹⁵³⁵ Par exemple dans les poèmes « Correo », « La sirena del campo », « Mi corza », « Don diego sin don », « Mapa mundo », « El mar muerto (2) ».

¹⁵³⁶ Dans les poèmes « X », « Circuito », « El vals », « Toro », « El más bello amor » (quoique dans ce cas le verbe « ser » soit sous-entendu), « Por último », « Verdad siempre », « Siempre », « Madre madre », « Reposo », « Ida », « Salón », « Suicidio », « Con todo respeto », « Donde ni una gota de tristeza es pecado », « Formas sobre el mar ».

¹⁵³⁷ *Espadas como labios*, op. cit., p. 65.

¹⁵³⁸ Op. cit., p. 68. Il est d'ailleurs remarquable que, plus loin, W. Kandinsky évoque les formes à « rythme simple » (*ibid.*, p. 113), alors qu'il parlait jusque-là plus volontairement de « tension ».

métaphorique de l'animal¹⁵³⁹ introduite par la conjonction « o » ; il est donc à assimiler au terme « toro ». Plus loin, « que no / que no muge » (v. 10-11), « que aguanta caricia » (v. 13) se rapportent au terme « toro ». Dans le quatrième quatrain, les expressions « Ternura delicada » et « abandono asombroso » rappellent toutes deux la figure du taureau, à la fois doux (« piel de mar », v. 14) et puissant et massif (« bulto », v. 16). La proposition relative « que deshace / sus fuerzas » (v. 16-17) pourrait donc également, d'un point de vue purement sémantique, se rapporter au taureau. Le vers final, enfin, est constitué de deux syntagmes nominaux juxtaposés dont le premier contient une proposition subordonnée relative dont l'antécédent n'est pas inclus dans une principale : « mano inmensa que cubre ». Malgré l'absence de ponctuation (dans tout ce poème), la juxtaposition des deux syntagmes invite à une assimilation, la « mano inmensa » se superposant à la figure du taureau, à laquelle renverrait donc de nouveau la subordonnée relative.

Toute la syntaxe du poème tourne donc autour de la figure de l'animal, annoncée dès le titre. L'espace syntaxique semblerait donc, dans un premier temps, semblable à l'espace strié de G. Deleuze et F. Guattari : il possède comme lui, un motif central qui constitue un point de départ à une construction en « broderie¹⁵⁴⁰ ». Néanmoins, il ne semble pas qu'il s'agisse là d'un équivalent de la « dominante », point focal autour duquel se déroulent certaines formes poétiques (en particulier le sonnet) et que nous avons évoqué en première partie. Contrairement aux formes métriques dites fixes, la syntaxe n'est pas en soit prévisible ; contrairement à l'éternel retour du vers, la répétition ne peut tenir lieu de norme. La réapparition de la figure du taureau constitue plutôt une sorte de variation et d'éternel élargissement sémantique. « Eternel » potentiellement en tout cas, car il n'inclut pas en lui-même ses limites¹⁵⁴¹. Celles-ci se prolongent au sein même du poème. En amont, d'abord : la figure du taureau est précédée d'autres motifs évoqués par des substantifs (v. 1 et 2). Elle est un axe de convergence mais non strictement un point de départ. Elle semble bien davantage

¹⁵³⁹ Nous mentionnons plus bas, dans les pages dédiées à la coordination, ce rôle métaphorique de la conjonction « o ».

¹⁵⁴⁰ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 595. Les auteurs opposent la broderie et le patchwork. Ce motif central, ici la figure du « taureau », l'est sémantiquement (puisqu'interviennent des métaphores du taureau) et syntaxiquement puisque ce motif est enrichi de compléments qui l'approfondissent, « brodent » à partir de lui. Les différentes propositions subordonnées relatives que nous avons évoquées, mais également des compléments du nom, comme « de cien poderes » (v. 8), constituent autant de mailles de « broderie » convergentes, ramenant par un même mouvement centripète à la figure du taureau. L'espace « strié » ainsi créé, si l'on s'en tient à ces considérations, est d'ailleurs délimité par le paratexte (le terme « toro » est mentionné dès le titre).

¹⁵⁴¹ Dans une conférence donnée dans le cadre du PIAL, le 19/03/2010, Nadine Ly commentant le poème de Lope de Vega « Lucinda », qualifiait de « moteur... virtuellement infini » le substantif « luz » qui semble engendrer toutes les appellations substantives du poème. C'est, nous semble-t-il, une autre manière de commenter un phénomène à la fois rythmique et sémantique, qui nous intéressera plus particulièrement en troisième partie.

émaner, presque par surprise, d'autres figures animales qui la précèdent : « mastines », « paloma » (v. 2). Les verbes juxtaposés, ensuite, « vuela » et « salta » traduisent d'ailleurs par quels soubresauts, aussi bien syntaxiques que lexicaux, la figure du taureau apparaît. On pourrait commenter de même les différents approfondissements métaphoriques, et parfois divergents, apportés à la figure du taureau¹⁵⁴². La syntaxe stimule « l'imagination créatrice » du langage évoquée par N. Chomsky¹⁵⁴³.

La non-prévisibilité se retrouve au niveau phrastique. Si l'antécédent se pose comme un point de départ, qu'on peut référer à la notion de la « delimitación a la izquierda »¹⁵⁴⁴, l'absence de proposition principale incluant un procès (au sens syntaxique du terme) empêche de délimiter spatialement et syntaxiquement la ligne phrastique. Ce type de structure suppose en effet aussi bien l'infini vers la gauche (le point de départ n'est pas en soi une délimitation) qu'un infini vers la droite (qui émane, lui, de la non-limitation *a priori* de ces subordonnées). Notons par ailleurs que le fait que plusieurs de ces propositions ne se rapportent que de manière détournée au « toro », par l'intermédiaire d'un autre terme, proposé comme équivalent de la figure première, révèle cette non-fermeture de l'espace syntaxique¹⁵⁴⁵.

Sans doute serait-il faux de vouloir opposer le lisse et le strié comme on l'a fait en métrique : la convergence lexico-syntaxique des subordonnées relatives n'empêche pas l'ouverture engendrée par les métaphores. D'ailleurs, les auteurs de *Mille plateaux* précisent qu'il ne faut pas toujours voir entre les deux types d'espaces une « opposition simple » mais que parfois, « les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre ». Cela semble être le cas ici : « l'espace strié [qu'engendrerait cette constante référence à une figure première] est constamment renversé, rendu à un espace lisse »¹⁵⁴⁶ dont force est de constater qu'il se pose de plus en plus comme une propriété du rythme syntaxique *incluant* un autre type d'espace, strié, plus ponctuel, tel que celui des phénomènes d'anaphores ou de rappels que nous avons observés.

¹⁵⁴² Cf. notamment les images de force et de virilité associées au taureau, ici mis en rapport avec la métaphore de la douceur, traduite par plusieurs termes et réitérées inégalement au long du poème : « suavidad (v. 7), « caricia » (v. 8), « caricia seda mano » (v. 13), « ternura delicada » (v. 14).

¹⁵⁴³ *Le langage et la pensée, op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁴⁴ Cette notion de Eberenz est évoquée par F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga, *Sintaxis histórica de la oración compuesta en española, op. cit.*, p. 265.

¹⁵⁴⁵ Au vers 3, en effet, la subordonnée relative « que no despega » renvoie à « miel », lui-même assimilé à « luna », terme qui, finalement, est syntaxiquement rapporté au taureau. Trois intermédiaires viennent donc allonger la ligne-phrase, étirer cette convergence que nous constatons entre les différentes images du taureau.

¹⁵⁴⁶ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 593.

Le poème « Letanía de Nuestro Señor Don Quijote » de R. Darío¹⁵⁴⁷ présente une grande complexité syntaxique, où la syntaxe engendre aussi un espace langagier ouvert et en devenir potentiellement infini. Le poème comporte quinze phrases, soixante-quinze vers, ce qui représente une moyenne d'une phrase tous les cinq vers. Si certaines sont relativement courtes¹⁵⁴⁸, elles s'étalent généralement sur la totalité de la strophe, articulant à un antécédent développé dans le premier vers une subordonnée relative introduite par « que ». Le pronom relatif constitue un point de départ phrastique et rythmique. Cette construction est développée de la même manière pour la phrase 1 (vers 1 à 6)¹⁵⁴⁹ et la phrase 2 : les vers 2, 4 et 8 débutent par le pronom relatif « que ». La répétition de cette structure évoque d'ailleurs le terme de « litanie » du titre.

Chaque vers renvoie à un point de convergence sémantique : l'antécédent, énoncé au vers 1, repris au vers 7 et vers lequel toutes les articulations de la phrase tendent¹⁵⁵⁰. Le sens, une description de ce « Rey de los hidalgos », se creuse en profondeur, niant toute véritable avancée, annihilant la spatialité de la phrase. Les verbes sont jusque-là conjugués à la 2^{ème} personne, se rapportant encore et toujours à l'antécédent (v. 1), point de convergence qui apparaît d'abord comme un sujet dont le prédicat est retardé, éternellement repoussé, et même infiniment car la première phrase ne présente pas de proposition principale : les différentes subordonnées relatives et appositions restent en suspens. L'antécédent ouvre la phrase sur une absence, une ellipse.

Ce n'est qu'en apparence que cette régularité se perpétue au vers 4. L'anaphore de « que » introduit en fait un bouleversement : l'antécédent, jusqu'ici sujet, devient objet direct : « que nadie ha podido vencer ». La proposition marque l'irruption d'un « extérieur » à la fois sémantique (par rapport à ce « Rey ») et syntaxique qui extirpe le texte (sémantiquement) du seul rapport entre l'antécédent et une action (ou état) qui lui est rapportée. L'adverbe « todavía », également, rejeté à la fin de la phrase semble insister sur ce possible « au-delà », sur cette échappatoire. Le mode de déroulement syntaxique et rythmique n'est plus la

¹⁵⁴⁷ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 148.

¹⁵⁴⁸ C'est le cas de celle qui débute et s'achève au vers 40, particulièrement, mais également celles qui ne « mesurent » que deux à trois vers : vers 13-15, vers 16-20, vers 38-40, vers 41-43.

¹⁵⁴⁹ Vers 1-6 : « Rey de los hidalgos, señor de los tristes, / que de fuerza alientas y de ensueños vistas, coronado de áureo yelmo de ilusión; / que nadie ha podido vencer todavía, por la adarga al brazo, toda fantasía, y la lanza en ristre, toda corazón ».

¹⁵⁵⁰ Le vers 1 est déjà, en lui-même, constitué d'une redondance où « rey » et « señor » se répondent. Au vers 2, « que », pronom relatif, se substitue à l'antécédent mais introduit à son tour deux verbes (« alientas » et « vistas ») et deux propositions grammaticalement équivalentes. Le vers 3 débute sur une épithète se rapportant, encore une fois, au substantif du vers 1. La régularité est totale, en apparence, calquée sur l'isométrie, chaque proposition ou articulation syntaxique débutant avec un nouveau vers.

convergence mais l'enchaînement, la préposition « por » (v. 5) introduit un complément circonstanciel de cause découlant du verbe « vencer » ; à son tour, le syntagme nominal « toda fantasía » (v. 5) renvoie à « adarga », creusant le sens non plus au sein des limites que nous avions repérées au début mais vers cet « au-dehors » qui déplace la syntaxe et le sens de ce poème.

L'observation de cette première phrase du poème de R. Darío nous a permis de confirmer l'existence de deux types d'enchaînement de propositions, différents quant à leur configuration spatiale. D'une part, les propositions peuvent se rapporter à un point de convergence (énoncé d'abord), par rapport auquel tout ce qui suit apparaît comme un approfondissement et, dans une certaine mesure, une répétition. L'espace s'élabore comme un tissage dont les mailles repartiraient toujours de la première. La subordonnée relative nous invite à une lecture verticale. La phrase « n'avance pas », le rythme n'est pas une progression narrative mais un enrichissement, une « greffe »¹⁵⁵¹. C'est ce que l'on a observé en début de chapitre avec les exemples de « Salutación del optimista » (R. Darío). Et cette série ouvre la ligne phrastique sur l'infini, notion qui trouvera une autre « application » syntaxique dans la structure de la coordination.

D'autre part, ces mailles peuvent s'enchaîner de manière libre et lisse. Plus haut, l'exemple du poème « Cementerio » (J. R. Jiménez) nous a permis d'envisager ces deux types de spatialisation qui sont aussi deux types de temporalités syntaxiques. Dans la configuration syntaxique « lisse », l'espace mis en jeu est alors plus réduit, le rythme ponctuel, élaboré au fur et à mesure de l'écriture. Dans le poème « Letanía de Nuestro Señor Don Quijote » que l'on vient d'observer, la dépendance syntaxique entre le syntagme débuté au vers 5 et la proposition qui le précède immédiatement n'implique aucune conception spatiale prédéterminée¹⁵⁵².

Néanmoins, là encore lisse et strié semblent indissociables, unis dans la même phrase, emboîtés, puisque ces deux conceptions de l'écriture mettent en jeu des territoires différents. Dans le poème « Recuérdame en alta mar » de R. Alberti¹⁵⁵³, composé de propositions subordonnées circonstancielles de temps, cet emboîtement du lisse et du strié est visible : si

¹⁵⁵¹ Le temps de cette greffe n'est donc pas une durée bergsonienne constamment tournée vers l'avenir dont on pose ou suppose la présence mais un temps bachelardien d'instant en série. (*L'intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 27 : « L'instant s'impose tout d'un coup, tout entier, il est le facteur de la synthèse de l'être ».)

¹⁵⁵² Cela ne signifie bien sûr pas qu'à l'écriture des trois premiers vers ait présidé une organisation préalable, ni que l'écriture des suivants ce soit fait de manière spontanée. Il ne s'agit pas ici de l'écriture historique – de l'auteur – mais de celle, logique, du discours.

¹⁵⁵³ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 134.

chacune des six propositions circonstancielles peut être rapportée à la principale « Recuérdame en alta mar » (v. 1), le fait qu'elles constituent à elles seules (comme l'indiquent la ponctuation et la majuscule) une phrase « indépendante » introduit une rupture inattendue de cette convergence syntaxique. Le rythme n'est donc pas à chercher du côté de l'unité ou de la pluralité mais bien dans cette superposition de détermination malmenée et d'infini virtuel. Avec la coordination, nous verrons qu'une étape supplémentaire semble franchie vers ce deuxième type d'organisation de l'espace-temps.

2.2.3 La coordination : lignes, brisures et superpositions

La coordination (avec ou sans conjonction) est un phénomène important de par sa fréquence dans le langage¹⁵⁵⁴. Si M. Grévisse la définit comme « la relation (explicite ou implicite) qui unit des éléments de même statut »¹⁵⁵⁵, il reconnaît cependant que les éléments coordonnés peuvent être de nature différente¹⁵⁵⁶ : nous tiendrons compte de l'ensemble des occurrences. Au sein des différentes coordinations¹⁵⁵⁷, nous avons choisi de nous concentrer sur deux types de coordination à terme unique : la coordination « copulative » où la conjonction « y » marque « la simultanéité, l'addition »¹⁵⁵⁸, et la coordination par la conjonction « o »¹⁵⁵⁹, particulièrement décisive dans certains recueils du *corpus*, en particulier celui de V. Aleixandre.

2.2.3.1 La coordination par « y »¹⁵⁶⁰ :

Après dénombrement des textes où l'on trouve en moyenne une conjonction « y » pour trois vers¹⁵⁶¹, cette coordination copulative s'est révélée être fortement présente dans le

¹⁵⁵⁴ *Le bon usage*, Paris, Grévisse et Goose, Duculot, 1993, p. 363.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 363, §258. Il précise plus loin que peuvent être coordonnés des phrases ou « sous-phrases », des « propositions, des syntagmes, des mots », et même des « éléments de mots ». Nous observerons donc ce type de relation à diverses échelles.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 371. De même, César Hernández, *Gramática funcional del español*, Madrid, Colegio de España, 1995, p. 117 précise qu'il est possible « de enlazar unidades lingüísticas de diferentes niveles pero de igual función ». Voir également Vidal Lamiquiz, *Lengua española, método y estructuras lingüísticas*, Barcelone, Ariel, 1992, p. 183.

¹⁵⁵⁷ Cf. les différents types de coordinations évoqués par J.-M. Bedel (*Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 287-294), autour des conjonctions « y », « ni », « que », « pero », « mas », « sino » et « sino que », etc.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 385, § 269. De même, J.-M. Bedel (*Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 287) utilise le verbe « ajouter » pour évoquer cette relation grammaticale.

¹⁵⁵⁹ Celle-ci ne sera pas uniquement comprise comme coordination « disjonctive » (*Le bon usage, ibid.*, §269).

¹⁵⁶⁰ Nous préférons cette appellation à celle de « copulative » car, si c'est majoritairement le cas, il y a d'autres formes de coordination sur la base de cette conjonction « y ».

recueil de R. Darío, où elle apparaît comme un recours syntaxique important pour vingt-et-un poèmes (soit 33.8% du recueil). La proportion de « y » est également déterminante dans le recueil de J. R. Jiménez (soixante-dix neuf poèmes sont dans ce cas, soit 32.5%). Elle est plus faible chez L. M. Panero (seulement quatre poèmes sont concernés¹⁵⁶²), tout comme dans les recueils de R. Alberti, de V. Aleixandre¹⁵⁶³ et de P. Gimferrer¹⁵⁶⁴. Dans *Marinero en tierra*, seuls six poèmes remplissent les conditions retenues par nous pour être considérés comme ayant une syntaxe élaborée par la coordination. En revanche, quarante-six poèmes, soit 43.39% du recueil, ne présentent aucun « y ».

Cette structure n'est-elle pas représentative d'une écriture fondée sur l'addition, entendue dans un sens à la fois formel (de mots) et sémantique, et sur une construction au fur et à mesure ? Par la coordination copulative, la phrase est envisagée selon une logique successive, marquée par le « y », « nexo » au sein de la « *cadena del discurso* »¹⁵⁶⁵. Le terme « *cadena* » rappelle bien sûr la constitution de l'espace lisse en maillons successifs : l'espace de la phrase consiste en une agglomération d'éléments à jamais hétérogènes¹⁵⁶⁶. Cette « configuration » additive – et linéaire ? – de la phrase s'avère particulièrement intéressante pour l'analyse d'une spatialisation du rythme. La coordination par la conjonction « y » marque-t-elle effectivement l'absence de prédétermination, voire l'indétermination ? La présence dominante d'une telle conjonction est-elle un indicateur indéfectible de l'espace rythmique lisse des poèmes ?

Le poème « *Amo, amas* »¹⁵⁶⁷ de R. Darío nous semble caractéristique de cette utilisation de la coordination comme moteur de la syntaxe et, particulièrement, d'une écriture spatialement « lisse », même si l'on percevra, ça et là des « stries » ponctuant les phrases et les vers de ces deux quatrains.

¹⁵⁶¹ C'est le cas de « *Yo soy aquel que ayer no más decía* », « *Al rey Óscar* », « *Cyrano en España* », « *Canto de esperanza* », « *Helios* », « *Spes* », « *En la muerte de Rafael Nuñez* », « *Nocturno* », « *Trébol 3* », « *El verso sutil que pasa o se posa* », « *Divina Psiquis* », « *A Phocás el campesino* », « *Un soneto a Cervantes* », « *Cleopompo y Heliodemo* », « *Ay, triste del que un día* », « *Melancolía* », « *¡Aleluya!* », « *Caracol* », « *Amo, amas* », « *Allá lejos* » et « *Lo fatal* ».

¹⁵⁶² Il s'agit de « *Le dernier voyage de Napoléon* », « *Condesa morfina* », « *Marqués de Sade* » et « *'E non trovan che li miri'* ».

¹⁵⁶³ La structure par coordination est plutôt rare et non représentative mis à part, peut-être, le poème « *Salón* » (quinze occurrences sur cinquante-deux vers).

¹⁵⁶⁴ Aucun poème ne présente une telle proposition de coordination par « y » pour être pris en compte ici. Si les poèmes « *Primera visión de marzo* » et « *Band of angels* » présentent de nombreuses occurrences de cette conjonction (respectivement trente-et-un et quarante), leur longueur ne permet pas d'y voir une structure représentative.

¹⁵⁶⁵ Vidal Lamiquiz, *Lengua española, método y estructuras lingüísticas, op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁶⁶ Cf. César Hernández, *Gramática funcional del español, op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁶⁷ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 140.

Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
 el ser y con la tierra y con el cielo,
 con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
 Amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.
 Y cuando la montaña de la vida
 nos sea dura y larga y alta y llena de abismos,
 amar la inmensidad que es de amor encendida
 ¡y arde en la fusión de nuestros pechos mismos!

De fait, nous y percevons trois types de constructions rythmiques sur la base de cette coordination par « y ». Le premier est celui de la série, parfois synonyme de surenchère. Elle peut être symbolisée par la figure de la chaîne dont tous les maillons sont présentés successivement. Aux vers 1 et 2 du poème « Amo, amas », l'étalement spatial de la construction ternaire des syntagmes nominaux illustre cette absence de strie. Soulignée par l'enjambement, la syntaxe remet en cause les frontières métriques, comme si l'immensité du sentiment (sa non-finitude) se reflétait dans la forme infinitive du verbe « amar », temps *in posse* marqué par la tension seule¹⁵⁶⁸ (répété quatre fois au vers 1), mais aussi dans les compléments circonstanciels de lieux coordonnés par les « y ». Pour reprendre une métaphore de *Mille plateaux*, la phrase s'apparente alors à un patchwork¹⁵⁶⁹ dont les « bouts de tissus » : les syntagmes mais aussi les espaces référentiels (« tierra », « cielo »), s'accumulent sans clôture langagière prédéterminée¹⁵⁷⁰.

Toutefois, l'espace n'est pas homogène : immédiatement, cette immensité n'est plus évoquée en termes d'infini mais de complétude. La syntaxe se construit de manière binaire, autour de parallélismes¹⁵⁷¹. La disparition de l'espace lisse est symbolisée par cette relation d'interdépendance entre les termes, du point de vue sémantique¹⁵⁷². Ce second type d'espace est le plus rare : aucun poème du *corpus* ne l'illustre de manière suivie.

C'est généralement la coordination par « surenchère » qui prédomine, ou encore une troisième catégorie que nous pourrions rattacher à l'expression syntaxique du désir tel que le

¹⁵⁶⁸ G. Guillaume, *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 15 et ss.

¹⁵⁶⁹ Rappelons que les auteurs l'opposent à la broderie (*Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 594).

¹⁵⁷⁰ Mise à part la construction métrique toutefois (isosyllabisme et rimes).

¹⁵⁷¹ Cf. les vers 3 et 4 où les termes « claro » et « oscuro », « sol » et « lodo », « ciencia » et « anhelo » se répondent par contraste.

¹⁵⁷² Lorsque C. Hernández indique que dans certains cas la structure « no permite la permutación de A y B » c'est-à-dire des deux termes coordonnés, il évoque bien une détermination de l'espace phrastique. Là aussi, la syntaxe sort de l'espace lisse pour recréer un espace strié (*Gramática funcional del español*, *op. cit.*, p. 120).

conçoit G. Deleuze, c'est-à-dire comme « un processus continu »¹⁵⁷³. Est particulièrement caractéristique de cette valeur du « y » celui qui débute le vers 5, immédiatement précédé par le terme « anhelo » (c'est-à-dire « désir », v. 4), sur lequel se termine la phrase. Le caractère absolu du sentiment exprimé, « amar por todo anhelo » empêche toute « satiété » du lecteur et remet en cause la frontière phrastique (à la fin du vers 4). Comment, en effet, concevoir une pause dans la lecture du poème quand l'expression d'un sentiment fort invite à la poursuivre ?

La deuxième strophe voit d'ailleurs réapparaître l'espace lisse : le « y » en début de phrase confère un nouvel élan à la syntaxe. Le « y » n'est pas l'expression d'une absence, mais marque une force, une « possibilité », une puissance, brisant *syntactiquement* les frontières de la phrase, affrontant *sémantiquement* la « montaña de la vida ». L'espace syntaxique s'ouvre sur un infini dont le vecteur est cette puissance, dont le « y » est la marque, indice d'une « ligne de fuite », c'est-à-dire d'une « ligne de vie » comme disent encore G. Deleuze et F. Guattari¹⁵⁷⁴. Cette réaffirmation de la dimension linéaire de la phrase invite également à la considérer comme un espace ouvert¹⁵⁷⁵.

A son tour, l'image de la « montaña de la vida » (v. 5) coïncide avec un procédé syntaxique dessinant sur la page un « espace infini » : succession ponctuée par la conjonction « y » de quatre adjectifs disant l'immensité réelle et physique (« larga », « alta »), ressentie (« dura ») ou encore symbolique (« llena de abismos »). L'accumulation d'adjectifs engendre un espace en « ouverture » et renvoie à la construction par surenchère. En effet, la présence de la conjonction dès le début de l'énumération empêche d'en prévoir la fin, l'apparentant à une « coda » qui vient recommencer éternellement une phrase qui « peut être pourvue à l'infini d'incises et d'expansions : le travail catalytique est théoriquement infini » (R. Barthes¹⁵⁷⁶).

Les constructions spatiales par addition-surenchère peuvent également être rapportées à la « force mimétique » de la phrase évoquée par L. Jenny. Par la syntaxe, la phrase *crée* le temps à mesure qu'elle le dit : « Elle traite les mots non seulement comme les signes de certains contenus représentatifs mais comme des choses qu'ils sont aussi »¹⁵⁷⁷. Au vers 8, le

¹⁵⁷³ Cité du cours de G. Deleuze à Paris 8 (« Anti-Œdipe et autres réflexions » - Mai/juin 1980). Voir également la lettre à M. Foucault « Désir et plaisir », *Le magazine littéraire*, n°325, octobre 1994.

¹⁵⁷⁴ G. Deleuze utilise également dans ces cours cette expression qu'il définit ainsi « les lignes de fuites, c'est ce qu'il y a de créateur chez quelqu'un. [...] je veux dire, c'est sur les lignes de fuites que l'on crée, parce c'est sur les lignes de fuites que l'on n'a plus aucune certitude, lesquelles certitudes se sont écroulées » (*Anti-Œdipe et autres réflexions* - Mai/juin 1980, http://www.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=4).

¹⁵⁷⁵ C'est d'autant plus certain que G. Deleuze précise qu'il ne s'agit pas d'une ligne organique. L'espace engendré n'est donc pas un espace organisé comme le serait l'espace strié, mais ouvert comme l'espace lisse.

¹⁵⁷⁶ « Flaubert et la phrase », *Œuvres complètes*, Seuil, 1994, tome II (p. 1377 – 1385), p. 1379.

¹⁵⁷⁷ Laurent Jenny, « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n° 79, sept. 1989, p. 283.

« y » en tête de phrase et de vers renvoie à cette catégorie : « ¡y arder en la fusión de nuestros pechos mismos! ». L'ouverture marquée spatialement par ce « y » est renforcée sur le plan purement temporel (cf. les temporalités 1 et 2 observées au chapitre précédent) par cette temporalité « en puissance » de l'infinif (exempt de référence à la ligne chronologique)¹⁵⁷⁸.

Dans le poème CXVIII « Alta noche », de *Diario de un poeta reciencasado*¹⁵⁷⁹, plusieurs « y » engendrent cette infinitude de l'espace lisse, y compris sur le plan référentiel avec la phrase « Y voy despacio » (l. 1) où le « y » initial symbolise la continuité du cheminement du locuteur dans les rues new-yorkaises, l'écoulement phrastique « au fur et à mesure » rappelant la valeur intuitive du langage soulignée par R. Jakobson¹⁵⁸⁰. Dans le poème XCVII¹⁵⁸¹ de J. R. Jiménez, le lien entre coordination et imaginaire (ou intuition) est mis en valeur par les points de suspension ; la conjonction « y » permet de souligner la permanence de l'inconnue incarnée par la nature renaissante et florissante et de relier, ainsi, différents motifs (« alas », « cánticas », « fragancias ») qui semblent soudés.

¡Y se abren ! Y... ¿A dónde van las alas? Y... ¿A dónde van
las cánticas? Y... ¿A dónde, a dónde, a dónde sus fragancias ? (l. 2-3)

La conjonction « y » intègre à la phrase les interrogations en chaîne, l'imaginaire du locuteur stimulé par la contemplation de la nature. La présence initiale du « y » (en tête de phrase) est particulièrement révélatrice de cet imaginaire de la syntaxe, expression d'un désir créateur, dont la « surenchère » peut également apparaître comme une manifestation. François Dosse suggère d'ailleurs ce basculement de « est » à « et » et montre combien le terme surpasse sa nature de conjonction pour « [faire] basculer l'être, le verbe... etc. Le ET, 'et... et... et...', c'est exactement le bégaiement créateur... la multiplicité est précisément dans le ET »¹⁵⁸². La conjonction copulative ouvre l'espace syntaxique (et, très souvent, référentiel) à un imaginaire

¹⁵⁷⁸ Cf. notre chapitre 2.1.2.3. Dans le poème final du même recueil, « Lo fatal » qui s'achève sur la même forme syntaxique (proposition infinitive exclamative introduite par la conjonction « y »), on peut bien sûr interpréter ce « y » comme une tournure d'emphase avec César Hernandez (*Gramática funcional del español, op. cit.*, p. 120) ce qui tend à rapprocher cette construction de la spatialisation par « surenchère », l'ignorance (« no saber », v. 12), s'ajoutant à l'être (« Ser », v. 5), et à la souffrance (« y sufrir », v. 8).

¹⁵⁷⁹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 187-188.

¹⁵⁸⁰ « Structure linguistiques subliminales de la poésie », *op. cit.*, p. 292. Par ailleurs, la notion d'« intuition » est associée au désir par G. Deleuze.

¹⁵⁸¹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 174-175.

¹⁵⁸² Deleuze, *Guattari, biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2009, p. 623.

qui renvoie à la figure de la ligne, de la droite infinie, dont elle souligne la cohésion en réaffirmant les liens internes de l'espace phrastique.

Dans le poème « Salón » de V. Aleixandre¹⁵⁸³, les conjonctions « y » sont assez abondantes (quinze pour cinquante-deux vers), particulièrement dans la première strophe :

Un pájaro de papel
y una pluma encarnada
y una furia de seda
y una paloma blanca

Le rythme lisse et imprévisible des phrases est ponctué par l'étonnante redondance des termes entre lesquels le « y » opère un tissage¹⁵⁸⁴ autour du champ lexical des oiseaux et de leur plumage¹⁵⁸⁵. Anaphore ? Pourtant, on ne saurait parler de répétition exacte – encore moins de prédétermination du langage – car à chaque occurrence, à chaque étape de ce passage, le référent opère un léger déplacement qui tend à annuler la relation évoquée. Si l'oiseau est « de papel », comment peut-il avoir un doux plumage (« pluma », v. 2) et, à plus forte raison, de la chair (« encarnada ») ? Comment la soie (« seda », v. 3), à son tour, pourrait-elle exprimer la colère (« furia », v. 3) ? Chaque vers perturbe, en fin de compte, le fil conducteur, brisant la ligne qui unit la première strophe, par l'imprévisible jalon qu'est la conjonction « y ». Il s'agit bien d'un espace phrastique constitué d'additions – par la connexion entre les termes – mais également d'imaginaire, un espace ouvert où la phrase naît au fur et à mesure de ses « méandres », marqués par les conjonctions¹⁵⁸⁶.

On peut opposer ce type de coordination linéaire à celle où la conjonction « y » exprime au contraire une rupture, perturbant la syntaxe, comme à la cinquième strophe du même poème où les termes connectés par le « y » créent une sorte de kaléidoscope (« amarillez y oreja / y pábilo y estancia ») où l'incohérence thématique et sémantique implique l'explosion

¹⁵⁸³ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁸⁴ Dans la strophe finale de « Si mi voz muriera en tierra » de R. Alberti (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 143), le « y » a également une valeur d'addition et de succession. La répétition des termes (« estrella », v. 10 et 11, « viento », v. 11 et 12) souligne la connexion logique et le passage d'un membre à l'autre de la coordination.

¹⁵⁸⁵ Il est aisé de percevoir la cohérence thématique entre « pájaro » (v. 1) et « pluma » (v. 2), puis entre « pluma » et « seda » (v. 3) et, enfin entre « seda » et « paloma » (v. 4), l'idée de la douceur du plumage présidant à cette évolution et permettant le « passage » symbolisé par la coordination en « y ». Ce passage est une boucle refermée sur elle-même car, sémantiquement et syntaxiquement, la « paloma » est *contenue* dans le terme « pájaro ».

¹⁵⁸⁶ Plusieurs coordinations par « y » ont cette valeur dans ce poème, comme au vers 26 où la conjonction relie « vuelos » y « danza », c'est-à-dire en introduisant une surenchère à partir de la même isotopie. C'est également le cas au vers 41-43 : « mejillas...y oídos y cabello » où le passage d'un terme à l'autre traduit un mouvement spatial et un déplacement du regard du locuteur du visage vers les cheveux.

de la linéarité, lui conférant une surface mouvementée, perturbée, le « y » articulant ces différents plans.

Todo dulce y dolido
todo de carne blanco
amarillez y oreja
y pábilo de estancia

De même, Jean Cohen commente cet exemple de coordination chez Federico García Lorca « sucio de besos y arena » : « L'écart, dit-il, est produit par la non-appartenance des termes au même univers du discours »¹⁵⁸⁷. L'écart sémantique, c'est la rupture de la linéarité syntaxique. Le « y » casse la ligne phrastique à laquelle il confère les propriétés de la « ligne brisée », évoquée par W. Kandinsky¹⁵⁸⁸, c'est-à-dire l'établissement d'une « liaison bien plus étroite avec le plan ».

Dans les premiers vers du poème 3 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, l'espace rythmique syntaxique est certes lisse, mais marqué de ruptures¹⁵⁸⁹ :

Dormir en un algodón y el canto de las sirenas
y el león en invierno y los pájaros (volando en círculo)
que no existen
y las flores del ártico

Dans le poème IX de J. R. Jiménez¹⁵⁹⁰, la phrase est une ligne brisée au sens géométrique du terme : ininterrompue, mais bouleversée. Par son caractère angulaire, elle « porte en elle la promesse du plan » (W. Kandinsky¹⁵⁹¹) à l'intérieur duquel peut se dire l'absence de la femme aimée : « Amor, y tú no estás allí, ni fuera » (v. 9). Dans le poème CCXLI¹⁵⁹², cette ligne existe encore, bien que chahutée (l. 10 et 14) : le « y » initial scande le

¹⁵⁸⁷ *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 178.

¹⁵⁸⁸ *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 82 et ss.

¹⁵⁸⁹ *Teoría*, *op. cit.*, p. 82. Le rapport contrastif des substantifs introduits par le « y » donne une allure chaotique à ces premiers vers : « algodón » et « canto de las sirenas » (v. 1) semblent d'abord totalement hétérotopiques, puis c'est un rapport d'opposition qui relie, ensuite, « león » et « pájaros », et finalement un rapport de convergence entre « pájaros que no existen » et le syntagme « flores de ártico » (dont le poème 6 précise qu'« elles n'existent pas », v. 30). Le déplacement isotopique (de la faune à la flore) empêche de parler de prédétermination du langage. La ligne phrastique brisée acquiert l'épaisseur de la « surprise » qui ponctue cette écriture et la dote de profondeur, paradoxalement, d'espace.

¹⁵⁹⁰ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁹¹ *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 81-82.

¹⁵⁹² *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 296.

poème ; suivi de l'adverbe « sin embargo », il a une valeur concessive¹⁵⁹³ et non plus « copulative ». La conjonction engendre dans ce cas un rythme haché par des ruptures visibles sur la page, selon une logique graduelle qui réaffirme, discrètement (c'est-à-dire implicitement), la valeur linéaire du texte¹⁵⁹⁴.

Avec la coordination copulative, la phrase et le rythme phrastique acquièrent plusieurs configurations. Excepté, sans doute, lorsque la conjonction oppose des termes en opposition binaire (mais les cas sont rares), il s'agit d'un espace lisse. Néanmoins celui-ci est de nature diverse : marqué par la surenchère (l'addition pure) la plupart du temps, il révèle un espace rythmiquement continu et linéaire. Le rythme fait alors l'expérience d'une « liberté infinie de la parole, telle qu'elle est inscrite dans la structure même de la parole »¹⁵⁹⁵, selon l'expression de R. Barthes. La définition deleuzienne du « désir » peut nous aider à comprendre comment la coordination se révèle être une force créatrice du langage, un véritable moteur qui donne au rythme¹⁵⁹⁶ ses impulsions, spatiales et temporelles, où « le présent pur ronge [...] l'avenir¹⁵⁹⁷ ». Dans certains cas, enfin, que nous avons également observés, la conjonction « y » n'est pas une expression du continu mais au contraire une marque de rupture. Rappelons néanmoins qu'il ne s'agit parfois plus de coordination copulative mais concessive. C'est d'ailleurs en nous intéressant à un autre type de coordination, notamment disjonctive, autour de la conjonction « o », que nous allons pouvoir observer comment la dimension linéaire de la phrase, du langage (du rythme) peut être perturbée et enrichie.

2.2.3.2 La coordination par « o »

Bien que moins fréquente¹⁵⁹⁸, la conjonction « o » intervient également dans la construction syntaxique de certains poèmes. Le plus souvent, elle implique une construction

¹⁵⁹³ Cf. J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 609.

¹⁵⁹⁴ Le locuteur passe de l'étonnement (l'imaginaire syntaxique, ligne 1), à l'affirmation d'une connaissance: « Y, sin embargo, existe » (l. 10), et à la confirmation d'une réalité : « Y, sin embargo, yo la veo » (l. 14).

¹⁵⁹⁵ Roland Barthes, « Flaubert et la phrase », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1380, cité également par Sabine Pétilion (« Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *op. cit.*).

¹⁵⁹⁶ Il peut sembler paradoxal, peut-être, d'inclure le concept d'imaginaire dans une réflexion sur le rythme. Néanmoins, nous avons montré combien celui-ci, sa présence-absence, était incluse dans la syntaxe elle-même, participant de la construction phrastique du poème (et donc du rythme phrastique). L'imaginaire est cet élan véhiculé par le manque ou le désir, que la syntaxe exprime par sa forme avant même – ou en même temps – qu'elle ne le fait par le sens.

¹⁵⁹⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 167.

¹⁵⁹⁸ En effet, si nous adoptons, comme pour le repérage de la conjonction « y », la limite d'une conjonction pour trois vers en moyenne, aucun poème ne peut être retenu chez R. Darío, R. Alberti, P. Gimferrer ou L. M. Panero, un seul dans le recueil J. Ramón Jiménez (le poème CLXXXIII : trois conjonctions « o » pour onze vers), quatre,

linéaire de l'espace phrastique. Dans *Espadas como labios*, de Vicente Aleixandre, cette conjonction a bien souvent valeur d'assimilation comme l'a montré C. Bousoño¹⁵⁹⁹. La coordination par « identificación : no disyunción » est également repérable dans le poème « Primera visión de marzo » de P. Gimferrer¹⁶⁰⁰. Les termes situés de part et d'autre du « o » sont équivalents, soit dans la langue (s'ils sont quasiment synonymes), soit dans le discours, c'est-à-dire dans un certain contexte poématique¹⁶⁰¹. Ils constituent des métaphores *in praesentia* dont le *tertium comparationis* est relativement facile à déchiffrer : la notion de faux-semblant permet le « couple » « engaño o arte » (v. 11), celle d'écran ou de filtre de la réalité semble à l'origine de « pantalla o visera » (v. 25) ; « imagen o rodeo » (v. 79) évoque encore l'aspect indirect de la perception visuelle. Parfois, les deux termes renvoient à une isotopie commune : « urracas o armadillos » désignent deux types d'animaux sans dent (v. 28). Parfois enfin, c'est une expérience qu'on suppose effectuée par le locuteur qui justifie le rapprochement des deux termes : « violines o atmósferas » (v. 122). A chaque fois, c'est un rapport d'équivalence (marquée par la conjonction « o ») qui justifie le rapprochement des deux termes. La coordination fonctionne comme une répétition : un rebond par lequel le second terme prolonge le premier, réaffirmant spatialement la phrase comme une continuité¹⁶⁰². L'équivalence, si elle préexiste parfois dans la langue (lorsque sont rapprochés deux synonymes) émane du langage et s'instaure dans l'espace du poème.

Cette tournure syntaxique engendre un espace unifié que C. Bousoño interprète comme une convergence générale de l'œuvre de V. Aleixandre : « Me atrevería a aventurar el carácter identificativo de la « o » como oriundo de la concepción aleixandrina que quiere contemplar en la diversidad de las formas visibles una sola substancia: el amor »¹⁶⁰³. Outre l'unité et la cohérence, la valeur « identificative » et donc répétitive de la conjonction « o » accélère la

enfin, dans le recueil de V. Aleixandre (« Silencio », « Nacimiento último », « Verdad siempre » et « Instante »). Néanmoins, nous pourrions tout de même voir quelques exemples intéressants, quoique moins denses, dans certains poèmes de *Arde el mar* : « Oda a Venecia » (dix occurrences de la conjonction sur cinquante-neuf vers), « Sombras en el Vittoriale » (cinq pour trente-et-un), « Invocación en Ginebra » (six pour soixante-douze) ou encore « Primera visión de marzo » (vingt-et-un pour cent-vingt six).

¹⁵⁹⁹ Carlos Bousoño (*La poesía de Vicente Aleixandre, op. cit.*, p. 368) considère la conjonction « 'o' como elemento asimilador de dos términos » et rappelle que « en los mil y pico de versos que contiene [*Espadas como labios*] hay cien ejemplos de tales conjunciones ».

¹⁶⁰⁰ *Arde el mar, op. cit.*, p. 148.

¹⁶⁰¹ Il y a un lien entre la présence d'une image (la métaphore), l'affirmation d'un espace en lien avec la subjectivité du locuteur, idée que nous développerons en troisième partie.

¹⁶⁰² Dans le poème de V. Aleixandre « Verdad siempre », c'est ce type de coordination par « o » que l'on observe majoritairement : « pensamiento o sollozo » (v. 2) semble désigner la tristesse commune aux pensées et au sanglot, « clamor o senos » (v. 11) renvoie à la fougue vitale du cœur (le premier terme semble en présenter l'effet, le second la provenance) ; « lo ardiente o el desierto » enfin (v. 14) renvoie bien évidemment à l'idée de chaleur.

¹⁶⁰³ *La poesía de Vicente Aleixandre, op. cit.*, p. 170.

progression linéaire. Dans le poème CLXXXIII de J. Ramón Jiménez¹⁶⁰⁴, elle organise les verbes selon une gradation : « navega, o anda, o vuela » (v. 2). Cette convergence de l'espace et de la ligne phrastique est soulignée par une conjonction démultipliée engendrant une profusion thématique et référentielle¹⁶⁰⁵.

On peut faire la même observation à propos du poème « Oda a Venecia ante el mar de los teatros »¹⁶⁰⁶ de P. Gimferrer : « un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama » (v. 47). Les termes coordonnés engendrent une image convergente, mais multiple, qui ne cesse d'apparaître comme unique malgré le recours à des isotopies différentes. L'archange et le coursier (« corcel ») peuvent renvoyer à l'Annonciation biblique et apparaître ainsi comme synonymes. Selon J. Chevalier, le « saule » a également cette valeur symbolique de « communication avec le Ciel »¹⁶⁰⁷. Le « saule mâle » quant à lui, serait emblème de pureté, connotée également aussi bien par l'archange que par la figure du cygne. Ainsi, le rythme progresse syntaxiquement, s'amplifie, s'enrichit, selon une logique qui n'est plus uniquement linéaire mais où l'association élaborée entre plusieurs isotopies rappelle aussi les mouvements d'une « ligne brisée ». Cet autre type de configuration spatiale de la phrase viendrait donc lorsque les membres ne sont pas en position de « redite », même approximative, mais qu'il convient de les relier et que la relation de l'un à l'autre couvre tout un « champ » sémantique et symbolique, comme dans l'exemple de « Oda a Venecia ante el mar de los teatros »¹⁶⁰⁸. C'est tout un imaginaire qui affleure, toute une « surface » sémantique mise en valeur par un précédé syntaxique, dès lors que nous absorbons dans le concept de « rythme » les valeurs sémantiques¹⁶⁰⁹.

¹⁶⁰⁴ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 246.

¹⁶⁰⁵ L'autre coordination par « o » observable dans ce poème, au vers 7, associe au contraire deux termes apparemment antithétiques : « bajando al fondo » et « ascendiendo al cielo ». Néanmoins, c'est, là encore, une « idée » commune qui justifie leur rapprochement puisqu'il s'agit toujours de traduire l'omniprésence de l'« alma » (v. 1) du locuteur.

¹⁶⁰⁶ *Arde el mar, op. cit.*, p. 133.

¹⁶⁰⁷ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 849.

¹⁶⁰⁸ En outre, ce « champ » est aussi constitué dans cet exemple de P. Gimferrer par divers motifs qu'on peut rapidement évoquer : les plumes imaginaires (celle de l'archange) et réelles (du cygne), la blancheur (qui réunit également ces deux termes), l'atmosphère paisible (« sauce »), la référence à la nature (« cisne » et « sauce »).

¹⁶⁰⁹ La conjonction de coordination « o » ouvre la voie (la phrase, l'espace du poème) vers un imaginaire au vers 12 du poème « Silencio » de V. Aleixandre : « o luz o sombra ». Les deux termes réunis sont contradictoires et leur rapprochement dit l'ambiguïté de la mémoire (involontaire ?) d'un souvenir double, « bucolique » (« jardín no mojado », v. 1, « pájaros », « plumajes », v. 2), et sensuel (« unos labios », v. 4, « dos cinturas amándose », v. 5), etc. La métaphore du clair-obscur, « o luz o sombra », traduit la réapparition sans doute difficile de ce double souvenir enfoui dans une mémoire ou un cœur alors aussi secret et noir qu'une urne (v. 9).

Dans le poème « Instante »¹⁶¹⁰ de V. Aleixandre, les verbes coordonnés renvoient également à des isotopies différentes : « duerme o duele » (v. 4), voire à des perceptions contradictoires de la douleur (v. 2) : « o duele / o se ignora ». Dans la coordination des deux termes « se ignora o se disuelve », enfin, c'est l'existence réelle de la douleur qui est remise en cause et non plus seulement sa perception. Cette dislocation du référent et du point de vue du locuteur est illustrée visuellement par la disposition échelonnée du vers 4 :

duerme o duele
 O se ignora
 O se disuelve.

Charnière marquant la jonction entre différents segments phrastiques (et sémantiques), la conjonction de coordination « o » témoigne de cette constitution de la phrase non seulement linéairement mais sur un plan en deux dimensions.

Parfois encore, cette surface est brisée, chahutée, alors que les deux termes « assimilés » sont trop distants l'un de l'autre et que l'on peine à identifier un dénominateur commun. La conjonction « o » nous met alors en rapport avec une « expresión de esa identidad [...] que rápidamente capte y nos ponga en comunicación con ese especial modo de presentarse la realidad »¹⁶¹¹, comme l'affirme C. Bousoño, qui souligne ainsi combien la coordination est réellement un moteur de la construction progressive du sens, de l'espace du texte, selon une configuration lisse. Le lien qu'il faut nécessairement établir entre les deux termes pour permettre une lecture cohérente confère à la syntaxe une profondeur, comme avec l'expression « mar o libro de horas » du poème « Primera visión de marzo »¹⁶¹² de P. Gimferrer. La coordination-assimilation des deux termes dit l'infini, traduit spatialement par le terme « mar » et symboliquement en référence à la religion et au « Livre d'heures » médiéval. L'assimilation relève néanmoins du paradoxe ou de l'énigme, d'une rupture au sein du texte et d'une lecture difficile, ralentie, voire remise en question¹⁶¹³. A l'instar de la mer (« mar ») évoquée par les mots, cette lecture est « immense », renouvelée et ouverte. Cette rupture / ouverture engendrée par le « o » est caractéristique de l'écriture aleixandrienne.

¹⁶¹⁰ *Espadas como labios*, op. cit., p. 90.

¹⁶¹¹ C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, op. cit., p. 170.

¹⁶¹² *Arde el mar*, op. cit., p. 148.

¹⁶¹³ Ce phénomène est fréquent dans ce poème « Primera visión de marzo » où à plusieurs reprises la conjonction de coordination « o » associe des termes contradictoires : « nieve o llama » (v. 9).

Elle apparaît dans le poème « Silencio »¹⁶¹⁴ du recueil *Espadas como labios*, avec les expressions « corazón o urna » (v. 9) ou « la arena o luz o sombra » (v. 12) qui nécessitent une « résolution » de la métaphore et une identification du *tertium comparationis* (la présence de secrets renfermés et « cachés » par les deux termes)¹⁶¹⁵. Dans le poème « Nacimiento último » : « despierto o hermoso » (v. 3), « el sol o la respuesta » (v. 3), « pregones o júbilos » (v. 5), la conjonction « o » introduit un approfondissement sémantique du substantif qui la précède. Si le premier substantif désigne un référent, le second en propose une interprétation. Le « o » de Vicente Aleixandre ouvre l'espace sémantique sur quelque chose qui n'est pas contenu dans ce qui précède. Il n'y a donc pas répétition, mais ouverture, naissance d'une troisième dimension qui confère à la phrase la profondeur de l'espace.

De la conjonction de coordination « o », F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga souligne l'ambivalence, montrant que l'espace est certes unifié par la coordination mais se constitue aussi comme duel : « el interés del hablante puede estar centrado precisamente en la alternancia misma (ambos elementos son válidos) o en el hecho de que cualquiera de los dos que interviene en la alternancia resulte válido respecto a otro parámetro que interviene en el enunciado »¹⁶¹⁶. La conjonction « o » exclusive, introduisant la dualité, est plus rare. Dans le poème CXI¹⁶¹⁷ de Juan Ramón Jiménez, l'interrogation finale, « ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? » semble remettre en cause l'assimilation rapide du fictif (les publicités observées et décrites aux lignes 1 à 15) et du réel. Le « o » apparaît comme disjonctif, mais tout en soulignant la non-identité de ces deux plans, il implique « malgré lui » qu'une confusion est possible.

La coordination « o » permet en effet une remise en cause du discours par lui-même, comme dans le poème « Oda a Venecia ante el mar de los teatros »¹⁶¹⁸ de P. Gimferrer. Le « o » introduit une redéfinition du référent, au vers 33 : « si valía la pena o la vale », l'alternance du passé et du présent, soulignée par la coordination par « o » renvoie bien à une exclusion des deux termes. Plus loin, c'est l'acte d'énonciation lui-même qui est modifié par une redéfinition de l'interlocuteur : « Dilo, pues, o decidlo » (v. 35)¹⁶¹⁹. Interrompant

¹⁶¹⁴ *Espadas como labios*, op. cit., p. 53.

¹⁶¹⁵ Voir *infra*, note 132.

¹⁶¹⁶ *Sintaxis histórica de la oración compuesta en española*, op. cit., p. 46.

¹⁶¹⁷ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 183.

¹⁶¹⁸ *Arde el mar*, op. cit., p. 133.

¹⁶¹⁹ Cf. de même l'expression « o más bien » (v. 81 du poème « Primera visión de marzo », *ibid.*, p. 148).

l'évolution syntaxique, la conjonction « o » confère à l'écriture une dimension orale¹⁶²⁰ et fait ressurgir un langage premier, intime, « primitif », comme dit J. Goody¹⁶²¹, « originaire » selon P. Zumthor¹⁶²². Sans constituer une anaphore, elle freine la phrase : elle a donc une valeur temporelle de lenteur et d'hésitation. En outre, nous avons constaté d'abord combien elle permettait de définir spatialement l'écriture poétique en opposant à la linéarité (du « y », par exemple), le plan et le volume.

2.2.4 Juxtaposition et énumération : convergence, nuance et chaos

Plus « économique », plus discrète encore que la coordination, la juxtaposition de termes de même statut, de part et d'autre d'une virgule, constitue un autre mode d'agencement phrastique. F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga définit la juxtaposition : « no expresión gramatical de la relación ideológica existente entre las oraciones que constituyen el período »¹⁶²³. Cette mise en forme par l'ellipse (« no expresión »), dominante dans certains recueils, y marque-t-elle une absence d'organisation ? Le rythme peut-il encore être appréhendé en termes d'espace ?

L'absence de termes grammaticaux, l'ellipse même, qui caractérise la juxtaposition la rend difficile à dénombrer. Néanmoins, si nous répertorions les termes (deux au moins) de même nature grammaticale séparés par des virgules uniquement¹⁶²⁴, un fort pourcentage de poèmes s'avère en présenter une occurrence dans les recueils de V. Aleixandre (80.48 % des poèmes du recueil sont dans ce cas), de P. Gimferrer et L. M. Panero. Les recueils *Arde el mar* et *Teoría* comportent respectivement 66.66% et 61.29% de poème présentant une énumération. Le pourcentage est plus faible chez R. Darío (35.48%) et J. R. Jiménez (25.57%) ; plus encore dans le recueil de R. Alberti où il ne touche que 11.32% des compositions.

¹⁶²⁰ J. Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, op. cit., p. 295.

¹⁶²¹ *Ibid.*, « Les différences entre langues orales et écrites [...] met en lumière quelques similarités frappantes avec une autre différence [...] entre ce que Claude Lévi-Strauss appelle le sauvage et le domestique, ce que d'autres appellent le primitif et l'avancé, ou le simple et le complexe, le chaud et le froid ».

¹⁶²² *Performance, réception, lecture*, Le préambule, Longueuil, 1990, p. 46. Il reprend un terme de Mikel Dufrenne.

¹⁶²³ *Sintaxis histórica de la oración compuesta en española*, op. cit., p. 21.

¹⁶²⁴ Particulièrement nous excluons toutes les séries de termes dont le dernier serait introduit par une conjonction de coordination.

Toutefois, le poème « Marina » de R. Darío¹⁶²⁵, où cette organisation syntaxique est récurrente et diversifiée, peut nous servir de repère dans la considération de plusieurs types de juxtapositions, et dans l'appréhension des notions de convergence et de différence.

Dans la première strophe, l'énumération témoigne d'une certaine cohérence car chaque terme peut se rapporter au terme premier « Mar ». Néanmoins, plusieurs modalités de construction se succèdent. La description de la mer est élaborée selon une énumération de substantifs qui renvoient tour à tour à différentes « parties » de cet objet central, évoquées en référence à différentes perceptions sensorielles :

Mar armonioso,
mar maravilloso,
tu salada fragancia,
tus colores y músicas sonoras
me dan la sensación divina de mi infancia
en que suaves las horas
venían en un paso de danza reposada
a dejarme un ensueño o regalo de hada.

Si les expressions « tu salada fragancia » (v. 3), « tus colores » (v. 4) renvoient toutes deux à la mer, c'est de sa diversité dont il est question, de sa peinture (comme le connote le titre « Marina ») tout en nuances. La différence est première en quelque sorte, et ce n'est qu'ensuite que nous pourrions faire converger ces « flashes descriptifs » en un objet permanent. Le temps bachelardien des instants premiers correspond à l'appréhension de cette première strophe dont l'unité n'apparaît qu'en second temps.

En outre, la cohérence de l'ensemble n'empêche pas la « surprise » qui se crée à chaque fois que le locuteur modifie son point de vue ou sa technique descriptive. La permanence de cet objet n'implique pas sa fixité, dans la mesure où celui-ci est lui-même considéré comme temporel, assimilé aux « heures » que le locuteur aurait passées à la contemplation (au vers 6), au passage du temps (« paso de danza reposada », v. 7). La différence constitue bien la dynamique de cette première strophe, à l'instar de la mer toujours changeante.

Au contraire, la convergence domine la structure énumérative dans la seconde strophe présente :

Mar armonioso,
mar maravilloso,

¹⁶²⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 129.

de arcadas de diamante que se rompen en vuelos
 rítmicos que denuncia algún ímpetu oculto
 espejo de mis vagas ciudades de los cielos,
 blanco y azul tumulto
 de donde brota un canto
 inextinguible,
 mar paternal, mar santo,
 mi alma siente la influencia de tu alma invisible.

Les différents substantifs énumérés, en effet : « espejo » (v. 13), « tumulto » (v. 14), puis « mar paternal », « mar santo » (v. 17) qui reprennent l'initial « mar armonioso, / mar maravilloso » sont certes très divers quant aux connotations et à la description qu'ils introduisent, tantôt visuelle (« espejo »), tantôt tactile (« tumulto ») ou auditive¹⁶²⁶, mais tous sont des substantifs équivalents de « mar » dont ils répètent, en quelque sorte, la présence. Ce n'est donc pas la multiplicité des aspects qui prédomine, mais la permanence et la redite du référent. Le rythme se construit par un constant retour en arrière, une réitération anaphorique, contraire à la ligne phrastique toujours remise en cause, modifiée, « brisée », de la première strophe. Ici, l'énumération se construit comme un retissage perpétuel d'une maille initiale. Au contraire de la temporalité bachelardienne évoquée plus haut, celle de la seconde strophe suppose la prévalence et permanence du référent central et se rapproche d'une temporalité bergsonienne où la durée prédomine sur sa répartition en instants, où l'unité précède la diversité.

Cette cohérence syntaxique de l'énumération comme parente de la « répétition », cette fois, s'observe encore plus visiblement aux vers 30-31¹⁶²⁷ où le même terme « tropel » est repris, amplifié selon une sorte de surenchère, également sonore¹⁶²⁸ :

un tropel de tropeles,
 tropel de los tropeles de tritones! (v. 30-31)

Ainsi que le poème « Marina », dans ses différentes strophes, permet de l'observer, la construction syntaxique de l'énumération présente plusieurs visages qui impliquent dans différentes proportions les notions de convergence et de différence. Entre ces deux grands pôles, nous observerons plusieurs nuances intermédiaires.

¹⁶²⁶ Le terme « canto » introduit en effet ici encore une image auditive. Nous le mentionnons rapidement car il ne prend part à aucune énumération.

¹⁶²⁷ « Un tropel de tropeles / tropel de los tropeles de tritones » (v. 35-36).

¹⁶²⁸ On observera le même genre d'énumération aux vers 64 à 66 du poème 5 de « El canto del llanero solitario » de *Teoría* (op. cit., p. 92) avec la répétition du terme « esplendor » incluse dans la structure énumérative : « esplendor de cenizas, esplendor / esplendor esplendor / en la puerta del paraíso ».

L'énumération-convergence se retrouve dans plusieurs recueils du *corpus*. Le poème CVII de J. R. Jiménez, « ¿Primavera ? »¹⁶²⁹, présente une juxtaposition « convergente » grammaticalement et sémantiquement : les adjectifs juxtaposés sont en effet les épithètes d'un substantif unique, « arbusto » (l. 3), équivalents au sein de l'énumération car ils évoquent tous des noms de couleur :

Sí. Ponte de puntillas. ¿No ves el mundo, como si fuera un sol naciente, tras el arbusto verde, blanco y carmín de la aurora?

Ce type de juxtaposition semble caractéristique des énumérations d'adjectifs (peut-être plus que celle de termes d'autres natures grammaticales), où chacun des termes renvoie à un substantif qui constitue le « point de rencontre »¹⁶³⁰ des différents adjectifs juxtaposés. On observe un autre exemple d'énumération « convergente » aux vers 60 et 61 du poème 10 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero¹⁶³¹ : « la tierra decrepita, arrugada / llena de sueño ». La succession des trois adjectifs renvoie à une personnification chaque fois plus forte du substantif « tierra » et de sa vieillesse. Si le premier adjectif peut s'appliquer, selon le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, « a una cosa »¹⁶³², « arruga », second terme de l'énumération, introduit plus sensiblement l'isotopie du visage. L'expression « llena de sueño » dit clairement, enfin, la personnification de la terre. L'énumération se double d'une gradation qui réaffirme la constitution linéaire de la syntaxe et souligne son ambivalence comme réunion d'une différence et d'une répétition, comme élaboration d'une différence « greffée » sur la répétition.

Cette construction par renforcements successifs, où l'énumération suppose une répétition et se rapproche de l'anaphore, s'observe également dans le poème « Nacimiento último » de V. Aleixandre, au vers 13 : « he visto el mar la mar los mares los no-límites »¹⁶³³. La convergence (ou répétition) de l'énumération implique également la différence, par le biais de la gradation. Le double passage du quotidien « el mar » au poétique « la mar », puis de la généralité à la pluralité qui exprime l'infini de « los mares » ordonne la juxtaposition des trois termes. La linéarité syntaxique provient aussi des changements de genre, puis de nombre.

¹⁶²⁹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 179.

¹⁶³⁰ Cf. également le poème CLXVIII et les deux énumérations d'adjectifs (v. 16 et 21).

¹⁶³¹ *Teoría, op. cit.*, p. 105.

¹⁶³² http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=decrepita.

¹⁶³³ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 55.

Lorsque Guy Archard-Bayle se propose d'observer le texte comme « constitué de réseaux, certains non soulignés par des liens matérialisés mais qui forment des sortes de parcours s'intégrant dans la linéarité même du texte »¹⁶³⁴, il affirme la condition vectorielle de l'énumération, c'est-à-dire qu'elle apparaît animée d'une dynamique interne. Ainsi, dans le poème 4 de « El canto del llanero solitario » de *Teoría*, l'énumération « luna torre espejo » témoigne d'un déplacement graduel de l'œil de l'objet observé jusqu'à l'observation elle-même. La « luna », d'abord, est considérée au-dessus de la « torre », reliant la terre (le locuteur) et le ciel (la lune). L'observation de la « torre » se transforme, enfin, en une réverbération, un reflet (« espejo »). L'énumération implique donc une véritable « ligne » phrastique, un vecteur qui dispose chaque terme par rapport aux termes suivant et précédent.

Dans le poème « Partida » de V. Aleixandre¹⁶³⁵, l'énumération est, de même, sous-tendue par une sorte de zoom, depuis l'objet le plus perceptible (parce que sonore) jusqu'au plus réduit : « los cantos los grupos las figuras ». La syntaxe par la juxtaposition engendre un rythme fondé sur la « succession »¹⁶³⁶. Ce rythme linéaire de l'énumération indique un mouvement focal, voire un rapprochement progressif du sujet. Dans le poème « Resaca »¹⁶³⁷ du même recueil, la même gradualité guide l'énumération des vers 25 à 27 :

La embriaguez de entonces, la belleza serena
la voz naciente
el mundo que adviene

Un mouvement intérieur-extérieur déplace la parole poétique de l'état interne du locuteur (« embriaguez ») vers une impression visuelle (« belleza »), puis verbalisée (« voz »), pour qu'enfin, soit évoqué l'objet lui-même de la contemplation (« mundo »).

Dans le poème « Mi voz » de V. Aleixandre, enfin, l'énumération des vers 7 et 8 : « un latido, / el hueco de una mano, una medalla tibia » qui décrit la mer (« la mar era... », v. 7) peut d'abord sembler chaotique vu la différence de nature des « objets » évoqués (sonore, humain, métallique). Elle fait pourtant naître un espace cohérent, celui du corps assimilé à la mer, comme par une fusion de l'objet observé et de l'observateur. Les trois termes instaurent

¹⁶³⁴ « Ordre du texte et évolution des référents : sur des anaphores anticipatrices et un cas de mésomorphie », *op. cit.*

¹⁶³⁵ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 48.

¹⁶³⁶ H. Bergson (*Durée et simultanéité, op. cit.*, p. 66) affirme en effet : « une ligne ne devrait s'appeler du temps que là où la juxtaposition qu'elle nous offre sera convertible en succession ».

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 66.

une sorte d’aller-retour entre la main et le cœur, le bras et le corps. L’ énumération marque un double mouvement, elle révèle, sans le dire, le geste de serrer contre la poitrine un poing refermant une médaille¹⁶³⁸. L’ énumération trouve son sens, et sa linéarité, dans l’ élucidation *a posteriori* de la métaphore. Cette dernière permet la perception de convergences internes qui donnent à la phrase une consistance syntaxique et sémantique et impliquent cette double dimension de rappel et d’ élan que L. Jenny lui reconnaît. Par l’ énumération, la phrase acquiert une puissance vectorielle, à la fois temporelle et spatiale, émanant d’ une linéarité solide.

Lorsque les termes énumérés sont plus spacieux que le mot, l’ énumération apparaît comme l’ élaboration d’ un réseau souterrain, à peine perceptible, mais qui préside à l’ organisation de l’ ensemble du poème, ou du moins d’ un passage de celui-ci. Ainsi, dans le poème « Formas sobre el mar »¹⁶³⁹, une gradation régit la succession des vers 14 à 16 et particulièrement des verbes :

Si me lamento
si lloro como un traje blanco
si me abandono al vaivén de un viento de dos metros

Si ces différents mouvements linéaires et progressifs impliquent toujours un rapport – parfois ténu, presque implicite – à un terme premier et une dynamique linéaire, nous pouvons repérer un second type d’ énumérations, fondé sur la différence pure. La différence prédomine l’ énumération des lignes 3-4 du poème CII de J. R. Jiménez¹⁶⁴⁰ : « de taxis, de trenes, de tranvías, de máquinas de remache ». La diversité des termes est marquée, à la ligne 1, par les deux verbes coordonnés « no se ve y se ven ». La construction dit bien la prégnance de l’ instant sur la durée, de la mouvance sur la répétition : chaque action est isolée, l’ utilisation de deux verbes contradictoires¹⁶⁴¹ correspond bien à une vision des instants particuliers.

¹⁶³⁸ Le terme « latido » sous-entend la présence du cœur, près duquel tombe, sur le torse, la « medalla ». Le cœur est à l’ être humain ce que le « hueco » (le centre de la paume) est à la main, un lieu caché et central à la fois. Enfin, c’ est peut-être la cachette au creux de cette main qui explique la tiédeur de la médaille (« tibia »).

¹⁶³⁹ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁴⁰ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁴¹ Sur le plan de la seule dénotation (et non du rythme), le verbe « alternan » qui eût tout aussi bien rendu l’ idée de clignotement, cette présence-absence des lumières.

Toute cohérence des différents objets observés (par exemple autour de la ville qui constituerait un contexte commun¹⁶⁴²) semble remise en cause, à la ligne suivante, lorsque le locuteur pointe sa propre instabilité (« nervioso », l. 1) et ses difficultés à communiquer avec l'univers citadin qui l'entoure, c'est-à-dire, justement, à percevoir son unité (« no oigo », l. 2). Si la phrase suivante traduit un désir d'unité et de stabilité (« apartar con las manos el enorme ruido »), la rupture de la linéarité semble inéluctable, de par l'énumération de moyens de transports, leur diversité, leur nombre même (quatre termes, tous au pluriel).

L'énumération apparaît comme l'expression d'un « appétit dévorant » : elle est tout à la fois un désir de cohérence et sa négation, la recherche d'unicité et le constat de leur diversité. Ainsi, lorsque le locuteur parle de cet orage que « sentimos encima sin verlo », l'unicité, la durée bergsonienne est là, mais comme chez H. Bergson, qui parle d'un « écran »¹⁶⁴³ marquant l'avenir, les instants pluriels (les objets qui constituent la durée) en perturbent l'appréhension. L'exclamation (l. 9-11) reprend certains des termes énumérés plus haut et témoigne de ce désir d'unité et de simplification traduit par les suffixes affectifs en « itos, as »¹⁶⁴⁴, dans une volonté, vaine, de s'appropriier un environnement. Par cet agencement qui refuse d'organiser réellement le discours (en propositions entrelacées), l'énumération ne dépasse pas, en quelque sorte, le stade du désir et de l'appétit :

¡Qué infinidad de taxitos, de trenecitos, de tranvitas, de casitas en construcción, por la breve inmensidad de mi cabeza!

Plurielle par essence, elle reste une « infinidad » (l. 9) que le locuteur doit se résoudre à accepter comme révélatrice de ses propres limites : « la breve inmensidad de [la] cabeza » (du locuteur), expression qui témoigne de cette réunion paradoxale (et propre à l'énumération) d'unicité comprise dans le texte (« breve ») et d'infini potentiel à la fois (« inmensidad »).

Chez P. Gimferrer, l'énumération est une caractéristique déterminante de la composition syntaxique de plusieurs poèmes, et c'est généralement la « diversité » qui prévaut, synonyme

¹⁶⁴² Si ces termes constituent (à l'instar de l'énumération des caractéristiques de la mer dans la première strophe du poème « Marina » de R. Darío) les différentes parties d'un « tout », la ville, qui constitue une sorte d'arrière fond permanent à tous ces objets, celui-ci demeure *in absentia* et l'hétérogénéité semble dominante.

¹⁶⁴³ *Durée et instantanéité, op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁴⁴ En effet, « taxis » devient « taxitos », « trenes » « trenitos », « tranvías » « tranvitas ».

de différence et de surprise, même si la cohérence semble dans un premier temps s'imposer comme dans les premiers vers (1 à 11) du poème « Sombras en el Vittoriale »¹⁶⁴⁵ :

Tenía el rostro claro de un poeta, la frente
tensa de Alcides, la mirada fúlgida
y triste de Proteo, el arpa herida
de la espalda o venablo, el tambor escarlata
de la sangre en las sienas.

Tíber, Tíber

oh gloria de los Este,
largos otoños sobre el puente, arcadas
o túneles de rosas, sueño y púrpura
en los hombros, armiño,
gladiolo ígneo,
Italia.

Les expressions « el rostro claro » (v. 1), « la frente / tensa » (v. 1-2), « la mirada » (v. 2) prennent part à une description du visage toujours effectuée (c'est la différence par rapport à la description de la mer dans « Marina », de R. Darío, évoquée plus haut) sous un même aspect visuel. Néanmoins, rapidement, l'énumération convergente et linéaire se dédouble en une image contradictoire et chaotique avec l'évocation du premier instrument de musique : « el arpa herida » (v. 3). Le second terme, « tambor escarlata » (v. 4), reprend le même champ lexical, mais l'adjectif fait de nouveau de l'énumération un procédé de rupture implicite.

Cette seconde modalité chaotique d'énumération domine largement les vers 7 et 11, où se mêlent repères temporels (« otoños », v. 7), architecture (« arcadas »), peinture (couleur : « púrpura », v. 8, et motifs : « armiño », v. 9, « gladiolo ígneo », v. 10) ou encore abstraction (« sueño », v. 8). La diversité des termes correspond ici à une diversité des instants, la phrase – son rythme – se construisant syntaxiquement et sémantiquement au gré des brisures que l'énumération fait subir à la ligne phrastique. Le terme commun à cette énumération, « Italia », sous-entendu dès le vers 5, n'apparaît qu'ensuite (v. 11) : c'est bien la preuve que, par l'écoulement temporel de la lecture, cette correspondance est perçue comme seconde, postérieure à la diversité¹⁶⁴⁶.

¹⁶⁴⁵ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶⁴⁶ Cf. également le poème « Súplica » de V. Aleixandre (*op. cit.*, p. 54).

Cette seconde modalité de l'énumération basée sur la surprise est commentée par J. J. Fernández lorsqu'il évoque la « enumeración caótica »¹⁶⁴⁷ à partir de l'exemple de « Band of angels » de P. Gimferrer, mais aussi de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero. Le poème 9¹⁶⁴⁸ présente en effet un exemple d'énumération chaotique :

[...] el vacío :
 el negro en la celda, el frío en la bodega, la tos de Fortunato,
 (no soporto su alegría), los cascabeles tras de la piedra
 inmóvil, las invisibles arañas que forman sus telas entre
 una y otra botella [...] (v. 7-11)

La juxtaposition de sensations tactiles (« el frío »), auditives (d'ailleurs nullement convergentes : « la tos » et « los cascabeles »), visuelles (« el negro »), et/ou cachées (« invisibles arañas ») constituent une linéarité chaotique. Cela rejoindrait « la consideración del poema como un problema de construcción, de lenguaje » de la part des Novísimos, comme le souligne selon J. J. Fernández¹⁶⁴⁹. De fait, l'énumération semble construire un univers qui, sans elle, ne serait pas ou serait vide (« el vacío », v. 8). Les termes juxtaposés introduisent, au fur et à mesure de la phrase, selon le rythme lisse de sa durée, un personnage, un cadre (« una celda »), une ambiance (le froid et l'obscurité connotés par le terme « bodega », puis par « invisibles », v. 10). Après lecture, le lecteur élabore la cohérence des termes énumérés, mais elle ne vient qu'*a posteriori*. Bien que chaotique, leur juxtaposition n'est pas exempte de linéarité, leur liberté de solidité. En effet, le référent (« central » mais *in absentia*) que constitue cette atmosphère, élaborée peu à peu, émane au fur et à mesure d'une écriture qui rappelle le « nombre nombrant » de *Mille plateaux*, « articulé, nomade, directionnel, ordinal [...] qui renvoie à l'espace lisse »¹⁶⁵⁰. C'est un nombre, ajoutons-nous, par lequel le rythme syntaxique se fait à mesure qu'il est dit.

Aux antipodes d'un langage figé marqué par les règles de la langue, telles que les répétitions et les expressions « formules », l'énumération-différence est l'expression même du rythme-chaos, du langage libre et indécis dont l'écriture marque l'existence, sans prédétermination dans la langue. Renvoie-elle à un langage primitif et brut, dont le sujet

¹⁶⁴⁷ *Teoría del texto novísimos (pragmática, semántica y sintaxis en el grupo poético del 68)*, [Universidad de la Rioja, Estudios de literatura, n° 18, 1993](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136188), en ligne : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136188>.

¹⁶⁴⁸ *Teoría, op. cit.* p. 100.

¹⁶⁴⁹ « Teoría del texto novísimo: (Pragmática, semántica y sintaxis en el Grupo Poético del 68) », *Castilla: Estudios de literatura*, n°18, Universidad de Valladolid, 1993, p. 82.

¹⁶⁵⁰ *Op. cit.*, p. 605.

semble encore ignorer les mises en forme de la langue (la grammaire, notamment) ? André Leroi-Gourhan souligne en effet combien la « recherche d'une rythmicité pure » correspond à une « plongée vers le refuge des réactions primordiales »¹⁶⁵¹. Cette définition de l'énumération correspond principalement à celle des recueils de P. Gimferrer, V. Aleixandre ou encore L. M. Panero¹⁶⁵².

Énumération, mais aussi coordination et imbrication des subordonnées relatives, dessinent la linéarité de la phrase mais appellent également à son dépassement en permettant des mouvements, des superpositions, des brisures. Nous verrons à présent comment cette linéarité démultipliée s'offre, visuellement, au plan et à la page pour une rencontre d'espaces syntaxiques et typographiques.

¹⁶⁵¹ *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1989, tome 1, p. 269.

¹⁶⁵² L'immédiateté du langage que nous constatons dans un certain type d'énumération (la juxtaposition-différence) peut être observée dans d'autres phénomènes langagiers que nous ne traiterons pas ici, comme l'hyperbate (Nous avons, bien qu'indirectement, évoqué ce procédé en parlant des « anaphores » langagières et lexicales au début de ce chapitre). D'ailleurs, lorsque Jean Cohen souligne que « l'inversion [l'hyperbate] nous livrerait les contenus mentaux dans l'ordre où ils se produisent et [...] était connue des rhétoriciens comme la forme d'expressions spécifique de la passion » (*Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 196), c'est bien la pensée en rythme qu'il évoque, qui fait fi de toute mise en forme réglementée.

2.3 Déconstructions de la ligne : vers la visualisation des poèmes

L'étude des techniques de constructions phrastiques et syntaxiques nous a permis de nous poser la question de la linéarité, d'appréhender ses modalités, éventuellement sa remise en question. La syntaxe est toujours l'expression d'un continu au sein du discours : connexions souterraines établies par l'anaphore et la cataphore, liaisons des différentes propositions et syntagmes par la coordination ou l'énumération. Nous allons à présent nous intéresser aux formes de déconstruction de la linéarité phrastique, à sa dissolution et à l'apparition de nouveaux « territoires », jusqu'à la constitution d'une poésie visuelle.

Le premier volet de ce repérage demeure étroitement lié à des procédés syntaxiques : nous observerons différents phénomènes de déstructuration de la phrase et de tension de la ligne : les mots eux-mêmes en perturbent la lecture. C'est du langage et de la syntaxe que provient ce premier type de heurt que subit la phrase. Le second sous-chapitre de notre étude mettra l'accent sur les notions de débordements, de tensions entre unités rythmiques : nous observerons deux phénomènes particuliers dont le repérage découle d'une conception avant tout visuelle du poème et de l'écriture paginale : l'enjambement¹⁶⁵³ (de vers à vers, opéré par la phrase) et l'échelonnement (du vers sur plusieurs lignes). Par la perturbation de la ligne phrastique qu'ils supposent, ces phénomènes introduiront dans notre travail un premier aspect de la visibilité de l'écriture, pleinement évoquée dans le troisième volet de ce chapitre. Nous repérerons différents procédés typographiques et mises en forme spatiales, tout en analysant leur potentiel rythmique.

2.3.1 Quand la syntaxe hache la phrase

Dans certaines structures phrastiques qui perturbent le continu du langage, la syntaxe porte en elle-même sa remise en cause et la dissolution de la ligne. Un repérage des poèmes dont l'écriture syntaxique et linéaire nous semble chahutée met en lumière quatre procédés (nullement exclusifs).

¹⁶⁵³ Ce n'est pas son aspect métrique (insubordination aux règles, etc.) qui nous intéresse en premier lieu.

L'appauvrissement au maximum des relations syntaxiques, la réduction de la phrase à une structure simple (sujet + verbe non enrichie de propositions subordonnées)¹⁶⁵⁴ constitue le premier de ces procédés, généralement associé à la coïncidence totale entre le vers et la phrase. Isabelle Krzywkowski considère « la simplification de la phrase » comme un des « principes formels » de la « concision »¹⁶⁵⁵ et l'associe au rythme. Phrase et vers apparaissent comme des espaces superposés, à la fois clos et « introvertis »¹⁶⁵⁶, où le continu du langage (et du rythme) semble mis à mal. Constituent une variante de ce premier procédé, les poèmes où les phrases, très courtes, sont inférieures à un vers¹⁶⁵⁷.

Le deuxième phénomène observé se définira, lui aussi, comme un procédé de heurt au déroulement du langage : il s'agit des phrases inachevées, perturbées, illogiques, dont la fin ne découle *plus* de la « ligne phrastique » annoncée. Un déchirement semble avoir lieu, une interruption, voire un oubli de l'écriture par elle-même où la syntaxe avançant n'établirait plus de lien avec l'instant précédent. Le rythme provient alors de la frustration de la syntaxe et, paradoxalement, de l'empêchement de toute progression langagière.

Il en va de même pour le troisième procédé d'interruption phrastique, lequel consiste en la répétition systématique et « obsédante » d'un mot, d'une expression, plus rarement d'une phrase. La pure redite va bien sûr à l'encontre d'un déroulement phrastique progressif et linéaire.

Enfin (quatrième procédé), nous observerons la rupture et le « hachement » de la phrase par un phénomène de ponctuation, notamment par les tirets et les parenthèses (pas toujours refermées). La ligne est tantôt démultipliée, tantôt atténuée jusqu'à ce qu'on en perde le fil.

2.3.1.1 La phrase-point ou la « disparition » de la syntaxe

Dans la première catégorie (simplicité grammaticale doublée soit d'une parfaite coïncidence vers-phrase soit d'une extrême brièveté phrastique), se trouvent le poème

¹⁶⁵⁴ M. Grévisse et M. Goose, *Le bon usage*, op. cit., p. 223 : « La phrase simple est celle qui constitue un seul prédicat ».

¹⁶⁵⁵ *Le temps et l'espace sont morts hier*, op. cit., p. 143. I. Krzywkowski y voit une manière de traduire une « volonté-de-vitesse » (elle cite en cela Marcello-Fabri), mais ce n'est pas un effet que nous observerons principalement dans notre *corpus*.

¹⁶⁵⁶ Ce terme est emprunté à W. Kandinsky pour évoquer la figure du « point » (*Point et ligne sur plan*, op. cit., p. 35). Nous verrons que l'espace rythmique mis en jeu dans une écriture syntaxique heurtée est assimilable à cette figure.

¹⁶⁵⁷ Il nous faut inclure dans cette catégorie les poèmes où aucun point ne permet d'identifier clairement la limite phrastique, comme chez V. Aleixandre. Toutefois, souvent, la majuscule permet de délimiter des « groupes » indépendants assimilables à des unités-phrases syntaxiquement très simples.

« Los tres Reyes Mayos » de R. Darío¹⁶⁵⁸, les poèmes LXXI, CV, CXI, CLVIII, CLXV et CCXXXIII¹⁶⁵⁹ de J. R. Jiménez et deux poèmes de R. Alberti : « Prólogo en la Sierra » et « Nací para ser marino »¹⁶⁶⁰. Dans chacun de ces recueils, le petit nombre de compositions concernées avoisine les 2%. De même, seuls deux poèmes entrent dans cette catégorie dans le recueil *Teoría* : « Doceavo » et « Alicia en el llano sonaba », et trois poèmes dans le recueil *Arde el mar* : « Puente de Londres », « Julio de 1965 » et « Cuchillos en abril ». Néanmoins, mis en rapport avec le nombre total de compositions, le pourcentage de poèmes concernés se monte respectivement à 6.45% et à 20% pour ces deux recueils. C'est donc dans les recueils des deux auteurs de P. Gimferrer et de L. M. Panero que le repérage de ce phénomène est le plus édifiant. Si l'on observe rarement, dans le recueil de V. Aleixandre, de véritable coïncidence vers-phrase, l'absence de complexité syntaxique est néanmoins fréquemment associée à une syntaxe composée de phrases extrêmement courtes, dans une partie ou la totalité des poèmes « Mi voz », « La palabra », « Memoria », « Siempre », « Desierto », « Instante », ce qui représente 14.63%¹⁶⁶¹ du recueil.

Tout d'abord, cette syntaxe hachée est soulignée par la coïncidence vers-phrase, comme dans le poème « Cuchillos en abril » de P. Gimferrer¹⁶⁶². Des seize vers du poème, huit constituent une phrase. Quatre autres vers forment des phrases deux à deux (les vers 3 et 4, et les vers 7 et 8), mais l'étendue de la phrase sur deux vers n'empêche pas sa simplicité syntaxique¹⁶⁶³. Seule la strophe 3 fait exception à cette « règle » d'écriture. La simplicité syntaxique va de pair avec l'affirmation catégorique : « Odio a los adolescentes » (v. 1). Dans son introduction à la poésie de P. Gimferrer, Jordi Gracia souligne en effet la violence de ce

¹⁶⁵⁸ Ce seul poème ne représente que 1.61% du recueil.

¹⁶⁵⁹ C'est-à-dire 2.46% du recueil de J. R. Jiménez.

¹⁶⁶⁰ C'est-à-dire 1.8%.

¹⁶⁶¹ Il va sans dire que pour ces poèmes, exempts de ponctuation, ce n'est pas le point qui indique la phrase. La majuscule et le sens constituent les seuls indices de sa présence. En outre, certains poèmes présentent, bien que dans une moindre mesure, ce phénomène de simplicité de la syntaxe remettant en cause la ligne phrastique. Il en va ainsi de « Sin ruido » ou de certains passages du poème « En el fondo del pozo », notamment entre les vers 25 et 30 : deux phrases se partagent le vers 25 ; même chose au vers 26, puis une phrase aux vers 27-28 mais construite selon un parallélisme entre deux propositions indépendantes. A la strophe suivante, le vers réunit à nouveau deux phrases courtes.

¹⁶⁶² *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 163. Cf. également le poème « Los tres reyes magos » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 79). Métriquement (par la coïncidence phrase-vers), syntaxiquement (par la courte taille des phrases) et sémantiquement (par l'absence de déroulement de la pensée), l'espace est cloisonné, mais aussi jalonné car les mêmes étapes se succèdent dans les discours de chacun des Rois Mages (nom, offrande, message : existence de Dieu et affirmation de la foi).

¹⁶⁶³ La phrase peut être découpée comme ceci : sujet + verbe + complément circonstanciel de lieu / + complément d'objet direct. Il n'y a donc qu'un seul prédicat, selon la définition de M. Grévisse et M. Goose, des phrases simples.

premier vers qui correspond pour lui à « ese frontal rechazo de la vulnerabilidad »¹⁶⁶⁴. Le ton péremptoire du locuteur exprimerait une « diferencia asumida », « afirmación de plenitud sobre la base del desprecio por lo inadecuado informe e instintivo »¹⁶⁶⁵. Si l'on peut sans doute y voir une prise de position de la part du locuteur dont le discours ne laisse aucune place à la contestation, il est cependant malaisé d'identifier la logique sous-jacente au discours poétique. La seconde phrase (vers 2 : « Es fácil tenerles piedad. ») constitue-t-elle une explication de la première ou une concession ? Comment expliquer et résoudre l'énigme proposée par le rapprochement, dans deux vers consécutifs, du binôme « odio »-« piedad » qui encadre les deux vers ? S'agit-il vraiment de l'expression de la certitude ?

L'impossibilité de répondre à ces questions renvoie la phrase courte à la figure du point, fermée et aut centrée (le point est « introverti » pour W. Kandinsky¹⁶⁶⁶). Or, le point, surface inexistante (et temporalité tuée dans l'œuf) nécessite un espace sur lequel apparaître. Dans la première partie de *Point et ligne sur plan*, W. Kandinsky¹⁶⁶⁷ évoque en effet cette ambivalence du point :

Dans la fluidité du langage, le point est le symbole de l'interruption du Non-Être (élément négatif) et en même temps il est le pont d'un être à l'autre (élément positif).

Les pauses obligées aménagées par les points finaux récurrents dans le poème de P. Gimferrer n'invitent-elles pas, en effet, à dépasser la fermeture du point – et celle du sens – pour imaginer, concevoir un *extérieur* ? Si ces phrases-vers peuvent se symboliser par le point, pour qu'il y ait « continu » et donc rythme – pour reprendre la conception meschonnicienne – il faut donner à la rupture sa valeur d'acteur du langage, faire du « vide », du « blanc », une technique scripturale¹⁶⁶⁸. Il faut, comme l'affirme Marie-Christine Lala,

¹⁶⁶⁴ Dans son article « Primera etapa de un « novísimo » : Pedro Gimferrer: Arde el mar » pour *Papeles de son Armadans*, 1972, Madrid-Palma de Mallorca, t. 64, n° 190, p. 50, V. García de la Concha évoque el « corte clásico y especialmente duro » du poème.

¹⁶⁶⁵ Introduction à *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 75.

¹⁶⁶⁶ *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁶⁸ Pierre Soulages n'affirme-t-il pas, en effet, que le « blanc du papier ... devenait aussi actif » que le noir ? (*Ecrits et propos*, Hermann Editeur, 2009, p. 49). Nous verrons plusieurs types de « blancs » ou de « vides » dans ce chapitre. Considérons pour le moment l'absence de lien et de syntaxe. Nous en observerons, plus tard, des modalités plus concrètes.

« analyser et interpréter en tant que marques linguistiques l'inscription du silence dans l'écriture »¹⁶⁶⁹.

Introversion de la phrase-point renfermée sur elle-même ou intégration dans un discours pluriel et chaotique ? Ce type de mise en forme syntaxique semble en effet basé sur le paradoxe et la rupture. Énonciation et syntaxe se contredisent, au vers 5 du poème « Cuchillos en abril », lorsque le locuteur affirme : « Pero yo voy mucho más lejos. ». L'évocation de l'éloignement se heurte à la rupture syntaxique (fin de vers et de phrase) qui enferme la voix. La « phrase-point » est un phénomène double, marquant à la fois la présence et le vide.

La syntaxe, dont la « fluidité » évoque parfois la ligne, est ici réduite à un point qui implique l'existence et l'annulation¹⁶⁷⁰. Au vers suivant, en effet, l'allusion au regard dans lequel transparait le jardin porte ce mouvement contradictoire. À l'étroitesse de l'un s'oppose l'étendue de l'autre, à la brièveté syntaxique, l'au-delà :

En su mirada un jardín distingo.

Cette confrontation entre l'intuition d'un extérieur et l'enfermement réel et « formel » (par la syntaxe) est d'ailleurs exprimée dans la troisième strophe. Une phrase unique et complexe évoque le processus qui amènerait à se couper du monde (avec le verbe « acorrallar ») et à le nier, l'évincer :

Violentamente me acorralla
esta pasión de la soledad
que los cuerpos jóvenes tala
y quema luego en un solo haz.

Quel sens donner à l'affirmation d'un tel rejet ? Selon J. Garcia, il s'agit de la « respuesta defensiva y combativa a favor del acierto de una opción minoritaria y marginal »¹⁶⁷¹, mais comment oublier que le locuteur se situe lui-même parmi ceux dont il prétend s'écarter, principalement dans la dernière strophe ?

¹⁶⁶⁹ Marie-Christine Lala, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen*, 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours, 2000, mis en ligne le 13 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document1898.html>.

¹⁶⁷⁰ « Pris dans sa signification intérieure, le point constitue une affirmation profondément liée à la plus grande retenue », *ibid.*, p. 34.

¹⁶⁷¹ *Ibid.*

¿Habré de ser, pues, como éstos?
(La vida se detiene aquí)
Llamea un sauce en el silencio.
Valía la pena ser feliz.

(v. 13-16)

L'interrogation du vers 13 n'implique-t-elle pas que l'enfermement voulu (dont le désir est affirmé depuis le premier vers) et exprimé par la syntaxe, doive être remis en cause ? Les derniers vers expriment également l'absence d'écoulement, la pensée « arrêtée » : « La vida se detiene aquí » (v. 14) mais, là encore, on doit envisager un bouleversement. Lorsque le vers final affirme « Valía la pena ser feliz », une confusion s'instaure, sans doute, entre la cause et l'objectif poursuivi ; elle semble inviter, là aussi, à remettre en question le discours. La syntaxe arrêtée, cloisonnée et heurtée, n'est pas ici une affirmation *effectivement* péremptoire. Au contraire, l'absence de véritable lien et de continuité syntaxique implique un vide où le sens peut se renouveler, voire s'inverser, où le discours peut s'interroger lui-même. La rupture de la fin de phrase, le point (signe typographique) et la « phrase-point » symbolisée par ce signe se jouent du vide et de l'absence dans lesquels naissent des « forces-tensions », pour reprendre encore une expression de W. Kandinsky, c'est-à-dire des rythmes « qui vivent dans ces formes »¹⁶⁷².

Dans les poèmes à la syntaxe « heurtée » par des phrases courtes et simples, la valeur de questionnement est parfois prépondérante. Ainsi, dans le poème « Julio de 1965 », de P. Gimferrer¹⁶⁷³, si les phrases brèves et simples constituent parfois de véritables affirmations, comme aux vers 10 (« Estáis aquí... Vivimos. ») et 16 (« Abdico. »), l'absence de complexité syntaxique peut aussi évoquer la remise en cause du discours. Au contraire de l'affirmation d'une pensée arrêtée, aucun effort ne semble fourni ni pour soutenir un discours (« ¿Es verdad lo que escribo ? »), ni pour en définir l'objet (« Depende el mundo. », v. 35). Cette dissolution du discours sur les plans syntaxiques et sémantiques renvoie au deuxième phénomène que nous avons annoncé, qui engendre avec une phrase hachée et déconstruite : les phénomènes de ruptures du discours et d'inachèvement.

2.3.1.2 Ruptures syntaxiques, dissolutions, inachèvements

Dans le poème « La palabra » de V. Aleixandre¹⁶⁷⁴, certains passages semblent également évoquer un langage remis en cause et à l'existence difficile :

¹⁶⁷² *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁷³ *Arde el mar, op. cit.*, 155.

¹⁶⁷⁴ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 46.

Aquí al oído voy a decir
(Mi boca suelta humo)
Voy a decir
(Metales sin saliva)
Voy a hablarte muy bajo

Le discours s'interrompt de lui-même, se coupe la parole. La simplicité de la syntaxe évoque un bégaiement, un surgissement problématique de la voix, qui ânonne l'affirmation de son existence, suggérée par le futur proche et le verbe « decir » (v. 3 et 5). De même, dans le poème « Mi voz »¹⁶⁷⁵, la répétition de la phrase « He nacido » est paradoxalement interrompue par la phrase « Háblame te escucho », comme si elle tentait, à chaque fois, de recommencer un récit avorté¹⁶⁷⁶.

Ce « relâchement du lien syntaxique » (A. Frontier)¹⁶⁷⁷ est, parfois, en lien avec la ponctuation, comme dans quatre poèmes de *Cantos de vida y esperanza*¹⁶⁷⁸. Dans la dernière strophe (v. 24-28) du poème V de *Diario de un poeta recién casado*¹⁶⁷⁹, l'abondance de points de suspension met à mal la continuité de la phrase. Sans toutefois la déconstruire, il semble la déchirer :

...Una estrella
vigila tristemente... todavía...
los olivares de la madrugada
...que casi no se ven
ya... en el recuerdo...

Dans *Marinero en tierra*, le poème « Siempre que sueño las playas » présente la même construction langagière, ainsi que le poème « El arpa en la cueva » du recueil *Arde el mar*. Dans le recueil *Espadas como labios*, les poèmes « Sin ruido » et « Donde ni una gota de tristeza es pecado » sont concernés, de même que le premier poème de « El canto del llanero

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁷⁶ Pour Derek Harris (cité par Elena Castro in *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, *op. cit.*, p. 137-138), « la incoherencia del lenguaje [...] hace imposible saber si se trata de dos interlocutores que no se escuchan entre ellos o uno ». Cf. le poème « Memoria » du même auteur (*Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 52).

¹⁶⁷⁷ *La poésie*, *op. cit.*, p. 306. Il s'agit là d'un titre de paragraphe. Ce « relâchement » constitue pour lui une caractéristique de l'écriture poétique.

¹⁶⁷⁸ Cf. le rôle des points d'exclamation dans le poème « Por el influjo de la primavera » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 106), ainsi que dans le poème « El soneto de trece versos » (*ibid.*, p. 123) où ils se joignent aux points de suspension. Dans « Augurios » (*ibid.*, p. 132), les parenthèses jouent aussi ce rôle. Dans « A Goya » (*ibid.*, p. 137), enfin, une ponctuation récurrente (points-virgules et virgules) marque les phrases brèves et structurées.

¹⁶⁷⁹ *Op. cit.* p. 104.

solitario » et « Pasadizo secreto », dans *Teoría*¹⁶⁸⁰. Si l'on tient compte à la fois du nombre de poèmes concernés dans chaque recueil et du pourcentage que ces poèmes représentent par rapport à la totalité de l'œuvre¹⁶⁸¹, les recueils de R. Darío ainsi, dans une moindre mesure, que ceux de V. Aleixandre et L. M. Panero, sont ceux qui présentent le plus cette « syntaxe hachée ».

Dans le poème « Sin ruido » de V. Aleixandre¹⁶⁸², les phrases sont chaotiques, leur déroulement incertain. Comme dans le poème « Cuchillos en abril » de P. Gimferrer, évoqué plus haut, la syntaxe heurtée est une rencontre contradictoire entre l'affirmation et l'absence. Au vers 3, une phrase commence (annoncée par la majuscule) par ce qui semble être un syntagme nominal sujet mais la ligne syntaxique est interrompue, justement par l'expression « no me interrumpas » au vers 4 :

Esta música sapiencia del oído
no me interrumpas sin amor que muero
voy a vivir no cantes voy a vivir estaba

(v. 3-5)

Au vers suivant, les voix s'entrecroisent sans que les signes typographiques (majuscule, ponctuation) ne l'indiquent. La syntaxe oscille entre déchirement – interruption des voix et perturbation du sens – et continu, car, justement, la ponctuation ne met pas fin à phrase. Celle-ci semble hésiter entre ligne (continu) et points (bégaiements ou heurts). Néanmoins, la temporalité n'est pas exclue de cette syntaxe chaotique : après le futur proche « voy a vivir », l'imparfait « estaba » (v. 5) implique un passage de la naissance à la mort. Entre les deux, le simple verbe « voy » pourrait signifier le mouvement vital. Le passage d'un verbe de mouvement au verbe « estar » qui traduit l'immobilité confirme le processus mortuaire.

Plus loin, l'apparente absence de logique syntaxique constitue à la fois une négation de la linéarité syntaxique et une réaffirmation de cette « force » linéaire. En effet au vers 10 : « Un navío me voy adiós el cielo », la règle syntaxique est loin d'être strictement suivie, comme si on avait opéré des raccourcis, menant de l'observation première « Un navío » à une décision, « me voy », scellée par un acte locutoire « adiós » et un acte véritable et peut-être

¹⁶⁸⁰ Voir également dans une moindre mesure, les poèmes « Licantropi hiboux calaveras » et « Remodelado » que nous avons néanmoins comptabilisés, pour diverses raisons, dans le chapitre précédent, sur les relatives.

¹⁶⁸¹ Cela représente 6.45% du recueil de R. Darío, 0.4 % de celui de J. R. Jiménez, 0.9% pour celui de R. Alberti, 6.66% pour le recueil de P. Gimferrer, 4.8% pour le recueil de V. Aleixandre et 6.45% du recueil de L. M. Panero.

¹⁶⁸² *Espadas como labios, op. cit.*, p. 88.

symbolique conduisant le locuteur à « el cielo ». Certes, on ne saurait parler de ligne d'un point de vue syntaxique. On assiste à ce que F. Muriel Durán nomme « depuración formal » et qui concerne, selon lui, divers procédés syntaxiques tels que « la supresión de los enlaces lógicos, frases de transición, adjetivos inútiles y palabras exóticas »¹⁶⁸³. Il s'agit donc bien d'un procédé d'écriture non syntaxique. Toutefois, si le rythme s'en trouve heurté, on observe aussi dans cet exemple de V. Aleixandre, que demeure un fil conducteur qui confère au vers une dimension temporelle : d'un point de vue sémantique, il présente véritablement un « avant » et un « après ».

Le caractère chaotique de la syntaxe n'empêche pas la logique du discours. Parfois, cette dimension vectorielle est plus confuse et dessine des mouvements contradictoires, un rythme d'aller-retour. Au vers 9, elle repose sur une alternance des voix au sein du poème, voire de la même phrase : « No respiréis no mancho con mi sombra ». L'expression « no mancho » interrompt le cours de la phrase, la « tache » justement. On pourrait, à la rigueur, associer ce verbe à la « gota de sangre » évoquée au vers 8 – il serait une sorte de précision s'y rapportant – mais cela implique que la situation d'élocution soit redéfinie. En effet, après avoir évoqué « la idea » et mentionné la « gota de sangre sobre el césped » (peut-être une métaphore de la première expression), le « je » locuteur se substitue lui-même à une goutte de sang. Par ailleurs, cette interprétation suppose que des syntagmes placés dans des phrases différentes entretiennent des liens sémantiques plus étroits que certains syntagmes de la même phrase, ce qui marque bien la suspension de la linéarité¹⁶⁸⁴.

Par cet aspect, la syntaxe de V. Aleixandre peut être rapprochée de celle de L. M. Panero : au vers 20 du poème 1 de « El canto del llanero solitario »¹⁶⁸⁵, l'adjectif « bleu » semble se rapporter à « peces de color de cero absoluto » (v. 19) qui précède immédiatement, et ce, malgré la majuscule du vers 20, qui indiquerait un changement de phrase.

– Y
:
peces color de cero absoluto
O bleu

¹⁶⁸³ *La poesía visual en España*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000, p. 99.

¹⁶⁸⁴ On peut s'interroger notamment sur la signification de « no respiréis » en début du vers 9. Dans le poème « A Goya » du recueil de R. Darío (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 137) il faut aussi établir un lien « logique » entre les vers 4 à 12 (« Por ti, cuya gran paleta », v. 4, « por tus lóbregas visiones », v. 7, « por tus colores dantescos », v. 10) et les syntagmes situés dans la phrase précédente : le verbe « enciendo » (v. 3).

¹⁶⁸⁵ *Teoría*, *op. cit.* p. 85.

en un lugar vacío me introduce

Il y a donc un bouleversement de la phrase, non seulement dans sa composition interne mais aussi vis-à-vis de son intégrité en tant qu'unité rythmique pertinente¹⁶⁸⁶. Plus loin, la perturbation de la syntaxe va également de pair avec l'alternance des voix au sein du discours, avec le passage de la première à la seconde personne du singulier, au vers 25 :

qué hago
ves la espuma inmóvil en mi boca?

Néanmoins, la seconde partie de la phrase ne constitue pas réellement une réponse et s'achève, elle aussi, par un point d'interrogation. La présence d'un point d'interrogation non introduit remet en cause l'intégrité du discours et construit l'impression d'une absence, d'un manque. Par deux fois, c'est une action avortée qui est évoquée, d'abord avec le verbe « hacer » dont l'objet est interrogé (dans la première moitié du vers), puis avec la promesse non tenue de mouvement ou de parole : « espuma inmóvil ». Le discours perturbé, sans logique interne, est à la mesure de l'interrogation du ou des locuteurs qui y est exprimée.

La conception de la syntaxe comme une organisation ordonnée du discours doit être reconsidérée. Dans le poème « Donde ni una gota de tristeza es pecado » de V. Aleixandre¹⁶⁸⁷, par exemple, l'absence de ponctuation (notamment de virgule) au vers 22, « porque como está gris el humo es suyo », permet de rapprocher le syntagme nominal « el humo » de deux syntagmes verbaux situés de part et d'autre (« está gris » ou « es suyo ») et de conférer au sens une dimension fluctuante : il n'est en effet pas mis en forme par les règles syntaxiques de

¹⁶⁸⁶ Cf. également le poème « Augurios » de R. Darío (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 132-133), et notamment les vers 64 et 65 :

Pasa una mosca. Un moscardón.
Una abeja en el crepúsculo.

Le caractère heurté de la syntaxe nous amène à dépasser (et non véritablement remettre en cause) l'unité-phrase. Il nous faut préciser que dans le recueil de R. Darío, notamment dans le poème « Por el influjo de la primavera », ce phénomène de syntaxe chaotique, comme dans les derniers vers du poème (v. 46 à 50) où chaque phrase débute par « Y por ti » (ou « Y todo por ti », v. 47) ne saurait être perçu comme le bouleversement de l'intégrité de la phrase. Le lecteur de R. Darío, au contraire de celui de V. Aleixandre et L. M. Panero, n'est en aucun cas obligé à renoncer à l'unité phrase pour s'intéresser à d'autres logiques (visuelles, notamment). La dimension visuelle du poème « cohabite » avec une syntaxe elliptique. Par ailleurs, les premiers vers (1 à 6) de ce poème peuvent également être rapportés au premier phénomène (évoqué plus haut) de remise en cause de la syntaxe par elle-même : l'extrême simplicité grammaticale.

¹⁶⁸⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 109.

la langue¹⁶⁸⁸, mais par d'autres, visuelles et spécifiques au poème. La linéarité n'est pas univoque¹⁶⁸⁹ mais semble au contraire se constituer d'une combinaison de vecteurs contradictoires (un même syntagme est potentiellement rapporté à la fois en amont et en aval).

Parfois ceux-ci sont d'abord énigmatiques : « *sombra luna pavor velando pasan* » (v. 38). L'absence de déterminant, de virgule et de conjonction de coordination devant le troisième et dernier terme « *pavor* » empêche de percevoir d'emblée la ligne phrastique habituelle. Ou plutôt, elle empêche de percevoir la phrase comme telle. Ce n'est qu'à la lecture qu'on peut considérer que le verbe « *pasan* » a pour sujet ces trois termes réunis¹⁶⁹⁰.

De même, dans le poème « *Pasadizo secreto* », de L. M. Panero¹⁶⁹¹, on peut considérer que le discours est remis en cause par le caractère chaotique de la syntaxe et que c'est la lecture qui permet d'y cerner une logique, d'ailleurs changeante, c'est-à-dire non linéaire :

Oscuridad nieve buitres desespero oscuridad nueve buitres nieve
buitres castillos (murciélagos) os
curidad nueve buitres deses
pero nieve lobos casas
abandonadas ratas desespero o
scuridad nueve buitres de
«buitres», «caballos», «el monstruo es verde», «desespero»
bien planeada oscuridad
Decapitaciones.

Au vers 5, la lettre « o » peut d'abord apparaître comme une conjonction de coordination. Ce n'est qu'au vers suivant (v. 6), commençant par « *scuridad* » que nous identifions le mot coupé en deux par l'enjambement. A rebours, la phrase (son intégrité) est bouleversée, comme le dit A. Frontier à propos des poèmes de M. Peynet¹⁶⁹² : « La ligne se poursuit de façon somnambulique, s'allonge, se distend ; la fonction grammaticale des mots

¹⁶⁸⁸ Selon les règles habituelles de la syntaxe, la présence d'une virgule soit après « *gris* » soit après « *el humo* » en modifierait le sens, le sujet de la phrase pouvant être soit « *el humo* » (si la virgule est située après) soit une troisième personne à laquelle « *el humo* » est rapporté par un lien d'appartenance (« *es suyo* »).

¹⁶⁸⁹ Au vers 26, la répétition du verbe « *ruedan* » et l'antéposition du groupe « *las dichas* » qu'on peut supposer rapporté à « *piedras* » interrompt la ligne phrastique.

¹⁶⁹⁰ De même, dans le poème « *Licantropi hiboux calaveras* » de L. M. Panero (*Teoría, op. cit.*, p. 115, constitué avant tout d'énumérations) le verbe « *muere* » (v. 10) semble se rapporter à la fois au terme qui précède « *carne* » et à « *los peces* » : « *la carne humana que muere los peces* ». La deuxième hypothèse est certes problématique car elle suppose que « *muere* » soit considéré comme un verbe transitif (synonyme de « *hacer morir* », peut-être ?) et pose un problème d'accord grammatical, mais se justifie par la postposition de « *los peces* » à la fin de la phrase. En effet, le vers 11 commence par une majuscule, ce qui laisse supposer que la phrase est déjà « *refermée* » et que, par conséquent, « *los peces* » doit se rapporter à ce qui précède.

¹⁶⁹¹ *Teoría, op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁹² *La poésie, op. cit.*, p. 306.

est floue, se perd ». L'espace syntaxique est traversé d'autres espaces, notamment visuels, qui le contredisent. Le rythme heurté, issu des ruptures de la syntaxe, peut être assimilé à toute entorse subie par le « continu ».

2.3.1.3 La répétition obsédante, rythme d'enfermement

Si ces phénomènes purement syntaxiques bouleversent la linéarité du discours en désordonnant les mots, les syntagmes et leur organisation, la « répétition obsédante » bloque également l'avancée du discours. Elle suppose un enfermement, un blocage contraire au mouvement progressif propre à la syntaxe. Dans cette mesure, la répétition est perçue comme « problématique pour la grammaire comme pour la linguistique » (Marie-Christine Lala¹⁶⁹³). Selon Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, la répétition soulève la question « du rapport de la poésie aux genres ou à des conduites discursives »¹⁶⁹⁴.

Nous regroupons dans la catégorie « répétition obsédante » les poèmes où la phrase et, plus globalement, la continuité textuelle, sont remises en cause par une réitération accumulée qui retient l'attention par ses effets sonores et visuels. C'est un véritable bégaiement poématique qui instaure une absence de progression, une immobilité sémantique et syntaxique. Dans le poème CCXXIX, « Tranvía »¹⁶⁹⁵, de J. R. Jiménez, la répétition du terme « Gafas. », scande la composition en prose, presque régulièrement : elle apparaît une ligne sur deux environ (aux lignes 1, 2, 4, 6 et 8). L'élément répété constitue une phrase à part entière qui ne comporte ni verbe ni prédicat : elle instaure un arrêt, une pause, aux niveaux sémantique et syntaxique. Terminée par un point qui suit son mot unique, la phrase « avorte » avant qu'aucun procès ne soit exprimé¹⁶⁹⁶.

Gafas. Pantorrillas de fieltro alto, arrugado y fangoso. (Van al baile y son ellas solas la pareja.) Gafas. Ningún ojo claro. Mandíbulas incansables – ¡qué cansancio! – que mascan goma, sin fin. Gafas. Borrachos sin gracia, que hacen reír risas de mueca a todo un mundo de dientes de oro, plata y platino. Gafas. Amarillos, cobrizos y negros con saqué blanco, es decir, negro, es decir, pardo, y sombrero de copa de ocho...sombras. Gafas. ¡Cuidado! ¡Que me pisa usted los ojos! Mirada, digo, gafada sin vida. Gafas, gafas, gafas.

¹⁶⁹³ Marie-Christine Lala, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen*, 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours, 2000, mis en ligne le 13 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document1898.html>.

¹⁶⁹⁴ Joëlle Gardes Tamine et Michèle Monte, « Introduction. », *Semen*, 24, Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, 2007, mis en ligne le 28 février 2008. URL : <http://semen.revues.org/document6583.html>.

¹⁶⁹⁵ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶⁹⁶ Cf. le poème « Dedicatoria » de R. Alberti et la répétition de « Jardinero. » (*op. cit.*, p. 97).

La répétition obsédante ne « mène nulle part » : dans cet exemple de J. R. Jiménez, cette immobilité est caractéristique de la situation d'élocution, située dans un « huis clos » (« Tranvía », selon le titre de ce poème) indépendant de toute agitation extérieure. Le seul mouvement existant est celui du regard du locuteur, successivement tourné vers différents motifs : « Pantorrillas » (l. 1), « Mandíbulas » (l. 3), « Borrachos » (l. 4) ou différentes couleurs (l. 6). Seul point commun à ces objets, désigné par la scansion régulière de « Gafas » : le locuteur. Mais celui-ci est réifié : l'objet – les lunettes – en suggère la présence mais le réduit à un élément, isolé, semblable, en fin de compte, à ceux qu'il observe¹⁶⁹⁷. Parallèlement à cette réification, la constante réitération de l'unique indice de la présence du locuteur n'en annule-t-elle pas la force, remettant en cause « l'identité, la succession ou le caractère unique de l'individu » (Alain Petit)¹⁶⁹⁸? Si la répétition engendre un « mouvement de fuite », comme l'affirme Marie-Christine Lala, par lequel le texte « se clôt et s'ouvre en un point » qui « se dérobe sans cesse et se marque, à force de répétition, comme un point de vide »¹⁶⁹⁹, elle semble bien impliquer une affirmation moindre du sujet, voire son annulation. Comme dit G. Deleuze dans *Différence et répétition*, « ce qui répète ne le fait qu'à force de ne pas 'comprendre', de ne pas se souvenir, de ne pas savoir ou de n'avoir pas conscience¹⁷⁰⁰ ». En d'autres termes, le sujet qui répète sa présence à l'infini ne le fait qu'en l'oubliant, voire (comme c'est le cas ici) en la réifiant.

Peut-on considérer comme rythmique cette parole qui se détruit elle-même ? N'est-il pas problématique, du moins paradoxal, que la répétition, dont (on pourrait croire que) le rythme émane, annule, dans le même temps, sa dimension subjective, l'élaboration d'une voix « je » dans le poème ? Là encore, il faut faire du vide un élément actif du rythme pour que la répétition et l'immobilité (temporelle), l'absence (subjective) qu'elle comporte, soit un élément rythmique. Alors on peut peut-être voir en elle un « élément » de latence, où la voix sous-jacente attend une « éclosion » qui ne viendrait qu'une fois la répétition « terminée », une fois clôturé l'espace rythmique mis en jeu par elle.

¹⁶⁹⁷ A la ligne 8, le pronom personnel complément d'objet de la première personne, « me », permet d'identifier précisément les yeux (« los ojos ») dont il est question comme ceux du locuteur, et la « mirada » ou « gafada » (l. 9) comme la sienne. Mis à part ces détails, rien n'indique qu'il s'agisse véritablement du « yo » locuteur.

¹⁶⁹⁸ « L'éternel retour ou la répétition absolue », Alain Petit, in *La répétition*, Etudes rassemblées et présentées par S. Chaouachi et A. Montandon, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 1.

¹⁶⁹⁹ « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *op. cit.* Elle rajoute plus loin : « le processus de la répétition s'accompagne d'une amplification du *point d'excès* et/ou de *manque* qui se manifeste comme la structure d'un point de vide. »

¹⁷⁰⁰ *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 26.

Le poème « Band of angels » de P. Gimferrer¹⁷⁰¹ confirme cette hypothèse. Il comporte une répétition qui scande non pas tout le poème, mais un fragment d'une dizaine de vers (v. 40 à 50) :

abanicos abiertos, tumba abierta
con un ángel de mármol, tumba abierta
con coronas y versos, tumba abierta
de un niño, tumba oscura, aún mi pelo
rizado estaba, tumba abierta al cierzo
y la lluvia de otoño, verdes eran
ya mis ojos, en mi boca había un lirio,
tumba abierta de barro removido,
paletadas de estiércol en los ojos
de un niño, tumba abierta, venid todos,
murió en noviembre y llueve en su piel blanca,

La phrase est commencée une trentaine de vers plus haut (v. 10) puis coupée par le signe de ponctuation « : » (v. 30) qui introduit une énumération. C'est à l'intérieur de celle-ci, c'est-à-dire au sein d'une organisation syntaxique linéaire¹⁷⁰² que la répétition a lieu. La première occurrence de « tumba abierta » ne crée pas de rupture avec le « contexte »¹⁷⁰³ et semble intégrée dans cette temporalité linéaire. L'expression, qui apparaît en fin de vers, est réitérée à la même position aux deux vers suivants (v. 41 et 42), dans le corps des vers 43 et 44, au début du vers 47, dans le corps du vers 49. La position en fin de vers de plusieurs de ces occurrences s'accompagne d'un enjambement, d'autant que le syntagme est enrichi d'un point de vue syntaxique de différents compléments qui l'expliquent : compléments de moyen (v. 41 et 42), complément du nom évoquant l'appartenance (v. 43). Éléments répétés et éléments du contexte semblent fonctionner en « réseau »¹⁷⁰⁴ et évoquent avec complexité l'image de la tombe, constamment réitérée mais constamment modifiée, précisée par un effet de « zoom ». Ainsi, s'instaure un mouvement – un rythme – « double » qui permet la progression du discours, en dépit et *au sein même* de la dizaine de vers isolés par la répétition : la temporalité. Par exemple, un lien logique – et sans doute temporel – peut être perçu entre « la lluvia de otoño » (v. 45) et « de barro removido » (v. 47).

¹⁷⁰¹ *Arde el mar, op. cit.*, p. 164.

¹⁷⁰² Cf. notre chapitre précédent.

¹⁷⁰³ En effet, le terme « granito » (v. 39) rejoint l'isotopie de « tumba ». De plus, l'adjectif « abierto » est déjà utilisé, au masculin, dans le syntagme précédant immédiatement « tumba abierta ».

¹⁷⁰⁴ La répétition du vers 43, fait exception, d'abord vis-à-vis des autres éléments répétés, car l'adjectif « abierta » est « remplacé » par « oscura » (antonymique dans ce contexte), mais également vis-à-vis du reste de la phrase, parce que cette expression est immédiatement suivie d'une virgule, sans aucun complément.

Néanmoins, la répétition rend cette progression énigmatique. Comme dans l'exemple de J. R. Jiménez évoqué plus haut, elle camoufle la voix poétique. Chez P. Gimferrer, elle semble mimer l'effort d'un souvenir, mais en procédant par flashes, sans continuité, sans élucidation parfaite. Ce n'est qu'« après » la répétition, c'est-à-dire lorsque peut être adoptée, de nouveau, une logique discursive, syntaxique, que le locuteur peut s'affirmer, se reconnaître lui-même¹⁷⁰⁵ :

el dolor de la infancia que no tuve

(v. 52)

Ce mouvement effectué, il cesse de bégayer. La parole qui s'instaure n'est plus enfermée dans un espace clôt litannique, elle reprend son cours (syntaxique).

Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de rythme avec la répétition ; ce qui disparaît, c'est la progression, la modalité syntaxique du rythme. Le recueil de L. M. Panero est celui qui met le plus à contribution cette valeur anti-syntaxique et cette rupture de la linéarité¹⁷⁰⁶. On trouve de nombreux exemples dans « El canto del llanero solitario » de répétitions « scandant » un poème ou un groupe de vers. Ainsi dans le premier poème de la section¹⁷⁰⁷, est réitérée l'expression « Verf barrabum » (v. 1, 23, 24, 26), puis le mot « Verf » seul (v. 31 et 32). La même expression revient dans le poème 2¹⁷⁰⁸ à travers la variante « Verf (ya no barrabum) » (v. 9), ou le terme « Verf » (seul), puis dans le poème 5¹⁷⁰⁹ (v. 42, elle est suivie de l'expression « qué espuma » comme c'était déjà le cas aux vers 1 et 23 du premier poème).

¹⁷⁰⁵ Ce n'est qu'au-delà de l'espace rythmique de neuf vers mis en jeu par la répétition (v. 40 à 49) que l'objet observé est réellement élucidé. L'expression « de un niño » (v. 43, répétée au vers 49) est explicitée ensuite : « murió en noviembre y llueve en su piel blanca » (v. 50). Le locuteur n'est, enfin, identifié qu'avec l'expression « la infancia que no tuve » (v. 52). On peut ensuite interpréter le motif de la tombe comme une métaphore de la mémoire dans laquelle seraient extraits des souvenirs épars.

¹⁷⁰⁶ Toutes les répétitions ne sont pas anti-syntaxiques. Il y a chez L. M. Panero un type de répétition qui, au contraire, met en valeur les connexions syntaxiques. On en trouve un exemple dans le poème 2 de « El canto del llanero solitario » (*Teoría, op. cit.*, p. 87) où les répétitions de « cadenas » (trois fois) puis de « nada » (deux fois) soulignent les différentes progressions de la phrase (v. 45 à 48). Le poème 4 de la même section (*ibid.*, p. 90) en présente un autre exemple (v. 11 à 16) avec les répétitions de « fuego » (trois fois) et « bruja » (deux fois), auxquelles on pourrait peut-être rajouter l'assonance et la ressemblance des termes « piedra »-« perla ».

Ce chapitre ne traitera donc que d'un certain type de répétition, que nous qualifions d'obsédante. Une de nos conclusions – la disparition du sujet, par ce genre de répétition – va d'ailleurs à l'encontre de celles de Mohammed Kamel Gaha lorsqu'il analyse une répétition par laquelle, au contraire, « ce qui est ainsi consacré au sens fort du mot c'est le sujet comme repère absolu, c'est-à-dire comme présence dynamique entre le champ rétrospectif de la mémoire et l'aventure du devenir. » (« Répétition et nomination jubilatoire », *in La répétition, op. cit.*, p. 17). Ce contraste s'explique selon nous, en partie du moins, par le fait que notre objet n'est pas le même.

¹⁷⁰⁷ « El canto del llanero solitario », *in Teoría, op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 92.

D'autant plus isolable du contexte qu'elle est dépourvue de sens dans la langue, l'expression répétée traduit un rappel obsédant. Qualifiée par Lina Iglesias de « formule magique »¹⁷¹⁰, elle nous ramène à l'usage primitif du langage, antérieur au *logos*¹⁷¹¹.

Pour Lina Iglesias, « la répétition immobilise le discours dans le temps et dans l'espace poématique et relève de l'obsession née de cet espace d'enfermement »¹⁷¹². Néanmoins, selon G. Deleuze, « il n'y a [...] rien de répété qui puisse être isolé ou abstrait de la répétition dans laquelle il se forme mais aussi dans laquelle il se cache »¹⁷¹³. La répétition suppose la symbiose du contenu répété et de la forme qui le répète. Ainsi, la répétition « obsédante » et accumulée d'un même élément peut avoir une valeur de « renforcement », ce que W. Kandinsky appelle répétition quantitative¹⁷¹⁴. Dans *Teoría*, on trouve deux exemples de répétitions d'unités plus larges (un vers entier) où cette valeur de « renforcement » confine à l'obsession destructrice.

Dans le poème 2 de la section « El canto del llanero solitario »¹⁷¹⁵, le même syntagme est réitéré aux vers 42, 43 et 44 :

el manicomio lleno de muertos vivos
el manicomio lleno de muertos vivos
el manicomio lleno de muertos vivos

L'allitération en « m », les assonances en « o » et en « e », la succession immédiate, enfin, de la diphtongue « io » et de la palatale latérale « ll » qui semble inviter au « yeísmo »¹⁷¹⁶, engendrant ainsi une répétition de phonèmes insérée dans la répétition phrastique¹⁷¹⁷ rendent la lecture difficile et problématique. La répétition à différents niveaux,

¹⁷¹⁰ Iglesias Lina, *L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero, La quête d'une voix, op. cit.*, p. 49.

¹⁷¹¹ Selon *L'encyclopédie de la philosophie*, les Stoïciens donnent au *logos* deux définitions qui indiquent bien ce passage de la pensée, intérieure « oratio concepta », au discours, *logos* « proféré », « oratio prolata » (Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 979). En outre, dans son article « Pour une histoire philosophique de la répétition », P.-L. Assoum la définit comme une « scorie du logos », « insurrection contre le pouvoir logique » (*in Répétition et variation*, coord. Jean Ruffié, Paris, PUF, 1985, p. 79).

¹⁷¹² Iglesias Lina, *L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero, La quête d'une voix*, sous la direction de Marie-Claire Zimmermann, Paris IV, 1999, p. 49.

¹⁷¹³ *Différence et répétition, op. cit.*, p. 28.

¹⁷¹⁴ *Point et ligne sur plan, op. cit.*, p. 114.

¹⁷¹⁵ *Teoría, op. cit.*, p. 87.

¹⁷¹⁶ Comme le souligne la Real Academia Española, el yeísmo « consiste en pronunciar como /y/, en sus distintas variedades regionales, el dígrafo ll : [kabáyo] por *caballo*, [yéno] por *lleno* ». ([http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltConsulta?lema=liquida literaria](http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltConsulta?lema=liquida%20literaria)). Il est par ailleurs souligné que les deux prononciations sont pratiquées en Espagne (cf. [http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltConsulta?lema=liquida literaria](http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltConsulta?lema=liquida%20literaria)).

¹⁷¹⁷ Si l'on fait le yeísmo, c'est-à-dire si l'on prononce comme un /y/ la première syllabe de « lleno », le rapprochement des deux mots « manicomio lleno » donne la suite [yoye].

signifiant (mots) ou non (sons) semble indiquer que ce n'est pas le *logos* qui l'anime (par un hypothétique passage de la pensée aux mots et à la syntaxe) mais un mouvement illogique, primitif¹⁷¹⁸, obsédant. La difficulté de la lecture renvoie sans doute à la présence inquiétante de l'asile, à son pouvoir destructeur – on se rappelle que la répétition semble effacer le « je » qui transforme en « morts-vivants » les êtres, nombreux, qui le peuplent. L'évocation de ce lieu comme d'un lieu « plein » (« lleno ») rejoint d'ailleurs la force « centripète » de la répétition qui enferme le discours dans une forme verbale à laquelle on ne peut échapper¹⁷¹⁹. Sa systématisme mime celle des actes sans but, ressassés sous le coup de l'angoisse et de la pathologie¹⁷²⁰. Le locuteur lui-même est contaminé par ce « manicomio » qu'il évoque, comme si la répétition instaurait un passage de l'autre côté du miroir : une fusion de l'observateur dans l'objet observé¹⁷²¹. La répétition obsédante enferme la lecture dans un tourbillon dans lequel la voix poématique tend à disparaître, le discours est interrompu, figé.

La répétition, alors, comme dit H. Meschonnic, serait le contraire même du rythme¹⁷²² ? En tout cas, la seule dynamique qui émane de la temporalité impossible et de la spatialisation contrariée, engendrées par une répétition qui empêche toute progression, est un tournoiement sans fin. Le rythme produit, paradoxalement, un effet de blocage... d'autant plus que cette « formule magique » qu'est la répétition obsédante n'est le plus souvent qu'un faux, la tentative avortée d'un processus magique qui n'a pas lieu.

¹⁷¹⁸ S. Freud établit une analogie entre le primitif et le névrosé (cf. *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1988).

¹⁷¹⁹ Lina Iglesias (*L'œuvre poétique de María Panero : la quête d'une voix*, op. cit., p. 49, note 79) commente l'effet produit par cette répétition qui constitue un espace rythmique différent de la norme syntaxique/phrastique : « (Ce qui) remet en cause les repères traditionnels de la lecture, c'est que ces trois vers interrompent le mouvement en instaurant un rythme nouveau et en imposant sur la page même une régularité typographique qui martèle les mots. Ceux-ci se détachent des blancs semblant créer un autre espace à l'intérieur même du poème ».

¹⁷²⁰ Freud aussi considère la répétition automatique comme une « construction symbolique – il s'agit de représenter un trauma – et de la remémoration, du retour vers un passé fondateur » dit B. Franco qui se réfère au *Dictionnaire de la psychanalyse* édité par R. Chemama (in *Le rythme dans la poésie et les arts*, op. cit., p. 262). Il s'agit donc pour le maître de la psychanalyse d'un mouvement primitif (« retour vers un passé fondateur »), irrépressible et pathologique. Sur la répétition pathologique, voir ce que dit M. Frédéric de la « palilalie » (*La répétition : étude linguistique et rhétorique*, op. cit., p. 105).

¹⁷²¹ Par conséquent, nous rejoignons ici M. Kamel Gaha lorsqu'il affirme que « la répétition n'est pas une opération qui ménage la neutralité de l'observateur : bien au contraire, elle est le lieu d'un investissement éthique manifesté par des formes diverses du rejet le plus tranché ou de la participation la plus appuyée » (« Répétition et nomination jubilatoire », in *La répétition*, op. cit., p. 16).

¹⁷²² L'autre exemple de ce procédé est la répétition de « los nobles arruinados en jardines », aux vers 72, 73 et 74 de « La segunda esposa ». Le « tourbillon » ainsi lancé s'interrompt au vers 75, mais la répétition revient au vers 76 sous une modalité différente – celle du rappel, non de l'immédiateté :

los nobles arruinados en jardines
 los nobles arruinados en jardines
 los nobles arruinados en jardines
 con escobas barrían los restos de la carne
 los nobles arruinados en jardines

Il en va ainsi de la répétition du prénom « Ana » dans le poème 6 de « El canto del llanero solitario »¹⁷²³. Le prénom est réitéré treize fois en tout (v. 33, trois fois au vers 34, puis trois au vers 37, trois encore au vers 40, vers 42, 49 et 53), de manière immédiate (avec les séries de trois occurrences consécutives) et sous forme de rappel (les vers 33 à 53 forment un espace rythmique à part, unifié par la répétition) intensifiant l’apostrophe à la jeune femme (toujours selon une répétition « quantitative », décrite par W. Kandinsky), transformant l’évocation en *faux* acte performatif, une tentative désespérée du locuteur de retrouver la femme aimée¹⁷²⁴. Si, pour S. Freud, l’acte magique est celui qui « exprime vigoureusement [un] vœu »¹⁷²⁵, cet effort se solde par un échec, annoncé par le quasi-palindrome « Ana » - « nada » (terme répété aux vers 19 et 21). Cette idée est également soulignée par la répétition de l’expression « tú no estarás » (v. 49, 50 et 53). La répétition est une magie qui ne se réalise pas, un acte performatif qui ne fonctionne pas et détruit le sujet. Dans l’exemple de J. R. Jiménez, nous avons vu qu’elle annihilait le sujet en le camouflant ; ici, elle implique à la fois une obsession et le constat d’une absence. Elle est une anti-syntaxe contredisant la dimension linéaire du discours¹⁷²⁶ et engendrant un rythme paradoxal dont la seule dynamique envisageable est celle de l’enfermement.

2.3.1.4 Ponctuation coupante (parenthèses et tirets)

Le quatrième et dernier procédé de remise en cause de la syntaxe par elle-même a trait à la ponctuation : celle qui « coupe », interrompt, par des tirets ou des parenthèses. Les tirets tiennent ce rôle dans au moins vingt poèmes de *Diario de un poeta recién casado*¹⁷²⁷ et dans le poème « Invocación en Ginebra », de P. Gimferrer. Les parenthèses interviennent dans le poème « La palabra », de V. Aleixandre, ou dans les poèmes 2, 3, 6, 9 et 10 de la section « El

¹⁷²³ *Teoría, op. cit.*, p. 94.

¹⁷²⁴ Si l’on veut expliquer les poèmes de L. M. Panero à la lumière de sa biographie comme l’a souvent fait la critique ainsi que le souligne C. Terrasson (« L’œuvre poétique de Leopoldo María Panero : une écriture hors-normes » in *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE - EA 4074, Université Lille 3, p. 2), peut-être pourrait-on rapporter ce prénom « Ana » à Ana María Moix, dont Túa Blesa souligne que l’amour frustré que lui vouait L. M. Panero conduira celui-ci à sa première tentative de suicide en 1968 (*Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, 1995, p. 12).

¹⁷²⁵ « Un souvenir d’enfance de « Poésie et vérité », in « *L’inquiétante étrangeté* » et autres essais, Paris, Gallimard, 1995, p. 200-201. Ce type de parole s’apparente à ce que S. Freud appelle la « magie imitative » et qu’il définit dans *Totem et tabou* (Paris, Payot, 1988, p. 86) : S. Freud établit d’ailleurs un rapprochement entre l’art et la « magie imitative » comme la « similitude entre l’action accomplie et le phénomène dont la production est désirée ».

¹⁷²⁶ L’étymologie de « prose » renvoie à ce discours « qui va de l’avant. Néanmoins, on ne peut assimiler la progression du discours à la seule prose.

¹⁷²⁷ Il s’agit des poèmes XV, XVI, XXXV, XL, XLI, XLVII, LI, LVIII, LXIII, LXX, LXXIV, LXXVII, LXXXI, LXXXVIII, XCVIII, CXXXI, CLIII, CLVIII, CCXIX et CCXX. Il ne s’agit bien sûr pas là d’une liste exhaustive des poèmes comportant des tirets mais de ceux où ce signe de ponctuation traduit une rupture syntaxique s’intégrant dans ce chapitre sur les obstacles à la linéarité.

canto del llanero solitario », de L. M. Panero. La présence de ces signes de ponctuation peut engendrer deux types de constructions rythmiques selon que prédomine la rupture entre l'incise et le reste de la phrase, ou la continuité. Le rythme réside ainsi tantôt dans le heurt tantôt dans le rapport des voix en présence. Dans cette seconde hypothèse que nous allons envisager d'abord, le terme entre parenthèses entretient avec celui qui le précède un rapport de dépendance qui engendre, le plus souvent, une dimension verticale (et une interruption de la linéarité phrastique).

Dans les vers 6-8 du poème 2 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero¹⁷²⁸, la parenthèse qui suit le terme « Bujum », animal emprunté à L. Carroll (*La chasse au Snark*) se rapporte au verbe « destruye » qui la précède et qu'elle « enrichit », justifie, précise, par différents termes connotant la violence et la férocité¹⁷²⁹:

Snark
destruye a Bujum
(con su plumaje afilado a la manera
de un cuchillo, con sus uñas separadas del cuerpo, con
sus dientes sagaces que ya no mastican carne humana)

Les parenthèses, mais aussi les tirets¹⁷³⁰ instaurent donc une dimension verticale qui interrompt le cours linéaire de la phrase, pour y introduire un approfondissement qui permet, comme c'est souvent le cas, l'insertion de flashes descriptifs¹⁷³¹. Ceux-ci semblent parfois impulsés par le langage hors parenthèses lui-même, comme dans le poème LXXVII¹⁷³² de J. R. Jiménez, où le terme « imágenes » tient le rôle d'antécédent de l'incise entre tirets (v. 2 et 3). Plus qu'une dynamique de rupture, c'est bien une spatialisation différente de la page poétique (notamment en profondeur, creusée à partir du mot) qu'instaurent les tirets :

Tus imágenes fueron
-tus imágenes bellas, gala fácil
de aquellos verdes campos-, (v. 1-3)

¹⁷²⁸ *Teoría, op. cit.*, p. 87.

¹⁷²⁹ Cf. les expressions « plumaje afilado a la manera / de un cuchillo », « uñas », « dientes sagaces », qui rappellent la condition du Bujum d'ancien prédateur de l'homme : « ya no mastican carne humana ».

¹⁷³⁰ Cf. les poèmes XXXV, XL, LXX, LXXXI, LXXXVIII, CCXX de J. R. Jiménez. Les parenthèses peuvent également avoir cette fonction (cf. le vers 3 du poème 2 de la section « El canto del llanero solitario » de *Teoría* de L. M. Panero).

¹⁷³¹ L'évocation des « olivares » au vers 20 du poème XXXV, « Nocturno », de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 126) en est d'ailleurs un exemple. Ce n'est plus symboliquement que la terre est décrite mais concrètement, visuellement : « los olivares de la madrugada » constitue une « amplification » du terme « tierra » qui le précède immédiatement (v. 18).

¹⁷³² *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 162.

L'incise a donc à la fois un rôle d'étirement¹⁷³³ et d'interruption, particulièrement lorsque la succession des voix plurielles qui se partagent l'espace poétique est rythmée par une simple dynamique répétitive, comme dans le poème XCVIII¹⁷³⁴, où les tirets introduisent un verbe au futur qui précise le sens du même verbe au présent, dans le discours principal (l. 2-3).

¡Qué angustia! ¡Siempre abajo! Me parece que estoy en un gran ascenso
descompuesto, que no puede – ¡que no podrá! – subir al cielo.

Ailleurs, la dimension métalangagière de l'incise (notamment entre parenthèses) implique que le second discours soit rapporté au premier, comme dans le poème « La palabra » de V. Aleixandre¹⁷³⁵ : « (Mi boca suelta humo) » (v. 4), « (Metales sin saliva) » (v. 6)¹⁷³⁶. De même, au vers 37 du poème 2 de « El canto del llanero solitario »¹⁷³⁷, les parenthèses introduisent un « éclaircissement » du discours principal (en identifiant une allusion intertextuelle à Humpty Dumpty, le personnage de L. Carroll : « (el huevo con rostro humano) »).

Ce second discours, en incise, permet véritablement l'élaboration de deux temporalités et de deux spatialisations différentes, dont la mise en rapport engendre, sur la page poétique, un rythme chaotique et vacillant. Ainsi, dans le poème 9 de « El canto del llanero solitario », de L. M. Panero¹⁷³⁸, les parenthèses, récurrentes, sont utilisées par la voix locutrice pour préciser le discours « principal », mais elles forment un réseau et instaurent, parallèlement, un discours autre qui interfère avec le premier. Dans les premiers vers, en effet, elles introduisent des précisions de couleurs, réelles ou symboliques : « (si el odio / es amarillo yo soy amarillo) » (v. 2-3)¹⁷³⁹, « (verdes) » (v. 7), qui semblent se répondre les unes aux autres. Leur accumulation peut faire sourire par son apparente systématisme (« ojos blancos » v. 1, « ojos verdes », v. 4, « sonido / azul », v. 7, « negro en una celda », v. 8) : le discours en incise

¹⁷³³ Quelques vers plus loin, lorsque le groupe « la que está aquí » (v. 7) introduit une description entre tirets : « – pobre, desnuda, / buena, mía – » (v. 7-8), l'incise est un pur approfondissement qui ne suppose pas forcément de rupture de la ligne phrastique mais, simplement, son étirement.

¹⁷³⁴ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 175.

¹⁷³⁵ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 46.

¹⁷³⁶ De même, aux vers 14 et 20 du poème 9 de « El canto del llanero solitario » de *Teoría*, les parenthèses expriment l'insistance (« ya lo he dicho », v. 14) ou le doute (« acaso », v. 20). Le vers 18 du poème 10 de la même section a également un caractère métatextuel puisqu'il est question, même de l'orthographe : « mas (y no más) ».

¹⁷³⁷ *Teoría, op. cit.*, p. 89.

¹⁷³⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷³⁹ C'est une « correction » apportée au discours principal. L'important n'est pas la couleur des yeux (« ojos blancos ») qui symbolise la haine, mais cette haine elle-même et le fait que le locuteur l'incarne.

semble ironiser sur le discours principal. Il n'en constitue pas une interruption, mais une démultiplication qui entoure la dynamique centrale d'un réseau second, possédant sa propre cohérence (non étendue à l'intégralité du poème)¹⁷⁴⁰.

On observe la même continuité du discours secondaire (entre parenthèses) dans le poème 3 de «El canto del llanero solitario»¹⁷⁴¹. A la dimension statique du discours principal descriptif s'oppose la temporalité énoncée par le discours entre parenthèses, proleptique (v. 31 à 33) :

en una nueva extensión no acústica (que será el mar)
en que no habrá Prose (y será entonces una prosa aparente, purificada de todo
lirismo)
ni poema, sino piedra (y será entonces una poeticidad no enemiga, pero al menos sí
ignorante de la prosa)

La rencontre de ces deux discours suppose, encore une fois, l'imbrication de deux dynamiques différentes qui convergent, tout en demeurant hétérogènes. En effet, le commentaire instauré par la parenthèse confine parfois à la remise en cause, notamment par le biais d'une forme interrogative, comme au vers 10 du poème : «(o era Aderman ?)»¹⁷⁴². L'interrogation questionne la validité du discours premier, dont elle évoque une « erreur » éventuelle¹⁷⁴³, impliquant un mouvement de lecture à rebours, un rythme anti-linéaire et fondé sur la rupture et la reprise, l'hétérogène et le solide.

Toujours par un contraste entre des cadences différentes, les parenthèses introduisent parfois une temporalité freinée, voire annihilée, comme dans le poème CLVIII, « Mar de pintor »¹⁷⁴⁴, de J. R. Jiménez : les tirets fréquents introduisent des substantifs désignant, de manière abstraite, des activités : « Sports » (v. 4), « Lectura » (v. 5) ou des sensations (« Nostalgia », v. 9). Chaque incise renvoie à un moment de la journée énoncé « hors tirets », dans le discours principal : « Seis de la mañana » (v. 3), « Nueve de la mañana » (v. 5), etc.

¹⁷⁴⁰ C'est en cela que ce discours est second. On observe généralement des correspondances des parenthèses par deux ou par trois. Cf. vers 41 et 54 : les parenthèses comportent des allusions à « el diablo », de même que celles du vers 130.

¹⁷⁴¹ *Teoría*, op. cit., p. 89.

¹⁷⁴² Voir aussi le poème LXXXVIII de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 169, l. 2), et le poème « Invocación en Ginebra » de P. Gimferrer (v. 14, v. 15, v. 21, *Arde el mar*, op. cit., p. 142).

¹⁷⁴³ Il ne faudrait pas, cependant, considérer les parenthèses comme une voie ouverte sur l'intimité brute du « je » locuteur. Dans le poème 9 de la même section de *Teoría* (*ibid.*, p. 100), la parenthèse « (Ya lo he dicho) » (v. 14) constitue une précision métatextuelle erronée. (On ne trouve nulle part dans ce poème d'allusion aux « inútiles ... corredores » dont il est ici question).

¹⁷⁴⁴ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 226.

Cette correspondance parfaite et l'évacuation de toute mise en forme syntaxique témoignent bien de l'utilisation des tirets pour un rythme non linéaire et une temporalité stoppée.

L'absence de temporalité est également rendue – et accentuée – par les tournures exclamatives dont les limites coïncident parfaitement avec celles de l'incise dans les poèmes XV¹⁷⁴⁵ et LXXIV¹⁷⁴⁶ de J. Ramón Jiménez : « – ¡qué hermosa eres! – » (v. 2 du poème XV), « – ¡qué pura! – » (v. 4 du même poème), « – ¡ qué alegría ! – » (v. 1 du poème LXXIV). En outre, le grammairien Francisco Matte Bon associe l'exclamation à la spontanéité et à l'oralité¹⁷⁴⁷, notion qui renvoie (étymologiquement) à la « bouche » du locuteur et à la voix qui en émane¹⁷⁴⁸. Aussi, le discours second est donc assez souvent un discours « oral », un cri, dont la verticalité interrompt la logique phrastique. Dans le poème XV de J. R. Jiménez¹⁷⁴⁹, il rappelle une parole « première » ou primitive : la voix qui s'exprime entre tirets est personnelle et émue. C'est le dialogue entre ces deux tonalités qui bâtit un rythme d'alternance : le discours principal tend ou prétend à l'objectivité (« Eres ya una mujer », v. 2, « Veinte años », v. 1 et 3), alors que le discours second, entre tirets, voit surgir l'émotion, imprévue, introduite par une double rupture constituée d'un signe typographique horizontal (le tiret), et d'un signe typographique vertical (les points d'interrogation).

Dans le poème XVI de J. R. Jiménez¹⁷⁵⁰, les incises entre tirets introduisent bien un discours plus personnel, traduit par des verbes et substantifs au singulier alors que le pluriel est utilisé dans le discours principal¹⁷⁵¹ (vers 10 à 13) :

Un momento volvemos a lo otro
– vuelvo a lo otro –, al sueño, al no nacer – ¡qué lejos! –
y tornamos – y torno – a esto,
solos – solo ...–

¹⁷⁴⁵ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹⁷⁴⁷ « Las exclamaciones sirven para expresar frente a las cosas reacciones más espontáneas y menos controladas que la información que podemos dar sobre nuestro punto de vista mediante una oración afirmativa normal » (*Gramática comunicativa del español, op. cit.*, tomo II, p.85).

¹⁷⁴⁸ Mónica Castillo Lluch et Géraldine Galéote partent d'une définition de l'oralité comme communication (« L'oralité dans tous ses états », *op. cit.*, p. 12) pour en préciser toutefois le sens en psychanalyse (*ibid.*, p. 25, note 6), qui pourrait appuyer notre conception de l'oralité comme discours primitif.

¹⁷⁴⁹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁵⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁵¹ En effet, « vuelvo » (entre tirets, v. 11) répond à « volvemos » (v. 10), « torno » (après un tiret, v. 12), suit « tornamos » au début du vers. Le singulier « solo » répond au pluriel de « solos » (discours principal), v. 13.

La seconde valeur qu'on peut reconnaître à la ponctuation coupante est en effet d'introduire un rythme d'alternance de tons, de formes, parfois jusqu'à transformer l'espace poématique en un dialogue¹⁷⁵² où cohabitent les voix. On peut également constater une juxtaposition de deux discours différents dont l'un est marqué par l'émotion et la subjectivité dans le poème XXXV, « Nocturno », de J. R. Jiménez¹⁷⁵³, les tirets successifs et enchâssés apportent une signification symbolique et graduelle au terme « tierra », évoqué hors incise (« me acuerdo de la tierra », v. 4) et assimilé à la figure de la « madre », sans doute symbolique, développée entre tirets, des vers 8 à 17¹⁷⁵⁴ :

– Madre lejana,
tierra dormida,
de brazos firmes y constantes,
de igual regazo quieto,
– tumba de vida eterna
con el mismo ornamento renovado – ;
tierra madre, que siempre
aguardas en tu sola
verdad el mirar triste
de los errantes ojos! –

Une seconde incise, intérieure à la première (v. 12-13), souligne la valeur symbolique du terme « tierra », à la fois matériau (dans lequel, éventuellement, on creuse les tombes) et mère symbolique (d'où la connotation de maternité : « vida eterna »). Par cette polysémie, la première incise communique avec le discours « hors » incise (v. 1-7 notamment), dans lequel la terre est évoquée comme un lieu observé et parcouru (« al pasarla », v. 6, « los lugares mismos », v. 7). Les deux significations de la terre (au sens propre ou selon sa symbolique maternelle) sont développées dans les deux voix parallèles agencées et emboîtées (par le jeu des tirets) dans ce poème¹⁷⁵⁵.

¹⁷⁵² Nous verrons qu'il y a plusieurs sens à donner à ce terme, depuis celui d'un échange de répliques dans le discours direct jusqu'à la conception bakhtinienne reprise par J. Kristeva : « le 'mot littéraire' [est] un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures », *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 83. Dans l'article « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », Sabine Boucheron souligne aussi que la ponctuation marque ici une « double voix » (*La licorne*, UFR Langues, Littérature de Poitiers, n°52, 2000, p. 180).

¹⁷⁵³ *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁵⁴ Strophe des vers 8 à 17.

¹⁷⁵⁵ Avec la clôture de la seconde incise (v. 12-13), est réitérée l'assimilation terre/mère : « tierra madre » (v. 14) ; après la clôture de l'incise la plus large (v. 8-17), on retrouve l'image de la terre, à nouveau exempte de connotation symbolique, telle qu'elle était évoquée au début du poème : « Me acuerdo de la tierra » (v. 18). La description qui suit (v. 20) décrit d'ailleurs la terre d'un point de vue agricole (« olivares ») c'est-à-dire exempt d'une telle dimension symbolique.

Les tirets introduisent bien un discours autre, figuré, mêlé à un discours premier dont la disposition confère à ce poème « Nocturno » une structure symétrique autour de l'image centrale : « tumba de vida eterna » (v. 12). Par sa position sur l'espace de la page, cette expression constitue un axe de part et d'autre duquel l'évocation de la terre opère un double mouvement d'exploration (où s'affirme sa valeur symbolique) puis d'éloignement : la terre remémorée n'est présente que dans le souvenir du locuteur qui se trouve en mer¹⁷⁵⁶. Les tirets coupent la syntaxe et constituent un « seuil » par lequel le poème passe d'un discours à l'autre (du souvenir à la métaphore et de la métaphore au souvenir) et qui dote la phrase d'un rythme pluriel et complexe¹⁷⁵⁷.

Cette pluralité apparaît plus concrètement avec l'irruption, entre parenthèses ou tirets, du style direct : c'est le cas à la ligne 9 du poème CCXIX de J. R. Jiménez¹⁷⁵⁸ (« – ¡Su bandera ! me dice Nerón – »), ou au vers 51 de « Invocación en Ginebra » de P. Gimferrer (« – ô vermine espagnolle, no, no soy san Ignacio – »)¹⁷⁵⁹. Dans ce dernier, la langue française, qui n'est pas celle utilisée majoritairement par le locuteur, souligne l'hétérogénéité des discours¹⁷⁶⁰.

Le rythme engendré par les tirets et des parenthèses est issu de l'alternance des voix, qui revêt différentes formes : confrontation du propre et du figuré, du récit et du commentaire, d'un discours principal et de son approfondissement, voire de l'émotion qu'il suscite, (notamment transcrite par la forme exclamative), pluralité des locuteurs, enfin, avec l'introduction d'un discours au style direct. Le rythme qui émane de cette alternance est donc d'abord en lien avec la rupture de la syntaxe et de la phrase, de la linéarité brisée. L'espace mis en jeu est donc dialogique. Parfois ce dialogue se construit par l'élaboration de deux voix de manière durative (occurrences multiples et concordantes de la voix seconde). Ailleurs, le discours principal est entrecoupé d'incises entre parenthèses ou tirets ne convergeant nullement.

¹⁷⁵⁶ Cf. vers 1 à 3 du poème. L'image de la terre nourricière est empreinte de nostalgie (« el mirar triste », v. 16) ; l'axe central évoque un retour à l'impression première (et dernière), une répétition sans fin : « vida eterna » (v. 12), « ornamento renovado » (v. 13).

¹⁷⁵⁷ Cette convergence des discours (entre et hors parenthèse) peut, dans une certaine mesure, s'assimiler à un espace clos qui se referme sur lui-même.

¹⁷⁵⁸ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 279.

¹⁷⁵⁹ *Arde el mar*, op. cit., p. 142.

¹⁷⁶⁰ C'est fréquemment le cas dans le recueil de L. M. Panero. En effet, dans le poème 6 de la même section de *Teoría*, alternent l'espagnol et l'anglais (vers 14, 15-16, 19), puis l'espagnol et le français (v. 31).

Les parenthèses non refermées sont un autre signe de cette rupture de la ligne phrastique, désormais démultipliée et convertie en un espace ouvert (« lisse »). Certes, on trouvera dans notre *corpus* un exemple où une jonction semble possible entre les différentes « ouvertures » de parenthèses non refermées, dans le poème 9 de L. M. Panero¹⁷⁶¹. Le plus souvent, néanmoins, elles semblent au contraire introduire une ligne de fuite ; le discours adopte des méandres à n'en plus finir¹⁷⁶², tels que les décrit J. Roubaud lorsqu'il oppose « l'infini » des parenthèses à la l'unicité du discours et du sens¹⁷⁶³. Au même titre que différents procédés syntaxiques comme les phrases courtes, décousues, illogiques ou encore constituées de répétitions obsédantes, les signes de ponctuations qui obstruent la ligne de la phrase en déconstruisent le continu syntaxique. L'espace poématique est une ligne démultipliée, courbée de méandres et élastique, voire un « plan », c'est-à-dire une page. Le rythme qui en est issu est d'un autre ordre, lisse et non linéaire, il comporte une modalité spatiale, il ouvre l'écriture et la (les) voix poématique(s) sur un espace visuel.

2.3.2 La phrase sur deux vers, le vers sur deux lignes : enjambement et échelonnement

Enjambement et échelonnement sont deux phénomènes qui questionnent la linéarité. Ils l'incluent, la supposent, mais la perturbent à la fois. Certes, tous deux impliquent une rencontre entre des espaces rythmiques : vers, phrase et ligne. A chaque fois, la ligne est plurielle, alors que la phrase s'étire sur deux vers ou plus (enjambement) ou que le vers se décompose sur plusieurs fragments de lignes (échelonnement). Démultipliée, la linéarité apparaît comme la perturbation d'autres espaces, comme une tension. Avec l'enjambement,

¹⁷⁶¹ L'ouverture de deux parenthèses, aux vers 5 et 12, coïncide avec le motif de la « botella » dont le décapsulage semble déclencher l'irruption d'une voix qui surgit et seconde une « voix principale »

¹⁷⁶² Il y a, en outre, plusieurs parenthèses ouvertes dans ce poème 9, notamment aux vers 58, 76, 77, 98, 101, 113, 115, 122, 126.

¹⁷⁶³ « En avançant dans la prose je rencontre, presque à chaque pas, l'impossibilité de la maintenir sur une ligne unique, de la diriger dans un seul sens. [...] Il y a plus (et c'est une chose, encore, qui est au cœur de tout récit): il n'y a aucune raison pour que, ayant ouvert une parenthèse, m'étant engagé dans cette parenthèse ouverte, je ne rencontre pas de nouveau la même nécessité d'une parenthèse, nouvelle parenthèse présentant par rapport à la première la même contradiction entre une obligation de clarté et l'inconfort d'une rupture, que la première parenthèse avait créé dans le déroulement principal du récit; et ainsi de suite (potentiellement à l'infini). », Roubaud, cité par Jean Clément, « Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », Balpe J.-P., Lelu A., Saleh I. (coord.), *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Hermès, Paris, 1995, p. 271. En revanche, Serge Linares (« Peintures d'André Du Bouchet : le spectacle de la voix », in *L'Appel, écriture poétique et inscription du dehors*, op. cit., p. 89, note 17) semble considérer que la parenthèse unique « laisse [le discours secondaire qu'elle introduit] par la suite se confondre avec le principal ».

l'unité ligne et l'unité vers sont confrontées à la syntaxe¹⁷⁶⁴, mais cette disposition de la phrase correspond-elle à une rupture, un déchirement ou au contraire une prolongation et l'épanouissement de la syntaxe ? Le rythme y est-il l'expression d'un continu ou d'un heurt ? Dámaso Alonso y voit une ambivalence liée à la nature même de l'enjambement, qu'il observe chez Garcilaso¹⁷⁶⁵:

Los versos [...] o bien se ligan por un encabalgamiento suave para producir una prolongación ya de continuada lentitud física, ya de serena grandeza, ya de melancolía; otras veces se unen por un encabalgamiento entrecortado o abrupto que puede representar súbitos movimientos de seres naturales o el esfuerzo coronador de una cumbre, o el ímpetu de un río que se desbrava en una curva.

Le critique oppose également l'enjambement à la coïncidence vers-phrase (appelée par lui « staccato ») que nous avons évoquée en début de chapitre. Certes, les deux phénomènes sont contraires : ici une syntaxe maigre et sèche (cf. 2. 3. 1), là une syntaxe débordante. Mais à chaque fois, il est question de la tension que subit cette syntaxe sur la page, de sa spatialisation, de la confrontation de la « ligne » syntaxique et du « plan » paginal. Dans quelle mesure le rythme engendré par ces phénomènes de décalage et de tiraillement entre unités intègre-t-il l'espace ? De quel espace – métrique, syntaxique, visuel – s'agit-il ?

Nous avons établi un répertoire des enjambements dans les poèmes de notre *corpus* à partir des travaux d'Antonio Quilis dans *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*¹⁷⁶⁶. Sans prendre en compte tous les enjambements, nous nous sommes centrée sur les rapports de la phrase et de la ligne, nous avons éludé de fait ce qu'A. Quilis nomme « encabalgamiento medial »¹⁷⁶⁷. Par ailleurs, nous évoquerons indifféremment les enjambements appelés « suave » et « abrupto »¹⁷⁶⁸.

¹⁷⁶⁴ Il est révélateur, par exemple, qu'A. Frontier traite de l'enjambement immédiatement après avoir évoqué les usages de la syntaxe en poésie (*La poésie, op. cit.*, p. 303).

¹⁷⁶⁵ *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950, p. 107. En effet, I. Paraíso évoque le phénomène de l'enjambement juste après avoir traité de la stichomythie (*La métrica española en su contexto románico, op. cit.*, 98).

¹⁷⁶⁶ Madrid, Revista de Filología Española, 1964.

¹⁷⁶⁷ A. Quilis (*ibid.*, p. 40) définit ainsi les enjambements de la césure (et non de la limite du vers). Il fait référence à Pérez y Curtis (*Arquitectura del verso*, Paris, 1913).

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 117. Pour A. Quilis, « Si la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del encabalgado, esto es, se hace pausa antes de esa sílaba, el encabalgamiento recibe el nombre de *abrupto* ». Nous ne nous arrêtons pas tant sur la question de l'étendue du syntagme enjambant, que sur celle de la nature de ce « passage » qu'est l'enjambement, au sein de l'espace (versal).

La définition précise par A. Quilis de l'enjambement « sirremático »¹⁷⁶⁹, comme phénomène intervenant au sein de « un conjunto de palabras que por su funcionamiento en el sistema de la lengua no pueden ser de ninguna manera objeto de escansión », nous guidera dans le repérage que nous effectuerons, malgré quelques écarts par rapports aux sept catégories définies par A. Quilis. Dans quels cas la « indecisión entre sentido y ritmo » (D. Alonso¹⁷⁷⁰) semble-t-elle le plus retarder, détourner, voire mettre à mal, la cohérence syntaxique et linéaire? A. Quilis relève d'abord les cas où sont séparés substantif et adjectif – nous précisons : adjectif épithète¹⁷⁷¹. Deuxièmement, comme A. Quilis, nous prendrons en compte les enjambements entre un substantif et son complément déterminatif¹⁷⁷². Mentionnons tout de suite la quatrième catégorie – très vaste – définie par A. Quilis : les cas où l'enjambement sépare un pronom, une préposition, un article, une conjonction de l'élément qu'il/elle introduit. On y inclura les enjambements substantif-article¹⁷⁷³, substantif-adjectif démonstratif¹⁷⁷⁴, substantif-adjectif possessif¹⁷⁷⁵, ainsi que les séparations entre les adverbes « más » ou « menos » et l'adjectif qu'ils introduisent¹⁷⁷⁶. Nous prenons également en compte les cas où un pronom relatif est séparé de la relative qu'il introduit¹⁷⁷⁷. Dans ces catégories d'A. Quilis, concernant tout principalement les syntagmes nominaux, c'est-à-dire les relations entre le substantif et ce qui le détermine (adjectif, articles, etc.), il convient de mentionner le cas particulier de la coordination. Nous avons vu, dans le chapitre concernant la syntaxe, que la conjonction de coordination correspond à une charnière souvent assimilable à une rupture

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 84. Une remarque similaire est faite par J. Cohen (*Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 67) au sujet de l'impossibilité d'enjambement entre les mots « grammaticaux » (prépositions, conjonctions) et ceux auxquels ils se rattachent.

¹⁷⁷⁰ Il faudra bien sûr en analyser la « capacidad expresiva » dont parle Dámaso Alonso (*Poesía española*, *op. cit.*, p. 68, note 8 ; également cité par A. Quilis, *op. cit.*, p. 45).

¹⁷⁷¹ Cet enjambement, tel que nous le considérons, se produit au sein d'un syntagme nominal, ce qui exclut de fait les cas où un adjectif attribut serait coupé du nom auquel il se rapporte puisque le verbe d'état instaure une articulation entre les deux (assimilation, qualification, etc.).

¹⁷⁷² Dans la majorité des cas, il s'agit de complément du nom introduits par la préposition « de » : « el dueño / de góndolas » (v. 7 de « Yo soy aquel que ayer no más decía... » de R. Darío), « la rubia belleza / de ese enredo » (v. 5-6 du poème V de J. R. Jiménez), etc.

¹⁷⁷³ On en trouve de nombreux exemples dans les recueils : notamment au vers 8 du poème « Salutación de Leonardo » de R. Darío (« hermanan en una / dulzura de luna ») où le nom est séparé d'un article indéfini.

¹⁷⁷⁴ Comme au vers 10 du poème XXXIII de J. R. Jiménez (« ...en aquella / tierra que yo creí la tierra »).

¹⁷⁷⁵ Nous avons choisi de comptabiliser ici les syntagmes composés d'un nom et d'un pronom possessif qui équivaut à un adjectif possessif, comme aux vers 97-98 de « Yo soy aquel que ayer no más decía... » de R. Darío : « Tal fue mi intento, hacer del alma pura / mía, una estrella, una fuente sonora ». On en trouve un autre exemple, chez R. Alberti, également comptabilisé par nous dans cette catégorie aux vers 5-6 de « Ilusión » (*op. cit.*, p. 138) : « Retama para el florero, / mío, que no tiene agua ; ».

¹⁷⁷⁶ Il y en a un exemple au vers 21 de « canción de otoño en primavera » de R. Darío : « Y más consoladora y más / halagadora y expresiva ».

¹⁷⁷⁷ C'est le cas au vers 22 de « Destrucción ficticia » de L. M. Panero, par exemple : « de asir imposible no de capturar que / nos aferra ». Précisons qu'il s'agit bien là de comptabiliser les cas où le pronom relatif est séparé de ce qu'il introduit, *non de ce qu'il remplace*. Ainsi les séparations antécédents / relatives ne sont pas comptabilisées.

de la linéarité syntaxique. La structure de la coordination constitue donc une unité articulée ; elle sera donc généralement écartée de notre analyse de l'enjambement¹⁷⁷⁸.

Tout comme les catégories (a, b et d) d'A. Quilis, nous reprenons la catégorie (e) concernant les périphrases verbales et les temps composés. La sixième catégorie d'A. Quilis (f) concerne également des locutions (« palabras con preposición »), groupes ne pouvant être séparés sans effet sur le sens ou la logique syntaxique. Notons, non exhaustivement, la présence des locutions « pese » / a¹⁷⁷⁹, chez R. Darío, « a la manera / de » chez L. M. Panero¹⁷⁸⁰, « lejos / de » dans le recueil de J. R. Jiménez¹⁷⁸¹. Il faut aussi relever certaines périphrases telles que « sin par » (R. Darío)¹⁷⁸² assimilable à un adjectif. Peut-être pourrait-on, finalement, élargir la catégorie définie par A. Quilis et relever tous les enjambements qui ont lieu au sein de locutions dont les éléments sont, en principe, difficilement séparables ? C'est le cas de locutions relatives telles que « de manera / que » dans *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío¹⁷⁸³ ou « para / que »¹⁷⁸⁴ du recueil de P. Gimferrer, mais aussi des verbes nécessairement suivis d'une préposition et qui s'en trouvent séparés par un enjambement (comme « prescindir / de » chez R. Darío également¹⁷⁸⁵). Au même titre que les locutions conjonctives, il nous semble nécessaire de prendre en compte les conjonctions (comme « mientras »¹⁷⁸⁶) lorsqu'elles sont coupées de l'élément qu'elles introduisent¹⁷⁸⁷.

Si nous avons suivi jusqu'ici les pas d'A. Quilis, il n'en va pas de même pour la troisième catégorie distinguée par le métricien concernant les enjambements verbe / adverbe, que nous avons choisi d'exclure. L'enjambement ne semble pas présenter de rupture grammaticale forte : si l'adverbe est retardé (ou antéposé), la ligne phrastique n'est pas

¹⁷⁷⁸ Cf. poème « Yo soy aquel que ayer no más decía » de R. Darío : vers 9-10, 11-12 : ces enjambements ne sont pas comptabilisés par nous comme « sirremático ». Nous faisons une exception lorsque celle-ci participe de la formation du numéral cardinal « Mil / y unas » dans le poème « El soneto de trece versos » de R. Darío (v. 7-8). Dans ce cas, l'enjambement « sirremático » est d'ailleurs proche de la tmèse, c'est-à-dire de l'enjambement lexical (cf. I. Paraiso, *op. cit.*, p. 102) par lequel un mot est coupé en deux. Nous en avons repéré plusieurs exemples dans le *corpus* qui sont révélateurs de la rupture de la linéarité instaurée par l'enjambement (cf. chez R. Darío, au vers 15 du poème « ¡Oh miseria de toda lucha por lo finito ! » ; J. R. Jiménez au vers 9 du poème XX ; L. M. Panero au vers 6 de « Licantropi, hiboux, calaveras... »).

¹⁷⁷⁹ Cf. poème « Helios » de R. Darío, vers 30-31.

¹⁷⁸⁰ Cf. poème 2 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, vers 6-7.

¹⁷⁸¹ Cf. poème I de J. R. Jiménez, vers 2-3.

¹⁷⁸² Cf. poème « A Goya », de R. Darío, vers 47-48.

¹⁷⁸³ Cf. poème « Yo soy aquel que ayer no más decía », de R. Darío, vers 25-26.

¹⁷⁸⁴ Cf. poème « Cascabeles », de P. Gimferrer, vers 54-55.

¹⁷⁸⁵ Cf. poème « Soneto autumnal al Marqués de Bradomín » de R. Darío, vers 12-13.

¹⁷⁸⁶ Cf. poème « Vanitas Vanitatum » de L. M. Panero, vers 88-89 : « ...mientras / la Sinagoga de Satanás organizaba la matanza ».

¹⁷⁸⁷ Il s'agit de repérer les cas de subordonnées séparées du terme introducteur, phénomène semblable, dans une certaine mesure, à celui de l'enjambement pronom relatif-subordonnée relative, évoqué plus haut.

nécessairement perturbée sur le plan sémantique et l'on peut remettre en cause la présence d'une tension. Dans le poème « Por el influjo de la primavera » de R. Darío¹⁷⁸⁸, la séparation verbe-adverbe dans « Sonríe el alba / más dulcemente » (v. 34-35) est déjà instituée, outre l'enjambement, par l'adverbe « más » situé au sein du syntagme. La mise en page souligne selon nous l'articulation du syntagme, non son déchirement¹⁷⁸⁹. La septième et dernière catégorie d'enjambement « sirremático » répertoriée par A. Quilis concerne « las oraciones adjetivas o de relativo especificativas » : nous ne prenons en compte les relatives (déterminatives ou explicatives) que lorsque le pronom relatif est séparé du reste de la préposition.

Une fois posées les limites de notre repérage des enjambements dans les recueils du *corpus*, nous pouvons affirmer que c'est dans celui de L. M. Panero que l'on trouve le pourcentage le plus élevé : vingt-cinq poèmes présentent au moins un enjambement ; pour douze d'entre eux (soit 38.7% du recueil), un dixième des vers est concerné par le phénomène¹⁷⁹⁰. Ensuite, dans le recueil de R. Alberti, trente-neuf poèmes présentent au moins un enjambement : pour vingt-cinq (27.35% de *Marinero en tierra*), 10% ou plus des vers sont concernés¹⁷⁹¹. Le recueil de P. Gimferrer présente également un pourcentage intéressant : douze poèmes comptent un enjambement (pour quatre d'entre eux, soit 26.6% du recueil, cela concerne 10% des vers et plus)¹⁷⁹², de même que *Cantos de vida y esperanza*, de R. Darío (quarante poèmes comprennent au moins un enjambement de ce type. Les poèmes où 10% et plus du nombre total de vers se terminent par un enjambement sont au nombre de quinze, soit 24.2% du recueil)¹⁷⁹³. Dans *Diario de un poeta recién casado*, quatre-vingt sept poèmes comptent au moins un enjambement « sirremático ». Cinquante-deux poèmes, soit

¹⁷⁸⁸ *Op. cit.* p. 106.

¹⁷⁸⁹ Néanmoins, on pourra s'interroger sur la tension éventuellement créée ainsi que sur l'effet sur le rythme et la cadence de certains de ces enjambements, comme au vers 14 de « Llévate la tiniebla guiadora » de L. M. Panero, *Teoría, op. cit.*, p. 127 : « (recorta la tristeza, impone / lentamente sus vetos ».

¹⁷⁹⁰ Il s'agit des poèmes 2, 4, 5, 7 et 8 de la section « El canto del llanero solitario », des poèmes « Pasadizo », « Caddy, caddy (lamé) :... », « Konoshiro », « Condesa morfina », « Maco », « Doceavo » et « Majestad última de los pedés » de la section III.

¹⁷⁹¹ Il s'agit des poèmes « A Juan Antonio Espinosa », « A Gregorio Prieto y Rafael Alebrti », « A Federico García Lorca » (Soneto 3), « Santoral agreste », « Rosa-fría patinadora de la luna », « Malva-Luna-de-Yelo », « A Catalina de Alberti que tocaba, pensativa, el arpa », « Prólogo en la sierra », « Balcón de Guadarrama », « Jardín de amores », « El aviador », « La tortuga », « Madrigal dramático de Ardiente-y-Fría », « Mapa mudo », « Salinero », « Branquias quisiera tener... », « Casadita », « Sueño », « Elegía del niño marinero », « Medianoche », « Día de coronación », « Día de amor y bonanza », « Ilusión » (*op. cit.*, p. 133), « Ilusión » (*ibid.*, p. 138) ainsi que la troisième strophe du poème « El rey del mar ».

¹⁷⁹² Il s'agit des poèmes « Mazurca en este día », « Sombras en el Vittoriale », « Canto » et « Band of angels ».

¹⁷⁹³ Il s'agit des poèmes : « Al rey Óscar », « Salutación a Leonardo », « Por el influjo de la primavera », « Helios », « En la muerte de Rafael Núñez », « Nocturno », le troisième poème « Trébol », « Charitas », « El soneto de 13 versos », « ¡Oh miseria de toda lucha por lo finito ! », « ¡Aleluya! », « A Goya », « Soneto autumnal al marqués de Bradomín », « Programa matinal », « Allá lejos ».

21.4% du recueil de J. R. Jiménez, présentent des enjambements sur 10% et plus du nombre total de vers¹⁷⁹⁴. On pourrait arguer que ce pourcentage est « enflé » par le fait que les poèmes de moins de dix vers ne présentant qu'un seul enjambement ont été comptabilisés alors que l'enjambement y est évidemment utilisé de façon très ponctuelle : si on exclut ces poèmes, trente-huit poèmes seulement sont à prendre en compte (soit 15.63%)¹⁷⁹⁵. Enfin, l'enjambement est un phénomène peu répandu dans le recueil *Espadas como labios* de V. Alexandre. Si dix-sept poèmes comptent un enjambement, un seul poème (soit 2.4% du recueil¹⁷⁹⁶) présente ce phénomène sur au moins 10% des vers.

Il peut être intéressant d'observer que si l'enjambement est un phénomène relativement massif dans les recueils de P. Gimferrer et L. M. Panero, c'est également le cas de l'échelonnement, présent dans sept poèmes de *Arde el ar*, soit 46.6%¹⁷⁹⁷, et dix-neuf poèmes de *Teoría*, soit 61.29%¹⁷⁹⁸, pourcentages qui rendent compte de tous les poèmes où se trouve au moins un échelonnement¹⁷⁹⁹. Dans le recueil *Teoría*, la plupart des poèmes comptant des enjambements présentent aussi des échelonnements : c'est le cas du poème « Destruktion ficticia »¹⁸⁰⁰, de l'intégralité de la section « El canto del llanero solitario », « Konoshiro », « Condesa morfina » et « Majestad última de los pedés ». Dans *Arde el mar*, les poèmes « Mazurca en este día », « Sombras en el Vittoriale » et « Band of angels » présentent, de même, les deux phénomènes de façon conjointe. Par ailleurs, le recueil de J. R. Jiménez où le pourcentage d'enjambements est assez édifiant arrive également en tête dans le repérage de l'échelonnement des vers : c'est le cas dans trente-quatre poèmes de J. R. Jiménez (soit

¹⁷⁹⁴ Il s'agit des poèmes I, III, V, XII, XIII, XV, XVII, XX, XXI, XXII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXX, XXXC, XXXVI, XXXVII, XXXIX, XLIII, LV, LVII, LVIII, LXI, LXIV, LXVIII, LXXVII, LXXXV, XCVI, CIII, CVI, CVIII, CX, CXIX, CXXVI, CXXXI, CXXXIII, CXLVII, CLXI, CLXIV, CLXVII, CLXIX, CLXXV, CLXXXV, CLXXXVIII, CXCII, CXCIII, CXCIV, CCVII, CCVIII, CCXVII.

¹⁷⁹⁵ Là encore, on pourrait remettre en question la pertinence du pourcentage car cela exclut, par exemple, le poème CLXIV ne comptant que deux vers...enjambés ! Il semblerait au contraire intéressant de signaler cet exemple où l'enjambement a véritablement la valeur d'un passage – d'une chute – non seulement sur la page (d'un vers à l'autre) mais d'un point de vue référentiel puisqu'il est question du réfléchissement du ciel sur la mer, d'une communication – d'un étalement – entre deux espaces d'ordinaire isolés.

¹⁷⁹⁶ Le poème « Son campanas » compte trois enjambements pour un total de vingt vers, soit plus de 10%.

¹⁷⁹⁷ Cf. les poèmes « Mazurca en este día », « Oda a Venecia ante el mar de los teatros », « Sombras en el Vittoriale », « Invocación en Ginebra », « Primera visión de marzo », « Band of angels » et « El arpa en la cueva ».

¹⁷⁹⁸ Cf. le poème « Destruktion ficticia » (première section), la totalité de la section « El canto del llanero solitario » où chaque poème comporte au moins un échelonnement (souvent plus), « Marilyn Monroe's negative », « Konoshiro », « Homenaje a Catulo », « Condesa morfina », « Quemar a Kafka », « Majestad última de los pedés » et « Llévate la tiniebla guiadora... » de la troisième section.

¹⁷⁹⁹ Ce phénomène étant beaucoup plus rare en soit, il semblait plus pertinent d'élargir notre objet d'étude par rapport à l'enjambement, même « sirremático ».

¹⁸⁰⁰ Rappelons que ce poème en prose est interrompu par quelques vers (l. 20-23 et l. 64-65).

13.99% du recueil)¹⁸⁰¹. Enfin, on trouve au moins un échelonnement de vers sur deux lignes (ou plus) dans cinq poèmes de R. Alberti (soit 4.7%)¹⁸⁰², trois poèmes de *Cantos de vida esperanza* (soit 4.8%)¹⁸⁰³, trois poèmes de V. Aleixandre (soit 7.31%)¹⁸⁰⁴.

Il apparaît d'abord que l'échelonnement est un phénomène présent dans tous les recueils, et pour au moins trois d'entre eux, il semble pertinent d'en étudier la présence conjointement à celle de l'enjambement. Cependant, nous ne nous limiterons pas aux poèmes présentant les deux phénomènes et nous partirons des particularités de l'enjambement pour voir dans quelle mesure et de quelles manières nos observations peuvent aussi s'appliquer à l'échelonnement. Puisqu'à travers cette deuxième « figure » le texte apparaît d'emblée comme visuel et spatial, nous nous interrogerons au bout du compte sur sa mise en forme paginale¹⁸⁰⁵. Ces deux types de ruptures (rapports vers / phrases, rapport vers / ligne) ont-elles la même valeur rythmique ? Si l'une étire la phrase, l'autre est susceptible de la couper pour la confronter au blanc de la page : se complètent-elles ou se contredisent-elles ?

L'enjambement imbrique des unités poématiques différentes : ainsi, une de ses premières valeurs rythmiques est celle de décalage¹⁸⁰⁶. Néanmoins, cette mise en tension de la temporalité et de la spatialisation existe dans des proportions différentes suivant les poèmes. Une première modalité de l'enjambement reprend la linéarité de la syntaxe pour l'amplifier, l'étirer, la faire exploser. Celle-ci implique le temps. Dans le poème « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría »¹⁸⁰⁷ de R. Alberti, l'enjambement se rapporte à un passage progressif, en climax :

Ardiente-y-fría – clavel

¹⁸⁰¹ Il s'agit des poèmes VI, X, XII, XVIII, XXI, XXIII, XXIV, XXVII, XXX, XXXII, XXXIV, XXXVII, XXXIX, XL, LVI, LVII, LIX, LX, LXI, LXVI, LXXXV, XCII, XCIX, CI, CVI, CXXVI, CXXXI, CXXXIX, CLXIII, CLXXIV, CLXXV, CXCII, CCXI, CCXVII. Ce chiffre est de 18.51% (quarante-cinq poèmes) si on lui ajoute les compositions où l'échelonnement a lieu entre des vers de strophes différentes, en principe pas comptabilisés. Néanmoins, il peut être intéressant d'observer leur effet visuel et rythmique : doivent alors être également pris en compte les poèmes I, V, XXV, LXXIX, LXXXI, CXLVII, CLXXVII, CLXXXVI, CLXXXVIII, CLXXXIX, CCXII. Nous ne prenons pas en compte les poèmes CCXL et CCXLII qui présentent des cas très particuliers de spatialisation.

¹⁸⁰² Cf. les poèmes « A Claudio de la Torre », « Rosa-Frías-patinadora de la luna », « De 2 a 3 », « Nana » et « Casadita ».

¹⁸⁰³ Cf. les poèmes « A Roosevelt », « Por el influjo de la primavera » et « El soneto de trece versos ».

¹⁸⁰⁴ Cf. les poèmes « Memoria », « Instante », « Donde ni una gota de tristeza es pecado ».

¹⁸⁰⁵ Dans son étude sur l'inclusion de l'espace visuel dans la poésie du XX^e siècle, I. Krzywkowski (*Le temps et l'espace sont morts hier*, op. cit., p. 81) évoque d'ailleurs le phénomène de l'échelonnement et sa conception par Pierre Reverdy, qui « réfléchit sur le caractère plastique en proposant un travail sur le décrochement du vers 'en créneau' et sur le blanc ».

¹⁸⁰⁶ Balbín de Lucas (*Sistema de rítmica castellana*, op. cit.) utilise tour à tour les termes de « distensión » qui décrit un étirement, un rythme prolongé et de « desajuste », décalage.

¹⁸⁰⁷ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 107.

herido del mediodía –,
desnuda, en la sastrería.

El niño, aprendiz de sastre,
¡cómo la deshojaría !

Ardiente-y-fría un corpiño de
ondas calientes y frías
quisiera para sus senos
– algas flotantes del mar
blanco y quieto del espejo.

El niño, aprendiz de sastre,
le ofrece una begonia.

Ardiente-y-fría una falda
de lunas en agonía
quisiera para su cuerpo
– delfín moreno del mar
verde y quieto del espejo—.

El niño, aprendiz de sastre,
le ofrece una peonía.

Ardiente-y-fría una cofia
de luz hirviente y sombría
quisiera para su sueño.

El niño, aprendiz de sastre,
le da una manzana, muerto.

Les enjambements « sirremáticos », relativement fréquents (il y en a six sur vingt-quatre vers¹⁸⁰⁸) expriment l'épanouissement, l'éclosion¹⁸⁰⁹. Recours fréquent dans l'écriture de ce poème, l'enjambement renvoie à l'expression d'un désir et de son assouvissement imaginaire, d'ailleurs exprimé dans le verbe « quisiera », répété aux vers 8, 15 et 22¹⁸¹⁰. Ainsi, c'est de part et d'autre d'un enjambement que sont évoquées les « ondas calientes y frías » (v. 6-7) rêvées par Ardiente-y-fría comme s'échappant du corsage. Puis, le même phénomène (dans sa modalité « sirremática ») exprime un débordement et une exagération, lorsqu'une prolongation de la phrase aux vers 9 et 10 évoque l'immensité du miroir, semblable à la mer, dont la richesse est de nouveau évoquée aux vers 16-17, encore par un enjambement. Quand

¹⁸⁰⁸ Ils se trouvent aux vers 1-2, 6-7, 9-10.13-14, 16-17 et 20-21.

¹⁸⁰⁹ Dans le poème « ¡Aleluya! » de R. Darío, l'enjambement a aussi cette valeur de prolongation désirée, épanouie et célébrée. Elle est d'ailleurs suggérée par le titre de la composition. Les quatre enjambements « sirremáticos » (v. 2-3, v. 7-8, v. 10-11 et 11-12) surviennent dans des passages descriptifs de motifs et de personnages féminins.

¹⁸¹⁰ Dans ce poème, il est également question de désir par le biais du personnage observateur, « el niño aprendiz de sastre », avec cette fois un sens érotique (« ¡Cómo la deshojaría! », v. 5), mais dont le poème pourrait aussi – symboliquement – exprimer l'épanouissement progressif avec le motif des fleurs (« begonia », v. 12, « peonía », v. 19) puis du fruit (« manzana »), et finalement de la mort (« muerto », v. 24), qui pourrait apparaître comme une expression de l'assouvissement, selon la métaphore érotique.

la syntaxe déborde¹⁸¹¹ de la ligne et s'étale sur plusieurs vers, alors le sens exagéré ne semble pouvoir être contenu et dépasse les limites de la vraisemblance : jupe si vaste qu'elle semble peuplée de « lunes » (enjambement vers 13-14), coiffe si haute qu'elle est à la fois créatrice de lumière et d'ombres¹⁸¹² : « una cofia / de luz hirviente y sombría » (v. 20-21). Les références à l'imagination d'Ardiente-y-fría se propagent d'un vers sur l'autre pour exprimer un « désir » (concept déjà évoqué¹⁸¹³) : pouvoir créateur dont le surgissement implique une dimension continue. L'enjambement exprime une action au sein de l'espace du poème, il y fait apparaître un « continu » rythmique. Le développement sur la page est, par lui, un lieu d'épanouissement où, comme dit Pierre Soulages, « l'espace est une dynamique de l'imagination »¹⁸¹⁴.

Dans le poème III de J. R. Jiménez¹⁸¹⁵, ce que laisse imaginer l'espace du poème mis en valeur par l'enjambement, c'est un double procès énoncé d'emblée : « trabajo » (v. 1) et « me abrazas » (v. 2) :

Mientras trabajo, en el anillo de oro
puro me abrazas en la sangre

de mi dedo, que luego sigue, en gozo,
contigo, por toda mi carne.

¡Qué bienestar ! Cómo mis fuertes venas
de ti van, de luces, embriagándose,

cual de una miel celeste que tuviera
de luz de los eternos cálices.

Mi corazón entero pasa, río
vehemente y noble, bajo el suave

anillo que, por contenerlo, en círculos
infinitos de amor se abre.

L'imbrication des espaces et des actions, d'ailleurs soulignée par le verbe « abrazar », suppose un mouvement englobant et total (« por toda mi carne », v. 4, « mi corazón entero », v. 9), éternel (« la luz de eternos cálices », v. 8, « círculos infinitos », v. 12). Les enjambements suggèrent l'épanouissement d'une force envahissante qui pénètre les « fuertes

¹⁸¹¹ Le terme « déborder » est plusieurs fois utilisé par A. Frontier (*La poésie, op. cit.*, p. 303-304).

¹⁸¹² Ce contraste rappelle un topique du siècle d'or, d'ailleurs suggéré par l'opposition « ardiente » / « fría ».

¹⁸¹³ Cf. le chapitre sur la coordination, 2.2.3. Nous reprenons le concept de G. Deleuze défini dans ses cours à Paris 8, *Anti-Edipe et autres réflexions* Mai/juin 1980.

¹⁸¹⁴ *Ecrits et propos, op. cit.*, p. 16.

¹⁸¹⁵ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 105.

venas » (v. 5) du locuteur et par laquelle le sang s'écoule tel un fleuve (« río », v. 9). Ce flux symbolique est également rendu par le verbe de mouvement (« van », v. 6), le gérondif « embriagándose » (v. 6), sa vitesse est suggérée par l'adjectif « vehemente » (v. 10) et le contre-rejet¹⁸¹⁶ : « río / vehemente y noble » (v. 9-10). A. Quilis parle de la « movilidad » de l'enjambement¹⁸¹⁷. L'enjambement qui nie la fin du vers et repousse les limites de la phrase traduit ce mouvement continu à l'intérieur des strophes. Il est l'expression de l'infini – illustration symbolique du motif de « el anillo » (v. 1 et 11) qui représente la durée du mariage, au-delà de la cérémonie qui l'instaure. Il ne s'agit pas, cependant, d'une éternité statique mais d'un renouvellement vif et rythmique.

Dans le poème CXCII, « ¡Ya ! », de J. R. Jiménez¹⁸¹⁸, l'enjambement correspond également à l'expression d'une temporalité, associée, comme plus haut (dans le poème de R. Alberti) au désir de la voix « je » qui se prolonge et s'étend. Ici, toutefois, cet « étirement » est confronté à un déchirement, celui de l'échelonnement qui semble introduire une dynamique contraire. En effet, les échelonnements opèrent des bonds, des raccourcis dans le discours, ils sont une prolepse souhaitée, alors que le locuteur évoque son approche de la terre et son désir d'y arriver.

¡Oh, la tierra nos ve, nos ve, sí, sí, la tierra
nos ve!
Dulce y antigua
dueña de su hermosura, con los ojos
abiertos desde y hasta los humanos
corazones acostumbrados, desde siglos,
a ver, menos o más, nos ve.
El sol, grana, orna,
más vívido, la tierra azul, porque es mirado
también.
¡Oh, la tierra nos ve, nos ve... y nos piensa!
Sí. ¡Ya somos! ¡Ya soy!

L'échelonnement exprime l'anticipation de l'évènement. L'enjambement, quant à lui, laisse apparaître, sur l'étendue de la page et des lignes, la voix « je » dont la formulation chahutée entre syntaxe et vers révèle la hâte : l'enjambement équivaut en effet à ce terme « ¡Ya! » qui dès le titre du poème exprime l'anticipation – désirée – de l'arrivée à terre. Le désir (ou l'imagination) du locuteur procède par « flashes » anticipatifs, images visuelles

¹⁸¹⁶ On parle de contre-rejet lorsque le syntagme enjambant est plus long sur le deuxième vers (« encabalgado ») que sur le premier.

¹⁸¹⁷ Il parle en ces termes de l'enjambement chez Garcilaso (*ibid.*, p. 122).

¹⁸¹⁸ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 253.

situées de part et d'autre des enjambements et des échelonnements : la beauté de la terre « dulce y antigua / dueña de su hermosura » (v. 3), la force du regard (« los ojos / abiertos » évoqués par l'enjambement) et la perception (« nos ve », juste avant l'échelonnement du vers 6). L'enjambement étire ces images sur les lignes et les vers, leur donne forme. Son étendue, sa continuité recréent le cheminement du locuteur jusqu'à la « tierra ». L'échelonnement au contraire, prétend « accélérer » le sens. Alors que les mots s'étendent sur les lignes et la page par l'enjambement, l'échelonnement les coupe et les sépare ; il instaure une temporalité de raccourcis « rêvés » par le locuteur pressé. Enfin, l'arrivée est clairement exprimée au vers final (« ¡Ya Somos! », « ¡Ya soy! », v. 9), alors que l'échelonnement instaure de nouveau une rupture de la continuité temporelle et acquiert, de ce fait, le bouleversement de la vitesse. Dans ce poème, enjambement et échelonnement marient le temps et l'espace, car leur force à tous les deux, c'est l'étendue sur la page, la pluralité des lignes et des instants qui la leur confèrent¹⁸¹⁹.

La pluralité est en effet le maître-mot dans l'enjambement et dans l'échelonnement qui sont avant tout des figures de confrontation. De cette pluralité d'espaces et de temporalités surgit la valeur de décalage, rythmique car révélatrice de la spatialisation du texte. Dans le sonnet « La dulzura del Ángelus » de R. Darío¹⁸²⁰, métrique et syntaxe se contredisent, chaque limite strophique étant « enjambée » par une unité langagière : enjambement « sirremático » entre les deux quatrains (vers 4 et 5), enjambement « oracional »¹⁸²¹ entre quatrains et tercets (v. 8-9), puis entre les tercets (v. 11-12). Le rythme provient principalement d'un balancement, évoqué d'un bout à l'autre du poème, comme si la voix poématique hésitait entre deux systèmes superposés mais non harmoniques. Ainsi, T. Navarro Tomás parle-t-il du « desequilibrio »¹⁸²² qui est à la base de l'enjambement, terme qui implique une tension, et donc un rythme¹⁸²³.

¹⁸¹⁹ Dans le poème « Band of angels » de P. Gimferrer, les enjambements successifs y expriment la prolongation et la lenteur de chaque perception disséquée et analysée : ainsi, le bruit est d'abord perçu avant d'être identifié (« el ruido / de una máquina de coser », v. 31-32), de même qu'une impression visuelle (« un perfil / desconocido », v. 35-36). L'enjambement traduit alors « un efecto de prolongado y penoso esfuerzo » selon les mots de D. Alonso (*Poesía española, op. cit.*, p. 338), il peut ici être rapproché de la linéarité. A. Quilis voit d'ailleurs en lui une « especial sensación de continuidad » (*Estructura del encabalgamiento en la métrica española, op. cit.*, p. 95).

¹⁸²⁰ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 108.

¹⁸²¹ A. Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española, op. cit.*, p. 116. Cet enjambement n'est pas catégorisé par nous comme « sirremático » parce que « nuestros males » et « todos hechos de carne... » ne constituent pas un mais bien deux syntagmes apposés. Le terme « todos » (v. 9) a une valeur de substantif, ici, et reprend ainsi « males » (v. 8).

¹⁸²² Cité par A. Quilis, *ibid.*, p. 46. Il renvoie d'ailleurs à un exemple tiré du poème « Lo fatal » de *Cantos de vida y esperanza* : « y sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no conocemos y apenas sospechamos » (v.

Dans le poème « La dulzura del Ángelus », ce décalage fait d'abord écho au balancement des cloches (« campanas provinciales », v. 2) dans une sorte de mimétisme de la syntaxe et du référent¹⁸²⁴. Rapidement, cependant, la valeur symbolique du « décalage » rejoint celle de l'écart, ressenti par le « je » : déplacement du temps vécu au temps perçu et *vice versa*.

La dulzura del ángelus matinal y divino
que diluyen ingenuas campanas provinciales,
en un aire inocente a fuerza de rosales,
de plegaria, de ensueño de virgen y de trino
de ruseñor, opuesto todo al rudo destino
que no cree en Dios...

L'enjambement est un étirement ; il renvoie à la temporalité prolongée, peut-être infinie, de la prière, évoquée avec le rejet au vers 2 de la proposition subordonnée relative. Pour Dámaso Alonso, l'effet de l'enjambement « suave » est : « prolongar dulcemente un movimiento, una fluencia »¹⁸²⁵. Une progression lente et minutieuse est également connotée par le verbe « devana » (v. 7) qui implique l'étirement temporel¹⁸²⁶. En outre, s'ajoute au balancement des cloches la métaphore visuelle de la lumière filtrée à travers les « opacos cristales » (v. 7) : le décalage des rayons lumineux conférerait une nouvelle signification référentielle ou symbolique à celui instauré par l'enjambement. L'enjambement exprime une « explication » du sens « déroulé » sur plusieurs lignes, tout comme les vitres décomposent la vision en rayons multiples.

8-9). L'enjambement réunit là aussi deux strophes différentes. En outre, on observera que dans ce poème, l'expression en rejet introduit un paradoxe. Elle peut être rapprochée, sur le plan de l'interprétation sémantique de l'enjambement, de la phrase « que no cree en Dios » du poème « La dulzura del Ángelus », analysée par nous plus loin.

¹⁸²³ Dans les poèmes de V. Aleixandre exempts de ponctuation, la présence ou non d'enjambement est parfois litigieuse. Ainsi dans le poème « Tempestad arriba » (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 91), peut-on affirmer que l'adjectif « sedosa » (v. 2) se rapporte au substantif qui suit (« exploración ») et non au terme « sensación » (v. 1), sémantiquement plus proche ? Dans ce cas, il y aurait enjambement. Toutefois, le doute qui s'installe renvoie de nouveau à l'idée d'un décalage et d'un déplacement sémantique potentiel associé à l'enjambement, même si celui-ci n'est pas le fruit du rapport métrique-syntaxe (du fait de l'anisosyllabisme). Peut-être pourrait-on commenter de la même façon l'enjambement et le rejet de « justo » au vers 10 du poème « Desierto » (*ibid.*, p. 84) qui peut apparaître tantôt comme un adjectif (si on le rapporte au substantif « instante », v. 9) tantôt comme un adverbe (auquel cas il n'y a pas d'enjambement « sirremático »).

¹⁸²⁴ Nous insistons plus loin sur cette propension de l'enjambement et de l'échelonnement au mimétisme.

¹⁸²⁵ *Poesía española, op. cit.*, p. 72.

¹⁸²⁶ La valeur temporelle et durative de l'enjambement est renforcée, au vers 8, par l'adjectif « inconsútil » qui désigne l'absence de couture pourrait d'ailleurs évoquer cette idée de durée interrompue. Dans le poème XXVIII, « Cielo », de J. R. Jiménez, l'enjambement exprime aussi la prolongation infinie, non pas temporelle mais spatiale, comme si mer et ciel débordaient l'un sur l'autre et que leur limite se confondait. Il est d'ailleurs révélateur que sur les trois vers de ce poème, le passage du premier au second se fasse par un enjambement « sirremático », celui du second au troisième se fasse par un enjambement « oracional », le tout constituant une phrase unique, mais sans proposition principale, ce que nous avons déjà évoqué (cf. 2.2.2).

Cependant, à cette conception de l'enjambement au service de la durée, s'ajoute une autre valeur qui en fait plutôt l'expression d'un déchirement. Lorsque « que no cree en Dios » (v. 6) est en rejet, peut-être cela renvoie-t-il comme le dit Nadine Ly à un « effacement des contours et des certitudes »¹⁸²⁷. Il y aurait alors une opposition certaine entre la violence d'un « rudo destino » (v. 5) et le paysage « innocent » (« inocente », v. 3, « ingenuas », v. 2) des premiers vers. Les tercets expriment ce décalage vécu par le « je » comme un tiraillement : le terme « mientras » rejeté par un enjambement « oracional » au vers 12 évoque d'ailleurs une confrontation (à l'image de la superposition métrique–syntaxe) de l'évidence d'une « atroz amargura » (v. 10) et du doute (« no saber », v. 11) d'un locuteur comparé à un « pobre esquife » (v. 12)¹⁸²⁸ « huérfano » (v. 13). Ce dernier adjectif peut d'ailleurs se comprendre comme une référence de plus à un équilibre bancal.

Parce qu'il met en page, lui aussi, la non-correspondance (du vers et de la ligne), l'échelonnement est également l'expression d'un décalage. Son effet peut sembler contraire à celui de l'enjambement, dans le poème CI de J. R. Jiménez¹⁸²⁹.

¿Domingo?
 ... Este domingo
 no es mío. Nada sé
 de esto que llaman aquí gloria.
 ¡Rosa de fuego
 sin calor, de colores sin luz ni transparencia,
 contra un cielo vacío, en la mañana
 si paraíso!
 ... Están jugando
 con su calidoscopio contra el sol
 triste...
 ¿Domingo? Las campanas
 no dicen nada, el sol está
 traducido en un oro débil. Dios
 no entiende.
 En este cielo,
 ¿quién me conocería ?
 ¿Domingo, amor ?
 – ¡Domingo!

Les deux phénomènes sont en fait complémentaires dans leur rapport à la syntaxe. La phrase est d'abord interrompue et entrecoupée : l'enjambement l'étire sur deux vers. Il en

¹⁸²⁷ Conférence intitulée « Ce que la poésie dit de la vérité » pour le séminaire « Poésie et réalité » du PIAL (Poésie Ibériques et d'Amérique Latine) organisé par le CRIMIC Paris Sorbonne-Paris IV, et présentée le 19/03/2010.

¹⁸²⁸ Le poème reprend la métaphore *topos* de l'embarcation maritime pour évoquer l'existence : « el pobre esquife en la noche cerrada ».

¹⁸²⁹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 176.

repousse et en nie les limites. Au contraire, l'échelonnement les réaffirme¹⁸³⁰ en isolant la phrase de la suivante, par un blanc paginal. Au vers 10, le terme « Dios » apparaît à la fin du vers, « repoussé » en bout de ligne, alors que la phrase se poursuit au vers suivant (« no entienda », v. 11) par un enjambement, immédiatement suivie d'un échelonnement. Dans les deux cas, cependant, les termes se trouvent isolés par les limites de la phrase et/ou du blanc paginal. La déconstruction de la syntaxe, c'est-à-dire du langage et sans doute de la parole, opérée par la conjonction de l'enjambement et de l'échelonnement, renvoie à la non-reconnaissance par le locuteur d'une coutume qui n'est pas ou plus la sienne, à l'expression du désarroi : « Este domingo / no es mío » (v. 1-2). Enjambements et échelonnements sont d'ailleurs souvent associés à l'expression du doute, par des interrogations (vers 1, 8 et 13) et des négations (v. 6 : « sin paraíso! », v. 11 : « no entienda »).

Au vers final, cependant, l'échelonnement exprime autant le doute – comme si l'espace blanc laissé par la ligne inachevée renvoyait à une hésitation – que sa résolution. Il pourrait alors être une charnière, un point par lequel la voix se répète et se répond, l'expression d'un retour du discours sur lui-même. Ou peut-être est-il une simple rupture, une interruption du temporel (syntaxique), une brisure de la ligne ? En effet, pour Mallarmé, le vers est une « unité typographique rangée 'sous la compréhension du regard' »¹⁸³¹ : l'enjambement est aussi un phénomène d'écriture visuelle et d'instantanéité, telle cette « Rosa de fuego » (v. 3 de ce même poème) dont l'évocation est précédée d'un échelonnement et suivie d'un enjambement¹⁸³².

Si l'enjambement signifie à la fois l'étirement, le décalage et la rupture, l'échelonnement suggère tantôt l'accélération de la temporalité, tantôt son absence. Il instaure (ou mime) une pause¹⁸³³. L'instantanéité de l'image évoquée donne à l'espace une vigueur non linéaire et non horizontale. Enjambement et échelonnement renvoyant à une linéarité brisée impliquent un retour de la parole sur elle-même, un bouleversement. Dans le poème « Invocación en Ginebra » de P. Gimferrer¹⁸³⁴, l'échelonnement a une valeur de rétrospection.

¹⁸³⁰ D'ailleurs, dans ce poème, les échelonnements ne surviennent qu'entre les phrases. Ils n'interrompent jamais un syntagme ou une unité syntaxique.

¹⁸³¹ Cité par Jean-François Puff, « Un nouveau genre de poème », *Acta Fabula*, Été 2005, Vol. 6, n°2, URL : <http://www.fabula.org/revue/document929.php>.

¹⁸³² Cette instantanéité est d'autant plus claire que la phrase est nominale et ne renvoie à aucun procès déroulé dans le temps. Cf. également le poème CXCI de J. R. Jiménez, étudié plus haut, notamment aux vers 2 à 6.

¹⁸³³ P. Claudel voit également dans l'enjambement « *the break*, le heurt, la cassure aux endroits les plus illogiques, comme pour laisse entrer l'air et la poésie par tous les bouts » (Cité par Bernard Franco, « Le rythme pour le regard », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, op. cit., p. 249).

¹⁸³⁴ *Arde el mar*, op. cit., p. 142.

Dans les trois premiers vers, une citation anonyme est ensuite commentée : l'échelonnement marque le passage d'un discours rapporté au commentaire¹⁸³⁵.

« En la protesta – respondió sincero –
se vive con mayor desenvoltura,
más para bien morir... »
Palabrería

Le locuteur change ; ailleurs, le thème est modifié : l'échelonnement exprime le passage de « Lutero » à « Calvino » (v. 18), celui de l'Espagne à la Suisse et au lac Léman (v. 31). L'adverbe « Mas » montre bien, d'ailleurs, que la rupture introduite par l'échelonnement est véritablement une brisure (sémantique) de la ligne phrastique. Aux vers 38 et 39, enjambements et échelonnements introduisent le personnage d'Agrippa d'Aubigné, central dans la deuxième partie du poème :

y el encuentro.
Terrasse
Agrippa D'Aubigné.
Y era verdad tu predio.

L'échelonnement est alors utilisé pour introduire un souvenir développé dans un espace clos : l'expression « Y era verdad tu predio » (v. 39) formulée pour la première fois après un échelonnement est ensuite scandée dans un espace versal isolé (vers 39 à 49) et interrompu (après la première moitié du vers 49) par un nouvel échelonnement. Ce phénomène est d'ailleurs ici encore associé à l'enjambement (vers 42-43, 44-45) : avec la disparition des limites syntaxiques et versales, seules sont valables désormais les frontières visuelles et spatiales instaurées par l'échelonnement.

L'échelonnement renvoie aussi à une démultiplication de la ligne. Dans le poème « Nana »¹⁸³⁶ de R. Alberti, il est suivi d'un alinéa (v. 4) et dédouble visuellement la phrase :

Mar, aunque soy hijo tuyo,
quiero decirte : ¡Hija mía !
y llamarte, al arrullarte :
Marecita,
– madrecita –,
¡marecita de mi sangre !

¹⁸³⁵ Le poème « A Roosevelt » de R. Darío présente un phénomène similaire au vers 18, échelonné, où la rupture avant « No. » évoque la dynamique de bouleversement et de question-réponse entre deux voix qui s'affrontent.

¹⁸³⁶ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 120.

La voix poétique hésitant entre « mère » (« *madrecita* ») et « mer » (« *marecita* ») « mime » cette alternative par un échelonnement, qui exprime l’ambiguïté en ouvrant l’espace sémantique où deux motifs sont confondus. L’échelonnement exprime une superposition d’espaces. La cohérence syntaxique et sémantique, mais aussi l’intégrité visuelle, sont « brisées » au sens géométrique de la « ligne brisée » dans laquelle W. Kandinsky voit une « promesse de plan »¹⁸³⁷.

Sur ce plan-page, le rythme n’est plus (ou plus seulement) le fait de la temporalisation, mais implique un espace¹⁸³⁸ qui suggère et qui mime. Dans le poème « *Mazurca en este día* »¹⁸³⁹ de P. Gimferrer, l’échelonnement instaure, certes, une « séparation » dans le texte¹⁸⁴⁰, mais insuffle un mouvement rapide et furtif, semblable au tissu évoqué ensuite : « *huidiza la capa* » (v. 8). Dans le poème 9 de la section « *El canto del llanero solitario* »¹⁸⁴¹, il mime, là aussi, une rupture visuelle qui renvoie à celle du sens :

que me une a ti
mi amor ha muerto y un gato
espía su muerte, espía su nada. (v. 6-7)

L’échelonnement exprime la perte et l’absence alors que l’enjambement auquel il est associé (après « *gato* », v. 6) illustre la propagation (le fait d’espionner : « *espía* », v. 7). Tous deux sont des modalités de mise en forme, parfois de manière « figurative », à la manière d’un calligramme : dans le poème XXI de J. R. Jiménez¹⁸⁴², l’échelonnement du vers 13 sur trois lignes illustre le verbe « *Cae* ».

más que aquí !
– ¡Qué bien! –
Cae

¹⁸³⁷ *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 82-83.

¹⁸³⁸ Joseph Frank (cité par D. Scott dans *Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 1988, p. 116) affirme d’ailleurs : « the word ‘spatial’ means ‘anti-temporal’ or ‘atemporal’ ».

¹⁸³⁹ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁴⁰ En effet, il exprime la rupture entre une vision historique et symbolique (« ¡Trompetas del poniente ! ») et une image, plus intime, de « *Vellidos Dolfos* » passant « *Por un portillo* » (v. 7).

¹⁸⁴¹ *Teoría*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁴² *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 115.

Dans le poème « Konoshiro » de L. M. Panero¹⁸⁴³, c'est un mouvement inverse, « crece » (v. 2), que traduisent les échelonnements aux vers 2 et 3 :

el llanto de los monos tiene menos	
de un año	
crece	
a vuelo en la sólida ceniza	
un año	(v. 1-3)

L'enjambement aussi est associé à un mouvement de chute brutale dans le poème « Doceavo » de L. M. Panero :

peina lo impeinado	1	
oscila venado	2	
muerto acanalado	3	
combinando hincado	4	
dulce palo aislado	5	
cópula en el aro :	6	
padre madre y paloma si conchabados	7	
en el triángulo de aniquilación perpetuado	8	
bajo la sombra pueden intercambiar miradas	9	
pero la chimenea se derrumba, y el oscuro	10	
ángel nos avisa, el doble, avaros	11	
de la pérdida, el falso hermano desandamos.	12	

La composition se caractérise jusqu'au vers 10 par une coïncidence des diverses unités métriques, syntaxiques et sémantiques (rime, parallélisme phrastique, présence d'un participe passé à chaque fin de vers)¹⁸⁴⁴. Au contraire, les enjambements des vers 10-11 et 11-12 illustrent l'écroulement symbolique de l'image « la chimenea se derrumba ». Ils sont l'expression rythmique du conflit, de la confrontation et renvoient à un désordre, tant sur le plan langagier (par une syntaxe décousue) que sur le plan référentiel¹⁸⁴⁵. L'enjambement opère, comme le dit D. Alonso, « para destacar, acerar, violentar »¹⁸⁴⁶ la continuité et la linéarité phrastiques. La référence à l'Apocalypse de part et d'autre d'un enjambement : « el oscuro / ángel nos avisa... » (v. 10-11)¹⁸⁴⁷ souligne sa valeur de déconstruction du langage.

Par l'enjambement et, surtout, par l'échelonnement, la phrase et la linéarité semblent totalement mises à mal dans la section « El canto del llanero solitario » de ce même recueil

¹⁸⁴³ *Teoría, op. cit.*, p. 118.

¹⁸⁴⁴ Elle est soulignée par les parallélismes et les participes passés par lesquels se terminent les vers 1 à 8.

¹⁸⁴⁵ Ce « désordre » est également illustré par l'ordre des mots dans la phrase : le groupe « de la pérdida » (v. 12) se rapporte en effet au verbe « nos avisa » au début du vers précédent.

¹⁸⁴⁶ *Poesía española, op. cit.*, p. 71.

¹⁸⁴⁷ Apocalypse ou Révélation accordée à Jean, 1.1.

Teoría de L. M. Panero. Chaque poème présente plusieurs cas d'échelonnement : dix pour le premier, quatre pour le troisième¹⁸⁴⁸ ; dans ce dernier, il s'ajoute au phénomène, visuel également, de l'alinéa, qui participe aussi de la déconstruction de la linéarité (v. 4-6 par exemple)¹⁸⁴⁹ :

y Urana
perfectamente desmayándose
sin manos
(Verf)

Le quatrième poème de la section compte¹⁸⁵⁰ quatre échelonnements dont l'un (v. 5) se décompose sur trois lignes différentes, phénomène fréquent dans les poèmes 9 et 10¹⁸⁵¹. Dans chacune de ces compositions, qui comptent respectivement vingt-deux et dix-sept échelonnements, trois s'étendent sur trois lignes. Les vers en escalier instaurent ainsi une ligne de fuite, comme au vers 28 du poème 9¹⁸⁵² :

antes de morir
tiburones de nieve
y la mano

Les échelonnements permettent la juxtaposition d'images (ou métaphores) qui s'enchaînent par ruptures d'isotopies successives et par « rebond » d'une isotopie à l'autre. Ainsi, les requins « incarnent » la mort, évoquée en début de vers, et la symbolisent entre autre par la blancheur de leur peau et leur froideur (« de nieve »). L'échelonnement opère par « image », aux sens littéraire (métaphorique), mais aussi visuel et concret, lorsqu'il mime un escalier¹⁸⁵³. Le retour à la linéarité visuelle au vers 10 (« que sobresalía de la tumba:

¹⁸⁴⁸ *Teoría, op. cit.*, p. 89.

¹⁸⁴⁹ Dans le recueil de J. R. Jiménez, nous avons mentionné que dans certains poèmes l'échelonnement du vers avait lieu lors du passage d'une strophe à l'autre. Dans ces cas également on parle d'ordinaire d'alinéas. De même, dans le poème « Nana » de R. Alberti examiné plus haut, il s'agit aussi d'alinéa du vers 5, aligné sur la partie du vers 4 qui est échelonnée. Le même phénomène se rencontre dans le poème « Casadita » du même recueil où les trois dernières lignes sont également alignées verticalement.

¹⁸⁵⁰ *Teoría, op. cit.*, p. 90.

¹⁸⁵¹ Ce phénomène se rencontre dans plusieurs recueils : cf. les poèmes XXI, LVI, CXXVI et CLXXIV de J. R. Jiménez. Le vers 39 du poème « Donde ni una gota de tristeza es pecado », de V. Aleixandre, est échelonné sur cinq lignes ; le vers 4 de « Instante » sur trois lignes. Dans *Arde el mar*, enfin, le poème « Band of angels » présente un échelonnement sur trois lignes (vers 10).

¹⁸⁵² *Teoría, op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁵³ Cette image de l'escalier est déjà utilisée par M. Murat (*Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*, Paris, belin, 2005, p. 155). Cette seconde acception n'est pas moins métaphorique cependant : l'escalier descendant est symbolique de la fuite en avant vers la mort.

cabeza. »), après un autre échelonnement, renoue également avec la linéarité sémantique et logique.

Dans le poème 9 de « El canto del llanero solitario »¹⁸⁵⁴, l'échelonnement aussi semble provoquer une visualisation du poème dynamique et non horizontale. Au vers 78, il lance un appel, souligné par le verbe « ven » et l'apostrophe à un personnage « Fortunato » :

serán nuestra única verdad
ven,
Fortunato, ven

Il est corrélé au vers suivant par un alinéa avant « El Vigilante de la Balanza », sans doute une périphrase du nom « Fortunato », le motif de la balance jouant avec celui de « Fortuna » présent dans le prénom, pour suggérer l'idée de destin. Encore une fois, enjambement et échelonnement sont évocateurs d'un équilibre mis à mal. Ensuite, l'ensemble des vers 83 à 87 forme un unique échelonnement, non seulement parce que leur contenu syntaxique serait déconstruit et fractionné sur plusieurs lignes (ce qui est le cas du vers 85¹⁸⁵⁵) mais parce que leur succession et leur allongement progressif rend visuellement l'effet d'escalier qui est, de nouveau, associé à l'apostrophe (le verbe « Ven » est répété au vers 85, isolé).

Caballero de la negra armadura
blanca, ven
y verás a la reina Ácida
cuya muerte nos alumbra:
Ven
que sólo el eco responde a tus pasos (vers 82-87)

On observe en effet une correspondance particulière entre l'échelonnement et l'apostrophe, comme si le blanc de la page figurait un passage de l'écrit à l'oralité de l'appel : ainsi, dans le poème « Sombras en el Vittoriale » de P. Gimferrer¹⁸⁵⁶, l'apostrophe « Tíber, Tíber » survient après une brisure de la ligne, au vers 5.

¹⁸⁵⁴ *Teoría, op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁵⁵ Vers 85 :
cuya muerte nos alumbra :

ven

¹⁸⁵⁶ *Arde el mar, op. cit.*, p. 140.

On pourrait commenter de même les échelonnements dans le poème 6 de la section « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero¹⁸⁵⁷ qui présente d'ailleurs massivement ce phénomène : trente-six cas, répartis sur quatre-vingt seize vers (soit 37.5%), dont un étendu sur trois lignes (v. 26). L'échelonnement instaure là aussi un bouleversement, il laisse place à une redéfinition de la voix-je par le passage d'un discours intime à un discours impersonnel : les cartes de tarots évoquées aux vers 4, 5, 19, 21. Le passage à la majuscule montre bien qu'il s'agit d'un outil visuel associé, à ce titre, à des phénomènes typographiques. Au vers 44, il sépare, de nouveau, les minuscules des capitales qui suggèrent un cri :

qui crut m'aimer
 gritó el conde DEJAD
 EN EL ESPACIO EN BLANCO DE PESTAÑAR

Le poème lui-même commente, non sans ironie, cet « espacio en blanco » où la parole peut s'interrompre, le temps d'un « pestañar ». L'échelonnement semble décrit, indirectement, comme un espace vide, mais où le vide est nécessaire à l'élaboration d'une voix, d'un cri¹⁸⁵⁸.

Les autres outils visuels auxquels est associé l'enjambement sont, outre les aliénas (v. 1-2), les parenthèses (v. 23 et v. 25 par exemple) et les tirets (v. 78 ou 81), dont nous avons d'ailleurs observé qu'ils impliquaient parfois un changement de voix et une confrontation non-linéaire et non horizontale des paroles, comme pour l'enjambement et l'échelonnement. Aux vers 89-90, par exemple, l'échelonnement, les parenthèses puis l'enjambement interrompent le discours du « je » qui laisse la parole, ponctuellement à une citation de Goethe :

(mehr licht
 dijo, tumba, Goethe)

Cet espace visuel impliqué par la non linéarité est celui d'une confrontation des discours où la page est le lieu d'un dialogue poétique où alternent les voix. Intéressons-nous à présent aux

¹⁸⁵⁷ *Teoría, op. cit.*, p. 94.

¹⁸⁵⁸ Les remarques de M. Alimeck au sujet du cri rejoignent cette paradoxale présence-absence du blanc de la page créée par l'enjambement : « L'être du cri est d'être du non-être qui se nie, la conjonction impossible dans une unité d'être de l'être et du néant, de la conscience de l'inconscient (le cri est inconscient). » (*Les voix et les mots*, Paris, Ed. Agora et oraliture, 1992, p. 32).

phénomènes visuels qui créent ou supposent cette alternance des voix : mise en page et typographie¹⁸⁵⁹.

2.3.3 Traces d'encre et pages blanches : l'écriture visible

Isabelle Krzykowski évoque l'« éclatement de la continuité temporelle » et le « refus du temps linéaire » permis, depuis la fin du XIX^e siècle, par un « nouveau rapport à l'espace »¹⁸⁶⁰ :

De catégorie narrative et éventuellement symbolique, l'espace va devenir une catégorie formelle, aussi structurante que pouvait l'être le temps.

En effet, a commencé à se profiler dans les sous-chapitres précédents¹⁸⁶¹, un espace non linéaire, identifié d'un coup d'œil, au simple feuilletage. Jean-Claude Mathieu note dès les premières pages de *Ecrire, inscrire* que « la littérature, art du temps [...] est aussi un art de l'espace, que ses lettres occupent un lieu, que le langage est spatial »¹⁸⁶². Comment lire ce langage sans lecture linéaire ? Quel rythme en surgit pour, instantanément, s'offrir à notre regard ?

Pour D. Scott, les « prose poems » de A. Bertrand dans *Gaspard de la nuit* se présentent comme des « signifying surfaces »¹⁸⁶³ : l'espace fait sens. Nous avons répertorié¹⁸⁶⁴, dans les recueils du *corpus*, une quinzaine de phénomènes relevant de quatre catégories. La première concerne la mise en page globale verticale, horizontale ou en « bloc », et l'insertion du (des)

¹⁸⁵⁹ Sur la voix et son rapport à l'écriture, cf. R. Dorra, *Entre la voz y la letra, op. cit.*, p. 30 : « Mediada por la visualidad, desplegada en su extensión para una mirada que si bien *debe* moverse siguiendo la dirección de las líneas *puede* también hacerlo hacia atrás y hacia adelante, la escritura procede distinguiendo gráficamente las unidades de sentido y por lo tanto realzando los límites, acotando los dominios y segmentando las imágenes acústicas ».

¹⁸⁶⁰ *Le temps et l'espace sont morts hier, op. cit.*, p. 66 et 69. Elle associe des théories sur le temps et l'espace (celle de Bergson sur la durée, les géométries non-euclidiennes, l'« espace-temps » d'A. Einstein) d'une part, et « l'extension des empires coloniaux, les témoignages lointains que rapportent la photographie et le cinéma, les expositions universelles » d'autre part, ainsi que la « révolution des techniques de communication ». Cf. Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000, p. 62 et suivantes. Jack Goody (*Entre l'oralité et l'écriture, op. cit.*, p. 282) affirme : « Toute écriture ajoute une dimension visio-spatiale à la langue (qui jusque-là n'en avait qu'une audio-temporelle) ». Voir, enfin, la définition d'« espace textuel » par F. Lyotard dans *Discours figure*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 211 : « l'espace où s'inscrit le signifiant *graphique* ».

¹⁸⁶¹ Cf. notre étude de l'enjambement et l'échelonnement (2.3.2)

¹⁸⁶² *Ecrire, inscrire*, Paris, José Corti, 2010, p. 20.

¹⁸⁶³ *Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 1988, p. 123.

¹⁸⁶⁴ Nous nous sommes appuyée, tout en modifiant ce « modèle » sur des phénomènes énumérés par D. Scott : « typography and punctuation, spacing of constituent elements and the overall format of the text ».

blanc(s) typographiques. En outre, cette première catégorie comprend aussi l'insertion d'un texte avec effet de « collage » ou d'« affichage », et les alinéas.

La deuxième catégorie de phénomènes concerne la spécification typographique de l'écriture des recueils du *corpus* : les lettres « isolées » (hors du mot et donc du signe), capitales (en continu ou nombreuses et rapprochées¹⁸⁶⁵), de tailles différentes, les caractères italiques (justifiés ou non par une citation en langue étrangère) ou gras, les alphabets non romans et les signes non alphabétiques : chiffres, signes mathématiques et logogrammes, « graphème unique correspondant à une unité significative »¹⁸⁶⁶ où la forme graphique nous intéressera pour elle-même, tout autant (voire plus) que le sens qu'elle produit. Ensuite, la lettre elle-même peut sans doute être analysée en dehors de son rapport au mot/signe. Selon Laurent Pflughaupt, elle « apparaît [...] comme une véritable forme d'expression, chargée de nouveaux sens, porteuse d'autres valeurs (symboles, couleurs, matières...) »¹⁸⁶⁷. Sont en effet repérables, du point de vue du « rythme visuel », les rondeurs et les « panses »¹⁸⁶⁸ des « o », « p », « q », « d », « b », les croches de « y », « j », les griffes des « c », les « petites vagues »¹⁸⁶⁹ des « m » et « n » à répétition. Les répertoires, bien sûr non exhaustifs, que nous élaborons mentionnent les poèmes où ces phénomènes nous ont semblé les plus significatifs pour une étude du rythme. La quatrième catégorie que l'on peut définir est celle des signes de ponctuation, dont le tracé (au-delà de leur portée syntaxique et sémantique) contribue au caractère visuel et spatial de l'écriture.

Mais les lettres surmontées d'un point (« i » et « j ») ne font-elles pas écho (visuel) aux divers points de la ponctuation ? Il nous a en effet paru essentiel d'observer la convergence entre des phénomènes de différentes natures, notamment « alphagrammes » et « topogrammes »¹⁸⁷⁰. Ces quatre catégories de phénomènes seront évoquées par nous selon leur imbrication, leurs cohérences, d'après l'observation des traits et des rythmes tracés sur la page. La convergence de plusieurs phénomènes confèrent à la page une construction dont émaneront différentes configurations du « rythme visuel » : D. Scott assure que chez

¹⁸⁶⁵ Par le rapprochement, le phénomène devient « ostensible » et, donc, valable pour une étude du rythme.

¹⁸⁶⁶ J. Anis, cité par V. Dahlet, *La ponctuation, op. cit.*, p. 23. Comme nous le verrons, ce phénomène ne se trouve que dans les poèmes de L. M. Panero.

¹⁸⁶⁷ *Lettres latines*, Paris, Editions Alternatives, 2003, p. 29.

¹⁸⁶⁸ Les termes de « panses pour désigner les lettres rondes et de « portée » pour désigner l'espace recouvert par la ligne graphique du texte sont empruntés à Pflughaupt Laurent (*Lettres latines, op. cit.*, p. 23 et 39 respectivement).

¹⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁷⁰ Cf. V. Dalhet, *La ponctuation, op. cit.*, p. 23. Les alphagrammes relèvent du dessin de la lettre ; les « topogrammes » sont des phénomènes punctuo-typographiques.

Mallarmé, la page et le poème sont dans une relation « both of tension and complementarity », une « tension » d'où surgit une dynamique, un rythme.

Nous avons donc défini trois constructions-types de la visibilité. La première, à laquelle contribuent, donc, autant la « mise en page » globale que des phénomènes typographiques plus ponctuels, est la verticalité, la forme de colonne qui rappelle une « inscription »¹⁸⁷¹. Ensuite, c'est la déliquescence de cette inscription que nous observerons : une écriture minoritaire sur la page dessine sur les plages blanches qui l'entourent un rythme de brefs îlots. Ailleurs, la construction est horizontale, et fait redondance par sa forme globale aux traits qui la composent. Les poèmes d'une troisième catégorie s'opposent à ceux des deux premières par leur compacité : H. Meschonnic évoque en effet la « page dense ou éparse »¹⁸⁷². Il s'agira désormais d'observer comment l'étendue du texte noircit la page : c'est le poème « bloc ». Enfin, lors d'un dernier sous-chapitre, notre regard se fera plus microscopique et se concentrera sur les graphèmes seuls (lettres isolées), le point (simple ou double, points de suspension, d'exclamation, d'interrogation, mais aussi jonchant les lettres) et les phénomènes ponctuels (virgules, guillemets¹⁸⁷³).

2.3.3.1 Barres et colonnes

Parmi les organisations spatiales et visuelles qui utilisent le blanc et de la page, on peut dégager d'abord celle où ce blanc apparaît de part et d'autre d'une colonne. Celle-ci sera évoquée à travers plusieurs phénomènes qui permettent de la percevoir à diverses échelles : disposition globale, répétitions en colonne, points d'exclamation, lettrisme vertical.

2.3.3.1.1 Verticalité de la mise en page

La verticalité et la « colonne » poétique s'observent d'abord dans la mise en page, notamment dans les poèmes « Por el influjo de la primavera » de R. Darío, ou « Canción de otoño en primavera »¹⁸⁷⁴. Dans le recueil de J. R. Jiménez, les poèmes XXV, XXXVIII (« Sol

¹⁸⁷¹ Pour J.-C. Mathieu (*Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 14), « Le mot inscription désigne ce qui est gravé sur une colonne, une tombe, ce qui est enregistré dans une liste officielle et jadis ce qui servait de titre à un livre ».

¹⁸⁷² *Critique du rythme, op. cit.*, p. 303.

¹⁸⁷³ Le poème visuel « Llovía dulcemente si llorabas » de Juan Manuel Barrado (*La poesía visual en España*, Madrid, Edition d'Alfonso López Gradolí, Calambur, 2007, p. 67) utilise cette forme des guillemets simples qui, répartis sur l'ensemble de la page, y dessinent des larmes ou la pluie. Dans « La poésie visuelle taïwanaise : un retour aux origines de l'écriture » (*Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, 02/2007, URL : <http://transtexts.revues.org/index72.html>. Consulté le 07/06/2011) Marie Laureillard souligne que dans la graphie du vocable pluie en taïwanais, « les quatre points en imitent les gouttes ». Elle a rappelé auparavant que les idéogrammes asiatiques « fascinaient tous les adeptes » de la poésie visuelle.

¹⁸⁷⁴ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 106 et 111, respectivement.

en el camarote »), CXIX et CXXXIII ont ce type de composition¹⁸⁷⁵, ainsi que le poème « Salón » de V. Aleixandre¹⁸⁷⁶, ou encore « Julio de 1965 » de P. Gimferrer¹⁸⁷⁷.

Dans le poème XXXVIII, « Sol en el camarote » de J. R. Jiménez¹⁸⁷⁸, plusieurs phénomènes suggèrent la verticalité.

Amor, rosa encendida,
¡bien tardaste en abrirte!
La lucha te sanó,
y ya eres invencible.

Sol y agua anduvieron
luchando en ti, en un triste
trastorno de colores...
¡Oh días imposibles!
Nada era, más que instantes,
lo que era siempre. Libre,
estaba presa el alma.
– A veces, el arco iris
lucía brevemente
cual un preludio insigne...–

Mas tu capullo, rosa,
dudaba más. Tuviste
como convalecencias
de males infantiles.
Pétalos amarillos
dabas en tu difícil
florecer... ¡Río inútil,
dolor, cómo corriste!

Hoy, amor, frente a frente
del sol, con él compites,
y no hay fulgor que copie
tu lucimiento virgen.
¡Amor, juventud sola!
¡Amor, fuerza en su origen!
¡Amor, mano dispuesta
a todo alzar difícil!
¡Amor, mirar abierto,
voluntad indecible!

Outre les vers courts (heptasyllabes) et nombreux (trente-deux), on peut observer la répétition en colonne de « Amor » (vers 27, 28, 29 et 31), qui s'appuie sur le lettrisme du « A » majuscule verticalement dressée symbolisant, selon Laurent Pflughaupt, « les jambes par lesquelles l'Homme se tient debout, établissant ainsi un lien, un contact avec les énergies

¹⁸⁷⁵ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 117, 128, 188 et 202 respectivement.

¹⁸⁷⁶ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 97.

¹⁸⁷⁷ *Arde el mar, op. cit.*, p. 155.

¹⁸⁷⁸ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 128.

de la terre »¹⁸⁷⁹. Les nombreux points d'exclamation qui encadrent chacun de ces vers de barres verticales renforcent l'effet de colonne.

Par résonnances entre cet espace visuel et l'espace sémantique du poème, l'absence d'étendue horizontale dessinée renvoie à l'absence de durée. Les mots expriment directement l'instantanéité (« instantes, v. 9, « brevemente », v. 13), la non-continuité (« a veces », v. 12) et surtout la verticalité, comme le verbe substantivé « alzar » (v. 30). Symboliquement, l'image « verticale » de la colonne sur la page rappelle le halo de lumière qui entre dans le « camarote », soulignant la convergence entre signifié (réfèrent) et signifiant. Si la composition semble figurer, mimer avec les mots, un rayon de soleil « référentiel »¹⁸⁸⁰, celui-ci est surtout symbolique d'une clarté mentale et d'un éveil spirituel. Le locuteur « revela su lucha por conseguir un estado de ánimo y alma receptivo a su nuevo amor », selon M. P. Predmore¹⁸⁸¹. D'ailleurs, la temporalité est inscrite dans la composition même du poème, visuellement perceptible à travers les quatre strophes (de quatre, neuf, huit et dix vers) qui, progressivement, allongent « la colonne » en l'épaississant de lignes de plus en plus nombreuses, à l'image de cet « Amor, rosa encendida » (v. 1) dont nous observons à présent l'éclosion après un épanouissement tardif (« bien tardaste en abirte », v. 2). Si la première strophe compte quatre vers qui semblent isolés du reste – figurant le commencement léger et discret d'un rayon lumineux naissant ? – les suivantes sont plus longues et semblables entre elles d'un point de vue visuel (elles ne se différencient que d'un vers ou deux). L'espace en colonne pourrait ici suggérer tout de même un rythme temporel, mimer un processus arrivé à son terme (cf. l'adverbe « ya », v. 4), figurer un bâton de marche dont l'épaississement final imprime une temporalité dans l'espace de la page¹⁸⁸². D'ailleurs, pour B. Franco¹⁸⁸³ le rythme visuel (particulièrement dans une mise en forme verticale), peut « figurer un mouvement de l'esprit dans son rapport au temps, comme retour vers le passé ».

¹⁸⁷⁹ *Letras latinas, op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁸⁰ Il n'est d'ailleurs par rare qu'un poème « en colonne » le soit par effet de mimétisme. Ainsi, H. Meschonnic (*Critique du rythme, op. cit.*, p. 303) évoque l'écriture en colonne de la Bible hébraïque où sont énumérés « les noms des dix fils de Haman, dans *Esther* (IX, 7-9) verticalement dans l'ordre où ils étaient pendus ». Il associe cette disposition à ce qu'elle figure (« le figuratif ») et donc à un signifiant qui mime le signifié.

¹⁸⁸¹ Cf. *Diario de un poetareciencasado, op. cit.*, p. 128, note 13.

¹⁸⁸² Dans une interview, le poète Serge Pey confesse d'ailleurs composer des poèmes sur des bâtons car « la poésie est une marche ». Nous y voyons un symbole de la correspondance entre la « progression » de l'écriture – sa temporalité – et sa forme de colonne (ou de bâtons chez le poète français). (Cf. *Serge Pey et l'internationale du rythme*, sous la direction d'Andréas Pfersmann, Liancourt, Editions Dumerchez et Mont-de-Marsan, Editions L'Atelier des Brisants, 2009.

¹⁸⁸³ « Le rythme pour le regard », *op. cit.*, p. 261.

En incluant la temporalité et l'espace, le blanc de la page particulièrement visible dans les constructions « en colonne » prend part à une « architecture » comme dit H. Meschonnic¹⁸⁸⁴, rappelant qu'il s'agit de composer l'espace visuel en correspondance avec d'autres d'espaces, notamment temporels : alors « le blanc devient rythme »¹⁸⁸⁵. Dans le poème « Sol en el camarote », ce processus d'éclosion est d'ailleurs rappelé par le passage du prétérit (vers 1-23) au présent (dernière strophe) et, finalement à des phrases nominales (v. 27 à la fin), qui suggèrent le caractère éternel de cette éclosion, de cette « clarté » symbolique.

2.3.3.1.2 L'anaphore visuelle ou répétition de mots en colonne

Dans le poème « Sol en el camarote », la colonne dessinée par les vers est, comme on l'a vu, accentuée par un phénomène d'anaphore, c'est-à-dire une répétition de mot(s) en « forme de » colonne. On retrouve cette caractéristique dans d'autres poèmes comme « Helios » de *Cantos de vida y esperanza*¹⁸⁸⁶ où la verticalité est dessinée par les lettres « y » en anaphore, au début des vers 62 à 67 :

y del volcán inmenso,
y del hueso minúsculo,
y del ritmo que pienso,
y del ritmo que vibra en el corpúsculo,
y del Oriente intenso
y de la melodía del crepúsculo.

En outre, la colonne est aussi visuellement suggérée par les barres verticales du « H » majuscule de « Helios », répété plus irrégulièrement (v. 30, v. 44, v. 57)¹⁸⁸⁷. La lettre H dont Laurent Pflughaupt rappelle la forme de « colonnes » connote également « stabilité, construction »¹⁸⁸⁸. Elle est associée là encore à des points d'exclamation, autres barres verticales aux vers 1-2, 17-18, 30, 44, 57, 68, 72 et 75. Regroupant des phénomènes divers, la « colonne » (verticale) constitue une dynamique d'ensemble¹⁸⁸⁹. Lorsque M.-C. Lala évoque un cas de répétition de mots formant une colonne (dans une analyse d'un passage de G.

¹⁸⁸⁴ Critique du rythme, op. cit., p. 305.

¹⁸⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁸⁶ Cantos de vida y esperanza, op. cit. p. 93.

¹⁸⁸⁷ J.C. Mathieu note (*Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 157) combien la majesté du « H » a été soulignée notamment par V. Hugo.

¹⁸⁸⁸ Il s'agit des valeurs rattachées en priorité au graphisme de la lettre H (*Lettres latines, op. cit.*, p. 77).

¹⁸⁸⁹ On peut également observer ce phénomène de répétition « en colonne » dans les poèmes « Salutación del optimista » (où la verticalité est moins évidente car les vers sont plus longs), « Al rey Óscar », « Los tres Reyes Magos », « Letanía de Nuestro Señor Don Quijote » et « Lo fatal ».

Bataille)¹⁸⁹⁰, elle souligne l'opération de « commutation dans un contexte » qui se produit et l'importance de l'insertion du phénomène dans un espace paginal. En outre, elle affirme qu'il s'agit d'une ordonnance en « *série paradigmatique* » (*sic*) où les termes « apparaissent comme des équivalents sémantiques substituables ». Le terme « paradigmatique » souligne la valeur anti-syntaxique (non « syntagmatique ») de la verticalité. Les éléments changeants considérés comme « substituables » sont soumis à la prégnance d'un axe vertical dessiné non seulement par une répétition en anaphore visuelle mais plus globalement, dans les exemples que nous avons observés, par le poème lui-même.

Citons aussi dans *Diario de un poeta recién casado*, le poème XI qui associe répétition en anaphore et vers très courts¹⁸⁹¹. Dans *Marinero en tierra*, le poème « Pirata »¹⁸⁹² présente ce phénomène de répétition « en colonne » de manière plus ponctuelle (vers 4, 5, 10 et 11, les vers 6 et 12 en formulant une « variante »)¹⁸⁹³. On peut aussi l'observer dans « Invocación en Ginebra » de P. Gimferrer ou plus ponctuellement (v. 20-23) dans « Primera visión de marzo »¹⁸⁹⁴. On le trouve, enfin, dans le poème « La segunda esposa » de *Teoría*¹⁸⁹⁵. Dans ce dernier, la répétition en colonne associée à une forme globale verticale est, là aussi, limitée dans l'espace total du poème et le fragmente. L'espace compris entre les vers 1 et 13¹⁸⁹⁶ est plus dense que la suite, caractérisée par une ponctuation qui instaurent des moments brefs d'espace et de vide (le tiret du vers 24, par exemple), la diversité des caractères, ou l'échelonnement qui, au vers 14, interrompt la construction en « colonne » :

Agujero en el colmo del dolor
la frialdad del queso una princesa
mudo la zona que no existe besa
Agujero llamado nevermore
donde la angustia suavemente presa
donde la sangre blancamente cesa
Agujero llamado Dead Lenore
Fácil triunfo del pájaro no visto
lago de piedra en que muerte navega
flor en los ojos tos en la bodega
frío en los ojos donde muere amor

¹⁸⁹⁰ Marie-Christine Lala, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen*, 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours, 2000, [En ligne], mis en ligne le 13 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document1898.html>. Consulté le 16 février 2010.

¹⁸⁹¹ Cf. les poèmes XXXVIII, LXXV, CIV, CLXV.

¹⁸⁹² *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁹³ Cf. les poèmes « De 2 a 3 », « Recuérdame en alta mar » (où les répétitions ont lieu un vers sur deux uniquement) de même que dans « ¡Alegría ! ».

¹⁸⁹⁴ *Op. cit.*, pp. 142 et 148 respectivement. Cf. également le poème « Band of angels » (*ibid.* p. 164).

¹⁸⁹⁵ *Op. cit.*, p. 109. Cf. les poèmes 2 et 9 de « El canto del llanero solitario », « Condesa morfina » et certains passages du poème « Vanitas vanitatum ».

¹⁸⁹⁶ Cf. notre première partie où nous avons analysé le début de ce poème comme un sonnet.

frío en los ojos únicos Abrasor
la derrota triunfante en que yo insisto
Siendo, pero imposible
edificando mi herida

2.3.3.1.3 Barre sur la ligne : le point d'exclamation

Dans plusieurs des textes cités, nous avons mentionné la présence de points d'exclamation. Ceux-ci peuvent en effet être tenus pour de petits échos, microcosmes de la verticalité globale du poème sur la page, particulièrement dans *Cantos de vida y esperanza*, *Diario de un poeta recién casado* et *Marinero en tierra*. On notera en effet leur présence dans les poèmes « Helios », « Marcha triunfal », le deuxième « Retrato », « Por el influjo de la primavera », « ¡Carne, celeste carne de la mujer ! Arcilla », « ¡Aleluya ! » et « Letanía de Nuestro señor don Quijote » de R. Darío. Dans le recueil de J. R. Jiménez, mentionnons les poèmes VI, XIII, XV, XXI, XXXIII, LXVI, XLIX, LXXIX, CXIV, CXXVI, CXXXIII, CLIII, CLIX, CXCIII, CCIX, CCXXIII ou encore CCXXXIII. Dans le recueil de R. Alberti, enfin, nous pouvons évoquer les poèmes « Sueño del marinero », « A Claudio de la Torre », « Rosa-fría, patinadora de la luna », « Prólogo en la Sierra », « La reina y el príncipe », « Dialoguillo de otoño », « Elegía del niño marinero », « Desde alta mar » et « La niña que se va al mar ».

Dans le poème « Sueño del marinero » de R. Alberti¹⁸⁹⁷, les points d'exclamation confirment la verticalité dessinée par la longueur du poème de douze tercets auxquels s'ajoute un vers isolé. Les points d'exclamations, aux vers 7, 8, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 21, 29, 31, 36 et 37, ne surgissent pas, le plus souvent, au commencement du vers ou à la rime. Ils ne se superposent donc pas à la « limite » de cette colonne définie par la mise en page globale ; leur dynamique verticale est au contraire dispersée sur plusieurs vers.

Là aussi, on pourrait considérer cette longueur du poème qui, par son profil allongé, semble figurer la « ribera mía » (v. 1) et le « dulce río » (v. 2) au cours étiré dont la longueur est rendue par la métaphore lexicalisée du « brazo » (v. 3). Le terme « lomo » (v. 5) reprend aussi l'idée de continuité, suggérant la verticalité, la longueur et la forme élancée. Au vers 17, celle-ci est interrompue par un tiret, barre horizontale opposée, d'un point de vue visuel, au point d'exclamation dont il interrompt, syntaxiquement et visuellement, la verticalité. Au sein du poème, il exprime la rupture entre le discours sans interlocuteur déterminé (v. 1 à 16) et celui qui, à partir du vers 17, est adressé à la « Sirenita del mar ». A cet appel lancé, à ce

¹⁸⁹⁷ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 79.

surgissement d'un discours nouveau, différemment prononcé et adressé, correspond une forme visuelle différente.

2.3.3.1.4 Lettres verticales : L et LL

Typographie et ponctuation coïncident avec la graphie des lettres elles-mêmes, notamment, bien que plus rarement, la présence de verticaux « l » et « ll ». Dans le poème VI de J. R. Jiménez¹⁸⁹⁸, ces lettres abondent dans l'expression « el niño llora y huye », immédiatement après les points d'exclamation qui encadrent l'expression « ¡No, no! » (v. 1). Les jambages inférieurs, hastes et hampes¹⁸⁹⁹ des lettres « y » et « h » élargissent également la portée de l'écriture. Ici, la verticalité est une non-linéarité, non-continuité exprimée (sémantiquement) par le terme « no », mais aussi signifiée visuellement par l'échelonnement du vers 1, phénomène dont nous avons dit qu'il marquait un heurt :

– ¡No, no!
Y el niño llora y huye

La colonne visuelle peut d'ailleurs être mise en rapport avec l'alinéa, avatar de l'échelonnement qui contribue aussi à une mise en forme verticale. L'échelonnement qui laisse un « vide » entre un fragment de ligne et l'autre est également un élément de la mise en jeu du blanc et de l'espace « vide » sur la page. Il contribue à un type de configuration spatiale que nous qualifions de « légèreté » car interrompu, percé de blanc. Cette mise en jeu du blanc de la page renvoie à une seconde modalité de mise en forme visuelle.

2.3.3.2 Espaces et légèreté

2.3.3.2.1 Alinéas et marges blanches

Si nous ne reviendrons pas sur les échelonnements (étudiés plus haut), il faut néanmoins considérer le phénomène voisin qu'est l'alinéa, surtout quand celui-ci est imprévu (c'est-à-dire non seulement en début de strophe ou d'unité langagière), ostensible (aisément repérable visuellement), c'est-à-dire valable pour une étude de la particularité d'une écriture et de son rythme. Citons le poème CXCVIII de J. R. Jiménez, les poèmes « Nana » et « Casadita » de

¹⁸⁹⁸ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁹⁹ L.Pflughaupt (*Lettres latines, op. cit.*, p. 39) utilise les termes « hastes » et « hampes » pour désigner respectivement les traits au dessus et en-dessous de la portée. Il utilise également l'expression « jambage inférieure » pour le « y ».

R. Alberti¹⁹⁰⁰ (d'ailleurs déjà évoqués dans le chapitre sur l'échelonnement et l'enjambement), ainsi que les poèmes 1, 3, 4, 6, 8, 9 et 10 de la section « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero.

La position centrée de l'écriture sur la page, comme aux vers 9, 10 et 11 du poème « Le dernier voyage de Napoléon »¹⁹⁰¹ de *Teoría* de L. M. Panero est un autre phénomène qui contribue à la place abondante du blanc :

Maison du Roi
y la nieve
depositada en las almenas

La brève colonne se distingue visuellement des « blocs » denses de prose qui la précèdent et la suivent. Cette opposition formelle et visuelle correspond à l'association de « prose » et de vers, telle qu'H. Meschonnic l'observe chez Michel Butor ou Alain Veinstein¹⁹⁰² : « une alternance, irrégulière, en damier, de paragraphes en proses ». Il rappelle que « la page est plurielle ». Cette dichotomie visuelle de silences et de paroles crée, pour J.-C. Mathieu, « ce rythme spatial [qui] répond au rythme temporel des jours et des nuits »¹⁹⁰³, sans doute du fait de l'opposition du noir et du blanc.

Cette alternance en « damier » (Meschonnic) ou « échiquier » (Mathieu) est visible aussi dans le poème « Condesa morfina » de L. M. Panero¹⁹⁰⁴ où des alinéas forment des colonnes sur la page aux vers 20 à 23 (alignés à droite) puis des vers 23 à 25 (alignés à gauche) :

dime tus sombras lentamente
despacio como si anduviéramos
como si bajo la noche anduviéramos
tú que andas sobre la nieve.

Y aterido de frío por el
Puerto de Londres
– is going to fall –

¹⁹⁰⁰ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 124.

¹⁹⁰¹ *Teoría, op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁰² *Critique du rythme, op. cit.*, p. 325. Tibor Papp, à son tour, l'observe chez Mallarmé (« De la page mallarméenne à l'écran poétique », in *Le texte et son inscription*, dir. R. Laufer, Paris, CNRS, 1989, p. 195).

¹⁹⁰³ *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 119.

¹⁹⁰⁴ *Teoría, op. cit.*, p. 120.

Visuellement, les deux fragments semblent se répondre : est-ce une figuration symbolique du « Puente de Londres » (v. 24) dont la chute prochaine est évoquée ? Est-ce au contraire une représentation d'une démarche dont l'évocation est répétée avec les verbes « anduviéramos » et « andas » (v. 21, 22 et 23) ? La trace de l'encre sur la page se substituerait à cette « démarche de la poésie »¹⁹⁰⁵, où la voix-je s'inscrit dans les formes qu'elle dessine sur la page et auxquelles le blanc participe.

Ici, ces formes sont des blocs, mais aussi des lignes. Une oblique est suggérée autour du vers 18, doublement échelonné, jusqu'au vers 22. La longueur exprime le mouvement¹⁹⁰⁶ justement évoqué par « anduviéramos ». Une autre ligne peut être observée à partir du second fragment du vers 23 jusqu'au vers 25. Lui répond une ligne extérieure (qui étire la marge de droite) avec laquelle elle converge – les vers 23 à 25 sont en effet de plus en plus courts. Le double mouvement est interrompu par les tirets qui, comme on l'a vu plus haut¹⁹⁰⁷, mettent fin à leur dynamique en la « barrant » d'une nouvelle horizontalité.

Dans une alternance de blocs et d'obliques, de blancs et de noirs, le poème s'élabore visuellement, par la confrontation d'espaces qui se côtoient « l'un *contre* l'autre » (comme dit J.-C. Mathieu)¹⁹⁰⁸. De même, dans le premier poème de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero¹⁹⁰⁹, les vers 36 à 39 sont isolés par un alinéa qui élargit la marge de gauche et forme une colonne « blanche » répondant à la colonne « noire » d'écriture, à la droite de la page. Divisé en deux horizontalement, l'espace acquiert son unité par une dynamique verticale – nécessaire à l'appréhension du « damier ». Pour Mallarmé, « la page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification* et du blanc ou *marge* »¹⁹¹⁰. Ce rapport, c'est son rythme visuel¹⁹¹¹. Dans le poème « Ilusión »¹⁹¹² de R. Alberti, l'opposition noir-blanc s'observe entre les différentes strophes, la seconde (dont les vers sont courts, et qui est « coupée » de lignes laissées blanches) s'opposant en cela à la troisième, plus dense et de vers plus longs :

¹⁹⁰⁵ J.-C. Mathieu, *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 118.

¹⁹⁰⁶ Une des caractéristiques des lignes obliques est de créer le mouvement, selon L. Pflughaupt, *Lettres latines, op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁰⁷ Cf. l'exemple de R. Alberti, « Sueño del marinero ».

¹⁹⁰⁸ *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 121.

¹⁹⁰⁹ *Teoría, op. cit.*, p. 85.

¹⁹¹⁰ Cité par J.-C. Mathieu, *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 175.

¹⁹¹¹ Dans « Le chant des chants : une traduction relation » (in *Les gestes dans la voix, avec Henri Meschonnic*, sous la direction de P. Michon, *op. cit.*, p. 98), Serge Martin propose une « conception plus élargie de la ponctuation afin d'augmenter l'attention à tout le rythme dans le poème ».

¹⁹¹² *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 138. Cf. également le poème « Correo » du même recueil et le commentaire proposé par José Luis Tejada (« *Marinero en tierra* » de Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 61) : la typographie souligne la composition interne du poème et notamment le changement de thème.

2

Al alba me fui,
volví con el alba.

Vuelvo,
chorreando mar,
a mi casa.

Amargo,
sin retama.

3

¡Traje mío, traje mío,
nunca te podré vestid,
que al mar no me dejan ir!

¡Nunca me verás ciudad,
con mi traje marinero;
guardado está en el ropero,
ni me lo dejan probar!

¡Mi madre me lo ha encerrado,
para que no vaya al mar!

La légèreté suggérée évoque des mouvements de flux et de reflux brefs et rapides (« me fui » / « volví ») ; elle contraste avec la strophe 3 qui, sans être massive, correspond à une expression lyrique plus développée (et, notamment des phrases plus longues et incluant plusieurs propositions). Toutefois, il n’y a pas, dans ce recueil de R. Alberti, d’alternance constante en damier, mais une progression – un rythme – issu des rapports encre/blancs sur la page.

2.3.3.2.2 Colonne trouée et légèreté

Dans d’autres poèmes, la verticalité est aérée, suggérée par une colonne trouée, construite par touches sur l’espace de la page, se jouant des blancs qui l’entourent et la percent. Si l’on conçoit aisément le travail effectué sur le blanc dans les recueils les plus récents du *corpus*¹⁹¹³, il ne faut pas écarter celui en œuvre dans *Canto de vida y esperanza* : là aussi, le blanc se convertit en un acteur de l’espace poématique, comme dans le poème « Ofrenda »¹⁹¹⁴. Les mots (« corona », v. 3, « un hada », v. 7, « los lises », v. 11, etc.) sont grâce à lui isolés, dénudés ou mis en valeur¹⁹¹⁵. Dans le recueil *Espadas como labios*, le

¹⁹¹³ Cf. « Puente de Londres » de P. Gimferrer (*Arde el mar, op. cit.*, p. 147) et le premier poème de la section « El canto del llanero solitario », de L. M. Panero (*Teoría, op. cit.*, p. 85 ; cf. vers 1 à 20). Toutefois, ce phénomène n’est pas nouveau : cf. Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España, op. cit.*, p. 15-74.

¹⁹¹⁴ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p.146.

¹⁹¹⁵ Cf. également les poèmes « Augurios » (*ibid.*, p. 132), « ¡Aleluya ! » (*ibid.*, p. 136) de R. Darío.

poème « Instante »¹⁹¹⁶ présente également ce type d'espace, à l'image du terme « suspendido » sur lequel se clôt le texte. Cette légèreté est particulièrement présente dans le recueil de J. R. Jiménez ; on peut citer entre autres les poèmes LIX, ou les premiers vers du poème LVI¹⁹¹⁷ :

Delante, en el ocase, el sí infinito
al que nunca se llega.

– ¡Síííí!

Y la luz,

incolora,
se agudiza, llamándome...

(v. 1-4)

Dans une moindre mesure, on peut mentionner les poèmes « Prólogo en la sierra » « Dialoguillo de otoño » ou « De 2 a 3 » de R. Alberti¹⁹¹⁸. Malgré la diversité de leurs écritures, tous accordent une place conséquente au blanc de la page, lequel n'est pas une négation, mais l'affirmation de la légèreté, du silence « actif ». H. Meschonnic dément en effet toute définition du blanc comme manque : « Il est entre des paroles, *du côté de la parole*, plus que son contraire, bien qu'on l'y oppose. Un silence n'est pas l'absence de langage »¹⁹¹⁹. De même, Bernard Franco cite à ce sujet Sedar Senghor : « on voit, ici, le rôle du silence et qu'il est d'abord *actif*. C'est la voix du tam-tam, qui bat le rythme essentiel, qui dit les choses essentielles »¹⁹²⁰. Ce rythme essentiel, celui de la légèreté et du mot « suspendu » s'offre d'abord au regard, dans le poème « Instante » de V. Aleixandre. Le premier verbe « mira » (v. 1) pourrait d'ailleurs inciter à cette lecture purement visuelle du texte¹⁹²¹. La récurrence des lettres majuscules au vers 5 : « Forma. Clamor. Oh cállate » confère à l'espace typographique une visibilité et une diversité interne qui en accentue la légèreté, d'autant que deux des trois capitales (le « C »¹⁹²² et le « O ») suggèrent ou insèrent un fragment de vide, qui fait écho à celui contenu dans les voyelles « o » et « a », répétées en alternance, de même qu'au blanc de

¹⁹¹⁶ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 90.

¹⁹¹⁷ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 146 et 139, respectivement. Cf. également les poèmes XX (*ibid.*, p. 114) et LXIX (*ibid.*, p. 154).

¹⁹¹⁸ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 90, 106 et 107, respectivement.

¹⁹¹⁹ *Critique du rythme, op. cit.*, p. 304. Pour Jean Cohen au contraire, « Le blanc est le signe graphique de la pause ou silence. Signe naturel au demeurant, l'absence de lettres symbolisant normalement l'absence de voix » (*Structure du langage poétique, op. cit.*, p. 57).

¹⁹²⁰ « Le rythme pour le regard », *op. cit.*, p. 240.

¹⁹²¹ Si l'on admettait une identification du regard projeté et de l'objet, l'image « mis ojos » (v. 1) renverrait à deux gros yeux dessinés par les « O » majuscules du vers 4 échelonné.

¹⁹²² L. Pflughaupt (*Lettres latines, op. cit.*, p. 59) invite à ce rapprochement entre O et C en soulignant que, « la forme de la lettre C s'inscrit dans un cercle » qui, par son ouverture, rappelle « l'image de l'œuf éclos dont l'être nouvellement issu peut prétendre partir à la découverte du monde ».

la page, également laissé par les marges, l'échelonnement du vers 4, la ligne sautée entre les vers 6 et 7.

Ces différents phénomènes liés au « blanchiment » de la page peuvent être associés, ailleurs, à l'abondance de points de suspension qu'on a notée dans certains passages du poème « Yo soy aquel que ayer no mas decía », tout comme dans « La dulzura del Ángelus », « Canción de otoño en Primavera », et « El soneto de 13 versos », de R. Darío ; de même, les poèmes V, XXIII, XXXI, LXV, LIII, LIV, LVI, LXXXI, XCVII, XCIX, CXLVII, CLVI et CLXXI présentent cette composition. Enfin, le petit poème « Siempre que sueño las playas » de R. Alberti¹⁹²³ est troué de vides ponctuels laissés sur la ligne par les points de suspension à répétition :

Siempre que sueño las playas,
las sueño solas, mi vida.
...Acaso algún marinero...
quizás alguna velita
de algún remoto velero...

L'écriture cède à cette « nécessité de blanchir » la page (évoquée par D. Scott¹⁹²⁴) : « les marges, les blancs fantômes, les sirènes des intervalles attirent », dira aussi J.-C. Mathieu¹⁹²⁵. En effet, le blanc situé après les vers 2 à 5 et situé « sous » le terme « playas » du premier vers pourrait figurer la part de rêve et le non-dit du locuteur qui s'évade justement dans cette « plage » blanche. Celle-ci est potentiellement infinie, limitée apparemment par les bords de la page, les points de suspension un débordement. Peut-être est-ce là aussi une raison (ou un effet ?) de l'abondance de « s », ligne courbe que L. Pflughaupt associe aux « notions de dynamisme, de retour et d'éternité »¹⁹²⁶.

¹⁹²³ *Marinero en tierra, op. cit.* p. 121.

¹⁹²⁴ « The importance of the intrusion of 'blancs' into the text is also stressed by Bertrand in his instructions to the 'metteur en page' when he asserts as a general rule the necessity to 'blanchir' » (*Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France, op. cit.*, p. 130). Au cours de son analyse de *Gaspard de la nuit*, D. Scott observe également le rôle (dans la construction de ce « blanc ») des différentes strophes ou paragraphes : « The various formal units of the text (epigraph, introductory couplets, subsequent stanzas) are thus made to stand out as visually differentiable, the totality of the poem being in most cases, visible in its entirety and framed by the white margin of the page ».

¹⁹²⁵ *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 121.

¹⁹²⁶ *Lettres latines, op. cit.*, p. 118.

2.3.3.2.3 Dessins d'horizons

Tout comme dans les poèmes construits « en colonne », où le silence est l'outil de la légèreté, le blanchissement est également lié à une configuration horizontale de l'espace paginal. La colonne est opposée à la ligne dans les poèmes « Salutación a Leonardo », « Tarde del trópico » ou « ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla... » de R. Darío¹⁹²⁷. Dans le poème « Divina psiquis, dulce mariposa invisible » de R. Darío, deux espaces s'opposent : vers 1-20, puis vers 21-35. Même chose dans « Letanía de Nuestro Señor Don Quijote » où l'on distingue trois temps ou territoires : d'abord entre les vers 1 et 53, puis des vers 54 à 63, nettement plus courts, enfin des vers 64 à la fin.

Dans le poème « Suicidio » de V. Aleixandre¹⁹²⁸, les vers, longs d'abord (v. 1-4), se raccourcissent progressivement (strophe 1-3), jusqu'à se stabiliser (strophes 3-8), puis s'allongent à nouveau (à partir de la strophe 9)¹⁹²⁹, dessinant une voûte qui évoque un dessèchement puis un épanouissement final :

Carne de cristal triste intangible a las masas
Un farol que reluce como un seno mentido
Aquí junto a la luna mi voz es verdadera
Escúchame callando aunque el puñal te ahogue

Yo era aquel muchacho que un día
saliendo del fondo de sus ojos
buscó los peces verdaderos
que no podía ver por sus manos

Manos de ocho montañas
confabulación de la piedra
dolor de sangre en risco
insensible a los dientes

(strophes 1 à 3)

[...]

Luces por las axilas luces
luces en forma de tobillos
y esa cintura estrecha
que traspasó la luna

Los ojos son caricias del viento
son un dolor que va a olvidarse pronto
en cuanto los cabellos sepan hablar despacio
ahora que caen sobre los oídos últimos

(strophes 8 et 9)

¹⁹²⁷ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit. p. 83, 109 et 125, respectivement.

¹⁹²⁸ *Espadas como labios*, op. cit., p. 99.

¹⁹²⁹ Cette progression en climax qu'on peut rapprocher, peut-être, de l'effet visuel « d'escalier » observé dans le chapitre sur l'échelonnement, se retrouve aussi dans les poèmes XVI de J. R. Jiménez (le vers 10 constitue le paroxysme), « Mi voz » de V. Aleixandre », « Mazurca en este día » de P. Gimferrer (v. 1-6) et le poème 5 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero (vers 67-74).

La première strophe correspond à une sorte d'introduction, où le locuteur annonce ce qui suit (« Escúchame callando », v. 4) alors que vient ensuite le récit d'un souvenir (« Yo era aquel muchacho que un día... », v. 5). Les motifs s'enchaînent (« manos », v. 9, « unos labios », v. 19, « piernas », v. 22) avec la rapidité d'une décharge électrique (« Un calambre », v. 25). Au contraire, dès que les vers s'allongent, les allusions à la temporalité et à la durée abondent : le verbe « olvidarse » (v. 33), les expressions « hablar despacio » (v. 34), « dulcemente mueve » (v. 38) et les allusions à l'ouïe (d'abord avec « los oídos », v. 36) et l'art, temporel, qui lui est associée : « música » (v. 39).

Visuellement, les vers traduisent par leur longueur progressive la temporalité. Si l'organisation langagière est la même que précédemment (succession de motifs : « mares », « árboles », « ojo » v. 41-43), désormais, leur évocation conjointe se limite à un vers, sur lequel elle s'étire, dont l'étendue horizontale « pousse » comme poussent (« crecen », v. 46) les branches (« ramas ») qui gravissent jusqu'aux sommets des montagnes (« peñascales », v. 45), « sin limitaciones » (v. 47).

Ce mouvement d'absorption des mots dans le trait¹⁹³⁰ est aussi un mouvement de traction. L'écriture, dirait J.-C. Mathieu, « tire la langue » et absorbe les mots comme les « lenguas » (v. 48) évoquées par V. Aleixandre « chupan las hormigas ». J.-C. Mathieu rappelle l'étymologie de « trait » : « *tractus*, ce qui a été tiré »¹⁹³¹. L'auteur d'*Ecrire, inscrire* distingue en outre lignes et traits : alors que « la ligne enferme ou ouvre, souligne un contour ou indique une direction », le trait est immobile, une « trace » laissée par « un corps qui est passé là ». Il est la marque de l'écrivain, la matière première du rythme visuel¹⁹³².

¹⁹³⁰ Alors que nous observons une cohérence du trait et du mot, André Leroi-Gourhan (*Le geste et la parole*, *op. cit.*, p. 286) remarque au sujet de la calligraphie chinoise que « le rythme des mots est balancé par celui des traits, sur des images aux rapports complexes où toutes les parties de chaque caractère et les caractères de l'un à l'autre scintillent d'allusions autour des mots ».

¹⁹³¹ *Ecrire, inscrire*, *op. cit.*, p. 195. *Tracé* était le synonyme courant d'*écrit* au XVII et XVIIIème siècles.

¹⁹³² Dans le recueil *Marinero en tierra* de R. Alberti, les poèmes « El niño muerto » et « Desde alta mar » (*op. cit.*, p. 102 et 127 respectivement) présentent une configuration globale horizontale, de même que le poème « Pasadizo secreto » de L. M. Panero (*Teoría*, *op. cit.*, p. 115) : les vers 1 et 7, très longs par rapport au reste, donnent à l'ensemble une forme allongée visuellement appréciable. Dans le recueil *Arde el mar* de P. Gimferrer, le poème « Una sola nota musical para Hölderlin » (*op. cit.*, 162) a une composition similaire, du fait de la longueur des vers 4, 6, 7 et 10 particulièrement. Parfois, quelques vers seulement « suggèrent » l'horizontalité comme dans le poème XXIX (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 121) de J. R. Jiménez (v. 1, v. 4 et v. 6). Cf. également les poèmes LXIX, CXX, et les petites compositions en prose ne comptant que trois ou quatre lignes, comme les poèmes CXLI, CCIV, CCXX, CCXXI, CCXXII, CCXXIII.

La configuration visuelle horizontale rend apparente cette puissance du trait comme révélateur du corps¹⁹³³ du texte. Dans le poème LI de J.R. Jiménez¹⁹³⁴, le vers 3 tient ce rôle.

¿No ves el mar? Parece, anocheciendo,
– acuarela de lluvia,
con – agua dulce – suaves verdes, amarillos, rosas –,
un tierno, un vago pensamiento mío
sobre el mar...

L'étirement de sa ligne est accentué par les trois tirets qui en espacent les mots. Des « traits » allongent le poème, tirés par la ponctuation ou ébauchés par la mise en page, produits de l'adjectivation importante (v. 3 et 4), des enjambements (« sirremático », vers 4-5). L'horizontalité sur la page rappelle le calligramme, reproduisant l'horizon vers lequel se tourne le locuteur qui interroge, au vers 1 : « ¿No ves el mar ? ». Dans cette phrase au style direct, la seconde personne apostrophée pourrait désigner le lecteur lui-même, qu'on incite à voir¹⁹³⁵.

D'ailleurs, le poème semble dessiner sur la page ce jeu de l'écume sur le sable. Comme dit François Lyotard : « le texte fait visage. Il est placé comme un visage en face de celui qui le lit. Entre deux visages, il y a une relation qui est la symétrie par rapport à un point, le point où s'échange la parole »¹⁹³⁶. Le texte se présente lui-même comme ce visage en incitant le lecteur de J. R. Jiménez à l'observer autrement, comme un espace graphique.

Néanmoins, la perpétuelle mobilité de la mer est suggérée par les blancs laissés, sur la portée par les tirets et les points de suspension¹⁹³⁷ qui disent aussi l'inachevé du mouvement qu'il suggère faute de pouvoir l'inscrire. L'écriture épouse ainsi ce mouvement répété, par son dessin. H. Meschonnic commente la « page performative »¹⁹³⁸ qui « fait ce qu'elle écrit qu'elle fait, en s'imprimant éclatée [...] Elle est une image ». Si par le blanc, elle exprime

¹⁹³³ Nous revenons plus bas sur l'apparition de ce corps dans l'écriture.

¹⁹³⁴ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 136.

¹⁹³⁵ Dans sa brève « poética » rédigée pour l'anthologie *La poesía visual en España* d'Alfonso López Gradolí (*op. cit.*, p. 34), Julián Alonso déclare : « Pienso además que en esta actividad es importante, como en ninguna otra, la complicidad y la colaboración del espectador/lector de la obra. El es no sólo el destinatario sino el elemento final que dará sentido al trabajo iniciado por el autor ».

¹⁹³⁶ *Discours, figure, op. cit.*, p. 213.

¹⁹³⁷ Andrée Chauvin-Vileno associe également les points de suspension chez G. Pérec, « points de fuite et points de densité du texte », marques d'une « mémoire trouée », « trace qui dit l'absence sans la résoudre » (« Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, n°14, 2002, <http://semen.revues.org/2509>).

¹⁹³⁸ *Ibid.*, p. 328.

l'hésitation de la voix¹⁹³⁹, « cet espace à perte de vue sur l'invisible » qu'est l'horizon, selon M. Collot¹⁹⁴⁰, qu'en est-il lorsque l'encre fait corps avec les bords de la page ?

2.3.3.3 Le texte, corps de l'écriture

2.3.3.3.1 La disposition en blocs

La configuration spatiale qui s'oppose le plus à la disposition en colonne est le « bloc »¹⁹⁴¹, où la densité de l'écriture posée sur la page, la recouvre presque entièrement, comme pour y éliminer tout blanc, presque tout vide (à l'exception des marges, parfois minces, imposées par les normes éditoriales). Dans notre *corpus*, on peut notamment associer à cette catégorie les poèmes « Cyrano en España » et « Filosofía » de R. Darío, et « Oda a Venecia ante el mar de los teatros », de P. Gimferrer : un seul bloc englobe la totalité de l'espace poématique, de même que dans le poème « Nacimiento último » de V. Aleixandre¹⁹⁴². Dans ce dernier cas, la longueur des vers contribue également à éliminer le blanc typographique, à emplir la page pour souligner la construction unitaire du poème. On l'observe, enfin, dans le recueil *Teoría*, dans le poème « E non trovan persona che li miri »¹⁹⁴³ et dans la préface « Practicar el anasurma... »¹⁹⁴⁴.

Dans ce dernier texte, qui est également un « paratexte », un « seuil » (voir G. Genette¹⁹⁴⁵) l'imprécision des frontières est observable à plusieurs niveaux. La disparition ou l'amincissement des marges (visuelles d'abord) renvoie à la figure du locuteur camouflé¹⁹⁴⁶ par l'écriture dense. Faut-il voir dans l'absence apparente d'organisation formelle de ce bloc ou « cube », un retour à la forme originelle des mots comme le suggère J.-C. Mathieu¹⁹⁴⁷ ? Le « bloc » brut figure-t-il la sincérité de l'émergence du « je » ou cette densité extrême a-t-elle au contraire pour objectif l'illisibilité, c'est-à-dire : la non-lecture et la négation d'un rythme ?

¹⁹³⁹ Cf. notre chapitre 2.2.2.

¹⁹⁴⁰ *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 27.

¹⁹⁴¹ Ce format en « concentrated block » est repéré par D. Scott dans *Les illuminations* d'A. Rimbaud (*Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, *op. cit.*, p. 131).

¹⁹⁴² *Op. cit.*, p. 55. Les poèmes « Circuito », « Ya es tarde », « Silencio », « Desierto », « Sin ruido » et « Blancura » du recueil *Espadas como labios* ne comportent pas d'interligne ni de division en strophes, mais les vers sont plus courts et laissent plus de place au blanc de la page.

¹⁹⁴³ *Teoría*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁴⁵ Dans *Seuils*, *op. cit.*, p. 283 pour la définition de la « préface dénégative » comme c'est le cas ici.

¹⁹⁴⁶ Avec l'expression « practicar el anasurma », il s'insurge contre ce qu'il désigne comme un « dévoilement impudique » que constitue la rédaction d'une préface.

¹⁹⁴⁷ *Ecrire, inscrire*, *op. cit.*, p. 161. En outre, M. Collot désigne le poème comme « aléthéia, voilement-dévoilement conforme à la vérité de l'être. » (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 180)

Ici, en effet, l'intérêt que le lecteur porte à l'auteur est dénigré (« poco o nada de mi *experiencia* te interesa », l. 2). Estompant la densité et la non-articulation du bloc, l'italique instaure une écriture autre, qui souligne la « *experiencia* » du texte, qui n'est pas celle de l'auteur¹⁹⁴⁸. Le locuteur, quant à lui, a gagné en corporéité, mais, par le même coup, est réduit à un outil (« este *ou tis* que es el que escribe », l. 21). J.-C. Mathieu souligne son rapport avec l'œil : « La main, organe du pouvoir, est donc soumise à l'œil, organe du savoir, le savoir-faire de l'une est subordonné au savoir de l'autre »¹⁹⁴⁹ : c'est dire le rapport entre la visualité du texte et l'objet livre par le biais du corps (œil et main), et du rythme qui révèle ce corps. La spatialisation fait apparaître le rythme comme produit de la main qui trace et de l'œil qui dirige, tous deux révélés par l'organisation du texte dans l'espace et sous le regard. Selon B. Franco, « c'est sur un mode visuel, c'est-à-dire spatial, que le rythme acquiert une matérialité »¹⁹⁵⁰.

En effet, dans cette préface de L. M. Panero, la revendication de la « mort de l'auteur » permet paradoxalement la valorisation du texte (« no estaba mal del todo », l. 24)¹⁹⁵¹ et de l'objet livre (« mi próximo libro », l. 25). Ce dernier est bien considéré comme un lieu, celui d'une « *ceremonia alquímica* », un espace accueillant « la *prima materia* » de l'écriture, les mots et les lettres qui composent cette page dense. Si le corps du texte apparaît tout en se niant lui-même (« lugar que no existe »)¹⁹⁵², c'est surtout, par sa configuration en bloc, ses articulations et sa mise en forme qui disparaissent. Ce paradoxe est évoqué par Louis-René des Forêts, pour qui l'écriture « en bloc » où « il n'y a pas de répit » est une écriture qui lutte contre sa propre mort¹⁹⁵³. La préface de L. M. Panero semble mener ce double mouvement de négation et de la vie et de la mort, peut-être pour s'inscrire dans l'éternité ou l'atemporalité. F. Peralto affirme d'ailleurs que la « *poesía visual* » agit comme un « *revulsivo* que venga a

¹⁹⁴⁸ En effet, ce dernier est méprisé (« esa imaginación pobre (Leopoldo María Panero) »), réduit à une entité fictive (« esa entidad llamada 'autor' », l. 4). L'allusion à sa mort – non sans humour et dérision : « que ahora devoran unos perros », l. 6 – renvoie à la personne « réelle » de l'auteur, à son corps, dont le statut, la valeur, la permanence sont remis en question : « esta triste ficción » (l. 7).

¹⁹⁴⁹ *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 67. Cf. également J. Goody, *Entre l'oralité et l'écriture, op. cit.*, p. 21) et L. Pflughaupt, *Lettre latines, op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁵⁰ « Le rythme pour le regard », in *Le rythme dans la poésie et les arts, op. cit.*, p. 239.

¹⁹⁵¹ Une telle valorisation du talent de l'écrivain est impensable dans une préface classique. La stratégie adoptée par L. M. Panero (c'est-à-dire l'humour et les paradoxes) permet de contrer ce principe, sur lequel elle ironise grâce à l'idée de « mort de l'auteur ».

¹⁹⁵² Ce paradoxe semble d'ailleurs avoir « hanté » L. M. Panero qui propose en 1974 « un trabajo sobre la escritura, la muerte total de la literatura » (cf. *El contorno del abismo, vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Benito J. Fernández, Barcelona, Fábula, 2006, p. 178). Depuis un texte de 1972, intitulé « Los lobos devoran al rey muerto », il souhaite « intentar un texto que se devore a sí mismo ».

¹⁹⁵³ Louis-René des Forêts commente l'écriture de Proust (cité par J.-C. Mathieu, *op. cit.*, p. 195).

destrozar la ‘pesada losa del sepulcro’ (páginas-tumba) »¹⁹⁵⁴. Mais n’est-ce pas par la visualité du texte, par l’écriture visible, justement, que la parole obtient sa fixation dans l’espace ?

Au contraire, peut-être une autre structure visuellement repérable, composée quant à elle de deux blocs massifs, correspond-elle à cette dissolution de l’unicité – du sens univoque – et à une perturbation de l’intégrité formelle et sémantique¹⁹⁵⁵ ? Elle se trouve dans « Verdad siempre »¹⁹⁵⁶ de *Espadas como labios*. De même, le poème en prose LXXXII, « Cementerio » de J. R. Jiménez¹⁹⁵⁷ est composé de deux blocs denses. L’immobilité (« se ha quedado », l. 1) évoquée dans le premier bloc ou paragraphe est évincée par le mouvement suggéré dans le second (« quita el viento... », l. 9). Ainsi, les deux rectangles dessinés sur la page expriment une opposition binaire qui rappelle ces « paralelos hacia un infinito cercano » que sont les tombes (l. 8)¹⁹⁵⁸. On peut opposer ces compositions notamment à « Salutación del optimista » de Rubén Darío¹⁹⁵⁹, composé de plusieurs blocs.

Quand elle étudie la poésie sonore, Isabelle Krzywkowski¹⁹⁶⁰ y observe l’émergence d’un nouvel espace, celui de la « spatialisation du poème par la voix et l’émergence d’une nouvelle donnée poétique : le corps. » Si la voix fait apparaître le corps et la « spatialisation », ne peut-on dire, qu’à son tour, la spatialisation donne au poème un corps et, par extension, une voix ? La conception visuelle de l’écriture, la spatialisation, permettrait ainsi une « réflexion sur l’oralité » (I. Krzywkowski) qui lui joint « la typographie et plus généralement le rythme et l’abstraction », scellant ainsi cette alliance entre le sonore et divers éléments visuels, plus généralement « la notion d’espace ». Cet espace oral – celui de la bouche à travers laquelle se grave « l’invisible voix »¹⁹⁶¹ – est bien l’espace visible sur lequel se grave le rythme du corps¹⁹⁶². Du parcours de la main à la bouche et/ou au regard, le corps de

¹⁹⁵⁴ Francisco Peralto, *Algo sobre poesía visual*, Málaga, Corona del Sur, 2008. Ce texte reprend la conférence du même titre prononcée le 19 décembre 1998.

¹⁹⁵⁵ Pour Marie Laureillard, la poésie visuelle se produit en effet « au détriment de la cohérence et des rythmes du langage commun » (cf. « La poésie visuelle taïwanaise : un retour aux origines de l’écriture », *op. cit.*).

¹⁹⁵⁶ *Op. cit.* p. 81.

¹⁹⁵⁷ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 166.

¹⁹⁵⁸ Faut-il voir une trace de calligramme ? A-t-on atteint la frontière du figuratif et, donc, du sémantisme ? La similarité de la composition du poème XCIV, intitulé « Cementerio en Broadway » (*Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 173) et dont le thème est proche semblerait l’indiquer.

¹⁹⁵⁹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁶⁰ *Le temps et l’espace sont morts hier, op. cit.*, p. 84. M. Alimeck définit la phoné comme l’investissement de la corporéité par l’affect (*Les voix des mots, op. cit.* p. 34).

¹⁹⁶¹ Etienne Pavillon, cité par J.-C. Mathieu, *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 24. Michel Murat souligne également le lien entre l’oralité et la spatialisation de la poésie (*Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie, op. cit.*, p. 158). Denis Vasse également, dans le premier chapitre, « Comment lire ? », de *L’ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974, p. 7.

¹⁹⁶² Serge Pey parle de « mise en corps du sens » (*Serge Pey et l’Internationale du rythme, op. cit.*, p. 246). Dans une interview (cf. DVD joint au livre) il affirme d’ailleurs que « la poésie n’est pas séparée du corps ».

l'œuvre, dans son étendue, se donne à voir : « Toute page est un spectacle », répète Henri Meschonnic¹⁹⁶³.

2.3.3.3.2 Collages en capitales

La naissance de la voix est parfois complexe, plusieurs voix dialoguent surgissant sur la page, convertie pour l'occasion en un forum de papier. Si I. Krzykowski commente la « polyphonie à l'unisson et l'utilisation simultanée des voix et de bruits sur des textes différents »¹⁹⁶⁴, il est certain que cette polyphonie n'est pas qu'auditive. La plurivocité est aussi visuelle, la page et le poème sont un dialogue où s'« affichent » les différentes voix dans la matérialité de l'écriture dont la spécificité dit parfois la diversité des locuteurs. Dans les poèmes CCXXXII, CCXXXVIII, CCXL et CCXLII de J. R. Jiménez et les poèmes 6, 9 et 10 de la section « El canto del llanero solitario », de L. M. Panero, un effet de « collage » ou d'affichage est immédiatement repérable.

Les majuscules servent de support au discours officiel et impersonnel, opposé au discours assumé par le « je », en minuscule, dans le poème CCXXXII de *Diario de un poeta reciencasado*¹⁹⁶⁵, où elles représentent l'écrêteau sur la maison de W. Whitman (vers 10 à 15). De même, dans le poème CCXXXVIII¹⁹⁶⁶, les majuscules (v. 8-11) figurent une affiche annonçant la mise en vente de la « iglesia pequeña » de Broad Street :

SE VENDE O ALQUILA
78 X 92 PIES
SAMUEL W. LEWIS
RAZÓN: EDIFICIO DE COMPRA Y VENTA DE FINCAS.

La présence de chiffres, du signe mathématique « x » (multiplié) soulignent le caractère visuel et anti-syntaxique de ce langage. Les deux-points (« razón: », ligne 11) remplacent une conjonction et une formulation de la cause par les mots, ils inventent une autre syntaxe¹⁹⁶⁷.

¹⁹⁶³ *Critique du rythme, op. cit.*, p. 303. Cf. F. Muriel Durán: « La página [...] se convierte en un espectáculo pluriforme » (*La poesía visual en España, op. cit.*, p. 128).

¹⁹⁶⁴ *Le temps et l'espace sont morts hier, op. cit.*, p. 84.

¹⁹⁶⁵ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 288.

¹⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 293.

¹⁹⁶⁷ Ainsi, Isabelle Krzykowski évoque le « Le 'blanc', espace dans l'espace de la page, rythme visuel qui tient lieu d'ordre syntaxique ». (*Le temps et l'espace sont morts hier, op. cit.*, p. 83).

Les symboles mathématiques expriment directement et hors contexte, ils signifient par eux-mêmes sans qu'une voix ou une « parole » (M. Bakhtine) n'ait à les supporter¹⁹⁶⁸.

Par les majuscules, le locuteur retrouve cette utilisation efficace du langage : « index pointé vers ce que l'écriture cursive ne dit qu'entre ses lignes »¹⁹⁶⁹, elles s'opposent au discours linéaire et phrastique qui précède (l. 1-7). Le rythme visuel se fixe, la lecture rebondit sur place. Le langage est aussi matériel : l'affiche semble découpée et collée telle quelle sur la page du poème. Telle un « index »¹⁹⁷⁰, la majuscule fait « le geste de pointer »¹⁹⁷¹ le discours. De même, les signes mathématiques, garants de la pureté du message, montrent combien la spatialisation du texte bouleverse aussi la communication¹⁹⁷².

C'est également le cas dans le poème XIX de *Diario de un poeta recién casado*, ou le poème XLVII où, là aussi, les majuscules figurent la reproduction du « calendario de la sala » qui proclame : « MARTES » (l. 16). On les trouve également dans les poèmes CCXL et CCXLII. Ce type de « collage » est présent aussi – plus rare – dans *Cantos de vida y esperanza*, aux vers 19 et 20 du premier des « Retratos »¹⁹⁷³ où l'apparition des majuscules en bout de vers a la valeur – mais aussi la force – du cri jeté « ¡AL OLVIDO ! » et « ¡AL VIENTO ! ». Par les majuscules, la lecture s'arrête sur le langage devenu simple objet, simple cri. Dans le dernier vers du poème « Acaba » de *Espadas como labios*¹⁹⁷⁴, les majuscules énoncent un discours étranger et supérieur, proclamation de « todo lo uniforme » : « ACABA » (v. 42).

Dans le recueil de L. M. Panero, le recours aux majuscules est fréquent, que celles-ci soient isolées (poème 2 et 3 de « El canto del llanero solitario »), utilisées sur des phrases complètes (poème 5) ou en collage (poèmes 6, 9 et 10), pour une imitation, par exemple, de cartes de tarot dans le poème 9 : « XV = destino » (v. 106)¹⁹⁷⁵. Ailleurs, elles recopient des étiquettes de vin qui semblent insérées au beau milieu du discours (v. 87 à 91). La disposition en colonne « rompt » visuellement la linéarité syntaxique:

¹⁹⁶⁸ Cf. le signe mathématique « = » dans le poème 1 de la section « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, ainsi que les chiffres du poème 9 de la même section, et des poèmes « Doceavo » et « Vanitas vanitatum » de la section III. Cf. chez J. R. Jiménez, les poèmes CCXXVI et CCXXXII.

¹⁹⁶⁹ J.-C. Mathieu, *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁷⁰ Cf. J.-C. Mathieu, *ibid.*

¹⁹⁷¹ Elles rappellent en cela les démonstratifs (cf. *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p. 44).

¹⁹⁷² Isabelle Krzykowski, *op. cit.*, p. 83. Elle cite Goldenstein qui parle de « délinéarisation » et de « discohérence ».

¹⁹⁷³ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.* p. 104.

¹⁹⁷⁴ *Espadas como labios, op. cit.* p. 85.

¹⁹⁷⁵ *Teoría, op. cit.*, p. 100.

WEIMBRAND
SOTERN
SAINT-EMILION
MEDOC
CHIANTI

LACHRIMACHRISTI
RENE BARBIER
LANGUEDOC MOSELLE
αχρεατν
CUNE

Majuscules (du discours cité) et minuscules (dans les autres vers) présentent deux énonciations, celle du locuteur et celle des messages impersonnels qui scandent notre quotidien¹⁹⁷⁶. La dualité des discours s'exprime par les oppositions typographiques (majuscule/minuscule) et de mise en page (colonne/ linéarité). La disposition en colonne renforce la « chosification » du langage et l'identification page/étiquette, confondant là encore le poème et la feuille. La différence des voix suppose celle des rythmes : visualité vs linéarité, objet vs discours.

Dans le discours anti-syntaxique et anti-linéaire des majuscules, le rythme visuel est immédiat, atemporel. Il a la solidité et la fixité d'une épitaphe, comme on en trouve dans le recueil de J. R. Jiménez. : les poèmes XC, « Epitafio ideal de una mujer muerta en una novela » et CXXV, « Epitafio » exhibent par les majuscules le langage gravé dans la pierre¹⁹⁷⁷. Dans le poème XC¹⁹⁷⁸, la disposition des lettres capitales « E » (v. 1) et « F » (v. 1 et 3) forme un angle droit qui souligne le ton péremptoire de l'affirmation : « Estás aquí ».

Está aquí. Fue sólo
que tu alma subió a lo más insigne.
Fue sólo – estás aquí –
el abrirse de un breve día triste.

En outre, le dessin même des composées de barres horizontales et verticales illustre la stabilité de l'écrit immuable. Intéressons nous à présent au rythme de ces lettres-dessins : cadence, épaisseur des lignes, particularités typographiques.

2.3.3.3.3 La page comme aire de je(u) typographique

Dans l'élaboration du sujet sur la page, le rythme est également une composition commune et plurielle dans laquelle interviennent des jeux de signes, de symboles et de forme. Cette forme est modelée par la typographie : l'italique est utilisé dans les poèmes « Salutación

¹⁹⁷⁶ Francisco Peralto observe une influence des « distintos lenguajes empleados por los artistas » par « los *mass media* » (*Algo sobre poesía visual, op. cit.*). Le terme écrit en alphabet grec est une autre rupture visuelle, mais également sémantique puisqu'il signifie « Acaste » et renvoie à un personnage de la mythologie et non pas à un vignoble, comme les autres.

¹⁹⁷⁷ Dans son article « Inscription funéraire moderne et contemporaine », Jean-Didier Urbain fait allusion à cette immobilité de l'épitaphe « devenue topographique », *Le texte et son inscription, op. cit.*, p. 102.

¹⁹⁷⁸ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 170.

a Leonardo », « El soneto de trece versos » et « Thánatos » de *Cantos de vida y esperanza*. Dans les poèmes « Yo soy aquel que ayer no más decía... », « Por el influjo de la primavera », « Madrigal exaltado » et « Letanía de Nuestro señor Don Quijote », elle introduit un « collage » en langue étrangère, de même que les poèmes XIX, LXII, LXIX, LXXVIII, XCI, XCIV, CXXX, CCXXII et CCXXIV de J. R. Jiménez¹⁹⁷⁹, les poèmes « Santoral agreste » et « Correo » de R. Alberti, les poèmes « Desierto » de V. Aleixandre et, dans le recueil de L. M. Panero, le premier poème de la section « El canto del llanero solitario » ainsi que le poème « Maco »¹⁹⁸⁰.

Dans le poème XX de J. R. Jiménez, « ¡Dos hermanas ! »¹⁹⁸¹, les caractères italiques ne témoignent pas de la présence d'une langue étrangère, mais n'en indiquent pas moins un langage étranger, voire étrange, transcrivant le parler andalous : non-prononciation du « s », transformation du « h » en « j », exagération de l'accentuation sur le « a » de « Jermaaana ». La confrontation du parler andalou « ¡Do Jermaaana ! » (v. 2) et d'un langage normatif : « ¡Dos hermanas ! » dans le titre, permet de mettre en évidence le décalage et de confronter texte et paratexte : un langage incarné et une norme. Le premier est le produit de l'oralité, et donc d'un corps dont témoigne sur la page la visualité du texte, grâce à l'italique. Les voyelles répétées des termes « *Jermaaana* » (v. 2), « *Violeeetaa* » (v. 5) et « *Agüüüüita* » (v. 6) expriment autrement cette corporité. La longueur des vers ainsi augmentée fait écho à celle, sonore, du cri lancé par les protagonistes (« Una niña », v. 5, « Un niño », v. 6).

Les phénomènes s'entrecroisent et confirment leur renvoi au corps du texte comme incarnation de la parole : dans le poème CCXL de J. R. Jiménez¹⁹⁸², sont énumérés plusieurs reproductions de discours publicitaires, « anuncios » de sermons :

THE CRISES OF THE CHRIST

Organ recital 7.45 P. M.

Preaching 8 P. M.

SPECIAL SUNDAY EVENING SERVICES

¹⁹⁷⁹ On le trouve en outre sans citation en langue étrangère dans les poèmes XXXIII, XXXVIII, LXXX, LXXXIX, CV, CXXX, CLXIX, CXCVI et CXCVIII.

¹⁹⁸⁰ On notera aussi que la préface, les poèmes 1, 3, 5 et 9 de « EL canto del llanero solitario » les poèmes « Condesa morfina », « Maco » et « Vanitas vanitatum » ont également recours à l'italique en dehors des citations de langues étrangères. Bien que n'introduisant pas de citations en langue étrangère, l'italique est également utilisé pour introduire un discours rapporté par le locuteur et traduit dans « Vanitas vanitatum ». Au vers 8, l'expression « *hoteles de una noche* » est une citation de T. S. Eliot, au vers 42, « *Interminables avenidas lluviosas* » renvoie à S. Fitzgerald, « *menos que nada* », au vers 60, à Basíledes. L'hypotexte biblique est important, notamment avec la citation du vers 111, entièrement en italique.

¹⁹⁸¹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.* p. 114.

¹⁹⁸² *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 294.

A. RAY PETTY

	APRIL	2 D. CHRIST AND THE CROWD
		9 TH. CHRIST AND THE COWARD
TOPICS		16 TH. CHRIST AND THE CROSS
		23 D. CHRIST AND THE CONQUEST
		30 TH. CHRIST AND THE CROWN

Le poème affiche, d'autres pages se substituent à lui. Avec la typographie, le discours rapporté semble recopié sans réélaboration de la mise en forme¹⁹⁸³, reproduisant tels quels des « anuncios ». Les alinéas successifs (l. 11-15, 22-26, etc.) s'ajoutent à une typographie diversifiée : caractères romains et italiques (l. 16), gras et non gras¹⁹⁸⁴, majuscules/minuscules (l. 7 et 8¹⁹⁸⁵) mais aussi de différentes tailles (à la ligne 10, par exemple, les lettres majuscules sont plus grandes que celles des lignes suivantes). La diversité des écritures exprime la diversité des voix réunies, mais aussi distinguées, par la mise en page et la typographie. Cette pluralité ne rime pas toujours avec l'immédiateté de leur rythme mais participe parfois d'une élaboration spatialisée.

L'écriture visuelle réinvente sa propre temporalité déroulée au sein de l'objet livre et des pages. Dans la section « El canto del llanero solitario », un rébus est formulé dans le poème 10¹⁹⁸⁶ :

☞ ?+] [.£. °+ . ¿?] [.

Quand une résolution est proposée, deux pages plus loin, dans le poème « La segunda esposa », le lecteur est invité à un feuilletage – prise de conscience de l'objet-livre¹⁹⁸⁷ – et probablement une tentation de retour en arrière. Cette modalité d'écriture souligne la dimension « espacial » du poème, définie par F. Peralto¹⁹⁸⁸. La page apparaît comme un

¹⁹⁸³ Par exemple, dans le poème CCXLII, les premiers mots, entre guillemets, constituent bien une citation, alors que ceux en majuscules et centrés sur la page (lignes 3 et 4) constituent un « collage ».

¹⁹⁸⁴ Vers 16 : « SPECIAL MUSIC – GOOD SINGING – **YOU ARE WELCOME** ».

¹⁹⁸⁵ Vers 7 et 8 :

Organ recital 7.45 P. M.

Preaching 8 P. M.

THE CRISES OF THE CHRIST

¹⁹⁸⁶ *Teoría*, op. cit., p. 105.

¹⁹⁸⁷ Dans son article consacré à André Du Bouchet, Serge Linares commente la valeur de l'acte de « tourner la page », associé par lui à « la fragilité de sa présence » [du sujet] mais aussi à celle du lecteur « qui accomplit ce geste quand l'évoque le poète » (« *Peinture d'André Du Bouchet : le spectacle de la voix* », *L'appel, écriture poétique et inscription du dehors de René Char à Jacques Réda*, op. cit., p. 82.

¹⁹⁸⁸ Le poème « espacial » est « un libro que sólo puede 'leerse' si se manipula, es decir, si el 'lector' opera las páginas buscando la información que contiene el texto. Se trata de un poema en donde la fisicalidad del papel, su textura, transparencia, sus accidentes (perforaciones y rugosidades) y las diversas posibilidades de combinación

espace rythmique : « une page est toujours un rythme, et un moment du rythme qu'est l'unité-livre »¹⁹⁸⁹, dira H. Meschonnic. Elle est aussi un espace de jeu qui déguise pour un temps le livre de poèmes en un magazine de mots-croisés (avec solutions à la fin) et où le langage manie l'humour et l'ironie¹⁹⁹⁰, comme au vers 70 qui renverrait à une « clave propuesta por Poe ». L'absence de guillemet à cette prétendue citation déroute, mais là encore, c'est que les codes ont changé, chaque lettre est plus espacée sur ce vers 70 que dans le reste du poème :

r í o q u e n o e x i s t e

(clave propuesta por Poe)

La différence de typographie indique celle des voix/locuteurs. Cette solution est bien sûr une fiction : les parenthèses encadrant le vers 71 cherchent-elles à l'isoler pour mettre en valeur ou pour camoufler cette ironique référence à E. A. Poe ?¹⁹⁹¹ Elles semblent aussi exprimer le doute du locuteur qui énonce cette phrase qu'il sait erronée ; elles disent l'hésitation dans la voix et sont encore la marque de l'oralité. Sur la page, le rythme ludique, visuel et spatial rebondit avec le jeu des voix.

2.3.3.4 Les lettres dessinent

Ce jeu émane aussi de la ponctuation qui allie graphisme et oralité, comme le remarque Nina Catach : « La ponctuation présente ses potentialités sur deux axes : en abscisse, elle rejoint et complète dans la mesure du possible (car elle est sobre) les informations de la langue orale. En ordonnée, elle a un ordre graphique interne que l'on peut dire dans une certaine mesure 'autonome' »¹⁹⁹². Nous pensons que ces axes ne relèvent pas du dualisme, mais qu'ils se confondent. Notre intérêt pour la graphie nous pousse donc à associer ponctuation et lettrisme. Ainsi, le poète « visuel » Bartolomé Ferrando affirme : « Usamos el cuerpo de la letra con las características físicas que ostenta: su dureza, su fragilidad, su textura, su flexibilidad, su elasticidad. La escritura se diluye, se disuelve, se desbarata »¹⁹⁹³. Lettres de l'alphabet et symboles de ponctuation forment des points, des courbes (virgules, points d'interrogation) et des triangles qui « habitent » la page. Si l'on entend le terme

de los textos inscritos (en el voltear e intercambiar las páginas) exigen la actitud activa y atenta del lector » (*Algo sobre poesía visual, op. cit.*).

¹⁹⁸⁹ *Critique du rythme, op. cit.*, p. 303.

¹⁹⁹⁰ Le rebus est perçu par F. Lyotard comme une forme de subversion : « proche du rêve, il impose des formes fortes de subversion à l'espace textuel » (*Discours, figure, op. cit.*, p. 295).

¹⁹⁹¹ Doit-on y voir une référence intertextuelle aux univers « extraordinaires » imaginés par E. A. Poe ? Il s'agit en tout cas d'une référence détournée et ironique, le rébus de L. M. Panero n'apparaissant pas chez E. A. Poe !

¹⁹⁹² *La ponctuation, op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁹³ *Poesía visual en España, op. cit.*, p. 154

« calligraphie » dans le sens où l’entend Roger Laufer¹⁹⁹⁴ : « la possibilité d’appropriation individuelle de l’art de tracer les lettres et les mots, à la manière des maîtres-écrivains d’autrefois », comment cette « liberté individuelle » et visible traduit-elle sur la page l’émergence d’une voix-je et d’un rythme ?

2.3.3.4.1 Rondeurs et courbes

Si nous regroupons et classifions les signes du point de vue, purement visuel, de leur dessin sur la page, nous pouvons d’abord noter la présence des lettres arrondies (o, p, b, q) dans les poèmes XXIX, XLIV, LXVI, CLXVI, et CLXXXII de J. R. Jiménez, les poèmes « Mi corza », « Dondiego sin don », « El niño muerto » de R. Alberti, « El vals », « Instante » et « Salón » de V. Aleixandre, ainsi que le poème 10 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero.

Dans le poème XXIX de J. R. Jiménez¹⁹⁹⁵, l’abondance de « o » est accentuée par les « c » qui ébauchent les mêmes rondeurs, aux vers 8, 9 et 10. Leur dessin rappelle la bouche qui se resserre pour, dans un même geste, donner un baiser (« besándose », v. 8)¹⁹⁹⁶ et prononcer ce « o », ou ce « b » dont la forme même « évoque également le dessin des lèvres » selon L. Pflughaupt¹⁹⁹⁷. Les lettres sont encore un témoignage du corps, d’une voix et leur rythme est celui de leur oralité.

En outre, graphiquement, le « o » tracé sur la page y insère un blanc¹⁹⁹⁸. Cette présence-absence de la lettre typographiée fait, curieusement, écho à celle de la mer qui sans cesse s’avance et se retire : « En ti está todo, mar, y sin embargo, / ¡qué sin ti estás » (v. 1-2). Pareille au flux et au reflux, dans un « eterno conocerse (...) y desconocerse », la pensée du locuteur (« como mis pensamientos », v. 6) tournoie comme la plume qui trace la lettre « o ». Ce rythme de boucles et de ressassement semble intrinsèque aux lettres « rondes ». On peut

¹⁹⁹⁴ « La calligraphie animée », in *Le texte et son inscription*, op. cit., p. 223.

¹⁹⁹⁵ *Diario un poeta recién casado*, op. cit., p. 121.

¹⁹⁹⁶ Le « o » est aussi associé au mouvement du baiser – tentant mais retenu – dans le poème LXVI, « Berceuse », du même recueil. Dans le poème CLXXXII, la lettre « o » semble également mimer, non plus la bouche qui forme un baiser, mais les pièces de monnaie et d’or, connotée par le terme « oro » (répété huit fois aux vers 12 et 13).

¹⁹⁹⁷ *Lettres latines*, op. cit., p. 56. L. Pflughaupt fait remarquer que le « b » se trouve au commencement des mots qui « impliquent l’utilisation de la bouche (du latin *bucca*) ».

¹⁹⁹⁸ Cf. plus haut, notre commentaire du poème « Instante » de V. Aleixandre. En outre, L. Pflughaupt souligne l’importance de prendre en compte les blancs (*ibid.*, p. 12) : « Pour percevoir au mieux le dessin de chaque lettre, il conviendra d’attacher autant d’importance à l’aspect des traits noirs qui la structure qu’à celui des contreformes (les blancs) qui participent tout autant à leur expression ».

aussi l’observer dans le poème XLIV¹⁹⁹⁹ où la récurrence de cette lettre « o » accompagne le mouvement des « vagues » qui s’affirment pour se nier :

las negaciones suyas, como olas
 – ¡ no, no, no, no, no, no, no, no, no, no! –

Le caractère paradoxal du « o » qui s’ouvre pour introduire un vide réapparaît dans le poème CXLI de J. R. Jiménez²⁰⁰⁰, pour évoquer la complexité du raisonnement. Le « O » majuscule de « Obedecer » (l. 2) se retrouve à la ligne suivante dans « cobaría », « humiliación » et « servilismo » (dans deux cas sur trois la forme du « c » lui fait écho) comme pour rendre visible la relation entre ces termes. D’un mot à l’autre, la voyelle o « fait signe » et connote l’absence de volonté, formant ainsi un graphème opposé, au sein du poème, à un quelconque « signo de energía » (v. 2). Le terme de « signo » révèle la puissance signifiante des lettres qui, par un jeu d’échos visuels entre les mots, possèdent, outre le rythme intrinsèque formé par l’agencement de leurs traits, un rythme par rebondissements – répétitions en écho – territorialisé sur la page.

Dans le poème 10 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁰⁰¹, la présence-absence du « o » est soulignée ou plutôt « entourée » par les parenthèses qui dédoublent, en quelques sortes le dessin arrondi sur le vers 50 échelonné :

desperaci(ó)n
 n(o)
 d(o)l(o)r

Tout en accentuant la forme, les parenthèses prolongent le « o » et sa boucle infinie de présence-absence, mais l’inversent aussi : si la lettre « o » introduit un « blanc » dans le discours, la parenthèse introduit un mot (ou comme ici une simple lettre), tout en l’excluant du discours. Notons enfin que ce type de dessin fait écho à d’autres arabesques, comme celle des points d’interrogations, dans les poèmes LXXI, CV, CXLVI et CCXLI de J. R. Jiménez,

¹⁹⁹⁹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 132.

²⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 210.

²⁰⁰¹ *Teoría, op. cit.*, p. 105.

dans les poèmes « Mapa mudo » et « Prólogo »²⁰⁰² de R. Alberti ainsi que dans les poèmes « Julio de 1965 » et « Invocación en Ginebra »²⁰⁰³ de *Arde el mar*.

2.3.3.4.2 Croches, pointes et fourches

Contrairement à la boucle et à l'arrondi du « o », la fourche du « Y » et les crochets des « J » et des « C » agrippent la page. Dans le poème « El verso sutil que pasa o se posa », de R. Darío²⁰⁰⁴, abondent les lettres à « haste » courbée et/ou fourchue : « f » (v. 4 et 11 particulièrement), « j » et « y » (en moyenne, plus d'une par vers)²⁰⁰⁵. Dans le poème XXXVI de J. R. Jiménez²⁰⁰⁶, les « C » semblent des crochets qui éraflent la page et incarnent ces « cóncavas manos cazadoras » qui saisissent le jour (« Un cielo cada día », v. 1) mettant en pratique le *carpe diem* latin en s'emparant de l'instant (« instante », v. 4). Dans la seconde strophe, seulement, où cette possession s'avère n'avoir été qu'illusion, les « c » sont absents. On observera aussi, dans le poème CCXXIX de J. R. Jiménez, les « crochets » des « G » et des « f » – particulièrement du terme « Gafas » réitéré huit fois qui semblent, là encore, agripper la page pour exprimer l'observation attentive menée par le locuteur²⁰⁰⁷. La répétition de la lettre mime celle de l'acte : un regard scrutateur sans cesse fixé sur son objet.

Le rythme émane de la seule réitération d'une même lettre : dans le poème CLXXXV de J. R. Jiménez²⁰⁰⁸, le « v » répété inlassablement (ainsi que le « y » minuscule) au vers 8 dessine sur la page les vaguelettes de l'océan (« ¡mar vivo, vivo, vivo, todo vivo y vivo solo »). Dans le poème « Le châtiment de Tartuffe » de *Teoría*, le « V » toujours en majuscule de « Vanity » (répété au vers 1, 3, 4, 9 et 18), repris par les « w » (de « followed », v. 2, « powerful », v. 3, « weight » et « which », v. 4, etc.), semble figurer un gouffre dont le fond est la honte : « Every triumph of Vanity / is followed, inexorably, by Shame ». Hasard du graphisme ou puissante signifiance de la lettre ?²⁰⁰⁹

²⁰⁰² *Marinero en tierra, op. cit.* p. 118.

²⁰⁰³ Dans ce dernier, la forme arrondie des points d'interrogation (répétés du vers 26 à 28) se retrouve dans les « Q » majuscules. Les « o » abondent aussi : « dorada – ¿o más bien amito ? – » (v. 15), « quomodo, quando » (v. 17), accentués par les lettres « d » et « q ».

²⁰⁰⁴ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 119.

²⁰⁰⁵ Les lettres « l » et « h » sont abondantes également.

²⁰⁰⁶ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 127.

²⁰⁰⁷ On pourrait commenter aussi le poème « Caddy, caddy (llamé) » de L. M. Panero.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 248.

²⁰⁰⁹ Cf. le poème visuel « Vértigo » de J.M. Calleja qui représente un grand U majuscule occupant toute la page et sur lequel se tient une figure féminine prête à tomber (*Poesía visual en España (antología incompleta)*, *op. cit.*, p. 86).

Peut-on penser un rythme issu de ces lignes brisées et de ses pointes ? Il n'est certes pas anodin que dans le poème XXV de J. R. Jiménez²⁰¹⁰, le V soit, là aussi, un gouffre au fond duquel disparaîtra le printemps, comme l'exprime le futur « Verá » (v. 6). Le triangle pointe en bas du « V » majuscule s'allie à fourche du « Y » majuscule (v. 4 et 18)²⁰¹¹. En revanche, le dessin du « z », « à l'image de la foudre », est à même d'évoquer « la terrible amenaza » (v. 1). L'agressive lettre « à pointes », qui exprimerait « la porte fermée par sa diagonale » (V. Hugo)²⁰¹², semble tracée d'un coup d'épée²⁰¹³. Là encore, la graphie est révélatrice du corps, de la main qui cisaille la page, les signes interagissent pour *dessiner* un rythme de pointes et d'angles.

Dans ce poème de J. R. Jiménez, les lettres pointues et fourchues s'ajoutent aux guillemets, signes que l'on retrouve dans les poèmes XXV, LXXXV, CXXX et CCXXVIII de du même auteur, ainsi que dans la préface de *Teoría*, le poème 2 de « El canto del llanero solitario » (v. 29), le poème « Pasadizo secreto » (v. 7) et le poème « Vanitas vanitatum » de L. M. Panero (v. 109). Le guillemet « coupe » visuellement la ligne et retrouve la racine du terme « écrire » « du latin *scribere*, lui-même formé à partir de la racine indo-européenne *ker* ou *sker*, rattachée à la notion de coupure ou d'incision »²⁰¹⁴. Cette valeur visuelle rejoint d'ailleurs sa fonction syntaxique puisqu'il introduit, comme le souligne A. Compagnon, le découpage-collage d'un discours étranger²⁰¹⁵. Les guillemets substituent à la lecture linéaire (déjà mise à mal par les enjambements et mots « coupés ») une lecture spatialisante.

2.3.3.4.3 Traces de pas sur la page

Sur le bref espace paginal occupé par le poème « Licantropi, hiboux, calaveras » de L. M. Panero²⁰¹⁶, « m » et « n » conduisent la lecture et miment une avancée sur la ligne. Dans le poème XIII de *Diario de un poeta recién casado*²⁰¹⁷, l'abondance de la lettre « m » ou « M » produit un écho entre les termes clés « Moguer » (répété aux vers 1, 14 et 15), « Madre » (v. 1 et 15), « hermanos » (où le « dessin » produit par le « m » est partiellement

²⁰¹⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 117.

²⁰¹¹ V. Hugo y voit « l'embranchement de deux routes », Y. Bonnefoy un « carrefour » (cités par J.-C. Mathieu, *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 182 et 157).

²⁰¹² La présence de « z », « v » et autres lettres qui « accrochent » la page, est repérable également dans le poème 8 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero.

²⁰¹³ L. Pflughaupt (*Lettres latines, op. cit.*, p. 29) souligne l'importance de la « gestuelle » dans le dessin de cette lettre.

²⁰¹⁴ *Lettres latines, op. cit.*, p. 10.

²⁰¹⁵ *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979, p. 247.

²⁰¹⁶ *Teoría, op. cit.*, p. 115.

²⁰¹⁷ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 110.

réitéré par le « n », aux vers 1 et 15), qui disent en ce début de recueil l'attachement du locuteur pour sa terre natale synonyme de patrie, de famille, également appelé « nido » (v. 2), terme dans lequel apparaît aussi le graphisme « n ». En cela, le « m » et le « n » se rejoignent dans leur signification profonde. La terre (terre-mère et patrie) est décrite par des termes incluant au moins l'une de ces deux lettres : « campo », v. 6, « viñas », « llanos », v. 7, « mundo », v. 8. D'autre part, ces lettres sont aussi rattachées à la mort, envisagée comme bénéfique (« morir es sano », v. 11)²⁰¹⁸ et déjà présente dans le paysage (« cementerio », v. 4). Les graphismes « m » et « n » sont également présents dans les mots « amor » (v. 5) et « mar » (v. 6), qui constituent une seconde patrie possible pour le locuteur²⁰¹⁹.

Moguer. Madre y hermanos.
El nido limpio y cálido...
¡Qué sol y qué descanso
de cementerio blanqueado!

Un momento, el amor se hace lejano.
No existe el mar; el campo
de viñas, rojo y llano,
es el mundo, que el mar adorna sólo, claro
y tenue, como un resplandor vano.

¡Aquí estoy bien clavado!
¡Aquí morir es sano!
¡Éste es el fin ansiado
que huía en el ocaso!

Moguer. ¡Despertar santo!
Moguer. Madre y hermanos.

Si ces valeurs symboliques de la lettre sont pertinentes dans le poème²⁰²⁰, c'est parce qu'elle constitue une dynamique de la mise en page du poème : les lettres offrent des *leitmotive* visuels, comme le « a » minuscule dans le poème « Palabras » de V. Aleixandre ou dans le poème « Sal desnuda y negra sal » de R. Alberti, où il est répété vingt-neuf fois sur huit vers. Dans le poème 4 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, c'est la

²⁰¹⁸ Cette connotation maternelle et mortuaire du « m » est également explorée par le poète Luis Eduardo Aute, dans sa composition « Matria o muerte », *Poesía visual en España (antología incompleta)*, op. cit., p. 54.

²⁰¹⁹ Nous avons évoqué en première partie l'évolution qui était la sienne et la maturité progressive qu'il acquiert au fil du recueil (cf. à ce sujet les commentaires de M. Predmore). Pour une étude de ce poème (ainsi que du rapport entre le poète et Moguer dans le recueil), cf. « *El nido limpio y cálido* ». *El Moguer de Juan Ramón Jiménez en Diario de un poeta recién casado* de Mercedes Flores Martín, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2005, p. 49-52.

²⁰²⁰ On pourrait évoquer la présence de « m » ou « n » dans les poèmes XLI, XLIV, LXVI, CXVI (lignes 18 à 25), CLI, CLVIII et CCVIII de J. R. Jiménez, le poème « Marina » de R. Darío, les poèmes « Amor de miramelindo » et la seconde strophe de « El mar muerto » de R. Alberti, les compositions « Nacimiento último » ou « El más bello amor » de V. Aleixandre et, enfin, les poèmes « Mazurca en este día » et « Julio de 1965 » (où nous pouvons observer également l'abondance de « r ») dans le recueil de P. Gimferrer.

répétition du « pont renversé »²⁰²¹ du « U » (du mot « Ulm ») qui instaure des échos visuels et détermine une progression, des rappels, des redondances, c'est-à-dire l'élaboration d'un rythme basé sur la typographie et la forme des lettres. A l'intérieur d'un espace – la page, le livre – ces lettres fonctionnent comme des « formules », non des répétitions « nues » (G. Deleuze), mais des échos et des rappels qui exhibent le poème et y construisent un rythme, fait de traits et de points. Ces derniers élargissent la ligne phrastique en lui dessinant une périphérie.

2.3.3.4.4 « Points et ligne sur plan » (W. Kandinsky²⁰²²)

En ce qui concerne la visualité (de la poésie comme de la peinture), comme le précise W. Kandinsky, le point, non mathématique mais « géométrique » a une surface : « en se matérialisant [il] doit atteindre une certaine dimension, occupant une certaine surface sur le plan de base »²⁰²³. Il est une « goutte d'encre / [...] dans l'infini de la page » (Parmiggiani²⁰²⁴) qu'il ne s'agit plus de considérer dans sa « relation pratique-utilitaire » avec la phrase, mais comme une « forme matérielle ». Dans certains poèmes, les lettres à points sont en effet abondantes : poème LVI de J. R. Jiménez, « Elegía » de R. Alberti²⁰²⁵, poèmes 10 et « La segunda esposa » de L. M. Panero. Le point est également une figure de ponctuation parfois doublée (« : »), visuellement assez proche de la virgule (« , ») avec laquelle il s'associe pour une figure double (« ; »). Ces points peuvent être repérés dans les poèmes XCIX et CI de *Diario de un poeta recién casado* ainsi que dans le premier poème de « El canto del llanero solitario », les poèmes « Quemar a Kafka » et « LSD Limerick » de L. M. Panero.

Dans le poème CLVIII, « Mar de pintor »²⁰²⁶, de J. R. Jiménez, les quarante-deux points du poème (de sept vers seulement), signalant la fin d'une phrase, d'une proposition, ou surmontant les « i », envahissent l'ensemble de la composition. Cette ponctualité graphique et symbolique est à l'image de celle, temporelle, des instants évoqués successivement : « Seis de la mañana » (v. 3), « Nueve de la mañana » (v. 4), etc. Le point retrouve cette double valeur observée par W. Kandinsky. Il est d'abord le « symbole de l'interruption, du Non-Être » : ici la temporalité semble interrompue, comme si la journée du locuteur se résumait à une série d'instantanés non connectés. Il instaure des échos entre différents fragments. Anti-linéaire, anti-

²⁰²¹ Lewis Carroll, cité par J.-C. Mathieu, *op. cit.*, p. 182.

²⁰²² W. Kandinsky, *Points et lignes sur plan*, *op. cit.*

²⁰²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁰²⁴ Cité par J.-C. Mathieu, *Ecrire, inscrire*, *op. cit.*, p. 156.

²⁰²⁵ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 98.

²⁰²⁶ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 226.

temporel, le point est également opposé à la longueur et à la monotonie de certaines activités évoquées par les tirets : « – Lectura –. » (v. 4).

Le point à répétition habille et décore l'espace : dans le poème 10 de « El canto del llanero solitario », de L. M. Panero²⁰²⁷, il est encore accompagné d'une « barre », verticale cette fois, lorsqu'apparaît la lettre « i » répétée à quatre reprises aux vers 43, 44, 55 et 59 : « y el pájaro dijo sólo iiii ». Isolée, dans le poème « Quemar a Kafka », il ne le met pas moins en valeur, telle une mouche qui, par un effet de contraste, magnifie le blanc de la joue qui l'entoure. Le point tient une place centrale – au sens géométrique du terme :

Adelgazar

en una calle de Praga.

La disposition du poème rappelle cette expérience de W. Kandinsky où, ayant agrandi un point et l'ayant déplacé de l'alignement de la phrase, le peintre constate que celui-ci devient étranger à ce qui le précède. De même, dans cet exemple de L. M. Panero, le point remet en question l'espace dont il semble défier la linéarité et la platitude. Il suppose une figure qui exige désormais « un espace libre plus grand »²⁰²⁸ tel que le dit, encore, l'auteur de *Point et ligne sur plan*. Paradoxalement, la « concision absolue » du point engendre l'étirement de l'espace et sa densification, voire son mouvement : il s'apparente à une charnière entre les deux parties de la phrase qui semblent circuler autour de lui.

Comme le point, la lettre isolée confère à l'espace une dynamique, soit que sa position centrale en fasse la pierre de touche de la construction du poème, soit qu'elle joue de sa double valeur de lettre « signifiante » et de dessin.

2.3.3.4.5 La lettre seule

J.-C. Mathieu commente l'« efficace magique [*sic*] des lettres isolées »²⁰²⁹ que l'on peut, quant à nous, observer dans les poèmes 1, 7, 9 et 10 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero. Isolées, les lettres sont parfois suggestives, comme au poème 9²⁰³⁰ où la lettre « D » seule, entourée de blancs, sur la ligne 50, pourrait renvoyer au terme « odio » du vers suivant. Dans cet exemple, le « D » majuscule semble également faire écho au « F » (de

²⁰²⁷ *Teoría, op. cit.*, p. 105.

²⁰²⁸ *Point et ligne sur plan, op. cit.*, p. 25 et suivantes.

²⁰²⁹ *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 158.

²⁰³⁰ *Teoría, op. cit.*, p. 100.

« Fase ») et au « E » (de « Etérea ») majuscules (v. 52) et poursuivre l'ébauche d'alphabet inversé. Les lettres ne sont plus parties des mots, mais renvoient à un ordre plus profond, premier, où « elles prennent du relief » (J.-C. Mathieu)²⁰³¹.

Ailleurs, les lettres isolées témoignent au contraire de la pauvreté des échanges, comme dans le poème 1 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero (v. 13 et 14)²⁰³²:

M preguntó a X
X no le respondió

Les deux « personnages » (dépersonnifiés) appelés « M » et « X » sont de la même trempe : des barres rigides et droites. Seule la manière dont celles-ci sont juxtaposées et entrecroisées varie, comme si les lettres qui ne forment plus des mots, vidées de leur sens (ici, de leur humanité), se réduisaient à des bâtons, rythmes visuels et géométriques.

Le titre du poème « X » de V. Aleixandre explore cette déshumanisation du langage, qui aboutit à la mort du locuteur et de la voix²⁰³³. Elena Castro y observe la « conexión entre la represión sexual y la represión verbal »²⁰³⁴. Cette déshumanisation de la lettre – qu'on oppose encore au discours linéaire et phrastique – n'est parfois qu'une étape (quelque peu effrayante) vers une nouvelle réactivation sémantique, comme dans le poème 7 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁰³⁵.

Ce poème semble d'abord exhiber sur la page l'enveloppe vide du « M », isolée au début du vers 1 et à la fin du vers 3, où elle est mise en relief par un échelonnement :

M
a.t.c. : incendióse
monstruos sin tamaño
M

L'expression « sin tamaño » semble indiquer que cette forme externe du « M » est mensongère, qu'elle ne signifie rien. A maintes reprises, le sémantisme du langage est questionné, perverti et nié par la mutation de la lettre « m » qui se trouve – coïncidence

²⁰³¹ *Ecrire, inscrire, op. cit.*, p. 169. En l'occurrence, il parle de l'usage qu'en fait R. Gómez de la Serna.

²⁰³² *Ibid.*, p. 85.

²⁰³³ José Luis Cano précise que dans les éditions successives ce poème a pour titre « Muerte » (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 49).

²⁰³⁴ *La subversión del espacio poético en el surrealismo español, op. cit.*, p. 138.

²⁰³⁵ *Teoría, op. cit.*, p. 99.

intrigante – au début des termes « monstruos » (v. 3) et « madre » (v. 4). La figure de la mère bienveillante, « madre », se décompose lorsque le « m » bégaye et que le mot perd sa linéarité au vers 4 :

m, m, m
adre

Le locuteur nous invite-t-il à regarder le poème « visuel », à y voir une sorte d'anamorphose, en proclamant, au vers 6 : « mirada que perfora, mirada que destruye » ? Si la destruction du signifiant « madre » indique la déliquescence du signe visant à « aislar la palabra y destruirla »²⁰³⁶, le « m » de « mirada » est, au contraire, un point de passage vers un autre « code » de lecture²⁰³⁷ où les lettres (et non le mot) sont les formes valables²⁰³⁸. Désormais, le poème se regarde : autoréflexivité et lecture visuelle imposée.

En effet, la lettre est aussitôt mise à contribution pour son apparence sur la page : ses deux pointes symétriques ressemblent au dessin schématique de deux ailes d'un vautour d'ailleurs évoquées en termes visuels et mathématiques : « geométricos los buitres » (v. 11)²⁰³⁹. Dans les deux cas, le « m » renvoie à l'image de la mort (connotée par la neige, v. 10) et des corps : « cadáveres » (v. 12). C'est autour du terme « muerte », pourtant *in absentia*, que semble converger la lecture visuelle et non linéaire du poème. Inséré dans le signifiant « amontonados », le « m » en exprime aussi le signifié : les deux pointes du M majuscule s'arrondissent pour former la minuscule, pour un symbolique passage du vautour au tas de cadavres, par un autre code, un lien (non syntaxique et non langagier bien sûr) de conséquence-cause (la venue des vautours *est la conséquence de* la charogne). Encore une fois, ce lien est un retour dans le temps (la conséquence évoquée *avant* la cause) et un retour vers la primitivité du langage (du sens vers la forme) que permet la lecture visuelle de l'écriture. Tout ce poème 7 semble proposer un jeu de glissements entre le « m », tantôt partie d'un signifié, tantôt forme pure et complète.

²⁰³⁶ *Poesía visual en España, op. cit.*, p. 11.

²⁰³⁷ Cf. F. M. Durán, *La poesía visual en España, op. cit.*, p. 185).

²⁰³⁸ Est-ce cette toute puissance de la lettre, contrairement au signe, que désigne l'énumération des lettres « m », « a », « t » et « c » aux vers 1-2, puis au vers 7 ?

²⁰³⁹ Cette perception « visuelle » d'un objet (ici, un oiseau) dans la lettre est caractéristique de la poésie visuelle telle qu'elle fut pratiquée en Espagne dès années 1960 à nos jours. Cf. par exemple le poème « Uves migratorias » de Julián Alonso (*in Poesía visual española (antología incompleta), op. cit.*, p. 35) dans lequel ce n'est pas le M mais le V qui s'apparente à un oiseau.

Suivant ce mouvement, le rythme connaît plusieurs espaces, qu'on peut à l'envi décaler ou superposer : l'espace du langage, d'une part, dans lequel la forme a un sens et où tout signifiant renvoie à un signifié et, d'autre part, l'espace visuel, où les lettres ne désignent rien d'autre que ce qu'elles dessinent. Parfois, la syntaxe et la langue s'en trouvent rompues ; ailleurs, forme et sens convergent ; quelquefois, enfin, le locuteur effectue une synthèse qui ravive le langage dans un sens altéré : « la palabra sigue siendo el asesino de la cosa », dit L. M. Panero²⁰⁴⁰. Les lectures sont multiples, les rythmes sont divers (cohérents parfois seulement). Quelle main active sur la page et dans le livre, au creux de chaque poème, les ressorts de cette écriture ? Quelle(s) voix assure(nt), par son existence, le rythme de l'écriture ?

²⁰⁴⁰ Cf. correspondance de L. M. Panero et de Diego Medrano in *Los héroes inútiles*, Castellón, Ellago Ediciones, 2005, p. 164.

CONCLUSION A LA DEUXIEME PARTIE

Les notions d'espaces striés et d'espaces lisses, sur lesquelles s'appuyait notre première partie ne sont pas obsolètes, mais ont été mises de côté, car inappropriées à une description du rythme du discours, telle que nous l'avons menée ici. Certes, nous avons bien sûr considéré le rythme spatial lorsque nous nous sommes appliquée à chercher la cohérence des phrases, émanant de la concordance des temps verbaux, de la syntaxe et des syntagmes hiérarchisés, voire, enfin, de la forme visible du poème sur la page. Cette cohérence révèle parfois un espace strié perceptible *a priori* (on a observé, par exemple, un phénomène de cataphore-anaphore avec les expressions langagières à deux termes) mais, contrairement à l'espace métrique, l'espace langagier est toujours lié à l'immédiateté d'un discours.

Dans *Le langage et la pensée*, N. Chomsky affirme qu'« il est clair que l'ensemble des représentations phonétiques et sémantiques appariées générées par la grammaire est infini ». Peu après, il parle aussi de l'« absence de limites »²⁰⁴¹ qui caractérise l'utilisation d'une langue. Si la grammaire apparaît comme un modèle²⁰⁴², ses lois, ponctuelles, ne peuvent constituer un espace rythmique englobant. Le langage ne se réalise que dans la variation, la différence, jamais la répétition pure : comme le dit G. Deleuze dans *Différence et répétition*, « forme vide de la différence, forme invariable de la variation, la loi astreint ses sujets à ne l'illustrer qu'au prix de leurs propres changements » : c'est bien le sujet que semble révéler la forme langagière inédite du discours. Aussi, à l'espace comme notion de référence, nous avons préféré (dans la majeure partie de ce deuxième mouvement de notre travail, chapitre 2.1 et 2.2 notamment) la temporalité, dans la mesure où celle-ci participe de l'élaboration d'une voix, de la logique d'un cheminement de pensée.

Dans cette seconde partie, le rythme nous est donc apparu comme émanant du croisement de ces deux notions que nous avons tâché d'entrelacer : la temporalité, d'une part, et, d'autre part, la spatialisation, comme mise en forme phrastique de cette temporalité. Comme l'affirme André Jacob : « Ce qui est fixé dans l'espace (écrit) vient refléter ce qui se déploie dans le temps (la parole) »²⁰⁴³. C'est pourquoi la figure de la ligne a été adoptée par nous comme ce paradoxal « espace de référence » à même d'évoquer la temporalité, de

²⁰⁴¹ *Le langage et la pensée, op. cit.*, p. 193.

²⁰⁴² N. Chomsky lui-même utilise ce mot (*ibid.*, p. 190).

²⁰⁴³ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant, op. cit.*, p. 168.

cristalliser, en fait, par ses multiples acceptions, l'emprise du temps sur l'espace du poème. Les différents visages, tous « rythmiques », que nous avons reconnus à la « ligne » témoignent, d'ailleurs, de ce rapport dialectique : ligne chronologique et logique (organisation de la phrase), ligne syntaxique (correspondant à la « structure superficielle » de Noam Chomsky²⁰⁴⁴), ligne logique (de pensée), ligne métrique (rapportée au vers) et ligne visible (blanche ou noire, composant la page).

La temporalité, comme point de départ, a été déclinée, rappelons-le, sous trois formes : contenue dans les verbes (1), en référence à la chronologique (2) et organisée par la syntaxe (3). Si la première est purement linguistique, la dernière n'existe que dans le discours. La temporalité syntaxique oblige en effet à réaffirmer *a posteriori* la notion d'espace que nous avons en apparence mise de côté (notamment dans le 2.1.1). L'articulation de la langue au discours et celle de la temporalité à la spatialisation constituent deux passages qui nous semblent désormais essentiels dans l'élaboration du rythme du langage.

En outre, la ligne a été envisagée le plus souvent sous l'angle de sa remise en question : tirillée par le vers, déconstruisant la phrase (nous avons parlé de « ligne brisée » en reprenant la métaphore mathématique utilisée par W. Kandinsky²⁰⁴⁵), étalée sur la page et laissant apparaître le « plan ». L'étude « spatialisante » de la ligne porte en elle-même son dépassement. Il faut lire, semble-t-il, « entre les lignes », ou, en tout cas au-delà de la linéarité qui ouvre la voie sur la personne du lecteur. Le rythme visuel auquel nous avons consacré le dernier chapitre de cette seconde partie impose au lecteur de se « décoller du texte », de le lire, certes, mais aussi de « regarder », non seulement ce que le poème « dit » mais ce qu'il « montre ». Il lui faut prendre ses distances, adopter une perspective (aux sens architectural et subjectif du terme), c'est-à-dire un point de vue. L'analyse spatiale et visuelle du texte poétique nous a donc conduite à envisager un autre espace ou territoire : celui du sujet. De plus, le locuteur est aussi, pour commencer, son premier lecteur.

A ce stade de notre réflexion, la question du sujet semble fondamentale pour le rythme. Nous l'avons jusqu'ici introduite sous trois aspects : il s'agit d'abord du sujet du discours, à l'origine de la temporalité mise en place dans le poème (observée en 2.1), du sujet de la phrase responsable de la cohérence (2.2) et qui synthétise par sa présence même la temporalité et l'espace occupé par sa mise en forme poétique. Il s'agit, enfin, du « sujet-corps » dont le

²⁰⁴⁴ *Le langage et la pensée, op. cit.* p. 215.

²⁰⁴⁵ *Point et ligne sur plan, op. cit.*, p. 82 et suivantes.

mouvement et le rythme (du bras, de la main), la présence même sont traduits par la visibilité du texte (2.3). C'est donc ce sujet, producteur mais aussi lecteur de discours et de sens, qui va désormais nous intéresser et guider notre étude sur le rythme.

3. Visages du sujet et sens du poème. Le rythme, produit d'écriture et objet de lecture.

INTRODUCTION

1- Sujet(s) du poème...

Dans notre étude de la spatialisation du poème et de sa construction par des outils et des procédés qui ne relèvent pas du rapport binaire signifiant-signifié, tels que le blanc de la page, la forme globale du texte, la typographie et l'utilisation de la lettre comme dessin, nous avons montré le surgissement, à travers la matérialité du texte, d'une matérialité d'un « corps », d'une voix, d'un « je ». Le développement de cette voix, sa maturation, suivent-ils un processus rythmique ? Un travail sur la question du sujet semble s'imposer après celui mené sur le langage et sa mise en forme *via* la métrique, la syntaxe, la graphie, tel que nous nous sommes efforcée de le faire dans les deux premières parties.

De quel sujet s'agit-il ? Dans le *Dictionnaire du littéraire* (sous la direction de Paul Aron²⁰⁴⁶), le sujet est défini comme « l'individualité impliquée dans le processus de création ». Mais comment cette « individualité » apparaît-elle dans l'œuvre ? Surtout : à quelle étape de la « création » et à quel degré faut-il qu'elle y soit « impliquée » pour qu'on puisse dire qu'elle est « rythmique » ? C'est pour comprendre cette « implication » du sujet dans son texte que nous nous proposons de nous confronter à la polysémie du terme.

En effet, outre cette « première » définition de « sujet » comme « voix », le *Dictionnaire du littéraire* admet une autre acception du terme comme « matière d'une œuvre ; il est ce dont elle traite »²⁰⁴⁷. Le terme de « matière » souligne le caractère concret, *dans* l'œuvre, de ce sujet au sens 2, contrairement à ce que laisserait entendre la première définition. Renvoyant à Aristote, le *Dictionnaire du littéraire* associe le sujet au « schéma d'action retenu par le poète ». Le terme désigne alors l'histoire racontée, c'est-à-dire non plus celui « qui parle » (sens 1) mais « ce dont on parle » (sens 2). Par ailleurs, ce deuxième sens de sujet est également proposé par l'*Encyclopédie*, qui y voit le « fond principal de l'action d'une tragédie ou d'une comédie »²⁰⁴⁸. Ici, au contraire de la définition du *Dictionnaire du littéraire*, le sujet

²⁰⁴⁶ *Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 596.

²⁰⁴⁷ *Ibid.*

²⁰⁴⁸ Cité par H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, verdier, 1995, p. 198.

semble considéré comme une sorte de point de départ, une entité sous-jacente à l'œuvre et qui en justifie ou en explique la création, en amont. Bien sûr, pour qu'un sujet (sens 2) existe, il faut qu'une voix le dise, mais l'opposition entre l'antériorité du sujet (par rapport au texte) et le déroulement en acte (dans le texte) n'est pas superposable à celle qui sépare le sens 1 et le sens 2 de sujet, comme « voix » ou comme « thème ». Dans l'*Encyclopédie*, le sujet au sens 2 est également considéré comme antérieur, « principal » au sens plein du mot. La brèche entre sujet « en amont » et sujet « en acte » (et donc en rythme) développé dans et par le texte, n'est donc pas à chercher entre les deux acceptions du terme qui, par ailleurs, et ce sera notre propos, peuvent être réunies...

On retrouve cette polysémie dans le terme « sujeto » espagnol. En témoigne le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española où « sujeto » est défini d'une part, comme « espíritu humano » (pour le domaine de la philosophie), ou encore « Persona innominada. Utilizado frecuentemente cuando no se quiere declarar de quién se habla, o cuando se ignora su nombre »²⁰⁴⁹, et, d'autre part, « asunto o materia sobre que se habla o escribe » (deuxième sens proposé)²⁰⁵⁰. Cette polysémie existe aussi pour l'anglais « subject » dans l'*Oxford Dictionaries* où c'est de nouveau le « subject » philosophique défini comme « a thinking or feeling entity » qui est opposé au sujet-thème, « a person or a thing that is being discussed, described or dealt with »²⁰⁵¹. Pur hasard de la langue ou indice d'une essence commune entre ces deux conceptions du sujet ? N'est-ce qu'un vain jeu sur les mots ou une aventure vers l'essence du texte et de sa création ?

Question d'autant plus épineuse que les deux sens du terme apparaissent non seulement comme divergents mais contradictoires : l'étymologie, soulignée par H. Meschonnic dans *Politique du rythme, politique du sujet*, rend paradoxale en apparence la première acception de « sujet » comme voix ou principe d'une « création ». En effet, « le lieu commun de tous les sens du mot est l'idée de soumission »²⁰⁵². H. Meschonnic renvoie à l'origine latine « subjectum » du mot, c'est-à-dire « soumis, subordonné à un autre »²⁰⁵³. On retrouve bien sûr cette racine dans le terme « sujeto » espagnol : le *Diccionario de la Real Academia Española*

²⁰⁴⁹ Cette acception de « sujeto » comme entité dont on sait et/ou dont on pose la présence mais qui demeure non nommée semble renvoyer au sens 1 tel que nous le définissons plus haut.

²⁰⁵⁰ Cf. également le *Diccionario de uso del español* de María Moliner (*op. cit.*, p. 2785, tome 2) : le septième sens proposé pour « sujeto » l'assimile à « asunto : 'el sujeto de la conferencia' ».

²⁰⁵¹ http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0824190#m_en_gb0824190. On observera particulièrement l'opposition des formes en « - ing » (de sens actif) et les participes passés de la seconde définition.

²⁰⁵² *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 197.

²⁰⁵³ *Ibid.*, p. 197. En latin médiéval, « subjectus » aurait même signifié « obéissance ».

rappelle que « sujet » vient « del latín ‘subiectus’, participio pasado de ‘subiicere’, poner debajo, someter »²⁰⁵⁴. En ce sens, le sujet serait au moins autant actif (celui qui dit ou fait : « persona, animal o cosa a los que se atribuye la realización de la acción... »²⁰⁵⁵) que passif, voire « manipulé ». Dans le *Diccionario de uso del español* de María Moliner, le premier sens rapporte « sujeto » au verbe « sujetar » dont il est le participe passé : il s’agit donc d’un sens passif. Au contraire, la définition du terme en philosophie ou en psychologie précise que sujet s’oppose à « objeto »²⁰⁵⁶.

Toutefois, l’opposition apparemment frontale entre le sens actif et le sens passif de sujet ne se réduit à une opposition sujet-objet que de manière indirecte, au sens grammatical du terme. L’objet (ou sujet au sens 2) ne subit pas directement l’action, pas plus que son équivalent espagnol « objeto »²⁰⁵⁷. Quand H. Meschonnic fait référence au *Lalande*²⁰⁵⁸ où « objet » est considéré comme le « presque synonyme » de sujet, le terme signifie alors : « ce dont il s’agit » – et non pas, par exemple, ce qui est dit. En d’autres termes, pas plus que le sujet pris comme voix, le sujet comme « thème » ou « matière » ne s’assimile au texte lui-même. Tous deux semblent le traverser, s’y ancrer – nous verrons comment – et, surtout, s’y retrouver²⁰⁵⁹. Le texte apparaît alors comme ce qui réunirait la voix (sens 1 de « sujet ») et ce vers quoi tend cette voix (sens 2).

D’ailleurs, ce n’est pas un binôme que propose H. Meschonnic, mais bien une triade : « le sujet est cette double tension, à la fois le théâtre, la fable et l’acteur d’une action ». Dans un sens large et englobant les deux acceptions que nous avons distinguées, le terme sujet recouvre non seulement celui qui dit et ce qui est dit mais encore le lieu où cela est dit, le « théâtre », comme dit Henri Meschonnic, le « texte » ou l’« œuvre » : l’espace où un sujet (sens 1) et un sujet (sens 2) se rencontrent. La « tension » est double, donc, entre le texte et la

²⁰⁵⁴ Le terme « sujeto » conserve d’ailleurs en espagnol sa nature de participe passé : c’est d’ailleurs le premier sens répertorié par le *Diccionario de uso del español* de María Moliner (*ibid.*) : « participio adjetivo de SUJETAR ».

²⁰⁵⁵ *Diccionario de uso del español* de María Moliner, *ibid.*, p. 2786 (sixième sens, domaine de la grammaire).

²⁰⁵⁶ Ce troisième sens de sujet proposé par le *Diccionario de uso del español* est : « ser humano, considerado como antítesis del mundo externo en su capacidad o función de recibir las impresiones de este mundo y conocerlo. Se opone a objeto ».

²⁰⁵⁷ Observons les constructions employées : le sujet est une entité « sobre que se habla » (*Diccionario de la Real Academia Española, ibid.*), un « ser del que se afirma o niega lo expresado » (*Diccionario de uso del español* de María Moliner, *ibid.*, troisième sens, domaine de la Logique, nous soulignons).

²⁰⁵⁸ *Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 199.

²⁰⁵⁹ Telle pourrait être la signification du « suggérer » mallarméen : « nommer un objet [c’est-à-dire le poser comme objet direct, au sens grammatical du terme], c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème » (cité par K.Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1985, p. 225).

voix, d'une part, le texte et ce qui s'y dit, d'autre part²⁰⁶⁰. Cette passerelle qui semble nous conduire d'un sujet à l'autre est certes à explorer puisqu'il semble bien, en effet, qu'elle passe par la spatialité et le rythme.

En effet, selon le *Dictionnaire des termes littéraires* (H. Van Gorp *et alii*) : le sujet au sens 2 « désigne l'ensemble des motifs, c'est-à-dire des unités minimales de l'histoire racontée, dans l'ordre où ils apparaissent dans l'énoncé textuel » (nous soulignons). Selon ce deuxième sens, le sujet est « formel », tributaire de l'étendue « textuelle »²⁰⁶¹. Il est spatial et temporel, impliqué dans et par un certain espace-temps. Il se déroule avec l'œuvre. Précisément en cela, toujours selon ce même dictionnaire, le sujet « s'oppose à la fable [...] en tant que mise en intrigue, le sujet transforme la fable qui est sa matière première, en texte ». Le sujet (sens 2) est à donc à chercher dans la forme du texte, dans l'articulation d'un « dire » à une manière de dire. En cela, il produit le rythme. Les auteurs du *Dictionnaire* le présentent comme le « résultat de la manipulation des motifs, par exemple, par un bouleversement de l'ordre chronologique, par des jeux de perspective (voir focalisation), par l'amplification des motifs de base, par un usage langagier particulier, etc. ». L'allusion aux « jeux de perspective » semble une autre passerelle tendue entre les deux sens de sujets. Le sujet (sens 1) semble bien se dire dans son sujet (sens 2), comme si celui-ci n'était finalement qu'une projection (« perspective ») de celui-là. La rencontre de la source de cette « projection » et de ce qu'elle observe, c'est le texte donné à voir, l'espace littéraire par lequel les sujets, aux sens 1 et 2, prennent forme.

C'est en s'énonçant lui-même, c'est-à-dire en se posant comme sujet au sens 2 du terme, que le sujet s'invente alors au sens 1. « Le sujet lui-même est un acte », conclut H. Meschonnic²⁰⁶². Selon E. Benveniste, en effet, « le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet »²⁰⁶³. Les deux sens se rejoignent sous la plume du linguiste jusqu'à être inséparables :

Il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. 'Je' désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de 'je'.

²⁰⁶⁰ Lorsque Paul Ricœur (*Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 168) dit que « ce qui est à comprendre dans un récit, ce n'est pas d'abord celui qui parle derrière le texte mais ce dont il est parlé, la *chose du texte*, à savoir la sorte de monde que l'œuvre déploie en quelque sorte en avant du texte », il semble bien montrer non seulement la correspondance mais un passage du sujet (sens 1) au sujet (sens 2).

²⁰⁶¹ *Op. cit.*, p. 459.

²⁰⁶² Cf. son intervention « Le sujet de l'histoire », in *Penser le sujet aujourd'hui*, cité par H. Meschonnic (*op. cit.*, p. 199).

²⁰⁶³ *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, p. 260.

Entre le sujet (au sens 1) et le sujet (au sens 2) : le langage. Si le sujet se prend lui-même pour sujet, c'est en se situant dans l'espace et dans le temps, dans le monde. En effet, cette communion – ou collision – des deux sens de « sujet » semble se réaliser dans le sujet historique. H. Meschonnic évoque Elisabeth Guibert-Sledziowski²⁰⁶⁴ (qui renvoie aussi à E. Benveniste) : le sujet « est ce qui s'énonce, ce qui se constitue dans l'acte même d'énoncer ». L'articulation des sujets aux sens 1 et 2 du terme dans et par le langage soulève la question du rapport du sujet à son historicité. En effet, Elisabeth Guibert-Sledziowski affirme : « nous le devenons [sujets] en nous représentant le monde comme histoire »²⁰⁶⁵. De même, le *Dictionnaire du littéraire*, de Paul Aron, associe le sens 2 du sujet (« comme matière ») à un rapport essentiel « entre l'œuvre et le monde, entre œuvres »²⁰⁶⁶.

Or, si le sujet (1) n'est sujet (2) que parce qu'il est au monde, il ne peut être sujet de son œuvre que parce qu'il en sort, s'en distancie. Le sujet qui s'observe dans le texte, s'y construit²⁰⁶⁷. Pour ce faire, il élabore un espace (textuel) dans lequel il évolue et qui va faire du texte non pas un reflet (du moi), mais une construction (du sujet). Il ne s'agit pas d'une adhérence totale du sujet 2 au sujet 1, mais d'un rapport de perspective, c'est-à-dire à la fois de l'adoption d'une distance et de la possibilité, par cette distance, de « voir ». Le sujet n'est pas dans un rapport de fusion avec son « dire » mais se pose par rapport à lui selon une perspective – créatrice – d'un espace à parcourir : espace du texte, espace du poème. Cette distinction se répercute, sur le plan du langage : le sujet (au sens 2) est un objet indirect (au sens grammatical du terme). Le sujet du texte n'est pas l'objet « affecté » par l'action, mais l'objet « à propos duquel » une action (la parole) peut avoir lieu dans un espace (textuel) et qui entraîne un changement, engendre un mouvement : le rythme. Objet *indirect* de lui-même, son essence transcende l'action qu'il subit et, nous verrons dans quelle mesure, son historicité (au sens de situation par rapport à un contexte historique). Le sujet s'étire dans le temps et dans l'espace, perméable aux mouvements : il est rythmique. Le sujet (tous sens réunis) « rythmique » est ce par quoi naissent un mouvement et une parole, ce par quoi le texte se pose comme une création.

Il importe donc, pour notre étude du sujet, de le poser comme sujet à *variation*, sujet de ses variations. J. Gardes-Tamine et M. C. Hubert définissent la subjectivité comme la

²⁰⁶⁴ *Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 199.

²⁰⁶⁵ Citée par H. Meschonnic, *ibid.*, p. 200.

²⁰⁶⁶ *Op. cit.*, p. 597.

²⁰⁶⁷ Il ne s'y noie pas, ce qu'il ferait, tel Narcisse, s'il n'arrivait pas à détacher son regard de sa propre image. Il se priverait alors de toute puissance de création.

« manifestation de la présence du sujet à travers son discours » : tout en rappelant les définitions de sujet au sens 1, celle-ci révèle également combien le sujet est *dans* et *par* le texte (« manifestation »). Le sujet rythmique produit un discours qui, comme l'affirme G. Dessons²⁰⁶⁸, est l'« attribut du 'je' », et engendre pour lui-même son propre espace-temps : « *Pour le sujet*. Les rythmes ne sont pas produits par un rapport physique du temps et de l'espace, ils sont *créateurs* de ces catégories ». Dans cette mesure, enfin, le sujet *par* le texte, réunissant le potentiel créateur de la voix-je et l'expression de son message, est bien, comme l'affirme Henri Meschonnic, l'expression du « continu »²⁰⁶⁹.

2- Masques et personnages du sujet

Comment le sujet apparaît-il dans l'espace du poème ? Sous quelle(s) forme(s) et derrière quels masques ? La notion de « sujet » adopte différentes nuances selon les domaines qui s'y réfèrent, même si le terme y est toujours pris dans sa première acception (sens 1). Henri Meschonnic commente que le dictionnaire de *Lalande* rapproche « sujet » du terme grec « persona » qui renvoie aux masques des acteurs de l'Antiquité. Quels sont ces différents acteurs qui se partagent le « théâtre » de l'espace poématique ? Lesquels sont des sujets rythmiques ?

Selon une première définition du terme, le « sujet » renvoie à l'auteur, car « il peut arriver, dans des circonstances très précises que ce 'je' se confonde avec la personne propre du poète »²⁰⁷⁰. J. Gardes-Tamine et M. C. Hubert affirment que le sujet « porte la marque de l'activité générale de l'esprit humain et de la spécificité du groupe culturel et linguistique auquel il appartient »²⁰⁷¹. Mais n'est-ce pas là réduire le poème à un témoignage et au symptôme d'une extériorité. La littérature, pure « forme », témoigne-t-elle d'un auteur, seul « émetteur » de « sens » ?

Ce premier « sujet » – la personne de l'auteur « retrouvée » dans le texte – conduit également au sujet de la psychologie : lieu d'élaboration du « sens », le « sujet

²⁰⁶⁸ Gérard Dessons, « Le rythme et les arts : les ressorts d'une arnaque », in M. H. Popelard, *Le même et l'autre*, Actes du colloque, Rencontres sur la correspondance des arts, du 26, 27 et 28 octobre 2001 au Théâtre d'Angoulême, IUFM du Poitou-Charentes Angoulême, sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Mont-de-Marsan, l'Atelier des Brisants, 2003, p. 108.

²⁰⁶⁹ *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p.75 (« Penser le langage »). La notion de « continu » est mise en rapport avec le rythme dans toute l'œuvre d'H. Meschonnic.

²⁰⁷⁰ *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, de M. Aquien et M. Molinié, op. cit., p. 700.

²⁰⁷¹ *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 210. Les termes « culturels » et « linguistiques » pourraient renvoyer respectivement à l'auteur (ou sujet psychologique) et au sujet grammatical.

psychologique » révèle (*a posteriori* et partiellement) l'auteur par l'écriture²⁰⁷². Etranger au langage, le sujet réel, « traduit par » le sujet psychologique, n'est pas un sujet « en acte » ; il ne peut être envisagé comme se réalisant dans l'écriture du poème²⁰⁷³. Tout au plus peut-on en voir quelques marques : pour Catherine Kerbrat-Orrecchioni, il y a des « déterminations psy » aux moments de l'encodage et du décodage²⁰⁷⁴. Ces « déterminations », ces indices du « sujet psychologique » peuvent se réitérer, se prolonger²⁰⁷⁵, se faire écho, mais toujours en renvoyant à une entité extérieure au poème. Ce qui est rythmique, ce n'est pas le rapport au « sujet psychologique » (interiorité révélant une extériorité), mais l'imbrication de ces marques dans le corps de l'écriture, leur implication dans un espace-temps. Poème et sujet sont ainsi indissociables, comme le souligne Pascal Michon, dans *Les rythmes du politique, Démocratie et capitalisme mondialisés*²⁰⁷⁶ :

Nous avons en réalité toujours affaire non pas à des corps qui auraient une existence indépendante du langage et d'un langage qui existerait en dehors des corps, mais bien à des *corps-langages*, c'est-à-dire à des complexes dans lesquels les techniques du corps et du discours s'entremêlent et s'appuient les unes sur les autres.

Faire du poème ce théâtre où apparaissent les « *corps-langages* », où fusionnent voix et écriture conduit à la perception de la dimension langagière du sujet : le sujet du langage est dépendant du sujet-corps, sujet réel et sujet psychologique, comme l'admet Wilhelm Wundt, lorsqu'il « introduit le rythme linguistique en dessinant le contour ('outlining') de sa base psychologique »²⁰⁷⁷.

Ce que M. Aquien et G. Molinié soulignent également, dans le commentaire que nous citons plus haut²⁰⁷⁸, c'est la marque concrète du sujet dans l'œuvre, notamment par la

²⁰⁷² En outre, la discipline qui étudie le sujet en tant que producteur de textes, c'est-à-dire qui, par le texte, analyse l'auteur, est la psychologie. La littérature n'est considérée que dans la mesure où elle conduit à une entité extérieure ainsi que l'énonce Denis Vasse : « l'écriture trahit toujours quelque chose de l'inconscient qu'elle révèle et qu'elle cache. En elle, se trouve imprimée la marque particulière du sujet », *L'ombilic et la voix*, *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁷³ Le sujet de la psychanalyse et de la psychologie, selon H. Meschonnic ne tient pas compte de « la spécificité du texte », *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.* p. 141.

²⁰⁷⁴ *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 16.

²⁰⁷⁵ C. Maeron analyse les « métaphores obsédantes » de différents auteurs poétiques, évoluant et se réitérant à travers leur œuvre : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.

²⁰⁷⁶ *Op. cit.*, p. 45. P. Michon fait d'ailleurs référence à Baudelaire, chez qui « la traduction-réfection poétique de l'expérience est indissolublement liée à la production d'une corporéité émancipée du modèle bourgeois. »

²⁰⁷⁷ C'est ce qu'affirment les auteurs de *Language in time, The rhythm and tempo of Spoken Interaction* (Oxford Studies of Sociolinguistics, 1999, p. 7), Peter Auer, Elizabeth Couper-Kuhlen et Franck Müller : W. Wundt « introduces linguistic rhythm by outlining its psychological foundations ».

²⁰⁷⁸ « Il peut arriver, dans des circonstances très précises que ce 'je' se confonde avec la personne propre du poète ».

première personne. Ce second sujet est grammatical, situé au sein même du langage. Il y dépose sa marque, ses modes d'apparition, à travers la première personne ou les possessifs, ainsi qu'un certain usage de l'article défini. Pourtant, sans doute ces formes du sujet ne doivent-elles pas être réduites à quelques codes du discours (direct, notamment). Si tel était le cas, en effet, le sujet grammatical poserait le problème inverse du sujet « psychologique » et de l'identification à l'auteur : révélé par chacune des « marques » du sujet, dans lesquelles il est étroitement et concrètement imbriqué, ce second « visage » du sujet ne pourrait pas exister dans l'espace-temps du poème, dont la perception est nécessaire à l'élaboration d'un rythme. Coincé dans le langage sans considération de sa rythmicité, il ne serait donc, pas plus que le sujet psychologique (reflété dans l'œuvre de manière univoque), un sujet rythmique. Comment imaginer cette perspective qui implique à la fois, comme nous l'avons dit, une distance²⁰⁷⁹ (c'est-à-dire non pas un pur « décalquage » du sujet sur son objet) et un point de contact qui suppose que le sujet soit vraiment *dans* le texte et qu'on n'y voie davantage qu'un « reflet » ?

Pour A. Jacob, le sujet permet la représentation dans le langage de l'espace et du temps : « l'espace-temps propre au langage n'a de sens que par rapport aux actualisations du sujet »²⁰⁸⁰. Pour pouvoir articuler totalement le « théâtre » qu'est l'espace du poème, c'est-à-dire pour faire communiquer sens 1, sens 2 et langage poématique, sujet et rythme doivent au contraire être définis dans le continu de l'écriture, comme l'affirme Jean-Claude Pinson²⁰⁸¹ :

Loin d'être un simple supplément du discours, le rythme lui est co-extensif, comme il est co-extensif au sujet de l'énonciation. Car celle-ci ne saurait être réduite au seul emploi du pronom personnel de la 1^{ère} personne.

Il faut donc penser un sujet duratif et spatialisé, car c'est par l'organisation rythmique du langage, produit du sujet grammatical, que l'écriture poétique inscrit le poème et le sujet au monde²⁰⁸². Si nous récusons l'idée d'un rapport univoque du texte (réduit à un témoignage)

²⁰⁷⁹ Cette mise à distance ou perspective est réalisée de plusieurs façons dans le poème. Dans les premiers recueils de Pere Gimferrer, par exemple, elle semble accentuée par la langue non maternelle : « La literatura simplemente lúdica para un no castellano-hablante es más fácil hacerla en castellano, mientras que al utilizar la lengua de uno, uno siente que ha de hablar de uno y en serio » (cité par Jordi Gracia, « Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero », in Francisco Rico, *Historia de la crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1999, vol. 8, p. 311.

²⁰⁸⁰ *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, op. cit., p. 187.

²⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 230

²⁰⁸² Henri Meschonnic nomme « sujet social » ce sujet qui réunit les deux précédents : « Le sujet lui-même est tout entier social. Linguistiquement d'abord, étant *tu et je* inséparablement », op. cit., p. 210. Cf. également *Traité du rythme. Des vers et des proses*, de G. Dessons et H. Meschonnic, op. cit., p. 43-44 : « Le sujet, dans un

vers le monde, et la conception un sujet antérieur au texte, on ne peut nier le lien entre la voix et le monde par la présence, justement, du poème, car « [l'écriture] porte l'empreinte d'un *soi* toujours singulier », selon J.-C. Pinson²⁰⁸³, elle « habite le monde ».

Cette conception durative et temporalisée du sujet est évoquée par K. Hamburger. Désirant s'écarter du « 'sujet' au sens psychologique de ce concept »²⁰⁸⁴, elle définit un sujet lyrique « comme sujet d'énonciation »²⁰⁸⁵ dont elle précise qu'il ne doit pas être « un sujet *pragmatique* »²⁰⁸⁶ (ce qui est une manière de laisser de côté le sujet historique). Mais cette énonciation lyrique se distingue, justement, par son caractère duratif, en décalage (temporel et donc spatial). K. Hamburger prend l'exemple du cinquième des *Chants spirituels* de Novalis : « le poème-prière [ce que permet d'identifier une interprétation pragmatique] ne saurait suffire à mettre pleinement en lumière le processus de constitution du poème lyrique »²⁰⁸⁷. Elle rajoute : « le caractère du sujet d'énonciation change, mais non celui de l'objet ».

Le sujet du poème (que nous avons posé comme sujet au sens 1) se caractérise par sa non-immédiateté. Il se déroule, se cherche et cette existence spatio-temporelle se répercute sur l'objet du poème (sujet au sens 2). Lors de l'étude d'un second exemple, K. Hamburger affirme du « célèbre poème de Mörike sur le printemps, *Er ist's* » : « ce n'est pas l'arrivée du printemps en tant que telle, la référence à l'objet qui subsiste comme impression vécue, mais le ruban bleu qui voltige, les violettes qui rêvent le doux son de la harpe »²⁰⁸⁸. L'ensemble forme ce qu'elle appelle un « complexe sens ». Ce mouvement par lequel les mots, les expressions, les images se répètent ou surgissent, concordent ou se démentent constitue ce que nous appelons le rythme sémantique²⁰⁸⁹ : mouvement du sens dans le poème²⁰⁹⁰. La nature

texte, tout en étant un sujet de langage, ne peut pas être le sujet de l'énonciation dans le discours au sens de Benveniste parce que ce sujet est un sujet linguistique. On a déjà dit qu'il ne pouvait pas s'agir du sujet freudien [...] Il ne s'agit pas davantage du sujet philosophique, conscient-unitaire-volontaire. Ni du sujet de la connaissance. Ni du sujet du droit. Ni de l'individu qui prend la parole. Il faut donc postuler un sujet spécifique, sujet du poème, sujet de l'art. Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture. Tout ce que fait son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet. »

²⁰⁸³ *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 85. Le poète et critique définit d'ailleurs le *Dasein* comme « un être-au-monde 'affecté' », *ibid.*, p. 73.

²⁰⁸⁴ *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 217 : « il ne s'agit pas de le considérer en tant que processus individuel spécifique de ce poète et devant être expliqué par sa biographie ».

²⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 209.

²⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 213 : elle affirme par exemple : « le sujet d'énonciation, cessant d'être un sujet pratique, tend à être un Je lyrique ». Elle exclut pour cela du genre lyrique toutes sortes de poèmes, y compris « les psaumes de David, les cantiques de Fleming, de Gerhardt, de Hardenberg, etc. [qui] ont tous les traits du poème lyrique : diction poétique, vers, rime ».

²⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 218.

²⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 220.

²⁰⁸⁹ Notre conception du rythme sémantique emprunte beaucoup à celle d'A. Alonso (*Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986, p. 264-265) sur laquelle nous reviendrons. Contentons nous de préciser ici qu'il

durative et spatiale, non immédiate, de cette élaboration du sens (par laquelle apparaît cet « objet indirect » qu'est le sujet au sens 2) conduit à considérer comme rythmique le sujet du poème.

En retour, A. J. Greimas affirme que « c'est l'introduction du sujet dans l'analyse de la signification qui semble pouvoir rendre compte des différentes formes que cette dernière est susceptible de prendre »²⁰⁹¹. Le rôle et la présence du sujet dans le poème sont donc des éléments du rythme sémantique qui organisent, au sein de l'espace poématique, les grands mouvements dynamiques du texte. Non seulement la présence d'une situation d'énonciation (et d'un sujet) est en jeu, mais aussi l'élaboration du sens dans le discours, de sa multiplicité, de ses nuances, notamment entre les pôles du « connu » et du « nouveau ». Peu importe la nature du rapport qu'entretiennent les différents instants du texte : le rythme est toujours l'élaboration d'un dialogue plus ou moins distendu, mais continu. Oscillant entre *topos* (espace fréquenté) et hapax (espace du langage vierge, pour la première fois occupé), l'image littéraire apparaît comme un « terrain » sémantique complexe. Comparaison, métaphore, allégorie et symbole constituent, à ce titre, de véritables outils pour l'étude du rythme du sens²⁰⁹².

En outre, la question du rapport connu-inconnu au sein du langage se pose également lors de la lecture. En effet, le « ritmo de pensamiento » défini par Amado Alonso est celui par lequel « el pensamiento del autor se entra en el reino interior del lector o del oyente »²⁰⁹³. Karl Canvat rappelle dans *Genres et pragmatiques de la lecture* la théorie du « dialogisme » de M. Bakhtine²⁰⁹⁴ :

Tout énoncé doit être appréhendé dans sa tension, son orientation vers autrui, ce qui présuppose non seulement qu'il soit doté d'un contenu propositionnel 'pertinent' [...], mais aussi qu'il se fonde sur des 'représentations supposées partagées' qui permettront une accommodation intersubjective.

ne s'agit pas uniquement de mises en formes (figées) du sens, telles que les énumère Isabel Paraíso : « el paralelismo ..., el símbolo y las palabras claves, la anáfora... » (*El verso libre hispánico, op. cit.*, p. 58) qui assimile le rythme à la répétition (*ibid.*, p. 56) mais bien de mouvements sémantiques (dus au sujet, entre autres) qui englobent la totalité du poème.

²⁰⁹⁰ Ainsi, H. Meschonnic (*Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 191) affirme-t-il que « dans le poème, c'est la subjectivation du langage qui est le sujet. ... la subjectivité participe du signe et du sens ».

²⁰⁹¹ *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 66. Et réciproquement, pourquoi ne pas analyser le sujet, par le mouvement ou l'évolution de ces « significations ».

²⁰⁹² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 275.

²⁰⁹³ *Materia y forma en poesía, op. cit.*, p. 264.

²⁰⁹⁴ http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture

L'allusion à des « représentations [...] partagées »²⁰⁹⁵ implique la construction d'un espace commun. La situation de l'œuvre au monde (perçue comme telle par le lecteur) construit le poème selon un rapport intérieur-extérieur et permet l'identification, au sein du texte, d'un jeu d'identité(s) et d'altérité(s). Le texte apparaît alors comme le lieu de réunion du locuteur et du lecteur²⁰⁹⁶, mais également comme un espace de construction d'une signification et de réception de cette dernière²⁰⁹⁷: lecture facile, rapide ou laborieuse, changeante, instable, voire empêchée ou impossible. Tributaire du déroulement temporel du poème, le sujet l'est donc aussi de la lecture. En retour, le lecteur se constitue comme un sujet, « un sujet qui pense ce qu'il n'est pas » (W. Iser)²⁰⁹⁸, qui lui aussi adopte vis-à-vis du texte la « distance » qui permet la lecture²⁰⁹⁹.

Nous nous proposons donc de suivre trois axes dans cette dernière partie autour de la question du sujet. Seront considérées d'abord les marques de sa présence dans le poème, regroupant la première personne, les déictiques et autres aspects discursifs caractéristiques. Nous observerons aussi la densité, la fréquence, le mouvement général du sujet, de l'accumulation ou présence débordante, à l'alternance présence-absence, voire à la disparition (définitive ou non) du sujet. En outre, la voix se cache parfois derrière d'autres acteurs qui revêt les masques du « tu » (destinataire ? lecteur ?) ou encore du « nous ». Par sa pluralité²¹⁰⁰, postulant parfois la communion du sujet et du lecteur, ce dernier permet la distance entre le sujet, la voix, et le texte créé. Henri Meschonnic cite Manfred Frank :

²⁰⁹⁵ La question de ce partage sera bien sûr à poser. Elle est d'ailleurs une tension. Pour F. Lyotard, par exemple, « le langage poétique n'est [pas] une langue sociale, socialement connotée. Le fond de l'affaire est qu'il n'est pas vrai que la fonction poétique soit de communication. » (J.-F. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 320 :

²⁰⁹⁶ Dans cette rencontre du sens et de l'espace textuel, le sujet suit un axe qui, selon Wolfgang Iser, le conduit à « la personne du lecteur ».

²⁰⁹⁷ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 191 « Mais l'activité du poème fait du texte tout entier un *je* et transforme par là le *je* du lecteur en sorte qu'il participe, même encore une fois, s'il ne le sait pas de ce *je* nouveau, continu, contagieux, historique et trans-historique, trans-subjectif. »

²⁰⁹⁸ W. Iser insiste sur cette nécessaire présence du lecteur à l'élaboration du sujet : « L'expérience personnelle de l'auteur devrait s'estomper dans l'œuvre autant que les dispositions individuelles du lecteur au cours de l'acte de lecture. Car ce n'est qu'à cette condition que les pensées de l'auteur peuvent trouver leur sujet dans la personne du lecteur : un sujet qui pense ce qu'il n'est pas. » (*L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 277)

²⁰⁹⁹ Dans *Du texte à l'action (op. cit.*, p. 101-105), Paul Ricœur commente d'abord cette « distanciation », puis, en étudiant les rapports du texte à l'écriture, observe comment la « fixation » du texte lui permet de se « décontextualiser » et de se « recontextualiser dans une nouvelle situation », par « l'acte de lire » (*ibid.* p. 111).

²¹⁰⁰ Le nous, en effet, rompt le rapport binaire entre un auteur et un texte qui ne serait que son expression ou, plutôt, son « impression » (au sens le plus concret). La rupture de la binarité et la naissance de la pluralité sont, en outre, chères à H. Meschonnic, pour l'avènement d'un rythme par le sujet : « La force du continu. C'est une anthropologie de la pluralité, non plus du binaire, et du radicalement historique au lieu du théologico-politique. » (*Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 128). En outre, nous verrons qu'il y a plusieurs types de « nous » (une pluralité encore plus riche), selon, notamment, que ce terme recouvre une réalité précisément identifiée ou non.

telle qu'elle est partagée par *tous* les hommes »²¹⁰¹. Si pour l'auteur de *Politique du rythme, politique du sujet*, cette universalité ne peut rien dire du poème, il faudra voir de quoi est fait ce « nous », qui inclut un « partage » ou une interaction sémantique. Dans un deuxième temps, nous analyserons l'évolution du sens dans le texte en tant que ce processus témoigne de l'élaboration rythmique d'un sujet. Nous centrerons notre étude sur le repérage et l'analyse des images : rencontre, interaction ou choc des isotopies. Quel rythme – et notamment quels procédés de lenteur ou de rapidité – est suscité par les comparaisons, métaphores, hypallages et allégories ? Enfin, nous nous tournerons du côté du lecteur pour observer ce qui, dans le texte, peut influencer la temporalité de la lecture : facilité vs obscurité, sens direct et unique vs polysémie, rapidité vs lenteur ou impossibilité. Nous interrogerons alors le positionnement du sujet au monde et étudierons un sujet situé « entre » des voix multiples, dans le rapport que ces voix entretiennent les unes avec les autres. L'intertextualité constitue l'appel, par le texte lui-même, d'un hors-texte qui fait du poème un lieu de la multiplicité, un « forum ». Le dialogue²¹⁰² de textes différents, de nature, d'objets (d'isotopies) et de sources différentes, permet cette dernière définition du sujet rythmique comme un sujet de rapport à l'autre.

²¹⁰¹ *Ibid.*, p. 191.

²¹⁰² Lucie Bourassa (« Figurations et configurations du rythme : contours d'une poétique » (Montréal, *Etudes Française*, vol. 29, n°3, 1993, p. 94-95) affirme en reprenant la poétique de M. Deguy que « Citation, paroles, rapportées, changements d'énonciations, jeux sur les actes de langage créent un dialogisme interne et imposent leur changement de vitesse et coupures d'intonation ».

3.1 Construction de la voix et rythmes discursifs

3.1.1 Le « yo » du poème : configurations

Les marques de la première personne sont présentes dans chacun des recueils du *corpus*. Si nous dénombrons les pronoms personnels (sujet ou complément, direct ou indirect), les possessifs et les verbes conjugués²¹⁰³, c'est dans *Arde el mar* de P. Gimferrer qu'on trouve la proportion la plus importante (86.6% du recueil), où seuls deux poèmes en sont exempts. Le recueil *Espadas como labios* de V. Aleixandre présente également ces marques de la première personne dans trente-trois des quarante-et-un poèmes, soit 80.48% du recueil, de même que *Marinero en tierra* de R. Alberti, où quatre-vingt des cent-six poèmes sont dans ce cas, ce qui représente 76.41% du recueil. Les pourcentages relevés pour les trois autres recueils sont similaires et avoisinent 56% : un peu plus de la moitié des poèmes, donc, présentent au moins une marque du « je »²¹⁰⁴ dans *Cantos de vida y esperanza*, *Diario de un poeta recién casado* et *Teoría*. Nous avons décelé quatre modalités d'apparition que nous étudierons – avec leurs variantes respectives – de la présence la plus flagrante à la plus fragile, et que nous pouvons résumer par ces quatre « mots d'ordre » qui les caractérisent respectivement : abondance, maturation, distanciation et dissolution.

3.1.1.1 « L'abondance » : le sujet affirmé

« L'abondance », tout d'abord, correspond à la présence de marques du sujet nombreuses et redondantes (sur le plan sémantique), voire répétitives. Dans le poème « Mi voz » de V. Aleixandre²¹⁰⁵ : la forme verbale « he nacido » scande les premiers vers (v. 1, 3 et 5). La répétition donne à la voix poétique une présence de fait et une légitimité qui conduit à son identification : « tu nombre » (v.5)²¹⁰⁶. La marque du « sujet » est une présence imposée physiquement²¹⁰⁷ dans le texte avant de s'affirmer comme une voix par un rythme martelé. Selon José Pablo Ducis Roth, cette présence du sujet est une caractéristique du recueil : « en

²¹⁰³ Nous prenons également en compte le démonstratif « este » lorsqu'il est combiné à une autre des marques susdites, ainsi que l'article indéfini.

²¹⁰⁴ Ainsi, sur les soixante-deux poèmes de *Cantos de vida y esperanza*, on trouve la première personne du singulier dans trente-cinq poèmes, soit 56.45%. Cent-trente-sept des deux cent quarante-trois poèmes de J. R. Jiménez sont dans ce cas, soit 56.37%. Enfin, c'est également le cas de dix-huit poèmes de L. M. Panero, soit 56.25%.

²¹⁰⁵ *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 45.

²¹⁰⁶ Ce phénomène est plus ponctuel dans le poème « Ya es tarde » (avec la répétition de « quiero », deux fois au vers 7, et de « vendo », vers 8 et 9).

²¹⁰⁷ Paul Zumthor dira aussi de la performance qu'elle « réalise, concrétise » (*Performance, réception, lecture*, *op. cit.*, p. 34).

la poesía surrealista de *Espadas como labios*, el sujeto sigue construyéndose textualmente como poeta »²¹⁰⁸.

Pour cette raison, l'affirmation redondante du sujet est étroitement liée à la sphère de l'intime et la clôture du texte non seulement sur la page mais, sémantiquement, sur lui-même. La répétition du refrain dans le poème « Canción de otoño en primavera » de R. Darío²¹⁰⁹ symbolise cette ritournelle où la voix s'enferme. Ce poème présente d'ailleurs un rappel régulier des marques du « je », espacées les unes des autres de deux vers et demi en moyenne, composant ainsi un « agencement territorial »²¹¹⁰. En effet, on peut rappeler la définition de « territoire » par G. Deleuze et F. Guattari²¹¹¹ : « un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les 'territorialise' [et] essentiellement marqué par des 'indices' empruntés à des composants de tous les milieux. » Ici, les marques de la première personne sont ces « indices » qui agencent rythmiquement le « territoire » du poème, et qui construisent le « sujet » au sens 2 du poème, *autour* du sujet au sens 1.

Le sonnet « Melancolía »²¹¹², par exemple, dont le titre annonce d'emblée la sphère de l'intime et de la sentimentalité²¹¹³, présente des marques de la première personne très fréquentes (onze sur quatorze vers). Là encore, le sujet est une présence énoncée (« soy », v. 2) et mise en scène (« voy », v. 2, v. 3, v. 9, « ando », v. 2, « titubeo », v. 12) autour de la métaphore filée du calvaire. La corporéité métaphorique traduite par le lexique domine le poème, avec les verbes « cargo » et « soporto » (v. 13), « llevo sobre el alma », jusque dans l'expression de la douleur aux vers 7 et 8²¹¹⁴. L'abondance de verbes, surtout, est révélatrice : le sujet est une figure christique errante et enfermée dans un espace clôturé où le langage poétique lui-même est un carcan (« la poesía / es la camisa férrea », v. 5-6). L'expression de cette présence étouffante est réitérée visuellement et auditivement par la répétition des

²¹⁰⁸ Il souligne également la différence avec le sujet de la poésie romantique. (« La construcción de la subjetividad en *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre », *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, n°21, 2002. En ligne : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/aleixand.html>)

²¹⁰⁹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 111.

²¹¹⁰ C'est la définition de la « ritournelle » par G. Deleuze et F. Guattari (*Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 384 ; cf. *ibid.* p. 388 : « la ritournelle, c'est le rythme et la mélodie territorialisés parce que devenus expressifs »). Hors mis une interruption de douze vers, entre les vers 39 et 51. Au total, le poème en compte vingt-sept.

²¹¹¹ *Ibid.*, p. 386.

²¹¹² *Op. cit.*, p. 135. Cf. également (dans une moindre mesure) le poème « De otoño », *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 137.

²¹¹³ On peut sans doute associer le sujet de ce poème au lyrisme. Cf. l'article de Céline Guillot sur l'évolution du lyrisme, défini au XXème siècle comme « l'expression d'un sentiment personnel », soutenus par certains auteurs (M. Maulpoix) et critiqué par d'autres comme C. Prigent.

http://www.fabula.org/atelier.php?Le_lyrisme%2C_de_l'investissement_au_retrait

²¹¹⁴ Cf. au vers 6, la représentation de la poésie comme d'un cilice, puis, au vers 8, une représentation implicite de la couronne d'épée christique.

voyelles « o » et « y », écho disséminé du pronom « yo » qui caractérise les verbes à la première personne et se retrouve dans les expressions « y loco » (v. 4 et 9), « muy largo » (v.8), « muy corto » (v. 11), ainsi que le verbe « no oyes » (v. 14)²¹¹⁵. Cette abondance des marques linguistiques de première personne rejoint l'idée d'enfermement du « je » et produit un « rythme du sujet », c'est-à-dire que la progression du texte et sa construction spatio-temporelle proviennent d'une mise en scène du « je » dont la présence est toujours rappelée. La « réitabilité » du sujet révèle sa constitution comme « performance », au sens défini par P. Zumthor dans *Performance, réception, lecture* : sa réitération n'est pas sentie comme redondante et ne passe pas par la répétition formelle, elle surgit (P. Zumthor parle d'« émergence ») et permet sa « reconnaissance »²¹¹⁶.

Dans le poème « Desde alta mar » de R. Alberti²¹¹⁷, le rythme de la voix poétique est similaire, si ce n'est que, désormais, la récurrence du discours à la première personne, marqué tantôt par la formulation d'un projet, tantôt par le refus, construit et détermine la mise en forme du poème *via* un rythme que nous qualifierons « d'oscillation ». En effet, si la première personne est abondante et si la voix-je semble constante, son surgissement se produit pourtant *via* l'alternance des formes « quiero » et « no quiero » qui dessinent un mouvement d'aller-retour et une continuelle affirmation du sujet. La description de la « volonté » par la redondance de « quiero » place non seulement le sujet au centre du poème et en bâtit un portrait cohérent (par les répétitions) mais permet également sa projection dans le futur et au-delà des limites (spatio-temporelles) du poème. Il y a donc affirmation du sujet dans l'espace poématique mais aussi projection (perçue comme « possible ») au-delà de cet espace. La répétition du verbe « ir » et la similarité formelle d'expressions de sens divergents participe de ce double mouvement d'affirmation et de projection qui associe description et mise en scène²¹¹⁸. Le poème se présente comme un espace « sensible » qui profile l'horizon d'un sujet qui « donne sens » aux « choses » par son surgissement (M. Collot)²¹¹⁹.

²¹¹⁵ Ici, la deuxième personne apostrophée permet surtout l'expression de la première, à travers l'impératif « dime la mía » (v. 1) dont les vers suivants se posent comme une justification ou une explication. Ainsi, dans l'interrogation finale (v. 14), le sujet semble s'adresser à lui-même.

²¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 34.

²¹¹⁷ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 127.

²¹¹⁸ Suivi du gérondif, le verbe « ir » exprime la progressivité d'une action (« ir andando », v. 2), suivi d'un adjectif (« ir descalzo », v. 6), il se présente comme un synonyme de « estar ».

²¹¹⁹ *La structure poétique d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 212.

Installée par la répétition –formelle ou sémantique – la voix « je » s'étale, « habite » le poème (ce que Jean-Claude Pinson considère comme étant proprement poétique²¹²⁰) et y inscrit sa temporalité²¹²¹. Elle y ébauche un rythme qui déploie l'espace du poème et en estompe les frontières. Ainsi, au sein de la petite composition « Si yo nací campesino » de R. Alberti²¹²² se succèdent diverses formes verbales, du prétérit dans les premiers vers (récit de soi) au futur (projection) où, comme dit Valéry, la « grammaire est une mémoire du corps »²¹²³. En effet, l'élaboration de l'espace poétique par le sujet, ainsi que le cloisonnement ou au contraire l'ouverture vers un « au-delà » de l'écriture dépendent des formes linguistiques par lesquelles la première personne apparaît. Dans les soixante-sept vers du poème « Augurios » de R. Darío²¹²⁴, les marques du sujet les plus fréquentes sont le pronom complément d'objet indirect « me » utilisé à sept reprises (notamment dans la forme verbale « Dame », répétée cinq fois) et le possessif « mi(s) » (cinq fois). Ni observé directement ni mis en scène, le sujet apparaît comme un intermédiaire nécessaire à l'introduction d'un autre objet qui se rapporte à lui de manière plus (« mi cabeza, v. 2) ou moins (« mi cetrería », v. 45) directe. Il n'est plus principalement « celui qui parle », ni vraiment « ce dont on parle » mais, selon la distinction que nous avons soulignée en introduction à propos du sujet comme objet indirect (et non direct), celui « à propos de qui » il se passe quelque chose.

Lorsqu'il est perçu comme un observateur, son évocation indique un point de vue tourné vers une extériorité. C'est d'ailleurs ce que semble souligner P. Ricœur, lorsqu'il affirme que le langage assure un « ancrage » du locuteur dans la « réalité » *via* « les démonstratifs, les adverbes de temps et de lieu, les pronoms personnels, les temps du verbe et en général tous les indicateurs 'déictiques' ou 'ostensifs' »²¹²⁵. Ainsi, dans le poème « Vanitas vanitatum » de L. M. Panero²¹²⁶, si la présence du sujet est constamment rappelée sur la totalité du poème – vingt-trois marques (tous types grammaticaux compris) scandent les cent-treize vers du poème, soit, en moyenne, une référence tous les cinq vers– la répétition du verbe « y vi » introduit une description où le témoignage compte évidemment plus que le témoin. De même,

²¹²⁰ *Habiter en poète, op. cit.*, p. 67 : « il faut alors redonner tout son poids à l'étymon, le poëin grec – est le 'faire habiter' originel ».

²¹²¹ Selon Michèle Monte, la présence du seul présent de l'indicatif (au contraire de ce que nous observons ici) serait un indice de « l'effacement énonciatif » (« Poésie et effacement énonciatif », *op. cit.*).

²¹²² *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 142. La redondance « quiero » / « he querido » particulièrement installe la voix à la fois dans la continuité (par la permanence du verbe et de la volonté (ou de sa modalité négative, le refus) et dans la temporalité à l'échelle du poème (avec l'antériorité que propose le passé composé).

²¹²³ Cité par P. Zumthor, *Performance, réception, lecture, op. cit.*, p. 86.

²¹²⁴ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 132.

²¹²⁵ *Du texte à l'action, op. cit.*, p. 140.

²¹²⁶ *Teoría, op. cit.*, p. 131.

la récurrence de « he recorrido » évoque un espace géographique dans lequel évolue le sujet – qui a donc bien un rapport avec cette voix du poème – mais qui ne se réduit pas à son espace propre (et intime) qui existe ou, plutôt, qu’il fait exister au-delà²¹²⁷, donnant au sujet dans le poème une consistance rythmique, spatiale et temporelle.

3.1.1.2 « La maturation » : la voix comme processus

L’élaboration spatio-temporelle de la voix poétique ne prend pas toujours la forme de la redondance. Elle suit parfois un véritable processus rythmique selon lequel la voix mûrit et tarde à s’affirmer. Dans le poème « Spes » du recueil *Cantos de vida y esperanza*²¹²⁸, la diversité des formes linguistiques par lesquelles apparaît la voix-je souligne d’ailleurs le rythme sémantique et l’évolution qui anime la représentation du sujet : on observe une rupture très nette entre le premier quatrain où le locuteur n’est évoqué que comme objet (direct ou indirect) des verbes (« óyeme », v. 2, « dame », v. 2 et v. 3) et les vers finaux où il est sujet des verbes « hallaré » (v. 7) et « oiré » (v. 8). L’affirmation progressive de la voix-je passe donc par un déplacement grammatical des marques de la première personne, traduisant un processus rythmique de renforcement. Selon une dynamique d’oscillation, les différentes positions occupées par le sujet peuvent varier et alterner au sein du texte. C’est de ce mouvement de progression ou d’alternance, que naît le rythme sémantique, défini par Amado Alonso, comme « el vivir de una figura dinámica ; organización de sensaciones ». Nous rejoignons la définition de « ritmo de pensamiento » proposée par le critique dans *Materia y forma en poesía*²¹²⁹ : « aquel cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático ».

Dans le poème « Julio de 1965 »²¹³⁰ du recueil *Arde el mar*, le discours mêle affirmation péremptoire de l’existant : « Vivimos » (v. 10), « Aquí tú » (v. 25)²¹³¹, et remise en question

²¹²⁷ On pourra également citer, pour cette catégorie, le poème IX de J. R. Jiménez où les abondantes marques de première personne (six sur douze vers) sont principalement des possessifs. Les deux verbes conjugués (« pienso », v. 5, « siento », v. 7) ne renvoient pas à des actions, c’est-à-dire à une mise en scène du « je », mais le présente au contraire comme un observateur (et commentateur). Dans le poème « La palabra » de V. Aleixandre, les marques de la première personne se répètent et alternent. Si le « je » est plutôt sujet des verbes entre les vers 1 et 7, il est ensuite surtout objet (v. 10 à 13) et spatialisé (v. 14-20 où prédomine le démonstratif « este » qui évoque son espace environnant). Les possessifs, enfin, sont majoritaires entre les vers 37 et 43. Dans le recueil *Teoría* de L. M. Panero, on peut aussi citer le poème 10 de « El canto del llanero solitario » où ce sont surtout le pronom complément d’objet « me » et le possessif « mi » qui attestent de la présence d’une voix-je tout en ne le considérant pas comme l’objet premier du texte.

²¹²⁸ *Op. cit.*, p. 95.

²¹²⁹ *Op. cit.*, p. 264.

²¹³⁰ *Arde el mar, op. cit.*, p. 155.

du sujet²¹³². Témoigne de ce mouvement l’alternance formelle des fonctions grammaticales où le sujet, première personne du singulier (« Existo », v. 26), est ensuite relégué au rang d’objet (« me ata », v. 63), passant du statut de sujet au sens 1 (qui dit) à celui de sujet au sens 2 (qui *se* dit). Cet « aller-retour » entre « yo activo y yo reflexivo » est caractéristique de l’écriture de P. Gimferrer, selon Julia Barella²¹³³ qui souligne aussi le nécessaire passage par la « pérdida de la identidad [del yo] en el proceso de creación ». Par sa propre remise en question comme sujet au sens 1, la voix s’affirme comme sujet au sens 2, mais elle apparaît également comme un complément de lieu au vers 49 : « residaba en mí la verdad de lo vivo ». La dualité voix / thème (sujet qui dit / sujet qui se dit) introduit l’espace où ce dire est possible, le sujet s’y identifie et s’assimile au langage. S’il est évoqué comme en proie au doute, le langage lui-même vacille. Dans l’expression « Depende el mundo » (v. 35), par exemple, l’inhabituelle absence de préposition « de » entre le verbe et son sujet contrarie nos habitudes de lecteur : avec une syntaxe « perturbée », l’extrême brièveté de la phrase confère une simplicité presque péremptoire à l’affirmation du doute. Tardivement, le sujet (sens 1) se dit : « Seré » (v. 49), puis, dans la deuxième partie du poème, s’affirme par la répétition (de « Estoy vivo », v. 51 et 59, et du verbe « subo », v. 83) : l’affirmation de la voix est progressive et vacillante, mêlant différentes positions (et définitions) de « sujet ». Le rythme sémantique marie donc toujours répétition, progression et variation.

Outre ces oscillations dans la manière dont le sujet est affirmé dans le texte (et notamment dans la nature grammaticale des termes qui portent la marque de la première personne), nous avons repéré dans les recueils du *corpus* des poèmes où c’est la présence même du sujet qui est inconstante et inégale. L’espace poétique comporte des zones d’absence du sujet (parfois apparente seulement). C’est le cas des poèmes « A Phocás el campesino »²¹³⁴ et « Nocturno »²¹³⁵ de R. Darío. Dans le poème « Madrigal exaltado »²¹³⁶ du même auteur, il s’agit même d’une révélation finale de la voix-je puisqu’il faut attendre le

²¹³¹ Dans ces deux exemples, cet « existant » n’inclut la première personne que par des voies détournées (ce qui fait résonance avec notre sujet « objet indirect » décrit dans l’introduction), à travers le pluriel (qui l’englobe à un « tu » ou un « il ») et le dialogue (par effet de miroir, le « je » est sous-entendu par l’apostrophe au « tú », v. 25).

²¹³² Les expressions du doute abondent aux vers 15 : « ¿Fui arquitectura o sueño ? », 34 : « ¿Es verdad lo que escribo ? », 47 : « ¿Por qué yo ? ».

²¹³³ Introduction à *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 66. Sur le lien du poète P. Gimferrer à son dire, il peut être intéressant d’interroger la dualité, chez lui, de l’espagnol et du catalan (Cf. Antoni Munné : « Entrevista con Pere Gimferrer, Función de la poesía, función de la crítica », *El viejo topo*, n°26, 1978, p. 40-43).

²¹³⁴ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 124. Néanmoins, ce qui semble rythmiquement le plus intéressant pour ce poème c’est, comme nous l’analysons plus bas, la distanciation vis-à-vis du « je » grâce à l’apostrophe initiale.

²¹³⁵ *Ibid.*, p. 142.

²¹³⁶ *Ibid.*, p. 128.

dix-neuvième et avant-dernier vers pour voir apparaître le sujet, qui plus est en position de complément. Dans le recueil *Diario de un poeta recién casado* de J. R. Jiménez, on observe ce phénomène dans le poème LXIX²¹³⁷ où le « je » reste en arrière-plan dans les soixante premiers vers, révélant après-coup sa présence implicite : « me despierto » (v. 60), « ¿Me había dormido? » (v. 62) et invitant à une lecture à rebours qui met en évidence, d'ailleurs, la non-adéquation entre la présence du sujet (qu'on déduit *a posteriori* comme continue) et celle des marques de la première personne. De même, dans le poème C, « Primavera »²¹³⁸, du même recueil, le « yo » n'apparaît qu'au vers final, entre parenthèses et à la forme négative : présence discrète qui préside néanmoins à l'ensemble de la composition, consacrée à la description d'un paysage²¹³⁹. L'élaboration de la voix-je au sein de l'espace poématique peut donc être le support à un rythme de lecture (tel que nous l'étudierons plus loin) et correspond, en tout cas, à un processus qui met en relief la temporalité du poème²¹⁴⁰.

Cette instabilité caractérise, selon Jacques Garelli, la façon dont l'artiste instaure au sein de son œuvre sa « préindividualité », dont l'élaboration est décrite dans *Rythmes et mondes* comme un « système métastable » caractérisé par des phénomènes « de tensions, de déphasage, de disparation », bref, par une constante mouvance du discours²¹⁴¹. La présence d'un processus d'accomplissement de la voix au sein du texte constitue un phénomène rythmique²¹⁴².

Si nous pouvons parler de mouvement à rebours pour les poèmes étudiés ci-dessus, nous remarquons ailleurs un phénomène d'aller-retour, comme dans le poème « El Vals » de V. Aleixandre²¹⁴³ où le « je » n'apparaît pas en dehors des vers 5 et 49 (vers final). Le même

²¹³⁷ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 154.

²¹³⁸ *Ibid.*, p. 176.

²¹³⁹ C'est également le cas dans le poème V du recueil. La première personne est d'abord absente des onze premiers vers descriptifs où le je semble disparaître derrière la description d'un environnement extérieur (loin de la sphère de l'intime qu'on a observée plus haut). Dominent les verbes à la troisième personne dont les sujets renvoient à divers éléments de ce paysage : « una estrella » (v. 1), « los olivares » (v. 5), « el campo » (v. 6), « la luz » (v. 9). L'article indéfini sur lequel commence le poème, l'absence de déictique, la forme « se » + verbe à la troisième personne (« se ven », v. 6) correspondent à cette absence du je qui se substitue, au vers 12, par une présence discrète et indirecte, à travers l'apostrophe « alma mía » et les verbes à la seconde personne du singulier, par lesquels on peut observer le même phénomène de présence par transparence que dans le poème « A Phocás el campesino », de R. Darío.

²¹⁴⁰ Le rapport entre le sujet et le paysage est souligné par J. R. Jiménez lui-même dans *El modernismo. Notas de un curso* (1953), Madrid, Aguilar, 1962, p. 208 : « Un paisaje no es más que un estado de alma, de quien lo mira ».

²¹⁴¹ Jacques Garelli, *Rythmes et mondes, au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, J. Millon, 1991, p. 400.

²¹⁴² J. Garelli (*Ibid.*, p. 422) rappelle en effet l'origine du terme dont la « formation en « (θ)μός » indique non l'accomplissement de la notion mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente « aux yeux ».

²¹⁴³ *Espadas como labios*, op. cit., p. 59.

phénomène peut être observé dans le poème « Resaca »²¹⁴⁴ du même recueil où, après l'unique marque de première personne observable au vers 3 (« esperame »), le sujet (linguistique) disparaît jusqu'au vers 28. Sa présence est ensuite plus régulière (sept marques dans les dix derniers vers).

Dans le poème « Mazurca en este día » de P. Gimferrer²¹⁴⁵, enfin, la seule occurrence du « je » se situe au vers 25 : « ¿Qué fue de mi vida ? », mais on perçoit la présence du locuteur dès le vers 14 avec le déictique « ahora », puis au vers suivant avec l'adjectif démonstratif « esta » (« esta lluvia », v. 15) qui renvoie à la situation d'énonciation. Ensuite, le sujet disparaît de nouveau, perdu dans l'énumération de substantifs aux vers 22-23, laquelle semble indiquer le « retour » du contexte impersonnel des premiers vers du poème. Ce jeu de cache-cache, par lequel le sujet apparaît selon une dynamique d'oscillation souligne le lien établi entre un discours tourné vers l'extériorité (dans plusieurs poèmes, nous mentionnons la prégnance du paysage, ici il s'agit d'un passé historique, pareillement éloigné de la sphère de l'intime) et une histoire personnelle. L'allusion finale à un passé propre au sujet (« mi vida », v. 25) et la référence à Kublai Khan, en contrepoint avec le contexte moyenâgeux des vers précédents, montrent que le sujet se construit par un rapport entre sa propre existence et l'altérité²¹⁴⁶. Manuel Vilas affirme en effet de Pere Gimferrer : « Su poesía buscaba la biografía del otro, una entidad puramente poética ideal, y sublime. El otro era entonces el personaje que vivía y se manifestaba »²¹⁴⁷.

3.1.1.3 « La distanciation » : l'évanouissement du sujet

Après l'abondance et la formation, le troisième « mot d'ordre » de constitution du sujet que nous observerons est la mise à distance de la voix *via* un processus dialectique altérité / intériorité. La « distanciation » du sujet n'est pas en soi un procédé rythmique, au contraire de l'affirmation répétitive ou progressive, mais elle détermine différentes constructions qui la mettent en forme et conduisent bien, quant à elles, à des effets rythmiques, notamment par la progression (rythme en climax) ou un mouvement d'oscillations.

²¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

²¹⁴⁵ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 131.

²¹⁴⁶ Il s'oppose en cela à la primauté de la sphère de l'intime et au « martèlement » observés plus haut.

²¹⁴⁷ Cité par Julia Barella, *op. cit.*, p. 72. José Luis Rey souligne également la séparation initiale des deux plans (passé historique et présent) et leur fusion finale : « El tiempo histórico y el presente se funden de manera espléndida » (*Caligrafía del fuego*. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001), Valencia, PRE-TEXTOS, 2005, p. 67) et « La fusión de los dos planos se plasma con la caída de la lluvia » (p. 68).

Ce rapport dialectique, qui fait exister temporellement et spatialement la voix-je, peut s'établir avec plusieurs instances, parmi lesquelles le monde extérieur, tel que nous l'avons d'ailleurs déjà observé dans la prédominance de paysages. En effet, le poème CXVIII, «Alta noche», de J. R. Jiménez²¹⁴⁸, voit naître un double mouvement de synergie et de distanciation entre la personne du locuteur et la ville de New York. L'intime et l'étranger sont mêlés dès l'expression «New York solitario» (l. 1) par l'ambiguïté de l'adjectif qu'on peut considérer soit comme la marque d'une personnification de la ville, soit comme une hypallage qui désignerait en fin de compte non l'objet observé (New York) mais l'observateur (le locuteur). Cette réunion initiale donne la clé de lecture de la suite du texte où s'élabore, au contraire, du moins en apparence, la mise à distance progressive du «je».

Le poème opère un double mouvement de distanciation et de réconciliation. Le discours semble dans un premier temps pleinement assumé par le «je», sujet aux sens 1 et 2 du terme : «voy despacio» (l. 1). Mais assez vite, il se limite à la simple observation (sujet au sens 1) d'éléments du décor urbain introduits par le verbe «me paro» (l. 3 et l. 9). Le sujet arrête sa marche, y compris linguistiquement, pour s'ouvrir sur l'extérieur. Il n'est plus, alors, que complément circonstanciel : «ha venido en mi oído inconsciente» (l. 6), témoin d'un monde dont il n'a pas les clés et dont il ne possède qu'une vision imparfaite : «no sé desde qué calle», (l. 6), «no sé si cerca o lejos» (l. 12). Etranger à cet univers citadin, il semble ne plus en faire plus partie («casi no pasa junto a mí») : n'étant plus maître de l'espace qui l'entoure (c'est-à-dire sujet au sens 1), espace dans lequel il s'est égaré, il n'est plus non plus sujet au sens 2, puisqu'il s'échappe à lui-même. C'est un premier mouvement de perte, donc, qui établit la distanciation du sujet.

Celle-ci est inversée, à partir de la ligne 16. L'extérieur renvoie sa propre image au sujet qui se «retrouve» dans le regard qu'il observe comme le laisse entendre l'expression «me encuentro con» (l. 16). Ainsi, comme affirme Michel Alimeck dans *Les voix et les mots*, c'est «par sa rencontre avec l'autre» que le sujet «est»²¹⁴⁹. Loin de parcourir la ville comme un territoire – ce qui aurait peut-être donné lieu, comme pour le poème «Canción de otoño en primavera» de R. Darío, à un «espace territorialisé» – le sujet de J. R. Jiménez est, lui-même, parcouru : «me recorre» (l. 20). L'initiale mise à distance a permis une «retrouvaille» finale et l'élaboration d'une voix-je symbolisée par la reprise de sa

²¹⁴⁸ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 187.

²¹⁴⁹ *Les voix et les mots*, sous la direction de Michel Alimeck, *op. cit.*, p. 15.

démarche à travers la ville : « sigo » (v. 21). Un mouvement double de différenciation (extérieur / intérieur) et de réunion constitue donc le rythme du sujet dans ce poème.

Ce même « rythme de retrouvailles » est élaboré dans le poème « Oda a Venecia ante el mar de los teatros », de P. Gimferrer²¹⁵⁰, où c'est encore un univers citadin mais dont la représentation évoque un tout autre imaginaire, la ville de Venise, qui non seulement renvoie son reflet au locuteur mais permet aussi l'accès à une intériorité, à une intimité *via* la distanciation. Ce mélange d'approfondissement du sujet et d'imaginaire déployé autour d'une ville qui finit par symboliser un passé commun et révolu (« La Venecia en que todos / para nuestro castigo fuimos adolescentes », v. 55-56) permet sans doute à Manuel Vilas de qualifier ce poème d'« autobiografía exenta de realismo »²¹⁵¹.

Tant pour le rapport entre l'intime et l'extériorité que pour l'imaginaire dont ce dernier est, en fin de compte, empreint, on peut rapprocher le texte de P. Gimferrer du poème XXXIX, « Menos », de J. R. Jiménez²¹⁵². Néanmoins il n'y a pas ici de mouvement unitaire mais des allers-retours successifs entre le « je » et le paysage observé : « el mar / de mi imaginación » (v. 1-2). L'enjambement est d'ailleurs particulièrement intéressant du point de vue du rythme pour sa valeur sémantique : il traduit la dialectique qui est à la base de l'élaboration de la voix-je, le mouvement de distanciation et de rapprochement qui s'établit entre sujet 1 et sujet 2. Le sujet perçoit en lui-même l'univers extérieur et, en retour, se reconnaît dans cet univers²¹⁵³. Les deux mouvements coexistent d'ailleurs dans le poème X, « Madrigal », de J. R. Jiménez²¹⁵⁴ où tantôt le monde est décrit grâce à l'énonciation de la voix-je et par le recours à la sphère de l'intime (« El sol / [...] como / mi amor », v. 1-3),

²¹⁵⁰ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 133. Venise apparaît d'abord comme le symbole de l'adolescence, dont la description repose sur une association constante à l'architecture (« aquel año de mi adolescencia perdida / mármol en la Dogana », v. 13-14). Ainsi, la minéralité dans la description du locuteur lui-même réitère cette confusion intérieur-extérieur (« el moho de mi mejilla », v. 7). Au vers 26, la confrontation des adverbes « hoy » et « allá » évoquant respectivement la situation d'élocution et son éloignement impliquent toutefois une mise à distance du « je » : c'est le premier mouvement, d'éloignement. La confusion observée auparavant est remplacée par le témoignage (« las piedras vivas hablan de un recuerdo presente ») et finalement par le souvenir, ce qui permet le second mouvement, de retrouvailles. On peut également mentionner ici le poème « Canto » (*Arde el mar*, *op. cit.*, p. 161). L'éloignement spatio-temporel initial du « je » qui laisse place au personnage de « Teseo » (v. 1) fait d'abord du sujet un simple observateur ébloui : « ¿Qué luz punza mis ojos ? » (v. 2-3). Ensuite, pourtant, il finit par se retrouver dans cet univers étranger : « No pensaba/ hallarme aquí » (v. 11-12). Les marques de la première personne sont toujours présentes dans les vers finaux ce qui permet aussi de parler pour ce poème d'une maturation progressive.

²¹⁵¹ Cf. Pere Gimferrer, *Arde el mar*, introduction de J. Barella, *op. cit.*, p. 72.

²¹⁵² *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 129.

²¹⁵³ Dans le poème « Dime que sí » du recueil *Marinero en tierra* (*op. cit.*, p. 128), on observera ce rapport entre l'extérieur (la mer bien sûr) et le locuteur constamment réitéré, instaurant, comme dans l'exemple précédent de J. R. Jiménez, un rythme sémantique d'allers-retours.

²¹⁵⁴ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 108.

tantôt c'est le « je » qui est désigné par une description du monde (« jardín mío, / tan mío como el campo este », v. 6-7)²¹⁵⁵.

Ce désir d'affirmation du « je » par procuration peut être également observé dans le poème « Ilusión » de R. Alberti²¹⁵⁶ où, il est néanmoins mis en échec et rendu impossible. La première partie correspond à la formulation d'une distanciation (rêvée) du sujet par rapport la sphère de l'intime : « si me escapara de casa » (v. 3) et d'ouverture sur un univers extérieur : « fuera al mar » (v. 4). En retour, cependant (à partir du vers 5), c'est par le biais d'éléments relevant de ce même environnement intime et qui lui est propre que celui-ci évoque l'univers maritime, lointain et extérieur : « el altar ultramar / de mi traje marinero » (v. 7-8). La première partie du poème à elle seule (v. 1-11) synthétise donc (sur le mode de l'imaginaire) le mouvement rythmique de distanciation puis de réunion de l'intériorité du sujet et de l'extériorité. La suite du poème reproduit cet aller-retour quand l'éloignement est assimilé à un mouvement de retrouvailles : « Al alba me fui / volví con el alba » (v. 12-13). Peu à peu, le mouvement de fuite s'avère impossible (« vuelvo / [...] / a mi casa », v. 14-16) et l'espace privé ressurgit²¹⁵⁷. Condamné à la sphère de l'intime (symbolisée par la maison²¹⁵⁸), le sujet (au sens 1) ne peut s'échapper ni se poser comme sujet de lui-même (au sens 2), c'est-à-dire comme objet : « nunca me verás »²¹⁵⁹. Malgré tout, il y a bien un double mouvement toujours recommencé de distanciation et de retrouvailles qui construit un rythme sémantique sur la base d'allers-retours imaginaires entre extérieur et intérieur. Toujours lié à la dimension spatio-temporelle de l'écriture, le rythme provient d'une configuration d'espaces sémantiques.

²¹⁵⁵ Notons que dans les deux cas l'élaboration de ce rapport épouse la forme de la comparaison qui apparaît comme un outil du rythme sémantique nécessaire à l'élaboration de la dialectique du « je » et de l'extérieur. Plus haut, on a observé que l'enjambement pouvait tenir ce rôle.

²¹⁵⁶ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 138.

²¹⁵⁷ Dans la troisième partie du poème, le vêtement de marin est la promesse d'un extérieur inaccessible : « nunca te podrá vestir ».

²¹⁵⁸ Ce symbole de la maison dans ce poème de R. Alberti rappelle la valeur de cette image chez G. Bachelard dans *La poétique de l'espace* (Paris, PUF, 2009, p. 24) où il la considère comme un espace centré sur le sujet : « Car la maison est notre coin du monde. Elle est- on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. »

²¹⁵⁹ Le poème « Blancura » de V. Aleixandre (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 106) présente le même type de rythme du sujet. Le « je », d'abord en retrait derrière l'univers qui l'entoure : « Mundo mundo / inmensidad » (v. 2-3), entre progressivement en rapport avec lui, d'abord par le toucher (« universo tocado » : le participe passé laisse transparaître la présence encore implicite du locuteur). Le vers 6 énonce le passage d'une autre étape dans ce mouvement de rapprochement effectué, d'abord, au passé : « ayer fué abeja ». L'accumulation répétitive lexicale et syntaxique traduit la fusion supposée par le locuteur qui, aussitôt pourtant, disparaît à nouveau. On ne trouve qu'une marque de la première personne en effet dans les vers finaux (10 à 13), dans l'expression « separado de mí ». Cf. également le poème LVIII de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 146).

Dans le sonnet « A Phocás el campesino » de R. Darío²¹⁶⁰, le double mouvement de distanciation et de « retrouvailles » du sujet s'établit par un autre type d'espaces, discursifs, cette fois, puisqu'il s'agit de ceux du dialogue, espaces des instances du discours. En effet, le déplacement progressif des marques du sujet se double d'un jeu de miroir entre locuteur et allocutaire du poème (apostrophé dès le premier vers : « hijo mío ») révélant, par transparence, la présence du sujet. Hormis l'apostrophe initiale, les quatrains ne laissent aucune place aux marques de la première personne. Les quatre premiers vers ne sont qu'une longue apostrophe à l'allocutaire, début d'une phrase qui regroupe les deux quatrains et dont le verbe principal est repoussé au vers 5. Le premier quatrain est donc tout entier tourné vers le « tu ». Avec le verbe et la suite de la phrase, l'objet du discours se déplace et découvre un espace de dialogue où le je, encore implicite, apparaît indirectement²¹⁶¹. Il se laisse déceler derrière le démonstratif « este » (v. 6) qui renvoie généralement à la première personne²¹⁶². Le vers 9 réitère, toujours par l'apostrophe, la seule marque de première personne observée jusqu'à présent : l'expression « hijo mío ». Aux niveaux syntaxique et discursif, c'est toujours en filigrane que la voix se dit, cachée derrière son adresse au « tu », de même qu'avec le verbe « perdóname » (v. 10) qui la fait apparaître comme complément d'objet indirect.

Cette présence du sujet « par réflexion » renvoie, sur le plan sémantique, à la symbolique du pardon où c'est l'autre (l'allocutaire) qui absout et donc légitime le « je ». L'affirmation du « je » *via* le « tu » est d'autant plus forte que l'on prend ce « perdóname » comme un « performatif », de la classe (définie par J. L. Austin) des « comportatifs »²¹⁶³ qui « incluent l'idée d'une réaction à la conduite et au sort d'autrui ». En s'excusant, le « je » s'adresse au « tu » et induit, en retour, un mouvement vers lui-même. Ce jeu de miroir se prolonge avec la résonance de « perdóname » dans le substantif « don » (v. 10), renforcée ensuite par l'allitération en « d ». Elle se confirme quand les marques du « je » se font plus abondantes, dès le vers 11 (« yo hubiera »), et dans le dernier tercet (qui compte trois marques de première personne du singulier).

Il y a donc, progressivement, un déplacement d'une instance du discours (l'allocutaire) à l'autre (la voix locutrice) confirmée par la permanence des isotopies récurrentes : tristesse, douleur, angoisse déplacées également du « tu » dans les quatrains (« dolores en tus ojos »,

²¹⁶⁰ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 124.

²¹⁶¹ Nous avons déjà observé ce phénomène dans le poème « Julio de 1965 » de P. Gimferrer, évoqué plus haut.

²¹⁶² J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 145.

²¹⁶³ J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 153 (définition du « comportatif » : « comportement social (excuses, félicitations) », et p. 161).

v. 3, « el fatal pensar que revelan tus sienas », v. 4) au « je » dans le tercet final (« mi alma entristecida », v. 12). Il est intéressant de voir que ce déplacement des marques langagières correspond, sur le plan sémantique, à une libération de l'allocutaire (« en medio del triunfo que merezcas »), exauçant le vœu de pardon formulé plus haut (v. 9), déplaçant le « poids » (du chagrin) sur le « je » lui-même.

La voix-je se dit progressivement, non pas en se posant et en s'affirmant (comme nous l'avons étudié plus haut), mais, par procuration et par réflexion, comme l'énonce le dernier vers : « renovando el fulgor de mi psique abolida » (v. 14), où le terme « psique » connote la thématique du reflet et de l'image²¹⁶⁴. Le rythme est marqué par un double mouvement, cyclique, de disparition-réaffirmation. La présence d'un allocutaire au sein d'une situation d'énonciation précisément établie permet l'établissement d'un mouvement du locuteur à l'allocutaire, de l'espace (linguistique) propre au « je » à l'espace de « l'autre » aux sens sémantique et syntaxique du terme.

Cette dialectique entre intimité et altérité²¹⁶⁵ permet la révélation du sujet « par transparence », rythmique dans la mesure où elle est constituée d'un double mouvement – mettant en jeu des procédés formels, syntaxiques et sémantiques – de distanciation et de réunion. Ailleurs, le rythme découle de mouvements pluriels, par une organisation de la présence du sujet intégrant son absence momentanée. Dans le poème « Band of angels » de P. Gimferrer²¹⁶⁶, malgré la présence de la voix-je d'un bout à l'autre de la composition, quelques passages descriptifs en sont exempts²¹⁶⁷. Les premiers vers (v. 1-10) plantent un cadre (extérieur) dans lequel le sujet n'apparaît pas encore. Présente tout de suite après, la première personne disparaît encore entre les vers 12 et 28, également descriptifs, introduite par une comparaison qui articule l'espace propre au locuteur (sur le plan syntaxique) et

²¹⁶⁴ Si le terme n'a pas le sens de miroir en espagnol comme il l'a en français (cf. *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1815), il renvoie néanmoins au mythe grec de Psyché où l'apparence (en l'occurrence, de Cupidon) est crucial (cf. Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 541). En outre, le poème « Divina Psiquis, dulce mariposa invisible » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 121) réinvestit cette dimension symbolique mais il serait à ranger sous la catégorie que nous étudions plus bas de l'alternance. Le « je » présent dans les premiers vers (3 à 7) disparaît ensuite totalement (mis à part un seul pronom possessif, « mía », v. 22, sur trente-cinq vers).

²¹⁶⁵ Dans le poème « Nocturno » du même auteur (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 142), c'est également une apostrophe (l'évocation de l'allocutaire occupe également tout le premier quatrain) qui permet l'affirmation, progressive et indirecte du « je ». En outre, le langage lui-même permet une étape intermédiaire supplémentaire et concrétise la relation allocutaire-locuteur : l'expression « estos versos » (v. 8) est en effet la première évocation (par un démonstratif) du sujet. Est encore une fois réunie la « triade » du sujet aux sens 1 et 2 et du langage comme espace de maturation et d'affirmation du sujet.

²¹⁶⁶ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 164.

²¹⁶⁷ Dans « Poésie et effacement énonciatif » (*op. cit.*) Michèle Monte souligne à plusieurs reprises ce lien entre la description et une certaine (ou prétendue) « objectivité » correspondant à l'effacement énonciatif.

l'espace (référentiel) du paysage : « mía / como el árbol del cielo de noviembre » (v. 11-12)²¹⁶⁸. C'est donc encore un rapport dialectique entre extérieur et espace subjectif qui définit le rythme sémantique d'alternance de ce poème, mais plus qu'un jeu de cache-cache de la voix poétique il s'agit de la définition d'un espace de sens.

Ainsi, dans le poème XX, « ¡Dos Hermanas! », de J. R. Jiménez²¹⁶⁹, le sujet se met en scène, notamment, par le discours lui-même et sa propre description (v. 7-8), au sein d'un environnement extérieur dont il semblait *a priori*, absent²¹⁷⁰. Dans le sonnet « Un soneto a Cervantes » de R. Darío²¹⁷¹, la relation à « l'autre » supposée par le rapport dialectique dont nous avons parlé n'est pas établie avec l'extérieur et le paysage mais avec le personnage de « Cervantes », évoqué à la troisième personne. Sa présence et son évocation permet un double mouvement de distanciation-retrouvailles du « je »²¹⁷². Le poème se construit ainsi sur de constants allers-retours entre les passages où le locuteur s'absente (vers 5-6 et 9-10) et ceux où sa présence est affirmée par ce rapport à « l'autre » : « Es para mí », v. 8. L'expression (et la préposition « para ») exprime d'ailleurs tant le point de vue (un mouvement à *partir de*) que l'objet (un mouvement *vers*) et confirme la double position du sujet aux sens 1 et 2 (à la fois émetteur et objet du discours)²¹⁷³.

²¹⁶⁸ Par la suite, on observe d'autres passages exempts de marques du sujet, descriptifs du paysage (vers 32 à 35, vers 87 à 94) ou de l'interlocutrice (entre les vers 98 et 110) et souvent marqués par l'énumération de substantifs c'est-à-dire, en fin de compte, d'éléments du décor (c'est également le cas des vers 37 à 42).

²¹⁶⁹ On observe une alternance de passages où les marques de la première personne sont présentes et de passages qui en sont exempts dans le poème LXXXIII « El prusianito » de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 166), poème d'abord centré sur un objet observé ou le sujet apparaît de manière très sporadique à partir de la ligne 7 et finit par disparaître ou se dissoudre (« yo me despido », l. 22). On notera une alternance de ce type dans le poème « Destrucción ficticia » de L. M. Panero : la majeure partie des références à la première personne (huit sur neuf) se trouvent entre les lignes 38 et 53 (soit sur 15 des 63 lignes du poème). L'espace du sujet semble donc restreint à ces quelques vers. Citons encore le poème 1 de « El canto del llanero solitario » (*Teoría, op. cit.*, p. 85) : le sujet n'apparaît qu'entre les vers 24-28, puis 42-46.

²¹⁷⁰ Les premiers vers, descriptifs, sont tournés vers le « spectacle » (extérieur) de la ville de Cadix dont les personnages sont mis en scène comme au théâtre « Una niña pregona : » (v. 5), « Un niño : » (v. 6). La juxtaposition de tableaux (comme au vers 1 : « Cielo azul y naranjas ») qui évoquent des didascalies théâtrales et de dialogues ne laisse aucune place au sujet.

²¹⁷¹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 127.

²¹⁷² Les marques de la première personne sont nombreuses et réparties sur tout le poème, principalement par des possessifs (v. 2, v. 3, v. 3, v. 7). On trouve également le pronom « mí » (v. 8) et deux verbes conjugués (« admiro y quiero », au vers 11).

²¹⁷³ On observe cette alternance entre espace propre et espace « autre » dans plusieurs poèmes de R. Darío comme le sonnet « Caracol » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 139) où les marques abondantes de la première personne (principalement dans le second quatrain) introduisent, en fin de compte, sa mise à distance avec des passages descriptifs (notamment de sensations). De même, le poème « Soneto autumnal al marqués de Bradomín » (*ibid.*, p. 141) la voix « je » affirmée par la dédicace initiale (« te saludo », v. 1) disparaît ensuite (à l'exception des vers 5-6) jusqu'au vers final : « te envío este ramo de rosas » (v. 14).

3.1.1.4 Dynamiques de « dissolution » du sujet

Nous avons constaté un jeu rythmique de présence-absence des marques de la première personne, ce qui correspond à un procédé d'alternance. La maturation du sujet au sein de l'espace poématique peut donc intégrer l'éclipse de ses marques linguistiques. Elle le fait non seulement par périodes, comme nous venons de voir, mais également *via* une dissolution progressive. Dans le poème « ¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello », de R. Darío²¹⁷⁴, cette présence-absence²¹⁷⁵ de la voix locutrice correspond à un rythme d'alternance également d'un point de vue formel (par l'étude lexicale et syntaxique de ces « marques »). Le sujet ne s'affirme pas de manière directe, mais on en saisit la présence par l'intermédiaire de la figure du cygne soit que celle-ci serve d'interlocuteur, soit qu'il semble s'y être en quelque sorte transposé. Ainsi, dans la comparaison établie, autour du cygne, entre le locuteur lui-même et « Publio Ovidio Nasón » (v. 6), l'animal joue le rôle d'un *tertium comparationis* qui permettrait au locuteur de se définir comme poète et, donc, de s'affirmer dans l'espace même du langage poétique dont il est auteur.

En effet, les passages exempts de marques du locuteur n'indiquent pas une disparition du sujet mais son passage vers cette figure animale et étrangère, dont Alberto Julián Pérez souligne « el valor alegórico o simbólico, icónico »²¹⁷⁶. En effet, au quatrième quatrain (vers 13-16), la description de l'animal introduit, par un effet de miroir, la description du sujet, camouflé sous l'article défini de « las frentes pálidas » (v. 14) ou par le pluriel de « nuestras mentes tristes » (l. 16)²¹⁷⁷. Utilisé pour son « potencial evocador inmediato del imaginario modernista »²¹⁷⁸, le cygne semble renvoyer au locuteur son propre reflet et constitue un point d'ancrage dont le but est l'élaboration et la définition d'une voix-je. Néanmoins, ce saisissement du sujet est toujours indirect et si cette voix s'affirme en quelque sorte grâce au cygne (« He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros », v. 37), elle finit par disparaître derrière la figure de l'animal qui seul prend la parole dans le dernier quatrain (v. 41, 42 et 43). Le sujet n'apparaît donc qu'indirectement, en filigrane ou derrière la figure du cygne. Cette oscillation

²¹⁷⁴ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 99.

²¹⁷⁵ Deux passages voient la prolifération des marques langagières du « je », au vers 4 (« yo te saludo »), entre les vers 9 et 11 (« mi lengua », « Soy » répété deux fois), au vers 31 où le sujet est véritablement mis en scène de façon métatextuelle (sujet du verbe de mouvement « yo interrogo »), et aux vers 37-39 (« mi grito », v. 37, « siento », v. 39). En dehors de ces quelques vers, aucune marque du « je » (à part l'utilisation d'une première personne du pluriel aux vers 21, 26 et 28).

²¹⁷⁶ *La poética de Rubén Darío*, Madrid, Orígenes, 1992, p. 35.

²¹⁷⁷ Nous observerons plus loin la valeur de la première personne du pluriel : ici il est clair qu'elle atteste d'une mise à distance du « je » qui permet de mieux y revenir.

²¹⁷⁸ Alberto Julián Pérez, *ibid.* p. 160.

s'apparente à un mouvement rythmique d'alternance où prédomine non plus l'affirmation (comme on a vu plus haut) mais la dissolution.

De même, le poème « A Goya »²¹⁷⁹ présente un mouvement de distanciation du discours par rapport à la voix-je. Au contraire des mouvements de distanciation-retrouvailles que nous avons étudiés plus haut, celui-ci ne trouve, du moins en apparence, aucune réponse finale. Nous parlerons donc, pour finir, d'un mouvement de dissolution infinie du sujet qui met en jeu l'espace poématique et la temporalité de sa lecture²¹⁸⁰. Le sujet posé au début de la composition avec l'expression « por ti enciendo mi incensario » (v. 3) disparaît ensuite : l'objet du discours est désormais la célébration de « Goya », constamment rappelée par la répétition de « por » (aux vers 4, 7, 10, 11) et de sa variante « porque » (v. 13), redondant avec l'expression « por ti » initiale (v. 3). Néanmoins, la présence, certes implicite, du locuteur est sous-jacente et demeure une sorte de point aveugle qu'on reconnaît, à la fin du texte, dans les tournures impersonnelles, détachées des marques linguistiques de la première personne. Le sujet qu'on distinguera donc avec A. J. Greimas du « sujet verbal relevant de l'ordre du discours linguistique » ne cesse d'apparaître comme « locuteur appartenant à l'ordre non linguistique du statut de la communication »²¹⁸¹. Ainsi, la tournure « Es de ver y admirar » (v. 46) sous-entend la présence d'un point de vue²¹⁸², dont provient, mais aussi auquel s'applique, l'obligation impersonnelle. Ces phénomènes rappellent la « subjectivité paradoxale » commentée par Michèle Monte qui souligne la présence d'un « ancrage aspectuel ou spatial qui suppose un observateur » et élabore un « centre perceptif »²¹⁸³. Le locuteur réapparaît donc de manière indirecte, également comme récepteur du « témoignage » (« da testimonio », v. 49) laissé selon lui par l'œuvre de Goya dont il incarne, du même coup, la postérité.

Le mouvement rythmique d'aller-retour qui semblait incomplet a donc lieu tout de même implicitement et correspond à une maturation de la voix poétique qui au fil du texte se

²¹⁷⁹ *Cantos de vida y esperanza*, p. cit., p. 137.

²¹⁸⁰ Au sujet du lien entre sujet, rythme et temporalité, cf. Lucie Bourassa (*Rythme et sens*, op. cit., p. 88).

²¹⁸¹ *Du sens*, op. cit., p. 66-67. A. J. Greimas rappelle la distinction « entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation » qui se superpose à celle que nous venons d'expliquer.

²¹⁸² Cf. J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, op. cit., p. 458. En outre, il est précisé que l'expression « ser de » s'emploie souvent après les verbes « ver, notar, esperar, suponer, extrañar, temer ». Or, tous ces verbes expriment une perception sensitive, un sentiment ou une perspective personnelle par rapport à l'action : la tournure « ser de » semble donc couramment associée à un point de vue.

²¹⁸³ « Poésie et effacement énonciatif », op. cit.

détache des marques de la première personne et se déplace à la totalité du discours²¹⁸⁴. Celui-ci tout entier pointe du doigt le sujet qui doit ainsi « perdre sa propre voix pour redevenir le récepteur dont la fonction est l'organisation de la voix » (Isabel Krzykowski²¹⁸⁵). C'est, paradoxalement, par sa disparition grammaticale que le sujet s'épanouit comme voix-je. L'espace poématique est donc véritablement le lieu d'une maturation où quelque chose advient²¹⁸⁶. En ce sens, la révélation qu'il propose de la « voix » locutrice est un phénomène du rythme poématique.

Dans le recueil *Cantos de vida y esperanza*, cet avènement est surtout exemplifié dans les deux premiers poèmes. Dès le premier vers de « Yo soy aquel que ayer no más decía »²¹⁸⁷, le démonstratif exprime un éloignement par rapport au locuteur²¹⁸⁸, qui rejoint la distanciation du sujet dont nous avons parlé. L'exploration du « passé du sujet » (ou du sujet dans le passé), confère, certes, une temporalité de la voix locutrice²¹⁸⁹ mais sujet observé et sujet du poème ne coïncident qu'*indirectement*²¹⁹⁰ comme l'exprime la récurrence de l'adjectif possessif « mi » et du pronom « mía »²¹⁹¹, particulièrement dans les quatrième et cinquième strophes :

Yo supe de dolor desde mi infancia
mi juventud... ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan la fragancia...
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potró sin freno;
iba embriagada y con puñal al cinto;

²¹⁸⁴ Le poème « Ibis » (*Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 145) présente exactement le même rythme sémantique (par rapport au sujet). D'abord affirmé (v. 1 : « estoy ») celui-ci s'éclipse pour réapparaître au vers final à travers l'expression impersonnelle de valeur prétendument générale : « se ha conquistado » (v. 4). Dans le poème « ¡Oh terremoto mental ! », les marques du « je » cèdent finalement la place à une expression impersonnelle (« hay... que ser », v. 9). De même, dans le poème « Nocturno » (*ibid.*, p. 110), le sujet présent au début du poème (v. 1, 2, 3, à travers le possessif) disparaît jusqu'au vers 19 et le pluriel « nuestro ».

²¹⁸⁵ Isabel Krzykowski fait cette observation dans *Le temps et l'espace sont morts hier* (*op. cit.*, p. 233) au sujet des poètes futuristes.

²¹⁸⁶ Cf. M. Alimeck (*Les voix et les mots*, *op. cit.*, p. 17) : « L'être de la lettre est présence à l'autre absent, et cette abstraction (à la fois présentifiée et dé-présentifiée) réclame donc ma voix présente pour justifier cet être de la lettre. La lettre m'appelle par son altérité [...] elle promeut ma propre altérité. »

²¹⁸⁷ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 69.

²¹⁸⁸ J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, *op. cit.*, p. 147. Cet éloignement temporel est confirmé par les verbes au prétérit : « se vio », « se juzgó » (v. 20 et 21).

²¹⁸⁹ Cf. *supra* les études consacrées à « l'abondance » des marques du sujet, notamment celle de « Si yo nací campesino » de R. Alberti.

²¹⁹⁰ Aux vers 41 et 42, la référence à des influences littéraires distancie en effet le discours propre mis sur le même plan que le discours d'autres. (Comme observé dans le poème « ¿Qué signo haces, oh cisne, con su encorvado cuello », c'est une comparaison qui introduit cet espace de l'altérité).

²¹⁹¹ On en dénombre treize occurrences, ainsi que plusieurs des pronoms « mía » (v. 14, 48, 62 et 98) et « mí » (v. 50). Nous avons déjà observé qu'il s'agissait d'une référence indirecte au sujet : cf. *supra* les études des poèmes « Augurios » de R. Darío et « Vanitas vanitatum » de L. M. Panero.

si no cayó, fue porque Dios es bueno.

Dans les premiers vers, où la première personne « abonde », le poème est cet espace où s'organise la réunion du sujet-voix et du sujet-objet exploré (l'expression « yo soy aquel » exprime cette réunion). A l'inverse, dans les douze derniers vers, exempts de marque de la première personne, la mise à distance semble définitive alors que la voix (sujet au sens 1) retire son objet (sujet au sens 2) de la seule introspection.

Le sujet qui « paraît se décentrer ou même s'absenter » découvre finalement la voix « libérée »²¹⁹² par cette distanciation, ainsi que le suggère l'affirmation généralisatrice dans les derniers vers : « La virtud está en ser tranquilo y fuerte » (v. 109) de même que l'emploi du présent de l'indicatif, opposé au prétérit employé jusque-là²¹⁹³.

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
con el fuego interior todo se abrasa;
se triunfa del rencor y de la muerte,
y hacia Belén... ¡la caravana pasa!

(v. 109-112)

L'image finale « la caravana pasa » pourrait d'ailleurs être une représentation allégorique de cette spatio-temporalité de la voix qui s'épanouit. Elle est suggérée, dans le titre du second poème²¹⁹⁴, par l'article défini du syntagme (« el optimista »²¹⁹⁵) qu'on identifiera (selon un rapport métatextuel) comme une représentation, impersonnelle, du sujet par lui-même. La voix est certes présente, mais non centrale (elle est d'ailleurs paratextuelle), et intègre l'altérité à son discours²¹⁹⁶. Encore une fois, on peut parler de rythme sémantique

²¹⁹² Cf. J.-C. Pinson, *Habiter en poètes*, op. cit., p. 128 : « Voix dissonante, c'est-à-dire libérée de ce moi superficiel dont la société l'affuble. »

²¹⁹³ Cette évolution des temps du passé (prétérit) au présent de l'indicatif peut être observée également dans le sonnet « Pegaso » de R. Darío (*Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 86).

²¹⁹⁴ Nous avons montré, en première partie, qu'il était pertinent, pour *Cantos de vida y esperanza* d'étudier le recueil dans son ensemble et de mettre les poèmes en perspective.

²¹⁹⁵ Pour cet emploi particulier de l'article défini, cf. J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, op. cit., p. 87 (paragraphe 97, d).

²¹⁹⁶ Nous étudierons plus loin ce second poème où cette « altérité » nécessaire passe par le « nous » (première personne du pluriel). Dans le poème « ¡Oh terremoto mental! » de *Cantos de vida y esperanza* (op. cit., p. 118), les marques du sujet d'abord abondantes (notamment aux vers 2 où elles peuvent même sembler redondantes) s'estompent à la fin du texte où, comme l'annoncent les verbes « miré » et « vi » (v. 5), sujet aux sens 1 et 2 ne coïncident plus. La voix s'affirme comme parole tout en n'étant plus l'objet regardé. Dans le poème « Charitas », (*ibid.*, p. 116) ce décalage s'opère également, au second degré, puisque le locuteur « prête » l'espace poématique à la parole du christ (dès le vers 3). Au sein de cette « citation », les marques de la première personne apparaissent brièvement entre les vers 3 et 6 : « mío » (v. 3), « mi costado » (v. 6) pour finalement disparaître tout à fait. La voix est donc tout entière tournée vers l'autre (différents êtres ou abstractions évoqués par la troisième personne) comme si son affirmation passait, de nouveau, par la dissolution. Sans doute peut-on y voir une représentation concrète, au sein du langage, de la « Charitas » évoquée dans le titre.

car il s'agit d'un avènement, bien qu'inversé, où l'affirmation est un effet de la disparition des marques linguistiques. Le poème apparaît alors comme une « performance », une « forme [...] non fixe ni stable, une forme-force, un dynamisme formalisé, une forme finalisante »²¹⁹⁷.

Le poème « Primera visión de marzo »²¹⁹⁸ de Pere Gimferrer présente également cette révélation paradoxale du sujet, déclenchée par une mise à distance initiale rappelant d'ailleurs celle énoncée dans le poème initial de R. Darío : « Yo fui el que estuvo en este otro jardín » (v. 13). La juxtaposition d'un espace linguistique et référentiel ou symbolique n'appartenant pas au sujet d'élocution (cf. le prétérit et l'adjectif « otro ») et, d'autre part, du démonstratif « este » qui connote la proximité par rapport à la première personne, pose cette distanciation paradoxale du sujet au sens 1 et du sujet au sens 2, malgré les marques abondantes de première personne dans les parties I et II du poème (qui en comptent respectivement 18 sur soixante vers et dix sur trente vers). L'élaboration de la voix poétique évoquée allégoriquement aux vers 39-40 (« hacia otra / vida, desde mi vida ») se produit bien dans l'espace poématique, « en el común / artefacto o rutina con que se hace un poema » (v. 40-41). Après une première période d'abondance des marques de la voix locutrice, celles-ci sont beaucoup plus rares dans la suite du texte (deux dans la partie III, aucune dans la dernière). La distanciation du sujet d'ailleurs évoquée dans la partie III : « Veo / con otros ojos, no los míos, esta plaza » (v. 108-109) permet au bout du compte l'affirmation de la voix et définit l'écriture poétique comme une activité de mise en perspective du souvenir (« Ordenar estos datos es tal vez poesía », annonce le vers initial de la quatrième et dernière partie), c'est-à-dire où le détachement, la distanciation, sont capitaux²¹⁹⁹.

Contrairement à ce mouvement progressif de dissolution, les marques de la première personne sont rares dans l'ensemble du poème « Majestad última de los pedés » de L. M. Panero²²⁰⁰ (quatre sur quarante-huit vers). Celui-ci pourrait donc apparaître comme un espace d'alternance entre de (longs) passages totalement exempts de marques du sujet (notamment les six premiers vers) et de brèves mentions de la voix poétique. Ces dernières surgissent, en outre, de manière régulière mais espacée (tous les quinze vers en moyenne). Si la voix « je » demeure constante, sous-jacente, elle est également laissée de côté et jamais

²¹⁹⁷ *Performance, réception, lecture, op. cit.*, p. 31.

²¹⁹⁸ *Arde el mar, op. cit.*, p. 148.

²¹⁹⁹ Lev S. Vygotsky (*Thought and language*) cité par Jack Goody (*Entre l'oralité et l'écriture, op. cit.*, p. 266) reconnaît au langage une fonction de « manipulation interne des pensées intérieures » conférant à la parole « la capacité de se servir du langage pour résoudre un problème [...] prenant une fonction intrapersonnelle en plus de l'interpersonnelle ». Cette fonction semble ici permettre l'avènement progressif du sujet de P. Gimferrer.

²²⁰⁰ *Teoría, op. cit.*, p. 124.

prépondérante. Rythmiquement, l'alternance s'apparente à un oubli du « je » percé ça et là d'apparitions sporadiques²²⁰¹. Comment l'espace poématique s'organise-t-il en l'absence d'une voix poétique à la première personne ?

Ce poème de L. M. Panero est peuplé, plus que par le « je », par « el ser nefasto » (v. 1), et par le curieux personnage de la « tortuga » dont la redondance imprègne le langage lui-même (v. 12)²²⁰². Quels rôles tiennent ces personnages, tantôt (selon les poèmes) apostrophés à la seconde personne du singulier ou du pluriel, tantôt évoqués comme un « autre », à la troisième personne ? Quelles voix et quels masques prennent le relais du « je » pour affirmer dans le texte la subjectivité, la présence d'un sujet ? L'alternance observée dans ce poème laisse déjà entrevoir que le sujet ne s'impose pas toujours d'emblée et que sa compréhension au sein d'un processus rythmique (d'affirmation, de révélation, voire de dissolution) suppose une mobilité et des fluctuations. Ainsi, avant d'évoquer le rôle de l'allocutaire, l'étude des marques de la première personne du pluriel nous permettra d'observer ce processus d'affirmation du sujet dans le discours, au-delà de la seule hétérogénéité que suppose l'alternance. Quel visage du « sujet » introduit dans le discours la première personne du pluriel ? Est-elle un avènement ou un camouflage du sujet ?

3.1.2 La première personne du pluriel : avènement et camouflage du sujet

La première personne du pluriel recouvre différentes instances du discours, renvoyant tantôt à l'espace discursif du dialogue avec l'allocutaire qu'elle unit – parfois ponctuellement – au locuteur (Emile Benveniste dit : « moi + vous »)²²⁰³, tantôt au sujet mis en scène au sein d'un groupe (selon Emile Benveniste : « moi + eux »). Dans chacune de ces formes, le pluriel marque la présence d'une voix au sein du poème. Presqu'absente des recueils de Rafael

²²⁰¹ Présence-absence, elle est aussi constamment niée : « mi rostro no está » (v. 7), « ni tú ni yo estamos » (v. 19), « lo no-mío » (v. 36), à la fois affirmée comme sujet (rappelé) et contestée. Aux vers 44, le « je » est posé comme focalisateur alors même que sa capacité à observer est remise en cause : « con la distancia de una lente al deforme observé entonces ». Le sujet semble incapable de produire du sens et d'établir un lien entre son langage et son objet, qui demeure impénétrable : « no era signo » (v. 45). Jamais, donc, il ne se pose comme objet (sujet au sens 2), et l'extériorité (dont nous avons montré plus haut qu'elle devait être par lui assumée pour compléter le processus de distanciation-révélation) demeure insaisissable comme l'énonce symboliquement le vers final : « los pájaros desmontaron la realidad » (v. 48).

²²⁰² Les liens entre écriture poétique et biographie chez Leopoldo María Panero ont été analysés par Gian Luca Picconi (« Fetiche del autor y arqueología del cuerpo : Leopoldo María Panero y la autobiografía », *Tropelías* n°12-14, 2001-2003, p. 407-429) qui remarque qu'il y a en fait peu d'éléments (et anecdotes) autobiographiques dans les recueils.

²²⁰³ E. Benveniste nomme cette union « forme inclusive ». Quand à la forme « moi + eux », il l'appelle « forme exclusive » (*Problèmes de linguistique générale*, t. 1, *op. cit.*, p. 233-235).

Alberti et Vicente Aleixandre (dans chacun d'eux, seuls deux poèmes en présentent une occurrence), la première personne du pluriel est assez importante dans les quatre autres recueils : quarante-sept poèmes de J. R. Jiménez en présentent une occurrence (soit 19.34%), onze poèmes de L. M. Panero (soit 34.37%), dix-huit de R. Darío (soit 29%) et, enfin, huit de P. Gimferrer (soit 53.33%). C'est donc sur ces quatre recueils que nous allons nous centrer, et plus particulièrement sur *Cantos de vida y esperanza* et *Diario de un poeta recién casado*, où les marques de première personne du pluriel sont généralement plus développées au sein des compositions²²⁰⁴.

Le « nous » révèle un processus d'affirmation du sujet. S'il semble dévoiler une subjectivation, l'intériorité (voire l'intimité) du sujet, il conduit ailleurs à sa conception « politique », selon l'étymologie du terme : à son inscription dans la « cité », c'est-à-dire à son identité sociale et son historicité²²⁰⁵. La naissance de ce sujet « politique » et surtout son élaboration spatiale et temporelle dans le texte donnent lieu à un processus rythmique. En outre, nous nous intéresserons aussi aux cas où le pronom « nosotros »²²⁰⁶ indique un passage de l'impersonnel au personnel (ou inversement), c'est-à-dire une mobilité des marques du discours dans le poème. Comment le sujet s'inscrit-il derrière cette première personne du pluriel qui, comme on le verra, le libère et le camoufle à la fois ? En quoi cette inscription, voire définition, du sujet est-elle un processus rythmique ?

S'il s'agit d'aborder la question du « nous » en gardant en tête celle de la révélation du « je » dans le discours, on doit établir une distinction entre les poèmes où la première personne du pluriel « cohabite » avec la première personne du singulier et ceux où elle est seule²²⁰⁷. Deux imbrications différentes du sujet et du poème se définissent alors, et le « nous » n'occupe pas la même place dans ce processus. Lorsque les marques de la première

²²⁰⁴ Dans *Arde el mar*, de nombreux poèmes ne présentent qu'une seule occurrence du « nous » (cf. les poèmes « Cascabeles », « Una sola nota musical para Hölderlin », « Cuchillos en abril ») ou très peu relativement à leur longueur (c'est le cas de « Oda a Venecia ante el mar de los teatros », « Primera visión de marzo » et de « Bandes of Angels »). On peut faire la même remarque au sujet du recueil *Teoría* (C'est le cas des poèmes 6, 8, 9, 10 et « La segunda esposa » de la section « El canto del llanero solitario », des poèmes « Homenaje a Catulo », « Condesa morfina », « Majestad última de los pedés » et « Vanitas vanitatum »), c'est-à-dire, on le voit, une proportion importante des textes inclus par nous dans ces pourcentages.

²²⁰⁵ Rappelons l'importance pour le rythme de cette historicité du sujet selon Henri Meschonnic (*Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 14)

²²⁰⁶ De même que les compléments (« nos »), adjectifs (« nuestro », « nuestra », etc.) qui s'y rapportent.

²²⁰⁷ Ces derniers sont majoritaires chez R. Darío : cf. « Salutación del optimista », « Al rey Óscar », « Cyrano en España », « A Roosevelt », « Helios », « Por el influjo de la primavera », « El verso sutil seque pasa o se posa... », « Oh miseria de toda lucha por lo finito... », « ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla... », « Ay, triste del que un día », « Programa matinal », « Thánatos », « Letanía de Nuestro señor Don Quijote » et « Lo fatal ». Ils sont assez nombreux (mais non majoritaires) dans le recueil de J. R. Jiménez : cf. les poèmes I, VI, XXIV, XXI, LIII, LXII, XCIX, CXXI, CXXXIX, CXLII, CLXXII, CLXXXI et CXCVIII.

personne du pluriel sont « seules » (sans « je » singulier) et que, par ailleurs, elles renvoient à la définition la plus large qui soit (regroupant les formes « exclusives » et « inclusives » d'E. Benveniste), elles marquent l'irruption voilée d'un sujet²²⁰⁸ qu'elles positionnent dans et par rapport au monde.

3.1.2.1 Le « nosotros » : seuil du sujet, sujet « en devenir »

Dans le poème « Programa matinal » de R. Darío²²⁰⁹, cette subjectivation oppose la première strophe, impersonnelle, aux suivantes. L'absence d'article dans le premier vers : « Claras horas de la mañana » (v. 1) confère à la description d'une matinée ensoleillée une dimension atemporelle. On notera de même l'absence de verbe dans la proposition principale de la première phrase et de la seconde, introduite par l'interjection impersonnelle « salve »²²¹⁰.

A partir de la seconde strophe (et de l'impératif « saludemos », v. 6), la présence du sujet est suggérée dans le poème, non seulement par les verbes à la première personne du pluriel qui, dorénavant, se répètent régulièrement : « saludemos » (v. 6), « amemos » (v. 10), « Exprimamos » (v. 13) et, enfin, « Devanemos » (v. 17), mais, surtout, par l'inclusion d'un point de vue interne, au-delà des marques de cette première personne. Il en va ainsi du terme « angustia » (v. 5) qui suppose une présence du sujet avant même qu'elle ne soit explicitement mentionnée. Il connote l'impatience et/ou la peur et, donc, une certaine perception de la temporalité, qui est en outre suggérée, par l'expression « lo porvenir » (v. 6) : si l'article possède, semble-t-il, une valeur proche du possessif (nuestro), le caractère impersonnel de l'expression indique bien que l'avènement d'une voix (à travers le « nous ») se fait de manière progressive.

Le « nous » apporte une subjectivation de l'espace (notamment référentiel) des poèmes et opère un rapprochement de l'impersonnel et du personnel. En effet, la voix s'affirme dans la suite du poème, d'abord lorsque la temporalité se transforme en opposition, entre les êtres humains, perçus comme éphémères (« nuestra vida transitoria », v. 13) et l'absolu atemporel : la Vie (avec une majuscule au vers 10), comme l'indique la répétition de « siempre » (v. 11 et

²²⁰⁸ En effet, comme le précise E. Benveniste, le « présence du 'je' est constitutive du 'nous' » (*Problèmes de linguistique générale*, t. 1, *op. cit.*, p. 233).

²²⁰⁹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 144.

²²¹⁰ La synesthésie du vers 4 : « Sol sonoro », indique également la portée symbolique de cet instant privilégié conçu comme atemporel.

12)²²¹¹. De l'irruption du sujet (*via* le nous) naît donc un jeu d'ambivalence et de dualité dans le poème qui se résout néanmoins grâce à une « contamination » du lexique, phénomène qui marque une étape supplémentaire dans l'affirmation progressive d'un sujet. Dès la troisième strophe, en effet, espace extérieur (descriptif) et interne, c'est-à-dire intimité et paysage s'interpénètrent²²¹² dans l'expression « los racimos / de nuestra vida » (v. 12-13) : le premier terme (« racimos ») semble renvoyer au paysage naturel, puis est subitement rattaché au « nous » et donc au sujet (« vida » sans majuscule, contrairement au vers 10). Il en va de même pour l'expression « los champañas de la gloria » (v. 16). Cette « contamination » isotopique de l'espace interne au sujet par celui, externe, du paysage, marque l'épanouissement d'une présence humaine et personnelle, à travers laquelle le sujet se profile. Il est révélateur que cette « contamination » ne s'observe qu'à partir de la troisième strophe : elle participe d'un processus débuté, plus haut, par des éléments discrets de suggestion du « nous ». L'empreinte laissée sur le monde par ceux qui l'habitent²²¹³ révèle une progression rythmique, au fur et à mesure de laquelle le « nous » s'élabore – et à travers lui le sujet, inscrit dans sa temporalité.

La première valeur que nous pouvons donc reconnaître à la première personne du pluriel est celle d'une subjectivation progressive, voire hésitante. Linguistiquement, cette progressivité est repérable dans l'entrecroisement des tournures personnelles et impersonnelles. Dans le poème « Súplica », de V. Aleixandre²²¹⁴, la première personne du pluriel est immédiatement suivie de la formule « se » + troisième personne : « si aplicamos el oído / se oye el rumor » (v. 13-14). Loin d'annihiler le sujet, cette forme impersonnelle le rappelle et devient, selon Dominique Rabaté, une figure particulière par laquelle « la voix passe »²²¹⁵. Tout comme le « on »²²¹⁶, le « nous » permet la mise à distance du sujet par lui-

²²¹¹ Dans la dernière strophe, le rapprochement des termes « después » et « siempre » (v. 19 et 20) traduit celui de l'espace-temps instable suggéré par cette première personne du pluriel, et de celui, éternel, du monde.

²²¹² C'est un phénomène qu'on a déjà observé dans le chapitre précédent sur la première personne du singulier. Cf. notamment l'explication du poème CXVIII, « Alta noche », de J. R. Jiménez.

²²¹³ Cf. le poème CLXXII, « Los tres », de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 141) où la première personne est clairement définie comme rassemblant « el cielo, el mar y yo » (v. 4). Alternent des passages descriptifs (vers 1 à 3, vers 6 à 14) et d'autres où sont mis en scène ces personnages. Cette structure d'alternance permet, bien sûr, la pénétration d'un univers par l'autre et l'extériorisation du « je » dans le nous. Cf. également le poème « De la Habana ha venido un barco... » de R. Alberti : avec l'apostrophe au « lucero », le nous constitue une mise en scène intime du « je » pénétré par le paysage nocturne.

²²¹⁴ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 54.

²²¹⁵ Rabaté Dominique, *Poétiques de la voix, op. cit.*, p. 110.

²²¹⁶ Le poème XLVII de J. R. Jiménez présente une occurrence de la première personne du pluriel qui se rapproche fortement selon nous de la tournure impersonnelle : « como si hoy hubiésemos descubierto » (l. 8) semble en effet avoir pour équivalent « como si se hubiera descubierto ... inventado... », voire « como si hubiera sido descubierto... inventado... ».

même, éloignement dont on a précisé en introduction qu'il était paradoxalement nécessaire à son surgissement : « là où le texte échappe au projet autobiographique classique pour devenir cette figure qui ne s'incarne que lorsqu'on la quitte : l'écrivain » (D. Rabaté).

En effet, dans le poème « Con todo respeto » de V. Aleixandre²²¹⁷, les marques de la première personne du pluriel alternent aussi avec des tournures impersonnelles (« se » suivi de la troisième personne du singulier aux vers 11, 12 et 13). Si la première personne du pluriel domine les vers 10 à 26, elle disparaît ensuite lorsqu'émerge le « yo », récurrent à partir du vers 27 (auparavant très rare : une seule occurrence au vers 5). Le « nosotros » implique un passage vers le sujet, un seuil : il l'introduit dans le texte tout en lui étant à la fois supérieur en nombre (« moi + vous » ou « moi + eux ») et logiquement antérieur, d'où ce retardement que présente, bien souvent, la révélation de la voix-je.

Dans plusieurs poèmes de *Diario de un poeta recién casado*, l'apparition de la première personne du singulier semble d'ailleurs émaner des occurrences de premières personnes du pluriel qui la précèdent. C'est le cas des poèmes LXIX, LXX, LXI, CXXXIII, CXLVII, CLXXI, CLXXXII et CXCII. Dans le poème LXIX « De Boston a New York »²²¹⁸, la première personne du pluriel surgit après trente-sept lignes de description de paysage²²¹⁹ :

El humo del tren le pone un anubarrado cielo gris a un pedazo de nieve cercana. Una matilla seca parece el árbol solo de un yermo inmenso ¡Qué pequeños somos! ¡Qué pequeños somos!

L'exclamation finale réitérée fait apparaître subrepticement la voix poétique, mais celle-ci se trouve pour l'instant perdue dans l'immensité du paysage et des vers qui entourent son évocation²²²⁰. Au contraire, lorsque la description cesse, le « je » réapparaît pleinement, comme dans la dernière strophe : « me había dormido » (v. 62). Le processus se structure en trois étapes, débutant par un discours impersonnel où, dans un second temps, apparaît la première personne du pluriel (« nosotros »), et qui, enfin, laisse apparaître la voix poétique au singulier (« yo »). La première personne du pluriel constitue donc une étape intermédiaire, un visage « en devenir » du sujet, atténué, sans identification ni individuation précise.

²²¹⁷ *Espadas como labios*, op. cit., p. 104.

²²¹⁸ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 154.

²²¹⁹ Nous citons ensuite la strophe des lignes 36 à 39.

²²²⁰ De même, dans le poème « Salutación a Leonardo », de R. Darío, l'unique apparition de la première personne du pluriel survient presque exactement au milieu du texte (v. 37 sur un total de 76), instaurant un rapprochement soudain de l'espace discursif et du locuteur/lecteur indifférencié.

On a également vu avec l'exemple de R. Darío que ce « devenir » se produisait, outre les marques syntaxiques de la première personne, par un lexique qui l'induisait. Dans le poème CXXIV de J. R. Jiménez²²²¹ (très largement descriptif jusqu'au vers quarante-six, excepté une allusion unique au « je »)²²²², le sujet demeure pour ainsi dire absent, jusqu'à ce qu'il pénètre l'espace décrit, *via* le « nous » et que, là encore, les isotopies se mêlent. Au moment où apparaît la première occurrence du « nosotros », le discours descriptif objectif se métaphorise : « nuestras sombras de amor se alargan » (v. 49). Le complément du nom « de amor » invite à relire la description du soleil couchant de manière subjective et imagée. Enfin, le processus arrive à une étape supérieure encore, lorsque le sujet, jusque-là supposé, est directement « posé » (*via* le nous) et confondu avec l'objet (sujet au sens 2). L'expression « toda la primavera ante la que vamos pasando » (v. 61) suppose un déplacement de la focalisation du paysage au voyageur (« En el tren », comme le dit le titre du paragraphe). L'observateur se substitue à l'objet observé, sujet (sens 1) au sujet (sens 2) s'emmêlent²²²³. Dominique Rabaté souligne d'ailleurs cette apparition en filigrane du sujet qui renvoie indifféremment à « héros et narrateur, sujet regardé et sujet regardant, sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé, écrivain et lecteur »²²²⁴.

Avec le « nous », la suggestion de la voix conduit à sa maturation, son observation, puis sa révélation, dans les vers finaux du poème où apparaissent trois marques de première personne du singulier dans la dernière phrase (en plus du démonstratif « este » qui peut s'y rapporter aussi) :

Nunca vi más armonía entre la ilusión y la verdad, amor, que
entre tú y mi sueño, que entre mi sueño y este anochecer ver-
de y morado de primavera. (l. 67-69)

Ce passage du « nosotros » au « yo » est parfois plus rapide, pluriel (« nosotros ») et singulier (« yo ») se succédant selon un jeu de superposition presque immédiate. La première personne du pluriel n'est plus un seuil, mais un signal du sujet qui surgit après elle, comme dans le poème XVI²²²⁵ de J. R. Jiménez. Un discours impersonnel principalement descriptif

²²²¹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 192.

²²²² Elle semble n'avoir pour but que de situer spatialement le « je » dans l'environnement décrit (v. 31 : « Aquí, a mi lado »).

²²²³ Cf. notre introduction à la troisième partie.

²²²⁴ *Poétique de la voix, op. cit.*, p. 90. Il commente ainsi la place du destinataire du texte (cf. notre chapitre 3.1.3).

²²²⁵ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 111.

caractérise les premiers vers²²²⁶, où le sujet apparaît indirectement. Les substantifs se rapportant à des sensations abondent (« malestar », « sed », estupor », v. 1), mais sans être rattachés explicitement à un sujet. Le verbe « parece » (v. 6) traduit également la subjectivité, sans mention de première personne. Or, dans l'avant-dernière strophe, le « je » (rapidement mentionné au vers 7 : « estoy »), surgit ensuite, immédiatement après la première personne du pluriel, s'y superposant presque :

Un momento volvemos a lo otro
 – vuelvo a lo otro –, al sueño, al no nacer – ¡qué lejos! –
 y tornamos – y torno – a esto,
 solos – solo...–

Rythmiquement, il ne s'agit plus d'un processus par étapes, tel qu'on l'a décrit dans les exemples précédents, mais d'un surgissement caractérisé par sa spontanéité, sa rapidité et qu'on peut qualifier de « rythme immédiat »²²²⁷.

Ces tournures montrent bien que tout en introduisant le « je », le « nous » ne le réduit pas²²²⁸. En effet, dans le poème CXXXIX²²²⁹ de J. R. Jiménez, le sujet semble camouflé et même étouffé derrière la première personne du pluriel. Celle-ci est récurrente dans les premiers vers dont presque aucun n'est dépourvu de ses marques : « hemos estado » (v. 1), « nos » (v. 2), « nuestra » (v. 3 ; l'adjectif possessif est même mis en valeur par la postposition), « nosotros » et « ignoramos » (v. 4), « nos » (v. 5), « nuestro » et « Estamos » (v. 6), « nos » et « estuvimos » (v. 9), « sabemos » (v. 10). L'abondance de ce lexique (de ces « marques » langagières du « nous ») en fait un *leitmotiv* derrière lequel se traduit l'immobilité (« estado », v. 1), l'atemporalité (« para siempre », v. 3), et l'impuissance symbolique (« cerrado », v. 8 ; les négations : « nadie nunca », v. 5, et l'accumulation de « ni », trois fois aux vers 10 et 11). Tout en supposant le sujet et en l'introduisant dans le poème, la première personne du pluriel va ici de pair avec son étouffement²²³⁰. Paradoxalement, avec le retour du discours impersonnel, à partir du vers 12 (et l'expression

²²²⁶ Comme dans le poème de R. Darío « Programa matinal », il se caractérise par une récurrence des substantifs » dans la description d'un espace extérieur : « sol y nube » (v. 2), « azul y luna », « aurora » (v. 3), ainsi que par l'absence d'article : « Escalofrío. » (v. 5).

²²²⁷ Nous retrouvons avec ce terme une notion évoquée en première partie. Le rythme immédiat renvoie à une constitution de l'espace par « opérations locales » (G. Deleuze ou F. Guattari).

²²²⁸ Cf. également, de J. R. Jiménez, le poème CXCI où l'expression « ya somos ! ya soy » (v. 9) traduit la position intermédiaire du « nous » dans l'affirmation d'une voix propre.

²²²⁹ *Ibid.*, p. 208.

²²³⁰ Symboliquement, il semble représenter l'hiver, alors que la disparition de ce « nous », à partir du vers 12, correspond au contraire au réveil printanier.

« a vivir de nuevo »), la voix poétique réapparaît. Son chant (sa parole) est alors consacré à la description de la nature (vers 13 à 17). De nouveau, la distanciation par rapport au sujet (*via* la disparition des marques de première personne) y reconduit.

En ce sens, le sujet que suppose le « nous » apparaît comme incomplet, inachevé, élaboré dans un espace (discursif) intermédiaire dont la réalisation est ailleurs. Cette incomplétude, le surgissement tardif du « nous » la suggère dans plusieurs poèmes du recueil *Cantos de vida y esperanza*, de R. Darío. Dans le poème « Ay triste del que un día »²²³¹, la première personne du pluriel n'apparaît qu'à l'avant-dernier vers (« cristalizamos »), remplaçant une expression jusque-là impersonnelle avec la répétition de la tournure « el que » (v. 1 et 3). Dans le poème « Thánatos »²²³² du même auteur, la première personne du pluriel apparaît, ponctuellement, au vers 6. Là encore, elle succède à une expression impersonnelle (l'obligation « no hay que »), comme si le sujet camouflé derrière le nous était dans l'impossibilité de se dire tout à fait.

Dans chacun de ces poèmes, la personne « nosotros » accompagne une réflexion sur la vie et son caractère éphémère. Elle n'offre qu'une silhouette atténuée du « je ». Rythmique en tant qu'elle « advient », peu à peu et fragilement, dans l'espace du poème, elle apparaît par un « surgissement timide », oxymore par lequel nous évoquons conjointement une révélation (tardive) et sa discrétion (ou rareté). Dans « Por el influjo de la primavera »²²³³, les marques de la première personne du pluriel n'apparaissent que dans les huit derniers vers (sur un total de cinquante-et-un). C'est le cas également dans le poème « Vanitatus vanitatum » de L. M. Panero²²³⁴, où une seule apparition du « nous » peut être observée, au vers 57 ; le « nous » se dit furtivement tout en envisageant sa disparition : « esa inmensa Lluvia que ya nos envuelve ». Si, la première personne du pluriel peut apparaître comme le « seuil » du sujet : une étape intermédiaire, une promesse de voix, elle demeure en-deçà du « je », constituant un « impossible à jamais dire, la force active d'un événement singulier encore à venir », selon la belle formule de D. Rabaté²²³⁵.

²²³¹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 131.

²²³² *Ibid.*, p. 145. Cf. le poème « Lo fatal » (*ibid.*, p. 152), les deux premiers strophes sont centrées sur des objets (« el árbol », v. 1, « la piedra », v. 2) et dans lesquels le sujet « se détache » en leur prêtant ses propres sentiments (strophe 1), traduits ensuite par des formes impersonnelles qui ne le disent pas explicitement telles que des substantifs ou des infinitifs. La première personne du pluriel apparaît pour la première fois dans la troisième et dernière strophe, et sur elle s'achève le poème (v. 9, 12 et 13).

²²³³ *Ibid.*, p. 106.

²²³⁴ *Teoría*, *op. cit.*, p. 131. La valeur apocalyptique (commentée à plusieurs reprises) traduit une réflexion existentielle semblable à celle des exemples de R. Darío

²²³⁵ *Poétique de la voix*, *op. cit.* p. 40.

Outre l'apparition tardive du « nous », on peut commenter sa portée réduite, voire ponctuelle dans l'espace du poème. Sur le plan sémantique, elle renvoie plutôt à l'expression d'une généralité dans laquelle le sujet du poème ne s'incarne que faiblement (au contraire le caractère personnel et intime du « je »). Dans le poème « Band of angels » de P. Gimferrer²²³⁶, la première personne n'apparaît pas au-delà des vers 25 à 30, contrairement à la récurrence des marques de première personne du singulier :

... tal el signo
de la centella en el recuerdo, cuando
la pensamos y fue, sobre la tapia
en cal de nuestra infancia, un aro roto,
y aquel fulgor estremeciendo el aire, caliente en las mejillas, glacial luego,
cuando la lluvia en chaparrón nos vence
y vence la nuestra infancia :

toda mía (v. 23-30)

Formellement, les marques de la première personne du pluriel sont donc spatialement limitées – et par là-même l'accès au « sujet » qui en émane. La valeur rythmique potentielle de la première personne du pluriel tient justement à cette maigreur mais aussi à cette instabilité dans laquelle le sujet semble se perdre. Comment définir le « nosotros » ? S'il n'ouvre pas sur l'intimité du sujet et de la voix poétique, comment l'enrichit-il ?

3.1.2.2 Sujet de rencontre, sujet diffus

Un autre emploi de la première personne du pluriel implique un espace politique et géographique, c'est-à-dire que le « nosotros », surtout dans le recueil *Cantos de vida y esperanza*, est un formidable capteur et émetteur de références culturelles et intertextuelles²²³⁷. Cette rencontre d'éléments pluriels et témoignant d'un extérieur transposé à l'espace poématique suit également un processus rythmique. Dans le poème « Al Rey Óscar »²²³⁸, l'unique marque de première personne du pluriel constitue un point de départ (vers 1). Elle a pour valeur d'introduire l'objet du texte : une arrivée (« nos llega »), et une « rencontre » (notamment, on le verra, de deux cultures). D'emblée, le poème se présente comme un discours, au sens rhétorique du terme, marqué par l'oralité : apostrophe à l'allocutaire premier (« Sire », v. 1) et, semble-t-il, inclusion d'un auditoire / lectorat à travers

²²³⁶ *Arde el mar, op. cit.*, p. 164.

²²³⁷ Nous étudierons plus tard ce dernier aspect, mais pouvons déjà observer comment la première personne du pluriel rassemble et génère l'évocation de lieux thématiques et sémantiques.

²²³⁸ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 77.

le « nous ». Au contraire des poèmes où nous avons observé l'arrivée « tardive » du nous, qui installait discrètement et progressivement le sujet dans le texte, ici, un « sujet » se pose d'emblée. S'il semble ensuite s'oublier, puisque ce poème est largement centré sur l'allocutaire (apostrophé) et la description (vers 4 à vers 35)²²³⁹, on peut néanmoins en repérer, au fil du texte, différentes mentions et définitions discrètes.

Le rapprochement de lieux géographiques : « reinos boreales » et « luz españolas » (v. 6 et 7) réitère le mouvement et le lien établi par le syntagme « nos llega » (l'expression « el patrio viento lleve », v. 6, lui fait d'ailleurs écho). La même remarque pourrait être faite au sujet du rapprochement des termes « medianoche » et « Mediodía » (v. 10). La rencontre dont nous parlions plus haut se concrétise par des confrontations thématiques et linguistiques. Le « nous » s'affirme « contre » l'étranger (la culture nordique), ce qui suppose un rapport de l'identité (au sens plein du terme ici, puisqu'il s'agit de définir le sujet) à l'altérité²²⁴⁰. H. Meschonnic commente ce phénomène dans *Politique du rythme, politique du sujet*²²⁴¹ et souligne son potentiel rythmique : dire que l'altérité « passe dans l'identité comme elle passe à l'intérieur d'une même langue », c'est reconnaître que l'évocation de l'étranger (notamment pour ce poème « Al Rey Óscar ») participe de l'identification et de la définition du « nous » et, à travers lui, du sujet.

Il est d'ailleurs révélateur que cette culture, présentée d'abord comme contre-point de la culture nordique, s'impose dans toute la strophe 4. Aux couples géographiques, succèdent des associations littéraires, le locuteur (et le « nous ») se reconnaissant derrière les figures du « Cid » (v. 17), de « Dulcinea » (v. 18), de « Bécquer » (v. 19). Le « nous » permet donc une inscription géographique du sujet, une conception sociale, par laquelle il s'inscrit « politiquement ». L'évocation de lieux ou d'espaces laisse apparaître la territorialisation du sujet : le « nous » suppose d'abord un « monde » où locuteur et allocutaire sont rassemblés. L'élaboration de cet espace commun est un processus ou, pour reprendre l'expression de

²²³⁹ Cf. la première partie de notre chapitre 3.1.3, consacrée à la place de l'allocutaire.

²²⁴⁰ Cette affirmation du « sujet », et du « nous », contre l'altérité se trouve également dans *Diario de un poeta recién casado*, notamment dans le poème CCXXX, « Author's club, où la seule marque de première personne du pluriel (« nuestro »), renvoie à un espace espagnol, comparé (avec ironie) à l'espace décrit (nord-américain). Si le second paragraphe est entièrement descriptif (marqué par la troisième personne), le suivant (et dernier) voit réapparaître le « je » (au singulier). Cette répartition montre l'absence de rencontre et l'élaboration d'un « nous » au sein d'une opposition.

²²⁴¹ *Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 450 : « Le rapport entre identité et altérité déplace, et relègue l'opposition traditionnelle entre identité et différence ».

J. Garelli, un « système métastable » : une « structure de temporalité ek-statique de l'œuvre qui, dans sa dynamique, 'mondifie' »²²⁴².

Au sein de ce processus de « mondification », le sujet lui-même apparaît comme un « lieu », c'est-à-dire, selon la définition de Marc Auge, « identitaire, relationnel et historique »²²⁴³. De cette territorialisation référentielle (par les allusions à l'espace hispanophone) et rythmique (le processus de « mondification » commenté par J. Garelli) découlent l'appropriation et la revendication d'un patrimoine²²⁴⁴, d'une histoire, mise en relation avec l'espace géographique (« la tierra andaluz y la Alhambra del moro », v. 23, « por el Perú, por Flandes », v. 28), voire avec un héritage culturel (« Herakles afianza / sus macizas columnas », v. 31-32). Cette appropriation est mise en valeur par l'évocation de différents personnages historiques (« Isabel », « Cristóbal », v. 29, Velázquez », « Cortés », v. 30) dont la multiplication marque le déploiement de ce « lieu » (Marc Auge) sur la page, et, avec lui, de la définition du « nous ». En effet, cette progressive élaboration du sujet aboutit à un élargissement de l'espace qui lui est associé avec la référence à « Pan » (v. 33) et à la religion chrétienne (« la Cruz », v. 35). Dans la cinquième strophe (vers 36 à 40) les expressions « el mundo », « la esfera » (v. 36) réunissent locuteur et allocutaires divers sous un ensemble géographique plus large encore, comme si la « définition » du sujet *via* l'identité du « nous » avait cédé la place à une dispersion²²⁴⁵. L'ancrage du sujet (par la première personne du pluriel) et sa mise à distance engendrent un rythme de « diffusion » du sujet, universel et insaisissable.

Il en va de même dans le poème « Helios »²²⁴⁶ où, comme dans le poème « El Rey Óscar », le rapport identité-altérité se révèle par le jeu des pronoms, alors que le locuteur interpelle l'allocutaire : « ¡Que no nos mate tu llama que nos quema! » (v. 57). L'alternance de la seconde personne du singulier et de la première personne du pluriel indique que le sujet s'affirme dans ce rapport à l'autre qui engendre un mouvement d'alternance entre espaces discursifs, c'est-à-dire un rythme sémantique.

²²⁴² *Rythmes et mondes, au revers de l'identité et de l'altérité, op. cit.*, p. 401.

²²⁴³ Cf. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994, p. 156-157.

²²⁴⁴ Répétons qu'il ne s'agit pas forcément de celui de l'auteur. La « socialisation » du sujet ne renvoie pas forcément à la situation sociale et géographique de sa personne. Dans le cas précis de R. Darío, on sait que cette association à l'Espagne serait réductrice.

²²⁴⁵ Les substantifs « ensueño » (v. 37), « pasión », « empeño » (v. 38) renvoient quant à eux à « España » (v. 40) et à travers elle, au sujet dont est finalement affirmée la pérennité (v. 40). Paradoxalement, c'est lorsque le sujet est le plus épanoui que ses marques disparaissent (absentes des deux strophes finales, v. 41 à 48).

²²⁴⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.* p. 93.

Que sientan las naciones
 el volar de tu carro, que hallen los corazones
 humanos en el brillo de tu carro, esperanza;
 que del alma-Quijote, y el cuerpo-Sancho panza
 vuele una psique cierta a la verdad del sueño;
 que hallen las ansias grandes de este vivir pequeño
 una realización invisible y suprema ;
 ¡Helios! ¡Que no nos mate tu llama que nos quema!

(v. 50-57)

Le sujet réapparaît également de biais, dans des tournures impersonnelles par lesquelles il s'inscrit d'abord politiquement (cf. le pluriel « las naciones », v. 50) avant de les disperser :

El hombre, la nación, el continente, el mundo
 aguardan la virtud de tu carro fecundo
 ¡cochero azul que riges los caballes de oro!

(v. 73-75)

Si « El hombre » (v. 73) désigne la même entité qu'une première personne du pluriel, son ancrage dans un espace politique et géographique marqué par la gradation croissante : « la nación, el continente, el mundo » en dissout et annihile, en fin de compte, l'identité. Le sujet d'abord situé et défini géographiquement et socialement, celui qui, selon H. Meschonnic « est l'invention de sa propre historicité qui est sa spécificité »²²⁴⁷, semble perdre cette spécificité lorsqu'il s'universalise dans le « nous ». Certes, c'est à ce prix qu'il est potentiellement réincarné dans chacun, selon la conception du sujet décrite par Pascal Michon : l'œuvre acquiert, grâce à lui, « son aspect *transsocial*, *transnational* et *transculturel* »²²⁴⁸, de sa « puissance vagabonde ».

Ce « vagabondage », la réinterprétation et réappropriation de l'œuvre à laquelle semble faire référence P. Michon, sont suscités, dans son texte même, par la « mobilité » du pronom « nous », transversal et instable ; en renvoyant à des instantes différentes du discours et en les faisant se rencontrer diversement, il installe l'œuvre dans un « mouvement métastable » (J. Garelli²²⁴⁹). La diversité, au sein d'un même poème, des entités que recouvre la première

²²⁴⁷ *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit. p. 60.

²²⁴⁸ « Pour une poétique du social, éléments d'une critique de la poétique du rythme d'Henri Meschonnic » in *Rhuthmos*, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article51>. Cf. également « Poétique de la philosophie » de Véronique Fabri, in *Les gestes dans la voix. Avec Henri Meschonnic* (ss. la direction de P. Michon), La Rochelle, Rumeur des Ages, 2003, p. 70 : « L'expérience du sujet se constitue à travers le discours. On peut soutenir qu'un discours est marqué par une expérience historique. Cette expérience est inscrite dans la langue utilisée et dans le travail qui s'opère. »

²²⁴⁹ *Rythmes et mondes, au revers de l'identité et de l'altérité*, op. cit., p. 418.

personne du pluriel engendre une alternance et institue une dynamique par laquelle le sujet, « coextensi[f] à son dit » (J. Rancière)²²⁵⁰, se renouvelle perpétuellement.

Dans le premier poème de la série « Cisnes »²²⁵¹, où nous avons déjà observé la dissolution de la voix poétique, la première personne du pluriel est également présente, et recouvre des instances différentes. Alors qu'elle renvoie initialement à tous les hommes ou, du moins, à une entité non déterminée des vers 16 à 20 (« nuestras mentes », v. 16, « nuestras cabezas », v. 19), elle se limite ensuite aux poètes : « ¿qué haremos los poetas? » (v. 26) pour, finalement, se réduire à l'identité géographique et culturelle de « la América Española como la España entera » (à partir du vers 29) :

¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
[...]
¿Callaremos ahora para llorar después?

Dans cette dernière acception, le « nous » ne désigne plus uniquement les poètes, mais bien l'ensemble des habitants des territoires mentionnés. Il n'y a donc pas simplement réduction (ni un processus graduel, comme on l'a vu plus haut) mais bien transformation du sujet par des mutations successives. Le changement apparaît comme un autre procédé rythmique : le sujet acquiert une identité fuyante, renouvelée à chaque occurrence, ce qui engendre, comme le dit H. Meschonnic un « glissement du je »²²⁵². Ce glissement se trouve également dans le poème XCII de J. R. Jiménez²²⁵³ où « nosotros » renvoie tour à tour à une entité très ample, voire universelle : « como cuando, en la alta / noche escuchamos » (v. 11) et à une seconde, plus réduite et plus intime (« nuestro amor », v. 18) où se réunissent linguistiquement locuteur et allocutaire (féminin).

Dans le poème « Salutación del optimista » de R. Darío²²⁵⁴, par la première personne du pluriel évoquée aux vers 9 (« encontramos ») et 58 (« en nosotros »), le sujet s'associe *a posteriori* à l'allocutaire apostrophé au vers 1 : « ínclitas razas ubérrimas ». Le « nous » ne se pose pas d'emblée pour se définir ensuite (contrairement au poème « Al Rey Óscar »), mais pose cet autre (allocutaire) auquel il s'unit dans un second temps. L'élaboration du sujet *via* le

²²⁵⁰ *La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, p. 21.

²²⁵¹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 99.

²²⁵² *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 87. Dans son article « Une poétique du sujet » (*in Avec Henri Meschonnic. Les geste dans la voix*, *op. cit.*, p. 43-62), Pascal Michon souligne le continuel renouvellement du sujet (comme de l'œuvre d'ailleurs), sa perpétuelle « réactualisation ».

²²⁵³ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 172.

²²⁵⁴ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 174.

« nous » ne se fait pas par une simple « transformation », mais celle-ci suit un processus par étapes. L'instabilité de la première personne du pluriel permet un rapport identité-altérité pour une définition politique du sujet²²⁵⁵.

Dans nombre de poèmes, le « nous » installe le sujet dans son opposition à l'autre, par un jeu d'antagonismes et d'oppositions, notamment celles des espaces, associés ou non au « nous », dans le poème « Cyrano en España »²²⁵⁶. La première personne du pluriel, sous-entendue dans le syntagme « nuestra aureola » (v. 63) inscrit le sujet du poème dans l'espace géographique et culturel espagnol, dans le même temps qu'elle l'oppose à la France²²⁵⁷. Or, comme le souligne Marie-Claire Zimmermann : « el personaje del gascón es más bien un pretexto para entregarse a una reflexión sobre la obra de Cervantes y el personaje de don Quijote »²²⁵⁸. L'évocation de l'altérité permet, a rebours, une définition du sujet. Ce rapport est étroitement lié au langage dans le poème LXI de J. R. Jiménez²²⁵⁹ où la juxtaposition de discours hétérogènes (impersonnel et personnel) renvoyant linguistiquement aux troisième et première personnes (avec l'expression « nos lo quitó », v. 27) symbolise sur le plan référentiel l'opposition vie/mort. Indirectement, le « nous » introduit un espace référentiel ample, celui du monde et des hommes mais qu'il situe par rapport à une altérité, « La muerte » (personnifiée, v. 24-27)²²⁶⁰.

L'instabilité de la définition du sujet avec la première personne du pluriel se produit d'autant plus que cette marque de pluriel « cohabite » avec celle du singulier (« yo »). Ainsi, le poème « El arpa en la cueva » de P. Gimferrer²²⁶¹ se construit sur une alternance double, d'une part entre un discours impersonnel et un discours personnel, d'autre part, au sein de ce

²²⁵⁵ Au sujet des circonstances historiques et politiques qui entourent l'écriture de ce poème et déterminent dans une certaine mesure la constitution d'un sujet historique, cf. Manuel Antonio Arango, « Aspectos sociales en tres poemas de *Cantos de vida y esperanza*, 'Salutación del optimista', 'Los cisnes' n°1 y 'A Roosevelt' », *Anales de literatura hispanoamericana*, n°6, 1977, p. 279-284.

²²⁵⁶ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit. p. 80.

²²⁵⁷ La rencontre est d'ailleurs synthétisée dans le vers 60 : « la Canción de Rolando y la Gesta del Cid ». Cette « opposition » n'a pas forcément une valeur d'affrontement. Ici, il s'agit surtout de montrer la dualité et, donc, le rapport identité-altérité.

²²⁵⁸ « El eclecticismo poético de Rubén Darío : heterogeneidad y unidad en *Cantos de vida y esperanza* », in Jacques Issorel, *El cisne y la paloma*, p. 196.

²²⁵⁹ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 148.

²²⁶⁰ La personnification montre bien qu'il s'agit d'un affrontement symbolique (et linguistique) entre deux entités.

²²⁶¹ *Arde el mar*, op. cit., p. 169.

dernier, entre les apostrophes à l'allocutaire (dès le vers 4 : « no oís ») et des mentions du sujet au pluriel (« nosotros ») et au singulier²²⁶².

Ce potentiel qu'à le « nous » de concevoir l'altérité, voire de se l'agrèger, se réalise notamment dans la seconde conception de la première personne du pluriel (celle qu'E. Benveniste résume : « moi + vous »). Dans le poème XXVI²²⁶³ de J. R. Jiménez, le « nous » symbolise une réunion linguistique, c'est-à-dire, là encore, une inscription spatiale du sujet (« yo ») dans l'espace de l'allocutaire : « tu lado » (v. 3). On peut faire la même remarque au sujet du poème XCII²²⁶⁴ où singulier (première et deuxième personnes) et pluriel (première personne) alternent. Au contraire, dans le poème LXIV²²⁶⁵, le possessif « nuestros » (v. 2) symbolise linguistiquement la réunion des entités (locuteur et allocutaire) d'ailleurs suggérée par « confundidos » (v. 3). Cependant, ils sont ensuite évoqués séparément : « Yo » (v. 4), « el tuyo » (v. 5), puis leur répondent les termes « tú » et « mí » (vers 6). Il est révélateur que cette dissociation succédant à la réunion coïncide avec l'expression d'une incompréhension, d'une dissonance d'ailleurs observable aux niveaux métrique et syntaxique (par l'enjambement et le rejet, au vers 5, de trois syllabes « isolées »).

Si, par le « nous », le sujet s'immisce et se définit, sa disparition traduit un autre mouvement, un processus d'éclatement. Le poème se partage donc en deux étapes de communion (v. 1) et de dialogue impossible (strophe 2), c'est-à-dire en plusieurs « instants », « saisi(s) toujours comme immobile(s) », comme dit G. Bachelard²²⁶⁶, et dont le groupement « forme naturellement [...] le rythme temporel ». Par le « nous », enfin, est rendue possible une mobilité des espaces discursifs, un rapport non seulement du personnel à l'impersonnel, mais un dialogue entre les premières, secondes et troisièmes personnes. Comment ces derniers, allocutaire et « personnages », disputent-ils au sujet l'espace textuel ? Quel(s) rythme(s) d'espaces discursifs engendrent-ils ?

²²⁶² On peut observer l'alternance : deux verbes où la première personne du pluriel apparaît tantôt sujet tantôt en complément (« pisamos » et « guarecernos », v. 20 et 21), sont suivis de deux possessifs au singulier (l'adjectif « mis », v. 41 et le pronom « mía », v. 42). Plus loin, un verbe à la première personne du singulier (« sorprendí », v. 58) interrompt un long passage descriptif et impersonnel (v. 45 à 67) et laisse de nouveau place au pluriel (« buscándonos », v. 73), lequel, à son tour est immédiatement suivi du singulier « Recuerdo » (v. 73 ; on trouve aussi le possessif « mí », v. 77). Quelques vers plus bas, enfin, la première personne du pluriel apparaît de nouveau à deux reprises, en complément d'objet indirect (« nos reserva », v. 81) et sujet (« dormimos », v. 82).

²²⁶³ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 118.

²²⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

²²⁶⁵ *Ibid.*, p. 151.

²²⁶⁶ *L'intuition de l'instant, op. cit.*, p. 38.

3.1.3 Le sujet et ses masques, un rythme d'espaces discursifs

L'enjeu de ce chapitre est de percevoir comment, au-delà des marques de la première personne, le rythme se joue des « espaces discursifs », à savoir de la situation d'énonciation et, à l'opposé, des discours impersonnels totalement détachés d'elle. Nous avons reconnu deux instances ou phénomènes distincts qui participent à l'élaboration de ces mouvements de la voix. La présence d'un allocataire, tout d'abord, y contribue, qu'elle soit abondante, continue ou fasse irruption pour engendrer un déplacement d'un espace impersonnel à un espace de dialogue ou d'apostrophe, parfois un glissement du discours indirect au discours direct. Ces bouleversements qui nous apparaissent comme des ruptures rythmiques sont accélérés par la rencontre de différents allocataires au sein du poème. Les apostrophes qui leur sont adressées construisent un rythme de va-et-vient entre les instances du discours. Ce phénomène s'accroît lorsqu'en plus de l'allocataire, c'est le locuteur qui revêt des identités différentes : mises en scène dialogiques et/ou théâtrales, citations (parfois en langue étrangère). Le second « phénomène » que nous incluons donc dans ce chapitre est celui des « personnages », qui tels des « masques »²²⁶⁷, apparaissent et disparaissent dans l'espace du poème, contribuant ainsi à son rythme.

3.1.3.1 Locuteur et allocataire, jeux de correspondances

La figure de l'allocataire a parfois un rôle central qui fait d'elle un facteur de stabilité et donc de continu au sein du poème. Le poème « Salutación a Leonardo » de R. Darío²²⁶⁸, par exemple, est un poème « hommage », tout entier dédié à son allocataire²²⁶⁹ où les références à la seconde personne sont présentes dès les premiers vers (avec l'apostrophe initiale : « Maestro », v. 1). Néanmoins, elles y sont rares : s'il n'y a pas de changements des espaces énonciatifs, la mobilité provient de l'intensification de cette présence de l'allocataire. Celle-ci s'affirme par le passage de la tournure impersonnelle « Los bufones / ... / saben canciones » (v. 22-24) à la tournure personnelle « Tus bufones / ... / saben tus antiguas canciones » (v. 46-

²²⁶⁷ Le terme de « masque » comme subjectivité à laquelle est attribué un certain discours peut rappeler celui de *persona* qui désignait les masques des acteurs de théâtre de la Grèce Antique. Cette notion a été reprise en psychologie par C. G. Jung (*Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964) pour désigner le rôle social endossé par un individu. Ce n'est pas en ce sens que nous entendons le terme masque, qui révèle, au contraire, selon nous une subjectivité profonde sous une apparence fausse ou décalée. En revanche, il n'est pas inintéressant de se reporter à la définition du « personnage ouvert » que propose R. Abirached (*La crise du personnage dans le théâtre français du XXème siècle*, Paris, Gallimard, 1994, p. 28) qui y voit « l'instrument de la conquête d'une vérité », mis au service de la mimésis : le personnage est « un ensemble de rapports (entre l'image et le monde, le langage et la parole, la représentation et le sens) ».

²²⁶⁸ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 83.

²²⁶⁹ Dès le titre, le terme « Salutación » pose une situation de communication précise avec un allocataire (« Leonardo »).

49). L'espace de l'allocutaire est de plus en plus densément évoqué, particulièrement dans la dernière strophe du poème (entre les vers 61 et 76) qui compte dix marques de la seconde personne, contre huit seulement pour la totalité des vers précédents. Le poème est donc un « processus », une élaboration²²⁷⁰ (ainsi qu'on l'a observé pour l'émergence du « je »). Première et seconde personnes se rencontrent dans l'espace poématique pour y instaurer un jeu de correspondances, dont nous décelons plusieurs modalités : mise en rapport réitérée, irruption rapide, dualités (du locuteur et de l'allocutaire ou de deux allocutaires).

La première modalité d'apparition de l'allocutaire que nous pouvons repérer est sa mise en relation étroite, parfois fusionnelle, avec le locuteur. Inhérents l'un à l'autre, allocutaire et locuteur forment alors au sein du poème un jeu d'apparitions successives et renforcées, et élaborent l'affirmation linéaire et unie de la voix poétique. L'identification précise d'un allocutaire, dès le titre, établit clairement cette situation où le rythme discursif ne provient pas de ruptures mais d'un processus instable et néanmoins continu, dont la « forme rythmique » est l'affirmation²²⁷¹. C'est le cas dans le poème « En la muerte de Rafael Nuñez »²²⁷² de R. Darío, ou dans le sonnet « A Claudio de la Torre de las Islas Canarias » de R. Alberti²²⁷³. Dans ce dernier, les marques de l'allocutaire abondent et entrent en correspondance avec celles de la voix-je, ce que symbolise l'écho entre les possessifs dans les premiers vers (v. 1-2) ainsi que l'impératif (v. 5), et auquel répond encore le lexique avec l'expression « tu marinería » (v. 6).

Yo sé, Claudio, que un día tus islas naturales
navegarán con rumbo hacia la playa mía,
y, verdes cañoneros, mirando a Andalucía,
dispararán al alba sus árboles frutales.
¡Oh Claudio! ¡El mar me llama! Nómbrame marinero,
el último que sea, de tu marinería. (v. 1-6)

Les tercets présentent aussi une correspondance entre les pronoms « Yo » (v. 9) et « tú » (v. 10), observable aux niveaux grammatical et lexical. Les derniers vers montrent bien que c'est la seconde personne qui, posée par la première, permet, en retour, de faire émerger la voix-je :

²²⁷⁰ *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Petit Robert, Paris, 1996, p. 1786 : « Processus [...] : Ensemble de phénomènes conçu comme actif et organisé dans le temps ».

²²⁷¹ Ce poème est donc « une forme poétique projetée hors d'elle-même, vers le lecteur ou l'auditeur », à l'instar de la « canción », étudiée par Monique Güell qui repère ce rapport du poème à l'autre, allocutaire et lecteur/auditeur (« Oralité et métatextualité dans la canción », in *Oralité, histoire, écriture*, op. cit., p. 58).

²²⁷² *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 101.

²²⁷³ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 81.

– ¡Cañonead con plátanos las máquinas de guerra,
con dátiles dorados la frente de la tierra
y con glorias y hosannas estos bajeles míos!

(v. 12-14)

Tout comme la « persona » théâtrale, l'allocutaire est un élément de la subjectivité du poème, qui témoigne de la recherche d'une « vérité » (R. Abirached)²²⁷⁴ dans l'espace poématique et qui révèle, en fin de compte, un autre visage de la voix-je. Cette place prépondérante qu'il occupe dans les « poèmes hommages » concerne également les « poèmes amoureux », dont le recueil *Diario de un poeta reciencasado* fournit plusieurs exemples. La composition XVII²²⁷⁵, « Duermevela », par exemple, décrit (v. 1-3), puis met en scène l'allocutrice. Dans le poème XXXVIII, « Sol en el camarote »²²⁷⁶, l'abondance des marques de la seconde personne constitue un hommage à l'amour lui-même, apostrophé à plusieurs reprises (v. 1, 27, 28, 29, 31). Dans le poème LXVI²²⁷⁷, la fréquence des marques de la seconde personne et les répétitions (celle de « a ti », v. 9 et 10) traduisent l'obsession du locuteur : « No, dormida no eres / tú... No, no, ¡no te beso! » (v. 7-8), de même que dans le poème LXXV²²⁷⁸ où on compte neuf marques sur onze vers. La répétition de « aquella imagen tuya » (v. 8-10), exprime d'ailleurs l'obsession.

Dans tous ces exemples, les marques de l'allocutaire, à l'instar de celles du locuteur observées dans le chapitre précédent, engendrent un rythme fondé sur la répétition et l'abondance d'une relation « yo »-« tú ». Tout « tourne autour » de l'espace d'énonciation. Dans le recueil *Arde el mar*, le poème « Band of angels »²²⁷⁹ présente également des marques de la seconde personne grammaticale très abondantes à partir du vers 10 qui met en scène « l'arrivée » de l'allocutaire :

[...] Tú llegas.
Mía, mía

²²⁷⁴ Cf. Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre français du XXème siècle*, op. cit.

²²⁷⁵ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 121.

²²⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

²²⁷⁷ *Ibid.*, p. 152.

²²⁷⁸ *Ibid.*, p. 161.

²²⁷⁹ *Arde el mar*, op. cit., p. 64.

Aux vers 53-56, particulièrement, les marques de la seconde et de la première personnes se succèdent et se mêlent. Cette relation du « je » et du « tu » envahit littéralement l'espace poématique :

y hoy sueño para ti, pues eres mía,
mía como lo más mío de mi mismo.
Yo te he esperado años, y no importa
no debiera importar que sin tu luz
permanezca una horas, escribiendo

Dans le poème « Cascabeles »²²⁸⁰, également de P. Gimferrer, le rapprochement de l'allocutaire et du locuteur suggère leur identification. Si les premiers vers sont exempts de marques d'énonciation, l'allocutaire « Hoyos y Vinent » est pourtant apostrophé plusieurs fois, aux vers 43 puis 52, et les marques de la première personne (« Yo... vivo ») encadrent son nom. Plus loin, elles lui sont encore juxtaposées : « Hoyos y Vinent, yo » (v. 58), comme si les deux « personnalités » étaient interchangeable, comme si le mouvement de création par lequel le « tu » naissait sous la voix d'un « je » se répercutait encore pour dépeindre le « je », sous l'évocation du « tu ». Julia Barella souligne également, au sujet de ce poème, la « proyección del yo en el uso de la máscara »²²⁸¹. Derrière l'évocation de l'allocutaire comme objet du poème, c'est bien la construction d'un sujet qui est en jeu : « mon discours émane toujours d'autrui au sens où c'est toujours en considération d'autrui qu'il se construit », dit Laurent Jenny²²⁸². Cette construction est rythmique parce qu'elle est un avènement, suit un processus élaboré dans le temps et l'espace du poème.

Introduction rapide de la dualité dans le poème, l'apostrophe est la seconde modalité d'apparition de l'allocutaire qui, tout en établissant un jeu de correspondance avec le locuteur, produit une rupture, un mouvement des espaces discursifs. Cette dimension est prépondérante dans le recueil *Espadas como labios* de V. Aleixandre, où le contact (dimension phatique) locuteur-allocutaire engendré par la prise de parole est constamment rétabli, rappelé par les impératifs « Escucha » (dans les poèmes « Mi voz » et « Instante »), « Escúchame » (poèmes

²²⁸⁰ *Ibid.*, p. 137.

²²⁸¹ Introduction à P. Gimferrer, *Arde el mar, ibid.*, p. 71.

²²⁸² Laurent Jenny, « [Dialogisme et polyphonie](#) », Université de Genève, 2003, Département de Français Moderne, mis en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp111000>.

« Acaba », « Verdad siempre », « Siempre »), voire par la forme interrogative « ¿me escuchas? » dans le poème « Madre madre » (v. 11 et 20)²²⁸³.

Dans ce dernier exemple²²⁸⁴, la forme répétitive du titre²²⁸⁵ (reprise aux vers 13 et 16, sans la répétition aux vers 11 et 20) évoque un appel pressant qui traduit l'importance de l'allocutaire dont la présence semble nécessaire à l'affirmation du locuteur²²⁸⁶ (autour du thème de « la tristeza », v. 1-11). Les premiers vers, exempts de marques de la seconde personne, évoquent l'inutilité de la parole et de la pensée (v. 1-3) :

La tristeza u hoyo en la tierra
dulcemente cavado a fuerza de palabra
a fuerza de pensar en el mar

Puis la lamentation solitaire se change en un appel réitéré : « Madre madre te llamo » (v. 13). Rythmiquement, cette apostrophe engendre la rupture brusque, le choc de l'impersonnel et des « personnes » ou « personnages » qui donnent vie et corps à l'expression du désespoir²²⁸⁷. Mais ce cri univoque (et désespéré ?) « Madre madre » n'est pas récompensé au sein même de l'espace poématique. Le poème ne montre pas un dialogue mais un simple appel, horizon ouvert par l'absence de réponse (notamment à l'interrogation « ¿Me escuchas? ») et qui pousse le lecteur à un « mouvement de dépassement » selon Michel Collot²²⁸⁸. L'apostrophe à l'allocutaire tisse un « lien qui unit le dedans et le dehors » du texte et impulse un rythme de « protention », qui fait du poème « une parole ouverte sur le monde »²²⁸⁹. Le poème se trouve ouvert « à perte de vue sur l'invisible »²²⁹⁰.

²²⁸³ Cette relation constamment réaffirmée avec l'interlocuteur conduit à l'« *identificación del yo y el tú* », selon Juan Pablo Ducis Roth, « La construcción de la subjetividad en *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre », *Especulo: Revista de Estudios literarios*, n°21, 2002. En ligne : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/aleixand.html>.

²²⁸⁴ *Espadas como labios*, op. cit., p. 83.

²²⁸⁵ Cette même forme double est utilisée par P. Gimferrer dans le poème « Sombras en el Vittoriale » (*Arde el mar*, op. cit., p. 140), là aussi, semble-t-il, dans une apostrophe.

²²⁸⁶ Il n'y a d'ailleurs aucune marque du locuteur dans les premiers vers. Au contraire, c'est une troisième personne « bogan lanchas ligeras » (v. 4) qui semble désigner métaphoriquement l'existence humaine (et du locuteur).

²²⁸⁷ Il est révélateur que les évocations de la blessure abondent dans la seconde moitié du poème : « esta herida » (v. 16), « pozo abierto en el pecho » (v. 17), « Soy yo como alambre » (v. 20).

²²⁸⁸ *La structure poétique d'horizon*, op. cit., p. 25. Il renvoie à la phénoménologie et particulièrement à E. Husserl pour définir la « structure d'horizon » : « Toute intuition implique toujours plus que ce qui en elle est réellement et actuellement donné ; c'est cet excédent que la phénoménologie nomme *horizon* » (*ibid.*, p. 15).

²²⁸⁹ *Ibid.*, p. 8 et 9.

²²⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

Le rythme sémantique qui découle des marques de la présence de l'allocutaire tient donc autant à la mobilité des espaces énonciatifs au sein du texte qu'à l'émergence d'espaces extérieurs au poème lui-même. Dans le recueil *Diario de un poeta recién casado*, la mobilité des espaces discursifs joue continuellement sur la rencontre d'espaces intérieurs (intimes) et extérieurs (voir le sous-chapitre précédent). Ce va-et-vient, observable à l'échelle du recueil, est dû à la coexistence, au fil de celui-ci, de deux allocutaires. D'une part, le paysage, particulièrement la mer²²⁹¹, engendre fréquemment, par sa nature même, l'entrecroisement des apostrophes (espace personnel de l'énonciation) et de la description (impersonnelle). D'autre part, la femme et l'amante constituent un second allocutaire privilégié²²⁹². Le poème CXCI²²⁹³ évoque ponctuellement la rencontre de ceux deux allocutaires, évoqués successivement et rapidement dans un appel pluriel lancé à un allocutaire changeant : « tú, mar, y tú, amor, míos »²²⁹⁴.

Le poème XVIII, « Tú y Sevilla »²²⁹⁵, présente également un rythme de passages rapides d'un allocutaire à l'autre, voire de superpositions. Si la ville est évoquée à la troisième personne, les deux instances du discours et objets observés semblent se rencontrer (« Se ríen, / mirándola, estos ojos que se ríen / cuando te miran », v. 2-4), voire se confondre (« sin ti, digo, sin ella », v. 8). Le locuteur n'a de cesse de tisser entre les deux des liens et des comparaisons : « A Sevilla le echo los requiebros / que te echo a ti » (v. 1-2), permettant la description de la ville camouflée sous l'apostrophe à la femme aimée, et, à l'inverse, la description de la femme perceptible derrière celle de la ville (« como tú », v. 5). Ici, le rythme découle de ce rapport instable entre les « espaces » de l'allocutaire et du « personnage » de la ville qui se rencontrent, se superposent. Cette oscillation construit un rythme sémantique bâti sur un rapport entre espaces discursifs.

Souvent, l'allocutaire féminin ne semble qu'un prétexte à la description, d'où un choc permanent entre espaces de l'intimité du « je » (et du « tu ») et espace impersonnel, instauré par une marque unique et initiale de l'allocutaire : la rencontre brusque est un autre type de

²²⁹¹ Au sujet du rapport du sujet locuteur à la mer dans le recueil de J. R. Jiménez, cf. « El mar en los versos del diario (Un acercamiento crítico al *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez a través del símbolo *mar*) » d'Antonio González Bermúdez, in *La palabra es futuro*, Acta del 1^{er} congreso de estudiantes de filología hispánica, Universidad de Valladolid, p. 273-280.

²²⁹² Il est souvent anonyme, même si on peut y reconnaître Zenobia, qui revêt par ailleurs d'autres identités, comme dans le poème « A Miranda, en el estadio », CXLVII, *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 214.

²²⁹³ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 253.

²²⁹⁴ Cf. également le poème VIII, « ¡Giralda ! » : l'expression « sobre ti – sobre ella » (v. 11) suppose la même confusion entre ces deux types de personnages.

²²⁹⁵ *Ibid.*, p. 113.

rapport rythmique entre espaces discursifs. Dans les poèmes LI²²⁹⁶ et CVII²²⁹⁷, les adresses au « tu » (« No ves el mar », l. 1, dans le premier cas, « Ponte de puntillas. No ves... », l. 1, dans le second) permettent d'introduire l'objet véritable du poème, la mer ou le paysage, évoqué à la troisième personne. C'est donc un mouvement sémantique de la situation d'énonciation vers un discours impersonnel, un rythme de « fuite », qu'introduit la première marque de l'allocutaire²²⁹⁸. Ce phénomène est observable aussi dans le recueil *Marinero en tierra*, de R. Alberti : interpellé au début du poème, l'allocutaire est ensuite « oublié », le rythme discursif du poème provenant donc d'un déchirement initial : c'est le cas dans les poèmes « Soñabas tú que no yo »²²⁹⁹, « Mar »²³⁰⁰ :

En las noches, te veo
como una colgadura
del mirabel del sueño.
Asomadas a ella,
velas como pañuelos
me van diciendo adiós
a mí, que estoy durmiendo.

De même, dans « Elegía del niño marinero »²³⁰¹, l'allocutaire surgit dès le début du poème, disparaît ensuite pour revenir dans la dernière strophe.

A l'inverse, dans de nombreux poèmes des deux recueils cités, la marque unique de l'allocutaire apparaît à la fin de la composition, comme c'est le cas dans les poèmes « La aurora »²³⁰² (au v. 5 : « lávalo en el río, aurora »), « A Rosa de Alberti » (« miradla, Querubín de querubines », v. 12) et « Elegía del cometa Halley » (v. 8) du recueil *Marinero en tierra*. Dans *Diario de un poeta recién casado*, on peut citer les poèmes CLIII, CLXVI, CLXXVI, CXCVIII, CCXXVIII. A chaque fois, le rythme sémantique se joue des espaces discursifs, des mouvements d'un espace à l'autre, des rencontres (des chocs parfois) sur le mode de la surprise et de l'inattendu. Ainsi, dans le poème CXXIV²³⁰³, une brève allusion à l'allocutaire rompt le discours impersonnel et descriptif par une organisation paginale en dialogue :

²²⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

²²⁹⁷ *Ibid.*, p. 179.

²²⁹⁸ Toujours dans cette catégorie et dans ce recueil de J. R. Jiménez, citons les poèmes XXVII (le mouvement de « fuite » est instauré à partir d'une image, avec « como », v. 3), LVII, CLXXX, et CLXXXV.

²²⁹⁹ *Marinero en tierra, op. cit.*, 137.

²³⁰⁰ *Ibid.*, p. 140.

²³⁰¹ *Ibid.*, p. 125. Ici, l'apostrophe initiale (v. 1-3) laisse place à une troisième personne pour réapparaître au vers 29 (« ¡Ay mi niño marinero ! »), engendrant un mouvement d'aller-retour qui rappelle celui évoqué dans le chapitre précédent.

²³⁰² *Ibid.*, p. 96.

²³⁰³ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 192.

«¡Mira ! / Cuando tú miras... » (lignes 11-12). Aussi brusquement, l’allocutaire disparaît ensuite devant la description (impersonnelle) du paysage (« Por el ambiente », l. 17, « Lejos », l. 24)²³⁰⁴ de nouveau interrompue à la toute fin du poème (lignes 67-69):

Nunca vi más armonía entre la ilusión y la verdad, amor, que
entre tú y mi sueño, que entre mi sueño y este anochecer ver-
de y morado de primavera.

Ces allers-retours et ces rencontres (ou chocs) entre espaces discursifs nous semblent caractéristiques des écritures albertienne et juanramonienne²³⁰⁵. Ces deux recueils n’ont pas, néanmoins, l’apanage de la mobilité de l’espace d’énonciation qui caractérise aussi fortement *Arde el mar* de P. Gimferrer. Le poème « Mazurca en este día »²³⁰⁶ est en effet scandé d’apostrophes (« oh légamo, barbas, barbas, Vellido », v. 5, « bárbaro », v. 8) qui intègrent ponctuellement et brièvement à la fois l’allocutaire et le locuteur dans un même espace discursif. Celui-ci interrompt le récit historique initié dans le premier vers :

Vellido Dolfos mató al rey
a las puertas de Zamora.
tres veces la corneja en el camino, y casi
colo tierra las uñas sobre la barbacana,
desmochadas, oh légamo, barbas, barbas, Vellido
como un simio de mármol más que un fauno en Castilla,
no en Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios.
¡Trompetas del poniente ! (v. 1-8)

L’évolution du lexique (on passe de l’identité énoncée formellement : nom-prénom, au qualificatif, péjoratif, de « bárbaro ») atteste d’un bouleversement dans la nature même des espaces discursifs²³⁰⁷ et produit un effet d’à-coups et d’immédiateté. La rencontre d’espaces discursifs, par l’irruption brusque du « tú » dans un univers jusque-là dépersonnalisé, engendre un rythme d’élan et immédiat.

²³⁰⁴ Le locuteur apparaît néanmoins, sporadiquement, dans ce paysage décrit : « a mi lado » (l. 31).

²³⁰⁵ Notons tout de même les poèmes « Con todo respeto », de V. Aleixandre (avec au vers 27 l’apostrophe « ¿Y tú? ») et « Llévate la tiniebla guiadora » de L. M. Panero (avec l’impératif initial auquel répond l’apostrophe finale au « lector que ves » (v. 29).

²³⁰⁶ *Arde el mar*, op. cit., p. 131.

²³⁰⁷ Jusqu’à présent, en effet, le sujet du poème rappelle le sujet « épique », définit par Bénédicte Mathios (« Neruda, rénovateur de l’épopée ? *La Araucana* d’Ercilla et le *Chant général* de Pablo Neruda » in *Désirs et débris de l’épopée au XXème siècle*, sous la direction de Saulo Neiva, Bern, Peter Lang, 2009, p. 272) : « le poème épique est créé en tant que production de l’esprit, par une pensée individuelle, mais l’idéal est que le poète s’efface devant son sujet ». Il revient ensuite de manière plus personnelle et découvre, comme dit Alain Sicard (cité par B. Mathios, *ibid.*, p. 278) « l’enfouissement du sujet en ce ‘lieu profond’ ».

Le rythme « discursif »²³⁰⁸ du poème « Invocación en Ginebra »²³⁰⁹ provient également de cette rencontre du personnel et de l'impersonnel, d'autant plus qu'on peut y voir plusieurs allocutaires apostrophés relevant tantôt de la sphère (pseudo-)autobiographique (« madre », v. 8, figure de l'Eglise personnifiée), tantôt d'une expérience de lecture (« Viejo y querido Agrippa », v. 50), tantôt anonyme et pluriel (« escuchadme », v. 68)²³¹⁰. Ce va-et-vient entre des espaces sémantiques différents, référentiels ou métaphoriques, qui s'entrechoquent au sein du poème, participe d'un « dialogisme » poétique. En effet, le sujet du discours lui-même revêt plusieurs identités, plusieurs masques, dans une mobilité constante des « statuts » de « locuteur » et d'« allocutaire ». Le « personnage » de la « madre » comme symbole de l'Eglise, apostrophé au vers 8, semble être à l'origine de cette phrase « te confesaste », réitérée dans les vers suivants (v. 9, deux fois, v. 10, puis v. 21, à la forme interrogative).

la católica, madre, cuántos días, primer viernes,
te confesaste, es más segura, te confesaste, la católica, sincero.
Te confesaste, y era – pese a Lutero – un corredor y al fondo (v. 8-10)

L'absence de mise en scène typographique (tirets, guillemets²³¹¹) est une condition du dialogisme, comme le souligne L. Jenny²³¹² : non assimilable au « dialogue », le dialogisme laisse apparaître la pluralité au sein d'un discours unique. Nous y voyons la transcription, dans la voix poétique néanmoins affirmée et solide, d'une mémoire de personnages ou d'entité plurielles (ici : la mère, l'Eglise, l'enfance). Cette hétérogénéité de l'écriture et cette richesse du sujet poétique, qui prend, chez P. Gimferrer, la forme de voix multiples, se traduit

²³⁰⁸ Nous entendons par là, bien sûr, le rythme qui émane des espaces discursifs des différentes personnes que nous avons évoquées successivement dans ce chapitre.

²³⁰⁹ *Arde el mar*, op. cit., p. 142.

²³¹⁰ Dans le poème « Nana » de R. Alberti (*Marinero en tierra*, op. cit., p. 120), les allocutaires « madrecita » (v. 4) et « marecita » rappellent ceux que nous avons identifiés chez J. R. Jiménez. Dans le poème initial, « Sueño del marinero », il y a également plusieurs allocutaires, à tel point qu'on a parfois du mal à identifier le locuteur, le « marinero » semblant passer du statut de locuteur à celui du destinataire. Dans les poèmes « La sirena del campo » (*ibid.*, p. 92), « Trenes » (*ibid.*, p. 96), « El mar muerto » (*ibid.*, p. 122), « ¿Para quién, galera mía...? » (*ibid.*, p. 136) et « Funerales » (*ibid.*, 143), des allocutaires différents sont successivement apostrophés par le sujet. Dans le recueil de V. Aleixandre, on peut citer les poèmes « Poema de amor » (*Espadas como labios*, op. cit., p. 71) et « Verdad siempre » (*ibid.*, p. 81).

²³¹¹ Ailleurs, l'entrecroisement des voix est annoncé explicitement et mise en scène par les tirets, comme aux vers 50-52 : « restituyo/ – ô vermine espagnolle, no, no soy san Ignacio –, / restituyo la voz ».

²³¹² « Dialogisme et polyphonie », art. cit. : « Il n'y a pas dialogisme lorsque la parole d'autrui est rapportée au style direct, ou encore citée. Dans ce cas, en effet, le discours d'autrui est nettement isolé par des guillemets. Il est en outre présenté par un acte de locution (du type il dit, elle s'exclama, il reprit, etc.) et cet acte de locution est clairement attribué à un locuteur. De ce point de vue, la parole d'autrui est entièrement objectivée, elle ne contamine pas la voix du sujet parlant. »

ailleurs par la présence de « personnages », qui sont autant de masques derrière lesquels se cache ou se dévoile le sujet.

3.1.3.2 Glissements et mouvances des « personnages »

Quel rythme la présence de « personnages » engendre-t-elle sur l'espace textuel ? Comment les glissements, les nuances, voire les permutations des statuts de locuteur et allocutaire, notamment, mais aussi de personnages évoqués à la troisième personne déterminent-ils les mouvements d'un rythme discursif du poème ? On observe, par exemple, un glissement de statut de ces entités dans le poème 9 de « El canto del llanero solitario », du recueil *Teoría*²³¹³. Plusieurs personnages semblent des « masques » avec lesquels le locuteur joue et dialogue, plus qu'il ne les revêt²³¹⁴. Parmi ces figures allégoriques : « Euphoria » (v. 69), « El Vigilante de la Balanza » (v. 80), et, surtout, « Fortunato »²³¹⁵, qui est également l'allocutaire dans lequel on peut peut-être voir une allégorie du bonheur inaccessible²³¹⁶. L'établissement de la situation d'énonciation nécessite du temps et une évolution des espaces du discours : un rythme que marquent les nuances et les glissements successifs.

Le personnage de « Fortunato » est d'abord évoqué à la troisième personne, dans les trente premiers vers du poème : les marques de la seconde personne (« tus ojos », v. 7, « cablegrafíame », v. 20) ne lui sont pas encore explicitement rapportées. Ce n'est que plus tard, par un jeu d'écho entre vers, qu'on peut *a posteriori* l'identifier comme le destinataire (vraisemblable)²³¹⁷. L'énonciation engendre donc un rythme à rebours. L'allocutaire, en effet, n'est apostrophé qu'au vers 54 où, par la ponctuation (« : »), la position finale du prénom, isolé sur la page par l'échelonnement du vers, la voix du locuteur s'élabore et se dispose visuellement. Le sujet est ainsi autant locuteur que « personnage », mis en scène quasi théâtralement.

²³¹³ *Teoría, op. cit.*, p. 100.

²³¹⁴ En effet, au contraire du poème-hommage observé chez R. Darío ou R. Alberti, la thématique de la haine que le locuteur dit ressentir pour « Fortunato » est un fil conducteur, particulièrement : « el odio » (v. 1, 2) « no soporto » (v. 9), « es el odio lo único que me une a ti » (v. 35-36).

²³¹⁵ Dans « La muerte del sujeto en *El canto del llanero solitario* de L. M. Panero » (in *El papel de la literatura en el siglo XX, Congreso nacional Literatura y Sociedad*, A Coruña, 2000, coordinador : Fidel López Criado) Carlos Peinado Elliot considère Fortunato est un personnage constant dans cette « partie » du recueil *Teoría*.

²³¹⁶ Le nom de Fortunato, de même que l'évocation de son « alegría » (v. 9), renvoie à l'idée de bonheur. La métaphore de la toux (« la tos de Fortunato », v. 14) pourrait représenter le côté furtif et imprévisible.

²³¹⁷ Ainsi, les vers 56-57 « si caminas sobre la nieve / en dirección Sudeste » dont Fortunato est explicitement l'allocutaire, rappellent le vers 20 : « si llegas al Sudeste ».

Les voix s'enchaînent mutuellement les unes aux autres²³¹⁸ : c'est d'abord Fortunato qui prend la parole, par l'intermédiaire du locuteur, via une citation (v. 30-31) avant d'apparaître clairement comme l'allocutaire du poème par des apostrophes constantes :

... y Fortunato dijo
cuál es tu escudo?

Dès le début de la composition, la relation locuteur-allocutaire semble fondée sur la haine : « si el odio / es amarillo / yo soy amarillo » (v. 2-3), « (no soporto su alegría) » (v. 9), et s'apparente à une constante agression, particulièrement avec cette parole rapportée à Fortunato : « cuál es tu escudo? ». Le dialogue évoque un duel ; l'adresse à l'allocutaire s'apparente à une agression, visible dans la brièveté cinglante de l'impératif « ven » (répété sept fois, à partir du vers 63), dans l'expression de la haine réitérée entre les vers 43 et 49 où se répète la phrase : « el odio es todo lo que me une a ti ». Là encore, l'évocation de l'allocutaire suit une évolution, une affirmation, non seulement par son identification qui épouse un déroulement progressif et élaboré dans la durée, mais aussi par la force perlocutoire du discours²³¹⁹. L'adresse à l'allocutaire formulée aux vers 85-86 (« Ven / que sólo el eco responde tus pasos ») est en effet suivie d'un acte (au vers 103 : « mientras sólo el eco contesta a tus pasos ») comme si le « personnage » de Fortunato avait cédé à la provocation : « y los pasos resonaron » (v. 139). De locuteur ponctuel, Fortunato devient allocutaire, puis personnage mis en scène. Le passage du subjonctif au présent, puis au prétérit, témoigne d'ailleurs de cette progressivité avec laquelle Fortunato apparaît au sein du poème. Par la présence vacillante de l'allocutaire, le discours oscille entre réflexion monologale (au début), dialogue (entre le locuteur et Fortunato) et récit (lorsque sont décrits les mouvements de Fortunato). Ces oscillations engendrent un rythme d'« espaces discursifs » déterminé par la mobilité et l'instabilité, dans le poème, du locuteur, de l'allocutaire, et des personnages.

La rencontre entre des sujets multiples²³²⁰ engendre des mouvements, des glissements, mais également des ruptures, lorsque le locuteur du poème se convertit brutalement en un

²³¹⁸ Philippe Hamon (*Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 142) définit le « signifiant » du personnage comme discontinu et constituant « un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son 'étiquette' ». Quant à nous, nous verrons comment le caractère fragmenté de cette « étiquette » (notamment les différences de nature des voix du personnage « Fortunato ») recouvre une identité unique. L'élaboration d'une voix propre par la pluralité constitue un processus temporel et spatial (à l'échelle du poème), donc rythmique.

²³¹⁹ J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 114.

²³²⁰ Pascal Michon, « Pour une poétique du social - Éléments d'une critique de la poétique du rythme d'Henri Meschonnic », *Rhuthmos*, 15 juillet 2010. En ligne : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article51>, p. 5 : « A travers les discours, les singuliers accèdent également à des sujets poétiques multiples qui circulent entre eux, qu'ils contribuent parfois à forger ou qu'ils reçoivent tels quels. »

objet : personnage observé, ou lorsqu'à l'inverse, un personnage apparaît *a posteriori* comme s'identifiant au locuteur, comme l'indique, dans le poème « Caddy caddy (llamé) », de L. M. Panero²³²¹, le verbe entre parenthèses (v. 1). Le locuteur est alors théâtralisé :

– Caddy, Caddy (llamé) :
No tengo mamá

D'abord considéré comme un personnage (dont la parole est rapportée au discours direct, le sujet s'exprime ensuite par la première personne du singulier (avec le verbe « llamé »)²³²². La ponctuation souligne cet effet de « théâtralisation », tout comme dans le poème « Todas mis novias, las de mar y tierra »²³²³ de R. Alberti : « cantad conmigo : – Pez azul yo te nombro, [etc.] ». Divisée en style direct et indirect, la parole subit un double processus d'éloignement et de rapprochement. Dans le poème « Marilyn Monroe's negative »²³²⁴, également du recueil *Teoría*, le sujet se met en scène dans un dialogue auquel il semble participer²³²⁵ :

« Cuál es pues, la causa de su tristeza
– los negros
en la oscuridad viscosa, la muerte por agua.

Le sujet reprend à son compte le discours d'autrui, au vers 7 et 8 où la même phrase apparaît, successivement, à l'intérieur, puis en dehors des guillemets : différents espaces d'énonciation se rencontrent, se mêlent et installent une confusion dans la nature des discours directs et indirects.

On retrouve cette ambiguïté dans le poème LVI de J. R. Jiménez²³²⁶, où le sujet se met également en scène. Dans le poème CCXIX²³²⁷, aucune ponctuation ne signale l'altérité de la

²³²¹ *Teoría, op. cit.*, p. 118.

²³²² Ce dédoublement est caractéristique de la préface de *Teoría* où L. M. Panero joue, non sans ironie, sur cette présence-distance du locuteur évoqué tantôt à la première personne (« mi experiencia », l. 2), tantôt à la troisième (« esa entidad, llamada autor », l. 4). Autocitations du discours propre, entre guillemets (l. 15, l. 18 l. 23-24), ou de titres d'œuvre, en italique (l. 16), et de poème (l. 30) mettent en scène le sujet/auteur.

²³²³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 84. Le poème « Pegaso » de Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 86) présente également une auto-citation par le sujet d'un discours plus ancien: « dije : 'la vida es pura y bella' » (v. 2).

²³²⁴ *Teoría, op. cit.*, p. 117.

²³²⁵ Est-il celui qui formule la question ou celui qui y répond ? Ou les deux ? Nous retrouvons cette ambiguïté dans la position du locuteur dans le poème CCXIX de J. R. Jiménez que nous commentons plus loin.

²³²⁶ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 139.

²³²⁷ *Ibid.*, p. 279. Cf. le poème CXL (*ibid.*, p. 208) et les exclamations aux lignes 16-18, de même que le poème « La mar del Puerto viene » de R. Alberti (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 135).

voix²³²⁸, mais le surgissement du discours direct est visible dans les interrogations (« ¿Se come? », l. 2, « ¿dónde? », l. 11, « ¿Queso? », l. 13) et les exclamations (« ¡no en la calle! », l. 11-12, « ¡ya! », l. 16). L'ambiguïté demeure sur ce discours direct qui pourrait autant émaner du locuteur lui-même mis en scène²³²⁹, que d'un autre « personnage » qui occuperait, ponctuellement, le statut de locuteur puisque ce dernier lui cède un espace de discours²³³⁰. Cette ambiguïté touche également l'allocutaire : si c'est bien le locuteur qui parle, s'adresse-t-il à un autre personnage ou à lui-même ? Les « masques » sont les instances du discours prises dans l'inconstance – et l'ambiguïté – de leur statut, oscillant entre locuteur, allocutaire et personnage ; ils constituent à ce titre, du fait de cette mobilité, des phénomènes rythmiques. Les entrecroisements entre ces différentes voix (et les espaces discursifs qu'elles impliquent) interrompent et modifient la surface « plane » du texte en y gravant, en relief, la marque d'une altérité et d'une pluralité des discours. C'est ce relief qui constitue le rythme discursif. A la ligne 13 de ce poème CCXIX de J. R. Jiménez²³³¹, l'expression « No, no se come ; se hace como que se come » constitue une réponse à la question posée plus haut (l. 2), instaurant une sorte de dialogue « interne » à cette voix-personnage.

Mais le rythme des espaces discursifs n'émane pas uniquement des bribes de discours direct. Le discours descriptif dans lequel elles surgissent n'est pas non plus exempt de théâtralité²³³². La phrase initiale, « Exposición permanente de huéspedes » (l. 1), rappelle une didascalie :

Exposición permanente de huéspedes. Restaurant de retratos. ¿Se come? En la sala de acuarelas, digo, en el comedor, toilettes extravagantes, poses inaguantables. Se habla sin color y están torcidas las palabras.

²³²⁸ C'est une caractéristique du dialogisme, pour L. Jenny (« Dialogisme et polyphonie », article cité). Au contraire, dans le poème LVI (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 139), les exclamations « Síííí » (v. 2 et 9) qui interrompent le discours descriptif des vers précédents et suivants sont isolées par des guillemets. Dans le même recueil, les poèmes XXXIII, CXLV présentent également une irruption d'un discours direct et plus ou moins théâtralisé assumé par le « je ». On peut faire le même commentaire des poèmes « Mi amante » (*Marinero en tierra*, *op. cit.* p. 95), « La aurora », « Trenes » (*ibid.*, p. 96), et « Sueño » (*ibid.*, p. 125) de R. Alberti. Dans le recueil *Espadas como labios* de V. Aleixandre, on peut également citer les poèmes « En el fondo del pozo » (*op. cit.*, p. 62) et « Resaca » (*ibid.*, p. 66) où les brèves incursions au style direct sont indiquées par les tirets dans le premier cas (v. 29) et les parenthèses dans le second (v. 3).

²³²⁹ Le locuteur est assimilé à un personnage, d'ailleurs observé par les autres : « mirándome en los ojos con el monóculo » (l. 9-10).

²³³⁰ Dans le poème « Canto » de P. Gimferrer (*Arde el mar*, *op. cit.*, p. 161), subsiste la même ambiguïté, par exemple pour l'interrogation formulée des vers 2 à 4, et dont on ne sait pas si elle émane du locuteur ou du personnage de Teseo mis en scène. De façon assez similaire, l'exclamation des vers 56-57 du poème « El arpa en la cueva » peut être attribuée soit au locuteur soit au personnage du « guerrero » (mentionné au vers 51).

²³³¹ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 279.

²³³² L'énonciation est en effet en rapport avec le motif de l'exposition, de l'œuvre d'art et de l'image picturale. La théâtralisation du discours (*via* les tournures impersonnelles du type « se » + 3^{ème} personne) est également en rapport avec le thème de l'apparence et la surface des œuvres picturales.

Là encore, le locuteur est autant une voix-je, un *sujet*, qu'un *objet* qui se pose et s'observe²³³³. Lorsqu'il s'assure de l'exactitude du message, avec le verbe « digo » (l. 2), il pose du même coup sur son discours un regard qui le théâtralise (et le remet en cause). De l'adhésion totale du sujet à son discours, jusqu'à la mise en scène d'un je-personnage s'adressant à des allocutaires distincts, plusieurs nuances modifient, diversement, les espaces discursifs (l. 8-12):

– ¡Su bandera! me dice Nerón, mirándome en los ojos con el monoculo – entre guirnaldas de viejo honor empolvado ; parecen a veces, personas ¿qué hemos visto ?
– ¿dónde? ¡no en la calle! –

Le rythme discursif provient de ces dynamiques de rapprochements et de distanciations, de la nature des sujets des différents énoncés, tantôt désignés par la première personne du singulier, tantôt par la troisième²³³⁴, mais également des identifications des différentes instances soumises à une dimension durative : la « théâtralisation » du sujet par le verbe « digo » (ligne 2) invite à une lecture à rebours et à une identification *a posteriori* du locuteur.

Outre cette mise en scène du « je » transformé en « sujet-personnage », on observe fréquemment le phénomène inverse, où c'est un personnage (une troisième personne) qui devient le locuteur temporaire d'un certain espace de parole, qui passe d'objet à sujet en quelque sorte. Nous concevons cette instance du discours comme un sujet partiel et altéré – qui ne se superpose pas au « sujet total » dont émane le poème. Le poème « Los tres Reyes Magos », de R. Darío²³³⁵ est sans aucun doute l'exemple le plus caractéristique des différents effets produits par ces modifications des espaces discursifs par changement de locuteurs : nous en repérons trois.

Le premier phénomène est le déplacement de la voix locutrice instauré par la pluralité des locuteurs. Dans ce poème, trois locuteurs se succèdent entre les vers 1 à 12²³³⁶. Le rythme discursif provient donc de glissements entre différents « locuteurs-personnages », chaque changement de strophe matérialisant le passage de l'un à l'autre. De même, dans le poème

²³³³ Nous avons commenté en introduction la distanciation de la voix par rapport à son propre discours, nécessaire à son affirmation et à sa constitution comme sujet du texte.

²³³⁴ Dans le poème « Sombras en el Vittoriale », de P. Gimferrer, « je » et « il » se confondent dans l'expression « Qué importa » (v. 16) qu'on peut aussi bien considérer comme une irruption du style direct (émanant du locuteur) que comme un style indirect libre (retranscrivant un sentiment du personnage).

²³³⁵ *Cantos de vida y esperanza op. cit.*, p. 79.

²³³⁶ Cf. également le poème CCXXXIII de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 289), les poèmes « El herido » (*ibid.*, p. 102), « (Verano) » (*ibid.*, p. 128), « Del barco que yo tuviera... » (*ibid.*, p. 129), « Ilusión » (*ibid.*, p. 133) de R. Alberti.

« Memoria » du recueil de V. Aleixandre²³³⁷, le changement de locuteur²³³⁸ est symbolisé par l'échelonnement du vers 5. La mise en scène de personnages qui prennent la parole est plus diffuse dans le poème XXXI, « Venus »²³³⁹, de J. R. Jiménez où plusieurs interjections, « ¡Ya!... ¡Allí!... ¿No?... » (l. 3) scandent l'espace poétique et semblent émaner d'instances différentes, comme si plusieurs voix commentaient le spectacle de la naissance de Vénus²³⁴⁰. L'incongruité de certaines interrogations (« ¿Será culpa del fraile? », l. 3, « ¿Y dónde lo ponemos? », l. 7) renforce l'impression d'une pluralité des voix et entraîne une tonalité humoristique qui contraste avec le reste du discours descriptif : « Nácares líquidos. Las sedas, las caricias, las gracias todas, hechas ola de espuma » (l. 1-2), la confrontation discours direct-indirect permettant également celle des paroles et des « styles » (comme révélateur de la voix qui les prononce)²³⁴¹.

Parfois, les interventions de tels « personnages » ponctuent brièvement, brusquement, la surface du texte. Ainsi, dans le poème « Pequeño y triste petirrojo » de P. Gimferrer²³⁴², c'est d'une voix maternelle²³⁴³ que semble provenir la phrase « No salgáis al jardín : llueve » (v. 6) qui interrompt le souvenir d'enfance et de lecture décrit précédemment (v. 1-5). De même, aux vers 2 et 3 du poème « El Vals » de V. Aleixandre²³⁴⁴, un personnage prend la parole (« oh difunta / oh viva oh viva ») qui poursuit ensuite son cours descriptif jusqu'à une nouvelle interruption et une nouvelle « mise en scène » : « Yo os amo » (v. 48), énoncé par la mort²³⁴⁵. Dans la section « El canto del llanero solitario », plusieurs personnages sont mis en scène et, ponctuellement, extirpent le discours de la seule description ou du seul récit pour y introduire le style direct et la vivacité d'un dialogue²³⁴⁶ : ainsi un personnage appelé « el pájaro » apparaît dans les poèmes 2 (v. 23 : « dijo el pájaro : sígueme »), 10 (v. 44 et 55 : « el

²³³⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 52.

²³³⁸ Deux locuteurs semblent s'adresser l'un à l'autre au style direct. Alors que le premier interroge : « Te he preguntado » (v. 2), le second répond : « Te he mentido » (v. 5).

²³³⁹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 123.

²³⁴⁰ Tout au long du poème l'ambiguïté demeure entre la déesse et l'étoile du même nom. S'il semble logique de penser que ce soit l'étoile qu'espère observer le locuteur (cf. également l'expression « el oso este », l. 4), certains aspects rappellent le tableau *La naissance de Vénus* de Botticelli (« Nácares », l. 1, « sedas », l. 2).

²³⁴¹ Robert Abirached (*La crise du personnage dans le théâtre français du XXème siècle, op. cit.* p. 24) insiste sur le rythme que prend la mimésis grâce au personnage. Leur discours est associé à une certaine forme tributaire de la subjectivité de celui qui le prononce. L'altérité des discours, dans notre *corpus* poétique, indique donc l'altérité des voix ou « personnages ».

²³⁴² *Arde el mar, op. cit.*, p. 146.

²³⁴³ Celui-ci « apparaît » déjà dans le poème « Invocación a Ginebra » commenté plus haut.

²³⁴⁴ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 59.

²³⁴⁵ Dans ce dernier cas, le verbe « diciendo » (v. 47) annonce cette interruption et cette émergence du style direct. en revanche, il n'y a précédemment aucune indication de ce type, de même que dans le poème « Pequeño y triste petirrojo » de P. Gimferrer.

²³⁴⁶ C'est également le cas dans les poèmes VI (*Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 105), XX (*ibid.*, p. 114), CXXVI (*ibid.*, p. 196), CCXIII (*ibid.*, p. 271) de J. R. Jiménez.

pájaro dijo sólo iiiii ») et « La segunda esposa » (v. 24, 40, 42 : « el pájaro dijo iiiii »)²³⁴⁷. L'irruption de « personnages » correspond au développement de discours autres, dans lesquels le locuteur n'apparaît pas directement.

L'une des marques de la présence de cette (ou ces) voix autre(s) est la langue étrangère. L'altérité de la langue ne témoigne pas forcément de celle du locuteur, un même locuteur pouvant subitement parler *autrement*, comme c'est souvent le cas dans *Diario de un poeta reciencasado* où la voix locutrice modifie son espace textuel en empruntant à la langue des Etats-Unis (espace référentiel). Souvent, cette irruption du discours autre a lieu dès le titre du poème comme c'est le cas pour le poème LXXIV, « New Sky »²³⁴⁸, dont les premiers vers (où « sky » est d'emblée traduit) montrent bien que cet autre langage, est néanmoins accepté par le locuteur : « qué cielo más nuevo » (v. 1).

Cette confusion de deux langages pour la construction d'une voix, marquée par la diversité mais néanmoins unique, est réalisée aussi dans le poème « Cascabeles » de P. Gimferrer²³⁴⁹, par l'irruption d'une expression en français au sein même de la phrase espagnole : « tiempos /– belle époque – más festivos » (v. 5-6). De même, dans le poème 5 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²³⁵⁰, les vers 19-20 mêlent anglais et espagnol : « Curwen debe morir, bandera negra, not / of meat bleeding ». Il semble que l'expression en anglais réponde (peut-être en constituant un complément circonstanciel de manière) au verbe espagnol « debe morir ». Les deux langues entrent donc en interaction dans une même voix. De même, aux vers 19 et 20 du poème « Condesa morfina »²³⁵¹, la reprise par le locuteur espagnol (« dime », v. 20) des éléments cités en anglais (« Tell me ») montre que la dualité des langues n'empêche pas leur convergence :

Tell me
I get the bue

²³⁴⁷ *Teoría, op. cit.*, p. 87, 105 et 109 respectivement pour ces trois poèmes. Dans le poème 6 (*ibid.*, p. 94), le personnage « el conde » prend brusquement la parole (v. 43-44). Aux vers 49, 51, 53, c'est, à l'inverse (et comme on l'a étudié plus haut) le locuteur qui se met lui-même en scène en adressant son discours à un allocutaire unique et en le soulignant par la ponctuation (« Ana : », v. 49).

²³⁴⁸ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 160. Dans le poème CXVI, intitulé « Berceuse » (*ibid.*, p. 152), le changement de langue souligne la portée métatextuelle du paratexte. De même, pour le poème LX, « Sky » (*ibid.*, p. 147), l'altérité des « langues » est, en plus, soulignée par les guillemets ainsi que pour le poème CCXXX, « Author's club ». Citons également les poèmes LXII et LXXIV. Le poème « E non trovan che li miri », de L. M. Panero (*Teoría, op. cit.*, p. 126) a également pour titre une citation (en italien).

²³⁴⁹ *Arde el mar, op. cit.*, p. 137. Citons encore le vers 30 du poème « Por el influjo de la primavera » (*Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 106) de R. Darío où l'expression « *el olor di femina* » est mise en valeur par les italiques.

²³⁵⁰ *Teoría, op. cit.*, p. 92.

²³⁵¹ *Ibid.*, p. 120.

Dans le poème « Vanitas Vanitatum »²³⁵², enfin, pour lequel on a mentionné l'importance de l'hypotexte biblique (apocalyptique)²³⁵³, la citation (soulignée par l'italique) au vers 111 s'intègre dans le discours propre au locuteur à laquelle elle est d'ailleurs reliée par la conjonction de coordination « y ». Néanmoins, nous n'en assistons pas moins à une rencontre de discours (et donc d'espaces discursifs) qui s'entrechoquent, engendrant une dynamique rythmique au sein du texte²³⁵⁴.

A l'inverse, il est des cas où, à l'altérité de la langue correspond celle de la parole et où le langage différent est bien la marque d'une voix différente, comme dans le poème « Madrigal exaltado » de R. Darío²³⁵⁵, qui débute sur une citation du poème liturgique « Dies irae ». De même, les vers 3 à 6 du poème CCXXIV de J. R. Jiménez²³⁵⁶ constituent une citation d'une chansonnette populaire. Quant au poème CXXX, « Me siento azul »²³⁵⁷, du même recueil, les guillemets du titre n'indiquent pas seulement un discours autre : celui-ci est rejeté et dénoncé dans le reste du poème qui contient aussi une citation d'un livre anglais (l. 6), une nouvelle citation du titre en espagnol (v. 8) et des citations des discours figés de plusieurs personnages non identifiés (l. 13). Dans le poème 8 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, les citations (v. 12 et 17)²³⁵⁸ marquent une altérité ; elles interrompent une phrase en espagnole qui se poursuit ensuite, comme aux vers 17 et 18 du poème :

Ven, fuego
The blood's tide like the music
y el eco
de los muertos disparos.

²³⁵² *Ibid.*, p. 131.

²³⁵³ Cf. chapitre 1.1.

²³⁵⁴ Aux vers 16-17, déjà, la citation en latin introduisait la thématique de la mort (« cadáver ») qui permet de connecter, au moins sur le plan sémantique, les différents langages.

²³⁵⁵ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 128.

²³⁵⁶ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.* p. 281. De même, dans le poème CXCVI du recueil (*ibid.* p. 257), le sujet se tient à distance, au profit d'une voix autre (extérieure), celle de Browning citée dans les quatre derniers vers. Citons encore les poèmes CCXXXVIII, CCXL, CCXLII qui citent des « pancartes » ou « anuncios » dont nous avons déjà évoqué l'effet visuel (cf. 2.3.3).

²³⁵⁷ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 199.

²³⁵⁸ *Teoría*, *op. cit.*, p. 99.

La première dynamique que l'on a donc observée, dans les rapports du discours aux personnages, « masques » mis en scène au sein du poème, est celle qu'engendre la pluralité des locuteurs, la diversité, la notion de rupture apparaissant, de nouveau, comme un phénomène rythmique. On observe en outre, dans la composition « Los tres Reyes Magos » de R. Darío²³⁵⁹ avec laquelle a débuté notre analyse, un second type de glissement discursif et rythmique. Les trois locuteurs deviennent « sujets » de la parole après avoir été « personnages », puisqu'ils sont mentionnés dans le titre et, ainsi, identifiés au sujet (au sens 2) du poème. Ce second glissement rythmique, qui s'opère au début de la composition (engendré par un rapport paratexte-texte), provient de la nature, changeante, des statuts des locuteurs-allocutaires-personnages.

Dans le poème « Geografía física »²³⁶⁰ de R. Alberti, en revanche, il a lieu au sein même du texte : la mise en scène de deux personnages par un dialogue (des vers 3 à 8, 13 à 17), permet également la rencontre de voix différentes (ce qui correspond au premier type de glissement observé plus haut). Néanmoins, une de ces voix coïncide avec le locuteur du discours *en dehors* du dialogue (v. 1-2, v. 18-19). Chaque « masque »²³⁶¹ oscille donc entre première personne (locuteur), seconde (allocutaire) mais aussi troisième (personnage), c'est-à-dire entre « sujet » et « objet » du poème²³⁶². Les deux types de glissements repérés jusqu'ici se rencontrent dans le poème 4 de L. M. Panero²³⁶³ : passage d'un premier locuteur à un second qui identifie *a posteriori* l'expression « las nochas son frías en Marruecos » (v. 4) comme une citation (discours rapporté sans guillemets), puis bouleversement dans le statut du locuteur qui, de sujet du discours, en devient l'objet (« a quien también gustaban las ostras », v. 5), selon le second type de dynamique relative à la nature des instances locuteur/personnage.

L'exemple de « Los tres Reyes Magos » de R. Darío présente, enfin, un troisième type de glissement lorsque les locuteurs se convertissent, collectivement, en allocutaires d'un autre locuteur non identifié (« callaos », v. 13). Néanmoins, si le tiret de dialogue au vers 13 tend à assimiler ce quatrième locuteur aux trois précédents, celui-ci a un statut à part, répondant à la fois aux trois discours des « Rois Mages », déplaçant l'objet du poème de « Dios » (v. 3, 5 et

²³⁵⁹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 79.

²³⁶⁰ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 109.

²³⁶¹ Cf. définition plus haut.

²³⁶² La position intermédiaire de l'allocutaire constituant déjà une fluctuation de ces deux statuts puisque celui-ci est observé (objet du poème) tout en prenant part à la situation d'élocution.

²³⁶³ *Teoría, op. cit.*, p. 90.

10) à « Cristo » (v.15). De par son anonymat (contrairement aux autres), cette quatrième et ultime voix semble renvoyer au « véritable » sujet du poème, comme si la parole était finalement habitée par le sujet, l'espace de parole n'ayant été que « prêté » successivement aux trois « Rois Mages ». Les discours constitués comme objets, car émanant de personnages, sont en décalage avec ce dernier discours propre au sujet « du poème » (dans sa globalité) et qui semble produit d'une adhésion entre énoncé et espace d'énonciation. On observe le même phénomène dans le poème L de J. R. Jiménez²³⁶⁴ où, si le premier vers correspond à un locuteur « total », les vers deux et trois émanent de personnages mis en scène (par les tirets), bien que non identifiés. Ce glissement des espaces discursifs constitue cette fois un mouvement qui englobe tout l'espace textuel puisqu'il fait passer de la mise en scène du discours à la voix nue du sujet.

La rencontre (rythmique) de ces différents « niveaux » de discours a notamment lieu en cas de citation *identifiée*²³⁶⁵ qui constitue un passage du discours-objet (la citation) au discours intime, émanant du sujet (l'identification de la citation). Ainsi, dans « Salutación a Leonardo »²³⁶⁶ le peintre et objet du poème se convertit en allocutaire²³⁶⁷ puis en locuteur. L'expression du vers 69 : « dijiste : 'basta' »²³⁶⁸ montre la confrontation des voix plurielles. C'est cette notion de choc ou de rupture qui est rythmique, de même que l'évolution de la nature des instances du discours dans la mesure où elle met en jeu non seulement l'espace du poème, mais également sa temporalité, particulièrement lorsque les citations sont identifiées *a posteriori*. Dans le poème « ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla »²³⁶⁹, de R. Darío, le vers 1 n'est attribué qu'au vers 2 à son auteur (« dijo Hugo »)²³⁷⁰, le mouvement à rebours

²³⁶⁴ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 135. Cf. également les poèmes LXXXIII (*ibid.*, p. 166) et CCXLI (*ibid.*, p. 296). Le second poème intitulé « Mi amante » de R. Alberti (*op. cit.* p. 95) présente la même construction avec alternance de locuteurs-personnages et présence d'un locuteur « total ». Cf. également les poèmes « Amor de miramelindo » (*ibid.*, p. 99), « El húsar » (*ibid.*, p. 101), « Dialoguillo de otoño » (*ibid.*, p. 106).

²³⁶⁵ Il ne s'agit pas nécessairement de citations « réelles » d'auteurs connus car le locuteur peut décider de se distancier de son discours en l'attribuant à un autre (même fictif) et ainsi, faire émerger une voix autre. Néanmoins, pour qu'on puisse parler de glissements entre les voix il est nécessaire qu'on identifie la citation comme telle. La ponctuation peut tenir ce rôle (poème « Correo » de R. Alberti, *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 92), de même qu'une identification explicite de la provenance de la citation.

²³⁶⁶ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 83.

²³⁶⁷ Cf. étude plus haut.

²³⁶⁸ Comme autre cas de citation ponctuelle d'un « personnage », citons le vers 4 du poème « Mientras tenéis, oh negros corazones », du même auteur (*ibid.*, p. 92), le vers 8 du poème « Spes » (*ibid.*, p. 96), le vers 8 de « ¡Oh terremoto mental ! » (*ibid.*, p. 118). Dans plusieurs poèmes, ce glissement concerne les vers finaux des poèmes, comme pour le premier poème de la série « Los cisnes » (*ibid.*, p. 100) où dialoguent deux cygnes (v. 41, v. 42-43), ainsi que le premier des « Retratos » (*ibid.*, p. 104).

²³⁶⁹ *ibid.*, p. 125.

²³⁷⁰ De même, dans le poème « Divina Psiquis, dulce mariposa invisible » (*ibid.*, p. 122), le vers 22 présente une citation identifiée *a posteriori*, aux vers 23-24 : « como decía / aquel celeste Edgardo ». Dans le poème

provenant de l'absence de ponctuation²³⁷¹. Le rythme émane donc à la fois de la rencontre (bouleversement) et de la lecture à rebours, à laquelle invite la désignation d'un certain espace textuel comme émanant d'une voix autre.

La reconnaissance et l'observation des voix différentes au sein du poème permettent une conception du rythme discursif issu de la mobilité de la subjectivité, laquelle fait apparaître le poème comme un « système métastable » (J. Garelli), un jeu de masques où les statuts de locuteur, allocutaire et « tiers » (personnages) semblent en mouvance continue. La construction de la voix-je dans le poème émane des rencontres de ces instances diverses. Leur émergence, leur permanence ou leur disparition bâtit un rythme dont les mises en forme sont celles de l'affirmation, la redondance et les ruptures engendrées par les rapprochements (ou, à l'inverse les déchirements) d'espaces discursifs, de discours impersonnels ou dialogiques. Ces espaces bâtissent le sens, lui-même mobile et rythmique et qui s'enrichit et se modifie sur l'espace-temps du poème. C'est à présent à l'étude de ce développement rythmique du sens que nous allons nous consacrer.

« Thánatos » (*ibid.*, p. 145), en revanche, la citation du vers 1 (identifiée au vers 2) est en italique ce qui permet d'emblée de souligner la distanciation du locuteur par rapport au discours prononcé. On peut également citer le poème 4 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero (*Teoría, op. cit.*, p. 91) où le vers 4 présente également une citation identifiée ensuite (fin de vers).

²³⁷¹ D'ailleurs, la voix du locuteur est absente du poème, centré au contraire sur les personnages: personnage féminin désigné par « ella » (entre les vers 9 et 13), Pegaso (entre les vers 16 et 25). Après le vers 26, au contraire, l'identification d'un interlocuteur, « Gloria », modifie la nature du discours, désormais direct.

3.2 Rythmes sémantiques et isotopiques

Des voix qui se font entendre dans le texte, celles du locuteur, de l'allocutaire, ainsi que celles des personnages qui s'y incarnent, émane le « sens » du poème, terme que nous ne rapprochons pas tant de celui de signification (un message dans un contexte donné) que de la notion d'imaginaire. Dans *L'imaginaire littéraire*, C. Chelebourg renvoie à la conception lacanienne selon laquelle l'imaginaire provient de « la manière dont le sujet forme sa propre image »²³⁷². Pour Lacan, il permet la « formation du sujet ». Au sein du poème, la voix-je déploie un système sémantique qui lui est propre : Roland Barthes parle également d'une « constante individuelle de parole »²³⁷³, intrinsèquement liée aux mots utilisés. C. Chelebourg conclut donc que « l'imaginaire du sujet invente une langue originale »²³⁷⁴.

Comment la mise en forme rythmique de cette « langue originale », de cet « imaginaire » est-elle possible ? Selon Giulia Ceriani, l'élaboration d'un rythme relatif au contenu (donc au sens) « met en jeu les croisements entre isotopies » ainsi que « la nature parallèle alternative ou ramifiée de leur apparition »²³⁷⁵. Le terme d'isotopie, emprunté à A. J. Greimas évoque « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit »²³⁷⁶. Cette vue d'ensemble (« lecture uniforme ») renvoie à ce qu'Antonio Marchese et Joaquín Forradellas nomment « univers » et qui naît, en fin de compte, de la pluralité et de la rencontre des isotopies : « las diferentes isotopías, relacionadas entre sí, que existen en un discurso constituyen su universo »²³⁷⁷. Ce qui nous intéressera, dans la configuration du sens dans le poème, c'est son caractère mobile et pluriel, c'est-à-dire principalement la rencontre de différentes « isotopies », leur articulation, leur superposition et, parfois, leur confrontation. Ces différentes dynamiques, qui sont autant de mises en forme possibles du sens, organisent le poème comme un espace sémantique pluriel où se côtoient les

²³⁷² *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 101.

²³⁷³ Cité par C. Chelebourg, *ibid.*, p. 115.

²³⁷⁴ *Ibid.*

²³⁷⁵ Cf. Ceriani Giulia, *Du dispositif rythmique*, *op. cit.*, p. 176. Elle définit « deux types de tactiques » dans l'élaboration du rythme : une « tactique de l'expression et une tactique du contenu ». La première regroupe les phénomènes portant sur « l'ordre des mots dans le syntagme et sur l'ordre des syntagmes ou groupes de syntagmes ainsi que des pauses » ainsi que des phénomènes de « prosodie et métrique au niveau du mot, de la phrase ou du texte ». Pour ces deux aspects, cf. respectivement la seconde et première partie de ce travail.

²³⁷⁶ *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 188. Pour la définition du terme, voir aussi Jean Mazaleyra, *Vocabulaire de la stylistique* (*op. cit.*, p. 187) : « On entendra par isotopie tout réseau sémantique marqué par un système de redondances ».

²³⁷⁷ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, *op. cit.*, p. 223.

isotopies ou « champs sémantiques » en présence²³⁷⁸. Le rythme émane de cette mise en rapport et de ses diverses modalités. Comment les appréhender ?

Le terme « rapport » est aussi utilisé par M. Jarrety pour définir les images : « des figures qui mettent en rapport deux référents qui diffèrent »²³⁷⁹. De même, R. Barthes souligne la richesse sémantique de l'image permettant la « surprise du sens ». Chaque lexie, selon lui, recouvre une pluralité de « lexiques » dont chacun est une « portion du plan symbolique du langage qui correspond à un corps de pratiques et de techniques ». Sans reprendre le terme d'isotopie (il préfère « lexique »), il définit l'image comme un rapprochement et une confrontation des systèmes (ou « corps ») sémantiques, langagiers ou esthétiques²³⁸⁰. Dans l'image, en effet, l'élaboration d'un imaginaire se fait par la rencontre. Si nous choisissons d'étudier le rythme sémantique *via* les images, c'est parce que celles-ci impliquent un rapport à l'altérité (des isotopies) dont émane une organisation sémantique, un mouvement de rythme et de sens.

Cette mise en rapport des espaces sémantiques se fait différemment selon que l'on s'intéresse aux « figures d'analogie [...] (comparaison, métaphore, allégorie et symbole) », ou encore à la synecdoque et à la métonymie, comme y invite M. Jarrety²³⁸¹. D'une part, Paul Ricœur souligne la « perception de l'altérité »²³⁸² qui accompagne comparaisons et métaphores. Nous verrons donc d'abord comment le sens se construit en articulant les isotopies et en les organisant dans leur dualité. Quel rythme et, notamment, quels effets de vitesse ou de ralentissement, émanent de ces constructions sémantico-formelles ? Nous nous intéresserons ensuite, au contraire, à la disparition de toute articulation, soit par la confrontation, voire le choc brut des isotopies, soit par l'ellipse du comparé (images *in absentia*) et l'élaboration d'un espace sémantique unitaire et cohérent à l'échelle du poème. C'est, enfin, la constitution d'ensemble de l'espace du poème qui nous intéressera : nous observerons en effet, comment les images l'occupent, l'habitent, par les isotopies qu'elles

²³⁷⁸ Il est d'ailleurs intéressant d'observer que les deux expressions (« isotopie » et « champ sémantique ») incluent l'idée de lieu ou d'espace. Le *Lexique des termes littéraires*, sous la direction de M. Jarrety (*op. cit.*, p. 234) précise qu'« isotopie » vient de « isos », « égale en nombre » et de « topos », « lieu, situation ». Dans *El lenguaje*, George Yule (*op. cit.*, p. 141) emploie même le terme de « colocación » auquel il confère un sens proche : « sabemos qué palabras tienden a aparecer con otras palabras ».

²³⁷⁹ *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 221. Il est précisé que « l'un comparé, imagé, désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre comparant, imageant, peut être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier ».

²³⁸⁰ Cf. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications IV*, Seuil, Paris, 1964. Cet article est consacré à l'image iconographique. Si nous nous centrerons, quant à nous, sur l'image au sens littéraire du terme, il est intéressant d'observer des similitudes entre les différentes acceptions du mot.

²³⁸¹ *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*

²³⁸² *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 140.

joignent et disposent dans le poème. Comment le rythme émerge-t-il de cette configuration spatiale du sens ?

3.2.1 Le sens articulé

3.2.1.1 La comparaison, charnière d'espaces sémantiques

Comment cette rencontre entre isotopies se produit-elle, linguistiquement et rythmiquement ? Quels en sont les véhicules langagiers, et dans quel espace-temps la mise en relation de la dualité (au minimum) des champs sémantiques en présence se pose-t-elle ? La figure qui met le plus nettement en forme ce que nous pouvons appeler l'articulation du sens est la comparaison, qui implique la présence (formelle) d'une charnière, le terme comparatif, de part et d'autre duquel deux territoires sémantiques sont situés, rapprochés, sans être superposés. Le sens s'articule par un ou plusieurs termes : « trois éléments, le terme que l'on compare, le terme auquel le premier est comparé et, placé en général entre ces deux termes, l'outil de comparaison », précise M. Le Guern²³⁸³.

Le repérage de la présence des comparaisons laisse voir, d'abord, une grande disparité dans leur utilisation. Alors qu'elles sont fréquentes dans les recueils *Diario de un poeta recién casado*²³⁸⁴ et *Espadas como labios*²³⁸⁵, présentes, mais dans une moindre mesure, dans *Teoría*²³⁸⁶ et *Arde el mar*²³⁸⁷, elles sont rares dans le recueil *Cantos de vida y esperanza*²³⁸⁸ et quasiment absentes de *Marinero en tierra*²³⁸⁹. Ce contraste est-il révélateur d'une élaboration radicalement différente du sens et, partant, dans le rythme sémantique ? Quel(s) rythme(s) les comparaisons engendrent-elles ?

Premièrement, les « moyens propres » à cette image, selon l'expression d'A. Henry²³⁹⁰, c'est-à-dire le recours obligé à certains éléments langagiers²³⁹¹, engendrent une élaboration sémantique lente. En effet, dans le poème CXXIV, « Día de primavera en New Jersey », de

²³⁸³ *Sémantique de la métaphore et de la métonymique*, Paris, Larousse, 1973, p. 52.

²³⁸⁴ Cent-trente huit poèmes comportent au moins une comparaison. Parfois, nous verrons qu'elles sont extrêmement nombreuses.

²³⁸⁵ Trente poèmes comportent au moins une comparaison.

²³⁸⁶ Onze poèmes en comportent au moins une.

²³⁸⁷ Treize poèmes comportent une comparaison, mais elle est parfois unique malgré la longueur des poèmes. Nous ferons pourtant parfois référence au poème « Primera visión de marzo », notamment.

²³⁸⁸ Fait exception le poème « ¡Torres de Dios! ¡Poetas! » (*Cantos de vida y esperanza op. cit.*, 86). On trouve également quelques cas dans les poèmes « Canción de otoño en primavera », le premier des « Retratos », « Melancolía » (une occurrence seulement dans ces deux poèmes), et le poème « Nocturno ».

²³⁸⁹ Les exemples qui suivent sont donc tirés des recueils de J. R. Jiménez, V. Aleixandre et L. M. Panero principalement.

²³⁹⁰ Cité par J. Molino, « La métaphore », in *Langages*, 12^{ème} année, Larousse, Paris, 1979, p. 23.

²³⁹¹ Cf. le *Dictionnaire poétique et rhétorique*, *op. cit.*, p. 645 : Henri Morier cite plusieurs de ces termes : « comme », « ainsi que », « tel », « tel que », « pareil à », « sembler », « paraître », « ressembler ».

J. R. Jiménez²³⁹², la première comparaison comporte, outre le comparé (« troncos », l. 1) et le comparant (l'adjectif « apolillados »), un *tertium comparationis*²³⁹³ (« tan secos que »), ainsi qu'un second terme comparateur (le verbe « parecen »). Ces différentes étapes langagières étirent dans l'espace phrastique le passage de la première isotopie à la seconde. Ainsi, dans tout le poème, les plans sémantiques se rapprochent discrètement et sans heurt, prenant même appui sur la répétition exacte : « oírla venir, como viene » (l. 3) ou partielle : « ilusiones de color nuevo como manchas verdes, moradas, azules » (l. 25). Dans ce dernier exemple, le rapprochement de la perception (« ilusiones ») et de l'isotopie picturale (« manchas ») est atténué par l'énumération, dans le comparant, des couleurs qui renvoient au substantif « color ». Ailleurs, les adjectifs qualificatifs en écho servent de *tertium comparationis* et justifient le rapprochement : « sol *poniente* que, como un caramelo *grana* » (l. 57-58, nous soulignons) ; parfois encore, ce terme charnière introduit une longue périphrase : « se recoge y se hunde [...] como una flor de esas que se cierran de noche, una gran flor poco vista » (l. 62-63). La valeur rythmique de la comparaison en fait un passage gradué, une mise en relation progressive dont la longueur syntaxique implique la lenteur rythmique. Dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, H. Morier dit d'ailleurs que la comparaison fait partie des « figures moins rapides » que la métaphore²³⁹⁴.

En outre, c'est aussi une manière douce et discrète de poser la présence d'un sujet qui se dit tout en évoquant le caractère incertain – mais par là-même proprement subjectif – de sa perception. Le sujet apparaît dans la comparaison précisément au point d'articulation du réel et de l'imaginaire, cristallisé dans l'évocation d'un irréel exprimé par l'imparfait du subjonctif dans l'expression « Es como si abril acercase » (l. 29). La forme verbale²³⁹⁵ contribue à la progressive émergence, à la fois d'un sens nouveau (l'arrivée du printemps)²³⁹⁶ et d'une voix poématique. C'est dans ce mouvement d'émergence que se situe le rythme, dans le déploiement parallèle de la voix poématique et du sens. Il apparaît donc comme une mise en rapport d'éléments (isotopiques) pluriels élaborant un processus « continu »²³⁹⁷, ce qui est

²³⁹² *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 192.

²³⁹³ Cf. Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1972. Rappelons que le *tertium comparationis* est l'élément, explicite ou pas, qui justifie la comparaison (c'est-à-dire la caractéristique commune au comparant et au comparé).

²³⁹⁴ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 645.

²³⁹⁵ J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, *op. cit.* p. 580, note 1.

²³⁹⁶ L'adjectif « lejana » de même que la préposition « a través de » souligne d'ailleurs la lenteur et la progressivité du mouvement.

²³⁹⁷ H. Meschonnic (*Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.* p. 175) parle de « continu dans le langage » sans préciser quelles forment langagières l'expriment.

d’ailleurs souligné par la conjonction de la structure comparative et la répétition lexicale dans certains des exemples cités²³⁹⁸.

En outre, la présence d’une voix poétique, progressivement révélée par la comparaison, renvoie à sa capacité de transmettre un raisonnement. Les différents termes de la structure comparative « dénoncent, selon H. Morier²³⁹⁹, un travail logique et suivi de la pensée ». Le sens est décomposé en un processus progressif dont chaque étape serait verbalisée. Ainsi, la familiarité de l’expression « como una flor de esas » (v. 63), renvoie au langage oral et laisse transparaître la voix du locuteur construisant son discours²⁴⁰⁰. De même, dans le poème « Primera visión de marzo » de P. Gimferrer²⁴⁰¹, plusieurs comparaisons sont immédiatement suivies d’une coordination par la conjonction « o », comme si ces deux moyens langagiers permettaient au locuteur de définir plus précisément un objet encore fugace²⁴⁰² :

tan ajena y tan mía, así interpuesta
como en engaño o arte

(v. 10-11)

De même, la comparaison des vers 84-85 constitue une justification *a posteriori*, toujours dans un but de définition et d’approche progressive :

Luces
inquietan el jardín, como de balneario.

La comparaison relève d’un langage qui se cherche et se dit progressivement. Derrière cette formulation, c’est bien sûr l’élaboration d’une voix qui transparaît, avec la lenteur de la structure comparative.

Dans le poème « El más bello amor » de V. Aleixandre²⁴⁰³, ce ralentissement du sens passe également, *via* la comparaison, par la polysémie et les jeux de langage²⁴⁰⁴. Dans la

²³⁹⁸ Voir aussi les comparaisons des vers 21 et 22 du poème « Condesa morfina » de L. M. Panero, *Teoría, op. cit.*, p. 120. Au sujet de la disposition typographique de ces vers, cf. notre chapitre 2.3.3.

²³⁹⁹ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique, ibid.*

²⁴⁰⁰ Est-ce pour cela que la comparaison apparaît principalement dans de nombreux poèmes en prose de *Diario de un poeta recién casado* ? Citons notamment les poèmes LIV, LXXXIX, C, CIX, CXXII, CXXIV, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXIV, CXXXIX, CXLIV, CLII, CLXVI, CLXXXIV, CCH, CCIII, CCXLIII.

²⁴⁰¹ *Arde el mar, op. cit.*, p. 148.

²⁴⁰² On trouve également un exemple aux vers 32-33.

²⁴⁰³ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 68.

²⁴⁰⁴ Le ralentissement émane également de l’expression de rectification par la voix poétique : « La “corrección sobre la marcha” convierte al poema en un espacio dinámico y desecha, al menos textualmente, la concepción de la poesía como producto de una *labor limae* sobre una serie de *pre-textos*. », J. P. Ducis Roth, *op. cit.*

strophe des vers 29 à 33, les comparaisons correspondent à une description des « besos » rapidement évoqués plus haut (v. 27)²⁴⁰⁵ :

una boca imponente como una fruta bestial
como un puñal que de la arena amenaza el amor
un mordisco que abarcase toda el agua o la noche
un nombre que resuena como un bramido rodante
todo lo que musitan unos labios que adoro (v. 29-33)

Aux vers 29 et 30, les termes s'enchaînent sans rupture. La comparaison « boca » / « fruta » renvoie à une description convenue. La rupture d'isotopies ne survient donc pas tant entre comparant et comparé qu'au sein même des syntagmes nominaux, par une sorte de déplacement de la rencontre isotopique : les adjectifs « imponente » et « bestial » impliquent une rupture par rapport aux noms qu'ils accompagnent, mais tous deux se répondent, le deuxième exacerbant la violence « contenue » du premier. Cette continuité se prolonge au vers suivant avec la seconde comparaison « como un puñal » (v. 30). Les autres comparants énumérés aux vers 31 et 32²⁴⁰⁶ réitèrent la thématique de la violence associée à la bouche avec « mordisco » ; mais si « puñal » était en rupture isotopique totale, ce dernier terme non seulement atténue l'idée de violence mais renoue avec le motif de la « boca » et, ainsi, permet d'introduire le second champ sémantique qui est associé au comparé : le langage (« un nombre », v. 32). Si la violence ressurgit avec « como un bramido », l'adjectif « rodante » (v. 32) fait écho au verbe « resuena » (par l'idée d'évolution et de continuité qu'ils sous-entendent), ce qui adoucit de nouveau l'articulation isotopique, par le jeu des connotations et des glissements sémantiques.

Dans ce poème de V. Aleixandre, la comparaison révèle certes la pluralité du sens à travers celles des isotopies (baiser, bouche, violence de la morsure et des mots prononcés apparaissent simultanément), mais elle tient cette pluralité dans une structure syntaxique et langagière unifiante, par le jeu des connotations (celle de la violence, sous toutes ces formes). Ainsi, la comparaison est de nouveau à mettre en relation avec la progressivité, la lenteur, et non le choc. Cette lenteur provient également de phénomènes d'attente, créateurs d'impatience, comme dans le poème CXXVII, « Puerto », de J. Ramón Jiménez²⁴⁰⁷. Les deux

²⁴⁰⁵ La rapidité émane notamment des métaphores comme « los besos son las manchas » (v. 27).

²⁴⁰⁶ Le parallélisme de construction des vers 30, 31 et 32 (syntagme nominal suivi de « que ») laisse entendre qu'il s'agit d'une énumération de comparants pour un même comparé (« Una boca imponente », v. 29).

²⁴⁰⁷ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 197.

premières comparaisons aux lignes 1-2 et 6²⁴⁰⁸ interrompent le cours de la phrase en séparant le sujet du verbe :

Las seis del agua. El silencio, como un enorme color único, parece inmenso y se siente con los ojos, pero en los oídos siguen, en insistente confusión, las sirenas, los remaches de aire comprimido, las bocinas, como sonando en un cuadro. ¡Ah! La primavera, que aquí también se gana la vida – hija única al fin – como “decoradora de exteriores”, se retira en su golondrina, de blanco y Panamá, a su casa de Long Island, a descansar hasta mañana²⁴⁰⁹.

Dans le premier cas, sur le plan sémantique, la comparaison traduit la monochromie (« como un enorme color único ») ; sur le plan syntaxique, par son incise elle interrompt la progression sémantico-référentielle de la phrase et, illustrant l'idée de « silencio », renvoie à la suspension du temps. Par la suite, ce mouvement de ralentissement du discours est accentué par les syntagmes énumérés (l. 3-4), les compléments en chaîne, voire la ponctuation (l. 6). En articulant le réel à un imaginaire qu'elle plaque au sein du texte (notamment avec la dimension visuelle de la première comparaison du poème « Puerto »), la comparaison suspend le sens et la syntaxe, ce qui lui confère un potentiel rythmique supplémentaire, proche de la « rétention » d'Edmund Husserl²⁴¹⁰. C'est dans cette mesure qu'elle met en jeu la mémoire et semble prolonger la phrase, et le paragraphe, comme à la ligne 4. Là aussi, l'image sonore rappelle le « *continuum* ininterrompu » de la « rétention » : le son perçu « je le 'retiens' encore, je l'ai dans une 'rétention', et tant que [la mélodie] se maintient, il a sa temporalité propre, il est le même, sa durée est la même » (E. Husserl).

Dans le poème « Destrucción ficticia » de L. M. Panero²⁴¹¹, la comparaison des lignes 15-16 participe à l'étirement phrastique, à la prolongation du sens, qu'accentue la répétition du verbe « ocupa » : « como cuando el caso que nos ocupa, aunque ocupa, ya no nos ocupa ». Mais plus qu'une simple prolongation qui rappelle, d'ailleurs, le jeu d'écho sonore qu'Edmund Husserl associe à la « rétention », c'est ici un véritable tourbillon qui perd le sens et le déforme (voir l'antithèse « nos ocupa » / « no nos ocupa », par exemple). A force d'audace (par le rapprochement d'espaces sémantiques éloignés comme le paysage, « la

²⁴⁰⁸ Cela correspond aussi aux lignes de notre retranscription du poème.

²⁴⁰⁹ L'intégralité du poème a été retranscrite. Dorénavant, pour les citations de plusieurs lignes de poèmes en prose, nous reproduisons exactement (coupures de mot comprises) la mise en page adoptée par l'édition de référence.

²⁴¹⁰ *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, op. cit., p. 37.

²⁴¹¹ *Teoría*, op. cit., p. 80.

luna », l. 16, et le poème lui-même), la comparaison introduit plutôt un blocage du sens, répercuté à l'infini.

Nous avons associé la comparaison à plusieurs modalités de la progressivité qui renvoient à une présence discrète et sous-jacente de la voix poétique : lenteur, continuité, suspension et rétention. Cet étirement du sens et de la syntaxe a lieu lorsque le comparant se situe derrière le comparé, parfois en rejet, comme dans le poème CXLIV de Juan Ramón Jiménez²⁴¹² dont les deux seules phrases sont prolongées par une comparaison : « ti, como una mariposilla de marzo » (l. 1-2), « el tiempo, lentamente, como un buey eterno »²⁴¹³. La phrase est d'autant plus étendue et étirée que les comparaisons s'enchaînent comme dans le poème « Mi voz » de V. Aleixandre²⁴¹⁴, où elles semblent même apporter un prolongement au poème. Les termes s'entremêlent, le substantif « caracoles » (v. 11) constituant une sorte de transition des isotopies de « oídos » et « lóbulos » (v. 11 et 12). Ce mélange conduit à l'atténuation, voire à l'effacement de la structure comparative langagière et repousse (efface?) la limite phrastique :

ese decir palabras sin sentido
que ruedan como oídos caracoles
como un lóbulo abierto que amanece
(escucha escucha) entre la luz pisada (v. 10-13)

Souvent, chez V. Aleixandre, les comparaisons s'enchaînent les unes aux autres au sein d'un groupe de vers restreints, conférant au sens une élasticité ponctuelle²⁴¹⁵. Dans le poème « El vals »²⁴¹⁶, elles se situent aux vers 1, 3, 5, 6 et 8 (les trois dernières semblant appartenir à une phrase unique²⁴¹⁷) :

Eres hermosa como la piedra
oh difunta
oh viva oh viva eres dichosa como la nave

²⁴¹² *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 212.

²⁴¹³ L'adverbe « lentamente » sert de *tertium comparationis* qui justifie le rapprochement « tiempo »-« buey », de même qu'il souligne la convergence du sens et de la syntaxe par l'usage qui est fait de la comparaison.

²⁴¹⁴ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 45. Cf. le poème XLVII, et les deux comparaisons « enchaînées », entre les lignes 6 et 10. La ponctuation (tirets) souligne l'idée de prolongation.

²⁴¹⁵ Dans le poème « Por último » de V. Aleixandre, *ibid.* p. 77, les comparaisons sont regroupées par deux ou trois : v. 9-10, 21-23-24, 45-46. Pour une analyse de la comparaison dans toute l'œuvre de V. Aleixandre, cf. Lucie Personneaux, *L'œuvre poétique de Vicente Aleixandre, recherches sur le réel et l'imaginaire*, Atelier national de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1982, p. 33-70.

²⁴¹⁶ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 59.

²⁴¹⁷ Evidemment, la ponctuation est absente, mais l'absence de majuscule et, bien sûr, la cohérence syntaxique semblent indiquer qu'il s'agit d'une seule phrase.

Esta orquesta que agita
 mis cuidados como una negligencia
 como un elegante biendecir de buen tono
 ignora el vello de los pubis
 ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta (v. 1-8)

Ensuite, elles disparaissent quasiment (à l'exception de « como una bola enorme ha llegado el instante », v. 39). Le recours massif à cette image « lente » semble marquer, en ce début de poème, la naissance de la voix poétique dont l'élaboration, d'abord laborieuse, est soulignée par l'hétérogénéité des isotopies (« hermosa como la piedra », v. 1 ; « la risa que sale del esternón como una gran batuta », v. 8), voire leur antonymie (comme au vers 5 : « mis cuidados como una negligencia »). Le regard du locuteur tarde et peine à s'affirmer : en outre, on peut observer la coïncidence entre la structure comparative et les marques de première et seconde personnes. Subjectivité et structure comparative élaborent conjointement l'organisation, au sein du poème, des espaces sémantiques (isotopiques) et discursifs (marqués par la première personne).

Les comparaisons se situent également au début du poème « Formas sobre el mar »²⁴¹⁸, du recueil *Espadas como labios*, mais lorsque le(s) comparant(s) précède(nt) le comparé, il en émane un effet rythmique de retardement. Les comparaisons des vers 1, 4, 7 et 9 n'ont de comparé explicite qu'au vers 8 (« así camina... ») et instaurent une longue attente (de sept vers) retardant l'objet du poème, faiblement défini par cette rencontre de champs sémantiques divers, juxtaposés et articulés.

Como una canción que se desprende
 de una luna reciente
 blandamente eclipsada por el brillo de una boca
 Como un papel ignorado
 que resbala hacia túneles
 precisamente en un sueño de nieves
 Como lo mas blanco y más querido
 Así camina el vago clamor de sombra o amor
 Como la dicha (v. 1-9)

Là aussi, la comparaison indique un effort de la voix et une progression. De même, dans le poème CXXXIV, « Noche en Huntington », de J. R. Jiménez²⁴¹⁹, la comparaison « como un aceite tenue » (l. 16) prolonge l'isotopie liquide introduite par le verbe « derrama » et retarde

²⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁴¹⁹ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 203.

la « révélation » du comparé. Au début de la seconde partie du poème (l. 19-23), les compléments circonstanciels (de lieu, de temps) accentuent le mouvement de retardement introduit par la comparaison :

[...] Como en una isla de luz verde, en cuya gran claridad lucen zigzagueos más claros aún, por la ventana se ven, un momento, en el huertecillo de la casa, que da un poquito de realidad dulce y pacífica a la madrugada, los cerezos en flor y las gallinas dormidas. [...]

Qu'elle soit prolongation (comparant situé après le comparé) ou attente (antériorité du comparant), la comparaison est rythmique dans la mesure où elle est sémantiquement duelle. Son effet sur l'élaboration spatiale et temporelle du poème provient de la disposition et de l'articulation de cette dualité. Le rythme émane donc d'un rapport à l'altérité : comparé vs comparant, réel vs irréel.

La conservation de la dualité isotopique est caractéristique de la structure comparative. D'ailleurs, c'est souvent un rapport binaire que met en scène la comparaison dans l'écriture de J. Ramón Jiménez²⁴²⁰. Dans le poème VIII, « ¡Giralda! »²⁴²¹, la comparaison de la tour sévillane à une femme exprime une dualité impossible à résorber, uniquement réunie par l'acte d'énonciation. Malgré la féminisation de la tour (« alegre, fina y rubia », v. 3), et le rapprochement instauré par les expressions « igual que ella » (v. 2) et « como ella » (v. 4), les verbes « pareces » (v. 2) et « parece » (v. 9) soulignent et déploient temporellement le passage du réel à l'imaginaire, c'est-à-dire de l'isotopie du « comparé » à celle du « comparant ». Au début du vers 2, l'expression « me pareces » occupe d'ailleurs quatre syllabes qui séparent l'adjectif « bonita » du nom « Giralda », qu'il qualifie. La comparaison effectue un rapprochement, dans le même temps qu'elle les tient séparés, entre le proche (« Giralda », allocutaire du poème) et le lointain (la femme dont on ignore jusqu'au prénom). C'est cette circulation de l'un à l'autre qui constitue le rythme sémantique. La thématique amoureuse est constamment rappelée, déstructurant l'évocation syntaxique du plan « réel » du contexte sévillan, par exemple avec le tiret qui l'isole (v. 2 et 4).

Cette ambivalence, et les mouvements qu'elle implique, renvoient, de nouveau, à la présence d'un sujet qui synthétise, par son regard, cette dualité : la comparaison du

²⁴²⁰ On a déjà observé à plusieurs reprises l'articulation de l'espace externe et de l'espace interne : New-York et le locuteur, par exemple (cf. 3.1.1), ou encore la ville de Séville et la femme (cf. 3.1.3).

²⁴²¹ *Ibid.*, p. 107.

mouvement du palmier avec celui d'un berceau (« parece que se mece », v. 9) indique l'influence sur la perception, par le locuteur, du comparé extérieur (le palmier), du pan « imaginaire », associé à la femme, c'est-à-dire à l'humanité (d'où la personnification) et à la douceur. Si la présence du locuteur est perceptible de par les isotopies introduites dans la structure comparative, elle l'est également par l'organisation globale du poème, où l'articulation première des isotopies fait ensuite place à la superposition métaphorique : « sobre ti – sobre ella » (v. 11), qui résorbe la dualité. Cette transformation finale montre qu'un processus de représentation sémantique a eu lieu dans l'espace-temps du poème.

Dans le poème CCIII de J. R. Jiménez²⁴²², « Claveles », la présence de plusieurs comparaisons correspond également à un processus qui prend place par des mouvements sémantiques d'allers-retours. Les expressions « como si » (l. 6 et 8) et « cual si » (v. 5) introduisent deux systèmes isotopiques et deux regards portés sur un même objet (un œillet), perçu tantôt de manière réaliste, tantôt comme une sorte de microcosme personnifié et féminisé. Or, si l'œillet occupe d'abord la position de comparé, humanisé (« como si tuviera alma », l. 3), un glissement s'opère²⁴²³, puis un renversement, lorsqu'il occupe le statut de comparant : « Es como si todos los corazones de sus mujeres se hubieran hecho un solo clavel » (l. 6-7). Cette confusion fait de la comparaison une « mise en péril de l'identité », selon l'expression d'I. Krzykowski²⁴²⁴. De nouveau, si l'expression « Este clavel es el mundo » (l. 10) annonce une identification comparant-comparé, la comparaison qui suit la dément immédiatement (« que se ha hecho del tamaño de un clavel », l. 10-11²⁴²⁵), dans un nouveau mouvement d'aller-retour de correction du discours. La dualité comparant-comparé, qui demeure, est déstabilisée par la permutation des pôles du réel et de l'imaginaire (l'œillet est de nouveau comparant à la ligne 14 : « la luna, roja igual que un clavel »)²⁴²⁶. Ces fluctuations du sens, en mobilité constante, construisent un mouvement rythmique qui émane de ce rapport à l'altérité impliqué par la structure comparative.

²⁴²² *Ibid.*, p. 265.

²⁴²³ En effet, dès la seconde comparaison (lignes 5-6), un déplacement focal a lieu : « Es cual si yo tuviera en mi mano [...] su corazón ».

²⁴²⁴ Il est d'ailleurs révélateur que dans cette phrase étendue des lignes 6 à 9, le rapprochement de ces deux pans isotopiques soit souligné par la répétition du terme « clavel », tantôt entendu comme « comparant », tantôt objet « réel ». La redondance lexicale souligne la confrontation (et la dualité) des espaces sémantiques. Elle peut être considérée comme un autre facteur de lenteur rythmique de la comparaison.

²⁴²⁵ Le verbe « hacerse » (l. 10) souligne d'ailleurs le caractère progressif du renversement qui a eu lieu. La comparaison est un rapprochement « en douceur ».

²⁴²⁶ Cette instabilité est renforcée par la présence, aux côtés des comparaisons nombreuses, d'une métaphore réelle (non contredite comme celle de la ligne 10) : « de un clavel, digo, de Sevilla » (l. 11) et qui s'appuie, qui plus est, sur les mêmes termes (l'œillet).

La perception de l'altérité est d'autant plus visible que l'articulation de deux champs sémantiques, dans la comparaison, cache une véritable crise de la référence et du rapport réel-imaginaire. Cette crise est exacerbée lorsque la comparaison est basée sur un présupposé faux, mettant à mal le déroulement logique, comme au vers 6 du poème « Madre madre »²⁴²⁷ de V. Aleixandre : « amorosas como guarismos ». L'absence de point de contact entre l'isotopie des « guarismos » (nombres) et l'isotopie amoureuse du *tertium comparationis* (« amorosas ») invalide la structure comparative. De même, plus loin, dans la comparaison « Soy yo como alambre » (v. 20), la distance comparant-comparé est si grande que la solidité de la charnière comparative faiblit²⁴²⁸. Dans les deux cas, le rythme provient d'une mise en tension de deux plans dont l'écart n'est résorbable que par la supposition d'un sujet et d'une représentation subjective. Ici, l'isotopie de la douleur permet un rapprochement des « piquants » du barbelé et d'une douleur humaine (qui renvoie au locuteur, « yo »), mais cette « résolution » nécessaire à l'appréhension du sens retarde la lecture et fait de la comparaison, encore une fois, une procédure d'attente. Le rythme sémantique est, momentanément, perdu dans un espace chaotique qui apparente la comparaison à un autre type d'image : la métaphore *in praesentia*²⁴²⁹.

3.2.1.2 La métaphore *in praesentia*

3.2.1.2.1 Métaphore et torsion

Cette impression (au moins initiale) de chaos est caractéristique de la métaphore. La structure formelle la plus courante de cette image, dans les recueils du *corpus*²⁴³⁰, est celle du

²⁴²⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 83.

²⁴²⁸ Le lien faiblit jusqu'à sembler céder, dans le poème 4 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero (*Teoría, op. cit.*, p. 90). La comparaison des vers 15-16 : « frías como el fuego » réunit deux contraires et l'articulation introduite par la structure comparative semble trompeuse. Cf. également le poème « Primera visión de marzo » de P. Gimferrer (*Arde el mar, op. cit.*, p. 148) et la comparaison « el mar, como un jilguero, vivió en las enramadas » (v. 1-2). Pour « résoudre » le rapprochement d'isotopies, sans doute faut-il jouer sur les lettres « m », « a », « r » (mar), inversées dans le terme « enramadas » (nous soulignons).

²⁴²⁹ C'est dans la poésie de V. Aleixandre que la frontière comparaison-métaphore semble la plus floue, particulièrement dans les comparaisons dites « doubles » où comparant et comparé semblent interchangeables. Cf. Lucie Personneaux, *Vicente Aleixandre, recherche sur le réel et l'imaginaire, op. cit.* p. 37.

Au sujet de l'image surréaliste, cf. Concha Zardoya, *La búsqueda del hombre a través de la belleza : un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 54.

²⁴³⁰ On la trouve principalement dans les poèmes « Yo soy aquel que ayer no más decía... », « Al Rey Óscar », « Canto de esperanza », « Letanía de Nuestro Señor Don Quijote », « Tarde del trópico » et « Leda » de R. Darío, les poèmes XVI, XXX, XXXV, LXIII, CXVI, CLVII, CLXXVI, CLXXXI et CCX de J. R. Jiménez, les poèmes « Jardín de amores » et « La batelera y el piloto sonámbulo » de R. Alberti, le poème « Suicidio » de V. Aleixandre. Cf. également les poèmes « Oda a Venecia ante el mar de los teatros » (principalement v. 4-9), « Cascabeles » de P. Gimferrer. Plus rare chez L. M. Panero, elle apparaît tout de même dans le poème « Vanitas vanitatum » Sur les différentes formes grammaticales de métaphore, voir J. Molino (*Sémantique de la métaphore et de la métonymique, op. cit.*, p. 25) qui en distingue trois : « avec être », « avec apposition » et « avec 'de' ». Nous étudions la première forme plus loin, la seconde dans le chapitre suivant.

complément du nom, introduit par la préposition « de »²⁴³¹. Or, cette métaphore ne superpose pas comparant et comparé. Comme dans la structure comparative, elle les tient séparés et implique une organisation dynamique de la dualité.

En effet, dans la métaphore par complément du nom, le passage du comparant au comparé engendre un mouvement de « torsion »²⁴³², qui constitue un premier type d'agencement sémantique. Celui-ci est souligné par la répétition du processus métaphorique, au début du poème CLXXXI²⁴³³, de J. R. Jiménez : « Nubes de cobre grana ponen de cobre el mar azul de hierro » (l. 1-2). L'enchaînement des métaphores engendre un mouvement de tension répété, par lequel une isotopie (le paysage) est constamment « tirée » vers une autre (le métal). Ce tiraillement inclut, de fait, une dynamique d'espaces sémantiques, qui demeurent pluriels. L'isotopie associée au rouge (« cobre grana ») et celle associée au bleu (« el mar azul », l'allusion implicite au ciel) s'entrelacent²⁴³⁴. Dans la seconde phrase : « De oro vivo, el oriente fulgura » (l. 2), la tension est exacerbée par la place initiale de la métaphore. Si le verbe justifie *a posteriori* la métaphore de l'or, l'antéposition du comparant engendre une perte de repère, comme si l'image reflétée précédait la réalité et qu'on prenait l'une pour l'autre. De même, à la fin de la phrase, la métaphore picturale « listado de azul Prusia » est justifiée après-coup par l'allusion à « el horizonte de agua ». Les métaphores par « de » engendrent des « nœuds » successifs entre des champs du langage et suscitent un rythme de torsion du sens et de perpétuelle remise en question du discours.

En effet, dans le poème « La batelera y el piloto sonámbulos » de R. Alberti²⁴³⁵, les nombreuses métaphores introduites par « de » mêlent des univers irréconciliables : palpable ou fugace (« espuma »), unifiée (« nácar ») ou divisée à l'infini (« cabellera »). Ce jeu de contrepoints duels questionne le réel mis en scène par le poème. En mettant la logique en déroute, elle ouvre la lecture sur la dimension onirique de l'ensemble : la réalité est mise à la dimension de l'infiniment petit, notamment avec l'image « batel de concha » (v. 3²⁴³⁶).

Sonámbula de espuma, cabellera
de nácar, y fanal esmerilado,

²⁴³¹ Pour les différentes catégories grammaticales de métaphores au sein de la phrase, cf. notamment le site de C. Détienne : <http://www.info-metaphore.com/grille/grille2.htm>. Toutefois, ce n'est pas tant la fonction de la métaphore dans la phrase qui nous intéresse que sa composition syntaxique interne.

²⁴³² Ce terme est d'ailleurs utilisé par P. Ricœur pour qualifier la métaphore, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 127.

²⁴³³ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 244.

²⁴³⁴ La répétition de l'expression « de cobre » après le verbe « ponen » (non plus en tant que complément du nom mais comme complément circonstanciel de manière) illustre aussi cette dynamique de reflets.

²⁴³⁵ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 89.

²⁴³⁶ Celle-ci concorde, d'ailleurs, avec la comparaison finale : « como si el mar fuera un humilde río ».

en un batel de concha de pescado,
rasga el vidrio del mar la batelera.

Le rythme sémantique opère donc par va-et-vient²⁴³⁷, particulièrement lorsque deux champs sémantiques dialoguent. En effet, dans le poème « Jardín de amores »²⁴³⁸ de R. Alberti, les métaphores-compléments du nom s'enchaînent : « reina de los ciruelos » (v. 3), « bengala de los manteles » (v. 4), « Princesa de los perales » (v. 7), etc. Elles sont six au total, instaurant des personnifications : deux univers sémantiques sont rattachés l'un à l'autre dans un mouvement sémantique répété, annoncé par le titre où se retrouvent déjà l'isotopie du « jardín » (terme qui encadre le poème, v. 2 et 16) et la personnification (avec « amores »). Cette dynamique de « tiraillements » (mouvements répétés d'une isotopie à l'autre) engendre une élaboration du sens multiple, qui déstabilise la perception de l'image et sa lecture.

En outre, au cours du poème, les comparants des métaphores précèdent toujours les comparés. La métaphore commence donc par évoquer l'imaginaire qu'elle rattache, dans un second temps, au « réel » observé et décrit. Ce déroulement en deux temps apparente ce type de métaphores à celles qu'introduit la préposition « cuyo », et qui supposent, quant à elles, une dynamique sémantique de rétroaction.

Dans le poème « Día de amor y bonanza » de R. Alberti²⁴³⁹, le complément du nom, dans le syntagme : « la aurora / cuyo manto » (v. 3-4), implique une personnification préalable (ce qui renvoie à l'un des procédés métaphoriques les plus courants du recueil, comme le souligne C. Zardoya²⁴⁴⁰). Sur le plan rythmique, il s'agit donc d'une rétroaction. Dans le cas présent, ce mouvement à rebours renvoie à l'introduction de la personnification, au vers 3 : « la frente de la aurora ». En émane donc une dynamique linéaire. On la retrouve dans la métaphore des vers 67-68 du poème « Yo soy aquel que ayer no más decía » de R. Darío²⁴⁴¹ : « la fecunda fuente / cuya virtud », où la personnification de la source impliquée par « virtud » est déjà sous-entendue par l'adjectif « fecunda ». Le processus métaphorique

²⁴³⁷ Dans le poème CLVII, deux isotopies s'entremêlent également de manière suivie avec des métaphores introduites par « de » (v. 1, 3 – deux fois – et 4). Ici, l'identification de l'une à l'autre est si forte que les statuts comparant-comparé sont renversés au vers 4. Ce n'est plus le paysage (« mar », « cielo ») qui sert à qualifier l'intériorité (« corazón », « olvido », « consuelo ») mais à l'inverse : le corps humain (« espalda ») qui est rapproché du paysage (« estrella »).

²⁴³⁸ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 100, poème « Vengo de los comedores... ».

²⁴³⁹ *Ibid.*, p. 131.

²⁴⁴⁰ « La técnica metafórica albertiana » (en « Marinero en tierra »), in *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, p. 408.

²⁴⁴¹ *La búsqueda del hombre a través de la belleza : un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*, op. cit., p. 69 (v. 1-3 et v. 67-68).

n'est pas ici une construction progressive²⁴⁴² mais une transformation déjà effectuée²⁴⁴³. Le mouvement sémantique exprimé par la métaphore est donc inverse à l'enchaînement textuel des termes de l'image. La forme (par « cuyo ») remet en cause la succession temporelle linéaire.

Une dynamique similaire s'observe dans la métaphore introduite par la préposition « sin », comme dans le poème CLVI de J. R. Jiménez²⁴⁴⁴, ou dans le poème CLXXIII, « Mar despierto »²⁴⁴⁵. Le processus d'assimilation métaphorique est conçu comme antérieur à l'énoncé métaphorique lui-même : l'image « tu corazón sin cárcel » (v. 5)²⁴⁴⁶ implique une personnification du cœur (selon un procédé qui rappelle la métonymie) qui n'est pas exprimée : elle relève de l'imaginaire qu'elle « fait voir »²⁴⁴⁷, mais qui demeure en deçà de la syntaxe. L'assimilation métaphorique implicite engendre un mouvement de tension double, comme « neutralis[ant] l'opposition entre réel et surréel »²⁴⁴⁸. Cette tension ne s'opère pas au sein du texte mais implique une verticalité, un hors texte. On est obligé de supposer la présence d'un sujet – locuteur ou lecteur – qui réalise, mentalement, cette assimilation. Selon Jean-Michel Maulpoix, l'image (et non seulement la métaphore) est « un régime du sujet, un mode de fonctionnement du Moi. Peut-être constitue-t-elle même le régime par excellence de la subjectivité dont elle manifeste l'activité »²⁴⁴⁹. Encore une fois, le rythme se situe à ce point de rencontre de la métaphore et du sujet écrivant ou lisant le poème, marque d'un continu nécessaire au maintien de la cohérence sémantique.

Dans ce poème de J. R. Jiménez, cette cohérence est assurée, en outre, par la multiplication de cette structure métaphorique, perçant la linéarité du texte de « saillies » qui, toutes, révèlent la présence du sujet, comme aux vers 21 à 24 :

...oh mar sin sueño
contemplador eterno, y sin cansancio,
y sin fin, del espectáculo alto y solo
del sol... (v. 21-24)

²⁴⁴² Cf. notamment la structure progressive et lente de la comparaison.

²⁴⁴³ « La poésie est ce qui réalise les métaphores » (H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 384).

²⁴⁴⁴ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 222 (l. 12-13).

²⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 236. En outre, cf. le vers 4 du poème CI du même auteur (*ibid.*, p. 176).

²⁴⁴⁶ Cf. également « alto latir sin cuento », v. 10.

²⁴⁴⁷ C'est une autre manière dont la métaphore « fait voir », comme disent J. Molino, F. Soublin et J. Tamine (« Problèmes de la métaphore », in *Langages*, n°54, « La métaphore », 1979, p. 35) : « La métaphore ne vise pas seulement à faire apparaître les ressemblances [...], elle doit aussi convoquer le visible. [...] La métaphore doit faire voir ».

²⁴⁴⁸ *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 384.

²⁴⁴⁹ *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 275.

Par ailleurs, la répétition de la même métaphore implique une fluctuation dans la violence de l'écart métaphorique. Avec le troisième terme, « sin fin » (v. 23), cet égard disparaît presque et n'offre plus qu'un rapport indirect avec la personnification initiale.

En effet, la métaphore « négative » par « sin » permet également un rythme de variations²⁴⁵⁰ et d'oscillations. C'est également le cas aux vers 46 à 49 du poème « Letanía de Nuestro Señor don Quijote » de R. Darío²⁴⁵¹ :

pues casi ya estamos sin savia, sin brotes,
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,
sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

A la rupture initiale (« estamos sin savia, sin brotes », v. 46) succèdent la quasi-adhésion des deux plans isotopiques renvoyant à deux « personnages » mis en scène (« estamos...sin Quijote », v. 47), puis un nouvel écart (« sin pies y sin alas », v. 48), finalement réduit dans la deuxième moitié du vers (« sin Sancho y sin Dios »). Le rythme sémantique opère donc un double mouvement sinusoïdal²⁴⁵², de tension, plus ou moins forte, dans la rencontre des champs isotopiques.

3.2.1.2.2 La métaphore : tension et résolution

Comment sur l'espace poématique, les mouvements de tension et de disparition ou résorption de cette tension s'agencent-ils ? Quelle dynamique engendre, par exemple, son relâchement ou sa diminution ? Aux vers 8 à 10 du poème XXXV de J. R. Jiménez, deux ruptures sémantiques se succèdent, la seconde (entre les vers 9 et 10) résolvant la première (vers 8 à 9).

– Madre lejana,
tierra dormida,
de brazos firmes y constantes

²⁴⁵⁰ L'oscillation entre métaphores et assertions « réelles » est caractéristique de la forme négative. Dans « More about metaphor » (*Metaphor and thought*, Cambridge University Press, 1979, p. 35), Max Black affirme que « the negation of any metaphorical statement can itself be a metaphorical statement and hence possibly true if taken literally ».

²⁴⁵¹ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 148.

²⁴⁵² Cf. le poème « A Roosevelt » de R. Darío (*ibid.*, p. 47) où le rythme d'oscillation n'a plus pour base une coordination (avec la conjonction « sin ») mais une simple prédication, avec le verbe « ser ». En fait, ce sont les prédicats métaphoriques, « Eres los Estados Unidos, / eres el futuro invasor » (v. 5 et 6) qui oscillent avec les affirmations du « réel » (« Eres soberbio y fuerte... eres culto y hábil », v. 9 et 10).

Dans un premier temps, par la juxtaposition, l'assimilation entre la mère et la terre produit une tension : « l'image introduit dans tout le processus une note suspensive » (P. Ricœur²⁴⁵³). Ensuite, la syllepse introduite par le terme « brazos » renvoie conjointement, sur le plan sémantique, à l'isotopie charnelle et à une représentation visuelle de la terre au loin (étirée et s'arrondissant comme un bras). Le vers 10 constitue donc une « restructuration des champs sémantiques »²⁴⁵⁴.

Cette « remise en place » finale du sens renvoie à la définition de la métaphore comme « voyage de reconnaissance »²⁴⁵⁵ de Jacques Rancière. Le déploiement temporel (binaire) du processus métaphorique rappelle les termes de « ten » et « lax » utilisés par Marco J. Jacquemet pour évoquer le mouvement de tension-relâchement (qu'il nomme aussi « jeu d'embrayage-débrayage »²⁴⁵⁶) propre au rythme. Dans le couple de métaphores « hambre de espacio y sed de cielo » (v. 51 du poème « Yo soy aquel que ayer no más decía »²⁴⁵⁷) la temporalisation de ce mouvement de tension et le décalage entre « tension » et « relâchement » qu'il implique est souligné par la répétition d'un processus métaphorique unique. En effet, un même schéma syntaxique constituant le cadre d'un rapport allotopique²⁴⁵⁸ nutrition-paysage se réitère et s'appuie sur la persistance et la mémoire de l'image²⁴⁵⁹. L'idée de tension peut donc être comprise également comme un rappel ou une réitération.

Ailleurs, elle renvoie, à l'inverse, à une « annonce ». A. J. Greimas affirme en effet que « le sens peut être conçu notamment soit comme un projet virtuel, soit comme l'achèvement d'un procès programmé »²⁴⁶⁰. Cet aspect de la métaphore renvoie au « ritmo de pensamiento » défini par A. Alonso dans *Materia y forma en poesía* comme un procédé de tension-

²⁴⁵³ *La métaphore vive*, op. cit., p. 220.

²⁴⁵⁴ P. Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 218.

²⁴⁵⁵ *La chair des mots*, op. cit., p. 23. On peut en observer un autre exemple au vers 13 du premier poème de la série « Los cisnes » de R. Darío (*Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 99) : « los abanicos de vuestras alas frescas ». Si le terme « abanicos » est en rupture isotopique avec le contexte, le complément du nom apporte une résolution

²⁴⁵⁶ « Matériel pour une définition du rythme », Colloque d'Albi, sous la direction d'H. Meschonnic, op. cit., p. 59. Marco J. Jacquemet considère aussi la multiplication des figures dans le discours, aspect que nous évoquons dans le prochain sous-chapitre.

²⁴⁵⁷ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 69.

²⁴⁵⁸ Si l'isotopie peut être définie comme un système sémantique, nous entendons l'allotopie comme une rencontre mettant à mal ce système. Une rupture allotopique est une rupture de l'isotopie.

²⁴⁵⁹ Nous ne nous attardons pas encore sur ce point qui fera l'objet du chapitre 3.2.3.

²⁴⁶⁰ *Du sens*, op. cit., p. 43.

distension, annonce et attente²⁴⁶¹. Ainsi, les métaphores s'enchaînent aux vers 3-4 du poème « Yo aquel que ayer no más decía » de R. Darío²⁴⁶²:

en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana

Si le syntagme « en cuya noche » est en soi métaphorique (en rupture avec l'antécédent « aquel » qui désigne une personne, v. 1), la mise en scène d'un « ruiseñor » renvoie également à un sens double : peut-être, en effet, peut-on y voir une représentation allégorique du poète ?²⁴⁶³ L'identification du rossignol à l'alouette, par une métaphore prédicative (« un ruiseñor había / que era alondra ») n'introduit pas de rupture sémantique franche, les deux isotopies (deux races d'oiseaux) étant sémantiquement proches²⁴⁶⁴. Néanmoins, ce décalage remet en question l'identité de l'objet du discours pour introduire un vacillement sémantique, annonciateur, en l'occurrence, d'une rupture prochaine. Celle-ci survient avec le complément du nom « de luz » qui place « le procès entier [...] dans la dimension de l'irréel » (P. Ricœur²⁴⁶⁵) et introduit l'antithèse (« noche » / « mañana »).

La mise en tension première rappelle le phénomène de la prolepse, définie par E. Husserl (comme répondant à la « rétention »), qui suppose « des intentions d'attente »²⁴⁶⁶. Dans cet exemple de R. Darío, on voit comment la rupture du sens est pressentie par l'enchaînement des images qui introduisent des décalages sémantiques légers mais réitérés. La métaphore double (ou multiple, comme dans ce dernier exemple), constituée d'une rupture isotopique forte annoncée par une rupture moins marquée ou d'une rupture isotopique suivie d'une résolution, institue un processus temporel divisé en deux moments (parfois plus).

²⁴⁶¹ « Ya se entiende que si la rama A de un periodo bímembre tiene tensión orgánica creciente y acaba en inflexión ascendente, es porque durante ella ya se presiente la rama B con su menor tensión en decrescendo y con su distensión final. Solo por presientir B se puede sentir A con tales caracteres de tensión y melodía, pues A es una espera tensa de B. » (Alonso A., *Materia y forma en poesía*, op. cit., page 293).

²⁴⁶² *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 69.

²⁴⁶³ Nous évoquons plus loin (3.2.3) l'allégorie et l'absence de rupture d'isotopie.

²⁴⁶⁴ G. Kleiber affirme qu'une « transgression classificatoire » est nécessaire à la métaphore et questionne la nature métaphorique d'expression « présentant des classes sémantiques identiques » (« Métaphore : le problème de la déviance », *Langues française*, n°10, 1994, *Les figures rhétoriques et leur activité en linguistique*, p. 37). En outre, ces métaphores renvoient à des symboles qui sont aussi des clichés littéraires (cf. *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 25 et 826 respectivement).

²⁴⁶⁵ *Du texte à l'action*, op. cit., p. 220.

²⁴⁶⁶ *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, op. cit., p. 71.

3.2.1.2.3 Création et métamorphose

La métaphore implique un déploiement (formel) et un processus (de sens et de lecture). On peut en effet la considérer comme une dynamique de création. Jacques Garelli affirme qu'elle est « énergétique d'être, dans la mesure où elle promet un sens nouveau en même temps qu'elle fait surgir, dans son rapport au monde, une nouvelle dimension d'être »²⁴⁶⁷. Deux formes métaphoriques soulignent particulièrement ce caractère créateur de la métaphore qui instaure selon nous un « pacte de lecture » et élabore dans l'espace sémantique du poème une réalité inédite. Voyons à présent en quoi cette réalité constitue un processus rythmique.

La première de ces modalités métaphoriques est le conditionnel. Dans le poème CXCIX, « Fresquitos matinales », de J. R. Jiménez²⁴⁶⁸, celui-ci renvoie à la dimension progressive de l'élaboration du sens.

Este fresquito de Cádiz es el fresquito más alegre, más abierto, más alto que ha sentido mi carne nunca en el verano. Se diría que el airecillo surge del mar, como de su centro, que él mismo es otro mar de aire que sube y anega y sepulta este montón de limpieza, de colores claros – este blanco con verde chillón, únicos –, de finura; que estamos en un aireario ideal, dentro del aire, que fuera como el alma del aire, cuya vestidura, desnuda ella, se le hubiera caído al suelo. (l. 3-10)

La personnification de l'air (« fresquito », l.3) est introduite par l'adjectif (« alegre ») puis l'évocation d'un mouvement par le conditionnel : « se diría que surge » (l. 5). La progressivité émane aussi du jeu de répétitions lexicales²⁴⁶⁹ et des énumérations qui dotent la syntaxe d'une construction linéaire sinusoïdale : « sube y anega y sepulta » (l. 6) ou en gradation vers la précision : « de limpieza, de colores claros [...], de finura » (l. 7-8). La phrase semble épouser le mouvement que le conditionnel prête à « el aire ».

On constate encore cette progressivité dans la succession des nombreuses subordonnées qui découlent du verbe au conditionnel « se diría », et mêlent présents de l'indicatif (« surge », l.5 ; « es », l. 6 ; « estamos », l. 8) et imparfaits du subjonctif (« fuera », l.9, « hubiera caído », l. 10). Si le verbe « fuera » suggère un irréel et situe clairement la proposition qu'il introduit du côté du comparant de la métaphore (la personnification), le terme « aire » qui se répète

²⁴⁶⁷ *Rythmes et mondes, op. cit.*, p. 417.

²⁴⁶⁸ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 262.

²⁴⁶⁹ Cf. la répétition de « fresquito » et de la construction « más » + adjectif (l. 3-4), d'une part, et, d'autre part, la répétition du terme « mar » (l. 5 et 6).

renvoie en revanche au comparé de cette image. Le « réel » est propulsé vers un « ailleurs » sémantique, déplacé et métamorphosé par une isotopie en décalage, sans qu'on puisse réellement parler de rupture car les deux finissent par fusionner : « tous les mots ensemble reçoivent sens », dit P. Ricœur²⁴⁷⁰. En tant que « construction de discours »²⁴⁷¹ (J. Gardes-Tamine), la métaphore est aussi une construction de la subjectivité par cette mise en rapport du réel et de l'imaginaire qui invite à une lecture onirique (métaphorique).

Comme pour la comparaison, la progressivité fait de la métaphore *in praesentia* une élaboration rythmique, mais contrairement à l'image précédente, la mise en rapport métaphorique se fait non par l'articulation de la dualité mais par sa résorption²⁴⁷², c'est-à-dire par l'affirmation d'une unicité sur le plan référentiel. Rythmiquement, ce n'est pas un rapport à l'altérité qui nous intéresse ici, mais l'élaboration d'un sens en devenir et multiforme, c'est-à-dire un processus. P. Ricœur parle d'« une signification émergente créée par le langage »²⁴⁷³. Cette élaboration du sens est traduite par différents termes qui évoquent l'idée de métamorphose, comme le verbe « hacer », à l'infinitif aux vers 97 et 98 du poème « Soy aquel que ayer no más decía... », de R. Darío (« hacer del alma pura / mía, una estrella, una fuente sonora »), ou au participe passé²⁴⁷⁴, aux vers 3, 10 et 21 du poème CXCIII²⁴⁷⁵, « Iberia », de J. R. Jiménez :

Iberia de oro, que entreveo ya en la bruma,
llegando, cada vez más roja
–leones hecho tierra–
frente al ocase de donde venimos!
¡Iberia mía, coronada de cúmulos de malva y de ópalo!
¡Iberia, desde este
viento puro y sereno que nos trae!

²⁴⁷⁰ *La métaphore vive*, op. cit., p. 127.

²⁴⁷¹ « La métaphore, entre *translatio* et *translatum* », Publication inédite des notes de J. Gardes-Tamine à la 5th *International Conference on Researching and Applying Metaphor* (RAAM), Université de Paris 13, 3-5 septembre 2003 (en ligne : <http://www.info-metaphore.com/articles/gardes-tamine.html>).

²⁴⁷² J. Molino, F. Soublin et J. Tamine parlent d'ailleurs d'« assimilation ». Cf. « Problèmes de la métaphore », in *Langages*, n°54, « La métaphore », 1979, p. 24. On peut observer un usage similaire du conditionnel dans une métaphore dans la préface de *Teoría* de L. M. Panero et dans les poèmes « Del barco que yo tuviera » (op. cit., p. 129) : « serías la costurera ». Le conditionnel rappelle ici les jeux d'enfants qui s'attribuent des rôles à tenir dans un monde imaginaire. En outre, dans le poème CLXIII de Juan Ramón (op. cit., p. 229) la progressivité de ce processus de « transformation » est soulignée par l'adverbe « casi » : « se hace el mar casi humano para odiarne » (v. 21).

²⁴⁷³ *La métaphore vive*, op. cit., p. 127.

²⁴⁷⁴ Pour le recours métaphorique au participe passé « hecho » (« hecha »), cf. également les sonnets de R. Alberti « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti » (*Marinero en tierra*, op. cit., p. 82) et « Sal, tú bebiendo campos y ciudades » (*ibid.*, p. 84), le poème de V. Aleixandre « Playa ignorante » (« la onda hecha un lecho de luna », v. 6) et le poème « Vanitas vanitatum » de L. M. Panero (« tu sueño se hace cenizas », v. 101).

²⁴⁷⁵ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit. p. 254. Cf. aussi le poème CLXXV de J. R. Jiménez (*ibid.*, p. 237), le verbe « hacer » est au conditionnel : « una música / celeste hiciera de cristales líquidos » (v. 10-11).

– ¡Oh, qué bueno, Dios mío,
es tener corazón!

(première strophe, v. 1-9)

¡No! ¡Irás sacando, España,
como esta tarde para mi alma, enfrente
del sol que ha de salir, por ti, mañana,
toda tu alma a flor de tierra, ardiente, joven,
tierra hecha leones,
llamas en vez de muros!
– ¡Oh, qué alegre, qué bueno
es tener corazón!

(troisième strophe, v. 17-24)

Dans ce dernier cas, la résorption de la dualité est soulignée par l'interversion du comparant et du comparé, puisque « leones hechos tierra » (v. 3 et 10) devient « tierra hecha leones » (v. 21). Réel et imaginaire semblent interchangeable sous le regard du locuteur dont le point de vue explique la mobilité de leurs rapports, leur fluctuation. En effet, J. Molino, F. Soublin et J. Tamine²⁴⁷⁶ affirment que la métaphore est « l'outil grâce auquel le langage n'est pas un code, mais un système symbolique en perpétuelle activité et incessante transformation ». Cette formation du langage, et donc du sens, selon un mouvement « incessant » ou « perpétuel », renvoie à un avènement ou à un processus d'élaboration spatio-temporelle et rythmique.

Formellement, la métaphore par « métamorphose » est également suggérée, outre par le verbe « hacer », par « transformarse » (poème 9 de L. M. Panero, v. 38, répété au vers 68²⁴⁷⁷), « convertirse en » (dans le poème « El vals » de V. Aleixandre²⁴⁷⁸ et dans le poème « Majestad última de los pedés » de L. M. Panero²⁴⁷⁹), et introduite par la préposition « en »²⁴⁸⁰ dans le poème « Llévate la tiniebla guiadora » de L. M. Panero (v. 10 et 29)²⁴⁸¹. Plus directement, les verbes « representar » (poème « Mi voz » de V. Aleixandre, v. 4²⁴⁸²) ou « formar » (aux vers 45-46 du poème « Cyrano en España » de R. Darío²⁴⁸³) introduisent également une métaphore visuelle dont ils laissent transparaître le processus et l'interpénétration de deux plans sémantiques. Il est révélateur qu'il s'agisse, pour les deux

²⁴⁷⁶ « Problèmes de la métaphore », *Langages*, n°11, 1979, p. 39.

²⁴⁷⁷ *Teoría, op. cit.*, p. 100 : « Las lágrimas se transforman en piedra » (v. 38), « las lágrimas al caer se transforman en piedra » (v. 68).

²⁴⁷⁸ *Espadas como labios, op. cit.* p. 59 : « el estrépito se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre » (v. 35-36), « los vestidos se convertirán en aves » (v. 44).

²⁴⁷⁹ *Teoría, op. cit.*, p. 124 : « la tristeza se convirtió en miel ».

²⁴⁸⁰ Peut-être s'agit-il d'une forme elliptique de l'expression « que se ha transformado en ». Dans la première métaphore « la sortija se ensarta en aire enfermo » (v. 10), le discours joue sur l'image de la boucle (exprimée par l'image de la sortija et du verbe « ensarta ») qui dérive en tourbillon («aire »).

²⁴⁸¹ *Teoría, op. cit.*, p. 127.

²⁴⁸² *Espadas como labios, op. cit.*, p. 45 : « qué agonía / representa la luna ».

²⁴⁸³ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 80.

derniers verbes cités, de l'expression d'un point de vue. Encore une fois, la métaphore apparaît comme l'émergence d'une subjectivité perceptible par la permanence de la dualité des isotopies, voire leur superposition, et c'est par l'organisation de la métaphore en procédés rythmiques que cette subjectivité se réalise dans le poème. Ainsi, dans ces métaphores-métamorphoses (par le conditionnel ou le recours à un verbe qui introduit l'irréel), le sujet s'« approprie », comme dit P. Ricœur, « une proposition de monde »²⁴⁸⁴.

Dans l'exemple du poème « Cyrano en España » de R. Darío, c'est bien la disposition des isotopies et l'antéposition du comparant dans la métaphore « Contemplaste la mancha roja que entre las rocas/ albas forma el castillo... » (v. 45-46) qui rendent perceptible cette « proposition de monde ». On voit comment la métaphore se convertit en un outil rythmique de révélation et même d'affirmation d'une subjectivité (ici : la réduction du château à une tache rouge). Ainsi, pour l'auteur de *Du texte à l'action*, l'image « n'est pas derrière le texte, comme le serait une intention cachée, mais devant lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre c'est se comprendre devant le texte »²⁴⁸⁵. La métaphore fait être le sujet comme elle fait être le sens. Outre le conditionnel dont nous avons évoqué le potentiel créateur, la forme qui exemplifie le mieux cette capacité de la métaphore à recréer le réel – et à le recréer rythmiquement – est la prédication par le verbe « ser ». Comparant et comparé sont alors articulés par le verbe « ser », support syntaxique que l'on trouve dans tous les recueils du *corpus*²⁴⁸⁶.

La prédication engendre une véritable rupture du sens, où la charnière entre les espaces sémantiques en présence est réduite au seul verbe « ser » qui tient lieu d'« opérateur transpatial »²⁴⁸⁷. Est-ce la rapidité de cette construction formelle qui permet un véritable sursaut du sens et une avancée chaotique ? La métaphore, et particulièrement celle introduite par

²⁴⁸⁴ P. Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 116.

²⁴⁸⁵ *Du texte à l'action*, op. cit., p. 116

²⁴⁸⁶ Cette présence est toutefois très inégale suivant les recueils : on en trouve assez peu chez J. R. Jiménez (treize occurrences, soit dans 5.34% des poèmes du recueil), R. Alberti (quatre occurrences, soit dans 3.77% des poèmes), guère plus chez P. Gimferrer (deux occurrences, soit dans 13.3% des poèmes). Précisons que nous n'avons répertorié là que les formes métaphoriques où le verbe « ser » marque le passage du comparant au comparé de la métaphore. Chez J. R. Jiménez, cette forme est fréquemment accompagnée d'un autre support qui lui est superposé : « es de juguete / el agua » (v. 2-3 du poème XXVII) : c'est le complément du nom qui introduit la métaphore, plus que la prédication. En revanche, cette forme est assez présente chez R. Darío (15 occurrences soit 24.19% du recueil) et L. M. Panero (dix-sept occurrences, soit en moyenne dans 54% des poèmes du recueil). Elle est fréquente dans le recueil de V. Aleixandre (quarante-neuf occurrences, soit en moyenne 1, 19 occurrences par poème).

²⁴⁸⁷ Fauconnier Gilles, *Espaces mentaux : aspects de la construction du sens dans les langues*, Paris, Editions de minuit, 1984, p. 183.

« ser » instaure une réalité (une essence) nouvelle, sur la base d'une co-référence²⁴⁸⁸, désignant « conjointement les deux faces d'une expérience de création dans laquelle la dimension créatrice du langage est en consonance avec les aspects créateurs de la réalité elle-même » (Paul Ricœur)²⁴⁸⁹. L'adverbe « conjointement » souligne le potentiel rythmique de rapidité, associé à cette forme.

Le décalage sémantique traduit même une certaine brusquerie dans le déroulement langagier et textuel, particulièrement lorsque les rapprochements s'apparentent à des oxymores, comme souvent chez L. M. Panero et V. Aleixandre : la métaphore prédicative confond l'organique et le non organique (« mi madera es carne », v. 38 du poème « La palabra », de *Espadas como labios*²⁴⁹⁰), établit des synesthésies (« el dolor que es frío », v. 49 du poème 5 de « El canto del llanero solitario », de *Teoría*²⁴⁹¹), et identifie objets concrets et abstractions (« la muerte es una moneda », v. 130 du poème 9 de L. M. Panero²⁴⁹² ; « El amor es alga », v.48 du poème « Salón » de V. Aleixandre ; « el paisaje es la risa », v. 5 du poème « Silencio » du même recueil²⁴⁹³). Ainsi, G. Kleiber observe que « [les métaphores] posent en même temps, des connexions qui battent en brèche plus ou moins fortement certaines structures de notre savoir sur le monde »²⁴⁹⁴. De même, Paul Ricœur commente le « style coq-à-l'âne » qui, dit-il, « en violant cette exigence d'unité thématique, renvoie aux règles de pertinence sémantique qui gouvernent la première fonction, la fonction prédicative. On peut parler « d'écart par inconséquence »²⁴⁹⁵ qui entraîne une dynamique de rupture(s), soulignée par P. Cadiot²⁴⁹⁶ : la métaphore prédicative, dit-il, « fait tache, parce qu'elle ne trouve pas de corrélat interne au monde-objet dans l'enchaînement thématique en cours. Elle reste ainsi placée telle un corps étranger qui n'a pas trouvé à se fondre dans son co-texte ».

L'organisation sémantique du discours est bloquée, voire court-circuitée. Sa rapidité est exacerbée par la forme négative, dans l'expression « las estrellas no serán ojos » (v. 12 du poème 3 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, répété au vers 17). A l'instar des métaphores introduites par les prépositions « sin », où nous avons montré qu'une

²⁴⁸⁸ Comparé et comparant (terme métaphorique) renvoient au même référent.

²⁴⁸⁹ *La métaphore vive*, op. cit., p. 319.

²⁴⁹⁰ *Espadas como labios*, op. cit., p. 46.

²⁴⁹¹ *Teoría*, op. cit., p. 92.

²⁴⁹² *Ibid.*, p. 100.

²⁴⁹³ *Espadas como labios*, op. cit., p. 97 et 53.

²⁴⁹⁴ « Métaphore : le problème de la déviance », *Langues française*, n°10 (1994), *Les figures rhétoriques et leur activité en linguistique*

²⁴⁹⁵ *La métaphore vive*, op. cit., p. 196.

²⁴⁹⁶ « Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux », *Langue française*, n°134: *Nouvelles approches de la métaphore*, p. 55.

identification était posée comme antérieure à l'expression langagière en elle-même, la métaphore de forme négative en suppose une autre, passée sous silence (ici : « ojos » / « estrellas »).

On en trouve également un exemple dans le poème « En el fondo del pozo » de *Espadas como labios* de V. Aleixandre²⁴⁹⁷ : « las lindas margaritas no vacilan » (v. 2 ; la négation suppose une personnification). Malgré l'ajout du terme négatif, la négation semble renforcer la rapidité sémantique, qui ne provient donc pas uniquement de la brièveté formelle mais émane aussi de l'extrême simplicité du rapport isotopique : l'identification pure et simple²⁴⁹⁸. La métaphore prédicative pose, voire impose, au sein du texte, une visualisation ou « proposition du monde » (P. Ricœur) inédite. Nombre de critiques ou écrivains soulignent ce potentiel créatif de l'image, comme S. T. Coleridge ou M. Black²⁴⁹⁹ pour qui la métaphore s'apparente à une réalisation. Par exemple, la mise en rapport de termes de natures syntaxiques différentes bouleverse la logique et accentue la rapidité métaphorique, comme dans l'expression « la muerte es flotar » (vers 10 du poème « Río » de V. Aleixandre²⁵⁰⁰). Ce n'est pas seulement la représentation qui est perturbée mais le support langagier lui-même, qui illustre cette mise en scène de l'impossible qu'est la métaphore.

En effet, les métaphores prédicatives au futur (« mi corazón será brasa de tu incensario », v. 24 du poème « Canto de esperanza » de R. Darío²⁵⁰¹) exemplifient ce potentiel créateur qui annonce, mais plus généralement, qui révèle. Plus encore que les autres formes métaphoriques, la prédication atteste, en effet, de la présence du sujet dans le poème. De ce fait, elle joue sur les espaces tant sémantiques que discursifs, c'est-à-dire sur l'élaboration d'un processus rythmique d'émergence du sujet. Prenons pour preuve le recours à ce support métaphorique dans certaines compositions où nous avons déjà observé l'abondance des marques de première personne²⁵⁰², comme le poème « Melancolía » de R. Darío²⁵⁰³, de même

²⁴⁹⁷ *Espadas como labios*, op. cit. p. 62.

²⁴⁹⁸ *A contrario*, dans la métaphore « los bosques acaso no son muertos » (v. 2), du premier poème de la section « El canto del llanero solitario » (*Teoría*, op. cit., p. 87), la rapidité de la métaphore négative est atténuée par la présence du terme « acaso » qui semble la remettre en question. On trouve d'autres exemples de ce ralentissement dans le *corpus* : « puede el rayo ser acaso esqueleto » (v. 7 du poème « Tempestad arriba » de V. Aleixandre), « es, acaso, una mariposa » (l. 8 du poème CCXLI de J. R. Jiménez). Dans le poème « El más bello amor » de *Espadas como labios*, la substitution du verbe « ser » par l'expression « consistir en » peut également être perçue comme une mise en forme prolongée de la métaphore prédicative simple.

²⁴⁹⁹ « More about metaphor », Cambridge University Press, 1979, p. 23.

²⁵⁰⁰ *Espadas como labios*, op. cit., p. 93.

²⁵⁰¹ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 91.

²⁵⁰² Cf. le sous-chapitre 3.1.1.

que celles où la seconde personne est prépondérante, tel que le poème 9 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁵⁰⁴. Sans doute cela explique-t-il la fréquence de ce type de métaphores dans les poèmes énonçant une quête identitaire, comme « Nacimiento último »²⁵⁰⁵ (« Soy el sol o la respuesta / Soy esa tierra », v. 3-4) ou « Por último »²⁵⁰⁶ (« Soy, dicen, un jardín cultivado », v. 5) du recueil *Espadas como labios*. La métaphore (prédicative, particulièrement) révèle la présence d'une subjectivité.

Dans le poème « Primera visión de marzo » de P. Gimferrer²⁵⁰⁷, la métaphore « ella misma era una larga línea » (v. 49) évoque la forme de l'écume (v. 48) telle qu'elle est perçue par le locuteur, simplifiée en une ligne épurée. Cette représentation purement visuelle renvoie à une focalisation, explicite dans la métaphore « el jardín es otra imagen o rodeo » (v. 78-79 du même poème). La polysémie du terme « imagen » qui désigne conjointement une visualisation, un souvenir (ou image mentale) et une métaphore, souligne la connexion entre perception, conception mentale et expression langagière. La métaphore prédicative est le révélateur langagier de cette correspondance. Dans le poème LXXX²⁵⁰⁸, « Iglesias », du recueil J. R. Jiménez, c'est justement le rappel du point de vue adopté qui justifie, *a posteriori*, la métaphore « son juguetes, las iglesias, de un gran escarapate » (l. 13-14). Si la métaphore prédicative « son juguetes / las iglesias » peut être expliquée par la perception de leur petite taille par le locuteur (cf. l. 3), la dernière partie de l'expression rappelle le contexte citadin évoqué antérieurement dans le poème (l. 10-11), c'est-à-dire la perspective depuis laquelle les églises sont décrites.

La métaphore prédicative impose donc d'abandonner la représentation objective pour adopter une dynamique personnelle dont le locuteur est le guide. Selon Paul Ricœur, la métaphore « désigne [...] le point d'arrivée qui met en jeu la dynamique de l'énoncé tout entier »²⁵⁰⁹. Le terme de « dynamique » employé par P. Ricœur est, selon nous, révélateur du

²⁵⁰³ *Ibid.*, p. 135. La métaphore : « la poesía / es la camisa férrea » (vers 5-6) suppose un renvoi à la personne même du locuteur, la poésie n'étant assimilable à une camisole de fer que dans la mesure où un corps s'y trouve emprisonné.

²⁵⁰⁴ *Teoría, op. cit.*, p. 100. Nous avons observé (cf. chapitre 3.1.3) le processus selon lequel le « personnage » Fortunato est successivement évoqué comme locuteur (v. 31), interlocuteur (v. 36) ou personnage évoqué à la troisième personne. Ainsi, les deux métaphores « si el odio / es amarillo / yo soy amarillo » (v. 2-3) expriment, par leur redondance, la cohérence entre forme métaphorique prédicative et expression d'une subjectivité.

²⁵⁰⁵ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 55.

²⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 77. Néanmoins, dans ce dernier exemple, l'incise du verbe « dicen » montre que la métaphore prédicative exprime un point de vue externe, non assimilable à celui du locuteur.

²⁵⁰⁷ *Arde el mar, op. cit.*, p. 148.

²⁵⁰⁸ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 163.

²⁵⁰⁹ *La métaphore vive, op. cit.*, p. 232.

potentiel rythmique de la métaphore comme processus de dévoilement du sujet. Dans le poème CLI du recueil de J. R. Jiménez²⁵¹⁰, l'interversion des verbes dans les métaphores « soñar es verte » (v. 1) et « vivir será mirar » (v. 3) souligne une inclusion progressive du sujet dans son discours. A chaque fois, le second verbe renvoie à la focalisation.

Assez proche de la métaphore introduite par « ser » est la structure métaphorique par laquelle le discours superpose au premier champ sémantique un second qu'il introduit en se corrigeant lui-même, *via* le verbe « digo » : on en trouve un exemple aux lignes 10-11 du poème CCIII de J. R. Jiménez : « el tamaño de un clavel, digo, de Sevilla ». L'identification de plans sémantiques opposés suppose un retour en arrière qui brise la logique du discours. En outre, le caractère métalangagier de l'incise (« digo ») souligne la subjectivité qu'implique la métaphore. Dévoilée par les rapprochements d'isotopie, celle-ci émane également des chocs et des rencontres métaphoriques, jusqu'à l'amenuisement, de la charnière entre les isotopies, voire la disparition de toute « articulation » du sens.

3.2.1.3 Comparaison et métaphore *in praesentia* : bilan

Notre analyse des comparaisons, motivées ou non, puis des métaphores *in praesentia* a suivi une logique avant tout formelle et langagière puisqu'il s'agissait d'observer les différentes formes de l'articulation du sens, de la plus développée et progressive, à la plus mince. Comparaison et métaphore *in praesentia* constituent une mise en rapport de deux champs sémantiques (réel et imaginaire). Dans l'une comme dans l'autre, l'imagination demeure à la base de la mise en forme du sens (cf. P. Ricœur²⁵¹¹), mais ce dernier se construit différemment et mêle diversement prévisibilité et chaos, deux pôles du rythme sémantique dont émanent plusieurs effets.

A la comparaison, nous avons associé la lenteur et la progressivité de l'élaboration du sens. Ce processus provient de la dualité comparant-comparé, préservée jusqu'au bout. Le sujet apparaît au point d'articulation, à la charnière de la dualité comparative. Dans le processus métaphorique, cette dualité non résorbée engendre une torsion, que nous avons également appelée « tiraillement », dans l'élaboration du sens et qui nous a semblé caractéristique surtout de la métaphore par complément du nom, avec les prépositions « de », « cuyo » ou « sin ». La forme métaphorique implique alors une construction linéaire et rapide

²⁵¹⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 217.

²⁵¹¹ *Du texte à l'action, op. cit.*, p. 224.

du sens, ce qu'accentue parfois la répétition du processus métaphorique, soulignée par l'immédiate succession des isotopies, mais également par l'oscillation et l'écart, plus ou moins grand, qui sépare comparant et comparé.

De ces différentes formulations métaphoriques (et, dans une moindre mesure, comparatives), c'est-à-dire de la variation des supports grammaticaux, émanent des dynamiques rythmiques. L'observation d'une dimension linéaire dans l'élaboration du sens nous a permis d'analyser le déploiement temporel de la métaphore, notamment dans les métaphores doubles qui exacerbent le fonctionnement, proprement rythmique, de « tension » et « relâchement » de la métaphore. Cette dimension temporelle est également la marque d'un continu, par quoi la métaphore renvoie toujours à la présence d'un sujet du poème. Seule la présence d'une voix explique, en effet, le potentiel créateur de la métaphore. C'est sur ce dernier que nous avons insisté pour finir. La « métaphore-crédation » correspond à un déroulement rythmique en « processus » qui suppose la progressivité du sens, son émergence. Celle-ci est élaborée peu à peu dans les métaphores basées sur le conditionnel, elle est plus brutale lorsque l'image n'est articulée que par le verbe « ser ». Ce dernier, particulièrement, semble instituer une superposition des plans sémantiques, une remise en cause du réel soldée par le choc des isotopies. Que se passe-t-il, en effet, lorsque la rencontre isotopique se produit sur le mode de la seule rupture, toute notion d'articulation ayant disparue ? Quelles mises en forme engendrent ce « rythme de la rupture » ?

3.2.2 La confrontation des isotopies : rupture et surgissement

Plusieurs formes métaphoriques *in praesentia* supposent une rencontre presque immédiate des champs sémantiques : la coordination avec les conjonctions « y » ou « o » (à valeur identificative), le vocatif (parfois introduit par « oh »), et la juxtaposition (et ses diverses modalités d'organisation sémantiques et syntaxiques). Plus rapides encore : les métaphores verbales, adjectivales et *in absentia*. D'autres images, telles que la métonymie, mettent aussi en rapport les isotopies. Dans toutes ces constructions du sens, la rencontre isotopique se fait par une confrontation brute et brusque. Si le rythme repose toujours sur un agencement de l'altérité, celui-ci ne se fait plus dans la durée et l'étendue (phrastique, notamment), mais par le choc et la confrontation. Poursuivant la démarche menée précédemment, nous passons des images articulées et lentes aux formes de métaphores

immédiates et rapides. Quel rapport peut-on voir entre les isotopies en présence ? Comment surgit ce rythme sémantique de la rupture ?

3.2.2.1 Métaphores rapides et confrontation sémantique

L'identification du comparant et du comparé est le fait de toutes métaphores, comme le soulignent Jean Molino²⁵¹² ou Françoise Escal²⁵¹³. Cette dernière y voit la marque d'un « processus d'énonciation » fondé sur « l'attente de l'imprévu ». Cette rapidité engendre une rupture, exprimée, entre autres, par la simple coordination des isotopies, notamment autour des conjonctions « y » et « o »²⁵¹⁴, d'une structure en attelage²⁵¹⁵ ou d'une organisation syntaxique énumérative. Ainsi, dans le poème « Sombras en el Vittoriale » de P. Gimferrer²⁵¹⁶, une série de substantifs, développée sur trois lignes (l. 16 à 18), rapproche des isotopies disparates²⁵¹⁷ :

Qué importa lo demás, el salón o la alcoba,
el concierto de cámara, el artificio, el juego
del amor y la muerte, qué las guerras absurdas

Le mode de déroulement textuel est la pure succession, sans qu'aucune résolution de la métaphore ne soit explicitée²⁵¹⁸. Dans les structures de juxtaposition « los fríos de Pescara y el misterio » (v. 14-15) ou « pase este tiempo de humareda y pecado » (v. 24), la rupture sémantique est accentuée par la structure en attelage, c'est-à-dire la coordination de deux termes dont l'un est abstrait et l'autre concret. Des éléments associés au paysage et au contexte (« Pescara », « tiempo de humareda ») sont associés à des sensations qui renvoient vraisemblablement au locuteur (« frío », « misterio »). L'ellipse métaphorique qui laisse percevoir tardivement la voix locutrice nous oblige, après coup, à supposer la présence continue d'un sujet.

²⁵¹² J. Molino, *Sémantique de la métaphore et de la métonymique*, op. cit., p. 67.

²⁵¹³ Françoise Escal, « Ostinato » in *Répétition et variation*, op. cit., p. 47 : « La métaphore fonctionne par substitution de signifiants, chaque substitution introduisant une inflexion, une rupture de sens, avec l'effacement conjoint, l'exclusion de l'élément précédent. Elle vise à un maximum de différence, de surprise dans les termes rapprochés ».

²⁵¹⁴ La valeur métaphorique des conjonctions « o » est soulignée par Vicente Molina-Foix (« Vicente Aleixandre (192-1969) » in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°242, 1970, p. 288.

²⁵¹⁵ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 137.

²⁵¹⁶ *Arde el mar*, op. cit., p. 140.

²⁵¹⁷ Cf. notre chapitre sur la coordination.

²⁵¹⁸ En outre, il n'est pas toujours possible d'établir si ces rapprochements constituent ou non des métaphores.

Dans le poème CCX de J. R. Jiménez²⁵¹⁹ la métaphore par coordination se joint encore à celle par complément du nom : « tocados de vino y de carne » (v. 4). C'est également le cas dans le poème XVI²⁵²⁰ où l'effet de rapidité est, en outre, accentué par l'enchaînement des métaphores : « esta confusión de sol y nube, de azul y luna » (v. 2-3). Le rapport métaphorique d'identification est souligné par le terme « confusión », et amplifié par une série de rapports établis entre les termes dans plusieurs directions. Si, d'une part, « sol » et « nube » (dans la première métaphore), « azul » et « luna » (pour la seconde) se répondent, c'est, d'autre part, le cas de « nube » et « azul », de « sol » et « luna ». Plus qu'une dualité métaphorique, il s'agit d'une pluralité de superpositions allotopiques dont l'enchevêtrement produit un effet de vitesse.

Cette dynamique rapide et ce rythme de la rupture sont particulièrement caractéristique de la coordination *via* la conjonction « o » dont la brièveté formelle renvoie à un bouleversement sémantique immédiat. Cette forme est récurrente dans le recueil *Espadas como labios* où la brusquerie de la métaphore implique souvent une véritable remise en question du monde, voire une prise de position sur le monde. Dans le poème « Toro »²⁵²¹, l'expression métaphorique « Esa mentira o casta » (v. 1) pose, brusquement, la remise en question de la notion de « casta ». La rapidité de la formulation, son rythme même, sont marqués par la « polivalencia del lenguaje » alexandrien, étudiée par Elena Castro²⁵²² qui en souligne l'aspect subversif, y compris dans son organisation syntaxique²⁵²³. La rapidité de la métaphore qui pose une assertion polémique est, semble-t-il, fondée sur la rupture (la traduction rythmique d'un positionnement subversif du sujet) et développée par la suite : « aquí mastines pronto paloma » (v. 2) revient sur l'assertion du vers 1 et en réduit la brusquerie.

La rapidité n'est pas la seule caractéristique du rythme de ce poème « Toro ». Les confrontations métaphoriques marient différentes réélaborations du réel, incluant l'élargissement : « Toro o mundo » (v. 10) et le glissement focal : « cuerno o cielo ostentoso » (v. 12). La métaphore semble conduire (par un effet de zoom) d'un motif précis à un arrière plan. Le réel est constamment réélaboré et remis en cause, de même que le langage : avec le

²⁵¹⁹ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 269. Voir également le vers 4-5 : « un brío basto y senil ».

²⁵²⁰ *Ibid.*, p. 111.

²⁵²¹ *Espadas como labios*, op. cit., p. 65.

²⁵²² *La subversión del espacio poético en surrealismo español*, op. cit., p. 161.

²⁵²³ Renvoyant à Julia Kristeva (« el lenguaje es el modo en que el orden dominante mantiene su poder »), elle analyse comment la syntaxe alexandrienne remet en cause cet ordre établi (« lo impuesto por la norma »), *ibid.*, p. 135. E. Castro évoque, chez V. Alexandre, « la enumeración caótica », la comparaison avec « como » et l'accumulation d'images.

jeu de mot « toro de luna o miel » (v. 3). Dans ce dernier cas, l'impression de « déroute » du sens n'est plus un effet de la rapidité, mais, au contraire, de l'étirement d'une expression figée (« luna de miel ») par un support syntaxique impropre.

La métaphore par la conjonction « o » exprime différentes mises en rapport du réel et de l'imaginaire²⁵²⁴, plusieurs types d'« interaction » (Max Black)²⁵²⁵. La rupture est soulignée par la coordination de termes renvoyant à des réalités de nature différente, notamment par la confrontation de l'animal et du minéral, dans l'expression « Serpiente o mármol o marfil » (v. 95) du poème « Primera visión de marzo » de P. Gimferrer²⁵²⁶. Cependant, « serpiente » est déjà, en soit, une métaphore qui renvoie vraisemblablement moins à un animal réel qu'à la visualisation d'un motif architectural substitué au matériau utilisé pour sa fabrication (la pierre). Par une rupture soudaine, articulée par cette seule lettre « o », l'interprétation de l'architecture est brutalement ramenée à la « surface », à l'apparence superficielle de l'objet, comme si l'accès au sens et à la compréhension se trouvait subitement bloqué. D'ailleurs, immédiatement après ces premiers termes, la seconde conjonction « o » n'exprime plus l'identification métaphorique mais l'hésitation : « mármol o marfil ».

Est-ce à cela que pense F. Lyotard lorsqu'il associe ainsi la figure à la « déconstruction » et à la « répression »²⁵²⁷? L'interprétation (première) semble réduite, par le second terme métaphorique, tout comme dans l'expression « imagen o rodeo » (v. 79). Il y a bien co-référence des deux termes qui évoquent tous deux la visualisation, mais si le premier désigne l'objet tel qu'il est vu, le second renvoie au caractère indirect (hypocrite, peut-être ?) de cette visualisation. Ici, on passe de la désignation de l'objet à son commentaire (par une

²⁵²⁴ Ce support de la métaphore est assez fréquent chez V. Aleixandre se trouve également dans le poème « Súplica » (*ibid.*, p. 54, v. 6 et 8). Elles sont d'ailleurs analysées par R. Fernández Urtasun dans *La búsqueda del hombre a través de su belleza. (Surrealismo francés y V. Aleixandre)*, *op. cit.*, p. 88) et dans les premiers vers de « Resaca » (*Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 66). Plus ponctuellement, on en trouve un exemple dans le recueil de R. Darío (poème « Salutación a Leonardo », *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 83, v. 38 et 40), et dans celui de J. R. Jiménez associé à une gradation et donc à un rythme de progression (v. 1-2 du poème CLXXXIII (*Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 246) : « mi alma, / navega, o anda, o vuela »). Enfin, elle est présente aussi chez P. Gimferrer, particulièrement dans le poème « Primera visión de marzo » (*Arde el mar*, *op. cit.*, 148).

²⁵²⁵ « More about metaphor », *op. cit.*, p. 36.

²⁵²⁶ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 148. Il y a également un cas dans le poème « Julio de 1965 » (v.15), *op. cit.*, p. 155.

²⁵²⁷ *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 324 : « La présence des figures (de tous niveaux) dans le discours n'est pas seulement une déconstruction du discours ; elle est aussi la critique du discours comme censure, répression du désir ».

formulation presque métatextuelle). Du point de vue du rythme purement sémantique, il s'agit d'un retour en arrière²⁵²⁸.

Dans le poème « Primera visión de marzo » de Pere Gimferrer²⁵²⁹, cette frustration (sur le plan sémantique) et cet arrêt sur image (sur le plan rythmique) se répètent tout au long de l'espace poématique (v. 41, 79 et 95) et entrent en tension avec une dynamique métaphorique contraire. L'identification « estatua o dios muerto » (v. 6), par exemple, décrit le mouvement inverse : l'interprétation (« dios ») succède à la visualisation (« estatua »). Le « passage » d'un terme à l'autre correspond donc à un approfondissement. La linéarité de la lecture est interrompue, l'évolution du sens opère un détour, voire un virage. Rythmiquement, il ne s'agit plus d'une rupture pure et simple, mais d'un processus : interprétation symbolique (« alcotán o ninfa Egeria », v. 69), métaphorique (« mar o libro de horas », v. 110) ou rapport de cause à effet (« violines o atmósferas », v. 122).

De même, la métaphore exprime d'ailleurs un continu entre différentes manières de voir et de dire, comme aux vers 19-22 du poème « Band of angels » de P. Gimferrer²⁵³⁰ : « la música, un solo río, una sola corriente de oro en pie ». La juxtaposition évoque le glissement du domaine sonore au domaine fluvial, puis visuel : la métaphore traduit les variations d'une focalisation modulée et écoulee dans l'espace poématique²⁵³¹. Vecteur de la subjectivité dans le texte, l'image construit la focalisation *via* des « déplacements » du sens.

Ce glissement focal conduit parfois à un apparent blocage de la temporalité, dont l'effet rythmique est exacerbé par l'antéposition du comparant au comparé, dans le poème « Palabras » de V. Aleixandre²⁵³² : « flor tú muchacha » (v. 3), ou dans le poème « Sueño » de R. Alberti²⁵³³ : « verde caracol, la luna » (v. 2). La dualité est reçue en bloc, ce que rend visible, chez V. Aleixandre, la juxtaposition pure et simple, exempte de virgule²⁵³⁴. Dans ces

²⁵²⁸ Contrairement à l'exemple « mentira o casta », du poème « Toro » de V. Aleixandre étudié plus haut, il s'agit ici non d'une prise de position, un « dit » autoritaire, mais d'un retour par lequel le locuteur « fait voir » le travail littéraire qui précède l'élaboration de son propre discours. La portée métalangagière est d'ailleurs explicitée par l'expression « artificio o rutina con que se hace un poema » (v. 41). L'idée de « retour » est exprimée à la fois sur le plan sémantique (métatextuel) et sur le plan formel par la co-référence.

²⁵²⁹ *Arde el mar, op. cit.*, p. 148.

²⁵³⁰ *Arde el mar, op. cit.*, p. 164.

²⁵³¹ Les synesthésies expriment fréquemment ce glissement, comme dans l'expression « sabe a resbaladizo infinito » du poème « El más bello amor » de V. Aleixandre (v. 24), *Espadas como labios, op. cit.*, p. 68.

²⁵³² *Espadas como labios, op. cit.*, p. 46.

²⁵³³ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 137 (« Noche. / Verde caracol, la luna »).

²⁵³⁴ Cf. aussi « espina tú oído blanco » (v. 1 du poème « Blancura », *op. cit.*, p. 106).

exemples, la juxtaposition sert de support au vocatif. Dans le poème LXVI²⁵³⁵, « Berceuse », de J. R. Jiménez, la rapidité sémantique du vocatif est soulignée par le terme introducteur (« oh ») : « tus ojos oh jardín estrellado » (v. 5). Rythmiquement, la perception de la dualité est immédiate, ce que soulignent les tirets qui isolent ce vers et confèrent à l'image une validité atemporelle. Dans le poème « Nana » de R. Alberti²⁵³⁶, le tiret offre un encadrement visuel à la métaphore, le décalage typographique « mime » la simultanéité (v.4-5) :

Marecita,
 – Madrecita –,
 ¡marecita de mi sangre !

La juxtaposition renvoie à la pluralité des regards superposés. L'anaphore souligne cette disposition dans les poèmes « Siempre » (v. 4-5)²⁵³⁷ ou « La palabra » (v. 9-10) du recueil *Espadas como labios*. Ailleurs, ce sont les déictiques²⁵³⁸ qui (im)posent l'irréel²⁵³⁹ ou des constructions lexicales innovantes, comme avec l'usage du trait d'union, principalement dans le recueil de L. M. Panero. Le trait d'union n'inscrit pas la métaphore dans un espace clos : il engendre, à partir de deux termes, un mot composé dont l'usage est parfois lexicalisé : « hombres-lobo » (v. 3 du poème « Licantropi, hiboux, calaveras »²⁵⁴⁰) mais qui, le plus souvent, fait naître une métaphore vive telle que « ciudad-estrella » (v. 15 du poème 8 de « El canto del llanero solitario »)²⁵⁴¹ ou « locura-cuchillo » (v. 24 du poème 9)²⁵⁴². Ces termes apparaissent comme métaphoriques dans la mesure où ils mettent à contribution des signifiants connus pour créer une réalité nouvelle où la dualité des termes se mêle à leur fusion (ce qui est propre à la métaphore substantive).

Encore une fois, le rythme est fondé sur la rupture mise en valeur, mais aussi sur son instantanéité, sa non-durativité, aussi bien temporelles que spatiales. Au lieu de clore l'espace de la métaphore, en effet, le trait d'union la tient, pour ainsi dire, « par le milieu ». Loin

²⁵³⁵ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 152.

²⁵³⁶ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 120. Nous ne nous attardons pas sur cet exemple déjà commenté au préalable (cf. 2.3.3).

²⁵³⁷ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 82.

²⁵³⁸ Autre « présentateur » de la réalité : l'impératif, dans le poème « La aurora » de R. Alberti (*Marinero en tierra, op. cit.*, p. 96) : les impératifs « lávalo », « sécalo », associés au vocatif « aurora » (v. 5) constituent une personnification de l'aurore.

²⁵³⁹ Outre chez V. Aleixandre, on trouve des exemples chez J. R. Jiménez (« esta reina », v. 6 du poème XLV) ou L. M. Panero (dans la préface : « esa imaginación pobre », l. 5, « ese rey », l. 26).

²⁵⁴⁰ *Teoría, op. cit.*, p. 115.

²⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

²⁵⁴² *Ibid.*, p. 100.

d'articuler les isotopies par des liens syntaxiques (déployés dans le temps et l'espace du poème), il engendre un lien intra-langagier inédit, en présentant deux réalités distinctes sous un terme unique. Catherine Détrie²⁵⁴³ affirme que la métaphore « manifeste [...] le fait que les mots ne réfèrent à des choses que par la volonté d'un locuteur qui construit les choses, leur donne existence ». Ici, cette construction est une invention.

La rupture allotopique suppose en effet une réélaboration du sens : la réalité n'est pas seulement « appelée », elle est aussi « renommée », notamment dans les métaphores qui regroupent nom propre et qualificatif, comme chez R. Alberti : « Ardiente-y-fría, clavel / herido » (v. 1), dans le poème « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría »²⁵⁴⁴, ou « Blanca-Nieve, flor del norte » (v. 3) dans le poème « Madrigal de Blanca-Nieve »²⁵⁴⁵. La disposition linéaire des substantifs²⁵⁴⁶, notamment dans les métaphores par simple apposition, comme dans les poèmes XXVIII (« Cielo, palabra / del tamaño del mar »²⁵⁴⁷), LXIII²⁵⁴⁸ (« luz, puñal de la primavera ») ou CCXVII²⁵⁴⁹ de J. R. Jiménez (« sencillez, hija fácil / de la felicidad », v. 1-2) ainsi que dans le poème « Sueño »²⁵⁵⁰ de R. Alberti (« estas blancas doncellas, / suaves conchas », v. 6-7) suscite un déroulement temporel et progressif du sens. Renommée, la réalité est même questionnée dans cet exemple de P. Gimferrer : « el mundo ? un cuadro » (poème « Julio de 1965 »²⁵⁵¹). La métaphore suppose une répétition sur le plan de la référence, particulièrement lorsqu'elle adopte la forme de la juxtaposition²⁵⁵² qui est sa modalité la plus rapide. Cette « redite » entraîne une progression variable du sens élaboré par des discours de différentes natures : descriptif, interprétatif, onirique. La linéarité provient de la succession de l'objectivité (apparente) et de la subjectivité, de l'impersonnel et de la voix poétique qui, de nouveau, se montre *via* le processus métaphorique qui devient, par son déroulement spatio-temporel graduel, un processus rythmique.

²⁵⁴³ Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 256.

²⁵⁴⁴ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 107.

²⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 140.

²⁵⁴⁶ Au contraire, on trouve une forme de la juxtaposition où les termes sont distancés les uns des autres, comme dans le poème « ¡Carne, celeste carne de la mujer ! Arcilla » de R. Darío (« Carne, ... arcilla... ambrosia », v. 4), dans le poème CCI de J. R. Jiménez (« la plaza, ..., esmeralda fresca », *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 263, l. 4) ou dans le poème « Canto » de P. Gimferrer (« luz / ... varetazo, daga », v. 2-4, *Arde el mar*, op. cit., p. 161).

²⁵⁴⁷ Cette métaphore s'apparente également à une hypallage, glissement du référent, le ciel, au signe « cielo » qui le désigne. (*Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 121).

²⁵⁴⁸ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 150.

²⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 273.

²⁵⁵⁰ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 125 (« Abajo, en lo más profundo... »).

²⁵⁵¹ *Op. cit.*, p. 155.

²⁵⁵² F. Soublin et J. Tamine, « Métaphores et cadres syntaxiques : la juxtaposition », in *Le français moderne*, n°41, 1973, p. 253.

3.2.2.2 Dynamiques inventives : métaphores verbales et adjectivales, métonymies, hypallages...

Ici, le rythme provient, davantage que des ruptures ou des déplacements linéaires du sens, d'un sens inventé dont la nouveauté renvoie à un processus rythmique de surgissement ou d'élaboration. L'image s'immisce dans la phrase, presque sans rupture ni heurt. Outre la métaphore, plusieurs images participent à ce processus de reconfiguration du sens, notamment la métonymie et sa valeur de déplacement(s) isotopique(s). C'est dans le recueil *Espadas como labios*, de V. Aleixandre, que l'on trouve le plus cette catégorie d'image, puisque 35.48% des poèmes en comportent au moins une²⁵⁵³. Souvent, elle révèle la voix poétique en insistant sur une corporéité désarticulée²⁵⁵⁴, ou en assimilant le locuteur à son langage²⁵⁵⁵. Plus largement, c'est la parole qui est représentée comme matérielle, dans le poème « Donde ni una gota de tristeza es pecado »²⁵⁵⁶ du recueil *Espadas como labios*. Dans *Arde el mar* de P. Gimferrer, les poèmes « Pequeño y triste petirrojo »²⁵⁵⁷ (« aquel pijama rosa en pie », v. 12) et « Puente de Londres »²⁵⁵⁸ (« deséale suerte a mi sombrero de copa », v. 2) en présentent également, associées à une personnification ou à une réification ; c'est aussi le cas du poème « Mazurca en este día »²⁵⁵⁹. On en trouve enfin quelques unes dans le recueil *Teoría* de L. M. Panero²⁵⁶⁰, ainsi que dans les recueils de R. Darío²⁵⁶¹, R. Alberti²⁵⁶², et plus rarement dans celui de J. R. Jiménez²⁵⁶³.

²⁵⁵³ Il s'agit des poèmes « Memoria », « Silencio », « Súplica », « Poema de amor », « Verdad siempre », « Desierto », « Instante », « Suicidio », « Playa ignorante », « Con todo respeto » et « Donde ni una gota de tristeza es pecado ».

²⁵⁵⁴ Cf. « los dientes que pronuncian » (v. 8 du poème « Memoria »), « lenguas mudas estallan » (v. 16 du poème « Suicidio »).

²⁵⁵⁵ Cf. « para que la conversación pueda seguir ignorando la ropa » (v. 26 du poème « Con todo respeto », *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 104).

²⁵⁵⁶ *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 109. Cf. les deux métonymies : « tinta » mis pour l'écriture, « boca » mis pour le locuteur (« una tinta emitida por una boca triste », v. 16).

²⁵⁵⁷ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 146.

²⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 147. Outre la métonymie : « sombrero de copa » mis pour la personne du locuteur, on peut également voir le chapeau haut-de-forme comme un symbole de réussite sociale et de mondanité.

²⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 131.

²⁵⁶⁰ Cf. poème « Majestad última de los pedés » : « partículas que huían » (v. 39) et « Vanitas vanitatum » : « la Sinagoga de Satanás organizaba la matanza » (v. 89).

²⁵⁶¹ Cf. le poème « Cyrano en Espana » (16-17 : « la nariz heroica del gascón se diría / que husmea los dorados vinos de Andalucía ») et 63 : « su penacho soberbio tiene nuestra aureola ») ainsi que le poème « En la muerte de Rafael Nuñez » (v. 2-4 : « le vieron... los ojos de los Cisnes »).

²⁵⁶² Cf. Les poèmes « Balcón de Guadarrama » (v. 14-15 : « la luna... por el ventisquero »), « Amor de miramelindo » (v. 14 : « viudita a la diana »), « Elegía del niño marinero » (*ibid.*, p. 125, v. 26 : « la sonrisa amortajada / de su rostro »), et « Si mi voz muriera en tierra » (dans le premier vers : métonymie « voz » / locuteur).

²⁵⁶³ Cf. le poème LVI (v. 1-2 : « el sí infinito al que nunca se llega ») ou le poème CCXXIX où le terme « Gafas » peut être considéré comme une métonymie de l'observateur.

Dans le poème « Mazurca en este día », de P. Gimferrer²⁵⁶⁴, la juxtaposition sert de cadre syntaxique à la métonymie. Elle contribue à construire, avec elle, « un réseau de hiérarchie » au sein des « réseaux du savoir associatif », comme dit J. Geninasca²⁵⁶⁵. Au vers 5, « desmochadas, oh légamo, barbas, barbas, Vellido », la répétition lexicale (de « barbas ») souligne la progressivité des métonymies « uñas » (il est auparavant question des ongles « color tierra » du personnage) et « barbas », qui peuvent apparaître comme des désignations « préalables » du personnage « Vellido ». A la répétition formelle, succède une répétition référentielle : « Les ruptures d’isotopies ne sauraient empêcher l’application des opérations énonciatives qui en assurent la cohérence », dit encore Jacques Geninasca²⁵⁶⁶. En effet, la réduction de « Vellido » à « barbas » peut être ressentie comme une conséquence de la paronomase *in absentia* entre le nom « Vellido » et l’adjectif « velludo », ce que corrobore par la suite la comparaison « como un simio de mármol » (v. 6). La convergence des images semble répondre à un tissage souterrain du sens, à des connexions multiples dans lesquels le processus de glissement métonymique tient le rôle, capital, d’imposer un continu référentiel. Dans ce poème, les métonymies renvoient à une focalisation visuelle²⁵⁶⁷ comme si l’apparence (« barbas »), précède l’identité (le nom « Vellido »). Le rythme s’élabore *via* cette association discrète des isotopies et de l’invention du sens au fur et à mesure de la phrase. Son déplacement dans l’espace du poème y constitue d’ailleurs un réseau.

L’écriture du recueil *Diario de un poeta recién casado* privilégie les formes d’images développées²⁵⁶⁸, aussi, on trouve plusieurs images de « glissement », qui s’apparentent à des métonymies. Dans le poème CXXII de J. R. Jiménez, « Prolongación de paisaje »²⁵⁶⁹, la comparaison du « corps » et de la « chair » (« es el cuerpo como una carne gloriosa », l. 4) est proche de la synecdoque, « fondée sur le rapport d’inclusion » (Michel Jarrety)²⁵⁷⁰. Il en va de même de la comparaison de la nuit et de l’aurore (« La ciudad nocturna [...] como la aurora », l. 8-10) où la redondance partielle²⁵⁷¹ du comparant et du comparé prolonge la phrase, et ralentit le rythme sémantique issu de la succession des images. Lorsque comparant et comparé

²⁵⁶⁴ *Arde el mar, op. cit.*, p. 131.

²⁵⁶⁵ Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, Puf, 1997, p. 59.

²⁵⁶⁶ *Ibid.*

²⁵⁶⁷ Le locuteur apparaît en position de spectateur, au moins dans les premiers vers, ce qui coïncide avec l’absence de marque de la première personne (au contraire de la fin du poème).

²⁵⁶⁸ On trouve aussi des métonymies « justifiées » et explicitées, telles que « en el anillo de oro / puro me abrazas en la sangre / de mi dedo » (v. 1-3 du poème III) où il y a une réduction métonymique du locuteur à son doigt (« mi dedo »), mais sans emploi d’un terme pour l’autre.

²⁵⁶⁹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 191.

²⁵⁷⁰ *Lexique des termes littéraires, op. cit.*, p. 431.

²⁵⁷¹ Pour Isabelle Krzykowski, la comparaison est d’ailleurs « une autre forme de répétition » (*Le temps et l’espace sont morts hier, op. cit.*, p. 153).

sont sémantiquement proches, c'est bien une dynamique de déplacement du sens qui se crée (ni une articulation de l'altérité, ni une opposition franche) engendrant un rythme de processus accéléré.

La réélaboration rapide, voire immédiate, du référent et du langage est, en outre, le fait des métaphores verbales qui construisent, d'emblée, un monde nouveau au cœur même du monde « réel », comme le soulignent les adverbesspatio-temporels, dans le poème CLXXXI de J. R. Jiménez²⁵⁷² : « platería que, anoche, aquí mismo, esparcía la luna » (l. 8). Cette construction immédiate d'un univers sémantique engendre l'instantanéité du sens qui émerge de la dualité des isotopies, tout en résorbant de ce fait la dualité métaphorique. Le rythme est ce surgissement inattendu du sens, cette pluralité non résorbée d'isotopies, lesquelles ne se fondent pas les unes dans les autres. Leur complexe superposition laisse, au contraire, apparaître un espace sémantique composite et dissonant. Cette dynamique inventive émane également des métaphores *in absentia*, particulièrement celles qui portent sur des adjectifs ou des verbes, comme « la luz escupe » (v. 7 du poème « Cuchillos en abril » de P. Gimferrer²⁵⁷³). A leur égard, Michel Le Guern parle d'une « suspension classématique »²⁵⁷⁴, ce qui indique une immédiateté de la réception du processus métaphorique. Le déroulement temporel est bloqué, ce qu'accentue, d'ailleurs, l'infinitif²⁵⁷⁵, dans l'expression métaphorique « zozobrar los corazones » (v. 7) du poème « Partida » de V. Aleixandre²⁵⁷⁶.

Les métaphores *in absentia* (particulièrement verbales et adjectivales), engendrent une suspension temporelle dans la lecture, mais témoignent aussi d'une antériorité conceptuelle : dans l'expression métaphorique « vamos entrando en oro » (v. 1 du poème CLXXXII), c'est le sens même du syntagme verbal « entrar en » qui est dévié. La mise en forme syntaxique qui confère une valeur spatiale ou temporelle à la préposition « en » est bloquée par la métaphore du terme « oro », traité ici comme un complément circonstanciel de temps (mois ou saison). En effet, Catherine Détrie souligne que les métaphores verbales « sont déclenchées par la violation des règles d'applicabilité »²⁵⁷⁷ et ont « pour fondement une contradiction présumée ». Ce dernier adjectif renvoie à l'idée d'antériorité sémantique et, par

²⁵⁷² *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 244.

²⁵⁷³ *Arde el mar, op. cit.*, p. 163.

²⁵⁷⁴ *Sémantique de la métaphore et de la métonymie, op. cit.*, p. 20.

²⁵⁷⁵ Cf. notre chapitre 2.1.2.3.

²⁵⁷⁶ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 48.

²⁵⁷⁷ *Du sens dans le processus métaphorique, op. cit.* p. 124.

conséquent, à la conception d'une dualité reçue en bloc, non pas exprimée mais simplement posée et engendrant un mouvement (de relecture, de recherche, d'interprétation) extérieur au texte. Cette rapidité peut conduire à l'analepse « forcée » (et *in absentia*), comme dans le poème « *Salutación del optimista* »²⁵⁷⁸ de R. Darío. Les métaphores « Alma [...] áptera » (v. 31) et « orgullo inmarchito » (v. 34) ont pour base des adjectifs qui impliquent une négation, soit par un préfixe privatif (« inmarchito »), soit d'un point de vue purement sémantique²⁵⁷⁹. Comme dit C. Détrie, les « contradictions préalables » de ces métaphores (ici : l'âme possède des ailes, l'orgueil est une fleur) demeurent *in absentia*²⁵⁸⁰. L'ellipse métaphorique renvoie à une véritable « amputation » logique²⁵⁸¹.

Bien souvent, ce qui est « amputé », c'est le sujet lui-même, perceptible au-delà des seules marques qui s'y réfèrent explicitement. Les images sont les vecteurs d'une « subjectivité paradoxale », selon Michèle Monte²⁵⁸². Si le sujet demeure *in absentia* dans la métaphore, ce n'est pourtant que dans une conscience que peuvent se déployer les mouvements sémantiques et dynamiques à rebours que permettent, notamment les formules elliptiques. C'est également le fait d'un certain type de métonymie, figure par excellence de l'ellipse car elle « repose [...] sur des relations préconstruites, inscrites, antérieurement à leur construction, à la fois dans les objets et dans la langue » (Joëlle Gardes-Tamine²⁵⁸³).

Ainsi, l'expression « la herida venganza » du poème « *Marcha triunfal* », de R. Darío²⁵⁸⁴ (v. 21), suppose le renvoi à un sujet qui n'est pourtant pas mentionné, et auquel on peut rapporter le concept de blessure. Si la vengeance est personnifiée par l'adjectif « herida », l'occultation du locuteur, caché sous ce seul terme, constitue au contraire une réification. L'expression métonymique (la partie mise pour le tout) implique donc une complexification, voire une indécidabilité sémantique qui fait du poème un espace infiniment ouvert. De même, les expressions « penitenciales ceras » (v. 40 du poème « *Cascabeles* » de P. Gimferrer²⁵⁸⁵),

²⁵⁷⁸ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 74.

²⁵⁷⁹ Le terme « áptera » signifie « que carece de alas » selon le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=aptera.

²⁵⁸⁰ Peut-être peut-on rapprocher la rapidité des métaphores adjectivales des métaphores négatives (notamment avec la conjonction « sin ») étudiées dans le chapitre précédent.

²⁵⁸¹ Le caractère déroutant des métaphores explique peut-être cette ellipse logique. Comme le dit Ricardo Gullón « el símbolo releva intuiciones que no podría explicar quien las experimenta » (« *Simbolismo y modernismo* », in *Simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, p. 22).

²⁵⁸² Michèle Monte, « Poésie et effacement énonciatif », *op. cit.*

²⁵⁸³ Joëlle Gardes-Tamine, « La métaphore, entre *translatio* et *translatum* » (Participation de J. Gardes-Tamine à la *5th International Conference on Researching and Applying Metaphor*), article publié sur <http://www.info-metaphore.com>.

²⁵⁸⁴ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 96.

²⁵⁸⁵ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 137.

ou encore « sus dientes sagaces » (v. 8 du poème 2 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁵⁸⁶) renvoient, chaque fois, à la présence (tue) d'un sujet réduit à quelques traits caractéristiques.

Du point de vue du rythme, cette complexification du sens conduit à la rapidité, laquelle ne concerne donc pas uniquement la formulation de ce rapprochement isotopique (elle n'est pas uniquement formelle) mais se traduit aussi par l'avènement induit et instantané du sujet dans le poème, l'implication automatique de la voix discrètement révélée (et qu'on peut, à rebours, supposer comme co-existante à l'espace textuel). Le rythme émane de cette complication : les images (comparés, comparants) se superposent les unes aux autres dans un jeu de dévoilement mutuel qui nécessite, pour être perçu, la temporalité de la lecture.

L'ellipse nous apparaît comme une dynamique créatrice dans un autre type d'images *in absentia*, proche de l'hypallage et que nous proposons, de ce fait, de qualifier d'hypallage *in absentia*²⁵⁸⁷. L'expression « monte azul sobre campo de oro », au poème 9 de « El canto del llanero solitario » (v. 32)²⁵⁸⁸, débute sur une discordance de l'adjectif « azul » et du substantif « monte ». Or, si, d'un point de vue syntaxique, « azul » qualifie « monte », sur le plan logique, il évoque le ciel – qu'on imagine situé en arrière-plan. Un glissement (ou une « décoloration ») conduit à une incongruité, mais de cette confrontation, surgit un sens nouveau et inventif : la présence en filigrane du ciel n'élimine pas l'évocation de la montagne. Tous deux se tiennent et forment un espace référentiel densifié.

Combinée au déploiement syntaxique, cette fusion est bien une caractéristique de l'hypallage qui la fait apparaître, selon F. Rastier, comme une « anti-métaphore » : « Elle unit ce que la métaphore tient séparés, elle divise ce que la métaphore relie »²⁵⁸⁹. Si l'étude de la métaphore nous a permis d'observer une adéquation entre la brièveté formelle et la rapidité du sens, ici, au contraire, l'espace syntaxique concis de la formule permet, justement par sa densité, l'agencement de la multiplicité et de la diversité²⁵⁹⁰.

²⁵⁸⁶ Dans ce recueil, on peut également observer des hypallages dans les poèmes (1) (« árbol ahorcado », v. 5), « Caddy, caddy » (« pasillos infructuosos », v. 3) et « Majestad última de los pedés » (« balcón asomado », v. 19). Ces deux exemples révèlent également une présence humaine tue.

²⁵⁸⁷ Selon M. Jarrety, l'hypallage est une « figure de construction qui lie un mot syntaxiquement à un autre alors qu'il se rattache logiquement et sémantiquement à un terme extérieur ». C'est ce dernier adjectif qui nous incite à rapprocher les exemples étudiés ensuite de l'hypallage, qualifiés d'hypallage « *in absentia* » car il ne s'agit pas d'une permutation mais d'un déplacement simple où le terme désigné « logiquement » demeure *in absentia*.

²⁵⁸⁸ *Teoría, op. cit.*, p. 100.

²⁵⁸⁹ « Indécidable hypallage », *Langue française*, n°19, 2001, p. 124.

²⁵⁹⁰ Cette diversité est soulignée par F. Rastier : l'hypallage, selon lui, « reste équivoque : le lecteur reste affronté à une alternative qu'il ne peut trancher » (« Indécidable hypallage », *op. cit.*, p. 120).

La rupture d'isotopie n'est pas qu'un court-circuitage de la linéarité (syntaxique) : elle ouvre, dans l'espace syntaxique du poème, une « brèche » qui permet la profondeur sémantique. La valeur créatrice de l'« hypallage » est d'ailleurs perceptible : en détruisant la syntaxe, elle (re)fabrique un « monde »²⁵⁹¹. Immédiatement après le syntagme premier « monte azul » (qualifié par nous d'hypallage *in absentia*), la préposition « sobre » adopte les mêmes codes qu'elle prolonge dans une métaphore visuelle et spatialisante. Le paysage décrit évoque un tableau, élaboré par (dé)colorations (glissements) et par aplats de couleurs, dans lequel s'inscrit aussi l'expression métaphorique (*in praesentia*) « campo de oro »²⁵⁹².

Lorsque, dans les images, la charnière entre comparant et comparé s'amenuise, voire disparaît tout à fait, le rythme oscille entre rupture totale et glissement. La première provient d'un entrechoc brusque et sec du réel et de l'irréel, comme cela a lieu dans les métaphores par coordination ou par juxtaposition. La confrontation se produit tantôt sur le mode rapide et linéaire de la succession, tantôt sur celui du blocage. La coréférence semble éliminer toute progression spatio-temporelle du poème. Cette dernière instaure plutôt une redéfinition du réel, une réélaboration : ainsi, chez L. M. Panero, le trait d'union entre substantifs réinvente le langage ; il n'indique pas un processus de transformation du réel²⁵⁹³ mais un renversement déjà opéré, illustré dans toute sa brusquerie. Les métaphores adjectivales, verbales, la métaphore *in absentia* ou l'hypallage, quant à elles, font surgir un sens qui s'invente au fur et à mesure du poème ou de la phrase. Il n'implique pas, comme les métaphores *in praesentia*, la dualité. L'organisation sémantique semble elliptique, court-circuitée, mais en ressortent des dynamiques temporelles de déplacements et de progression. Si nous avons évoqué les images, généralement ponctuelles, dans leur spécificité, il reste à en observer l'organisation au sein de l'espace poématique. Comment le sens est-il, par le biais des images, agencé spatialement ? Quels sont les différentes configurations rythmiques de disposition du sens ?

²⁵⁹¹ L'hypallage est une figure qui « révèle », en effet, comme souligne Beauzée, cité par F. Rastier : « le changement dont il s'agit ne tombe pas sur les mots [...] mais pénètre jusque sous l'écorce des mots et jusques aux idées dont ils sont les signes ».

²⁵⁹² Sa construction par complément du nom suppose une durée (un « retour » de la dualité) qui confirme l'opposition de l'hypallage et de la métaphore.

²⁵⁹³ Cf. le sous-chapitre précédent et les métaphores-métamorphoses ou métaphores créatrices, ayant pour base le conditionnel ou la prédication avec le verbe « ser ».

3.2.3 La « disposition » du sens

Outre l'articulation, la rupture et le glissement des isotopies, qui sont des effets internes aux images, le rythme sémantique provient de la disposition des images dans l'espace poématique. Celui-ci est occupé de comparaisons, métaphores, mais aussi allégories, qui s'y retrouvent, s'y déroulent et s'y agencent. Nous allons à présent nous intéresser à la manière dont ces images se répondent les unes les autres et occupent spatialement le poème. Nous avons repéré quatre types d'interaction : la coupure, la pluralité, la convergence et le développement (images « filées »). Enfin, nous considérerons l'allégorie comme un processus rythmique émanant, lui aussi, d'un « développement » du sens. Quel rythme émane de ces différentes mises en place de la pluralité sémantique ?

3.2.3.1 La coupure

Nous appelons « coupure » la juxtaposition pure et simple des discours littéral et figuré qui brise la linéarité : « La figure, en particulier la métaphore, en tant que figure de pensée, apparaît comme l'élément perturbateur de la linéarité sémantique », selon L. Bougault²⁵⁹⁴. La présence d'une image constitue forcément une perturbation, mais celle-ci est accentuée lorsqu'elle est isolée au sein d'un poème dont le sens est par ailleurs « littéral ». La métaphore y institue donc une « coupure », ou une « entaille », selon la typologie de Jean Peytard et Sophie Moirand : « les déchirures affectent le tissu textuel » et constituent des « points où se manifestent des différences »²⁵⁹⁵.

On trouve assez souvent dans le recueil de J. R. Jiménez²⁵⁹⁶ des images (comparaisons ou métaphores) qui supposent des « coupures » dans le poème. Dans le poème XLIII, « Cielo »²⁵⁹⁷, la visualité de la description du ciel est interrompue par l'expression « aparecías, entre las palabras » (v. 6) au centre même du poème. L'image unique est souvent mise en évidence par sa position centrale dans les poèmes CCXVI et CCXXV notamment, ou par sa position finale dans le poème CCIV. La linéarité est brisée et cède la place à une lecture « multiple », « toujours nouvelle », comme l'affirment encore J. Peytard et S. Moirand.

²⁵⁹⁴ Laurence Bougault, « A propos du rythme en poésie moderne », *Revue romane*, 34/2/1999, p. 247.

²⁵⁹⁵ *Discours et enseignement du français*, Hachette, 1992, p. 149. Cités par Andrée Chauvin-Vileno, « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, 14 | 2002, mis en ligne le 30 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/2509>

²⁵⁹⁶ Citons simplement les poèmes XV, XLIII, LI, LXVI, LXXI, LXXIX, LXXXVIII, CVII, CVIII, CXIII, CXL, CXLVII, CLIX, CLXII, CLXIV, CLXXXVIII, CXCVI, CXCVIII, CCIV, CCV, CCXVI, CCXX, CCXXI, CCXXII, CCXXV, CCXXXVI, CCXLII. Les métaphores sont rares (mais pas uniques) et engendrent également des ruptures dans les poèmes XIII, LXXXI, XCIV et CCXXX.

²⁵⁹⁷ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 131.

Une métaphore des derniers vers du poème « Elegía »²⁵⁹⁸ de R. Alberti perturbe la littéralité de la lecture et offre une « saillie » finale. Dans les premiers vers, une comparaison (« como una flor », v. 3) offre une représentation visuelle de la jupe de la jeune fille qui déplace l'isotopie initiale (avec un rapprochement jeune fille/fleur) sans, toutefois, créer de rupture. L'isotopie florale semble en effet annoncée par le substantif « rosa » (v. 1). De même, la métaphore du vers 7, « blanco velero », est, elle aussi, annoncée par une « proposition de lecture », formulée au vers 4 : l'évocation de l'atlas, et le verbe « viajar » (v. 6) à prendre au sens figuré (voyage en pensée). « Une véritable cure de rythmanalyse nous est offerte par le poème qui tisse le réel et l'irréel, qui dynamise le langage par la double activité de la signification et de la poésie », dit G. Bachelard²⁵⁹⁹. Les premiers vers s'inscrivent donc dans une dimension linéaire et continue où le sens évolue de manière progressive.

La niña rosa, sentada.
Sobre su falda,
como una flor,
abierto, un atlas.

¡Cómo la miraba yo
viajar, desde mi balcón!

Su dedo – blanco velero –
desde las islas Canarias
iba a morir al mar Negro.

(v. 1-9)

Au contraire de ces images qui s'inscrivent harmonieusement dans l'élaboration d'un tableau (représentation visuelle cohérente), la métaphore de la strophe finale la brise.

Por el mar de la tarde
van las nubes llorando
un archipiélago de sangre.

L'objet du discours change : il ne s'agit plus de la « niña » mais de la mer, réelle et non pas observée sur l'atlas. De plus, la violence des isotopies de la tristesse²⁶⁰⁰ (« llorando », v. 17) et du sang (« archipiélago de sangre », v. 18) perturbe l'idéalisation de la scène évoquée jusque-là et lui oppose la réalité du paysage maritime et céleste. L'image finale

²⁵⁹⁸ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 111.

²⁵⁹⁹ *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 17.

²⁶⁰⁰ On peut toutefois considérer qu'elle est annoncée par le titre « Elegía » de la composition.

constitue donc une déviation sémantique du poème-« tableau » qu'elle interrompt brusquement.

3.2.3.2 La pluralité

S'il s'agit, avec la « coupure », d'opposer métaphore et littéralité, ailleurs, la dynamique sémantique émane de la pluralité des images et de leur enchaînement, ce qui constitue une seconde modalité d'agencement rythmique de l'espace sémantique par les images. Les images se succèdent ainsi dans de nombreux poèmes de J. R. Jiménez²⁶⁰¹. Dans le poème CLXXV²⁶⁰², trois métaphores sont enchaînées, dans l'expression « hervidero / de almas de azucena » (v. 9-10), construisant un espace sémantique multiple par « rebonds » successifs d'une isotopie à l'autre, dans une dynamique qui pousse toujours le sens « en avant ». On trouve également des images en chaîne dans plusieurs poèmes de R. Darío²⁶⁰³, ou de P. Gimferrer²⁶⁰⁴. Ce phénomène se trouve assez peu dans le recueil de L. M. Panero²⁶⁰⁵, plus rarement encore dans le recueil de R. Alberti²⁶⁰⁶. Le recueil de V. Aleixandre, en revanche, en présente de nombreux exemples²⁶⁰⁷.

La localisation sur l'ensemble de la page, des lignes ou vers des métaphores enchaînées, organise le sens et l'espace sémantique. Dans le poème « Donde ni una gota de tristeza es pecado »²⁶⁰⁸, la majeure partie des images (des comparaisons) se situent en fin de vers (v. 5, 9, 12, 17, 23, 29, 33), scandant le poème de déviations sémantiques ponctuelles (soulignées visuellement par l'anaphore de « como »).

Allá en los montes otros
cuerpo perdido mares retirados
allá en los montes otros
donde ni una pequeña o engendrada
se lamenta como un hilo blanco
como la brisa o barco derivando

²⁶⁰¹ Poèmes X (v. 6), XII (v. 4-5), XXI (v. 14-17), XXXV (v. 8-9), LVIII (v. 7-8), LXIII (l. 1), LXVII (l. 6), LXXXV (v. 3-4 et v. 5-6), CLXXV (v. 9), CLXXVi (v. 7-8), CXCIX (v. 5).

²⁶⁰² *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 237.

²⁶⁰³ Citons simplement les poèmes « Yo soy aquel que ayer no más decía », (v. 4, « Al rel óscar » (v. 7), « Cyrano en España » (v. 30, puis 36) et « Salutación a Leonardo » (v. 33-34).

²⁶⁰⁴ Cf. les poèmes « Oda a Venecia ante el mar de los teatros » (v. 47), « Puente de Londres » (v. 3-4) et « Primera visión de marzo » (v. 74-75). Julia Barella (Introduction à *Poemas (1962-1969)* de P. Gimferrer, *op. cit.*, p. 51) fait remarquer à son propos : « La sucesión de imágenes y las posibles relaciones de las mismas en el poema van configurando un mundo nuevo ».

²⁶⁰⁵ Cf. les poèmes 2 de « El canto del llanero solitario » (v. 57-58) et « Fondo del pozo » (v. 18).

²⁶⁰⁶ On peut néanmoins étudier la pluralité des images dans le poème « Rosa-Fría, patinadora de la luna ».

²⁶⁰⁷ On peut comptabiliser ici neuf poèmes : « Mi voz », « Circuito », « Memoria », « El vals », « En el fondo del pozo », « Son campanas », « Tempestad arriba », « Salón » et « Donde ni una gota de tristeza es pecado ».

²⁶⁰⁸ *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 109.

Allá por las serenas
 luces de más allá más todavía
 por donde los navíos como rostros
 dulcemente contraídos no llevan su pasaje
 pero resbalan mudos
 hasta dar en lo opaco como lienzos (strophes 1 et 2, v. 1-12²⁶⁰⁹)

Un champ sémantique étranger est brièvement introduit, puis oublié, perçant de toutes parts ce qui apparaît, par conséquent, comme un espace lisse : tissé d'« événements ou heccéités [*sic.*] » et caractérisé par des coupures qui « peuv[ent] s'effectuer où l'on veut »²⁶¹⁰. Dans l'horizon sémantique du poème « Donde ni una gota de tristeza es pecado » de V. Aleixandre, les images et les anaphores contribuent à un « proceso de constante cambio y transformación » selon Elena Castro²⁶¹¹. Appelée « puissance de déterritorialisation »²⁶¹² par les auteurs de *Mille plateaux*, cette imagerie continuellement renouvelée qui pousse le discours vers l'altérité constitue une élaboration sémantico-spatiale du rythme.

3.2.3.3 La convergence des images

Le troisième type d'interaction des images est la « convergence », c'est-à-dire le regroupement de plusieurs comparants autour d'un même comparé. A l'intérieur de cette catégorie, nous pouvons distinguer plusieurs mises en forme. Les images peuvent s'engendrer de manière linéaire, par la simple juxtaposition des comparants réunis par un comparé unique comme dans le poème « Nocturno » de R. Darío²⁶¹³ : « mi juventud de rosas y de ensueños », où la préposition « de » structure l'attelage et permet la déviation de la première métaphore (« juventud de rosas ») à la seconde (« juventud ... de ensueños »). On trouve quelques exemples de juxtapositions de métaphores de ce type dans *Cantos de vida y esperanza*²⁶¹⁴.

Dans le poème « Salutación a Leonardo »²⁶¹⁵, la linéarité impliquée par la juxtaposition des métaphores est accentuée par la proximité des isotopies introduites dans le vers : « tengo un jardín de mármol y de piedras preciosas » (v. 74-75). La redondance d'un même champ sémantique, avec les termes « mármol » et « piedras », tous deux en rupture par rapport au

²⁶⁰⁹ Les comparaisons (vers 5, 6, 9 et 12) sont soulignées par nous.

²⁶¹⁰ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 598.

²⁶¹¹ *La subversión del espacio poético en surrealismo español*, *op. cit.*, p. 137. Elle renvoie à D. Harris, « The Spanish Surrealism, the case of V. Aleixandre and Rafael Alberti ».

²⁶¹² *Ibid.*, p. 599.

²⁶¹³ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 110.

²⁶¹⁴ Cf. les poèmes « Canto de esperanza » (v. 12), « ¡Oh, miserias de toda lucha por lo finito! » (v. 8-9), « ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla » (v. 1-2), et « Letanía de nuestro señor Don Quijote » (v. 47).

²⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

terme « jardín », élabore une continuité. Celle-ci est renversée au vers suivant : « que custodia una esfinge viva », la minéralisation initiale (v. 74) faisant place à une personnification de ce que notre imaginaire tend à associer à une célèbre statue (« una esfinge »). Si on peut voir dans ce renversement une contradiction, dans les dynamiques impliquées par ces métaphores, toutes participent néanmoins du même processus de métamorphose et d'émerveillement généralisés. Elles prennent d'ailleurs place à la fin du poème, qu'elles bâtissent en climax. En effet, jusque-là camouflé par l'hommage rendu à l'allocutaire (« a Leonardo », dit le titre), le sujet (et la première personne du singulier²⁶¹⁶) finit par se révéler par l'intermédiaire de ces métaphores en chaîne²⁶¹⁷.

Les métaphores de ce type se retrouvent dans les poèmes du recueil de R. Alberti où l'énumération (avec ou sans la conjonction « y ») constitue un mode d'enchaînement métaphorique privilégié²⁶¹⁸. La pluralité des images convergentes, comparaisons et métaphores, est également mise en forme de manière linéaire dans plusieurs poèmes du recueil *Diario de un poeta recién casado*²⁶¹⁹. Parfois c'est la construction syntaxique elle-même qui suppose leur imbrication, c'est-à-dire leur linéarité, comme dans le poème CLXXI, « Agua total », de J. R. Jiménez²⁶²⁰ : « el cielo no es casi bóveda nuestra sino posible visión » (l. 8). Les deux dénominations du ciel (« bóveda » et « visión ») s'impliquent l'une l'autre par la structure autour de la conjonction « sino ». Dans le poème CLXVI²⁶²¹, c'est l'anaphore de « como » (v. 2, 4, 6 et 7) qui fait converger plusieurs comparaisons autour du même comparé : « el mar », dont l'identité est annoncée (l. 1), puis réitérée irrégulièrement (l. 4 et 7), mais par des expressions répétitives (« así, hoy, el mar ») qui se font écho :

[...] Como un orador sin paz, que un día llega a su plena exaltación, y es él ya para siempre, porque la ola de su fervor rompió su vaso, así, hoy, el mar; como un pintor que acertase a dar en una sola pincelada de luz del color de la aurora primera; como un poeta que se hace en su alma una estrofa mayor que el mundo, así, hoy, el mar; como una primavera que abre su flor mayúscula. [...]

²⁶¹⁶ A ce sujet, voir, notre chapitre 3.1.3, où nous avons déjà abordé ce poème.

²⁶¹⁷ Les métaphores du poème II de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 103) présentent la même construction : « que las alas arraiguen / y las raíces vuelen » (v. 1-2) et supposent une même « métamorphose » globale à laquelle participent conjointement les deux images.

²⁶¹⁸ Cf. les poèmes « A Juan Antonio Espinosa », « Balcón de Guadarrama ». Rappelons que si nous avons étudié dans le chapitre précédent les structures syntaxiques, telles que la juxtaposition, constituant un support à la métaphore, il s'agit ici d'autre chose. La juxtaposition indique plus une identification (et une métaphore) mais associe, au contraire, une pluralité de métaphores, impliquée dans une mise en forme linéaire.

²⁶¹⁹ Outre les exemples cités, voir les poèmes CLXXXIII (v. 1-32 : « mi alma / navega, o anda, o vuela »), CLXVI (plusieurs métaphores ayant pour comparé « mar »), CXLIV (plusieurs métaphores ayant pour comparé « el tiempo »), CLXXXIV (v. 13-15 : plusieurs métaphores ont pour comparé « las olas »).

²⁶²⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 234.

²⁶²¹ *Ibid.*, p. 230.

La conjonction de la réitération lexicale et de la diversité des comparants qui se succèdent constitue un mouvement qui allie dynamique et retour continu – à l’image, d’ailleurs de la vague, « ola », évoquée au vers 3.

On observe cette même structure, par réitération de « como » dans le poème « Por último » de V. Aleixandre²⁶²² (v. 23-24). La linéarité dans la pluralité des métaphores se retrouve dans plusieurs autres poèmes²⁶²³ de ce recueil, comme dans « Son campanas »²⁶²⁴ :

El pueblo en lontananza
del tamaño de un ojo entornado
yace en verde sin respirar aún (v. 5-7)

C’est la polysémie du terme « pueblo », tantôt comme village inscrit dans le paysage et perçu par le locuteur, tantôt comme peuple, peut-être endormi (« sin respirar aún »), qui semble alimenter la pluralité des métaphores. La variation sémantique émane du langage lui-même et de sa production par le locuteur. En effet, le second sens surgit après que celui-ci a, indirectement, évoqué son point de vue (« del tamaño de un ojo » indique son éloignement). Le sens se construit linéairement, non seulement par la pluralité des métaphores mais par leur convergence qui permet d’inscrire dans le poème la présence continue de son sujet.

Dans le poème « Mazurca en este día » de P. Gimferrer²⁶²⁵ la convergence linéaire des images témoigne également du point de vue continu du locuteur. Les différentes perceptions de la lumière et de la pluie (entre les vers 12 et 21) s’imbriquent l’une dans l’autre :

quieta estaba la luz en sus ojos de corza (v. 12)

repicando en la lona
de los toscos paraguas, rebotando en el vidrio (v. 20-21)

La lumière est d’abord personnifiée (« quieta », v. 12) puis c’est dans le mouvement de la pluie (évoqué à partir du vers 15) qu’elle prend vie, avec l’incise de « en la luz charolada / de los impermeables (v. 16-17) et, plus loin, avec les verbes d’action « restallando » (v. 19), « repicando » (v. 20), « rebotando » (v. 21). Les isotopies associées à la lumière et à la pluie convergent : visuellement, l’expression « hilo de bronce » renvoie au même type de brillance par reflet. Cette pluralité isotopique, conjuguée à la linéarité, se retrouve également à partir du

²⁶²² *Espadas como labios*, op. cit., p. 77.

²⁶²³ Outre les exemples cités, cf. « Con todo respeto », et « Formas sobre el mar ».

²⁶²⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁶²⁵ *Arde el mar*, op. cit., p. 131.

comparé « luz », dans le poème « Canto » du même auteur²⁶²⁶, par deux juxtapositions successives aux vers 3-4 puis aux vers 6-7.

[...] ¿Qué luz
punza mis ojos, varetazo, daga
de bronce líquido? [...]

(v. 2-4)

con la miel de esta luz, tendón, escafandra
o gas en mis pulmones, inhalando

(v. 6-7)

Ces convergences sémantiques entre différentes métaphores construisent, à l'intérieur du poème, un espace sémantique cohérent, fonctionnant par des réseaux de sens et des échos. Dans le recueil *Teoría*, ceux-ci peuvent relever de la simple analogie, comme dans le poème 3 de « El canto del viajero solitario »²⁶²⁷ :

minimización del ritmo a favor de una escritura
de la profundidad a favor de la superficie
del símbolo a favor de la imagen

(v. 7-9)

Les trois rapports impliqués, chaque fois, par l'expression « a favor » se superposent et sont reçus, *a posteriori*, comme la redondance d'une même idée.

En effet, les métaphores convergentes instaurent au sein même du poème, un espace sémantique à part. Celui-ci est parfois relativement réduit, souligné par une anaphore, comme dans le poème « El más bello amor » de V. Aleixandre²⁶²⁸ où différentes métaphores convergent autour du même comparé – l'allocutaire (v. 39-41) :

Tú eres un punto sólo una compa o pestaña
eres el mayor monstruo del océano único
eres esa montaña que navegando ocupa
el fondo de los mares como un corazón desbordante

La convergence suppose ici la mise en tension entre les isotopies les plus disparates, néanmoins « reliées » par le processus métaphorique. Rosa Fernández Urtasun commente, au sujet de ce passage : « la unión de extremos da lugar a imágenes paradójicas que llegan a

²⁶²⁶ *Ibid.*, p.161.

²⁶²⁷ *Teoría, op. cit.*, p. 89.

²⁶²⁸ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 68.

hacer saltar también las coordenadas del espacio y el tiempo »²⁶²⁹. L'espace « référentiel » est remis en cause (notamment par le « chassé-croisé isotopique » que constitue la succession « océano » - « montaña » - « mares »), mais cette déconstruction est possible grâce à la métaphore qui « tient ensemble » les isotopies et permet leur rencontre. C'est un véritable processus rythmique de tension entre la redondance (la structure anaphorique) et l'altérité.

Ce phénomène peut s'observer dans d'autres poèmes de V. Aleixandre, comme « Acaba » (v. 26-30)²⁶³⁰ ou « Formas sobre el mar » (v. 1-9)²⁶³¹ où, à la convergence des images, s'ajoute toujours une répétition sémantique (parfois d'un terme seulement, tel que « como ») et un « déploiement » spatial de la pluralité isotopique sur plusieurs vers. On peut également repérer ce phénomène dans le poème « ¡Torres de Dios! Poetas » de R. Darío (v. 2-6)²⁶³², dans les poèmes XXXVIII, « Sol en el camarote »²⁶³³ (v. 27-32) et CIV²⁶³⁴ (v. 2-4) de J. R. Jiménez, dans le poème « ¡Qué altos » de R. Alberti (v. 7-8)²⁶³⁵ et dans les poèmes 2²⁶³⁶ (v. 48-52) et « Vanitas vanitatum » (v. 29-35) de L. M. Panero²⁶³⁷.

Parfois, ce jeu de métaphores convergentes s'étend au point d'imbiber tout l'espace poématique de résonances sémantiques, comme dans le poème « Toro » de V. Aleixandre²⁶³⁸ ou dans « Marina » de R. Darío²⁶³⁹, où le comparé « mar » fait converger des isotopies diverses : métaphores visuelles (« de arcadas de diamante », v. 11, « espejo », v. 13), personnifications (« en vuelos », v. 11), et engendre même d'autres métaphores (personnification) indépendantes (« de donde brota un canto », v. 15). Non seulement les métaphores convergent autour de « mar » mais l'allotopie qu'elles introduisent dans le texte engendre, elle-même, une ouverture vers une autre allotopie. On retrouve ce jeu complexe de résonances dans le poème CXXIII²⁶⁴⁰ de J. R. Jiménez où, toujours, de la répétition d'un même comparé – le son de l'orgue, évoqué au vers 3 – émanent différentes isotopies : à la métaphore suivie, personnification constamment réitérée avec le verbe « llora » (v. 3, 8 et 11) mais aussi « grita » (v. 15), s'ajoutent les isotopies de l'eau et du métal : « aguacero de

²⁶²⁹ *La búsqueda del hombre a través de su belleza. (Surrealismo francés y V. Aleixandre), op. cit., p. 101.*

²⁶³⁰ *Espadas como labios, op. cit., p. 75.*

²⁶³¹ *Ibid.*, p. 111. Cet exemple a déjà été commenté dans le chapitre précédent.

²⁶³² *Cantos de vida y esperanza, op. cit., p. 90.*

²⁶³³ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit., p. 128.*

²⁶³⁴ *Ibid., op. cit., p. 178.*

²⁶³⁵ *Marinero en tierra, op. cit., p. 122.*

²⁶³⁶ *Teoría, op. cit., p. 87.*

²⁶³⁷ *Ibid.*, p. 131.

²⁶³⁸ *Espadas como labios, op. cit., p. 65.*

²⁶³⁹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit., p. 129.*

²⁶⁴⁰ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit., p. 191.*

metal » (l. 7), de l'alcool (« destila », l. 8, « embriaga », « vinote de taberna », l. 10). L'entrelacs des différents champs sémantiques occupe la totalité du poème en y inscrivant un rythme d'échos, mais aussi de tensions.

Ce phénomène apparaît de manière plus discrète dans certains poèmes où la convergence métaphorique finit par constituer un simple jeu d'échos entre des images spatialement distantes. On peut, dans cette catégorie, inclure les poèmes « La dulzura del ángelus »²⁶⁴¹, « Ofrenda »²⁶⁴² et « Thánatos »²⁶⁴³ de R. Darío, les poèmes CXXXI²⁶⁴⁴ et CCXIX²⁶⁴⁵ de J. R. Jiménez, les poèmes « Memoria »²⁶⁴⁶, « Madre madre »²⁶⁴⁷ et « Palabras »²⁶⁴⁸ de V. Aleixandre. S'il s'agit pour ces poèmes d'une redondance réelle, on observe, ailleurs, un simple jeu d'échos où les métaphores « convergent », non pas syntaxiquement, par la présence d'un même comparé, mais par les *connotations* qui créent, de l'une à l'autre, un fil sémantique (isotopique) discret. Dans le poème « Leda » de R. Darío²⁶⁴⁹, les images évoquant la blancheur (« parece de nieve », v. 1, « candidas », v. 4), la lumière (« la luz », v. 4) et la brillance (« es de plata », v. 8) créent un système de résonance harmonieux²⁶⁵⁰. Ce type de construction sémantique se retrouve dans plusieurs poèmes de R. Darío²⁶⁵¹, de J. R. Jiménez²⁶⁵² ou de R. Alberti²⁶⁵³. Il semble plus rare dans les recueils de V. Aleixandre²⁶⁵⁴ ou de L. M. Panero²⁶⁵⁵. Quant au recueil de P. Gimferrer, ce type

²⁶⁴¹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 108, cf. l'écho entre « diluyen » et « devana » : le paysage est évoqué selon deux isotopies différentes, traduisant chacune une image de déploiement. On observe la même chose dans le poème « Thánatos » avec deux métaphores traduisant différemment l'idée de parcours vital (le chemin, v. 3 et le tissage, v. 6).

²⁶⁴² *Ibid.*, p. 146. Cf. l'écho entre « flor » et « bouquet » (v. 14 et 32 respectivement).

²⁶⁴³ *Ibid.*, p. 145.

²⁶⁴⁴ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 200, cf. l'écho entre les différentes sciences (« geometría », v. 1, l'astrologie avec le terme « astrólogo », v. 7 et « anatomía », v. 15).

²⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 279. Cf. l'écho entre les différentes allusions à l'antiquité romaine ou égyptienne.

²⁶⁴⁶ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 52. Cf. métaphore des v. 11 et 14 et la redondance sémantique entre « perdida » et « muerta ».

²⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 83. Cf. l'écho entre « hoyo » et « pozo » dans différentes métaphores (v. 1-9).

²⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 85. Cf. l'écho entre les métaphores des vers 2 et 4, introduites par la répétition de « la palabra esa ».

²⁶⁴⁹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, 120.

²⁶⁵⁰ En effet, pour H. Morier, par cette conjonction des images « leur beauté singulière s'harmonise en créant des échos à l'intérieur de leur union » (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique, op. cit.*, p. 711).

²⁶⁵¹ Nous devons nous contenter d'en énoncer les titres et la « connotation » commune des différentes images qui, par elle, convergent: « ¡Torres de Dios ! ¡Poetas ! » (connotation : la hauteur), le premier poème de la série « Trébol » (connotation : la lumière), « ¡Oh, terremoto mental ! » (connotation : la chute et le vide) et « Madrigal exaltado » (connotation : l'agitation).

²⁶⁵² Poèmes XIV (différentes connotations de l'eau), XXIII (connotation : le pleur, suggéré par « lágrima », mais aussi le verbe « retenerme », v. 4), LVII (connotation : l'épanouissement), et LXXXIII (connotation : la blancheur).

²⁶⁵³ Cf. les poèmes « Jardinera cantadora » (connotation : le jardin), « Sueño » (connotation : la rondeur), « Trenes » (connotation : le cœur, perçu à travers différents contenants).

²⁶⁵⁴ Cf. le poème « Suicidio » (les isotopies de la douleur et de la coupure convergent ponctuellement, au vers 11 : « dolor de sangre en risco », engendrant une répétition sémantique partielle).

d'interaction des images est loin d'y être rare, mais peut paraître plus difficile à déceler, car il se démultiplie souvent au point de se conjuguer avec des métaphores convergentes supposant la permanence du comparé, comme dans les exemples, cités plus haut de « Mazurca en este día » ou de « Canto », ou avec des métaphores suivies, que nous allons évoquer à présent.

3.2.3.4 Les images suivies

En effet, le caractère « diffus » de la répartition du sens dans l'espace poématique caractérise les métaphores suivies, comme le souligne M. Deguy lorsqu'il considère « *l'image, [comme] spatial(e) de l'extension (exclusion – juxtaposition – inclusion – recouvrement)* »²⁶⁵⁶. Les images convergentes nous ont permis d'observer la capacité rythmique de divers procédés d'échos, de résonnances et de mises en tension. Les images « filées » constituent une quatrième et dernière modalité de disposition du sens.

La linéarité y semble plus évidente encore : il ne s'agit plus d'une convergence incluant l'altérité (des comparants) mais bien d'un tissage unique, appelé « figure généralisée » (M. Deguy)²⁶⁵⁷. Relativement à la construction de la linéarité sémantique et de son implication sur l'espace et le rythme global du poème, on peut répartir les images filées (métaphores, le plus souvent) selon qu'elles sont ponctuelles (parfois avec un rappel unique de l'image originelle) ou réellement diffuses dans l'intégralité – ou presque – du poème. Nous avons repéré ce type d'images dans deux poèmes de R. Darío²⁶⁵⁸, cinq poèmes de J. R. Jiménez²⁶⁵⁹, dans trois poèmes de R. Alberti²⁶⁶⁰, deux de V. Aleixandre²⁶⁶¹, deux de P. Gimferrer²⁶⁶² et quatre de L. M. Panero²⁶⁶³.

Cette mise en forme s'accompagne parfois d'une gradation sémantique comme dans la métaphore « plata blanda, ayuna de reflejo, / muere ya » (aux vers 5-6 du poème « Alba de noche oscura » de R. Alberti). Les termes « muere ya » exacerbent la connotation de faiblesse déjà contenue dans l'adjectif « ayuna ». Parfois, au contraire, la métaphore filée ponctuelle

²⁶⁵⁵ Cf. le poème 9 : limage de la pierre se retrouve à plusieurs reprises, entre les vers 38 et 41.

²⁶⁵⁶ *Vers un théorie de la figure généralisée, op. cit.*, p. 844.

²⁶⁵⁷ *Ibid.* Cf. aussi Milija Belic (*Apologie du rythme, op. cit.*, p. 218) commente la cohérence entre la « ligne » qui « structure l'image » et le rythme.

²⁶⁵⁸ Cf. « Salutación del optimista » (v. 42-43) et « Salutación a Leonardo » (v. 62-65).

²⁶⁵⁹ Cf. les poèmes XII, XLI, XCII, CXV, CXXXIII, CLIV, CCII, CCXVIII et CCXLIII.

²⁶⁶⁰ Cf. « Alba de noche oscura », « Negra-flor » et « Elegía » (*Espadas como labios, op. cit.*, p. 111).

²⁶⁶¹ Cf. « Súplica » et « El vals ».

²⁶⁶² Cf. les poèmes « Primera visión de marzo » et « El arpa en la cueva ».

²⁶⁶³ Cf. la préface, mais aussi les poèmes 6, 9 et 10 de « El canto del llanero solitario ».

renvoie à une implication lexicale plus directe comme dans le poème CCXVIII²⁶⁶⁴ de J. R. Jiménez où le terme « mecha » (v. 11) appelle le verbe « prenda » (v. 12) sans qu'il y ait progression, mais, au contraire, insistance et continuité isotopique. Celle-ci se traduit même par une véritable répétition, y compris lexicale, dans le poème CCII²⁶⁶⁵ où « pintor » (l. 12) est repris par le verbe « pintara » (l. 13).

Observons que la répartition entre métaphores filées « ponctuelles » et métaphores développées rappelle celle que nous avons effectuée pour les images convergentes²⁶⁶⁶ : d'ailleurs, rien n'empêche à ces différentes répartitions du sens de s'adjoindre l'une à l'autre, comme dans le poème « El vals » de V. Aleixandre²⁶⁶⁷, où la valse est identifiée à la mer (métaphore filée) : « Es una playa sin ondas / es un entrechocar de conchas » (v. 21-22), « de espumas » (v. 22), alors que le terme « entrechocar » introduit d'autres isotopies qui réitèrent l'idée de choc, comme l'expression « de tacones » (v. 23). Par rebond, ce champ lexical vestimentaire engendre, à son tour, une autre métaphore : « dentaduras postizas » (v. 23). La métaphore filée est mise en parallèle avec d'autres types de répartition du sens. Le rythme sémantique se construit au fur et à mesure et il s'agit, là encore, d'un espace (sémantique) ouvert par engendrement successifs qui poussent toujours le sens et le poème vers l'avant.

Cette parenté entre métaphores filées et images convergentes se retrouve même lorsque ces images s'étendent sur l'intégralité du poème. Dans le poème « Tarde del trópico » de R. Darío²⁶⁶⁸, en effet, la personnification des différents éléments du paysage peut être considérée comme une image filée ou une pluralité d'images convergeant autour d'un même comparant (personnifiant). La personnification réitérée au long du poème est annoncée par la répétition du verbe « viste » aux vers 2 et 3, puis reprise par le verbe « se levanta » (v. 5) et par le substantif « queja » (v. 6). A la fois musical et personnifiant, ce dernier terme fait perdurer, à travers la métaphore filée, la dualité sémantique et engendre une convergence ternaire entre le paysage maritime (comparé), la musique et l'humanisation.

Es la tarde gris y triste.
Viste el mar de terciopelo
y el cielo profundo viste
de duelo.

²⁶⁶⁴ *Diario de un poeta recién casado, op. cit., p. 277.*

²⁶⁶⁵ *Ibid., p. 264.*

²⁶⁶⁶ Encore une fois, la différence réside dans la nature du comparant qui diffère à chaque occurrence pour les images convergentes alors que l'isotopie qu'il introduit est, au contraire, constante, dans les différents « items » de la métaphore suivie.

²⁶⁶⁷ *Espadas como labios, op. cit., p. 59.*

²⁶⁶⁸ *Cantos de vida y esperanza, op. cit., p. 109.*

Del abismo se levanta
la queja amarga y sonora.
La onda, cuando el viento canta,
llora.

(v. 1-8)

L'apposition des adjectifs « amarga y sonora » (v. 6) confirme l'ambivalence en rappelant les deux derniers champs sémantiques. Les personnifications semblent s'appeler les unes les autres, voire s'imbriquer les unes dans les autres : « la onda, cuando el viento canta, llora » (v. 7). Cette expression constitue bien, quant à elle, une métaphore convergente dont la binarité enrichit la métaphore filée principale. La personnification du vent, incise dans celle de l'eau (dans un complément circonstanciel), annonce le verbe personnifiant « llora ». La personnification généralisée est d'ailleurs soulignée par l'apposition des deux verbes « canta, llora ». Comme dit M. Riffaterre dans son analyse des métaphores surréalistes, « la métaphore filée se forme par le déroulement parallèle de deux systèmes associatifs »²⁶⁶⁹. Dans cet exemple de R. Darío, ce développement parallèle ne semble pas double mais ternaire et constitue un véritable entrelacs d'isotopies.

C'est également le cas dans le poème « Cuchillos en abril » de P. Gimferrer²⁶⁷⁰. En effet, l'intégralité de l'espace poématique voit se développer une interaction entre différentes images « réunies » sémantiquement, non pas par un même comparé, mais par leurs comparants qui entrent en résonance parce qu'ils impliquent tous l'isotopie de la végétation.

Odio a los adolescentes.
Es fácil tenerles piedad.
Hay un clavel que se huela en sus dientes
y cómo nos mira al llorar.

(v. 1-4)

Le motif de l'œillet (« clavel », v. 3) y participe, même s'il n'engendre pas de rupture allotopique (métaphorique). Celle-ci survient au vers 6 (« en su mirada un jardín distingo »), puis se réitère aux vers 11 (verbe « tala ») et 12 (« haz »), reprise, enfin par le terme « sauce » (v.15).

Violentamente me acorralla
esta pasión de soledad
que los cuerpos jóvenes tala
y quema luego en un solo haz.

(v. 9-12)

²⁶⁶⁹ *In La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 220.

²⁶⁷⁰ *Arde el mar, op. cit.*, p. 163.

A cette première métaphore suivie (représentation globale végétale de l'adolescence), s'ajoute l'image répétée de la violence et de la destruction, connotée par le verbe « tala » (qui fait la jonction entre les deux domaines isotopiques), mais aussi par « escupe » (v. 7), « rota » (v. 8), « violentamente » (v. 9), voire « quema » (v. 12). Ainsi, si « la métaphore ne fait pas interagir deux idées mais deux systèmes d'idées », selon Max Black²⁶⁷¹, ce sont même trois systèmes qui se rencontrent (un comparé, deux comparants) dans la métaphore filée de P. Gimferrer. Elles organisent l'espace sémantique par un rythme d'échos et de contrastes.

On retrouve des métaphores filées dans plusieurs des recueils du *corpus*, en particulier ceux de R. Darío et R. Alberti²⁶⁷². Ce phénomène est plus discret chez V. Aleixandre, et les « branches » de la métaphore filée sont parfois plus distantes, comme dans le poème « La palabra » (avec la réification du corps humain aux vers 8, 15 et 18-19)²⁶⁷³. Pour ce qui est du recueil de L. M. Panero, citons les poèmes « Marilyn Monroe's negative »²⁶⁷⁴ et « Condesa morfina »²⁶⁷⁵. Dans ce dernier, les métaphores convergentes autour du comparé « noche » (personnifications des vers 5 et 13) s'ajoutent à des répétitions de ce même terme en dehors des métaphores, tissant un jeu d'échos et de résonances lexicales – malgré la diversité sémantique – sur plus de douze vers (vers 2 à 13). Dans le recueil de P. Gimferrer, il est difficile de trouver d'autres exemples de construction de ce type étant donnée la longueur de la plupart des poèmes du recueil qui rend difficile une « unification » isotopique globale. De plus, l'écriture « par glissement » de P. Gimferrer se caractérise par différentes interactions des espaces sémantiques²⁶⁷⁶.

C'est dans le recueil de J. R. Jiménez qu'on trouve la plus grande proportion de métaphores filées²⁶⁷⁷ sur l'intégralité du poème. Dans le poème CLXIII²⁶⁷⁸, « El mar », par

²⁶⁷¹ Cité par Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 171.

²⁶⁷² On peut également citer, pour le recueil *Cantos de vida y esperanza*, les poèmes « Yo soy aquel que ayer no más decía », « Pegaso ». Chez R. Alberti, les poèmes « Sueño del marinero » (personnification du paysage), « Malva-Luna de yelo » (c'est l'inverse : le personnage est décrit comme un paysage), « Dedicatoria » (*Marinero en tierra*, op. cit., p. 97 : le locuteur lui-même, comme un jardin) et « Funerales » (personnification de la nature).

²⁶⁷³ *Espadas como labios*, op. cit., p. 46. Cf. également les poèmes « Por último » (personnification de la nature), « Río » (personnification de la mer) et « Libertad » (personnification de la nature).

²⁶⁷⁴ *Teoría*, op. cit., p. 117. On y retrouve l'image de la cachette, à travers différents motifs (caverne, obscurité, etc.).

²⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁶⁷⁶ Les poèmes « Mazurca en este día » et surtout « Canto », cités plus haut, pourraient également être cités parmi ceux qui présentent des métaphores filées.

²⁶⁷⁷ Entre parenthèses, nous indiquons successivement le comparé et le comparant. Cf. les poèmes III (corps/liquide), IX (interlocuteurs / végétation), XXX (mer/métal), XXXII (nuit/personne), XXXIII (estrella/tierra), XXXV (terre/mer), XXXIX (mar/amour), XLIV (mer / personne), XLV (mer/guerrière), LXII (printemps / femme), LXVII (paysage /personne), CXC (cœur / mer), CLV (nature / personne), CLXIII (mer / monstre), CLXVIII (mer/monstre), CLXXXI (paysage / métal), CCVII (mère/mer).

exemple, la représentation monstrueuse de la mer qui englobe des éléments de personnification et des évocations de la violence et de la folie est constamment réitérée puisqu'on en trouve seize ramifications²⁶⁷⁹ réparties sur les vingt-deux vers du poème (soit sur près de trois vers sur quatre en moyenne). Dans cette représentation, plusieurs nuances convergent, comme la folie (« cual un loco », v. 3), elle-même ramifiée en diverses nuances : la bêtise (« como un idiota », v. 2) et l'ivresse (« dice cosas borrachas », v. 11), la violence (« alza la mano, ola violenta » (v. 8), la parole et l'expression de sentiments (« informe grito mareante », v. 9, « se ríe », v. 11, « llora », v. 12, « se encoge de hombros », v. 17), la peur qu'elle suscite (« susto frío », v. 15, « nos espanta », v. 20). Si certaines expressions sont facilement assimilables à la mer et présentent un décalage isotopique assez réduit (« ola violenta », v. 8, « se va », v. 12), d'autres introduisent au contraire des ruptures allotopiques franches (« su vientre enorme », v. 14, « su cabeza ») renvoyant toutefois à des clichés de notre imaginaire, mythologie ou langage (la personnification de la mer). La démultiplication des ramifications de la métaphore filée ainsi que leur diversité élabore un espace sémantique construit autant par rappels, échos que par surenchères progressives, avant l'évanescence finale avec l'expression « casi humano » (v. 21), qui met fin, dans le même temps, au déploiement tentaculaire de la métaphore, et au poème. Cet espace sémantique est cohérent et forme ce que M. Riffaterre nomme un « microcosme »²⁶⁸⁰ constituée d'une « chaîne ininterrompue d'actions verbales qui relèvent de l'écriture automatique ».

En effet, dans les poèmes où les ramifications de la métaphore filée sont aussi nombreuses, on peut se demander si le concept de « rupture » allotopique est toujours valable ou si le lecteur n'est pas au contraire « absorbé » par une lecture unitaire. Celle-ci construit-elle toujours un rythme à partir de la pluralité et de la rencontre, comme on l'a vu jusque-là ? La dynamique de processus ou de progression ne permet-elle pas mieux de définir le rythme sémantique ? En effet, comme le rappelle L. Bougault, la métaphore filée (ou « figure généralisée ») « fonctionne sur le mode de l'adhésion globale ou du refus global »²⁶⁸¹. Si la dynamique de ruptures successives semble perdurer dans le poème « El mar » de J. R. Jiménez, où certaines expressions incluent syntaxiquement la dualité isotopiques (« la mano [...] chorreando », v. 6, « ola violenta », v. 8) et où la mer apparaît aussi comme ce qu'elle est réellement (« agua », v. 5), il n'en va pas toujours de même. Nous avons observé

²⁶⁷⁸ *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 229.

²⁶⁷⁹ Nous appelons « ramification » chaque terme (ou expression) conférant à la mer un aspect vivant et/ou monstrueux. Chaque terme des énumérations a été comptabilisé séparément.

²⁶⁸⁰ *La production du texte, op. cit.*, p. 217.

²⁶⁸¹ « A propos du rythme en poésie moderne », *op. cit.*, p. 260.

un autre type d'interaction des isotopies, marqué, précisément, par le caractère vacillant et fuyant de cette rupture.

3.2.3.5 Le mélange des sens : l'allégorie comme processus rythmique

Dans plusieurs poèmes de P. Gimferrer, la rupture sémantique entre les isotopies est difficile à localiser, les espaces sémantiques se confondant l'un dans l'autre. Il ne s'agit donc plus d'un rythme basé sur la confrontation mais – on a commencé d'en voir des exemples dans l'analyse des métaphores filées – sur la fusion et l'enrichissement progressif du sens. Dans l'expression « verdes eran ya mi ojos, en mi boca había un lirio » du poème « Bands of Angel »²⁶⁸² (v. 46), par exemple, la première moitié de la phrase peut être comprise littéralement, alors que la seconde implique une lecture allégorique, c'est-à-dire que sans présenter d'incongruité totale (ce qui la distingue de la métaphore), elle invite tout de même à une « lecture allégorique »²⁶⁸³, conservant une ambivalence qui enrichit le sens, le démultiplie, comme le souligne Michael Fishbane²⁶⁸⁴ :

L'allégorie implique une pensée de l'ambivalence : il s'agit de penser au-delà, à travers ou même en dépit du signifié proposé initialement au lecteur, de telle façon qu'un autre ou d'autres niveaux de signification viennent à son esprit.

Ici, la mention de l'iris dans la bouche du locuteur offre une image étonnante dont le lecteur est incité à chercher une interprétation symbolique²⁶⁸⁵. La tentation est grande, ensuite, de relire à rebours, la première partie de la phrase selon ces mêmes codes de lecture et d'y voir une image (le vert des yeux marquant la végétalisation, voire la mort du locuteur²⁶⁸⁶). L'ambivalence de l'allégorie, identifiable sans certitude, « colore » l'étendue des vers ou du poème, s'étendant vraisemblablement, ici, à la phrase. L'impossibilité de délimiter précisément l'espace poématique marqué par l'allégorie et donc de repérer des coupures ou

²⁶⁸² *Arde el mar, op. cit.*, p. 164.

²⁶⁸³ L'allégorie dépend en effet d'un choix de lecture. Pour André Masson (*L'allégorie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1974, p. 11), le Roman de la Rose, par exemple, permet une lecture allégorique où la rose est symbole de beauté et d'amour, etc. L'allégorie semble donc fonctionner comme un réseau de symboles que le lecteur choisit (ou non) d'interpréter en leur conférant une signification plus profonde.

²⁶⁸⁴ « L'allégorie dans la pensée, la littérature et la mentalité juives », in *Allégorie des poètes, Allégorie des philosophes (études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme)*, sous la direction de Gilbert Dhana et Richard Goulet, Editions VRIN, Paris, 2005, p. 89.

²⁶⁸⁵ Selon Daniel Poirion (*Dictionnaire des genres et notions littéraires, op. cit.*, p. 15), l'allégorie est en effet un « développement systématique et détaillé » du symbole. Ici, la bouche paraît mise pour la voix ou la parole poétique ; l'iris en retour, symboliserait la beauté de cette parole, voire son caractère divin ou prophétique. Selon le *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 523-524, Iris était la messagère des Dieux, « correspondant féminin d'Hermès ».

²⁶⁸⁶ Cette interprétation serait appuyée par la répétition, dans ce passage du syntagme « tumba abierta ». Pour la symbolique « végétale » du vert, cf. le *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 1002.

des charnières tient évidemment à l'ambivalence qui lui est inhérente. L'imaginaire poétique se construit par la fluctuation de l'interprétation (et de la lecture) et par la pluralité des interactions possibles du sens : littéralité, allégorie ou métaphore²⁶⁸⁷ ?

Cette esthétique de l'incertitude sémantique se retrouve chez L.M. Panero, notamment dans le poème « Destruktion ficticia »²⁶⁸⁸. En effet, quel sens donner au motif du « cordero », réitéré entre les lignes 20 et 28 ? Doit-on le considérer comme un symbole du christianisme contre lequel se rebelle le locuteur comme semblent y inviter certains motifs disséminés dans le poème, tels que l'idée de la lecture d'un message (l. 17 : « hemos desleído el babeante mensaje del cordero »), l'isotopie de la gravure (« grabado », l. 28) qui évoque une icône. Si certaines expressions invitent à comprendre le motif du « cordero » comme une allégorie, c'est-à-dire de manière imagée, l'allusion à son bêlement (l. 24) constitue une représentation concrète de l'animal. Cette incertitude dans la reconnaissance (et dans la localisation) de la rupture sémantique constitue un mouvement fluctuant, un sens « *in progress* », jouant sur plusieurs niveaux d'interprétation²⁶⁸⁹ entre lesquels le lecteur vacille par un rythme d'aller-retour incertains.

Certain théoriciens considèrent l'allégorie comme plus étendue que la métaphore²⁶⁹⁰, ce qui incite à penser qu'il s'agit là encore d'un processus qui englobe la totalité de l'espace poématique. En effet, dans certains poèmes, une signification double s'immisce dans l'interprétation littérale. Sa perception oscille entre la nuance et le surgissement, teintant la signification première, sans rupture franche et sans contraste, de connotations symboliques diffuses qui renvoient à un monde imaginaire. Ce type de construction à l'échelle du poème semble l'apanage des recueils de R. Darío (poèmes « Antes de todo, gloria a ti, Leda »²⁶⁹¹,

²⁶⁸⁷ Dans l'allégorie, contrairement à la métaphore, il n'y a pas de rupture allotopique. Elle se distingue donc d'abord par la double lecture possible. Ainsi, Michael Fishbane affirme dans « L'allégorie dans la pensée, la littérature et la mentalité juive » : « Ce que l'on peut percevoir dans un premier temps comme le sens suffisant et le produit d'une communication connotative sans ambiguïté se révèle par la suite insuffisant ou même trompeur, et apparaît simplement comme la base verbale d'une dimension dénominative plus profonde » (*in Allégorie des poètes, Allégorie des philosophes (études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme)*, sous la direction de Gilbert Dhana et Richard Goulet, Editions VRIN, Paris, 2005, p. 109.

²⁶⁸⁸ *Teoría, op. cit.*, p. 80.

²⁶⁸⁹ Outre les exemples cités, on peut se reporter, chez P. Gimferrer, encore une fois au poème « Canto » (vers 11 à 13), *ibid.*, p. 161. Chez L. M. Panero, on peut encore citer le poème « Vanitas vanitatum » (*ibid.*, p. 131). La phrase finale « Ved aquí la última danza de la Cabra marina antes que sea aplastada por la Piedra » invite à lire le texte comme une refonte de l'Apocalypse.

²⁶⁹⁰ Cf. P. Ricœur, *La métaphore vive, op. cit.*, p. 10. Il ne faut pas confondre allégorie et métaphore filée. Dans le second cas, la rupture allotopique perdure malgré la pluralité des ramifications.

²⁶⁹¹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 102.

« Por el influjo de la primavera »²⁶⁹² et « Augurios »²⁶⁹³) et de R. Alberti (poèmes « Branquias quisiera tener »²⁶⁹⁴, « Elegía del niño marinero »²⁶⁹⁵ et « La niña que se va al mar »²⁶⁹⁶). En effet, le poème « Por el influjo de la primavera » de R. Darío met en scène un univers globalement marqué par le merveilleux²⁶⁹⁷, imprégné du mythe de Pan (v. 10), mais également, signification allégorique, de sa symbolique érotique. Le personnage du « fauno » (v. 4) renvoie à une personnification (topique) du désir, généralement occulté (« tras un alma sensitiva », v. 5) mais libéré par le retour du printemps. Cette dernière idée est exprimée plus loin, tantôt de manière plus générale (« renacieron ansias muertas », v. 20), tantôt avec une connotation franchement érotique, comme avec la métaphore du sang pour désigner la couleur des fraises. L'amour charnel apparaît comme le fruit du printemps (voir aussi l'expression « carne viva », v. 19), mais c'est le surgissement même de cette apparition du printemps qui reproduit, en elle-même, un acte érotique. Le motif de la renaissance et, plus généralement, du surgissement (« un roble / que diera una rosa fresca », v. 21-22), se répercute, se prolonge et colore des images de connotations érotiques : « Un vasto orgullo viril / que aroma *el olor di femina* » (v. 29-30), « la cola / del pavo real exalta / su prestigio » (v. 35-37). Le poème tout entier semble construire l'allégorie diffuse d'un surgissement érotique : « le moindre détail est expliqué dans une perspective d'ensemble » (Richard Goulet, « Allégorisme et anti-allégorisme chez Philon d'Alexandrie »)²⁶⁹⁸. Mais on ne sait pas si la renaissance du printemps est un comparant (niveau plus littéral) ou un comparé (la signification symbolique qui en découle). Les deux se mêlent, tout converge dans un réseau souterrain, dont les ramifications ne sont pas ostensibles (comme dans la métaphore convergente) mais au contraire diffuses.

Néanmoins, chez R. Darío, certaines « ruptures » allotopiques (relevant, donc, de la métaphore) sont tout de même perceptibles et constituent des « contradictions »²⁶⁹⁹ : le lecteur

²⁶⁹² *Ibid.*, p. 106.

²⁶⁹³ *Ibid.* p. 132.

²⁶⁹⁴ *Larinero en tierra, op. cit.*, p. 119.

²⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 133.

²⁶⁹⁷ Cf. François Rastier : « Dans les genres merveilleux, on ne trouve guère de métaphores, ou du moins le régime métaphorique est littéral et par exemple, dans le conte des Bottes de sept lieues n'ont rien d'hyperbolique et permettent de franchir littéralement cette respectable distance ». (« Indécidable hypallage », *op. cit.*, p. 113)

²⁶⁹⁸ *In Allégorie des poètes, Allégorie des philosophes, op. cit.*, p. 68.

²⁶⁹⁹ Michèle Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 29 : « Un trope diffus comme l'allégorie est un exemple immédiat de contradiction se déployant au niveau de texte ou de contexte. Une allégorie est un texte ou un énoncé en soi cohérent qui entre en contradiction avec le co-texte ou avec le contexte ».

« soupçonne » l'allégorie²⁷⁰⁰ dès l'expression « lluvia de besos » (v. 3). Le caractère (presque) lexicalisé de cette métaphore ne crée pas de rupture véritable : tout au plus, elle constitue, par son caractère « admis », un guide sémantique qui incite le lecteur à accepter le merveilleux qui s'accroît ensuite. Michael Fishbane, montre que parfois, l'allusion permet le passage à la lecture allégorique²⁷⁰¹. Ainsi, la construction du poème dans l'allégorie – contrairement à celle qu'implique la métaphore filée – se fait par cohérence et élaboration. Son potentiel rythmique, dès lors, ne réside plus dans les dynamiques en tension ni dans la dimension de décalage, mais au contraire dans celle de processus et dans l'élaboration progressive et durative – c'est-à-dire spatio-temporelle – d'un univers global. Surtout, cette construction renvoie directement à sa réception, comme le souligne, entre autres, Anca Vasiliu²⁷⁰² :

[L'allégorie] présente aussi un avantage de taille : celui de faire sortir le texte de son monologue habituel et d'établir d'une manière plus naturelle une relation avec son lecteur, de poursuivre le chemin du sens du texte dans l'esprit de son récepteur et de nouer en quelque sorte une certaine force de dialogue par-dessus le mur qui le (nous) sépare de l'origine incommunicable de toute œuvre soumise aux questions.

En spatialisant et en rythmant la construction du sens, l'allégorie met en évidence le rôle du lecteur, car c'est bien lui qui, finalement, semble incarner la « voix » dans le poème. Le rythme sémantique découlant de l'élaboration d'un sens inédit par les images, uniques ou plurielles, et par leur agencement, renvoie bien à une conscience. Celle-ci est nécessaire à l'élaboration du sens, à la compréhension de son unicité sous la pluralité des isotopies. Et cette conscience n'est pas seulement celle du locuteur. « Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture », affirme Dominique Maingueneau²⁷⁰³. Comme nous l'avons déjà vu, l'image, pour fonctionner, doit également être perçue. La lecture « rassemble » dans son esprit les isotopies juxtaposées et les organise en rythme. Il nous reste donc enfin à observer comment, induite par le poème, cette lecture engendre un rythme

²⁷⁰⁰ Jean Pépin (*Mythe et allégorie*, Aubier, Editions Montaigne, 1958, p. 85) rappelle l'étymologie de allégorie : « (υπόνοια) vient du grec qui signifie 'soupçon' ou 'conjecture' ».

²⁷⁰¹ « L'allégorie dans la pensée, la littérature et la mentalité juives », *Allégorie des poètes, Allégorie des philosophes*, op. cit., p. 99-105.

²⁷⁰² Anca Vasiliu, « Entre « muses » et « logos » : invention de l'allégorie et naissance de l'icône (sophistes et pères à la fin de l'antiquité », in *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, op. cit., p. 178. Voir également : Gilbert Dahan : « On peut se demander si l'allégorie quelle qu'elle soit n'a de signification qu'à l'intérieur d'une culture, ou d'une communauté, si elle ne suppose pas un accord préalable de la part de ses membres. » (« L'allégorie dans l'exégèse chrétienne », *ibid.*, p. 226) ; Jean-Baptiste Gourinat : « L'interprète aussi la connaît [la vérité] et doit seulement trouver l'interprétation correcte des mythes par la méthode la mieux adaptée » (« *Explicatio Fabularum* : la place de l'allégorie dans l'interprétation stoïcienne de la mythologie », *ibid.*, p. 27).

²⁷⁰³ Cité par Andrée Chauvin-Vileno, « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, 14 | 2002. URL : <http://semen.revues.org/2509>.

sémantique qui lui est propre et suit la cadence des hésitations et des avancées du lecteur dans le texte.

3.3 Les rythmes de la lecture

Les espaces métrique, syntaxique, paginal (incluant la typographie), mais également les mouvements discursifs et sémantiques²⁷⁰⁴ engendrent des rythmes qui s'entrecroisent sur le poème écrit. Selon les auteurs de *Language in time*, le lieu de convergence de ces différents espaces rythmiques est « l'esprit humain, qui perçoit certains signaux physiques comme constituant un schéma rythmique ou une forme »²⁷⁰⁵. En laissant apparaître le sujet dans le poème, la lecture élabore un autre « espace », ouvre dans le poème un autre « lieu »²⁷⁰⁶ qui détermine sa constitution en œuvre littéraire²⁷⁰⁷. Le poème s'inscrit alors « dans sa présence sensible et signifiante irréductible à l'ordre sémantique, symbolique, logique », selon Jacques Garelli²⁷⁰⁸, en se soumettant à « l'acte temporalisateur de lecture qui l'anime ». La dimension temporelle du poème n'est donc pas seulement propre au texte (par sa longueur, notamment), mais provient également de son actualisation par la lecture, la « performance » (Paul Zumthor)²⁷⁰⁹. Or, comment saisir cette réalisation ? La lecture, souvent silencieuse et personnelle, ne semble-t-elle pas, par définition, échapper à l'analyse²⁷¹⁰ ? L'analyse de la lecture est-elle, encore, une analyse de la littérature, dans la mesure où elle semble, *a priori* du moins, renvoyer à un « hors texte », le lecteur ?

Pour observer le rythme de la lecture d'un poème au-delà du caractère insaisissable et immatériel de chaque réalisation lectorale et en situant notre analyse au sein même de l'espace littéraire, et plus particulièrement poématique, c'est-à-dire en donnant à cette analyse la possibilité de faire voir un rythme, il est nécessaire de considérer la lecture dans son interaction avec l'écriture²⁷¹¹. Notre objet sera donc la lecture, dans la mesure où le texte

²⁷⁰⁴ Cf. respectivement les chapitres 3.1 et 3.2.

²⁷⁰⁵ « The human mind which perceives certain physical cues as forming a rhythmic pattern or gestalt », *Language in time, The rhythm and tempo of Spoken Interaction*, Peter Auer, Elizabeth Couper-Kuhlen, Franck Müller, Oxford Studies of Sociolinguistics, 1999, p. 23.

²⁷⁰⁶ Les termes « espace » et « lieu » sont à prendre dans un sens métaphorique, comme nous l'avons fait, précédemment, en rapprochant l'étymologie « topos » (lieu) du terme « isotopie » : lieu ou espace du sens.

²⁷⁰⁷ En effet, selon W. Iser, « le lieu de l'œuvre littéraire est [...] celui où se rencontrent le texte et le lecteur. » (*Du sens, op. cit.*, p. 48).

²⁷⁰⁸ *Rythmes et monde, op. cit.*, p. 403.

²⁷⁰⁹ Cette dernière, selon P. Zumthor, possède un « temps intégré », « distinct de la durée textuelle proprement dite », cf. « L'intertexte performant », *Texte (revue de critique et de théorie littéraire)*, n°2, Toronto, Editions Trintexte, 1983, *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*, p. 52.

²⁷¹⁰ J. C. Pinson (*Habiter en poète, op. cit.*, p. 261) souligne qu'« une communauté de lecteurs est toujours contingente, elle se modifie et se forme ; elle est une communauté de communication à jamais inachevée ».

²⁷¹¹ C'est pourquoi l'analyse du rythme de la lecture, telle que nous l'envisageons, se distingue de celle du rythme du « lecteur », c'est-à-dire du rythme d'une lecture. Cela exclut, notamment, l'étude au « tempo », telle

l'induit, la suscite, voire la détermine. Dans quelle mesure le poème porte-t-il, dans sa forme même, le déroulement temporel, les mouvements, le dynamisme, c'est-à-dire le rythme, de la lecture qui sera la sienne ?

Ce rythme de la lecture ne fonctionne pas indépendamment, mais révèle celui de l'écriture. Selon Paul Zumthor, la lecture « est rencontre et affrontement personnel, la lecture est dialogue »²⁷¹². Le rapport entre rythme de l'écrit et rythme de la lecture semble prendre la forme, en effet, d'un aller-retour, d'une interaction entre rythmes (et phénomènes rythmiques). Ainsi, Amado Alonso distingue « ritmo creador » (« hay que considerarlo ante todo en su productor ») et « ritmo percibido » (« Todo nuestro organismo siente el ritmo »)²⁷¹³, lequel s'avère, avant tout, être une perception du premier. Entre les deux, il n'y a pas dichotomie, mais passage et même un véritable cheminement du texte et de son rythme selon trois étapes : la première renvoie à l'instance créatrice (« el artista comanda y somete a la ley propia »), la seconde au texte lui-même (« los movimientos [...] forman entonces una estructura con sus leyes propias »)²⁷¹⁴, la troisième, au lecteur. Or, cette dernière étape de perception du rythme est superposée aux deux précédentes, nécessaire à la révélation de la création :

El oyente intuye aquello como objeto creado; [...] es decir que aquellos movimientos sucesivos constituyen una forma, existen como una coherencia íntima y recíproca y forman un algo que no es ninguno de ellos ni tampoco su simple suma.

Afin de décrire cette « cohérence » et cette « réciprocité » entre l'écrit et la lecture, nous déterminons deux dynamiques d'action contraires. Soit la lecture et son rythme sont guidés par le texte, soit le texte pose (peut-être paradoxalement) une non-détermination qui implique une lecture libre, multiple, idiosyncratique. Comme dit M. Riffaterre dans *La production du texte* : « liberté et non liberté d'interprétation sont également encodées l'une et l'autre dans l'énoncé »²⁷¹⁵.

qu'elle est menée par Andrés Bello (cf. Samuel Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993) ou Sinibaldo de las Casas (*Sistema musical de la lengua castellana*, Madrid, CISC, 2001).

²⁷¹² *Performance, réception, lecture*, op. cit., p. 70.

²⁷¹³ *Materia y forma en poesía*, op. cit., p. 270 et 271 respectivement.

²⁷¹⁴ A. Alonso ajoute : « son un objeto creado por el espíritu del artista, pero desde un punto independiente ya de él, de modo que la eficacia que tenga depende exclusivamente de sus condiciones como objeto » (*ibid.*, p. 274).

²⁷¹⁵ *Op. cit.*, p. 10.

La liberté fait partie des parcours de lecture possibles, mais là encore, comme le souligne Umberto Eco²⁷¹⁶, nous devons distinguer la liberté encouragée par le texte, qui serait plutôt une absence de détermination, et celle que s'octroie le lecteur, et qui s'avère indépendante de l'écrit. Amado Alonso souligne aussi ce rôle actif du lecteur : « es que la percepción y goce del ritmo no consiste en las sensaciones recibidas sino en su organización interior »²⁷¹⁷. Le rythme apparaît comme la marque de cette interaction des subjectivités, aux origines de l'acte de création (poétique).

La lecture provient, donc, de ces trois paramètres : détermination, indétermination, liberté. Cette dernière est la marque d'une véritable individualité du lecteur qui, par son extériorité même, produit une lecture qui surplombe les deux autres modalités²⁷¹⁸. En revanche, la « liberté » encouragée par le texte s'apparente davantage à une indétermination, absence (de règles, de guide), voire à un blocage de la lecture devant lequel, nous le verrons, le lecteur se sent plus souvent « dérouté » que réellement libre. Comment fonctionnent ces interruptions et ces blocages ? Le rythme peut-il surgir de l'absence de programme, du vide apparent ? Comment présence et absence de détermination s'enchaînent-elles ?

M. Riffaterre définit la « communication littéraire » comme « un jeu, ou plutôt une gymnastique puisque c'est un jeu guidé, programmé par le texte »²⁷¹⁹. Pour analyser le rythme comme une dynamique de lecture (un mouvement au sein de l'espace poématique *lu*), nous observerons l'effet d'une programmation de la lecture à partir des notions de « reconnaissance »²⁷²⁰ et de non-reconnaissance (et de perte du « cheminement » lectoral). Umberto Eco distingue (pour les genres narratifs), deux modes d'action : d'une part la « satisfaction d'avancer des prévisions couronnées de succès », de l'autre, « le plaisir de se voir contredit »²⁷²¹. Étendu au domaine poétique, ce schéma duel semble inviter à reconnaître, dans la lecture elle-même, la dialectique du même et de l'autre, de la régularité et de la

²⁷¹⁶ U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979, p. 73 : « Nous devons donc faire une distinction entre l'utilisation libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'interprétation d'un texte ouvert ».

²⁷¹⁷ *Materia y forma en poesía*, op. cit., p. 272-273.

²⁷¹⁸ Ainsi, U. Eco affirme : « Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas d'être utilisé par lui, en douceur » (*Lector in fabula*, op. cit., p. 71).

²⁷¹⁹ M. Riffaterre, *La production du texte*, op. cit., p. 10.

²⁷²⁰ Le terme « reconnaissance » (que nous développons plus loin) est emprunté à P. Zumthor (*Performance, réception, lecture*, op. cit., p. 31).

²⁷²¹ *Lector in fabula*, op. cit., p. 150. De même Paul-Laurent Assoum (« Pour une histoire philosophique de la répétition » (in *Répétition et variation*, op. cit., p. 85) » fait référence à Freud qui associe répétition et « principe de plaisir ».

surprise, associées au rythme depuis les prémisses de notre définition (métrique) jusqu'à son rapport aux images²⁷²².

En outre, de la « liberté » du lecteur, de la « perte », émane la « jouissance » du texte décrite par R. Barthes²⁷²³. A l'autre extrême, se situe le « plaisir », qui renvoie à une « pratique confortable de la lecture »²⁷²⁴ : lecture sans distance, sans jugement²⁷²⁵, qui colle au texte jusqu'à supposer l'adhésion totale du lecteur qui se laisse acheminer. Ainsi, ce plaisir émane, pour Paul Zumthor, « d'un lien personnel établi entre le lecteur lisant et le texte comme tel »²⁷²⁶. On ne peut que constater cette correspondance entre le rythme de la lecture d'un texte et le plaisir qui en découle, comme si, du plaisir à la jouissance, on allait, en fin de compte, du « processus » et de la progression à la « confrontation » et à la « saillie ».

Or, là encore, les processus de lecture et d'écriture sont à considérer dans leur interaction. Ce rapport entre la perpétuation du même et la confrontation à l'autre ne s'établit plus seulement au sein du texte ; il suppose une dynamique d'extériorisation-intériorisation qui lie œuvre et lecteur. Quels procédés langagiers, sémantiques ou formels trouvent, chez le lecteur, un écho qui lui permette de « reconnaître » le poème ?

Dans *La poétique de l'espace*, G. Bachelard analyse le rapport qu'entretiennent les images avec notre imagination de lecteur et utilise pour ce faire la métaphore de la maison : « Car la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos »²⁷²⁷. Ce dernier terme permet de souligner cette reconnaissance en tant que surgissement, dans le texte, d'un espace que nous habitons, nous aussi, lecteurs : « Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison ». La dynamique extériorisation-intériorisation se construit, comme nous le verrons, autour d'un rapport

²⁷²² Il en va de même de la figure, dont Laurence Bougault affirme qu'elle « contient deux tendances contradictoires, l'une à l'accélération de la lecture, l'autre au contraire au retardement, le rythme figural est donc relativement difficile à définir, et par là même, à mettre en évidence » (« A propos du rythme en poésie moderne », *op. cit.*, p. 247). On retrouve la même idée chez François Rastier (« Indécidable hypallage », *op. cit.*, p. 113) : « En fonction de la stratégie interprétative, on pourra décrire une métaphore comme une conflation ou une bifurcation entre isotopies, selon qu'elle met en saillance les traits spécifiques communs ou opposés. Ainsi le type de métaphore dépend du contexte et du genre. »

²⁷²³ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 23.

²⁷²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁷²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁷²⁶ *Performance, réception, lecture*, *op. cit.*, p. 28. La « reconstitution de l'unité est inséparable de la recherche du plaisir » (*ibid.*, p. 73).

²⁷²⁷ *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 24.

dialectique entre ce qui est « propre » au lecteur comme, par exemple, un code langagier partagé et des références littéraires et intertextuelles²⁷²⁸, et ce qui lui est « étranger ».

D'autre part, la définition bachelardienne de la maison comme « cosmos » implique aussi la cohérence du texte, alors conçu comme un espace fermé, strié²⁷²⁹, envisagé par le lecteur comme « tout organique », comme dit Umberto Eco (« Notes sur la sémiotique de la réception »²⁷³⁰). La « maison » renvoie, enfin, à un rythme du « même », à un rythme par processus et qui ne connaît pas – ou peu – l'altérité. Amado Alonso parle quant à lui de la révélation, par la lecture, d'une « structure entière » et « d'un rôle architectural dans la construction rythmique »²⁷³¹. Ainsi après avoir déterminé ce qui « installe » le lecteur dans une relation de familiarité avec le « sujet » (aux sens 1 et 2), le rythme de la lecture comme dynamique de prise de possession du texte par le lecteur et comme reconnaissance, nous définirons les variations et les fluctuations, dans le temps et dans l'espace du poème, d'un parcours de lecture. Le rythme suit alors un « cheminement » guidé par le code langagier et l'intertextualité, les deux se rejoignant, selon M. Riffaterre, « dès la langue » dans ce que l'auteur de *Sémanalyse de l'intertexte* nomme « l'intertexte en puissance »²⁷³². Comprise comme une fonction inhérente de toute lecture²⁷³³, l'« intertextualité » sera ainsi pensée comme un rapport (une situation de tout « acte de parole [...] parmi d'autres actes »²⁷³⁴), c'est-à-dire comme impliquant nécessairement un mouvement²⁷³⁵ – notamment réalisé par la lecture – progressif, incertain parfois, plus ou moins direct et rapide, et, pour toutes ces raisons : rythmique. L'intertextualité est également spatiale : Jean Clément parle d'un

²⁷²⁸ Les références intertextuelles (ou « transtextuelles », comme dirait G. Genette, dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8) sont, en effet, la marque de l'autre, dans le poème mais aussi l'appropriation de cet autre par un processus temporel et spatial, et par conséquent rythmique. Nous verrons aussi bien des allusions, citations (intertextualité) que des réécritures (hypertextualité).

²⁷²⁹ Il s'agit désormais d'appliquer la typologie de G. Deleuze et F. Guattari (« espace lisse » et « espace strié ») à la relation que le poème institue et entretient avec son lectorat.

²⁷³⁰ Actes Sémiotiques IX, 81, CNRS - groupe de Recherches sémio-linguistiques (URL7 de l'institut National de la Langue Française), École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 22.

²⁷³¹ *Materia y forma en poesía*, op. cit. p. 273 : « Sentirla [la construcción] como tal implica que nuestro espíritu la va recordando, que sólo da valor a cada momento de relajamiento y de tensión por su referencia a una estructura entera o sea por su papel arquitectónico en la construcción rítmica ».

²⁷³² *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*, Toronto, Les Éditions Trintexte, 1984, p. 175.

²⁷³³ A ne pas confondre avec l'intertexte (cf. M. Riffaterre, « L'intertexte inconnu », op. cit., p. 5).

²⁷³⁴ Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 41, 1981, p. 8.

²⁷³⁵ On peut se reporter à la définition donnée par Jean Clément dans l'article « Du texte à l'hypertexte » : « La nouvelle écriture hypertextuelle devra sans doute traiter les points de vue et les structures conceptuelles plus comme des paysages à explorer que comme des positions à défendre ou à attaquer. Elle devra rechercher la fluidité et le réemploi plutôt que les fondements et les positions définitives. Elle devra offrir des cheminements qui amèneront le lecteur à revisiter plusieurs fois un fragment donné. Une nouvelle rhétorique est à inventer ou à réinventer. » (J.-P. Balpe, A. Lelu et I. Saleh : *Hypertextes et hypermédiats: Réalisations, Outils, Méthodes*, op. cit., p. 269).

« espace sémantique à construire » par le lecteur²⁷³⁶. Ainsi, après les phénomènes de « reconnaissances » nous observerons, au contraire, son obstruction et la liberté totale du lecteur confronté à des énigmes et à des choix.

3.3.1 Reconnaissances

En quoi le poème constitue-t-il une « maison » ? En quoi nous abrite-t-il et comment nous y retrouvons-nous ? Considéré par nous dans sa modalité « rythmique », ce concept bachelardien renvoie aux notions d'espace connu et cohérent, espace habité ou – au moins – habitable, dans lequel interviennent des phénomènes relevant de processus linguistiques, sémantiques et culturels. C'est d'abord vis-à-vis du langage que le poème suscite une « reconnaissance », chez son lecteur, par la performance lectorale. Or, le langage est un espace « connu » dans la mesure où il provient de la « langue » qui, « configurée dans son ensemble en tant que totalité » (Emile Benveniste)²⁷³⁷, met à disposition un système de règles, de constructions préétablies, de chemins (de lecture) tracés, comme le souligne Jean-Michel Maulpoix, à travers notre propre espace mental, et qui y construisent une « mémoire »²⁷³⁸ :

J'appellerais ainsi *mémoire* ce qui décide de ma langue, de ses orientations et ses inflexions et ce qui me ramène inexorablement vers les mêmes mots et les mêmes rythmes, ceux où sans doute demeurent enfouis les secrets de ma vie. L'écriture repasse sans cesse par les mêmes mots-images. Des mots préférés, des syllabes, des inflexions parfois qui sont les balises et les rythmes de nos chemins aveugles.

3.3.1.1 Reconnaissance d'un langage

Parmi les « balises » (J.-M. Maulpoix) du cheminement lectoral et de l'établissement d'un processus de reconnaissance sont les expressions langagières « toutes faites », métaphores lexicalisées, renvoyant à des lieux communs du langage et de l'imaginaire, particulièrement développées chez V. Aleixandre et L. M. Panero²⁷³⁹. On pourrait citer, dans *Espadas como labios*, le recours à des « universaux »²⁷⁴⁰, tels que l'image de la naissance

²⁷³⁶ *Ibid.*, p. 266.

²⁷³⁷ Pour la définition de « langue » et de « langage », cf. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, *op. cit.*, p. 63.

²⁷³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.* p. 277.

²⁷³⁹ Nous tâcherons ensuite de comprendre pourquoi, car le constat est étonnant.

²⁷⁴⁰ Dans cette expression, en effet, deux « universaux », concernant respectivement la vie (la naissance) et le monde (les « parties du jour ») se regroupent pour constituer, en fin de compte, un universel « sémantique ». A ce sujet, voir la quatrième partie (« *Visions du monde* » et traduction) de Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de traduction*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 191-223

pour évoquer le début du jour²⁷⁴¹ : « nace el día » (v. 5), ou l'idée de « domination » pour désigner une position surplombante par rapport à un paysage²⁷⁴² : « he dominado el horizonte » (v. 11), dans le poème « Nacimiento último »²⁷⁴³. De même, on peut lire dans l'expression « cantando con los codos », au vers 12 du poème « Muñecas » une réminiscence de l'expression langagière certes déformée mais reconnaissable, « hablar por los codos ». Elle permet d'ailleurs la résolution (rapide) de l'incongruité métaphorique (le rapprochement « hablar » / « codos »). Le caractère systématique et lexicalisé de l'expression l'apparente à un proverbe qui non seulement « sollicite, comme dit Marie-Laure Bardèche, la reconnaissance de l'allocutaire »²⁷⁴⁴, mais qui l'invite, voire l'intègre, puisque « l'interprétation » est déjà faite.

Ainsi, en convoquant l'espace souvent parcouru de la langue, le poème fait aussi appel à des *topos* de la pensée, comme au poème 8 de L. M. Panero²⁷⁴⁵ (v. 1: « la paciencia es un arte »), ou dans le poème « Majestad última de los pedés »²⁷⁴⁶ : « su tristeza era un plato de sopa » (v. 40). Loin d'être une élimination du sujet, ce langage qui puise directement dans la langue en montre le fonctionnement intime et, ce faisant, renforce la subjectivité de son discours : « paradoxalement, c'est en adoptant les formes anonymes du 'déjà dit' qu'il devient possible d'échapper à la redite pour (re)dire pleinement »²⁷⁴⁷. Le sujet s'affirme en affirmant sa langue mais, par là, permet aussi au lecteur de se faire lui-même sujet en reconnaissant cette langue²⁷⁴⁸.

Ces associations-clichés renvoient dans l'esprit du lecteur à un lieu commun : une pensée déjà « habitée » (pour reprendre la métaphore de la maison) et dans laquelle, par conséquent, le lecteur se retrouve, à laquelle il adhère, scellant son rapport à l'écrit. Cette « reconnaissance » immédiate ouvre une lecture rythmique, continue du poème au lecteur, élaborée de manière fluide, sans heurt. S'entame une communication « intersubjective » qui

²⁷⁴¹ En outre, le *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española reconnaît ce sens de « nacer » appliqué à un astre : « Dicho de un astro: Empezar a dejarse ver en el horizonte ».

²⁷⁴² Cette définition est d'ailleurs corroborée par le *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española et correspond au quatrième sens du verbe « dominar » : « Divisar una extensión considerable de terreno desde una altura ». Voir également le cinquième sens : « Dicho de un monte, de un edificio, etc.: Sobresalir entre otros, ser más alto que ellos ».

²⁷⁴³ *Espadas como labios*, op. cit., p. 55.

²⁷⁴⁴ Marie-Laure Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 78.

²⁷⁴⁵ *Teoría*, op. cit., p. 88.

²⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁷⁴⁷ Marie-Laure Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, op. cit., p. 70.

²⁷⁴⁸ On retrouve une idée meschonnicienne abondamment développée dans *Politique du rythme, politique du sujet* (op. cit., p. 376) : « c'est par le langage qu'un sujet advient comme sujet, c'est poétiquement qu'est sujet celui par qui un autre est sujet ».

renvoie encore à la forme proverbiale commentée par Mirella Conenna et Georges Kleiber²⁷⁴⁹. Mais plus qu'une forme littéraire et linguistique²⁷⁵⁰, c'est un mode de représentation du monde que le poème exprime, notamment par le recours à des symboles²⁷⁵¹, qui révèlent son ancrage culturel et historique. Ceux-ci sont par exemple associés aux couleurs, dans certains poèmes de J. R. Jiménez : « me había sentido azul »²⁷⁵², où est mise à contribution et, sans doute, exacerbée la connotation de mélancolie associée à la couleur bleue (particulièrement en anglais²⁷⁵³). De même, l'expression de L. M. Panero : « el odio es Amarillo »²⁷⁵⁴ renvoie à une connotation de rancœur et de jalousie associée communément à cette couleur. Or, comme le souligne Edmond Ortigues, « Dans le langage, le symbole est un phénomène d'expression indirecte qui n'est signifiante que par l'intermédiaire d'une structure sociale d'un pacte, d'un serment »²⁷⁵⁵. Et ce pacte est bien un « gage de reconnaissance »²⁷⁵⁶ qui participe d'un mouvement de la lecture jusqu'à un espace « connu » qui transcende la dualité locuteur-lecteur. C'est dans l'établissement de ce lien et dans sa solidification, confirmation, éventuellement variation, que se situe le rythme.

Un mouvement d'appropriation, par le lecteur, d'un langage qu'il habite est alors possible : « ce texte, je le construis, le construis comme mon lieu d'un jour », affirme P. Zumthor²⁷⁵⁷. Mais c'est aussi une reconnaissance et une appropriation de la singularité d'une voix, de ce continu, ou rythme, établi entre une langue et un sujet. La problématique de

²⁷⁴⁹ « Ce n'est que s'il y a stabilisation intersubjective de cette signification construite pragmatiquement c'est-à-dire conventionnalisation de cette interprétation que la phrase acquiert réellement un nouveau sens et devient proverbe. » (« De la métaphore dans les proverbes », *Langue française*, n°134, 2002 (« Nouvelles approches de la métaphore »), p. 67).

²⁷⁵⁰ Cf. le poème de P. Gimferrer « El arpa en la cueva » (*Arde el mar, op. cit.*, p. 169, v. 76-77 : « nieve / quema mi rostro »). Par ailleurs, dans le poème « Le châtiment de Tartuffe » de L. M. Panero, l'expression « equalitarian wind » (v. 16) renvoie à la métaphore lexicalisée du « vent » pour évoquer un courant de pensée. Néanmoins, cette reconnaissance se fait de manière tout à fait indirecte. Nous l'analysons dans le sous-chapitre suivant.

²⁷⁵¹ Cf. le premier poème de la série « Cisnes » de R. Darío (v. 11 : « Soy un hijo de América ») ou le poème « Ofrenda » (v. 4 : « tu torre de marfil »), le poème 7 « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero (v. 6 : « mirada que destruye ») ou, enfin, la composition « Vanitas vanitatum » (v. 20 : « ciegas luchas »).

²⁷⁵² Poème CXXX de J. R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 199, l. 4). Il s'agit d'un jeu de mot sur la connotation nostalgique de « blue » en anglais. Même si le poète la rejète en ce qui concerne ses propres écrits, la reconnaissance de cette connotation est nécessaire à la compréhension du ton critique adopté.

²⁷⁵³ L'expression « feel blue » (dont « sentirse azul » serait la traduction littérale) signifie « avoir le cafard ». Cette signification de la couleur bleue est particulièrement révélatrice, car le locuteur se trouve de *Diario de un poeta recién casado* se trouve aux Etats-Unis. C'est à ce titre que cela peut paraître comme un indice de reconnaissance.

²⁷⁵⁴ Poème 9 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero (v. 2-3, *Teoría, op. cit.*, p. 100). Pour la connotation négative du jaune, associé généralement à la trahison, cf. *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 536-537.

²⁷⁵⁵ Edmond Ortigues, *Le discours et le symbole*, Editions Mouton, 1962, p. 91.

²⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁷⁵⁷ *Performance, réception, lecture, op. cit.*, p. 59.

la construction d'une « reconnaissance » sur le plan linguistique est donc en lien étroit avec celle de l'oralité. Dans le poème XXI de J. R. Jiménez²⁷⁵⁸, le rapport du texte à sa lecture, qui cristallise la tension texte / hors-texte, est marqué par l'interpénétration, dans l'écriture, de l'écrit et du parlé. Dès la première strophe qui « plante » le décor à la manière d'une didascalie (où se succèdent thème, indications temporelles et spatiales), toute mise en forme scripturale est éliminée au bénéfice d'une expression pragmatique qui rattache à trois reprises le thème (« tren », v. 1) au sujet (vers 2, 3, 4) :

Tren de todas las tardes,
donde iba yo antes,
cuando en este paisaje,
viví, que hoy paso, grave...

Par ailleurs, ce caractère « didascalique » de l'écriture, par son aspect compact, son apparence de « bloc », reproduirait la perception de l'oralité, selon Claire Blanche-Benveniste²⁷⁵⁹ : lecture immédiate assimilable à la perception spontanée d'un discours oral. Ainsi, l'expérience du locuteur est évoquée dans la strophe 2 sans autre liaison avec l'objet observé (strophe 3) que la seule juxtaposition²⁷⁶⁰.

– ¡Dulce, corto viajar,
del pueblo al naranjal,
de la novia al pinar! –

Par ailleurs, selon W. Iser, la lecture procède elle-même par « paquets » ou « blocs » et non selon un mot-à-mot linéaire²⁷⁶¹. La construction syntaxique et strophique de ce poème semble donc « coller » au processus de lecture, anticipant sur les « regroupements » qu'effectuerait le lecteur. C'est une manière d'inclure d'ores-et-déjà la lecture dans le texte, *via* l'oralité. Lecture et texte semblent mutuellement s'approprier l'un l'autre, comme avec l'adverbe « ¡Aquí! » (v. 12) qui introduit d'emblée le lecteur dans un espace propre au locuteur²⁷⁶² et, de

²⁷⁵⁸ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 115.

²⁷⁵⁹ C. Blanche-Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura, op. cit.*, p. 24: « Al escuchar una producción oral, se discernen sintagmas y no palabras aisladas; en lo escrito identificamos las unidades mediante palabras gráficas; el proceso de percepción es fundamentalmente diferente ».

²⁷⁶⁰ L'opposition des signes typographiques (notamment horizontaux, qui encadrent la strophe 2, et verticaux, qui encadrent chaque vers de la strophe 3) souligne cette écriture par « blocs ».

²⁷⁶¹ « Le décodage procède par paquets (chunks) plutôt que par unités de mots isolés et (...) ces paquets correspondent aux unités syntaxiques de la phrase ». Il renvoie à Maurice Schesinger (W. Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, p. 201).

²⁷⁶² On peut se référer, entre autres, à la nuance de « aquí » par rapport aux autres adverbes spatialisateurs « ahí » et « allí » (cf. J.-M. Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 166).

ce fait, annule l'extériorité qui est la sienne, rompt la frontière entre texte et hors-texte, la remplace par le continu, la fonde en un rythme.

Ici, l'oralité est perceptible dans le style langagier lui-même, par le recours à une élocution simple, une prédominance de termes courants, généraux (« paysage », v. 3), familiers au sens propre du terme (« mujer, madre », v. 15, « hermana, amante », v. 16), ainsi que le verbe « estar » (v. 10 et 11) et, surtout les interjections « ¡Qué bien! » (répété trois fois, v. 10, 11 et 13). C'est en reproduisant, par des constructions-types ou par des références communes, l'oralité d'un discours spontané, que le poème appelle vers lui la lecture et l'anticipe. Il construit une « maison » que le lecteur habite sans peine et dans laquelle il se reconnaît. Cette reconnaissance est essentielle à la bonne marche de la performance. A son tour, « par son geste de dévoilement, le lecteur opère et allons jusqu'à dire résout le rapport d'extériorité paradoxal qui relie l'espace textuel à l'espace littéraire », affirme Alice Godfroy²⁷⁶³. La lecture (stimulée par le locuteur et réalisée par le lecteur) tisse un lien d'harmonie entre le texte et l'extérieur (le hors texte auquel le lecteur appartient) et élabore le rythme du poème comme « flux continu » et comme réalisation d'une voix par un langage.

3.3.1.2 Reconnaissance littéraire et culturelle

Cette rencontre de l'espace textuel et de l'espace littéraire instituée par la lecture ouvre le poème sur le champ de la littérature. La reconnaissance de clichés littéraires²⁷⁶⁴ qui renvoient à un patrimoine commun partagé par le lecteur et le locuteur²⁷⁶⁵ instaure une résurgence, dans le texte, de discours empruntés, renvoyant à des « habitudes » de littérature²⁷⁶⁶. Le poème apparaît comme un *forum*, immense place publique (culturellement déterminée) sur laquelle se croisent différentes voix dont on ne repère pas toujours la provenance (les références ou allusions ne sont le plus souvent pas identifiées précisément) car elles suscitent une fusion de tous les discours, dans laquelle le lecteur se trouve pris. Dans

²⁷⁶³ Alice Godfroy, « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », *Acta Fabula*, Novembre-Décembre 2006 (vol. 7, n°6), URL : <http://www.fabula.org/revue/document1705.php>.

²⁷⁶⁴ Il n'est d'ailleurs pas toujours facile de différencier les premiers des seconds, comme le souligne Charles Mauron (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *op. cit.*, p. 225) : « Aussi les archétypes littéraires sont-ils dans bien des cas, mal discernables des lieux communs imaginatifs ».

²⁷⁶⁵ Sur ces rapports (nous y reviendrons), cf. notamment les premières pages de *Palimpsestes* de G. Genette (*op. cit.*, p. 7-16), où il définit les catégories de ce qu'il nomme la « transtextualité ». Les cas d'« allusions » que nous évoquons ensuite renvoient, selon sa typologie, à l'intertextualité au sens strict (p. 8).

²⁷⁶⁶ Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. Il évoque en particulier les « choses déjà lues » (*ibid.*, p. 50) qui permettent ce que nous appelons, avec P. Zumthor, la reconnaissance.

son article « L'intertexte performanciel », P. Zumthor souligne d'ailleurs cette interpénétration des voix²⁷⁶⁷ :

Le poème en effet est senti comme la manifestation particulière, en un temps et un lieu donnés, d'un vaste discours constituant globalement un trope des discours ordinaires tenus au sein du groupe social.

On trouve ces *topos* littéraires chez P. Gimferrer : motifs bibliques, tels que « trompetas del poniente » (v. 7 du poème « Mazurca en este día »), images clichés (comme le rapprochement de l'eau et du verbe « lamer » : « río lamiendo », v. 13 du même poème ; de l'amour et de la blessure, v. 12 de « Julio de 1965 »), représentation de l'eau comme un miroir (v. 21), du ciel comme une coupole (v. 64)²⁷⁶⁸.

Ces références « muettes » (car non rapportée à l'hypotexte²⁷⁶⁹ original) sont fréquentes également chez R. Alberti²⁷⁷⁰, notamment dans « Sueño del marinero »²⁷⁷¹ où interviennent tour à tour les métaphores clichés du « bras du fleuve » (« un cano y dulce río / que da su brazo », v. 2-3), de l'animalisation de la mer (avec le terme « lomo », v. 5) et de la féminisation du printemps (« blanca primavera, desnuda y yerta », v. 8). Les deux dernières renvoient à un patrimoine littérature diffus et ancien, notamment mythologique et évoquent, respectivement, les dieux Poséidon²⁷⁷² et Flora²⁷⁷³. Dès son commencement, le recueil *Marinero en tierra* convoque un imaginaire riche, multiple, mais déjà parcouru par le lecteur, qui permet d'instaurer, d'emblée, une « reconnaissance » dans la lecture du poème. Il est révélateur que ces références scandent assez régulièrement les premiers tercets du poème, rappelant constamment ce patrimoine littéraire au lecteur, conditionnant par là-même sa lecture et tissant de par leur régularité, un lien culturel et référentiel entre les différentes

²⁷⁶⁷ « L'intertexte performanciel », *op. cit.*, p. 58.

²⁷⁶⁸ Cf. également R. Darío, le premier « Retrato » (v. 3 : « ojos de jasper » et « barba de trigo »), le poème « Thánatos » (v. 1 : « camino de la vida ») ; chez J. R. Jiménez, le poème CCXVI (v. 3 : « encendidas hojas secas »), et chez V. Aleixandre, le poème « Muñecas » (v. 10 : « piel sedeña »).

²⁷⁶⁹ Nous utilisons la terminologie de G. Genette, dans *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13 et suivantes.

²⁷⁷⁰ Outre l'exemple qui suit, cf. notamment : « la faz del alba » (v. 10 du sonnet « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti »), « las puertas del ocaso » (v. 9 du sonnet « Alba de noche oscura »), « los mares de los ojos míos » (v. 14 du sonnet « Malva-Luna de Yelo »), « ladran sus perros », renvoyant à la mer (v. 4 du poème « El niño malo »), « el viento [...] silbando » (v. 11-14 du poème « Dialoguillo de otoño »), « mirlo enlutado » (v. 9 du poème « De 2 a 3 »), « Lunas en agonía » (v. 14 du poème « Ardiente-y-fría »). Dans ce cas il s'agit peut-être d'une allusion à F. García Lorca, « la mar te tragüe » (v. 7 du poème « Chinita »).

²⁷⁷¹ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 79.

²⁷⁷² Le terme « lomo » peut renvoyer, notamment, au cheval dont Poséidon serait l'inventeur. Il est d'ailleurs fréquemment figuré sur un char tiré par des chevaux (cf. Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 530).

²⁷⁷³ Sur la féminisation du printemps et la sensualité de la déesse Flora, cf. le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 278.

allusions. Une double continuité s’instaure donc, sur le plan vertical (du texte aux textes antérieurs) et sur le plan horizontal (des différentes allusions intertextuelles entre elles).

Il ne faut pas toutefois confondre la régularité des différentes allusions ponctuelles avec un rythme de la répétition ou de l’alternance. Les références littéraires ne sont que les marques ou les saillies d’un processus élaboré en profondeur et qui installe la relation du poème à un patrimoine littéraire dans le continu de la lecture et selon un rythme élaboré par un procédé de « reconnaissance » toujours encouragée et réconfortée chez le lecteur²⁷⁷⁴.

On peut en outre observer comment, quelques vers plus bas, des images plus proprement visuelles s’appuyant sur le langage (« el plumero azul de la palmera », v. 12) ou des figures mythiques (telle que la sirène, à partir du vers 15) confirment l’établissement d’un univers harmonieux permettant une lecture cohérente et « familière » (au sens où une « maison » nous est familière, encore une fois en référence à G. Bachelard) du poème. Notamment, la figure de la « sirène » ne correspond ici que peu à son origine homérique²⁷⁷⁵ et renvoie plutôt à une représentation culturelle dont la popularité même est un vecteur (voire un « accélérateur ») de la reconnaissance.

Le poème « Mi corza »²⁷⁷⁶ de R. Alberti stimule également la reconnaissance, de manière suivie, d’un patrimoine commun et lointain. Sa forme traditionnelle invite, par sa « saveur archaïque », à une lecture par mise en rapport. Le poème se présente dans son intégralité comme une réécriture, soit une « répétition » d’autres poèmes²⁷⁷⁷. En outre, il se caractérise également dans sa forme même par la répétition. La stimulation d’une lecture par la « reconnaissance » de l’intertextualité va donc de pair avec la construction de cette lecture comme unitaire, cohérente, et qui consiste à « ramener » le poème à « du connu » tant sur le

²⁷⁷⁴ Contrairement à ce qu’on observera plus loin (en 3.3.3 notamment), il n’y a pas de moment de « perte » du lecteur, ni de doute. Le « rappel » du patrimoine ne laisse pas le processus de « reconnaissance » s’interrompre.

²⁷⁷⁵ *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 588.

²⁷⁷⁶ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 95. Cf. notre première partie où nous avons déjà évoqué ce poème, chapitre 1.3.2.2. Dans cette catégorie, voir également les poèmes « Don Diego sin don » (référence à la forme du « zéjel ») et les poèmes « El húsar » ou « Correo » dans lesquels le lexique entre également en jeu dans l’établissement d’un rapport vertical au patrimoine littéraire. Dans le poème « Correo » (*op. cit.*, p. 92), si l’italique des vers 7 à 14 traduit la présence, au sein du poème, d’un discours étranger et ancien avec l’expression « S. M. la Reina » qui, par le recours au champ lexical de la marine (« regatas », v. 7, « lanchas », v. 8), rappelle le XVII^e siècle espagnol et les guerres menées par l’« Armada », comme le suggère le terme « cañoneras »).

²⁷⁷⁷ Il s’agit notamment de la chanson anonyme du XV^e siècle dont R. Alberti se serait inspiré mais également d’une série de chansons de ce type, mariant également les vers heptasyllabes et pentasyllabes.

plan vertical (inclusion dans un patrimoine littéraire) que sur le plan horizontal (cohérence du texte lu)²⁷⁷⁸.

Chez R. Darío, le recours à un patrimoine littéraire commun au locuteur et au lecteur est marqué par la lexicalisation de certaines références, notamment avec la mise au pluriel de noms propres qui, par là-même, se « figent » et marquent leur caractère topique. Ainsi on trouve, dans « Cyrano en España » : « Roxanas » (v. 6)²⁷⁷⁹ et dans le premier « Retrato » : « Decamerones » (v. 14)²⁷⁸⁰. Le pluriel marque ici la capacité de ces références littéraires (respectivement aux œuvres d'Edmond Rostand et de Boccace) à être reçues et mises en rapport les unes avec les autres par le lecteur. Dans la subjectivité du lecteur réside la nécessaire mise en réseau (intertextuelle) de cette diversité du patrimoine et de la préservation d'une dimension continue, malgré la pluralité, voire la plurivocité. Dans le recueil *Teoría* de L. M. Panero, on peut citer les poèmes « Licantropi, hiboux, calaveras » ou « Vanitas vanitatum »²⁷⁸¹ constitués par des références abondantes et réitérées.

Il faut souligner que cette réitération du lien hypertextuel n'est pas à comprendre, selon nous, comme une hétérogénéité redoublée, mais comme un tissage plus serré, plus solide. Certes, dans « Du texte à l'hypertexte », Jean Clément parle de « discontinuité » : « L'hypertexte est une des figures de cette nouvelle textualité. Il se caractérise par sa non-linéarité et par sa discontinuité potentielle »²⁷⁸², mais, si la perception, c'est-à-dire l'isolement, d'un intertexte, marque bien, à première vue, l'hétérogénéité ou la pluralité du discours, l'intertextualité, en tant que forme de « textualité », précisément, c'est-à-dire de « tissage », ne réside pas dans le constat d'une diversité mais dans le réseau qui s'y établit. Nous avons d'ailleurs défini ce réseau comme un mouvement, élaboré, rythmiquement, dans l'espace et le temps du poème. L'intertextualité n'est donc pas une hétérogénéité surajoutée à un discours « premier » (celui du locuteur), mais bien une constitution multiple à l'intérieur du poème, la marque du continu établi par un jeu de rapports du poème et de son « extérieur ». C'est à ce titre qu'elle est rythmique.

²⁷⁷⁸ Nous avons souligné en introduction à ce chapitre la présence de cette idée chez U. Eco et A. Alonso. Observons notamment, l'apostrophe « buen amigo » qui constitue dans le même temps une répétition sur le plan horizontal (v. 1 et 5) et un renvoi à une expression populaire. C'est, en outre, une marque de l'oralité dans le texte. La reconnaissance s'établit aussi, dans le même temps, avec le langage.

²⁷⁷⁹ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 80.

²⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 104.

²⁷⁸¹ Dans le premier cas, il s'agit de *topos* culturels et littéraires ; dans le second cas, d'allusions multiples à l'*Apocalypse* (le titre renvoie, en outre, à l'*Ecclésiaste*).

²⁷⁸² « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *op. cit.*, p. 265.

Nous l'avons dit, l'unicité de ce rapport intertextuel est permise par la subjectivité (unique) du lecteur. La pluralité de ses lectures détermine aussi le rythme du poème liminaire du recueil *Cantos de vida y esperanza* de R. Darío, « Yo soy aquel que ayer no más decía »²⁷⁸³. Les multiples références culturelles et symboliques qui adoptent deux modalités, l'une littéraire, l'autre culturelle (et religieuse), élaborent un « milieu »²⁷⁸⁴ lectoral, c'est-à-dire un espace hébergeant l'élaboration d'une voix et construit par la lecture selon un double processus de passage. Pour Maurice Blanchot, « le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur »²⁷⁸⁵. En effet, c'est par la lecture (notamment celle des références intertextuelles) que le poème se dote d'une construction.

Les références, proprement littéraires d'abord, majoritairement situées dans la première moitié du poème (v. 1- 60), conduisent *via* un premier élargissement du champ, de la personne du locuteur²⁷⁸⁶ à l'histoire littéraire, puis, en suivant un second élargissement, de l'histoire littéraire à la littérature elle-même. Le premier mouvement est marqué par la référence constante au XIX^e siècle (« con Hugo », « con Verlaine », v. 11), rattachée à la jeunesse du locuteur (v. 13-14), par rapport à laquelle toute antériorité est figée et perçue comme vieillissante : « muy siglo diez y ocho y muy antiguo » (v. 9)²⁷⁸⁷. L'adjectivation du syntagme nominal « siglo diez y ocho » implique la fixation du XVIII^e siècle sous un jour unique et constitue une première ébauche de stimulation de la « reconnaissance », par le lecteur, d'un patrimoine littéraire déterminé historiquement et de l'interprétation de ce patrimoine. Le poème encourage, donc, dans sa forme même, la convocation de lectures multiples et antérieures, qui constituent un espace de partage du locuteur et du lecteur.

Le second élargissement, à savoir : le passage de l'histoire littéraire à la littérature en tant que telle, est établi par la succession des références des vers 41 et 42 : « Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana ». Or, c'est bien par la lecture – ici celle du locuteur comme ancien lecteur – que la traversée des siècles (et, en l'occurrence, leur

²⁷⁸³ *Op. cit.*, p. 69. On pourrait également citer le poème « Al rey Óscar » (*op. cit.*, p. 77).

²⁷⁸⁴ Nous prenons le terme de « milieu » au sens de G. Deleuze et F. Guattari (*Mille plateaux, op. cit.*, p. 384) : « chaque milieu est vibratoire, c'est-à-dire un bloc d'espace-temps constitué par la répétition périodique de la composante. Chaque milieu est codé, un code se définissant par la répétition périodique, mais chaque code est en état perpétuel de transcoding ou de transduction ».

²⁷⁸⁵ *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 255.

²⁷⁸⁶ Le point de départ est la référence double, maintes fois commentée, des vers 1 et 2 où les expressions « verso azul » et « canción profana » (v. 2) renvoient respectivement aux recueils précédents de R. Darío, *Azul* et *Prosas profanas*.

²⁷⁸⁷ En outre, l'enjambement des vers 9-10, qui précède l'expression « y muy moderno » symbolise la rupture au niveau de l'histoire littéraire.

comparaison) est possible. Les « performances » qui ont eu lieu (la lecture de Góngora et de Verlaine par le locuteur du poème) sont appelées à se renouveler en la personne du lecteur, permettant ainsi une résorption de la diversité (historique, notamment) confondue par une subjectivité unique. La référence intertextuelle impulse la dynamique de constitution d'un espace (textuel *et* culturel) cohérent²⁷⁸⁸.

Si la première moitié du poème correspond à l'affirmation d'une lecture proprement littéraire (par l'abandon progressif de son ancrage dans une histoire personnelle et collective), la seconde renvoie, quant à elle, à ce dialogue avec le lecteur, conforté, entre les vers 70 et 80, par une multiplicité de références à des figures de l'Antiquité : Psyché (v. 70), la satire (v. 71), Hypsipyle (v. 75), Pan (v. 78) ou encore Philomèle (v. 72). Cette dernière allusion est révélatrice de la cohérence textuelle qui s'établit *via* les références intertextuelles (et dans ce cas mythologiques) et que seule la lecture rend possible. En effet, l'allusion au mythe de Philomèle (transformée en rossignol²⁷⁸⁹) renvoie à une seconde facette de l'image de l'oiseau évoqué par une symbolique toute différente au vers 3²⁷⁹⁰. Encore une fois, une logique qui échappe à la linéarité scripturale émane de la lecture et de la « reconnaissance » comme dynamique de lecture.

La deuxième partie du poème, cependant, symbolise un parcours tout différent. Les références à la mythologie se raréfient à partir du vers 80. Si l'image du « gran Todo » (v. 79) peut renvoyer au cosmos de l'Antiquité, c'est la Bible qui apparaît ensuite comme hypotexte prépondérant, à partir de l'allusion au Christ (v. 87) et de paroles (tirées de l'Évangile de Jean²⁷⁹¹) qui lui sont rapportées (v. 88). Au-delà du verset cité, ces mots révèlent le sens global du passage de l'Évangile énonçant l'arrivée de Jésus comme incarnation de la parole divine²⁷⁹². Or, il est révélateur, et évidemment symbolique, que ce poème marque, à l'échelle du recueil, l'émergence d'une voix-je. L'idée d'épanouissement n'est suggérée, ici, que par

²⁷⁸⁸ Il est d'ailleurs révélateur que « l'espace » scriptural et personnel au locuteur soit clairement évoqué par le *topoi* de la « torre de marfil » (v. 49). La mise en rapport de cette conception isolée de l'écriture avec une écriture, au contraire, ouverte sur le monde (« tuve hambre de espacio y sed de cielo », v. 51) introduit la possibilité d'un dialogue avec le lecteur du poème. Celui-ci est possible grâce aux références culturelles et littéraires.

²⁷⁸⁹ *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 508.

²⁷⁹⁰ Pour la symbolique littéraire de l'oiseau, voir, par exemple, le poème « Ode to a nighthale » de John Keats, ou le conte « Le rossignol et la rose » d'O. Wilde.

²⁷⁹¹ Jésus dit exactement : « Je suis le chemin, la vérité, la vie » (*Évangile de Jean*, 14-6, *Nouveau Testament, op. cit.*, p. 151).

²⁷⁹² On peut d'ailleurs les mettre en rapport avec d'autres versets du début de l'évangile (*Nouveau Testament, op. cit.*, p. 129 : « Cette vie était la lumière des hommes » (1. 4), « Cette lumière était la seule lumière véritable » (1. 9), « Celui qui est la Parole était dans le monde » (1. 10), « c'est Dieu qui leur a donné une nouvelle vie » (1. 13), « Celui qui est la parole est devenu un homme et il a vécu parmi nous, plein de grâce et de vérité » (1. 14).

les références intertextuelles. Bien que renvoyant à un passage de l'hypotexte biblique²⁷⁹³, l'allusion finale à Bethléem (« hacia Belén », v. 112) reprend cette valeur symbolique d'« avènement ». La pluralité d'espaces hypotextuels est résorbée et unifiée par la lecture. L'image finale, qui rappelle celle de l'exode biblique, « la caravana pasa », reprend l'idée du parcours menant de l'Antiquité au christianisme et, symboliquement, l'affirmation d'une voix unique alimentée de références (et de lectures) antérieures multiples²⁷⁹⁴.

En outre, cette unité de la voix est toujours perçue comme émanant de la pluralité, dans la référence aux quatre textes des Évangiles : si celui de Jean est clairement évoqué, les trois autres apparaissent de manière implicite sous l'allusion à Bethléem. Le poème « Yo soy aquel que ayer no más decía » marque donc la réunion, d'une part, de la mise en retrait de l'individu pour la promotion d'un espace littéraire dans lequel le lecteur peut se reconnaître dans le continu de la lecture, et, d'autre part, de l'affirmation d'une voix propre. C'est bien la lecture, non seulement la nôtre, mais les lectures passées revendiquées par le locuteur, qui permettent la « reconnaissance » de ce double mouvement. Si la construction du poème est rendue apparente par des mouvements et des progressions, c'est la permanence de la lecture, comme présence continue, qui détermine sa véritable nature rythmique.

3.3.1.3 Reconnaissance d'un « milieu »

Plus largement, la reconnaissance d'un univers linguistique et littéraire, entraîne, chez le lecteur, celle d'un « milieu » : univers social, culturel, géographique que le poème convoque parfois de manière explicite. C'est alors une complicité entre individus qui guide la lecture et « situe » l'écriture par rapport à un contexte.

Par exemple, le poème CXCIII, « Iberia »²⁷⁹⁵, de J. R. Jiménez, est déterminé par la présence d'un cadre²⁷⁹⁶, d'ailleurs annoncé par le titre, comme c'est le cas pour le poème de P. Gimferrer « Oda a Venecia ante el mar de los teatros »²⁷⁹⁷. D'ailleurs, cette dynamique se

²⁷⁹³ Elle apparaît dans les *Évangiles* de Jean (2. 4-14), Matthieu (2.1), Michel (5.1), ainsi que dans l'ancien testament (Samuel, 16.1).

²⁷⁹⁴ On peut peut-être y voir une réminiscence du poème « Les bohémiens en voyages », de Charles Baudelaire, mais sans citation exacte, la référence diffuse dans « l'hypertexte » marquant, encore une fois, le continu instauré par la lecture de l'intertextualité.

²⁷⁹⁵ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 254.

²⁷⁹⁶ Il en va ainsi également des poèmes XLVII (références culturelles à l'Espagne) CIX (références à New York), CXIV (référence au XV^{ème} siècle), CXVI (références à New York), CLII (références à un tableau de Couture). On peut également citer le poème « Casadita », de R. Alberti, *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 24. Les différentes références renvoient à l'Espagne et à l'Andalousie.

²⁷⁹⁷ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 133.

retrouve principalement dans les quatre premiers poèmes du recueil *Arde el mar* de P. Gimferrer, où les considérations géographiques côtoient des allusions géopolitiques et historiques : ces dernières prévalent dans le poème initial « Mazurca en este día »²⁷⁹⁸, par des références aux personnages (Vellido, v. 1, Urraca, v. 9) et aux lieux (« Zamora », v. 2, « Castilla », v. 6). Dans le poème « Cascabeles »²⁷⁹⁹, la référence littéraire à Antonio de Hoyos y Vinent est corroborée par une série de renvois au contexte historique et géopolitique de l'Europe du début du XX^e siècle²⁸⁰⁰. Le poème élabore, petit à petit, un espace interne, accompagnant son lecteur sur des sentiers déjà connus, et mêlant expérience culturelle et expérience réelle²⁸⁰¹. Cette confusion montre bien qu'au-delà de l'écriture d'une expérience, c'est sa lecture – tant celles du locuteur que celles de chaque lecteur – qui détermine la cohérence de l'espace littéraire esquissé. Les divers procédés de reconnaissance influent directement sur son rythme. Celui-ci est d'abord marqué par la progression : la reconnaissance d'un monde par le lecteur se fait « à tâtons ». Pour Víctor García de la Concha, les neuf premiers vers constituent une élaboration progressive d'un « décor » : « describe en *tempo lento* la ciudad de Montreux »²⁸⁰² (v. 1). L'apparition des « personnages » est, elle aussi, lente (une indication à chaque fin des vers 2 et 3), mêlant réalité historique (« Hoyos y Vinent », v. 2, dont le nom se répètera ensuite régulièrement à la fin du poème : v. 43, 52 et 58) et référence littéraire (« lady Rebeca Wintergay »²⁸⁰³). Enfin, des références historiques et politiques (« belle époque », v. 6, « milenaria Europa », v. 8, « Gran Guerra », v. 11) confirment cette élaboration suivie d'un « milieu » : une ambiance mondaine et stéréotypée²⁸⁰⁴, et définie ici comme appartenant au passé.

²⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 131.

²⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 137.

²⁸⁰⁰ Cf. Andrew Debicki, « *Arde el mar* como índice y ejemplo de una nueva poética », *Anthropos*, n°140, 1993, p. 48 : « Toda la red de alusiones a este mundo ginebrino representa una especie de obra literaria (re)creada por Gimferrer para evocar en el lector la experiencia central del poema ». Cependant, comme le souligne A. Debicki, ce poème renvoie également au recueil *Cántico* de J. Guillén mais cette référence n'est jamais explicite et sa reconnaissance n'est pas « facilitée » par le poème de P. Gimferrer.

²⁸⁰¹ Sur l'imbrication de ces deux expériences, voir ce que dit Pere Gimferrer lui-même dans la revue *El Cultural* (05/04/2010), en ligne : http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15371/La_poesia_a_debate : « En la medida que un poema es tal pertenece por definición al ámbito de la experiencia cultural; y en la misma medida al de la experiencia cotidiana porque la cultura no es algo separable de nuestra propia vida; y el mito de la poesía espontaneísta es totalmente ajeno al funcionamiento del poema como artefacto literario. »

²⁸⁰² Artículo de Víctor García de la Concha, « Primera etapa de un “novísimo” : Pedro Gimferrer: *Arde el mar* », *op. cit.*, p. 99.

²⁸⁰³ L'hypotexte est le récit *Los cascabeles de Madama Locura* d'Antonio Hoyos y Vinent. (Cf. note de Julia Barella, ed. cit., note 10, p. 137).

²⁸⁰⁴ Pour V. García de la Concha (*op. cit.*, p. 55), ce poème constitue un « verdadero manifiesto ‘camp’ ». Il fait référence à la notion définie par Susan Sontag (cf. « Le style camp » in *L'œuvre parle, Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Bourgeois, 1968, p. 421). En outre, Pere Gimferrer lui-même évoque ce poème dans *Los raros*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 1999, p. 127.

Certes, l'élaboration d'une « ambiance »²⁸⁰⁵ provient de stratégies proprement scripturales : la lecture semble guidée par le locuteur, et son rythme se superpose à la progression sémantique du texte²⁸⁰⁶. Ainsi, la nostalgie émane des référents eux-mêmes, dont l'évocation trahit l'appartenance au passé (il en va ainsi de « káiser » ou du nom « Prusia », v. 8, par exemple, ou encore de l'allusion au Monténégro, v. 29²⁸⁰⁷). Elle provient aussi de phénomènes linguistiques : l'appellation « Gran Guerra » porte linguistiquement la marque de la désuétude²⁸⁰⁸, accentuée par l'esthétique « camp » qui caractérise le lexique, comme le souligne V. García de la Concha²⁸⁰⁹.

Outre ces procédés qui guident le lecteur dans la visualisation de cet univers, on observe également des phénomènes proprement « lectoraux » : ce n'est plus seulement le lecteur qui est guidé, mais la lecture, en tant que cheminement et processus. Ainsi, l'expression « azul de Prusia » (v. 8) qui désigne, au sens propre, une couleur, connote, par avance, la guerre de 1914-1918 qui n'est évoquée que quelques vers plus loin. Il en va de même de l'adjectif « rubicunda » dont la paronomase avec le nom du fleuve « Rubicón » (en espagnol) peut suggérer, encore une fois, l'imminence d'un danger, particulièrement de la guerre (selon son origine dans le droit romain). Le terme de « walkiria » l'évoque, d'ailleurs, de manière plus symbolique, mêlant la reconnaissance (culturelle et mythologique) à l'élaboration d'une lecture cohérente.

Ces indices constituent des prolepses par suggestion, qui, après que le lecteur a été guidé de manière progressive dans les premiers vers, poussent la lecture vers l'avant et lui confèrent un potentiel suggestif et créateur. En outre, c'est bien l'harmonie de ces expressions et du cotexte (somme d'expressions et références cohérentes) qui permet d'en faire un nouveau stimulus de la « reconnaissance ». Ainsi, P. Zumthor établit qu'outre la

²⁸⁰⁵ Guillermo Carnero parle d'« ambientación en la Belle Epoque » (article « Culturalismo y poesía 'novísima' ». Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles' de *Arde el mar* », in *Novísimos, postnovísimos, Clásicos, La poesía de los 80 en España*, sous la direction de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Ed. Orígenes, 1991, p. 21)

²⁸⁰⁶ On observerait donc un rythme par la répétition du *leitmotiv* que constitue le rappel constant d'une même ambiance. Bernard Franco insiste sur le fait que la présence du *leitmotiv* a à voir avec ce que Baudelaire appelle le « système mnémonique », ce qui renvoie à la fonction première du rythme en poésie » (Article « Rythme et symbole », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, op. cit., p. 252).

²⁸⁰⁷ La date de l'invasion du Monténégro par l'Autriche, 1916, correspond d'ailleurs à la date d'écriture du roman *Los cascabeles de Madama locura*. Coïncidence qui souligne une fois de plus l'interpénétration du « quotidien » (c'est le mot employé par P. Gimferrer dans *Los raros*, cf. *supra*) et du littéraire.

²⁸⁰⁸ En effet, cette appellation (qui fait référence au nombre de morts) put être remise en cause après la guerre de 1939-1949 (Cf. *Le petit Robert des noms propres*, op. cit. p. 892).

²⁸⁰⁹ *Op. cit.*, p. 56 : « El poeta nos da en seguida una lista que corresponde, paralela, a las que Susan Sontag brinda en su libro 'Contra la interpretación' como ejemplos de lo 'camp' ('espejos nacarados', 'tango', 'anémonas', 'cabellera áurea', etc.) ». Citons également les expressions « ópalos lacustres » (v. 2), « pérgola » (v. 11), et surtout l'énumération des vers 19 à 25.

« reconnaissance », la seconde modalité de la performance est l'émergence²⁸¹⁰ : « un phénomène qui sort de ce contexte en même temps qu'il y trouve place ». Ainsi, quelques éléments (l'allusion au bleu de Prusse, v. 8, au parfum du Monténégro, v. 29) émergent par leur connotation avant d'être reconnus et considérés dans leur harmonie par rapport au reste du poème. Le rythme est ce continu qui campe sous la diversité apparente et permet la mise en rapport de la pluralité.

La cohérence n'est donc pas incompatible avec la suggestion. L'harmonie ne signifie par l'élimination d'un autre ou d'un ailleurs. La lecture par « reconnaissance », en fin de compte, ne suppose pas la disparition de l'exotisme. En effet, le poème « Sombras en el Vittoriale »²⁸¹¹ a pour « décor » l'Italie de Gabriele D'Annunzio²⁸¹². La lecture par reconnaissance est donc également une lecture qui suscite, « inspirative »²⁸¹³ : « dans une telle page, dit G. Bachelard, l'imagination, la mémoire, la perception échangent leur fonction. L'image s'établit dans une coopération du réel et de l'irréel, par le concours de la fonction du réel et de la fonction de l'irréel »²⁸¹⁴.

Cette convocation d'un « irréel » ou d'un imaginaire par la lecture est particulièrement visible avec le poème « El vals »²⁸¹⁵ de V. Aleixandre. D'une part, les références mondaines abondent et, comme on l'a vu plus haut, construisent un décor complexe et complet, du fond musical : « Esta orquesta » (v. 4), aux personnages « las damas » (v. 17) et « los caballeros » (v. 19) jusqu'aux détails caractéristiques d'un milieu social ou d'une mode (« los bigotes », v. 21). Ces références ne sont pas seulement des coïncidences thématiques qui « scindent » le poème de V. Aleixandre. Ce sont aussi des invitations à la reconnaissance. Rosa Fernandez Urtasún observe, dans ce poème, un « apogeo de los convencionalismos »²⁸¹⁶ : c'est dire la portée sociale des références et images qui constituent presque un tableau, « representación 'cruel de un hecho de sociedad' » (Sergio Arlandis, citant Carlos Barral²⁸¹⁷) ou « escena de

²⁸¹⁰ *Performance, réception, lecture, op. cit.*, p. 34. « 'Emergence', un phénomène qui sort de ce contexte en même temps qu'il y trouve place. Quelque chose se crée, atteint sa plénitude ».

²⁸¹¹ *Arde el mar, op. cit.*, p. 140. C'est le dernier de cette série de quatre poèmes qui présentent selon nous une dynamique de lecture par reconnaissance d'un « monde ».

²⁸¹² Cf. les allusions aux toponymes : fleuve (« Tíber, Tíber », v. 5), ville (« Pescara », v. 14), lac (« lago de Garda » v. 28) et aux personnages historiques : « los Este » (v. 6).

²⁸¹³ G. Bachelard utilise ce terme à propos de l'image (*op. cit.*, p. 63).

²⁸¹⁴ *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 67. Si nous reprenons cette affirmation, c'est bien pour doter le terme « image » de son sens le plus large et le rapprocher d'imaginaire.

²⁸¹⁵ *Espadas como labios, op. cit.* p. 59. On peut également citer le poème « Salón », *op. cit.*, p. 97.

²⁸¹⁶ *La búsqueda del hombre a través de la belleza. Un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre, op. cit.*, p. 59.

²⁸¹⁷ *Vicente Aleixandre*, Madrid, Editorial Sintesis, p. 85.

costumbres de una sala de fiestas » où apparaissent, selon José Andújar Almansa, « las buenas maneras burguesas »²⁸¹⁸. Si Sergio Arlandis évoque l'aspect pittoresque²⁸¹⁹ de ces images, c'est semble-t-il, leur cohérence qui donne vie à l'univers bourgeois qu'elle représente.

Toutefois, la cohérence autour du cadre ou milieu est percée de représentations imagées qui, pour n'en être pas moins pittoresques et reconnaissables par le lecteur, mettent en péril l'univers bourgeois par leur connotation ironique. L'espace littéraire s'apparente à une « coquille », qui selon la typologie de G. Bachelard, constitue « la meilleure marque de l'émerveillement »²⁸²⁰. Comme la maison, elle désigne un cocon, mais dans le cas de la coquille, « l'imagination ne va pas tarder à faire sortir [...] des êtres plus étonnants que la réalité ». L'image des « pechos exuberantes en bandeja » (v. 25) renvoie peut-être à la mode du corset qui fait ressortir la poitrine²⁸²¹, mais l'image est peu flatteuse et plutôt subversive : l'expression « en bandeja » qui assimile les seins à des aliments, fait écho à une représentation assez populaire et vulgaire. Il en va de même de la métaphore *in absentia* des « dulces tartas caídas sobre los hombros » (v. 26) qui peuvent renvoyer visuellement aux broderies et dentelles mais où l'on décèle aussi, comme le souligne José Luis Cano²⁸²², une réminiscence des « gags » de Charlie Chaplin. Enfin, l'expression « el polvillo de azúcar sobre las frentes » (v. 30) peut renvoyer à la poudre de teint et à cette société bourgeoise, mais la métaphore culinaire tourne le raffinement en dérision.

Du point de vue du référent – et de la thématique – ces images semblent bien présenter, comme le dit, Lorenzo Oliván²⁸²³, « una aparente falta de conexión ». Néanmoins, du point de vue de la lecture, non seulement elles renvoient à une représentation guidée, tout du long, par la même irrévérence et la même ironie vis-à-vis de la société dépeinte, mais elles participent

²⁸¹⁸ « Tres recuerdos del paraíso: Aleixandre, Alberti, Cernuda...y Bécquer », in *Vicente Aleixandre*, Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 44. Recueil d'article publié pour le vingt-cinquième anniversaire de la mort du poète.

²⁸¹⁹ *Vicente Aleixandre*, *op. cit.*, p. 82.

²⁸²⁰ *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 107.

²⁸²¹ Celui-ci a été popularisé au XIX^e siècle alors que « le Paris d'Hausmann et d'Eugénie » étend son influence sur le monde de la mode (*La mode*, Dominique Waquet et Marion Laporte, Que sais-je, Paris, PUF, 1999, p. 93, note 1). Cette situation spatio-temporelle correspond d'une part à l'influence sur la mode d'une société bourgeoise (*ibid.*, p. 95) décrite dans ce poème, d'autre part à la popularisation de la valse (deuxième moitié du XIX^e siècle). On peut-êtré voir, en outre, un jeu de mots dans le terme « bandeja » qui pourrait faire écho à « banda » que le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española donne comme synonyme de « faja » (http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=bandeja).

²⁸²² Cf. note 26 de notre édition du recueil *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 60.

²⁸²³ « Fusión de lo creado (el primer Aleixandre) », in *Vicente Aleixandre*, Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 175: « En los orígenes de Alberti y de Lorca pesa el influjo de esa tradición popular más que ningún otro. En los orígenes de Cernuda y Aleixandre la huella más visible sin duda alguna es la de Guillén » et p. 177 : « En *Espadas como labios*, las imágenes en aluvión mantendrán entre sí su aparente falta de conexión. Sutil ironía, visible en alguno de los poemas más famosos del libro como 'El vals' ».

du mouvement de « reconnaissance » lectorale. La reconnaissance de l'ironie par le lecteur pose la base du continu rythmique, au-delà de la première impression visuelle d'incohérence²⁸²⁴.

En outre, l'ironie instaure une complicité auteur-lecteur. Comme disent Joëlle Gardes-Tamine et Michèle Monte, « la poésie présente les objets du discours comme déjà connus, créant ainsi une scène d'énonciation où locuteur et allocutaire sont censés partager les mêmes références »²⁸²⁵. Au-delà de l'évocation du salon bourgeois, c'est un autre espace culturel qui est « reconnu » par le lecteur et puise dans son imaginaire : Charlie Chaplin, le langage parlé, les métaphores familières (culinaires). Ici, tous ces renvois évoquent une culture populaire qui offre un contrepoint à la culture bourgeoise et dans laquelle lecteur et locuteur se retrouvent. Au-delà de la reconnaissance d'un « milieu », c'est en effet une reconnaissance du sujet poétique qui est élaborée par le texte, car c'est lui, notamment, que dévoilent l'ironie et l'humour. La lecture s'institue alors comme un rapport de sujet à sujet, une complicité.

3.3.1.4 D'un sujet à l'autre : un rythme de l'extériorisation

Cette relation de sujet à sujet peut également émaner de références à un hors texte supposé connu du lecteur et qui conduit à un mouvement, suggéré au sein même du poème, de mise en relation intérieur-extérieur, de rapport entre l'espace du réel et l'espace textuel. Il s'agit d'un autre procédé de « déterritorialisation » qui suit un flux plus ou moins direct et rapide et s'élabore comme un processus rythmique.

Celui-ci est suggéré dans le premier poème intitulé « Con él » que R. Alberti dédie à J. R. Jiménez²⁸²⁶. Si certaines allusions sont explicites (« Palos de Moguer », v. 2), d'autres renvoient à une culture générale littéraire plus diffuse et plus incertaine, comme le syntagme « la mar » (v. 4) où l'article semble faire allusion à une vision poétique de la mer (telle qu'on la trouve, par exemple, dans le *Diario de un poeta recién casado*), ou encore « tu barba negra » (v. 6) qui renvoie à l'apparence physique du poète, tel qu'il apparaît sur son portrait

²⁸²⁴ Selon Bernard Franco, « Le jeu intertextuel souligne dans quelle mesure le rythme dépasse ses dimensions sonore et visuelle en ce qu'il établit un contact plus total entre l'homme et son être », *op. cit.*, p. 241.

²⁸²⁵ Joëlle Gardes Tamine et Michèle Monte, « Introduction », *Semen*, 24, « Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux », 2007, URL : <http://semen.revues.org/document6583.html>.

²⁸²⁶ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 120. On peut également penser au sonnet « Catalina de Alberti, italo-andaluzá » (*Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 89). Outre la référence à notre connaissance biographique de l'auteur (ses origines italiennes), le vers 4 du poème fait également allusion au recueil lui-même avec le motif : « los mares albertianos ».

peint par Emilio Sala²⁸²⁷, et finalement « yo barbilampiño » (v. 7) qui renvoie à la différence d'âge entre R. Alberti et J. R. Jiménez²⁸²⁸. La lecture est nécessaire à la mise en rapport de ces références dont l'assemblage renvoie à la personne de Juan Ramón Jiménez, mais l'identité du poète n'est finalement pas révélée directement. La reconnaissance apparaît comme un processus de suggestions et d'intuitions où la relation intersubjective entre locuteur et lecteur s'élabore en douceur.

Cette relation intersubjective dans laquelle le lecteur se laisse guider par le locuteur et qui se fonde sur la complicité tourne parfois à la manipulation. Dans le poème 10 de la section « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁸²⁹, un « milieu » poématique est élaboré par une série de références qui convergent autour des thèmes du crime, de la mort²⁸³⁰ et de l'horreur, et doivent être mises en rapport par la lecture. Un tissu homogène se forme, réunissant des renvois explicites à ces thématiques, tirés de la Bible (l'Apocalypse est citée en anglais, v. 63²⁸³¹), de la mythologie (avec la référence à l'Enfer : « Coccyto », v. 52²⁸³²), de l'histoire²⁸³³ (avec les références aux tueurs en série Peter von Kurten²⁸³⁴, v. 64, et Gilles de Rais, v. 69), et de la culture populaire et ésotérique (avec la retranscription d'une carte de tarot « XII The Hanged Man », v. 73). Ces références plurielles et concordantes construisent un milieu certes uni, mais dérangent, de par la thématique autour de laquelle le lecteur met en rapport ses connaissances et ses lectures. Tout d'abord, les motifs mortuaires renvoient à une thématique tabou de notre société, une des grandes figures de « l'étranger », comme le souligne J. Kristeva dans *Etrangers à nous-mêmes*²⁸³⁵. Aussi, l'adoption, comme *leitmotiv* du poème de la figure de l'autre, de l'« inquiétante étrangeté » qu'il suscite, engendre une

²⁸²⁷ En couverture de l'édition Cátedra de *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*

²⁸²⁸ Cette différence est soulignée par J. R. Jiménez lui-même dans une lettre à R. Alberti où il affirme par ailleurs son amitié pour l'auteur de *Marinero en tierra* (Barcelona, Bruguera, 1977, p. 108-109). Cf. également le portrait de Rafael Alberti de Gregorio Prieto (1923), reproduit dans *Ínsula*, n°198, 1963, p. 5.

²⁸²⁹ *Teoría*, *op. cit.*, p. 105.

²⁸³⁰ Lina Iglesias souligne que « la mort se présente comme la figure obsédante de l'univers pénitentiaire : elle est partout, même lorsqu'elle n'est pas nommée, car chaque image semble marquée par un signe mortel et c'est dans l'avènement de l'image même que se manifestent le travail et le dire de la mort » (« Leopoldo María Panero, une poétique de la mort », *Cauces*, n°2, 2001, p. 232).

²⁸³¹ Il s'agit d'un renvoi à l'Apocalypse, 7. 14 : « ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'Agneau » (*Nouveau testament*, *op. cit.*, p. 349).

²⁸³² Il s'agit d'un fleuve des enfers, cf. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 151.

²⁸³³ En outre, l'allusion au journal « The observer », v. 67, semble renvoyer au contexte même de diffusion de cette référence (et, au moins, hypothétiquement, à une lecture antérieure du locuteur de ce poème).

²⁸³⁴ Il s'agit d'un tueur en série ayant sévi à Düsseldorf en 1929.

²⁸³⁵ Paris, Gallimard, 1991, p. 270-285. Par ailleurs, Joaquín Ruano également, dans son article « Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero » (*Anuario brasileño de estudios hispánicos*, n° 19, 2009, p.29), évoquent les « visiones fuera de contexto que producen esa sensación de extraño » chez le poète.

sorte de dédoublement du sujet qui le renvoie à son « propre inconscient »²⁸³⁶, comme si, *via* la répétition du motif de la mort, le continu s'établissait, paradoxalement, par ce qui représente le mieux la rupture. Comme si la clé d'une lecture cohérente était le dessaisissement qu'elle supposait d'abord.

En outre, la prolifération des références au crime a ici un caractère « pervers » où le plaisir littéraire émane de l'esthétisation de la souffrance²⁸³⁷. Or, le texte incite le lecteur à faire prospérer cette dynamique de lecture par reconnaissance et mise en rapport avec le thème mortuaire : l'allusion à l'œuvre de L. Carroll *La chasse au snark* (« el castor se suicida », v. 2²⁸³⁸) est déformée et son aspect morbide est renforcé jusqu'à rompre avec la tonalité humoristique de l'hypotexte. Le processus de lecture, en établissant la cohérence du poème, prend le lecteur au piège d'une toile intertextuelle qui s'auto-engendre. On constate, là encore, à quel point l'intertextualité, loin d'être une marque de l'altérité, est bien à l'origine du continu textuel. Le lecteur complice se surprend en effet à voir le crime partout : indirectement, la phrase « me arrepiento de mi vida » (répétée et diffuse aux vers 1, 8, 9, 13, 15) est comme un *leitmotiv* qui renvoie non seulement à la mort (au moins imminente) de son locuteur mais à une vie passée dans le crime²⁸³⁹. De même, si la référence à la mort n'est pas toujours explicitement évoquée²⁸⁴⁰, le nombre des allusions mortuaires engendre un effet de « série » : une dynamique « collective » perpétuée par la lecture. Le verbe « destejer » (v. 10 et 16) renvoie à l'image d'une vie détruite, même si la symbolique « affichée » par le texte est tout autre²⁸⁴¹. Pour G. Bachelard, « L'image n'est plus descriptive, elle est résolument inspirative »²⁸⁴² : c'est la lecture qui concrétise cette « inspiration ». Le motif du corbeau (v. 57) acquiert également une symbolique mortuaire (souvent activée par la littérature, notamment dans le poème d'E. A. Poe, « The raven »²⁸⁴³). Le terme « silencio » se dote de la

²⁸³⁶ *Etrangers à nous-mêmes ?*, *op. cit.*, p. 271.

²⁸³⁷ Claudie Terrasson évoque en effet « l'esthétisation évidente des cadavres » chez L. M. Panero : « le poème frappe par le mélange troublant de réalisme et de sensualité dans l'évocation des corps morts » (cf. « L'oeuvre poétique de Leopoldo María Panero : une écriture hors-normes », *op. cit.*).

²⁸³⁸ Une mort est bien évoquée dans l'hypotexte mais elle n'a pas lieu par suicide et ne concerne pas le personnage du Castor mais le Boulanger.

²⁸³⁹ En l'occurrence, elle semble traduire de manière anticipée les paroles de Peter von Kurten qui aurait en effet fini par avouer ces crimes.

²⁸⁴⁰ C'est le cas au vers 35, avec la répétition de termes de la même famille « muriendo de la muerte », et 36 : « cadáver ».

²⁸⁴¹ Il s'agit d'un renvoi ponctuel à l'*Odyssée* (« Penélope desteje », v. 16) qui n'a d'ailleurs pas d'autre résonnance dans ce texte.

²⁸⁴² *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 63.

²⁸⁴³ « The raven », *Miscellaneous poems in The complete tales and poems*, New York, The Modern Library, 1938, pp. 943-946. En outre, il s'agit d'un hypotexte explicite du poème « La segunda esposa » de ce même recueil. Le lien s'établit donc aisément, même si l'allusion à son « dialogue » « inutile » renvoie plutôt à la fable

même connotation qui renvoie, d'ailleurs, à un lieu commun du langage (« un silencio de muerte »). Ainsi, notre perception rythmique est déterminée par ces connotations établies lors de la lecture. Son rythme est donc guidé par les « récurrences sémantiques que nous appelons présomption d'isotopie et notamment des récurrences rythmées codifiées en rhétorique », selon Giulia Ceriani²⁸⁴⁴. L'allusion au journal « The observer », enfin, qui pourrait renvoyer à la source journalistique d'où est tirée la référence à Peter von Kurten, est rapportée directement au locuteur par la première personne du pluriel « venderemos », mais peut-être aussi au lecteur. Incité, par les références présentes, à en produire d'autres, ce dernier devient non seulement un « voyeur » de l'écriture de la mort et du crime (Peut-être peut-on y voir un jeu de mot sur le titre de « The observer » ?) mais aussi un véritable « complice » de l'acte d'écriture. Il emprunte la voie que lui suggère le texte, pour la perpétuer, la reproduire et ainsi établir la cohérence textuelle, sous le sceau, en l'occurrence, de l'esthétisation du crime et de la mort²⁸⁴⁵. Non seulement les références instaurent dans le texte un espace convergent, mais elles guident la lecture en l'incitant, par le principe de cohérence qui en détermine le continu rythmique, à perpétuer et à reproduire ce système. Cette reproduction fait de la lecture un phénomène dynamique et indépendant du texte seul. Le rythme se constitue par ce double processus de cohérence de l'écriture, et de reconnaissance de cette cohérence par la lecture. Il s'élabore, paradoxalement, par un rapport locuteur-lecteur continu qui surplombe l'altérité et l'étrangéité primordiales. Si la dimension continue de cette reconnaissance et la cohérence sont largement encouragées par le texte lui-même, leur affirmation et leur maintien supposent des mouvements et des variations qui font parfois vaciller le rapport entre la reconnaissance et son impossibilité.

3.3.2 Cheminements de lecture

Le processus rythmique lectoral suit parfois un véritable « cheminement » : Pierre Ouellet évoque « la chaîne patiemment déroulée des énoncés qui se présentent l'un après

de La Fontaine : « enamorado y cuervo proseguían inútilmente su diálogo » (v. 57) (*Fables*, Saint-Benoît-sur-Loire, Ed. Lazarus, 1988, p. 8).

²⁸⁴⁴ *Du dispositif rythmique*, *op. cit.*, p. 176.

²⁸⁴⁵ Cet état de complicité du lecteur est observé aussi par Andrée Chauvin-Vileno (« Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *op. cit.*) à propos de *W ou le souvenir d'enfance* de G. Pérec de manière assez différente toutefois : « le système de W se révèle très proche de l'univers concentrationnaire. Le lecteur qui s'en avise n'échappe pas à un sentiment de culpabilité. » L'ouvrage met, dit-elle, « le lecteur à l'épreuve en fait le découvreur de l'horreur. » (« Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *op. cit.*).

l'autre sous le regard et dans l'esprit, que la mémoire et l'imagination activent »²⁸⁴⁶. Si le terme de « mémoire » renvoie à une élaboration continue et temporelle de l'œuvre qui implique, semble-t-il, la reconnaissance, celui d'imagination évoque une lecture poussée en avant, ouverte sur l'inconnu. Le rapport du lecteur au poème s'élabore alors selon une dialectique de l'extérieur et de l'intérieur, de l'altérité et du « connu » (ou reconnaissable). L'inconnu est aussi une « inconnue », c'est-à-dire, selon la définition mathématique du terme, « une variable à déterminer »²⁸⁴⁷ : non pas tant à une donnée inaccessible, que quelque chose que l'on cherche et qui engendre, par conséquent, une lecture dynamique. Cette dernière est donc un phénomène temporel lorsque la « reconnaissance » n'advient qu'au terme d'un processus.

Ainsi, dans certains poèmes, la lecture commence sur une intuition, confirmée par la suite, comme dans le poème XLVIII, « Argamasilla del Mar » de J. R. Jiménez²⁸⁴⁸ :

Sí. La Mancha, de agua.
Desierto de ficciones líquidas.
Sí. La Mancha, aburrida, tonta.

– Mudo, tras Sancho triste,
negros sobre el poniente rojo, en el que aún llueve,
Don Quijote se va, con el sol último,
a su aldea, despacio, hambiento,
por las eras de ocaso –.

¡Oh mar, azogue de cristal;
mar, espejo picado de la nada!

La référence à Miguel de Cervantès est d'abord suggérée par le titre « Argamasilla del Mar » qui, comme le précise une note de Michael P. Predmore²⁸⁴⁹ semble renvoyer à Argamasilla del Alba, ville où se trouve la prison d'où Miguel de Cervantès aurait écrit le *Quichotte*. Or, la référence ne semble pas précisément faciliter une reconnaissance immédiate, d'abord parce que le véritable nom du village est « Argamasilla del Alba » (et non « del

²⁸⁴⁶ Ouellet Pierre, « Lecture à vue : perception et réception », in *L'acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, Québec, Nota Bene, 1998, p. 305.

²⁸⁴⁷ *Le nouveau petit Robert*, op. cit., p. 1151.

²⁸⁴⁸ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 135. Cf. également, dans le même recueil le poème CXXXVIII (*ibid.*, p. 206) : mise à part le titre (« Tarde de primavera en la Quinta avenida ») il faut attendre la ligne 10 (paragraphe II) pour que la culture des Etats-Unis soit d'abord suggérée par des références à l'art (« Mark Tawain », « Brevoort », l.10-11) avant d'être située géographiquement.

²⁸⁴⁹ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 135, note 17.

Mar »)²⁸⁵⁰, ensuite parce que cette donnée biographique est contestée, voire « destruída para siempre », selon Francisco Rodríguez Marín qui la qualifie d'« absurda fábula »²⁸⁵¹. Plus qu'une donnée rassurante renvoyant au « connu », cette précision plonge le lecteur vers une incertitude du texte cervantin. En effet, le toponyme pourrait renvoyer, dans la diégèse du *Quichotte*, au village du personnage lui-même²⁸⁵², mais là encore, il ne s'agit pas, loin s'en faut, d'un véritable « lieu commun » (déjà parcouru par le lecteur), mais plutôt d'un non-lieu, présence-absence, dont l'évocation est évitée par Cervantès dont on se rappelle l'*incipit* : « En algún lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme »²⁸⁵³.

Bien sûr, face à ce type de référence littéraire et culturelle, la dimension idiosyncratique de la lecture²⁸⁵⁴ détermine le déroulement du processus de reconnaissance, et c'est l'appréhension rythmique du poème elle-même qui change. Dans *Lector in fabula*²⁸⁵⁵, Umberto Eco explique le travail auquel se livre le texte pour assurer la cohérence :

‘le bras du lac de Côme qui s'étend ver le sud...’ : et si je tombe sur un lecteur qui n'a jamais entendu parler de Côme ? Je dois faire en sorte de le récupérer plus loin, pour le moment faisons comme si Côme était un *flatus vocis*, comme Xanadou. Ensuite, je ferai des allusions au ciel de Lombardie, au rapport entre Côme, Milan et Bergame et la situation de la péninsule italienne. Bref, le lecteur qui présente une carence encyclopédique est attendu tôt ou tard au tournant.

Dans ce poème de J. R. Jiménez, la reconnaissance du *Quichotte* se fait, de même, progressivement. La référence à « La Mancha » (v. 1) constitue à une « fausse piste » qui pourrait donner lieu à un contresens : associée au motif de l'eau (« La Manche, de agua »), elle semble logiquement désigner la mer. Néanmoins, cette interprétation est démentie par le titre (elle constitue donc tout au plus un blocage, une discontinuité de la lecture). En outre, sa répétition au vers 3 semble inviter à une réinterprétation et, littéralement, à une « seconde lecture » du terme « Mancha ». Par ailleurs, le terme « ficciones » (v. 2) guide la lecture vers le champ littéraire en organisant, dans l'esprit du lecteur, une compréhension « projective »,

²⁸⁵⁰ La reconnaissance n'est pourtant pas rendue impossible par cette « erreur » car, comme dit Luis Acosta Gómez : « La acción del lector consiste en la *normalización* de la indeterminación » (*El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989, p. 165).

²⁸⁵¹ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, édition de Francisco Rodríguez-Marín, Escasa-Calpe, 1958, tome 1, p. 8, note 5.

²⁸⁵² Cette localisation précise est en revanche affirmée par Fernández de Avellaneda, auteur de la suite apocryphe de la première partie du *Quichotte* (Elisabeth Delrue, *La littérature de langue espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipse, 2002, p. 140).

²⁸⁵³ *Ibid.*, p. 47.

²⁸⁵⁴ Cf. l'introduction à ce chapitre.

²⁸⁵⁵ *Op. cit.*, p. 67.

poussée plus avant dans le texte²⁸⁵⁶. Si le terme de « ficciones » n'évoque rien qui soit en corrélation avec la Manche comme canal maritime, il est effectivement plus significatif de le rapprocher de l'autre acceptation, plus hispanique, de « la Mancha ».

Le « jeu de mot » initial, autour du double sens de « Mancha » constitue une interruption, vite débloquée dans la seconde strophe. En effet, la Manche est un lieu véritablement mis en évidence par Cervantès et intrinsèquement rattaché, dans le titre même de son œuvre, au personnage de Don Quichotte²⁸⁵⁷. Sur les plans littéraire et hispanique, son évocation déclenche donc ce que Wolfgang Iser nomme un « horizon d'attente », c'est-à-dire qu'il « présente un aperçu qui, même s'il est concret, contient certains éléments indéterminés ». Comme le précise l'auteur de *L'acte de lecture*, « ceux-ci éveillent une attente du mode de détermination »²⁸⁵⁸ ; l'élaboration de cet horizon est donc bien un phénomène rythmique : Marco J. Jacquemet définit l'attente comme un « vouloir-être-conjoint », en rapport avec le désir, et, par conséquent, comme une composante essentielle du rythme²⁸⁵⁹.

Cet horizon d'attente est confirmé avec la référence explicite à la diégèse du *Quichotte* et au personnage de « Sancho » (v. 5). Or, là encore, l'adjectif « triste » renvoie conjointement au connu et à l'inconnu. Dans la diégèse du *Quichotte*, en effet, ce n'est pas Sancho que désigne l'adjectif « triste » mais le personnage éponyme, surnommé par son écuyer « el caballero de la triste figura »²⁸⁶⁰. Le procédé de « déviation initiale », observé également pour la référence à « Argamasilla del mar » et le terme « Mancha », se répète alors que l'hypertexte juanramonien opère une confusion entre les deux personnages.

Néanmoins, par cette confusion, c'est l'œuvre dans sa globalité, son « système » (plus qu'un « lieu » textuel particulier, un « instant » de cette œuvre) qui sont sollicités²⁸⁶¹. Il existe donc un fort décalage entre, d'une part, la ponctualité de la référence hypertextuelle (ici : un

²⁸⁵⁶ Dans *Lire les cultures, la connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes* (Paris, Kimé, 2008, p. 50), Lorenzo Bonoli soutient que « compréhension révèle sa nature foncièrement projective : elle est le résultat de la confirmation de nos projections de sens sur l'objet ».

²⁸⁵⁷ En cela, la province de la Manche comme lieu du *Quichotte* s'oppose à celui d'Argamasilla.

²⁸⁵⁸ W. Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 203. Cette notion d'horizon d'attente est également utilisée par Luis Acosta Gómez (*El lector y la obra : teoría de la recepción literaria, op. cit.*) qui cite abondamment tant W. Iser (p. 174) que H. R. Jauss (p. 81). Il fait également référence à E. Husserl.

²⁸⁵⁹ « Matériel pour une définition du rythme », 4^{ème} Colloque d'Albi *Langage et significations* : « Le rythme avec Henri Meschonnic », organisé par l'École des hautes études en sciences sociales, l'Université de Toulouse-Le Mirail, l'École normale d'Albi, 4-9 juillet 1983 ; responsable Georges Maurand, p. 53.

²⁸⁶⁰ Chapitre XIX, tome II, *op. cit.*, p. 115.

²⁸⁶¹ Dans *La citation ou le travail de la seconde main* (Paris, Seuil, 1979, p. 77-80), Antoine Compagnon définit les rapports établis par les différents types de citation. Dans le cas présent il pourrait s'agir d'un rapport T2-S1, citation à la fois indicelle et symbolique (p. 78-79).

syntagme nominal, « Sancho triste ») et, d'autre part, un système global. Cette disproportion entraîne un élargissement considérable sur le plan sémantique, une densité sémantique et référentielle qui engendre un horizon d'attente. Ce rapport constitue un guide qui pousse la lecture plus avant. En effet, la déviation initiale que nous évoquions est résolue avec la mention explicite du personnage de don Quichotte (vers 6). G. Genette mentionne en effet le « plaisir de chercher » qui guide certaines lectures marquées par les réitérations²⁸⁶².

Une fois la « reconnaissance » progressive effectuée, s'entame immédiatement une seconde étape : à peine le lecteur a-t-il le sentiment d'avoir « saisi » la référence que celle-ci lui échappe (« Don Quijote se va »). Dévoilée, elle perd son statut d'objet du poème, d'inconnue à chercher, pour être incorporée à l'esthétique elle-même et déterminer la manière d'appréhender le paysage. Si le terme « aldea » (v. 7) connote toujours l'univers rural de la Manche (renvoyant peut-être justement à « Argamasilla del Alba »), ce n'est pas le cas des deux vers finaux entièrement consacrés à la mer, en contrepoint du lieu terrestre d'Argamasilla (et qui semble quant à eux, renvoyer au « premier » sens de « Mancha » défini plus haut). Néanmoins, la métaphore : « azogue sin cristal » (v. 9) n'évoque-t-elle pas un procédé d'alchimie et par conséquent une métamorphose qui rappelle les hallucinations du chevalier de la Manche ? De même, si la métaphore de la mer comme miroir (v.10) est un *topos*, l'adjectif « picado » (v. 10) évoque ou connote la lance du Quichotte alors même que l'expression « la nada » renvoie encore à l'idée d'hallucination. Bien sûr, il est difficile de dire dans quelle mesure cette interprétation est conditionnée par la référence précédente et quelle est la part de liberté du lecteur, mais on ne peut que constater le caractère temporel de la lecture qui s'alimente de sa mémoire personnelle, établie au fil du poème. Ainsi, Umberto Eco affirme, dans *Les limites de l'interprétation*, l'importance de considérer la connotation comme un « phénomène de processus, c'est-à-dire un phénomène contextuel »²⁸⁶³. La lecture ne se contente pas de suivre la ligne du texte : elle emmagasine et charrie l'imaginaire que le

²⁸⁶² G. Genette, « L'autre et le même » in *Répétition et variation* (Jacques Ruffié, Gérard Genette, Paul Deveau, et alii, Paris, PUF, 1985, p. 13) : « Il y a pourtant dans la forme (plus) proprement dite de la *variation* telle qu'elle s'exerce, disons, de Bach à Webern, quelque chose de plus immédiatement séduisant, sans doute parce que plus perceptible au profane : tout renversement mis à part, le thème initial y sert de trame et de guide, et le jeu consiste à tenter d'identifier la récurrence à travers ses métamorphoses – et réciproquement : plaisir de rechercher, *ricercare*, disait-on jadis (paraît-il) à propos des thèmes enfouis dans le discours polyphonique ».

²⁸⁶³ *Les limites de l'interprétation, op. cit.*, p. 165.

poème distille au fur et à mesure de son cheminement²⁸⁶⁴. Elle renvoie donc à un processus rythmique.

Nous avons observé un mouvement de l'inconnu vers le connu, d'écart résorbé et résolu dans le cheminement (temporel) de la lecture. On peut également citer le poème « Cyrano en España » de R. Darío²⁸⁶⁵. En outre, cette « perte » initiale du lecteur est particulièrement évidente pour les poèmes qui comportent, dans leur titre, une expression en langue étrangère. L'apparition d'un « ailleurs » linguistique et culturel crée une impression d'« étrangeté », en écho au caractère étranger de la langue utilisée. On trouve ce phénomène dans les poèmes LX, « Sky », LXII, « Physical culture », LXVI, « Berceuse », ou CCXXIX « National Arts Club » de J. R. Jiménez. Dans les deux premiers et dans le quatrième cas, ce phénomène renvoie à la propre situation d'étranger du locuteur²⁸⁶⁶, en inversant, dans le recueil, les rapports d'autochtones à étrangers qui ont cours dans l'espace référentiel.

Dans le poème « Sky »²⁸⁶⁷, cette confrontation à l'autre entraîne une réflexion sur la nature de l'altérité²⁸⁶⁸ mais le désarroi initial est, progressivement, considéré comme « résoluble » comme le suggère l'adverbe « aún » (v. 3) et la forme progressive « estoy aprendiendo » (v. 5). D'un décalage, d'une rupture, on passe à l'évocation d'une convergence possible : bref, de la déviation à la reconnaissance, de l'inconnu au connu, selon une conception rythmique activée par la lecture²⁸⁶⁹. Cette dynamique lectorale rappelle la « lecture rétroactive », définie par Michael Riffaterre : « Au fur et à mesure de son avancée au fil du texte, le lecteur se souvient de ce qu'il vient de lire et modifie la compréhension qu'il en a

²⁸⁶⁴ La métaphore du cheminement est utilisée par P. Ouellet dans son article « Lecture à vue » (*op. cit.* p. 305) : « Lire c'est 'choisir', 'cueillir', dit l'un des sens de *leger* qui met en valeur la liberté du lecteur, mais c'est aussi, dans un autre sens de l'étymon latin, « suivre de près », « parcourir » comme on dit du marcheur qui suit une piste ou parcourt une sente, dont le tracé limite sa liberté d'aller où bon lui semble.

²⁸⁶⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 80. Cf. par exemple l'expression « gran manchego » (v. 4) qui renvoie à Cervantès dont l'identité n'est précisée que plus bas (v. 10). De même, plus loin les allusions à « Durandal » (v. 53) et à « Tizona » (v. 54) renvoient respectivement aux personnages de Roland et du Cid qui ne sont évoquées explicitement qu'au vers 60. Le premier poème de « Los Cisnes » (*ibid.*, p. 99) semble présenter le même phénomène mais n'est pas une référence intertextuelle mais l'image visuelle du « point d'interrogation », suggérée au vers 1 (« ¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello ») et confirmée plus bas (« la interrogación de tu cuello », v. 32).

²⁸⁶⁶ Les deux premiers exemples cités (*Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, respectivement p. 147 et 150) se situent dans la troisième partie, alors que le locuteur et en « América del este ».

²⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 150.

²⁸⁶⁸ Cf. le vocabulaire qui renvoie à l'altérité (« otro », v. 1, « no es mío », v. 3).

²⁸⁶⁹ Si ce passage est réalisé par l'écriture, c'est la lecture, qu'elle soit théâtrale (orale) ou mentale, qui donne corps à cette « déviation » et à sa résolution.

eue, en fonction de ce qu'il est en train de décoder. Tout au long de sa lecture, il réexamine et révisé par comparaison avec ce qui précède »²⁸⁷⁰.

Le poème « Le châtimeut de Tartuffe » de L. M. Panero²⁸⁷¹ présente ce cheminement par lequel la lecture se nourrit, au fur et à mesure de son étalement temporel.

Every triumph of Vanity
is followed, inexorably, by Shame
because Shame is more powerful than Vanity
and Vanity doesn't succeed in eliminating
the weight of bodies which inexorably fall, afterwards,
and come back to their original place; inexorably,
inexorably like the thoughts of a tram conductor
is the lax which drives everything to its place
and makes unsuccessful the noble efforts of Vanity
and makes of the Devil a failure, an eternal failure
pursuing in vain his body, his impossible body
an echo to his voice, in the desert
to his voice, which is desert
and only desert, pursuing in vain an echo
in the desert, and flesh for his no consecrated bones.
And always the wind, the ferocious and equalitarian wind
levels the desert and sweeps away
the buildings that Vanity made up with effort,
with hard effort, the buildings which briefly coloured
the desert and which now are dust, only dust and ashes
to nourish us until the end of time.

Le poème débute sur un écart linguistique initial²⁸⁷² qui engendre un jeu d'ambivalence dans l'intégralité du poème, malgré la « reconnaissance » progressive. Certes, le titre en français permet une « reconnaissance » grâce à la référence, puisqu'il est emprunté à Arthur Rimbaud²⁸⁷³. Mais à son tour, cette « reconnaissance » est (ponctuellement) déçue par la

²⁸⁷⁰ *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil (Collection Poétique), 1983, p. 17.

²⁸⁷¹ *Teoria*, op. cit., p. 79.

²⁸⁷² Celui-ci est d'autant plus fort qu'il s'agit du premier poème du recueil. Nous avons par ailleurs commenté le statut d'« introduction » de ce premier poème dans notre première partie.

²⁸⁷³ Arthur Rimbaud, « Le châtimeut de Tartufe », in *Premier cahier, Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale française, 1999, p. 203. En voici le texte intégral :

Tisonnant, tisonnant son cœur amoureux sous
Sa chaste robe noire, heureux, la main gantée,
Un jour qu'il s'en allait, effroyablement doux,
Jaune, bavant la foi de sa bouche édentée,
Un jour qu'il s'en allait, "Oremus", - un Méchant
Le prit rudement par son oreille benoîte
Et lui jeta des mots affreux, en arrachant
Sa chaste robe noire autour de sa peau moite !
Châtimeut !... Ses habits étaient déboutonnés,
Et le long chapelet des péchés pardonnés
S'égrenant dans son cœur, Saint Tartufe était pâle !...

seconde « déviation » que constitue la nouvelle étrangeté linguistique du poème, non pas en français (comme on pourrait s’y attendre) mais en anglais. Cette double défaite de la reconnaissance a pour effet – tout rhétorique – de capter l’attention du lecteur, de lui signifier un horizon d’attente pour l’instant fluctuant, mais dans lequel se présente déjà une « inconnue » à chercher²⁸⁷⁴.

En effet, en renvoyant à la fois à la faute de « Tartuf(f)e »²⁸⁷⁵ et à son châtiment, le poème se présente comme un commentaire métatextuel et généralisant (« Every », « inexorably ») du poème d’A. Rimbaud et de l’hypotexte antérieur qu’est la pièce de Molière. En outre, de par sa thématique et par la répétition (à cinq reprises) du terme « Vanity », il renvoie aussi à l’*Ecclésiaste*²⁸⁷⁶. Sur le plan de l’intertextualité, une triple reconnaissance a donc lieu, facilitée dans un premier temps par la clarté de l’expression langagière soutenue par les articulations logiques²⁸⁷⁷ et les images qui renvoient à des domaines familiers et contemporains²⁸⁷⁸, c’est-à-dire à « du connu », comme la comparaison du vers 7 : « like the thoughts of a tram conductor ». Cette cohérence est également permise par les répétitions lexicales²⁸⁷⁹ ou sémantiques²⁸⁸⁰ qui assurent la bonne compréhension du lecteur.

Néanmoins, à partir du vers 11, la lecture – qui semblait accompagnée – est de nouveau « déroutée » : l’expression « this impossible body » résume le rapport conflictuel du personnage du faux dévot à son corps, mais l’adjectif « impossible » contredit l’affirmation de

Donc, il se confessait, priait, avec un râle !

L'homme se contenta d'emporter ses rabats...

- Peuh ! Tartufe était nu du haut jusques en bas !

²⁸⁷⁴ On observe, là encore, le caractère temporel de la lecture et la conception d’une temporalité comme succession des instants, par la confrontation de la reconnaissance et du désarroi. Le concept de succession d’instant (déjà souvent utilisé par nous) renvoie à G. Bachelard : *L’intuition de l’instant* et *La dialectique de la durée*.

²⁸⁷⁵ Molière l’écrit avec deux « f », A. Rimbaud avec un seul. Le titre choisi par L. M. Panero regroupe donc bien les deux hypotextes puisqu’il adopte l’orthographe de Molière tout en citant A. Rimbaud.

²⁸⁷⁶ *Ancien testament, op. cit.*, p. 904 (1.2 : « De la fumée, dit le Sage, tout n’est que fumée, tout part en fumée »).

²⁸⁷⁷ Cf. les termes « because », v. 3 et « and » en début des vers 4, 9, 10 et 16.

²⁸⁷⁸ En outre, ce contexte urbain peut constituer une réminiscence d’autres poèmes d’A. Rimbaud (« Les effarés », *Premier cahier, op. cit.*, p. 96) et plus largement, de celle de Baudelaire.

²⁸⁷⁹ Cf. la répétition de la métaphore des vers 5-6 : « the weight of bodies which inexorably fall, afterwards / and come back to their original place », reprise plus bas par une expression généralisante : « the law which drives everything to its place » (v. 8). En outre, l’interprétation de cette métaphore comme l’affirmation du corps et de l’inutilité de l’ignorer est facilitée par l’interaction des hypotextes de l’*Ecclésiaste*, Molière et A. Rimbaud.

²⁸⁸⁰ Les vers 9 et 10 constituent des variantes du même message sémantique. « Unsuccessful » (v. 9) fait écho à « a failure, an eternal failure » (v. 10) puis à « in vain » (v. 11). Cette dernière expression permet, encore une fois, l’élaboration d’un processus de reconnaissance en jouant sur la polysémie de « vanity » et en renvoyant à l’hypotexte biblique.

la présence inexorable de ce corps, exprimée plus haut (v. 5). « Le cours de la pensée est obstrué », comme dit W. Iser²⁸⁸¹ qui souligne que ce phénomène entraîne à la fois « étonnement » (recherche) et « désagrément ». Les métaphores abondent et imposent au lecteur une recherche d'interprétation, résolution de « l'inconnue » : « desert » (v. 12) est à prendre au sens figuré et symbolique (religieux), de même que « echo to his voice ». Toutefois, l'abondance des répétitions de mots²⁸⁸² et les redondances²⁸⁸³ achèvent de guider le lecteur et acheminent la lecture à l'intérieur d'un jeu de redondances et de « rappels », même s'ils semblent purement formels et ponctuels. Si l'étonnement n'empêche pas la continuité de la lecture qui suit « son cours normal » (W. Iser), le processus de reconnaissance est loin d'être direct et crée une véritable dialectique du connu et de l'inconnu, un rythme fondé, en quelque sorte, sur leur alternance.

Au vers 16, la lecture est de nouveau « déroutée » par le terme « equalitarian », néologisme que la fausse terminaison adjectivale rattache au contexte anglais²⁸⁸⁴. En outre, le début du mot rappelle une étymologie latine, mais là encore, l'interprétation linguistique est faussée. Si le mot renvoie formellement à « equus » (ou « equa »²⁸⁸⁵), « cheval », c'est plutôt au terme « aequal », égal, qu'il se rapporte ici, comme souligné par le terme « levels », « niveler » (v. 17) et par l'anglais « egalitarian » qu'on « reconnaît » derrière « equalitarian ». Ce dernier terme synthétise donc, de part sa construction même, le rapport dialectique du connu et de l'inconnu. Le rapport faussé à l'étymologie latine semble mener le lecteur sur une fausse piste, mais à ce double mouvement vers l'inconnu (de l'anglais au latin, d'une étymologie à l'autre) correspond un double processus de reconnaissance qui permet une compréhension pleine de l'image « equalitarian wind » (v. 16).

En effet, d'une part, l'image du cheval connote la férocité du vent (symbole de la vanité des efforts humains) dont le locuteur souligne le caractère inexorable. Elle rejoint la métaphore également concrète du « desert » qu'elle précise et amplifie par celle du « nivellement »²⁸⁸⁶. D'autre part, le terme anglais « egalitarian » signifie « égalitaire » ou

²⁸⁸¹ Pour toutes ces citations, cf. W. Iser, *L'acte de lecture*, *op. cit.* p. 206.

²⁸⁸² Cf. l'expression « pursuing in vain an echo / in the desert » (v. 14) qui reprend des termes des vers 11 et 12.

²⁸⁸³ Cf. les vers 12 à 14 : « in the desert / [...] which is desert / and only desert ».

²⁸⁸⁴ « Equalitarian » rappelle l'adjectif « egalitarian », égalitariste.

²⁸⁸⁵ *Dictionnaire latin-français*, Paris, Gaffiot, 1934, pp. 597-598.

²⁸⁸⁶ L'image des « buildings » (comme marque de cette vanité), au vers 19, offre un contre-point à celle du désert. Les deux vers finaux réitérent cette idée, « amplifiant » le motif du « vide » (connoté par désert) par celui de la poussière (« dust », v. 20) et des déchets (« ashes », v. 20), ce qui facilite le processus de reconnaissance, d'autant plus que le premier de ces termes renvoie à une image de la Genèse (3. 19), *op. cit.*, p. AT8.

« égalitariste »²⁸⁸⁷. Accolé au motif du « vent », cette terminologie idéologique rappelle une métaphore lexicalisée²⁸⁸⁸ et engendre un nouveau procédé de reconnaissance.

La convergence de ces différentes métaphores et références permet l'élaboration d'un processus suivi de reconnaissance engendré par un heurt initial. L'inconnue – l'étrangéité de la langue – est compensée par des références multiples, diffuses, que seule la présence effective du lecteur, la performance, peut rassembler. Se succèdent des instants de « perte », d'écart et des instants de reconnaissance qui rassurent et le conduisent, malgré tout, à suivre le fil du poème. W. Iser explique d'ailleurs les fluctuations dans la constitution de l'horizon d'attente : « Ce que nous avons lu sombre dans la mémoire, forme un arrière-plan aux dimensions réduites, devient de moins en moins net et finit par se dissoudre dans un horizon vide qui ne forme plus qu'un cadre général pour les contenus des rétentions »²⁸⁸⁹. Nous avons repéré, dans notre *corpus*, des poèmes qui jouent de cette ambivalence et où le discours évolue, précisément, grâce à ce rapport dialectique.

Dans le poème « De Boston a New York » de J. R. Jiménez²⁸⁹⁰, le rapport connu-inconnu est élaboré par des effets de superpositions et de décalages entre deux lieux, l'un appartenant à l'Espagne, évoqué dès la première ligne à travers des formules interrogatives (« ¿Sevilla? ¿Triana? ») qui en soulignent l'immatérialité (il s'agit d'un lieu rêvé et donc d'une abstraction), l'autre appartenant aux Etats-Unis et renvoyant au paysage observé, autour de « Boston » (l.3). Ce jeu de présence-absence de l'espace espagnol (espace géographique mais aussi culturel et donc proprement subjectif) au sein d'un paysage nord-américain renvoie à une « illusion » du locuteur, mais il se prolonge au niveau de la lecture.

En effet, dans le poème, le discours est continuellement déplacé et tirailé entre un langage topique (« El sol poniente », l. 6) et une langue étrangère (la citation en anglais des lignes 11-12 ou des lignes 34-35) ; entre des références affirmées qui servent de repères et codifient la représentation mentale du lecteur (« ¡Claude Monet! », l. 19²⁸⁹¹) et des doutes dans l'identification (« ¿Emily Dickinson? », l. 23) ou dans la reconnaissance (« un poco falso como los poetas de New England – Longfellow, Lowell, Bryant, Aldrich », l. 31-32) de

²⁸⁸⁷ *Dictionnaire français-anglais, english-french*, Paris, Robert et Collins, 1987, p. 200.

²⁸⁸⁸ On parle du « vent » du changement comme l'atteste, par exemple, le titre du film *Gone with the wind*, de Victor Fleming.

²⁸⁸⁹ *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 204.

²⁸⁹⁰ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 154.

²⁸⁹¹ Il s'agit bien d'un processus de reconnaissance guidée par l'allusion iconographique à Claude Monet et, plus largement, à l'impressionnisme. L'expression « Blancos de todos los colores », l. 19, marque bien le caractère personnelle et subjectif de cette expression.

références ; entre des lieux renvoyant à des images familières mais considérées comme lointaines et inaccessibles (« ¿Cádiz? », l. 61, « ¿Huelva? », l. 62) et des toponymes désignant des villes plus proches mais « étrangères » (« New London », l. 61, « New York », l. 63 et 65). Encore une fois, c'est le statut d'étranger du locuteur de cette troisième partie du recueil (située en « América del Este ») qui permet ce jeu de présence-absence, cette confrontation du lointain inaccessible et du proche visualisé, paradoxalement superposée à celle du connu et de l'inconnu. La dialectique opère donc à deux niveaux : au niveau de la linéarité et de la temporalité de la lecture (par un procédé d'alternance proche / lointain) et au niveau plus profond de la réception du poème et de sa compréhension par le locuteur comme discours d'un « exilé »²⁸⁹².

Nous avons vu que la dialectique entre connu et inconnu s'élaborait par des procédés langagiers et intertextuels. On repère d'autres exemples de ce phénomène, chez J. R. Jiménez²⁸⁹³ et R. Alberti. Ainsi, le poème « El mar muerto »²⁸⁹⁴ a pour point de départ la déconstruction de la référence à la Mer Morte (dans le titre) : « Se habrá muerto el mar » (v. 2)²⁸⁹⁵. Comme dans l'exemple de J. R. Jiménez, la dialectique connu-inconnu s'élabore tant sur le plan de la linéarité du texte et d'une lecture temporelle – qui constate, après l'établissement d'une référence à un lieu lointain, le démantèlement de cette référence – que sur le plan de l'interprétation, puisque la référence lointaine est « ramenée » à du connu par un discours concret et littéral (« muerto », pris au sens propre). Ce revirement n'est pas sans ironie, sorte de « clin d'œil » adressé au lecteur et permettant une autre « entrée » de la reconnaissance établie non pas « en dépit » de ces allers-retours, mais justement par le biais de ces fluctuations qui acheminent la lecture, entre doute et stabilité.

On retrouve un phénomène similaire dans le poème « Madrigal de Blanca-Nieve » de R. Alberti²⁸⁹⁶ : dans ce dernier cas, c'est le nom du personnage de Blanche-Neige (évoqué dans le titre) qui est détourné au vers 2 : « Se habrá derretido ya ». Ce démantèlement de l'expression figée initiale confère au poème une tonalité humoristique et empreinte

²⁸⁹² Il s'agit bien sûr d'un exil volontaire. Toutefois il nous semble intéressant de conserver le terme d'exil pour marque ce rapport à l'extérieur et à l'autre qui est celui du locuteur du recueil de J. R. Jiménez et pour exprimer cette quête d'une résolution de l'altérité, exprimée ici par l'imbrication, dans ce poème particulièrement, du proche et du lointain.

²⁸⁹³ Citons également les poèmes XXXI, XXXIV, XCI, CXXX, CXLVII et CXCVI.

²⁸⁹⁴ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 122.

²⁸⁹⁵ La présence du terme « muerto » dans deux emplois différents, dans une expression figée (« mar muerto ») et au sens propre (« se habrá muerto ») constitue une antanaclase.

²⁸⁹⁶ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 140.

d'autodérision méta-langagière²⁸⁹⁷. Comme il est réitéré dans le poème, il constitue un fil conducteur de lecture, laquelle s'élabore à partir de cette « perte » compensée par la reconnaissance et sur cette dialectique connu-inconnu.

Au niveau langagier, nous pouvons d'ailleurs repérer, comme nous l'avons fait pour les procédés de « reconnaissance », diverses expressions de « détournement » qui élaborent ponctuellement une mise en rapport du connu et de l'inconnu, et proposent subitement, comme dit encore W. Iser « un nouvel horizon qui n'existait pas »²⁸⁹⁸. Aux vues des exemples précédents, la perturbation de l'horizon d'attente, semble caractéristique de l'humour et notamment du jeu sur les mots. En effet, au poème 2 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, la lecture linéaire opère la déconstruction progressive du langage qui s'invalide en deux temps : « un perro muy fiel de granito » (v. 12). Le complément du nom final rend superflu l'adjectif « fiel ». De même, au poème 10 de « El canto del llanero solitario », l'expression « destejer este vestido / madera por madera » (v. 10-11) joue avec la paronomase « madera » / « madeja », le second terme, *in absentia*, étant suggéré indirectement par l'isotopie du tissu. C'est le contexte (et ici la présence du terme « vestido ») qui guide la lecture du locuteur dans la perception de l'ambivalence et de la pluralité « camouflée » des signifiés.

On observe le même phénomène, dans le poème « Al rey Óscar » de R. Darío²⁸⁹⁹ où le substantif « morada », dans l'expression « la morada que viste luto » (v. 43), renvoie non seulement au sens (dénoté) de « séjour », mais aussi à la couleur violette, qui rappelle la thématique du deuil. Seul un choix lectoral (encouragé par le texte) est à même de faire apparaître le jeu sur le sémantisme des mots. La lecture décèle la multiplicité des sens possibles sous l'unicité en présence (caractéristique de la syllepse), mais aussi la cohérence du discours sous l'hétérogénéité des signifiants. En effet, l'interprétation picturale du terme « morada » est stimulée, sur le plan littéraire, par la connotation péjorative du terme²⁹⁰⁰. Sur le plan littéral, et linéaire, cette interprétation double est encouragée, en amont, par la syntaxe déroutante engendrée par l'ellipse de la préposition entre le verbe et le substantif : « viste

²⁸⁹⁷ Eric Proll évoque la présence de « the humorous and the absurd » dans *Marinero en tierra* (« Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XIX, 1942, p. 66).

²⁸⁹⁸ *L'acte de lecture*, op. cit., p. 204.

²⁸⁹⁹ *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 77.

²⁹⁰⁰ Le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia souligne cette connotation illustrée notamment par l'expression « pasarlas moradas » : « Encontrarse en una situación difícil, dolorosa o comprometida » (http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=luto).

luto » (v. 43)²⁹⁰¹, qui constitue une anormalité et incite à la recherche d'un « inconnu » au sein même d'un discours apparemment univoque. En aval, le terme « purpúreo » (v. 43) rejoint l'isotopie picturale et invite à une lecture à rebours du terme « morada ». Ainsi que l'affirme U. Eco²⁹⁰² :

Quand un texte est complexe, la lecture n'est jamais linéaire : le lecteur est contraint de regarder en arrière, de relire le texte, plusieurs fois même, parfois en recommençant par la fin.

Au-delà de cette apparente hétérogénéité du discours et de sa lecture (dont les différents instants entreraient en résonance les uns par rapport aux autres), le jeu de mot irradie la surface du poème. Il y révèle une subjectivité permanente et nécessaire, celle du lecteur, cristallisée par ce phénomène ponctuel. Cette dimension temporelle confère certes une valeur rythmique à la lecture, selon une conception linéaire, alimentée d'intuitions et de souvenirs. Ainsi, aux lignes 56-57 du poème « Destruktion ficticia »²⁹⁰³, l'expression « carta que reniega su destino » invite la lecture à considérer la polysémie, tant du terme « carta » (missive ou carte à jouer, de tarot par exemple²⁹⁰⁴, utilisée pour « lire l'avenir »), que du terme « destino » (c'est-à-dire « destinée », mais référence aussi au terme « destinatario » qui rejoint l'isotopie de lettre/missive). Ponctuelle, la lecture de la polysémie n'est qu'une « saillie » dans la subjectivité d'un lecteur qu'il est nécessaire de poser comme continue mais qui permet justement, en lui conférant un relief, d'en percevoir le processus rythmique et le mouvement.

La polysémie appelle son lecteur qui en révèle la valeur, lui confère une lecture rythmique. Plus largement, c'est le fait de toute remise en cause de la fixité du langage, comme dans le poème « Prólogo » de R. Alberti²⁹⁰⁵ (« me desenterraste del mar », v. 5), ou le renvoi décalé à un *topos*, dans le poème « Elegía »²⁹⁰⁶ (« estrella volandera », v. 9)²⁹⁰⁷. On trouve également « pedernal de los ojos » (v. 4) dans le poème « Pequeño y triste petirrojo » de P. Gimferrer. Le phénomène que nous observons à présent est inverse à celui que nous

²⁹⁰¹ Tant le *Diccionario de uso del española* de María Moliner (*op. cit.*, p. 1819) que celui de la Real Academia española (*cf. supra*) indiquent, pour l'emploi du terme « luto », les verbes « estar de », « ir de » ou « ponerse de ». L'expression « vestir luto » est donc en décalage par rapport à l'usage courant et constitue en outre une métonymie qui assimile la signification du vêtement au vêtement lui-même.

²⁹⁰² Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 115.

²⁹⁰³ *Teoría*, *op. cit.*, p. 80.

²⁹⁰⁴ Cette interprétation est encouragée, à rebours, par les nombreuses allusions aux cartes de tarots dans la section « El canto del llanero solitario ».

²⁹⁰⁵ *Marinero en tierra*, *op. cit.*, p. 118. Poème « El mar. La mar. »

²⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 127.

²⁹⁰⁷ Cf. dans *Espadas como labios*, les poèmes « Instante » (v. 2-3 : « una luna/ así rondando plata ») et « Libertad » (« carne de melocotón », v. 6).

avons observé au début de ce chapitre. Il ne s'agit pas de l'expression d'un « langage commun » engendrant une reconnaissance immédiate, mais de la destruction de ce langage qui dérouté le lecteur et lui impose de déceler lui-même le connu dans l'inconnu.

Sur un plan plus littéraire et (à l'inverse de l'identification de « symboles » étudiée au début de ce chapitre), on observe également des images en décalage par rapport à des *topos* ou clichés, comme la métonymie « boca de fango » (v. 17 du poème « En el fondo del pozo » de V. Aleixandre²⁹⁰⁸) qui déplace la métaphore-cliché de la qualification de « fange » des paroles infamantes. De même, dans « Formas sobre el mar »²⁹⁰⁹, toujours dans le recueil *Espadas como labios*, la comparaison « el tiempo como nuez » (v. 50), semble renvoyer d'une part à un *topos* littéraire qui associe la vie humaine à une embarcation, d'autre part à un *topos* langagier qui désigne, comme une « coque de noix », une embarcation fragile²⁹¹⁰.

Dans le poème « Toro » de V. Aleixandre²⁹¹¹, l'expression « toro de luna o miel » (v. 3) suppose la même ambivalence, puisqu'on peut reconnaître à travers la formulation syntaxique binaire (deux substantifs reliés par la coordination), une expression unique et synthétique : « luna de miel ». La perception d'un élément « connu » a lieu au sein même de l'hapax. Selon le précepte socratique, la lecture n'enseigne que ce que le lecteur sait déjà²⁹¹² : en effet, plus qu'une déconstruction, on serait tenté ici de parler de réminiscence : l'expression figée semble n'apparaître qu'après la surprise initiale. De même, l'expression « galopes no daban en el pecho » (v. 35 du poème « En el fondo del pozo »²⁹¹³) rappelle l'expression « latidos del corazón », en énonçant une conception tactile et concrète des battements du cœur.

Cette dialectique du connu et de l'inconnu semble caractéristique du recueil de V. Aleixandre dont la lecture ne peut s'acheminer que de pertes de repères en habitudes lectorales retrouvées (et inversement). De même, la métaphore de P. Gimferrer, « yo, transeúnte del olvido » (v. 30 de « Invocación en Ginebra »²⁹¹⁴), comporte aussi une réminiscence d'une représentation concrète de la mémoire comme d'une demeure constituée

²⁹⁰⁸ *Espadas como labios, op. cit.*, p. 62.

²⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 111.

²⁹¹⁰ L'expression exacte, attestée par le dictionnaire de María Moliner (Madrid, Gredos, 1999, tome 1, p. 549) est « cascarón de nuez » pour désigner un « barco pequeño o frágil ».

²⁹¹¹ *Ibid.*, p. 65.

²⁹¹² Cf. Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture, op. cit.*, p. 110 « Socrate affirmait que la lecture ne peut qu'éclairer ce que le lecteur sait déjà, et qu'on ne peut acquérir la connaissance par le truchement de lettres mortes. Les érudits du haut Moyen Âge cherchaient dans la lecture une multiplicité de voix convergeant en une voix unique, le *logos* de Dieu. »

²⁹¹³ *Espadas como labios, op. cit.* p. 62.

²⁹¹⁴ *Arde el mar, op. cit.*, p. 142.

de couloirs. D'un point de vue purement scriptural, on peut dire que la métaphore utilise le « connu » (le cliché) comme point de départ pour le pousser plus loin. Du point de vue du rythme de la lecture, au contraire, c'est bien l'inconnue qui apparaît d'abord et la reconnaissance qui s'immisce progressivement. Mais celle-ci se produit-elle forcément ? La lecture peut-elle continuer, entièrement élaborée en *terra incognita* ?

3.3.3 Incohérences, blocages et choix de lecture

A l'inverse des phénomènes de reconnaissance ou d'élaboration d'un cheminement lectoral vers le « connu », les procédés de déviations du sens, d'écarts non résorbés perdent le lecteur et lui imposent de se frayer lui-même un parcours lectoral souvent semé d'embûches. L'érudition et la pluralité des références conduit parfois à la difficulté de poursuivre une lecture pleine, dans les poèmes « Madrigal exaltado »²⁹¹⁵, « Nocturno »²⁹¹⁶ ou « Canción de otoño en primavera »²⁹¹⁷ de R. Darío. On peut aussi citer l'abondance des éléments symboliques dans le poème « Elegía del niño marinero » de R. Alberti²⁹¹⁸.

L'abondance de symboles non concordants (à l'inverse de la convergence des références évoquée en 3.3.1.3, ou du cheminement progressif évoquées en 3.3.2) renvoie à cette lecture par « déviation » et énigme, entièrement constituée par le déploiement, la prolifération, la démultiplication, et, par conséquent, la perpétuelle référence à un « inconnu ». Dans le poème « Oh, miseria de toda lucha por lo finito... »²⁹¹⁹ de *Cantos de vida y esperanza*, par exemple, des motifs nombreux, énumérés au fil des vers, renvoient à des isotopies dont la diversité souligne, à son tour, le caractère insaisissable de la nature humaine : « Es como el ala de la mariposa nuestro brazo » (v. 2), « Nuestra infancia vale la rosa » (v. 4), « el relámpago nuestro mirar » (v. 5), « nuestro corazón [...] / es un ritmo de onda de mar / o un caer de copo de nieve » (v. 7-9). Une longue assimilation, filée, tantôt sous la forme d'une comparaison (v. 2), tantôt sous celle d'une métaphore (v. 8), rapproche la nature de l'humanité, désignée par l'expression « lo finito » (v. 1, 14 et 23). La démultiplication des éléments de l'univers naturel illustre l'hétérogénéité de l'homme, dans le même temps

²⁹¹⁵ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 128.

²⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

²⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 111. Ce poème met en rapport une expérience intime et personnelle avec des références mythologiques et hypertextuelles (comme au vers 16 : « Herodías y Salomé »).

²⁹¹⁸ *Marinero en tierra, op. cit.*, p. 126.

²⁹¹⁹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 123. On peut également citer les poèmes « ¡Antes de todo, Gloria a ti, Leda! », les poèmes 2 et 3 de la série « Trébol » et « Divina Psiquis, dulce mariposa invisible ».

corporéité pensante (« nuestro brazo que deja el pensamiento escrito », v. 3), rapport au monde et intériorité (« nuestro mirar », v. 5, « nuestro corazón », v. 7). Insaisissable humanité et impossible « finitude » (tel semble être le sens de l'expression « ¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito! », v. 1, 14 et 23) se font écho et, à travers leur rapprochement, bâtissent l'insaisissable « infinitude » de la lecture. Son cheminement en zig zag est au contraire toujours tiraillé entre des isotopies et des références (langagières, littéraires, culturelles) multiples.

De même, dans le poème XX de J. R. Jiménez²⁹²⁰, « ¡Dos hermanas! », l'énumération chaotique finale : « Dos cables : Madre, Novia : Moguer, Long-Island ; Flushing ; Naufragué, en tierra, en el mar de amor » (v. 9-10) engendre la défaite de toute tentative d'établir un continu lectoral. Pour Lorenzo Bonoli, le heurt donne à l'homme la conscience de sa finitude²⁹²¹. Cette déroute du lecteur traduit celle du locuteur car selon Gilbert Azam²⁹²², « el miedo se expresa en el estilo telegráfico » (cf. le terme « cables » du vers cité), ce qui correspond selon lui à une « estética de la disonancia ». Dans le recueil *Diario de un poeta reciencasado*, on peut également citer les poèmes CXI, « La luna »²⁹²³, CLXXVI, « Día entre los Azores »²⁹²⁴, CCXIX, « National Arts Club »²⁹²⁵, et CCXXVIII²⁹²⁶.

Dans d'autres poèmes de J. R. Jiménez, l'esthétique de la « dissonance » observée par G. Azam n'émane pas tant de la pluralité des références que de leur caractère inhabituel. Toutefois, la lecture n'en est pas empêchée, comme dans le poème CCXXXIV, « Cosmopolitan Club »²⁹²⁷, où la mise en évidence de la laideur et du ridicule (« ¡Horrible vejez la del esnobismo! », l. 1) trouve dans sa propre surenchère une sorte de fil conducteur :

La misma, con su cara de ceniza, sus grandes gafas redondas, su disfraz blanco de viuda y su gran adormidera roja en el vientre hinchado por el concentrarse de la carne que presiente el gusano último... (l. 2-5)

²⁹²⁰ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 114.

²⁹²¹ *Lire les cultures, la connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes*, op. cit., p. 60.

²⁹²² *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editora en Nacional, 1983, p. 299.

²⁹²³ *Diario de un poeta reciencasado*, op. cit., p. 182. L'énumération des « constelaciones nuevas » que sont les différentes enseignes publicitaires élabore un univers bigarré dans lequel le lecteur, perd ses repères, ainsi que le confirme l'affirmation finale « ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? ».

²⁹²⁴ *Ibid.*, p. 239.

²⁹²⁵ *ibid.*, p. 279.

²⁹²⁶ *Ibid.*, p. 285.

²⁹²⁷ *Ibid.*, p. 290. Voir également le poème CCXXXV.

Tout en étant perpétuellement mise en déroute, notamment par l'ellipse (« Miss S-t », l. 2), la lecture s'achemine en « *terra incognita* », au fil d'étonnements causés tant par l'expression langagière elle-même (l'usage d'un verbe substantivé « el concentrarse de la carne » plutôt que du substantif « la concentración », l. 4-5, alors qu'il n'est question d'aucun mouvement), que par la perturbation d'habitudes culturelles (« su disfraz blanco de viuda »), les représentations repoussantes (« el vientre hinchado por el concentrarse de la carne ») et l'association de plans concrets et allégoriques (l'image de « la carne que presiente el gusano último », l. 5²⁹²⁸).

Paradoxalement, la conjonction de ces représentations, rejoignant celles des *Caprices* (« Hasta la muerte ») ou des peintures (*Las viejas*) de Goya ou des représentations féminines de F. de Quevedo²⁹²⁹, guide la lecture et la fait perpétuellement rebondir d'une déviation à l'autre. En outre, le choc de références intericoniques confrontées participe également de cette représentation bigarrée : « pudieran ser las tres Gracias, pero pintadas por Holbein en la Z de su alfabeto » (l. 9-10).

De même, dans le poème CCXXI²⁹³⁰, la lecture est ponctuée par les situations inhabituelles : « pastores [...] en el Hotel Somerset » (l. 1), les confusions déconcertantes, comme « la mujer del último furgón, digo, pastor » (l. 3), dont le caractère comique est renforcé par l'ambiguïté sémantique (syntaxiquement, « pastor » est mis pour « furgón »), les représentations inédites : « la estela chillona de una gran alcachofa roja de trapo » (v. 4-5). Ici, cependant, le rapport entre le texte et le continu d'une lecture est maintenue par la complicité lecteur-locuteur qu'impliquent les marques d'humour et les « clins d'œil ». Certes, le lecteur va de surprise en surprise, mais il ne tarde pas à identifier ces « écarts » comme les jalons du parcours de lecture qu'on lui propose, d'ailleurs caractéristiques de l'univers qui est représenté, et initiateurs d'une certaine harmonie sémantique. Pour Wolfgang Iser, en effet, la surprise ne provoque qu'un « arrêt temporaire dans la phase exploratoire de l'expérience »²⁹³¹. La lecture n'est pas longtemps déviée de son cours normal.

Au contraire de la « surprise », la « frustration » lectorale met en péril le continu et annule tout processus de « reconnaissance ». Le rythme doit donc se poursuivre sur ce jeu de

²⁹²⁸ L'image du « gusano » pourrait, sur le plan symbolique, renvoyer à la mort. Mais c'est une représentation de la mort dans sa dimension concrète : la pourriture.

²⁹²⁹ Voir, par exemple, le portrait « Damas que encubren años », in *La hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 187-192.

²⁹³⁰ *Ibid.*, p. 280.

²⁹³¹ *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 233.

dénégation de la lecture : échec du poème de conduire sa lecture, refus des références (intertextuelles) à se laisser lire. Ainsi, le poème « Pequeño y triste petirrojo »²⁹³² de Pere Gimferrer débute par une référence intertextuelle, mais si le nom d'« Óscar Wilde » peut permettre une reconnaissance initiale, elle est immédiatement faussée par l'assimilation du poète à un oiseau : « llevaba / una gardenia en el pico » (v. 1-2), qu'on peut aussi comprendre (avec Jordi Gracia²⁹³³) comme désignant une fleur sur le revers de la veste. Toutefois, cette ambiguïté déroute (quel que soit le sens que l'on donne à cette image). En outre, le motif de la « gardenia en el pico », qu'on l'interprète comme une désignation familière de « boca »²⁹³⁴ (ce qui rappellerait la condition d'écrivain d'O. Wilde) ou un accessoire vestimentaire, renvoie toujours à un portrait d'O. Wilde socialisé et comme une figure vive, c'est-à-dire en contradiction avec son assimilation d'O. Wilde à une statue : « Color gris » (v. 3), « azul pedernal en los ojos » (v. 4), situé parmi d'autres (« ebonita en las ignles de los faunos », v. 5), comme renvoyant à une conception atemporelle.

Le caractère énigmatique de ces images apparente la lecture à la quête d'un sens enfoui, dont la clé se situe tantôt dans la langue, comme avec l'expression « détournée » : « azul pedernal en los ojos » (« pedernal » constitue sans doute une syllepse renvoyant à la fois à la description d'une statue et à la dureté du regard), tantôt dans la lecture elle-même, comme avec l'image « uñas patricias » (v. 5). En effet, le motif du lion qui apparaît plus bas (« los leones arañan », v. 7) explicite, *a posteriori*, la connotation de noblesse du terme « patricias ».

En revanche, d'autres références demeurent insolubles, telle que l'identité du personnage « Isabel » (v. 8) qui semble purement fictionnel, car Jordi Gracia souligne que « tampoco hay vínculo explicable racionalmente entre ese personaje inventado, Isabel, y la biografía de Wilde o de Gimferrer »²⁹³⁵. Son irruption dans le contexte poématique semble se produire *in medias res*, par l'ellipse de « l'exposition » (au sens théâtral du terme) des événements et des personnages. Le passage d'une description d'O. Wilde à un contexte autre et différent à partir du vers 6 perturbe et bloque la lecture. Il en va de même pour l'expression : « hay orden de llorar » (v. 10). Quelle « loi » motive donc l'obligation impersonnelle ? Ici, la déroute de la lecture est d'autant plus forte qu'elle est suivie d'une rupture allotopique triple : « llorar sobre el bramido », « bramido estéril », « bramido [...] de

²⁹³² *Arde el mar*, op. cit., p. 146. Voir également « El arpa en la cueva », *ibid.* p. 169.

²⁹³³ Introduction à *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 119.

²⁹³⁴ Cf. le sens n°15 proposé par le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española : « m. coloq. Boca de una persona ». (http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pico).

²⁹³⁵ Jordia Gracia, introduction à *Arde el mar*, op. cit., p. 77.

los acantilados » (v. 10). Le caractère énigmatique, la « perte » du cheminement lectoral qui s'initie alors (voire la difficulté ne serait-ce que pour engager ce cheminement) est accentuée par le décalage entre la situation du lecteur (réelle) et la prétention du locuteur à le renvoyer vers un univers étrange(r) sans lui en indiquer le chemin. Ainsi, le démonstratif « ésta » (v. 9) évoque, curieusement, la situation d'énonciation, en décalage total avec l'éloignement connoté, plus haut, par les verbes au passé (« murió », « estaba », v. 8) et, plus bas, par le démonstratif « aquel » (v. 14). L'incohérence due à l'accumulation d'isotopies est accentuée par la juxtaposition d'univers spatialement et temporellement éloignés, c'est-à-dire la déconstruction du référent, l'invalidation du procédé scriptural lui-même comme canal de communication²⁹³⁶. Cette incohérence renvoie à une dé-personnification de l'espace poématique, abandonné du locuteur, comme l'indique l'image finale qui suppose une réification : « aquel pijama rosa en pie » (v. 14). La déliquescence du sujet ne peut recevoir aucune réponse lectorale : le « continu » de la lecture est impossible. A l'inverse de la définition meschonnicienne : « est sujet celui par qui un autre est sujet »²⁹³⁷, ici, l'impossibilité de réalisation du sujet engendre celle de la lecture (et du lecteur). La lecture semble buter sur un sentiment de frustration qui « bloque ou retient l'activité » (W. Iser²⁹³⁸). Dans le poème « Pequeño y triste petirrojo », très court relativement à la plupart des compositions de ce recueil *Arde el mar*, correspond à ce sens elliptique et à chercher, jamais donné.

La frustration du lecteur s'observe, d'abord, au niveau langagier, notamment dans l'absence de séparation des mots, comme dans le premier poème de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁹³⁹. La densité et la non-articulation aboutissent à la confusion des signes et des sens : « hagoalicianenelespejo » (v. 27). L'apparente traduction brute de la chaîne sonore, dépouillée de ses articulations typographiques et syntaxiques, ôte à la voix poétique une part de son intelligibilité et empêche son épanouissement. Incapable de se poser sur la page et d'occuper l'espace, notamment en jouant du blanc typographique, elle échoue à se dire, en refusant sa propre mise à distance qui permettrait le passage de sujet à sujet, de locuteur à lecteur²⁹⁴⁰. Dans cette communication impossible, le rythme de la lecture est bien

²⁹³⁶ Cf. R. Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, [Éditions de Minuit](#), Paris, 1963. Le schéma nécessite un « code » (linguistique), un « contexte » (référentiel) ainsi qu'un émetteur et un destinataire. L'absence de ces différentes composantes rend impossible tout « contact » (et empêche la « fonction phatique »).

²⁹³⁷ *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 376.

²⁹³⁸ *L'acte de lecture*, *op. cit.*, p. 232.

²⁹³⁹ *Teoría*, *op. cit.*, p. 85.

²⁹⁴⁰ Cf. notre introduction à cette troisième partie.

sûr retardé par la densité²⁹⁴¹ : le locuteur de L. M. Panero brouille les pistes, principalement dans la fusion finale : « espejo ven ».

Mais le lecteur hérite également de la tâche, nouvelle, de rétablir pour lui-même la signification perdue. Ce processus de rétablissement suit un rythme, accéléré par la fusion des termes qui permet aussi de faire éclore des rapprochements inédits. Si ceux-ci déroutent le lecteur (le « dévient » de ses habitudes), ils l'invitent également à prolonger le poème par l'interprétation. La fusion des motifs de la jeunesse et du miroir évoque autant l'hypotexte de Lewis Carroll (Cf. *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*), connoté par le prénom « Alicia » au début de ce vers, qu'un *topos* des contes de fée (*Blanche Neige*, par exemple), la symbolique du miroir comme reflet de la vérité²⁹⁴², voire le mythe du portrait (et par prolongement : de l'image du moi) comme délivrance du temps qui passe²⁹⁴³. C'est la confusion même de l'expression qui incite le lecteur, plus qu'elle ne le guide réellement, à interpréter, à « spéculer » (pour reprendre l'étymologie de « miroir »), bref, à pousser la lecture au-delà de son rattachement au texte. Le déclenchement de l'interprétation par le lecteur prolonge le poème et lui confère un nouveau rythme qui le réunit au « dehors », qui rattache poème et inconnu dans un même processus continu d'épanouissement sémantique.

L'interprétation du lecteur est également sollicitée par des références uniques et ponctuelles qui cristallisent un sens en devenir et dont l'émergence constitue un processus rythmique. Elles extirpent la lecture de son espace de « reconnaissance » et la prolongent, comme dans le poème « Mi voz » de V. Aleixandre²⁹⁴⁴. L'expression « oídos caracoles » (v. 11) évoque le motif topique du coquillage posé sur l'oreille (elle rappelle notamment le sonnet « Caracol », de *Cantos de vida y esperanza*²⁹⁴⁵). Or, cette interprétation déploie temporellement la lecture, au-delà de la seule étendue spatiale (et paginale) du poème. De même, dans le poème « La palabra »²⁹⁴⁶, le vers 33 (« aunque tu cabellera grite el nombre de todos tus horizontes ») peut engendrer la remémoration, par le lecteur, du poème « La

²⁹⁴¹ Alberto Manguel évoque en effet les erreurs d'interprétation dues à ce type d'écriture dans les sociétés primitives (*Une histoire de la lecture*, *op. cit.*, p. 82).

²⁹⁴² *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 636 : « Que reflète le miroir ? La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience ».

²⁹⁴³ Cf. *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, Paris, Stock, 1931.

²⁹⁴⁴ « Mi voz », *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 45.

²⁹⁴⁵ *Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 139. Voir, par exemple, les vers 5 (« He llevado a mis labios el caracol sonoro ») et 7 (« le acerqué a mis oídos »).

²⁹⁴⁶ *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 46.

chevelure », de C. Baudelaire²⁹⁴⁷. Dans le poème « Verdad siempre »²⁹⁴⁸, enfin, c'est l'expression « El día no es espina » (v. 5) qui, par l'assimilation du jour à une fleur, rappelle le « *carpe diem* » épicurien. Toutefois, il n'est rien de parfaitement établi dans cette interprétation, dont le poème nous indique davantage les pistes, plutôt qu'il ne nous en livre les clés : la lecture est prolongée car c'est en quittant la littéralité du texte que le lecteur lui confère sa pleine valeur sémantique. Ainsi que l'affirme Bernard Franco : « le rythme est celui de l'interprétation, il est encore mouvement de pensée »²⁹⁴⁹.

Dans le poème « Himno » de P. Gimferrer²⁹⁵⁰, l'évocation de l'image de la sirène (« sirena », v. 20) permet une lecture « polysémique » dont l'une des « voies » est ouverte par le terme « megáfono », et dont l'autre est engagée, dès le vers 2, par la référence à « Circe », c'est-à-dire à l'*Odyssée*. Le poème invite à cette lecture double. Ce faisant, il porte en lui-même son propre dépassement. Le rythme se situe justement dans l'articulation de ce dépassement, « hors texte », au texte proprement dit. Ainsi, Marie Laureillard²⁹⁵¹ observe, à propos de la poésie visuelle taïwanaise, que celle-ci « demande que l'on s'arrête au poème, qu'on y revienne et s'y arrête à nouveau pour en approfondir peu à peu la compréhension ». Umberto Eco²⁹⁵² énonce la même idée : « la construction de la charpente profonde est le résultat final d'une inspection critique et [...], comme telle, elle ne survient qu'à une phase avancée (et réitérée) de lecture. » Le rythme provient donc de l'articulation de la lecture proprement dite à la mentalisation qui en découle, de la lecture suggérée et guidée par le texte, à la « performance » dont seul le lecteur a la clé.

La stimulation de la reconnaissance n'est plus un processus stabilisateur de la lecture, mais un élément supplémentaire de doute. Catherine Détrie affirme qu'une métaphore *in absentia* doit, « pour être comprise », s'appuyer sur une expression « largement reçue et acceptée ». Que ce passe-t-il lorsque tel n'est pas le cas ? Lorsque Dominique Rabaté²⁹⁵³ voit dans le livre l'« enjeu d'une lutte » entre lecteur et locuteur, sans doute fait-il allusion aux

²⁹⁴⁷ Cf. les vers 7-8 par exemple : « Tout un monde lointain, absent, presque défunt, / Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! », *Les fleurs du mal*, Paris, Ed. du Dauphin, 1957, pp. 33-34.

²⁹⁴⁸ *Espadas como labios*, *op. cit.*, p. 81.

²⁹⁴⁹ Paragraphe « Rythme et symbole », article « Le rythme pour le regard : l'œuvre, l'espace et le temps », *op. cit.*, p. 252.

²⁹⁵⁰ *Arde el mar*, *op. cit.*, p. 59.

²⁹⁵¹ Marie Laureillard, « La poésie visuelle taïwanaise : un retour aux origines de l'écriture », *op. cit.*

²⁹⁵² *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 228-229.

²⁹⁵³ *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 79.

images et références déroutantes, aux énigmes qui jalonnent la lecture²⁹⁵⁴ que le locuteur ne se contente plus de ralentir, mais qu'il bloque. Ainsi, au vers 55 du poème 5 de « El canto del llanero solitario »²⁹⁵⁵ de L. M. Panero, avec l'expression « *vanidad que saquea*, dijo el viejo », c'est la paternité de la référence qui pose problème. Le terme « vieux » pourrait renvoyer à l'Ancien Testament : l'expression se réfère donc, plus précisément, à l'*Ecclésiaste* où est développé le thème de la « vanité ». Toutefois, le caractère iconoclaste de la formulation (en plus de la « personnification » suggérée par « el viejo »), loin d'inviter à la reconnaissance, exacerbe son caractère énigmatique. Le lecteur est doublement mené sur une fausse piste. Par ailleurs, l'identification de l'hypotexte biblique – si c'est bien lui – est encouragée par le poème « Le châtement de Tartuffe » (que nous analysons plus haut). Par une sorte de jeu de piste, le texte semble imposer l'acheminement incertain de la performance. Comme le souligne Richard Saint-Gelais²⁹⁵⁶ dans l'article « La lecture erratique » : « Quoiqu'il en soit le lecteur n'aura alors d'autre choix, s'il veut éclaircir la question, que de revenir en arrière de façon à voir où sa lecture a 'déraillé' ».

Dans le poème 4 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁹⁵⁷, les allusions intertextuelles excitent la curiosité sans y répondre ; elles semblent, pour ainsi dire, *in absentia*, reconnaissables, mais faussées, comme la citation du *Quichotte* (v. 23) où la préposition « cuyo » ne renvoie plus à un lieu (comme dans l'hypotexte : « un lugar de cuyo nombre ») mais à un être (« un tercer animal de cuyo... », v. 22). Parfois, même, cette reconnaissance semble incertaine, comme avec l'expression métaphorique « la negación de la ola » (v. 3). Si l'on peut y voir une représentation caractéristique de la poésie de Juan Ramón (cf. le poème XLIV, « ¡No! »²⁹⁵⁸), aucun indice ne permet cette interprétation et le lecteur peut parfaitement se heurter au texte sans parvenir à le comprendre, le rythme de sa lecture s'en trouvant bloqué. Ailleurs, l'élucidation (historique) d'une expression énigmatique ne résout pas l'effet d'incohérence qu'elle suscite par rapport au contexte (cf. la répétition de « Ulm », aux vers 18, 20, 30), et ne justifie pas l'association d'hypotextes si éloignés que ceux du vers 6 : « Gulliver clavado por medio de estacas »²⁹⁵⁹.

²⁹⁵⁴ En outre, Jean-Claude Pinson (*Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 263, note 3) affirme que c'est dans la remise en cause des « conventions » et dans l'effet de surprise que « l'écriture peut être une source de plaisir ».

²⁹⁵⁵ *Teoría*, *op. cit.*, p. 92.

²⁹⁵⁶ *L'acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 275.

²⁹⁵⁷ *Teoría*, *op. cit.*, p. 90. On peut aussi citer le poème « Le dernier voyage de Napoléon ».

²⁹⁵⁸ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 132.

²⁹⁵⁹ Si la première partie de l'expression renvoie à l'épisode du *Voyage de Gulliver* (Voyage à Lilliput) de Jonathan Swift où le héros est cloué au sol, la référence à des pieux (« estacas ») évoque les « vampires » mentionnés par la suite (*Premier voyage de Gulliver. Voyage à Lilliput*, Paris, Gallimard, 1991). C'est la raison

Les références culturelles et intertextuelles qui, ailleurs, ont pour effet d'établir une « reconnaissance » et de guider le cheminement de la lecture, engendrent ici une déviation, au sens concret du terme : la lecture sort de la « route » qui semblait tracée ou plutôt, le texte lui-même l'oblige à en sortir et à s'aventurer sur des chemins non délimités. La multiplication des énigmes engendre un prolongement encouragé par le poème lui-même. Comment comprendre, en effet, la mise en rapport des vampires et de Gulliver ? Comment justifier, ensuite, la présence de don Quichotte ou l'allusion à la victoire napoléonienne ? Le rythme oscille par cette liberté et ces choix auquel le poème contraint le lecteur, tout en attestant, de ce fait, de la présence continue de ce dernier : la « frustration », dit W. Iser, « nous oblige à trouver de nouvelles orientations pour notre activité si nous voulons éviter l'impasse »²⁹⁶⁰. Issu d'une impossibilité à comprendre le poème, c'est-à-dire à embrasser, avec certitude, la multiplicité de ses significations, le rythme est toujours appelé, comme la lecture, à se renouveler. Le poème, encore une fois, inclut ce qui lui est étranger, le doute qu'il suscite, la « trouvaille » qu'il stimule. Le processus de « déploiement lectoral » (multiplication, répétition de la lecture pour le renouvellement du sens) renvoie, pour le lecteur, à une prise de liberté dont l'origine réside dans le texte lui-même.

N'est-ce pas à cela qu'invite, justement, le vers final du « Soneto de trece versos » de R. Darío²⁹⁶¹ ? La présence du vide sur la page même invite à son remplissage par le lecteur, nécessaire au maintien du continu – et donc du rythme – dans l'espace décousu ouvert par les conjonctions et adverbes :

Pero...
 No obstante...
 Siempre...
 Cuando...

Cela signifie-t-il, comme le soutient Roman Igarden, que « la actividad del lector consiste entonces justamente en llenar lo que está vacío »²⁹⁶² ? De même, dans le poème « Cleopompo y Heliodemo »²⁹⁶³, les noms de « personnages » connotent le contexte littéraire et mythologique de l'Antiquité grecque. Néanmoins, il s'agit d'une pure invention de

de cette mise en rapport qui demeure une énigme. Doit-on y voir plus qu'une simple récurrence « visuelle » autour des motifs « clavo »/ « estacas ».

²⁹⁶⁰ *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 233.

²⁹⁶¹ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 122.

²⁹⁶² Cité par Joaquín Acota Gómez, *El lector y la obra, op. cit.*, p. 166.

²⁹⁶³ *Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, p. 130.

R. Darío²⁹⁶⁴ : la référence est « vide », ou pour le moins trompeuse, instaurée par la forme hellénisante des termes²⁹⁶⁵. Ainsi, comme le souligne Richard Saint-Gelais dans son article « La lecture erratique »²⁹⁶⁶ : « Il arrive que des méprises de lecture, loin d'être dues à une mémorisation du seul contenu, soient liées au contraire aux curieuses aventures que la lettre du texte peut connaître à travers la mémoire du lecteur ». L'« inconnue » vers laquelle tend le texte énigmatique qui refuse le procédé de reconnaissance peut-elle équivaloir à un ensemble vide ?

De nouveau dans le poème 4 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero²⁹⁶⁷, l'expression « lo decía O. » (v. 4) ne semble-t-elle pas suggérer, ici, cette référence nulle, le « O » s'apparentant au chiffre « 0 » ? L'ellipse caractérise en effet certaines références du recueil *Teoría* : « 'No hay acontecimientos personales', lo decía E. H. » (v. 29 du poème 2 de « El canto del llanero solitario »²⁹⁶⁸). Or, alors que chez R. Darío le remplissage et le rôle du lecteur était suggéré par le texte lui-même, ici, c'est l'aspect énigmatique qui constitue un « vide » sémantique, sinon réel. Comme le souligne Joaquín Ruano, « Se produce [dans la poésie de L. M. Panero] un acto de subversión en el lenguaje que nos fuerza a mirar las cosas desde otro punto de vista no automatizado »²⁹⁶⁹. Le danger de l'érudition – réelle ou feinte – n'est-elle pas qu'on la soupçonne, à tort ou à raison, de facticité ? L'écriture énigmatique de L. M. Panero renvoie-t-elle « réellement » à un hypotexte ?

Peu importe au rythme. Dans la mesure où la nature elliptique de l'écriture semble dévier ces allusions de leur reconnaissance, celles-ci sont davantage à considérer comme un blocage de la lecture et une rupture du continu locuteur-lecteur et donc une mise en péril de son rythme. Ensuite, l'identification difficile des références implique un questionnement, par leur difficulté même, non pas du sujet dont la voix est exprimée dans le texte, mais de cette entité « hors texte » qu'est l'auteur (l'adverbe « réellement », que nous avons utilisé, y renvoie), cet impossible à saisir qui ancre l'œuvre dans une dimension concrète, historique, à l'opposé du sens réitéré par le lecteur, et contraire au continu locuteur-lecteur créateur de rythme. En ce sens, l'énigme, pour peu que le lecteur cède à la tentation de chercher une

²⁹⁶⁴ C'est ce que précise la note 130 de J. Díez de Revenga, dans notre édition.

²⁹⁶⁵ C'est un phénomène sonore qui motive ici l'interprétation. L'intertextualité, même faussée fait signe au lecteur.

²⁹⁶⁶ In *L'acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 280.

²⁹⁶⁷ *Teoría*, *op. cit.*, p. 90. On peut aussi citer le poème « Le dernier voyage de Napoléon ».

²⁹⁶⁸ *Teoría*, *op. cit.*, p. 87.

²⁹⁶⁹ « Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero », *op. cit.*, p. 30.

signification impossible à déterminer, conduit à la perte du rythme, renonce au maintien « en vie » du poème. « No siempre se consigue eliminar la indeterminación, no siempre se logra llenar todos los espacios vacíos », reconnaît R. Ingarden²⁹⁷⁰. Cette référence au vide, cette plongée du lecteur vers l'inconnu exhibe, en retour, la voix et la présence de l'auteur, la « fonction expressive » sans sa référence au « code », au sens de R. Jakobson. Cela signifie-t-il que le rythme est perdu, qu'en niant la compréhension du poème, on en nie le rythme ?

Ainsi que l'affirme Laurence Bougault²⁹⁷¹, « l'emploi d'un vocabulaire peu usité, la redondance, le brouillage du signifiant correspond [...] à un ralentissement de la lecture. », mais que dire des mots « inventés » qui invalident toute référence à un « code » et toute opération « transsubjective » ? Ceux-ci ponctuent les poèmes 1, 6 et 7 de « El canto del llanero solitario » de L. M. Panero, avec la « formule » « *verf barrabum qué espuma* » dont nous avons déjà évoqué les répétitions et les variantes. Dans le poème « Maco » : le terme « bul » (v. 1 et 5) constitue un autre *flatus vocis*.

Parfois, c'est la typographie et l'alphabet tout entier qui, se détachant du « code » linguistique, relève de « l'inconnue ». Le « rébus », d'ailleurs explicitement déclaré comme tel, au poème « La segunda esposa » (vers 68-69)²⁹⁷², semble proposer un code nouveau. Lorsqu'il apparaît, au vers 51 du poème 10 de « El canto del llanero solitario », il demeure une énigme irrésoluble. Comme affirme François Lyotard : « le travail qui produit le rébus fait perdre au langage la propriété qui assure la communication rapide des significations, à savoir la reconnaissance instantanée par l'auditeur de ce que dit le locuteur, grâce à l'identification des unités distinctives et de leur ordonnance dans la chaîne parlée. Le résultat est que la phrase devient opaque. »²⁹⁷³ Or, s'il relève, comme le soutient également l'auteur de *Discours, figure*, d'un « processus inconscient »²⁹⁷⁴, le rébus marque l'inaccessible, l'impossibilité de toute communication intersubjective, la mise en déroute de tout « passage lectoral » et le blocage du rythme. Nous avons en effet souligné, dans l'introduction à la troisième partie, d'une part le lien entre l'émergence d'un sujet et le rythme du poème, d'autre part la nécessaire prise de distance du sujet par rapport à lui-même, la nécessité pour lui de se poser, aussi, comme objet. Or, s'il est la marque de l'inconscient, le rébus montre justement

²⁹⁷⁰ Cité par J. Acota Gómez, *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, op. cit., p. 167.

²⁹⁷¹ « A propos du rythme en poésie moderne », op. cit., p. 243.

²⁹⁷² *Teoría*, op. cit., p. 109.

²⁹⁷³ *Discours, figure*, op. cit., p. 303.

²⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 307.

l'absence de distance, l'invalidation de toute création poétique et, par conséquent, l'impossibilité du rythme.

Encore une fois : le lecteur aurait-il perdu d'avance ? Comment peut-il éviter de tomber dans le « panneau » (Richard Saint Gelais²⁹⁷⁵) que lui tend le poème et poursuivre, malgré tout, le rythme du poème avec sa propre voix ? La performance ne lui permet-elle pas d'être toujours, en fin de compte, celui qui a le dernier mot ?

3.3.4 Epilogue : un rythme impossible à dire

Alberto Manguel rappelle que Pétrarque encourage ainsi la liberté totale de la lecture²⁹⁷⁶ :

Il ne s'agit ni d'utiliser le livre comme support de la pensée, ni de s'y fier comme on se fierait à l'autorité d'un sage, mais d'y prendre une idée, une expression, une image, de l'associer à une autre cueillie dans un texte ancien préservé dans la mémoire, de lier le tout de réflexions personnelles – en produisant de fait un nouveau texte qui a pour auteur le lecteur.

Par l'intertextualité, en tant qu'elle établit un rapport texte-hors texte (et autres textes), sur le mode du continu (comme nous le disons plus haut²⁹⁷⁷), le lecteur confère à l'œuvre une existence qui échappe à l'« écrit », figé par l'encre et le blanc de la page. Umberto Eco²⁹⁷⁸ souligne le nécessaire dépassement du texte, de cette « *machine à produire des mondes possibles*, celui de la *fabula*, ceux des personnages de la *fabula* et ceux des prévisions du lecteur ». Le rythme qui émane des « mondes possibles » inventés par ce dernier est-il saisissable ?

Même s'il semble que la « performance » nous échappe forcément²⁹⁷⁹, nous pouvons tenter de l'imaginer. Alberto Manguel commente la possibilité d'« arrêter » le temps en faisant « réellement » perdurer la lecture : « poser le livre afin que la fin ne se produise pas avant le lendemain, et [...] me renfoncer sur l'oreiller avec le sentiment d'avoir bel et bien

²⁹⁷⁵ « La lecture erratique », in *L'acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 283.

²⁹⁷⁶ *Une histoire de la lecture*, *op. cit.*, p. 103.

²⁹⁷⁷ Cf. notre sous-chapitre 3.3.1.1.

²⁹⁷⁸ *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 221.

²⁹⁷⁹ R. Saint-Gelais (*op. cit.*, p. 275) rappelle en effet que « La lecture erratique, [...] constitue un domaine où les indéterminations sont non seulement nombreuses mais foisonnantes ».

arrêté le temps »²⁹⁸⁰. Le locuteur de Juan Ramón n'est-il pas figé par nous sur ce bateau qui le sépare de Moguer et de New York, dans une éternelle observation de « el mar o la mar »²⁹⁸¹ ? Le changement d'article invite à ce passage de la lecture suivie à la lecture active et rêveuse, simplement suggérée par le poème : « Es el mar, en la tierra » (poème VII, v. 1²⁹⁸²) et encouragée par les répétitions, particulièrement finales, comme « ¡el agua, sólo, el agua! » (poème XXVI, v. 6²⁹⁸³). L'expérience suscitée chez le lecteur échappe à l'auteur et son rythme demeure impossible à théoriser. Pourtant, il est aussi une réminiscence d'un rythme de pensée et de rêverie que le locuteur ébauche dans le poème lui-même : « El mar / de mi imaginación », évoque-t-il, de part et d'autre d'un enjambement (poème XXXIX, « Menos », v. 1-2²⁹⁸⁴), comme pour mieux suggérer, par le blanc de la page, l'espace à combler par la lecture.

Le vers et l'espace du poème se prêtent, par leur « élasticité », à l'épanouissement de cette lecture. Dans son article « Elasticidad y espiritualidad del ritmo », Gerardo Diego²⁹⁸⁵ commente :

La elasticidad del verso y la sensación que a veces sentimos de que no siempre marcha hacia adelante, sino de que un prodigio de elasticidad concilia esa dirección que nunca puede abandonar con una marcha atrás que le hace balancear y como dividirse en dos cuerdas simultáneas de movimiento contrario, parece un absurdo y, sin embargo, no lo es.

Etirant sa lecture et son rythme, le lecteur peut « remonter » le temps, succomber au plaisir de « s'embarquer à nouveau », de suspendre le rythme du poème et de dépasser, par la lecture, l'impossibilité de le faire « dans la vie »²⁹⁸⁶. Le locuteur d'*Arde el mar* ne demeure-t-il pas toujours à Venise, prisonnier d'une adolescence éternelle, ou de l'univers peuplé des saules et des statues qu'il décrit dans « Julio de 1965 » ? Le même processus semble l'avoir conduit à figer Hoyos y Vinent à la « Belle époque », Agrippa d'Aubigné à Genève, à les réduire à des « images » d'Epinal qui s'animent en son for intérieur²⁹⁸⁷. Pour le lecteur, le

²⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 223.

²⁹⁸¹ Cf. vers 7 du poème « Mar », LXI, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 130.

²⁹⁸² *Ibid.*, p. 106.

²⁹⁸³ *Ibid.*, p. 118.

²⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 129.

²⁹⁸⁵ « Elasticidad y espiritualidad del ritmo », in *Elementos formales de la lírica actual*, sous la direction de Emilio Alarcos Llorach, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, p. 34.

²⁹⁸⁶ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, *op. cit.*, pp. 47-48.

²⁹⁸⁷ Le poème « 1960 » du recueil *De « extraña fruta » y otros poemas* de P. Gimferrer (*op. cit.*, p. 208) présentent plusieurs images figées de ce type qui renvoient, pour certaines, à des œuvres littéraires dont le seul titre suffit à déployer un univers de connotations, comme « Todavía mi abuelo leerá *Rojo y negro* » (v. 13)

caractère purement volontaire de ce retour en arrière (« nullement automatique », comme le rappelle R. Saint-Gelais²⁹⁸⁸) fait de sa temporalité même l'expression d'une liberté à la mesure de la « multiplicité de processus possibles »²⁹⁸⁹ ouverts par la lecture.

W. Iser souligne la différence entre la première et la seconde lecture, étudiant leur convergence dans un « processus cumulatif de renvois »²⁹⁹⁰. S'il peut répéter la lecture, le lecteur peut, à l'inverse, déjouer certains pièges, éviter « le tourbillon » de la répétition de l'expression « El manicomio lleno de los muertos vivos » (v. 42 à 44 du poème 2 de « El canto del llanero solitario »²⁹⁹¹ de L. M. Panero) ou de « los nobles arruinados en jardines » (v. 72 à 74, poème « La segunda esposa »²⁹⁹²). Il peut passer outre les formules qui ne « mènent » nulle part (« Verf barrabum ») ou, au contraire, de les faire vibrer sur sa langue et les reproduire à l'infini²⁹⁹³, donnant peut-être au « rébus » du poème 10²⁹⁹⁴ une réalisation sonore inédite.

La démultiplication volontaire de la lecture poursuit le rythme du poème dans ce qui échappe à son espace : « Le sens est investi lui-même d'un caractère temporel » dit encore W. Iser²⁹⁹⁵. Le poème pourrait se réduire à cette caducité, voire à sa désuétude, mais la lecture l'en retire. Le rythme se situe dans cette extirpation, dans ce rapport à l'autre. Aussi, il nous semble erroné de lui conférer une « historicité » comme le fait Henri Meschonnic. Le « passage d'un sujet à un autre sujet » (*Politique du rythme, politique du sujet*²⁹⁹⁶) est possible justement parce que le rythme transcende l'historicité de sa forme (métrique, par exemple) par la valeur absolue et absolument valable de son actualisation. En effet, « les poèmes ne montrent pas leur lecture » (*Célébration de la poésie*²⁹⁹⁷), mais c'est qu'elle leur échappe ; ils « ne montrent pas les enjeux », et surtout pas celui de l'historicité, car cette dernière reste en-deçà du « passage » vers le lecteur, en-deçà de la reconnaissance et de l'aventure vers

²⁹⁸⁸ « La lecture erratique », *op. cit.*, p. 275, note 2.

²⁹⁸⁹ *Ibid.* p. 287.

²⁹⁹⁰ *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 267.

²⁹⁹¹ *Teoría, op. cit.*, p. 87.

²⁹⁹² *Ibid.*, p. 109.

²⁹⁹³ Notre choix de la dynamique spatiale pour aborder le rythme nous a conduit, notamment, à laisser de côté divers aspects sonores. Pour ces vers répétés de L. M. Panero, il y a un évident jeu sur les phonèmes et la difficulté de leur prononciation.

²⁹⁹⁴ *Teoría, op. cit.*, p. 107 (v. 51) et 111 (v. 69) : « ☞ ?+] [.f. °+ . ¿?] [. ».

²⁹⁹⁵ *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 268.

²⁹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 14.

²⁹⁹⁷ Paris, Verdier, 2001, p. 125.

l'inconnu. Si le rythme est « une figure du 'je' » (*Les états de la poétique*²⁹⁹⁸), c'est bien parce que ce « je » dépasse son historicité, justement grâce au rythme de sa lecture « vive »²⁹⁹⁹.

Le rythme de la lecture apparaît alors comme une transgression, non plus celle d'une norme (métrique, syntaxique) mais comme la transgression de la loi naturelle du cours du temps et de la pérennité, la loi de l'historicité des objets, mais aussi de leur finitude, notamment celle du poème et de son espace. Le poème se dépasse lui-même, appelant par sa parole la liberté totale du lecteur qui pourra toujours doubler la lecture, la dévier, sciemment, du cheminement suggéré par le texte, en déterminer le rythme et la vie.

²⁹⁹⁸ Paris, PUF, 1985, p. 85.

²⁹⁹⁹ Nous empruntons ce terme à P. Ricœur qui, dans *La métaphore vive* (*op. cit.*, p. 127) définit la métaphore « vive » comme « en même temps événement et sens ». La « lecture vive » est, pour nous, à la fois un sens (celui de l'écrit) et un « événement », un acte qui transcende ce sens et l'historicité de ce sens.

CONCLUSION A LA TROISIEME PARTIE

A partir d'une définition initiale du terme « sujet » regroupant les deux acceptions de « sujet 1 » (celui qui parle) et « sujet 2 » (ce dont on parle), nous avons réaffirmé la spatialisation de l'écriture poétique et du poème en construisant notre troisième partie sur la mise en rapport d'espaces : espaces discursifs, espaces sémantiques, espaces textuels ouverts sur l'extérieur.

Nous avons voulu mettre à jour, particulièrement, cette relation établie dans le poème entre l'instance de création et la création elle-même, c'est-à-dire entre le sujet et son objet, en considérant l'écriture à la fois comme émanation d'une voix et comme réalisation sur la page, partageable, par le lecteur. En fin de compte, l'analyse du rythme interroge le processus de création lui-même.

Nous avons décliné sur trois plans l'étude de ce rapport de la voix à son « dire »³⁰⁰⁰. Le premier renvoie à un rythme d'espaces discursifs : il s'agit du mouvement et de la rencontre des représentations dans le poème de la voix locutrice. Nous avons ainsi considéré ses réalisations (première personne du singulier ou du pluriel) et les « masques » qu'elle revêt (allocutaire ouvrant sur le dialogue, « personnages » derrière lesquels se « camoufle » le sujet).

Le second aspect sur lequel a porté l'analyse du rapport de l'écriture à son objet et les mouvements que ce rapport adopte concerne la formation spatio-temporelle du sens dans le poème. Le texte se construit, principalement par le biais des images, sur une mosaïque d'isotopies et de sens confrontés, articulés, fondus l'un dans l'autre. Il s'agit du rythme sémantique.

Enfin, la troisième réalisation du rapport sujet-objet repose sur la prise de connaissance et de possession du poème par le lecteur. En dernier terme, cette conception de l'œuvre comprise comme une somme de « rapports » rythmiques pose également la question de l'extériorité, de l'étrangéité à la création poétique. Le lecteur que nous avons évoqué était toujours compris « dans » l'œuvre, mais il y a aussi un lecteur réel qui, lui-même, peut

³⁰⁰⁰ Rappelons nous que nous avons défini dans l'introduction principale la poésie comme un « dire » en suivant Henri Maldiney, *Espace et poésie*, Actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1987, p. 95.

modifier sa lecture, laquelle échappe au texte. La création poétique se solderait donc par un acte insaisissable.

Pour chacun des trois rapports analysés, nous pouvons évoquer, d'une manière ou d'une autre, un dialogue ou « dialogisme » : le rythme étudié dans cette troisième partie surgit toujours d'une pluralité pensée, agencée, résorbée parfois, au terme d'un « processus ». La voix « je » dans le poème et les différents masques par lesquels elle se réalise se partagent l'espace textuel, de même que les isotopies « dialoguent » ou encore les références intertextuelles qui, réunies, construisent sur l'espace poématique un grand « forum », c'est-à-dire, encore une fois, un agencement rythmique de voix plurielles.

Nous avons ainsi défini l'œuvre, avec Jacques Garelli, comme un système métastable caractérisé par des phénomènes « de tensions, de déphasage, de disparation »³⁰⁰¹. Le processus de création est donc le fruit d'une continuelle imbrication de dynamiques, de mouvements répétés et agencés dans le texte. Nous avons repéré plusieurs types d'agencements : certains se basent sur une conception continue de l'espace poématique, telle que les procédés de vitesse ou de lenteur, que nous avons mentionnés, notamment, dans leur rapport aux images, comparaisons et métaphores. Dans plusieurs chapitres, il a été question, par ailleurs, de l'apparition plus ou moins forte d'une instance ou d'un phénomène. Ainsi, l'émergence du sujet a été perçue comme un phénomène rythmique étudié dans le premier chapitre de cette partie. La reconnaissance, plus ou moins directe et facile, a aussi été considérée comme une dynamique déterminante pour le rythme de la lecture. Le rapport à l'autre semble absorbé dans un processus continu.

Ailleurs, nous avons au contraire observé un rapport plus frontal, où la perception de la différence se solde par le constat d'un contraste, d'une étrangeté. La confrontation des isotopies, le blocage de la lecture par des références intertextuelles multiples et déroutantes nous ont permis de définir une série de rapports dialectiques exercés entre des « pôles » opposés dont la rencontre – et l'agencement de cette rencontre – constituent le rythme. Issu de phénomènes pluriels, ce dernier semble toujours se définir comme un paradoxe qui synthétise la reconnaissance du « même », l'établissement d'un continu (cf. H. Meschonnic) d'une part, et la perception de l'« autre », la rencontre des contraires, d'autre part. N'est-ce pas,

³⁰⁰¹ Garelli Jacques, *Rythmes et mondes, au revers de l'identité et de l'altérité*, op. cit., p. 400.

justement, cette réunion qui inscrit le rythme dans l'espace du poème ou, à l'inverse, qui fusionne l'espace du poème, l'écriture poétique, avec son rythme ?

CONCLUSION

La première constatation consécutive à notre réflexion sur le rythme est celle de sa transversalité. Plutôt que d'évaluer des convergences ou divergences entre les auteurs du *corpus*, nous avons étudié des trajectoires poétiques, éloignées de plusieurs décennies, telles que celles de Rubén Darío et de Leopoldo María Panero. Nous y avons relevé les mêmes phénomènes, différemment exploités, mais travaillés par un rythme commun³⁰⁰². On a par exemple observé aussi bien chez le « Moderniste » que chez le plus jeune des « Novísimos » un exemple de « déconstruction » du sonnet ou de « pseudo-sonnet » dans la première partie (chapitre 1.2.1.5), différents phénomènes de spatialisation dans la seconde (chapitre 2.3.3), et des procédés de blocages de la reconnaissance dans la troisième (chapitre 3.3.3). Sans doute les phénomènes observés subissent-ils des nuances – ils en subissent toujours d'une écriture à l'autre, voire d'un poème à l'autre – mais le rythme se situe justement dans la réunion de cette diversité.

Aussi, nous avons parcouru, avec le rythme pour fil conducteur, trois espaces différents de l'écriture poétique. Or, ceux-ci nous ont permis également de mettre en lumière trois différentes manières d'aborder la question de l'espace. La première partie s'est centrée sur l'espace comme structure, d'abord perçue en termes de « limites » et de frontières. Principalement, les jalons, les bordures ont été étudiés à partir des notions d'ouverture et de fermeture, mais aussi de centre, de climax. Nous avons donc d'abord posé la question de la délimitation et de la partition de l'espace poétique et poématique.

Dans la seconde partie, au contraire, nous nous sommes intéressée à l'espace depuis son fonctionnement interne, et l'avons analysé en termes de « substance » : substance langagière et syntaxique du phrasé, d'abord, substance graphique et typographique, mettant en jeu l'encre et la page, ensuite. Nous avons alors confronté des unités rythmiques qui ne s'emboîtent pas, au contraire des espaces métriques étudiés auparavant, mais qui évoluent

³⁰⁰² Certains rapprochements d'auteurs ou d'œuvres étaient plus attendus, comme celui des recueils *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre et *Arde el mar* de Pere Gimferrer, pour lesquels nous avons évoqué un espace lisse et ouvert, la permanence de phénomènes métriques comme la présence de « tronçons » trochaïques ou dactyliques, ou encore des formes verbales de coordinations ou de juxtaposition. En revanche, certains auteurs n'ont pas été abordés conjointement ou rarement, malgré des dates d'écriture proches : le recueil de R. Alberti est très présent dans notre première partie sur la métrique, celui de V. Aleixandre y apparaît beaucoup moins. Tous deux, néanmoins, fournissent de nombreux exemples à notre analyse du rythme « visible » (chapitre 2.3.3) et aux phénomènes de l'enjambement et de l'échelonnement (chapitre 2.3.2). La transversalité du rythme semble donc démentir toute historicité de cette notion.

ensemble de manière continue, voire se chevauchent et se tressent comme la ligne, le vers, la phrase. Analyser cette confrontation permet de dépasser la vision de l'écriture poétique comme métrique et composite, formée d'unités qui se répètent et se confrontent. En revanche, nous avons observé l'écriture en acte : la syntaxe comme actualisation de la langue, la spatialisation comme mise en scène, sur la page, de l'acte physique d'écrire.

La troisième partie naît de cette observation qui découvre la présence du sujet, mais elle suppose également un point de vue différent dans la considération des espaces. Elle a été consacrée aux « rapports » qui, par l'écriture poétique, font communiquer des espaces pluriels : ceux des personnes et des masques qui cachent le sujet du poème, espaces (ou *topos*) du sens et des lectures ou interprétations, espaces du locuteur et du lecteur dont la rencontre marque, aussi, un rythme. La portée rythmique de la notion de rapport réside dans la formation de mouvements de l'intérieur vers l'extérieur à l'espace poématique, et dans la dialectique reconnaissance-non reconnaissance que nous avons évoquée pour finir.

Ces trois considérations de l'espace, symbolisées par les notions de frontière, de substance et de rapport, permettent une triple analyse de l'écriture poétique. Les phénomènes interagissent, s'organisent, se superposent dans le poème. Le rythme se réalise donc par un croisement, une somme d'observations issue de la rencontre de différents domaines d'étude tels que la métrique, la linguistique, la sémantique, comme le souligne Sergi Doria à propos de Pere Gimferrer³⁰⁰³ :

El 'método' Gimferrer parte de un sonido que pasa a ser un ritmo en el que se engarzan palabras organizadas con imágenes que el poeta reescribe en mayúsculas.

Oralité, syntaxe, images et typographie : la convergence de ces domaines impose en effet des regards pluriels, répétés, croisés sur l'écriture poétique. Certains poèmes ont ainsi été évoqués et analysés par nous dans plusieurs chapitres, abordés sous des angles différents. A propos du poème de R. Darío « La dulzura del ángelus », par exemple, nous avons évoqué la complexité des subordonnées relatives, puis celle des enjambements. Chacun des deux phénomènes renvoie à une conception « liée » de l'écriture et à un agencement spatial par emboîtement. Au contraire, le poème CCXXIX, « Gafas », de J. R. Jiménez, a été analysé dans l'alinéa sur les « croches et les fourches » du chapitre sur le rythme visuel, mais aussi dans le sous-chapitre consacré aux répétitions obsédantes. A chaque fois, il s'agit de l'ancrage de l'écriture

³⁰⁰³ Article de Sergi Doria pour le journal *ABC*, 19/01/2011 : « La función de la poesía es retener el tiempo ».

dans un espace statique, voire d'un blocage. Le poème CLVIII « Mar de pintor », également, a donné lieu à deux analyses distinctes consacrées au « point », terme tantôt entendu au sens figuré (« la phrase-point », chapitre 2.3.1.1) et au sens propre (le point comme signe typographique, chapitre 2.3.3.4.4).

Si ces analyses ponctuelles diverses n'ont pas pour objectif de décrire *in extenso* le fonctionnement d'un poème, elles mettent en évidence un phénomène rythmique précis, et permettent d'envisager l'écriture poétique dans sa complexité. Si certaines observations coïncident, comme on l'a observé, et semblent inviter à une définition univoque de cette écriture, d'autres sont contradictoires et impliquent des regards croisés. Le poème « Destuktion ficticia », de L. M. Panero, par exemple, mêle des phénomènes de « destruction » (formes négatives, enjambements) et des phénomènes qui (ré)affirment la permanence de la voix (répétition obsédante, allégorie).

La compréhension de cette diversité permet d'envisager également le poème comme temporel. Son espace est également un « espace-temps » qui porte en puissance la temporalité de son écriture ou de sa lecture en acte, et qui n'est perceptible que *via* ces phénomènes qui le constituent, qui n'existe que par son rythme. Jean Bessière souligne ce rapport du rythme aux phénomènes et à la phénoménologie, dans son article « Rythme. Brèves notes pour une postface », qui achève l'ouvrage *Le rythme dans la poésie et les arts*³⁰⁰⁴ : le rythme « est une manière de reformuler tout ce que la tradition phénoménologique a dit sur l'œuvre littéraire : l'œuvre littéraire est présentation d'un discours à une conscience ». L'objectif de notre étude sur le rythme a donc bien été cette « conscience » : la présence du sujet dans son texte, l'intromission ou l'engagement du « je » dans son dire, qui ne se réduit pas à son historicité. Car, en effet, cette conscience n'est pas seulement celle de l'écrivain : elle prend vie à chaque lecture, celle-ci étant « comprise » dans l'écriture, appelée par l'écriture.

Nous proposons de définir le rythme comme un phénomène perceptible ou à percevoir, c'est-à-dire comme une expérience en puissance³⁰⁰⁵, l'expérience de la mise en scène d'un espace-temps subjectivisé par une conscience : locuteur ou lecteur, et actualisé par des procédés. Ces procédés réconcilient, par leur nature même, le dualisme du point et de la ligne, de l'instant et de la durée. Au terme de notre analyse, nous pouvons les répartir en trois

³⁰⁰⁴ *Op. cit.*, p. 388.

³⁰⁰⁵ Voir l'entretien : « A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic » d'Antoine Vitez (*Langue française*, n°56, 1982) : « Le rythme n'est pas quelque chose de prévisible ou qui peut être prescrit, imposé. Il n'existe qu'au moment de son actualisation » (H. Meschonnic).

axes que nous nommons l'*hétérogénéité*, le *processus*, et l'*élan*. Ce ne sont pas des catégories étanches mais plutôt des tendances non exemptes de « passerelles » qui conduisent de l'une à l'autre et à partir desquelles on peut tenter de décrire l'écriture des recueils du *corpus*.

L'*hétérogénéité*, tout d'abord, symbolise la nature dialogique, mais également « brisée » ou « hachurée » de l'écriture poétique. Elle est la marque d'une « pluralité soudée » qui ne met pas en péril l'espace rythmique mais en est constitutive. Dans le chapitre sur le rythme visuel (2.3.3), nous avons observé les majuscules, les phénomènes de contrastes suscités par certains éléments typographiques, et notamment la « lettre seule » dont l'isolement engendre l'émergence et la rupture avec le blanc de la page (chapitre 2.3.3.4.5). La constatation de l'hétérogénéité renvoie aussi à la perception d'un élément qui s'extirpe de son « contexte » (métrique, phrastique, sémantique) et dont la valeur rythmique tient, justement, à cette reconnaissance d'une différence. C'est ce qu'on observe, par exemple, avec l'espace strié dont l'un des critères est l'émergence d'étapes fortes (chapitre 1.1.2) qui délimitent le commencement, l'achèvement, le centre et les étapes intermédiaires dans l'espace métrique. Enfin, les citations, références intertextuelles précises et locales³⁰⁰⁶, constituent un autre exemple d'« émergence », comme le souligne Antoine Compagnon dans *La seconde main ou le travail de la citation* : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève »³⁰⁰⁷.

L'émergence de l'hétérogène entraîne le contraste qui permet le mouvement, mais aussi son interruption : nous avons évoqué l'action et l'absence d'action dans le chapitre 2.1.3, la verticalité et l'horizontalité dans le chapitre 2.3.3.1 (principalement le paragraphe 2.3.3.1.3, « Barres sur la ligne »). Les contrastes entre isotopies participent également de cette partition de l'espace poématique pluriel, sur un plan purement sémantique, toutefois : nous les avons évoqués en 3.2.2, particulièrement au sujet des dynamiques de ruptures de certaines formulations métaphoriques rapides telles que les coordinations, les juxtapositions et certaines prédications à partir du verbe « ser ».

Emanant d'une pluralité plus radicale encore, la rupture et le bouleversement constituent un autre aspect de ce premier pilier des phénomènes rythmiques. Par exemple, le bouleversement des attentes du lecteur et l'impression de déroute et d'échec (chapitre 3.3.3) rompt la surface du texte et l'homogénéité lectorale. Sur un plan syntaxique, nous avons évoqué la syntaxe « hachée » (le chapitre 2.3.1) et la perturbation de la linéarité phrastique. De

³⁰⁰⁶ Cela est moins vrai de celles qui sont diffuses ou touchent l'intégralité du poème.

³⁰⁰⁷ *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 17.

même, la rupture, visuelle et grammaticale, de la phrase sur deux vers avec l'enjambement, et du vers sur deux lignes avec l'échelonnement, est un autre phénomène de partition dont nous avons évoqué le caractère essentiellement rythmique (chapitre 3.3.2).

A un niveau global d'analyse et de caractérisation des écritures, le recueil *Cantos de vida y esperanza* exemplifie le mieux, selon nous, cette dynamique d'« hétérogénéité »³⁰⁰⁸. Le marquage des débuts et fins du recueil, par les poèmes « Yo soy aquel que ayer no más decía » et « Lo fatal », la métrique accentuelle basée sur la reconnaissance de temps forts qui « émergent » d'une clause, les références intertextuelles brèves qui interrompent l'espace poétique, la ponctualité des prises de parole, notamment dans le poème « Los tres reyes magos », sont autant de phénomènes qui renvoient à cette catégorie. Globalement, le recueil de R. Darío semble trouver dans la construction de l'hétérogène une dynamique d'écriture où la verticalité et la ponctualité dominant sur la linéarité.

De ces phénomènes qui engendrent la division de l'espace rythmique, émane la « sous-catégorie » de la répétition, qui provient toujours de la perception initiale d'une connexion entre des éléments pluriels, engendrant une temporalité, et mettant en œuvre la mémoire. Il s'agit bien sûr des répétitions formelles et exactes, issues de certains éléments métriques comme les mètres (chapitre 1.3.3.3), les accents (1.3.3.1), les rimes (1.3.1.1), les structures strophiques (1.2.2 et 1.2.4). Les répétitions de mots s'y rattachent également, particulièrement celles que nous avons qualifiées de « répétitions obsédantes » (2.3.1.3). La répétition exacte et formelle a également plusieurs représentations « visibles » (abordées dans le chapitre 2.3) : « anaphores visuelles » ou répétition figurant une colonne (chapitre 2.3.3.1.2) et répétitions de lettres (nous avons par exemple commenté les répétitions de « L » ou « LL », en 2.3.3.1.4).

Dans le domaine de la syntaxe, nous avons repéré des répétitions de « valeur », notamment de nature grammaticale. Il ne s'agit plus de la répétition du phénomène mais de l'effet qu'il suscite ou de la place qu'il occupe dans une structure (par exemple phrastique) : accumulation de termes de même nature grammaticale, procédé syntaxique de l'énumération (chapitre 2.2.4).

Si la répétition est rythmique, c'est parce qu'en supposant l'hétérogénéité, elle implique aussi une cohérence spatiale et une « mémoire » du texte. Nous avons repéré plusieurs types de variantes et d'interpénétrations de l'élément stable (ou répété) et de l'élément changeant,

³⁰⁰⁸ Cf. Marie-Claire Zimmermann, « El eclecticismo poético de Rubén Darío: heterogeneidad y unidad en *Cantos de vida y esperanza* » (in *El cisne y la paloma*, sous la direction de Jacques Issorel, Université de Perpignan, 1995, p. 196).

comme, par exemple, en métrique, les refrains, alternant avec la strophe (chapitre 1.2.2.3) ou comportant des variantes telles que les « développements » ou « prolongements » (1.2.2.4). Ces derniers s'effectuent soit par l'ajout de syllabes (variante métrique), soit, sur les plans langagiers et sémantiques, par l'ajout de mots qui amplifient et approfondissent le sens. Les répétitions purement sémantiques font donc également partie de cette catégorie, que ce soit les répétitions exactes d'idées, les parallélismes, les variantes ou les antagonismes qui supposent la répétition d'une matrice « commune » dont ils énoncent un aspect différent.

Enfin, de l'idée de répétition découle celle d'harmonie qui implique une dimension spatiale et durative de l'écriture dont les différentes « parties » : poèmes, vers, phrases, etc., se répondent. Dans ce cadre, nous avons évoqué ce que nous avons (re)nommé la « dominante », à partir de la notion de R. Jakobson³⁰⁰⁹ (chapitre 1.2.1.1). Nous avons aussi recherché une structure, notamment symétrique, binaire ou ternaire aux recueils comme aux poèmes (chapitre 1.2.3.1.2). Les refrains disséminés, ponctuels mais dont la répétition couvre tout l'espace du poème, constituent un autre phénomène créateur d'harmonie scripturale, mais aussi lectorale. De même, les références intertextuelles concordantes constituent un autre type de répétition harmonieuse, car leur regroupement au sein de l'espace poématique suppose une réitération non plus formelle ni sémantique, mais une redondance du rapport établi entre le poème et un (ou plusieurs) hypotexte(s) (chapitre 3.3). Les images concordantes, par exemple les métaphores, dont les différents comparants convoquent, au sein de l'espace textuel, une même isotopie, font également partie de cette catégorie de phénomènes rythmiques.

Le recueil *Marinero en tierra* de Rafael Alberti est caractéristique de cette sous-catégorie rythmique de la « répétition », d'abord parce que le thème de la mer annoncé par le titre se réitère, se décline dans (presque) chaque poème. La répétition continue de thèmes, de personnages, d'images, motive selon nous la comparaison de ce recueil à un mouvement réitéré de flux et de reflux. Ce mouvement binaire est rendu, au niveau de la construction générale du recueil, par les poèmes qui se suivent immédiatement³⁰¹⁰ et qui présentent une esthétique ou des thématiques similaires (tels que les sonnets « A Rosa de Alberti que tocaba,

³⁰⁰⁹ Rappelons-en la définition : « élément focal d'une œuvre d'art (qui) gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure » (« La dominante », in *Questions de poétique*, *op. cit.*, p. 145).

³⁰¹⁰ José Ramón Ripoll relève ce type de construction par « paire » au niveau des images, et affirme que ce type d'agencement « va a ser una constante, no ya en este libro, sino en toda la obra del poeta » (cf. « Primera lectura de *Marinero en tierra* », in *Juan Ramón, Alberti, dos poetas líricos*, Diego Martínez Torrón (ed.), *op. cit.*, p. 232).

pensativa, el arpa (Siglo XIX) »³⁰¹¹ et « Catalina de Alberti italo-andaluzá »³⁰¹², ou encore « Rosa-fría patinadora de la luna » et « Malva-luna-de-Yelo »³⁰¹³). Sur le plan de la métrique, on trouve de nombreuses formes à refrains ou des poèmes exclusivement construits sur la répétition (« Dondiego no tiene don », « Mi corza »). Celle-ci est d'ailleurs caractéristique de formes de poésie « enfantine » et populaire, comme le souligne Solita Salinas de Marichal³⁰¹⁴. Les métaphores convergentes construisent également, dans *Marinero en tierra*, un rythme d'échos discrets et harmonieux.

De manière différente, l'écriture du recueil *Teoría* de Leopoldo María Panero est aussi caractérisée par cette sous-catégorie de phénomènes rythmiques qu'est la répétition, représentative de la pluralité scripturale : répétitions de mots disséminées ou suivies, références concordantes abondantes³⁰¹⁵. Dans *Teoría*, les phénomènes de répétition interagissent avec ceux qui décrivent une simple hétérogénéité. Les références intertextuelles, souvent déroutantes, et qui ouvrent l'espace textuel et référentiel sur des hypotextes multiples, constituent des ruptures de la logique et de la linéarité. Or, elles sont aussi fréquemment des éléments répétés, comme la formule « verf barrabum ». Le lien entre ces catégories « rythmiques » (répétition et coupure) est établi, entre autres, par la dynamique de transgression de l'œuvre de Leopoldo María Panero³⁰¹⁶. Selon Joaquín Ruano³⁰¹⁷, « la obra de Panero presenta como uno de sus ejes principales la dinámica de la transgresión ». De même, Claudie Terrasson³⁰¹⁸ commente « la transgression des codes linguistiques, des canons littéraires, des normes sociales et morales ». Or, la transgression émane non seulement de la rupture, mais est également en lien avec la répétition, comme l'affirme G. Deleuze³⁰¹⁹ : « A tous égards, la répétition c'est la transgression, elle met en question la loi ». A ce titre, le

³⁰¹¹ *Marinero en tierra*, op. cit., p. 88.

³⁰¹² *Ibid.*, p. 89.

³⁰¹³ *Ibid.*, p. 35 et 36.

³⁰¹⁴ *El mundo poético de Rafael Alberti*, op. cit., p. 29. Cet aspect est également étudié par Eric Proll, « Popularismo y barroquismo in the poetry of Rafael Alberti », op. cit., p. 59-83.

³⁰¹⁵ Selon Lina Iglesias, c'est un trait caractéristique de l'œuvre panérienne dans son ensemble où « ce qui frappe c'est la continuité des motifs qui de recueil en recueil tissent un réseau d'images qui se font écho et se répondent », *L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : la quête d'une voix*, op. cit., p. 250. Elle cite notamment le thème de l'enfance et la représentation de l'école comme une institution pesante. Dans l'article « Leopoldo María Panero, une poétique de la mort » (op. cit., p. 227-241), c'est du motif de la mort dont elle étudie la récurrence. Sur ce point, voir également Alfredo Saldaña, « Leopoldo María Panero, poeta vitalista », *Turia*, n°11, 1989, p. 36-52.

³⁰¹⁶ Lina Iglesias consacre d'ailleurs le troisième chapitre de sa thèse à la « poétique de la transgression ».

³⁰¹⁷ « Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero », op. cit., p. 28. Une recherche globale sur l'écriture des auteurs de la génération de 1970 serait à faire autour des thèmes de la « transition » et de la « transgression » et leur portée rythmique dans la poésie espagnole.

³⁰¹⁸ « L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : une écriture hors-normes », in *Lieux et figures de la barbarie*, op. cit.

³⁰¹⁹ *Différence et répétitions*, op. cit., p. 9.

recueil de L. M. Panero est représentatif de l'entrecroisement des différentes catégories de phénomènes.

L'*hétérogénéité* scripturale, notamment par la répétition, met en jeu les procédés de mémoire et d'anticipation nécessaires à l'élaboration d'une temporalité. En cela, elle appelle les phénomènes que nous rattachons à une seconde catégorie, celle du *processus*, qui concerne notamment les procédés de tension et de résolution. L'espace poématique est un lieu d'engendrement mutuel des divers éléments qui le composent, un espace pourvu de « sens » (au sens de « direction »), dont les sous-catégories prennent place dans une dynamique suivie et guidée par une temporalité. Celle-ci implique également la perception de cet espace dont nous avons souligné l'importance pour la reconnaissance du caractère rythmique de certains phénomènes tels que les *versos fluctuantes* qui permettent une « perception » de l'harmonie, plus qu'une harmonie rigoureuse et mathématique (chapitre 1.3.2.3). Nous avons également évoqué ce phénomène pour l'espace de la strophe (1.2.4.2).

Les procédés de questions-réponses (ou de tension-résolution) partent d'observations métriques (par exemple dans notre étude de la séquence « Trébol », en 1.1.4.1), mais aussi langagières et syntaxiques, avec le repérage des expressions binaires qui « s'annoncent » les unes les autres par des procédés d'anaphore et de cataphore (chapitre 2.2.1) ou encore proprement sémantiques : dans les comparaisons, par exemple, comparant et comparé s'appellent l'un l'autre autour du terme comparateur (chapitre 3.2.1.1). Les processus de suspense résolu et de satisfaction du lecteur (chapitres 3.3.1 et 3.3.2) participent également de cette « tension » rythmique.

La mise en place progressive d'un espace poétique, par des constructions métriques en gradation, fait émerger un territoire répondant à une dynamique « totale » au niveau des recueils, des séquences de poèmes (chapitre 1.1.3)³⁰²⁰, ou du poème (chapitre 1.2). Sur le plan du rythme « visible », on a également observé des poèmes « blocs » (chapitre 2.3.3.3, principalement 2.3.3.3.1) dont la densité a été associée, par nous, à l'émergence d'une voix propre.

³⁰²⁰ Nous avons dit que les différentes catégories de phénomènes ne s'excluaient pas. En effet, cette « construction totale » a été qualifiée par nous de « second critère de l'espace strié » (1.1.3). Elle est presque indissociable, cependant, de la présence d'étapes « clés » (début, fin, etc.) que nous avons mentionnées dans la catégorie rythmique de la « coupure ».

C'est l'écriture du recueil *Espadas como labios* qui caractérise le mieux ces procédés de tension-distension qui découlent d'une *hétérogénéité* initiale « étirée » par un *processus* qui pousse l'écriture plus avant. Citons, par exemple, les apostrophes répétées à des interlocuteurs qui ne prennent pas la parole, et le jeu des verbes « decir » et « escuchar ». On peut aussi mentionner la forme syntaxique de l'énumération qui suppose une répétition de statut grammatical (le substantif, par exemple) dans le même temps qu'une ouverture syntaxique. Par ailleurs, les comparaisons dont les termes s'appellent l'un l'autre et que nous avons déjà commentées comme étant un trait caractéristique du recueil de Vicente Aleixandre (chapitre 3.2.1.1) engendrent un procédé de tension semblable. Peut-être cette définition rythmique de l'écriture d'*Espadas como labios* a-t-elle un lien avec la conception aleixandrienne de la poésie comme « conocimiento » et « comunicación ». Dans son article « Notas sobre la poesía última de Vicente Aleixandre: de la consumación al conocimiento », Fernando Abascal³⁰²¹ évoque l'importance du « proceso cognoscitivo [que] se mantiene poroso a los estímulos de la vida ». La poésie aleixandrienne est donc marquée par une continuelle quête de connaissance, une recherche, traduite au niveau langagier et rythmique par des procédés de tensions³⁰²².

Les phénomènes qui soulignent la linéarité – et donc le continu – sont en lien avec cette problématique, comme la gradation, évoquée pour le domaine métrique, tant dans les chapitres consacrés aux séquences de poèmes (notamment 1.1.5.2) que dans ceux consacrés au poème (1.2) ou au vers (1.3). La linéarité et la composition graduelle constituent également des phénomènes phrastiques qu'on peut observer dans la syntaxe et la mise en forme de la phrase en « tissage » (chapitre 2.2.2). La linéarité est aussi visuelle, verticale (chapitre 2.3.3.1) ou horizontale (chapitre 2.3.3.2.3). La ligne figure la progressivité qui guide la maturation de la voix poétique (chapitre 3.1.1.2), ou encore le passage de la première personne à la seconde ou à la troisième (ou inversement) comme véhicule de cette voix (chapitre 3.1.3.2 principalement). Sur le plan sémantique, les métaphores filées impliquent un processus de maturation, développement, nuancement du sens, ainsi que les allégories et l'avènement d'un sens inédit (voir le chapitre 3.2.3.4). L'écriture de l'ambivalence, associée à l'allégorie (3.2.3.5) ou à la lecture double (3.3.2. notamment) appelle fréquemment une compréhension et une adhésion par l'élaboration d'une reconnaissance progressive, ce qui constitue un autre type de processus.

³⁰²¹ Fernando Abascal, « Notas sobre la poesía última de Vicente Aleixandre: de la consumación al conocimiento », in *Vicente Aleixandre*, Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 16.

³⁰²² Fernando Abascal rajoute (citant Arturo del Villar) que « la forma dialogada también podría interpretarse como ejemplo de la confianza que tiene el poeta en la capacidad comunicadora de la palabra » (*ibid.*).

Le recueil *Diario de un poeta recién casado* nous semble également représentatif de cette écriture par « processus » révélée par la structure globale de l'œuvre comme « voyage » ou déplacement. Rogelio Reyes Cano affirme d'ailleurs de Juan Ramón Jiménez : « Toda su evolución poética está vertebrada por una idea de proceso, por un criterio en cierto modo itinerante »³⁰²³. La progression chronologique du recueil renvoie à la linéarité d'un processus qui tend vers un aboutissement comme l'arrivée en Espagne, illustrée dans les poèmes CXCII à CXCVII³⁰²⁴ et analysée comme une figure de climax (chapitre 1.1.5.1)³⁰²⁵. Nous avons souligné plusieurs phénomènes de mouvements ponctuels (développés dans l'espace du poème) aux niveaux syntaxique, comme la prépondérance des verbes d'action (chapitre 2.1.1), et discursif, comme le passage d'une personne (grammaticale) à l'autre dans l'affirmation de la voix poétique (chapitre 3.1). Cette définition rythmique fait écho, selon nous, à la nature « provisoire » de la construction du recueil³⁰²⁶ et à la poétique de Juan Ramón Jiménez : « la poesía no es sino aspiración constante a algo nuevo »³⁰²⁷. Renvoie-t-elle, au niveau sémantique, à la maturation de la voix du locuteur et à son passage de l'enfance à l'âge adulte³⁰²⁸ ? Elle semble également se retrouver, sur un plan plus symbolique, dans l'expression de la maturation du printemps évoquée par plusieurs poèmes formant une séquence muette dans la troisième partie du recueil.

Sans doute cette idée de maturation est-elle également présente dans le recueil *Arde el mar* de Pere Gimferrer qui mêle des processus de réminiscence : les poèmes « Mazurca en este día » et « Oda a Venecia ante el mar de los teatros » exemplifient tous les deux ce mouvement du passé au présent. Cette analyse est d'ailleurs effectuée dans *Caligrafía del fuego* par José Luis Rey à propos du premier poème : « El tiempo histórico y el presente se funden de manera espléndida. La fusión de ambos planos se produce mediante un nexo

³⁰²³ « El *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, como libro de viaje », in Rogelio Reyes Cano, *De Blanco White a la generación del 27*, op. cit., p. 221.

³⁰²⁴ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 253- 258.

³⁰²⁵ Pour A. Sánchez Barbudo (*La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, op. cit., p. 68-69), c'est le poème « Nocturno » qui constitue le moment de « climax » du recueil.

³⁰²⁶ Rappelons ce commentaire de J. R. Jiménez (déjà évoqué en première partie) : « Este *Diario*, más que ninguna otra obra mía, es un libro provisional. Es probable que, más adelante, cuando me olvide de él y lo crea de nuevo, los corrija más, es decir algo » (*Nota*, cf. *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 300).

³⁰²⁷ Cité par Ángel Luis Luján Atienza, « La huida hacia adelante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta recién casado* », *Ocnos*, n°5, 2009, p. 15. L'écriture par « processus » rappelle également la conception d'Ángel Luis Luán Atienza qui définit l'écriture de Juan Ramón, à partir du *Diario de un poeta recién casado* comme une « huida hacia adelante » (et par les termes de « fuga » et « sucesión »).

³⁰²⁸ Cela ne veut peut-être pas dire que le *Diario de un poeta recién casado* suive un cours purement linéaire. C'est en tout cas ce que dément Olivier Ott, « L'espace retrouve dans le *Diario de poeta y mar* de Juan Ramón Jiménez (1916) », in *Le moi et l'espace*, Cahiers du GRIAS, n°10, Université de Saint-Etienne, 2003, p. 383.

copulativo (y), un adverbio de tiempo (ahora) y un deíctico de proximidad (esta lluvia) »³⁰²⁹. Certains phénomènes syntaxiques (la coordination) expriment cette idée de processus, mais, dans *Arde el mar*, le « processus » n'échappe pas à la « répétition ». Nous avons commenté les *leitmotive* – parfois exacts et lexicaux – qui jalonnent certains poèmes (chapitre 1.2.2.5). En outre, l'ouverture qui caractérise ce recueil que nous avons défini comme un espace lisse et « infini » (chapitre 1.1.6.3) renvoie tout aussi bien à un troisième axe de phénomènes que nous nommons l'*élan*.

Il arrive en effet qu'une dynamique surgisse hors de toute progressivité et de toute continuité. La troisième et dernière catégorie rythmique regroupe les phénomènes qui proviennent de cette impulsion, caractérisée par son immédiateté. Nous avons parlé de phénomènes de « rythme immédiat » et d'« opérations locales » (G. Deleuze et de F. Guattari) en première partie, à propos des accents de fin de vers (chapitre 1.3.3.4) ou dits « arrhythmiques » (1.3.3.2). Dans la troisième partie, nous avons également commenté les passages du « nous » au « je » (chapitre 3.1.2.1) dont la rapidité empêche la définition de ces phénomènes comme des processus, mais qui produisent néanmoins dans le poème une impulsion rythmique. Si l'élan ponctuel peut susciter une dynamique, ce n'est pas en affirmant la clôture et la cohérence du poème ou du recueil, mais au contraire en l'ouvrant par des procédés rythmiques : nous avons évoqué le haïku et le contraste entre une brièveté formelle et une lecture prolongée (chapitre 1.2.3.2.2). L'élan suppose un mouvement de fugue, de « fuite » diraient G. Deleuze et F. Guattari³⁰³⁰. Sur le plan du langage, chaque verbe possède une temporalité « en puissance » (particulièrement les temps impersonnels : infinitif, gérondif, étudiés en 2.1.2.3). Sur le plan sémantique, la métaphore en tant qu'elle contient un sens en devenir et potentiellement renouvelable est un autre phénomène rythmique d'élan (3.2.1.2). Les références intertextuelles, hypertextuelles qui ouvrent le texte sur un ailleurs participent de cette esthétique, de même que le processus de lecture « libre » (ou impossible) dont seul le lecteur a la clé. Si l'élan est rythmique, enfin, c'est dans la mesure où il appelle une lecture qui seule pourra lui conférer l'espace-temps qui fera son rythme au-delà de l'écrit (chapitre 3.3.4).

Hétérogénéité, *processus* et *élan*, se recourent et s'entremêlent, déterminant rythmiquement six écritures poétiques situées entre le « point » et la « fuite ». Par les dynamiques de coupure, de continu et d'ouverture qu'elle sous-tend, cette triade rappelle celle

³⁰²⁹ *Caligrafía del fuego, La poesía de Pere Gimferrer 1962-2001, op. cit.*, p. 66.

³⁰³⁰ Cf. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 9-38, chapitre « Introduction : rhizome ».

de *frontière, substance et rapport* que nous avons définie comme approche de l'espace. Parler de rythme, comme parler d'espaces, c'est saisir l'écriture poétique dans sa « présence » : une présence certes déterminée par une « essence » (nous avons cherché le fonctionnement interne du poème, sa substance et sa valeur), mais qui débouche aussi sur une « existence », un objet qui « se tient là », ouvert au lecteur, au hors texte, au monde. L'acte d'écriture s'inscrit toujours dans ce rapport à l'autre, rapport qui lui est constitutif (comme nous l'avons dit à propos de l'axe « hétérogénéité »³⁰³¹) : c'est cette recherche de « l'altérité intrinsèque » du fait littéraire qui détermine selon nous l'acte d'écrire comme un objet de temps et d'espace, un objet de rythmes.

³⁰³¹ Dans le chapitre « L'étrange au-dedans de nous » d'*Etrangers à nous-mêmes ?* (*op. cit.*, p. 283), Julia Kristeva rappelle que Freud situe l'étrangeté « au cœur de ce 'nous-même' sûr de soi et opaque ».

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS ETUDIE (EDITIONS DE REFERENCES)

DARÍO Rubén, *Cantos de vida y esperanza* (1905), F. J. Díez de Revenga, Madrid, Almar, 2001.

JIMÉNEZ Juan Ramón (1916), *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Cátedra, 1999.

ALBERTI Rafael, *Marinero en tierra* (1924) in *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, Madrid, R. Marrast, Castalia, 1972.

ALEIXANDRE Vicente, *Espadas como labios* (1931), J. L. Cano, Madrid, Castalia, 1976.

GIMFERRER Pere, *Arde el mar* (1966), in *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000.

PANERO Leopoldo María, *Teoría* (1973), in *Poesía Completa (1970-2000)*, Madrid, Visor Libros, 2004.

2. AUTRES EDITIONS CONSULTEES

DARÍO Rubén,

- *Cantos de vida y esperanza*, Tipografía de Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1905.
- *Cantos de vida y esperanza*, F. Granada y Cía., Barcelona, 1907.
- *Cantos de vida y esperanza*, in *Poesías completas*, Mexico, Ernesto Mejías Sánchez, Fondo de Cultura Económica, 1933.
- *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- *Cantos de vida y esperanza*, in *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, Salvador Álvaro, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, p. 185-211.
- *Cantos de vida y esperanza*, in *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1999, p. 95-147.
- *Cantos de vida y esperanza*, Salamanca, Almar, 2001.
- *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2002.

JIMÉNEZ Juan Ramón,

- *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Calleja, 1917.

- *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Taurus, 1982.
- *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Visor, 1995.

ALBERTI Rafael,

- *Marinero en tierra in Poesía 1924-1930*, Madrid, Cruz y raya, 1934.
- *Poesías 1924-1930*, Madrid, Árbol, 1934.
- *Poesías 1924-1937*, Madrid, Editorial Signo, 1938.
- *Poesías 1924-1938*, Buenos Aires, Losada, 1940
- *Marinero en tierra*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- *Poesías 1924-1944*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- *Marinero en tierra*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- *Le marin à terre*, Paris, Editeur Pierre Seghers, collection « Autour du monde », n °43, 1957.
- *Marinero en tierra*, Buenos Aires, Losada, 1966.
- *Marinero en tierra*, Biblioteca Nueva de Madrid, 1968.
- *Obra completa, tome 1, Poesía 1924-1967*, Madrid, Aguilar, 1972.
- *Marin à terre*, Paris, Gallimard, 1985.
- *Poesías 1920-1938*, Madrid, Aguilar, 1988.
- *Marinero en tierra*, Barcelona, Lumen, 1998. Prologue de Pere Gimferrer.
- *Obras completas*, Madrid, Seix Barral, 2003 (vol. 1).

ALEIXANDRE Vicente,

- *Espadas como labios*, Losada, 1957.
- *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968.

GIMFERRER Pere,

- *Arde el mar*, Madrid, El Bardo (2nda edición), 1968.
- *Arde el mar*, Jordi Gracia (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.

PANERO Leopoldo María,

- *Teoría*, Barcelona, Lumen, 1973.
- *Teoría*, Huerga y Fierro, Murcia, 2002.

3. **SUR LES RECUEILS DU CORPUS, LES AUTEURS ET LEUR
« GENERATION »**

- **Sur Rubén Darío et *Cantos de vida y esperanza***

ARANGO Manuel Antonio, « Aspectos sociales en tres poemas de *Cantos de vida y esperanza*, ‘Salutación del optimista’, ‘Los cisnes’ n°1 y ‘A Roosevelt’ », *Anales de literatura hispanoamericana*, n°6, 1977, p. 279-289.

ARELLANO Jorge Eduardo, « Darío y sus *Cantos de vida y esperanza* », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°35, 2006, p. 123-152.

BARRIENTOS TECÚN Dante, « Una lectura contemporánea de Rubén Darío: ‘Canto de esperanza’ », in Issorel Jacques (coord.), *El cisne y la paloma, Once Estudios sobre Rubén Darío*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 5-18.

CASTILLO Jorge Luis, « La estética acrática de Darío en ‘Cantos de vida y esperanza’ y su recepción en la poesía española e hispanoamericana », *Ínsula*, n°699, 2005, p. 8-11.

DARÍO Rubén, *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

DARÍO Rubén, *Historia de mis libros in Rubén Darío*, Juan Carlos Ghiano, *Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

DELRUE Elisabeth, *Panorama de la littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2002. Particulièrement : « Le modernisme », p. 441-453.

DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, « El cervantismo de ‘Cantos de vida y esperanza’: Rubén Darío y la tradición áurea », *Ínsula*, n°699, 2005, p. 15-17.

DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, *Darío y la métrica española y otros ensayos*, Universidad de Murcia, 1985.

DUNY Annick « Rubén Darío : el soneto de trece versos », in *Langues néolatines*, n°294, 1995, p. 107-119.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ José María, « El peso de un siglo: de la renovación literaria del Modernismo », *Ínsula*, n°699, 2005, p. 5-8.

GIMFERRER Pere, Introduction à DARÍO Rubén, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1999, p. XV-XXIII.

GHIANO Juan Carlos, *Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

GULLÓN Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

HERRERO MAYO Avelino, *Rubén Darío. Gramática y misterio de su poesía*, Buenos Aires, Pleamar, 1967.

- ISSOREL Jacques (coord.), *El cisne y la paloma, Once estudios sobre Rubén Darío*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 1995.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, *El modernismo: notas de un curso (1953)*, México, Buenos Aires, Aguilar, 1962.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, Reconstrucción, estudio, notas críticas de SÁNCHEZ ROMERALDO Antonio, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.
- LLOPESA Ricardo, « Darío y el siglo XX », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°35, 2006, p. 101-105.
- MARTÍNEZ José-María, « Para leer (y releer) *Cantos de vida y esperanza* », *Ínsula*, n°699, p. 2-5.
- MARTOS José-Manuel, « Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de 'Trébol' (*Cantos de vida y esperanza, y otros poemas*, VII) », *Hispanic review*, n°2, 1998, p. 171-180.
- MEJÍAS Almuneda, « El soneto en *Azul...*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*: una aproximación a la métrica de Rubén Darío », *Anales de literatura hispanoamericana*, n°6, 1977, p. 237-250.
- NAVARRO Joaquina, « Ritmo y sentido en *Canción de otoño en primavera* », in *Thesaurus*, tomo XXIV, n° 3, 1969, p. 408-416. En ligne : http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH_24_003_040_0.pdf.
- PALAU DE NEMES Graciela, « Tres momentos del neomisticismo poético del Siglo modernista: Darío, Juan Ramón y Octavio Paz », in *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de cultura económica, Madrid, Universidad complutense, Cátedra Rubén Darío, 1976, p. 536-552.
- PEMÁN José María, « Rubén Darío, de la lírica a la épica », *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XLVII, cuaderno CLXXX, 1967, p. 25-38.
- PÉREZ Alberto Julián, « Darío: su lírica de la vida y la esperanza », *Ínsula*, n°699, 2005, p. 20-22.
- PÉREZ Alberto Julián, *La poética de Rubén Darío, crisis post-romántica y modelos literarios modernista*, Madrid, Orígenes, 1992.
- RUIZ BARRIONUEVO Carmen, *Rubén Darío*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- SALGADO María A., « El (auto)retrato dariano en el contexto de *Cantos de vida y esperanza* », *Crítica hispánica*, vol. 27, n°2, 2005, p. 19-32.
- SALINAS Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

SÁNCHEZ Juan Francisco, « La métrica de Darío », in *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de cultura económica, Madrid, Universidad complutense, Cátedra Rubén Darío, 1976, p. 458-481.

SÁNCHEZ ROMERALDO Antonio, « Los *Cantos de vida y esperanza*: historia del libro y sus autógrafos », *Anthropos*, n°170-171, 1997, p. 93-100.

TORRES BODET Jaime, *Rubén Darío, Abismo y cima*, 1966. Particulièrement : chapitre VII, « Cantos de vida y esperanza », p. 160-186.

VALLE-CASTILLO Julio, « Cervantes y el Quijote en *Cantos de vida y esperanza* », León, Nicaragua, Museo Archivo Rubén Darío, 2005.

ZANETTI Susana, « La pérdida del reino y los *Cantos de vida y esperanza* », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°35, 2006, p. 21-30.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « El eclecticismo poético de Rubén Darío: heterogeneidad y unidad en *Cantos de vida y esperanza* », in ISSOREL Jacques (coord.), *El cisne y la paloma, Once estudios sobre Rubén Darío*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 193-212.

- **Sur Juan Ramón Jiménez et *Diario de un poeta recién casado***

ACEREDA Alberto, « Juan Ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española. Del simbolismo francés a *Diario de un poeta recién casado* », *Estudios humanísticos*, n°17, 1995, p. 11-25.

ALBORNOZ Aurora de (ed.), *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1983.

ALBORNOZ Aurora de, « El ‘collage-anuncio’ en Juan Ramón Jiménez », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 292-298.

ALBORNOZ Aurora de, *El Juan Ramón de Aurora de Albornoz*, Madrid, Devenir ensayo, 2008.

ALVAR Manuel, *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, Universidad de Puerto Rico, 1986.

AZAM Gilbert, *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ed. Nacional, 1983. Particulièrement : chapitre II , « La estética de la disonancia », p. 291-304, et chapitre V, « Del *Diario* a la residencia », p. 341-380.

BLASCO PASCUAL Francisco Javier, « Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado* », *Anales de la literatura española*, n°15, 2002, p. 139-154.

- BO Carlos, « La 'poesía desnuda' de Juan Ramón », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 129-131.
- CARDWELL Richard A., « Los borradores silvestres, cimientos de la obra definitiva de Juan Ramón Jiménez », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 85-94.
- CONTRERAS ÍÑIGUEZ Montserrat, *Estudio sobre el símbolo del mar en "Diario de un poeta recién casado"*, Almería, Háblame Ediciones, 2007.
- CORNELIUS George Howard, *Juan Ramon Jiménez, Psyche and symbol in the « Diario », « Eternidades » and « Piedra y cielo »*, Michigan, UMI, 1990. Particulièrement p. 23-267 et p. 438-440.
- FISHER Janet Ellena, *El Diario de un poeta recién casado de Juan Ramón Jiménez : "obra abierta"?*, Michigan, University Microfilms International, 1985.
- FLORES MARTÍN Mercedes, « El nido limpio y cálido ». *El Moguer de Juan Ramón Jiménez en Diario de un poeta recién casado*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2005.
- FLORIT Eugenio, « La poesía de Juan Ramón Jiménez », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 17-24.
- GÓMEZ REDONDO Fernando, *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1996. Particulièrement : chapitre 8, « *Diario de un poeta recién casado: el conocimiento poético* », p. 95-103.
- GONZÁLEZ BERMÚDEZ Antonio, « El mar en los versos del diario (Un acercamiento crítico al *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez a través del símbolo mar) », in *La palabra es futuro*, Acta del 1er congreso de estudiantes de filología hispánica, Universidad de Valladolid, p. 273-280.
- GULLÓN Ricardo, « Un cambio en la poesía de Juan Ramón Jiménez. El *Diario de un poeta recién casado* », *Ínsula*, n° 416-417, 1981, p. 5.
- GULLÓN Ricardo, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- GÚZMAN SIMÓN Fernando, *Postales de Nueva York, la mirada neoyorkina de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca*, Córdoba, Ediciones Litopress, 2004.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera, 1977.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, *El modernismo: notas de un curso (1953)*, México, Buenos Aires, Aguilar, 1962.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

- LACALLE María Ángeles, « El simbolismo moderno del *Diario de un poeta reciencasado*, Juan Ramón Jiménez », *Huarte de San Juan, Filología y didáctica de la lengua*, nº4, 1999, p. 37-53.
- LACALLE María Ángeles, « El símbolo del mar en *Diario de un poeta reciencasado* de Juan Ramón Jiménez », *Notas y estudios filológicos*, UNED, Centro asociado de Navarra, nº14, 1999, p. 127-143.
- LÓPEZ MARTÍNEZ María Isabel, *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1992.
- LUJÁN ATIENZA Ángel Luis, « La huida hacia delante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta reciencasado* », *Ocnos*, nº5, 2009, p. 7-23.
- MARTÍNEZ SARRIÓN Antonio, « Gimferrer, Rimbaud y Juan Ramón Jiménez », *Zurgai, Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, nº12, 2006, p. 22-24.
- MARTÍNEZ TORRÓN Diego, « El panteísmo de Juan Ramón. Poesía y belleza de la obra juanramoniana », in *Juan Ramón, Alberti, dos poetas líricos*, MARTÍNEZ TORRÓN Diego (ed.), Kassel, Reichenberger, 2006, p. 1-162.
- NAVARRO TOMÁS Tomás, « Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 307-324.
- OLSON Paul R. « Tiempo y esencia en un símbolo de Juan Ramón Jiménez », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 266-287.
- OTT Olivier, « L'espace retrouvé dans le *Diario de poeta y mar* de Juan Ramón Jiménez (1916) », in *Le moi et l'espace*, Cahiers du GRIAS, nº10, Université de Saint-Etienne, 2003, p. 367-390.
- PALAU DE NEMES Graciela, « Darío, Juan Ramón y Octavio Paz », in *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de cultura económica, Madrid, Universidad complutense, Cátedra Rubén Darío, 1976, p. 536-552.
- PÉREZ ROMERO Carmen, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Universidad de Extremadura, 1992.
- PREDMORE Michael (ed.), *Diario de un poeta reciencasado* de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Cátedra, 1999.
- PREDMORE Michael, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez, el « Diario » como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973.
- REYES CANO Rogelio, « El *Diario de un poeta reciencasado* de Juan Ramón Jiménez, como libro de viaje », in *De Blanco White a la generación del 27*, Arias Montano: 44, Universidad de Huelva, 2000, p. 213-233.

REYES CANO Rogelio, « La visión de América en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez », in *De Blanco White a la generación del 27*, Universidad de Huelva, 2000, p. 233-251.

ROMERO LÓPEZ DE LAS HAZAS Dolores, « Hallazgo del eslabón perdido entre la silva modernista y el verso libre hispánico », *Cuadernos de investigación filológica*, Universidad de La Rioja, tome XVIII, n°1-2, 1992, p. 99-107.

SÁNCHEZ BARBUDO Antonio, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos, 1962. Particulièrement p. 49-77.

SENABRE SEMPERE Ricardo, « El proceso creador en Juan Ramón Jiménez », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 259-265.

SOLÍS Isidoro, « *Diario de un poeta recién casado* », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, ALBORNOZ Aurora de (ed.), Madrid, Taurus, 1983, p. 120-121.

TEJADA José Luis, « Una visión del mar o del poeta en el *Diario...* de Juan Ramón Jiménez », Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. Tomo II, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, p. 559-567.

- **Sur Rafael Alberti et *Marinero en tierra***

ALBERTI Rafael, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

ALEIXANDRE Vicente, « Dos lecturas de Rafael Alberti », *Ínsula*, n°198, 1963, p. 1 et ss.

ALLER César, « Alberti, *Marinero en tierra* », in *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, tomo CXVIII, n°461, Madrid, 1984, p. 16-25.

ALONSO Dámaso, « Rafael entre su arboleda », *Ínsula*, n°198, 1963, p. 1 et ss.

ÁLVAREZ Guzmán, *Lírica española del siglo XX*, Madrid, Editorial Nebrija, 1980. Particulièrement : chapitre « Rafael Alberti », p. 117-136.

ANDUJAR ALMANSA José, « Tres recuerdos del paraíso: Aleixandre, Alberti, Cernuda...y Bécquer », in *Vicente Aleixandre*, Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 29-50.

AYUSO César Augusto, « Antecedentes postistas en *Marinero en tierra* de Rafael Alberti », *Salina*, n°7, décembre 1993, p. 91-96.

CASTRO Elena, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor Libros, 2008. Particulièrement : chapitre « Rafael Alberti », p. 98-132.

CASTRO MERELLO Agustín, *Alberti, colegial y marinero* (historia y poesía), Las Palmas de Gran Canaria, UNELCO, 1994. Particulièrement : deuxième partie, « Alberti, el marinero », p. 167-266.

- COUFFON Claude, *Rafael Alberti*, présentation et choix de texte de COUFFON Claude, Paris, P. Seghers, 1965.
- DEBICKI Andrew, *Historia de la poesía española del siglo XX (desde la modernidad hasta el presente)*, Madrid, Gredos, 1997. Particulièrement : « Apogeo de la modernidad en España, 1915-1928 », p. 17-50.
- DELRUE Elisabeth, *Panorama de la littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2002. Particulièrement : « La génération de 27 », sur Rafael Alberti, p. 455-456.
- DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, « Rafael Alberti: *Marinero en tierra* de la vanguardia a la lírica tradicional », in SANTONJA Gonzalo (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti y su siglo)*, Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004, p. 71-82.
- GAYA NUÑO Juan Antonio, « Carta a Rafael Alberti sobre la pintura », *Ínsula*, n°198, 1963, p. 3.
- GIMFERRER Pere, « Prohemio », in *El color de la poesía de Rafael Alberti*, in SANTONJA Gonzalo (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti y su siglo)*, Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004, p. 23-27.
- GULLÓN Ricardo, « Alegrías y sombras de Rafael Alberti », *Ínsula*, n°198, 1963, p. 1 et ss.
- HARRIS Derek, « Spanish surrealism: the case of Vicente Aleixandre and Rafael Alberti », *Forum for modern language studies*, vol. 18, University of Saint Andrews, 1982, p. 159-171.
- JIMÉNEZ-FAJARDO Salvador, *Multiple spaces: the poetry of Rafael Alberti*, Londres, Tamesis Books Limited, 1985, p. 29-42.
- LAMA Víctor de, Introduction à *Poesía de la generación del 27*, *Antología crítica comentada*, Madrid, EDAF, 1997, p. 9-62.
- MANTEIGA Robert C., *The poetry of R. Alberti: a visual approach*, Londres, Tamesis Books Limited, 1978, p. 17-41.
- MARI Antoni, « Rafael Alberti y la vuelta a la tradición de la vanguardia europea », in SANTONJA Gonzalo (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti y su siglo)*, Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004, p. 261-275.
- MARTÍNEZ TORRÓN Diego, « El amor y erotismo lírico en la poesía de Rafael Alberti », in *Juan Ramón, Alberti, dos poetas líricos*, MARTÍNEZ TORRÓN Diego (ed.), Kassel, Reichenberger, 2006, p. 354-371.
- MEÑACA Marie de, « *Marinero en tierra*, Estructura y génesis », in *Dr Rafael Alberti, el poeta en Toulouse*, Université Toulouse-le-Mirail, 1984.

- PROLL Eric, « Popularismo y barroquismo in the poetry of Rafael Alberti », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XIX, 1942, p. 59-83.
- RESANO Antoine, « Les berceuses de *Marinero en tierra* de Rafael Alberti », in *Hommage à Amédée Mas*, Paris, PUF, 1972, p. 152-164.
- RIPOLL José Ramón, « Primera lectura de *Marinero en tierra* », in *Juan Ramón, Alberti, dos poetas líricos*, MARTÍNEZ TORRÓN Diego (ed.), Kassel, Reichenberger, 2006, p. 228-240.
- SALINAS DE MARICHAL Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1975.
- SALINAS DE MARICHAL Solita, *Los paraísos perdidos de Rafael Alberti*, *Ínsula*, n°198, 1963, p. 4 et ss.
- SANTONJA Gonzalo (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti y su siglo)*, Congreso internacional Rafael Alberti y su tiempo, Real academia de bellas artes de San Fernando y Universidad complutense de Madrid, Facultad de geografía e historia, 24-28 noviembre 2003 ; organizado por la Sociedad estatal de conmemoraciones culturales ; Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004.
- SESÉ Bernard, « Rafael Alberti, vie et poésie », *Europe*, « Antonio Machado, Jorge Guillén, Rafael Alberti », n°685, mai 1986, p. 99-109.
- SPANG Kurt, *Inquietud y nostalgia, La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- TEJADA José Luis, '*Marinero en tierra*' de Rafael Alberti, Diputación Provincial de Cádiz, 1987.
- TEJADA José Luis, *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, Gredos, Madrid, 1977.
- WESSELING Pieter, *Revolution and tradition: the poetry of Rafael Alberti*, Valencia, Albatros Hispanofilia, 1981; Particulièrement : chapitre 1, « 1924-1927 », p. 9-25.
- ZARDOYA Concha, « La técnica metafórica albertiana (en *Marinero en tierra*) », in *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, p. 396-453.

- **Sur Vicente Aleixandre, *Espadas como labios***

- ABASCAL Fernando, « Notas sobre la poesía última de Vicente Aleixandre: de la consumación al conocimiento », in *Vicente Aleixandre*, CANELO Pureza (coord.), Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 11-27.
- ALEIXANDRE Vicente, *Poesía superrealista : antología*, Barcelona, Barral, 1971.

- ALONSO Dámaso, « La poesía de Vicente Aleixandre », in *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1958, p. 281-314. Particulièrement « En *Espadas como labios* », p. 282-293.
- ÁLVAREZ Guzmán, *Lírica española del siglo XX*, Madrid, Editorial Nebrija, 1980. Particulièrement : chapitre « Vicente Aleixandre », p. 178-190.
- ANDÚJAR ALMANSA José, « Tres recuerdos del paraíso: Aleixandre, Alberti, Cernuda... y Bécquer » in *Vicente Aleixandre*, CANELO Pureza (coord.), Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 29-50.
- ARLANDIS Sergio, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004. Particulièrement : p. 70-86.
- BARNATÁN Marcos-Ricardo, « Vicente Aleixandre y la poesía novísima », *Ínsula*, n°374-375, 1978, p. 23.
- BARRAL Carlos, « Memoria de un poema », in *Vicente Aleixandre*, CANO José Luis (ed.), Madrid, Taurus, 1977, p. 144-147.
- BOUSOÑO Carlos, « Las técnicas irracionalistas de Aleixandre », *Ínsula*, n°374-375, 1978, p. 5.
- BOUSOÑO Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977.
- CANELO Pureza, ALCORTA Carlos, FOMBELLIDA Rafael, SALCINES Luis Alberto, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Devenir Ensayo, 2009.
- CANO José Luis, « En la muerte de Vicente Aleixandre », *Ínsula*, XXXIX, n°456-457, nov.-déc. 1984, p. 5.
- CASTRO Elena, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor Libros, 2008. Particulièrement: chapitre IV : ‘Vicente Aleixandre’, p. 133-162.
- COLINAS Antonio, « El primer Aleixandre », *Ínsula*, n°316, 1973, p. 3.
- COSTANZI CERMINARO Ann, « Merging the Erotic and the Poetic in Vicente Aleixandre’s: *Espadas como labios* and *La destrucción o el amor* », *Hispania*, vol. 90, n°4, 2007, p. 634-642.
- DELRUE Elisabeth, *Panorama de la littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2002. Particulièrement: « La génération de 27 », sur Vicente Aleixandre, p. 457-458.
- DELRUE Elisabeth, *Panorama de la littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2002. Particulièrement: « Le modernisme », p. 441-453, « La génération de 27 », sur Rafael Alberti, p. 455-456, et Vicente Aleixandre, p. 457-458, « Poésie des années 1970 : les *Novísimos* », p. 489-502.

- DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, « Espadas, labios, destrucción o amor. Tres poetas del 27 ante la poesía surrealista de Vicente Aleixandre », *Analecta malaquita: revista de la sección de filología de la Facultad Filosofía y letras*, Universidad de Málaga, nº1, 2001, p. 73-92.
- DUCIS ROTH José Pablo, « La construcción de la subjetividad en *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre », *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, nº21, 2002. En ligne : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/aleixand.html>
- DUQUE AMUSCO Alejandro, « Erotismo encubierto, de *Ámbito* a *Espadas como labios* », *Turia: revista cultural*, nº71-72, 2005, p. 181-189.
- DUQUE AMUSCO Alejandro, *Pasión de la tierra y Espadas como labios. Dos libros paralelos de Vicente Aleixandre*, in *Estudios de literatura*, Castilla, nº15, 1991, Universidad de Valladolid, p. 75-84.
- FERNÁNDEZ URTASÚN Rosa, *La búsqueda del hombre a través de la belleza. Un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*, Kassel, Reicheberger, 1997.
- GARCÍA Miguel Ángel, *Vicente Aleixandre: la poesía y la historia*, Granada, Comares, 2001.
- GEIST Anthony L., « Sexualidad, textualidad e ideología en *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre », in RICO Francisco, *Historia y crítica de la literatura*, tome 7: SÁNCHEZ VIDAL Agustín (coord.), *Época contemporánea*, 1^{er} supplément, Barcelone, Crítica, 1995, p. 305-310.
- GIMFERRER Pere, « Homenaje a Vicente Aleixandre », *Abc*, 19/04/1985.
- GIMFERRER Pere, « Perfil de Vicente Aleixandre », *Ínsula* nº576, 1994, p. 21-24.
- GONZÁLEZ FUENTES Juan Antonio, « Aleixandre maestro, Aleixandre surrealista, Aleixandre neorromántico », in *Vicente Aleixandre*, CANELO Pureza (coord.), Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 117-126.
- GRANADOS Vicente, *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)*, Curso superior de filología de Málaga, Madrid, Cupsa, 1977.
- HARRIS Derek R., « Pisadas en el Paraíso: el mundo natural y la presencia humana en 'Espadas como labios' de Vicente Aleixandre », *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 17, nº2, 2001, p. 179-195.
- HARRIS Derek, « Spanish surrealism: the case of Vicente Aleixandre and Rafael Alberti », *Forum for modern language studies*, vol. 18, University of Saint Andrews, 1982, p. 159-171.
- LÁZARO CARRETER Fernando, « El versículo de Vicente Aleixandre », *Ínsula*, nº374-375, 1978, p. 3.

- LOSTALÉ Javier, « Figura con fondo », in *Vicente Aleixandre*, CANELO Pureza (coord.), Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 145-152.
- LUIS Leopoldo de, *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- MARCO Joaquín, « Muerte o resurrección del surrealismo español », *Ínsula*, n°316, 1973, p. 1.
- MOLINA-FOIX Vicente, « Vicente Aleixandre: 1924-1969 », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°242, 1970, p. 281-299. Particulièrement : « ‘Espadas como labios’, ‘La destrucción o el amor’ », p. 287-289.
- NEIRA Julio, « Vicente Aleixandre y el Surrealismo » in *Vicente Aleixandre*, CANELO Pureza (coord.), Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 159-172.
- NOVO VILLAVERDE Yolanda, « El surrealismo aleixandrino : *Pasión de la tierra y Espadas como labios* », *Ínsula*, n°374-375, 1978, p. 20.
- OLIVÁN Lorenzo, « Fusión de lo creado (el primer Aleixandre) », in *Vicente Aleixandre*, CANELO Pureza (coord.), Madrid, Devenir Ensayo, 2009, p. 173-180.
- OLIVIO JIMÉNEZ José, *Vicente Aleixandre, una aventura hacia el conocimiento*, Madrid, Júcar, 1982. Particulièrement : « Espadas como labios », p. 39-43, 154-157.
- PÉREZ LASHERAS Antonio, « *Espadas como labios*, forma y ritmo de una cosmovisión », *Revista de literatura*, n°97-98, 1987, p. 115-141.
- PERSONNEAUX Lucie, « L’image, dénominateur commun entre arts plastiques et arts poétiques (Vicente Aleixandre, Salvador Dalí) », in *Mélusine, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n°XII, « Lisible-visible », Paris, L’Age d’Homme, 1991, p. 53-62.
- PERSONNEAUX Lucie, *Vicente Aleixandre ou Une poésie du suspens : recherches sur le réel et l’imaginaire*, Perpignan, Éditions du Castillet, 1980.
- PUCCINI Dario, « *Espadas como labios*: algunas notas », in José Luis Cano, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1981, p. 213-218.
- RÍO Ángel del, « La poesía surrealista de Aleixandre », *Revista hispánica moderna*, Casa de las Españas, Columbia University, 1935, p. 21-23.
- ROMERA CASTILLO José, « Función poética en *Espadas como labios* », *Ínsula*, n°374-375, 1978, p. 28.
- ROSSICH Albert, « El surrealismo de ‘Espadas como labio’ », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°352-354, 1979, p. 355-369.
- SÁNCHEZ ROBAYNA Andrés, « Libertad y rigor: *Espadas como labios* », *Letra internacional*, n°104, 2009, p. 38-39.

- TALENS Jenaro, « Vicente Aleixandre y el surrealismo », *Ínsula*, nº304, mars 1972, p. 3.
- URRUTIA Jorge, « La palabra que estalla (a la vista): ‘El Vals’ de Vicente Aleixandre », *Ínsula*, nº368-369, 1977, p. 14.
- ZARDOYA Concha, *La búsqueda del hombre a través de la belleza : un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- **Sur Pere Gimferrer, *Arde el mar***
- BARELLA Julia, « Escenario iluminado por palabras », *Mercurio*, nº217, enero de 2011. p. 14-15.
- BARELLA Julia, Introduction à GIMFERRER Pere, *Arde el mar, in Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000, p. 7-83.
- BARNATÁN Marcos-Ricardo, « Cuando los novísimos comenzaban a serlo (Tres fragmentados años de la década prodigiosa) », *Barcarola*, nº17, 1984, p. 69-78.
- BOU-MAQUEDA Enric y GRACIA Jordi, « Bibliografía de y sobre Pere Gimferrer », *Anthropos*, nº140, 1993, p. 2-19.
- BOUSOÑO Carlos, « Una época en sus personajes », *Papeles de Son Armadans*, 53-158, 1969, p. 143-172.
- CAPECCHI Luisa, « El romanticismo ‘expresivo’ de Pere Gimferrer », *Ínsula*, nº 434, 1983, p. 1 et ss.
- CARNERO Guillermo, « Culturalismo y poesía ‘novísima’. Un poema de Pedro Gimferrer: ‘Cascabeles’ de *Arde el mar* », in *Novísimos, postnovísimos, clásicos, la poesía de los 80 en España*, CIPLIJAUSKAITE Biruté (ed.), Madrid, Orígenes, 1990, p. 11-23.
- CASTELLET José Miguel, *Nueve novísimos*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- DEBICKI Andrew, « *Arde el mar* como índice y ejemplo de una nueva época poética », *Anthropos* nº140, 1993, p. 46-49.
- DEBICKI Andrew, *Historia de la poesía española del siglo XX (desde la modernidad hasta el presente)*, Madrid, Gredos, 1997. Particulièrement : « Nuevas direcciones de la poesía española, 1956-1970 », p. 145- 192, et « La etapa postmoderna de los ‘novísimos’, 1966-1980 », p. 193-252.
- DÍAZ PLAJA Aurora, *La creación literaria*, Madrid, Aguilar, 1968. Particulièrement : « *Arde el mar*, P. Gimferrer », p. 51-55.
- DORIA Sergi, « Pere Gimferrer: ‘El melodrama es para mí una metáfora de la vida’ », in *ABC*, 14/03/2006.

- GARCÍA DE LA CONCHA Víctor, « Entrevista a Pere Gimferrer », *Ínsula*, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CARNERO Guillermo (coord.), n°505, 1989, p. 27 et ss.
- GARCÍA DE LA CONCHA Víctor, « Primera etapa de un ‘novísimo’: Pedro Gimferrer: *Arde el mar* », in *Papeles de son Armadans*, 1972, Madrid-Palma de Mallorca, p. 45-61.
- GIMFERRER Pere, « El poema consiste en detener el tiempo », entrevista de Ignacio Elguero, in *Mercurio*, n°127, enero de 2011, p. 10-13.
- GIMFERRER Pere, « La función de la poesía es retener el tiempo », entrevista de DORIA Sergi, in *ABC*, 19/01/2011.
- GIMFERRER Pere, *Los raros*, Palma de Mallorca, Biztoc, 1999.
- GONZÁLEZ MUELA Joaquín, « Pedro Gimferrer, *Arde el mar* », in *La nueva poesía española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973, p. 119-127.
- GRACIA Jordi et LÓPEZ Ignacio-Javier, « Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero », in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 8, *Época contemporánea: 1939-1975*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 311-317.
- GRACIA Jordi, « El arte como adicción: lectura de *Arde el mar* », in *Anthropos*, n° 140, enero de 1993, p. 65-67.
- GRACIA Jordi, « Primera madurez de una poética: poesía en castellano », in *Anthropos*, n°140, enero de 1993, p. 32-36.
- GRACIA Jordi, ^{Introduction à} Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 9-88.
- LANZ Juan José, *Antología de la poesía española, 1960-1975*, Madrid, Austral, 1997. Particulièrement: « Introduction », p. 9-74.
- LANZ Juan José, « ‘Mazurca en este día’ como signo de la poética de *Arde el mar* », *Zurgai, Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, n°12, 2006, p. 22-24.
- LÓPEZ DE ABIADA José, « Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea », *Ínsula*, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CARNERO Guillermo (coord.), n°505, 1989, p. 18.
- LÓPEZ Ignacio-Javier, « El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía », *Ínsula*, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CARNERO Guillermo (coord.), n°505, 1989, p. 17-18.
- LÓPEZ Julio, « Gimferrer, punto y referencia de una época », *Ínsula*, n° 446, 1984, p. 6-7.
- MAINER José Carlos, « Gimferrer : *Arde el mar* », *Ínsula*, n°233, 1966, p. 9.
- MARTÍNEZ SARRIÓN Antonio, « Gimferrer, Rimbaud y Juan Ramón Jiménez », *Zurgai, Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, n°12, 2006, p. 22-24.

- MARTÍNEZ TORRÓN Diego, *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987. Particulièrement, p. 451-455 sur *Arde el mar*.
- MOIX Ana María, « Pere Gimferrer », *Zurgai, Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, n°12, 2006, p. 20-21.
- MOLINA Antonio, « *Arde el mar* », in *Papeles de Son Armadans*, n°124, 1966, p. 110-112.
- MONEGAL Antonio, « Imágenes en devenir : proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer », *Anthropos* n°140, 1993, p. 57-61.
- MUNNÉ Antoni, « Entrevista con Pere Gimferrer. Función de la poesía, función de la crítica », *El viejo topo*, n°26, 1978, p. 40-43.
- NEILA LUMERA Manuel, « Pere Gimferrer. La poesía como verdad práctica », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°351, 1979, p. 657-661.
- OLIVIO JIMÉNEZ José, « Una poética según Pedro Gimferrer: sobre *Arde el mar* », in *Peña labra* n°62, 1987, p. 17-21.
- OLIVIO JIMÉNEZ José, « Verdad y riqueza de una estética brillante », *Ínsula*, n° 505, 1989, p. 1-2.
- OLIVIO JIMÉNEZ José, *Diez años de poesía española, 1960-1970*, *Ínsula*, Madrid, 1972. Particulièrement : Introduction, p. 15-32, et « Una poética según Pedro Gimferrer: sobre *Arde el mar* », p. 363-374.
- PÉREZ PAREJO Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación de los 50 a los novísimos)*, Universidad de Extremadura, 2002.
- PERSIN H. Margareth, « La imagen del / en el texto: el ékfrasis, lo postmoderno y la poesía española del siglo XX », in *Novísimos, postnovísimos, clásicos, la poesía de los 80 en España*, CIPLJAUSKAITE Biruté (ed.), Madrid, Orígenes, 1990, p. 43-64.
- REY José Luis, *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2005.
- RODRÍGUEZ FER Claudio, « Gimferrer ante el mar de los teatros », *Salina*, n°9, 1995, p. 135-139.
- RODRÍGUEZ PADRÓN Jorge, « Dos libros de Pedro Gimferrer », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°247, 1970, p. 260-268.
- ROGERS Timothy J., « Verbal collage in Pere Gimferrer's *Poemas, 1963-1969* », in *Hispania*, vol. 67, n°2, 1984, p. 207-213.
- SOPEÑA Ángel, « Lectura de la poesía castellana de Pere Gimferrer », in *Peña labra*, n°63, 1987, p. 29-33.

TALENS Jenaro, « Reflexiones en torno a la poesía última de Gimferrer », *Ínsula*, núm. 304, marzo 1972, p. 15.

TERRY Arthur, « La poesía de Pere Gimferrer », *Anthropos*, nº140, 1993, p. 2-19.

VILAS-VIDAL Manuel, « Pere Gimferrer, Extrañas frutas: el misterio de una disolución poética », in *Cuadernos de Investigación filológica*, XI, 1985, p. 123-140.

VIRTANEN Ricardo, « Cuarenta aniversario de *Arde el mar* (1966-2006): balance de un hito de nuestra contemporaneidad », in *Zurgai Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, nº12, 2006, p. 102-105.

YAGÜE LÓPEZ Pilar, *La poesía en los sesenta, los Novísimos, referencia de una época*, Universidad da Coruña, Servicio de publicacións, 1997.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « Barcelone dans l'œuvre de Pere Gimferrer, lieux de mémoire et métaphores identitaires », in *La ville dans le monde ibérique et ibéro-américain: espace, pouvoir, mémoire : actes du XXVIIe Congrès de la Société des hispanistes français de l'enseignement supérieur, Poitiers, 24-26 mars 1995, textes réunis et présentés par CLEMENT Jean-Pierre et CAPDEBOSCQ Anne-Marie, Poitiers la Licorne*, 1995, p. 201-209.

- **Sur Leopoldo María Panero, *Teoría***

ALONSO GUADALUPE Luis Miguel de, *Los abanicos de la muerte* (documentaire), ARCE, 2010.

BARELLA Julia, « La poesía de Leopoldo María Panero: entre Narciso y Edipo », *Estudios humanísticos, filología*, Universidad de León, 1984, p. 123-128.

BARELLA Julia, « Poesía en la década de los 70: en torno a los 'novísimos' », *Ínsula*, nº410, 1981, p. 4.

BARNATÁN Marcos-Ricardo, « Cuando los novísimos comenzaban a serlo (Tres fragmentados años de la década prodigiosa) », *Barcarola*, nº17, 1984, p. 69-78.

BEUT Jacobo, *Un día con Leopoldo María Panero* (documentaire), Avinyo Films, 2005.

BLESA Túa, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, 1995.

BLESA Túa, *Logofagías, los trazos del silencio, Anexos a Tropelías*, Universidad de Zaragoza, 1998.

CASTELLET José Miguel, *Nueve novísimos*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.

CHÁVARRI Jaime (réalisateur), *El desencanto*, Elías Querejeta (producteur), 1976. En ligne : <http://video.google.com/videoplay?docid=-4328591122826254708#>

- COBO Eugenio, « La destrucción como supervivencia en Leopoldo María Panero », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°332, 1978, p. 313-316.
- DEBICKI Andrew P., « La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte », *Ínsula*, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CANERO Guillermo (coord.), n°505, 1989, p. 15.
- DEBICKI Andrew, *Historia de la poesía española del siglo XX (desde la modernidad hasta el presente)*, Madrid, Gredos, 1997. Particulièrement : « La etapa postmoderna de los ‘novísimos’, 1966-1980 », p. 193-252.
- DELRUE Elisabeth, *Panorama de la littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2002. Particulièrement : « Poésie des années 1970 : les Novísimos », p. 489-502.
- DUQUE AMUSCO Alejandro, « El valor de la palabra », in *Novísimos, postnovísimos, clásicos, la poesía de los 80 en España*, CIPLIJAUSKAITE Biruté (ed.), Madrid, Orígenes, 1990, p. 81-94.
- FERNÁNDEZ José Benito, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- FERNÁNDEZ José Julio, « Teoría del texto novísimo: (Pragmática, semántica y sintaxis en el Grupo Poético del 68) », *Castilla: Estudios de literatura*, n°18, Universidad de Valladolid, 1993, p. 77-87.
- FRAILE Eneko, « Entrevista a Leopoldo María Panero », in *Leopoldo María Panero y Luis Arencibia, Locos*, Madrid, Ed. Libertarias, 1995, p. 56-67.
- FRANCO Ricardo (réalisateur), *Después de tantos años*, Ariane Films (producteur), 1994.
- GARCÍA BERRIO Antonio, « El imaginario cultural en la estética de los “Novísimos” », *Ínsula*, n°508, número spécial : « De estética novísima y los ‘novísimos’, II », 1989, p. 13-14.
- GARCÍA CASTELLÓN Manuel, « Leopoldo María Panero, el último poeta » (compte-rendu de Túa Blesa, *El último poeta*) in [Argutorio: revista de la Asociación Cultural ‘Monte Irago’, n°4](#), 2000, p. 27-28.
- IGLESIAS Lina, « Leopoldo María Panero, une poétique de la mort », *Cauces*, n°2, 2001, p. 227-241.
- IGLESIAS Lina, *L’œuvre poétique de María Panero : la quête d’une voix, sous Leopoldo la direction de Marie-Claire Zimmermann*, 1999, Université de Paris IV-Sorbonne.
- LABRADOR MÉNDEZ Germán, « El encanto del *Desencanto*. Cine, literatura e identidad en la Transición Española », <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/labrador.html>. Consulté le 07/06/2011.

- LABRADOR MÉNDEZ Germán, *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir Ensayo, 2008. Particulièrement : chapitre « Leopoldo María Panero, escribir en España es beber y maldecir », p. 321-356.
- LANZ Juan José, « ‘Mazurca en este día’ como signo de la poética de *Arde el mar* », *Zurgai, Euskal herriko olerkiaren aldikaria: Poetas por su pueblos*, n°12, 2006, p. 96-101.
- LANZ Juan José, « Primera etapa de una generación... (1977-1982), *Ínsula*, n°565, 1994, p. 3-6.
- LANZ Juan José, *Antología de la poesía española, 1960-1975*, Madrid, Austral, 1997. Particulièrement: Introduction, p. 9-74.
- LÓPEZ DE ABIADA José, « Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea, *Ínsula*, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CANERO Guillermo (coord.), n°505, 1989, p. 18.
- LÓPEZ Ignacio-Javier, « El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía », *Ínsula*, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CANERO Guillermo (coord.), n°505, 1989, p. 17-18.
- LUJÁN MARTÍNEZ Eugenio Ramón, « Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero », *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos*, Madrid, n°13, 1997.
- MARCOS SÁNCHEZ María Mercedes, *El lenguaje poético de Leopoldo Panero*, Ed. Universidad de Salamanca, 1987.
- MARTÍNEZ José María, *Ínsula*, n°699, 2005, p. 2-5.
- MARTÍNEZ TORRÓN Diego, *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987. Particulièrement : p. 451-455 sur *Arde el mar*.
- MIRÓ Emilio, « La poesía última de Leopoldo María Panero y José Ramón Ripoll », *Ínsula*, XXXIX, n°465-457, 1984, p. 17.
- NICOLÁS César, « Leopoldo María Panero o la palabra edificante », *Los cuadernos de la actualidad*, 1986, p. 98-99.
- NICOLÁS César, « *Novísimos* (1966-1988), notas para una poética », *Ínsula* n°505, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CANERO Guillermo (coord.), 1989, p. 11-14.
- PANERO Leopoldo María, *Y la luz no es nuestra*, Madrid, Libertarias, 1993.
- PANERO Leopoldo María et MEDRANO Diego, *Correspondance in Los héroes inútiles*, Castellón, Ediciones Ellago, 2005.
- PEINADO ELLIOT Carlos, « La muerte del sujeto en ‘El canto del llanero solitario’ de Leopoldo María Panero », in *El papel de la literatura en el siglo XX*, Congreso nacional Literatura y Sociedad, coord. Fidel López Criado, A Coruña, 2000, p. 489-500.

- PÉREZ PAREJO Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación de los 50 a los novísimos)*, Universidad de Extremadura, 2002.
- PERSIN H. Margareth, « La imagen del / en el texto: el ékfrasis, lo postmoderno y la poesía española del siglo XX », in *Novísimos, postnovísimos, clásicos, la poesía de los 80 en España*, CIPLIJAUSKAITE Biruté (Ed.), Madrid, Orígenes, 1990, p. 43-64.
- PICCONI Gian Luca, « Fetiche del autor y arqueología del cuerpo: Leopoldo María Panero y la autobiografía », *Tropelías*, n°12-14, 2001-2003, p. 407-429.
- RESTOM Marcela, « Los versos profanos de Leopoldo María Panero », *Quimera, revista de literatura*, n°257, 2005, p. 8-9.
- RODRÍGUEZ DE ARCE Ignacio, « Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero », *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n°6, 2009, p. 27-37.
- RUANO Joaquín, « La ‘sinagoga de Satanás’. Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero », *Castilla: estudios de Literatura*, 2011, vol. 2, p. 123-149.
- RUANO Joaquín, « Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero », *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, n°19, 2009, p. 27-48.
- SALDAÑA Alfredo, « Leopoldo María Panero, poeta vitalista », *Turia*, n°11, 1989, p. 36-52.
- SILES Jaime, « Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición », *Ínsula*, « De estética novísima y ‘novísimos’ », CANERO Guillermo (coord.), n°505, 1989; p. 9 et 11.
- TERRASSON Claudie, « L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : une écriture hors-normes », in *Lieux et figures de la barbarie*, CECILE-EA4074, Université Lille 3, 2006-2008; <http://evenements.univ-lille3.fr/colloque-barbarie2008/seminaires/Claudie-Terrasson.pdf>. Consulté le 07/06/2011.
- UTRERA Federico, *Después de tantos desencantos, Vida y obra de los Panero*, Para el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Hijos de Muley Rubio, 2008.
- YAGÜE LÓPEZ Pilar, *La poesía en los sesenta, los Novísimos, referencia de una época*, Universidad da Coruña, Servicio de publicaciones, 1997.

4. DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE REFERENCE

Nous recensons ici les ouvrages de référence (dictionnaires, lexiques), en particulier ceux consacrés à la poétique, la stylistique et la rhétorique. Les ouvrages et précis de grammaire et linguistique sont répertoriés sous la rubrique « Ouvrages consacrés à la langue et à la linguistique ».

- ABRAMS Meyer Howard, *A glossary of literary terms*, New York, Harcourt Brace College Publishers, 1999.
- AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993.
- ARON Paul, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- BELFIORE Jean-Claude, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003.
- BLENAC Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1969.
- DELRUE Elisabeth, *La littérature de langue espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipse, 2002.
- Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/>.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Nouveau Petit Robert, Paris, 1996.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001.
- Dictionnaire français-anglais, english-french*, Paris, Robert et Collins, 1987.
- Dictionnaire latin-française*, Paris, Gaffiot, 1934.
- DIDIER Béatrice (sous la direction de), *Dictionnaire universel de littératures*, Paris, PUF, 1994.
- Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1995.
- FONTANIER Pierre, *Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- GARDES-TAMINE Joëlle et HUBER Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003.
- JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Général Française, 2001.
- MARCHESE Angelo et FORRADELLAS Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- MATTE BON Francisco, *Gramática comunicativa del español*, Madrid, Edelsa, 2002.
- MAZALEYRAT Jean et MOLINIE Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MOLINER María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.

- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975.
- POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006.
- POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- PROVOST Jean-Pierre, « Espace, temps », *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1995, vol. 8, p. 741-742 : « Espace-temps-mouvement ».
- The Oxford Companion of English Literature*, Ed. Margaret Drabble, Oxford University Press, 1985.
- TONNELAT Marie-Antoinette, « Espace, temps », *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1995, vol. 8, p. 742-745.
- VAN GORP Hendrik, DELABATISTA Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE Rita, GRUTMAN Rainier et LEGROS Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2005.
- VIGNAL Marc (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.

5. **OUVRAGES SUR LA METRIQUE, LA VERSIFICATION, LES FORMES FIXES**

- AULLÓN DE HARO Pedro, *El jaiku en España*, Madrid, Hiperión, 2002.
- BAEHR Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1997.
- BAILBE Jacques, « Mouvement des sonnets dans *Les regrets* », *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIIe siècle*, acte des journées rémoises, 17-19/01/86, BELLENGER Yvonne (coord.), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 147-158.
- BALBÍN Rafael de, « Sobre la configuración estrófica de la rima castellana », *Revista de filología española*, tomo XLVII, Madrid, 1966, p. 237-246.
- BALBÍN Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975.
- BELIC Oldrich, *Verso español y verso europeo*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- BENSOUSSAN Mathilde et Albert, *Versification espagnole*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1994.

- BLANCO Mercedes, *Recherches sur la pointe dans l'œuvre poétique de Quevedo*, thèse rédigée sous la direction de Maurice Molho, Université Paris IV, octobre 1982.
- CHIPOT Dominique, *Tout sur les haïkus*, Lyon, Aléas, 2006.
- COLLETET Guillaume, *Traité de l'épigramme et traité du sonnet*, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1965.
- CORNULIER Benoit de, « Prosodie : éléments de versification française », in *La théorie de la littérature*, présenté par VARGA Kibédi, Paris, Picard, 1981, p. 94-138.
- CORNULIER Benoit de, *Art poétique*, Paris, Presse Universitaire de Lyon, 1995.
- CORNULIER Benoit de, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982.
- CUEVAS GARCÍA Cristobal, *La prosa métrica*, Granada, Universidad de Granada, 1972.
- DÍAZ-PLAJA Guillermo, *El poema en prosa*, Barcelona, Granados, 1961.
- DÍEZ ECHARRI Emiliano, « Métrica modernista: innovaciones y renovaciones », Madrid, *Revista de literatura*, Instituto « Miguel de Cervantes » de Filología Hispánica, n°21-22, 1957, p. 102-120.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, *Métrica española*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, *Métrica y poética*, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1988.
- FRASER George Sutherland. *Meter, rhyme and free verse*, Londres, Critical Idiom, 1970.
- GOUVARD Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 1999
- GOUVARD Jean-Michel, *La versification*, Paris, PUF, 1999.
- GOYET François, « Le sonnet français vrai et faux héritier de la grande rhétorique », in *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, acte des journées rémoises, 17-19/01/86, BELLENGER Yvonne (coord.), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 31-42.
- GRAMMONT Maurice, *Le vers français*, Paris, Delagrave, 1937.

- GRAMMONT Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965.
- GRAZIANI Françoise, « Le *conchetto* dans le sonnet », in *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, acte des journées rémoises, 17-19/01/86, BELLENGER Yvonne (coord.), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 103-110.
- GUICHEMERRE Roger, « Le sonnet burlesque », in *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, acte des journées rémoises, 17-19/01/86, BELLENGER Yvonne (coord.), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 241-251.
- GUIRAUD Pierre, *La versification*, Paris, PUF, 1970.
- JOST François, « Le sonnet : sens d'une structure », in *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, acte des journées rémoises, 17-19/01/86, BELLENGER Yvonne (coord.), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 57-66.
- LÓPEZ ESTRADA Fernando, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987.
- MARAUD André, « Litanies, rimes, refrain », in *La répétition*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Etudes rassemblées et présentées par CHAOUACHI Slaheddine et MONTANDON Alain, 1994, p. 181-190.
- MARIO Luis, *Ciencia y arte del verso castellano*, Miami, Ediciones Universal, 1992.
- MARTINON Philippe, *Les strophes*, New York, But Franklin, 1969.
- MAS Sinibaldo de, *Sistema musical de la lengua castellana*, Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, 2001.
- MATHIOS Bénédicte, « Le sonnet, une forme qui écrit sur la poésie » in *Ecrire sur la poésie*, Paris, Indigo, 2006, p. 349-360.
- MAZALEYRAT Jean, *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, Paris, Lettres modernes, 1963.
- NAVARRO TOMÁS Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor, 2004.
- NAVARRO TOMÁS Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.

NAVAS Ricardo, « Pausa, base verbal y grado cero », *Revista filología española*, tomo XLV, Madrid, 1964, p. 273-284.

OBLIGADO Miguel, *Qué es el verso*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1964.

PARAÍSO Isabel, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.

PARAÍSO Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

QUILIS Antonio, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Revista de filología española, Madrid, 1964.

QUILIS Antonio, *Métrica española*, Barcelone, Ariel, 1999.

RÍQUER Martín de, *Resumen de versificación española*, Barcelona, Seix Barral, 1950.

ROIG Miranda Marie, « Les sonnets de Quevedo », in *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*, acte des journées rémoises, 17-19/01/86, BELLENGER Yvonne (coord.), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 303-316.

ROUBAUD Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ivrea, 2000.

SAAVEDRA MOLINA Julio, *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*, Prensas de la Universidad de Chile, 1935.

TORRE Esteban, *Métrica comparada española*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

6. OUVRAGES SUR LE RYTHME

« Le rythme », Colloque d'Albi *Langages et signification* (1983), Université de Toulouse-le-Mirail, Ecole Normale d'Albi, 4-9 juillet 1983, responsable MAURAND Georges.

ALONSO Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986. Particulièrement : chapitres « El ritmo de la prosa », p. 258-267, et « La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán », p. 268-314.

ASTESANO Corine, *Rythme et accentuation en français*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- AUER [et al.], *Language in time, The rhythm and tempo of Spoken interaction* *Oxford Studies of sociolinguistics*, sous la direction de AUER Peter, COUPER-KUHLEN Elizabeth et MÜLLER Franck, 1999. Particulièrement : chapitre 1, « The study of rhythm », p. 3-34.
- BELIC Milija, *Apologie du rythme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. I, chapitres XXVI, « La notion de rythme dans son expression linguistique », p. 327-336.
- BITON Philippe, *Le rythme musical*, Genève, HENN, 1948.
- BLOCH Béatrice, « Rythmes et images mentales en poésie : une perception convergente à la lecture ? », *Le rythme dans la poésie et les arts*, sous la direction de B. Bonhomme et M. Symington, Paris, H. Champion, 2005, p. 81-106.
- BONHOMME Béatrice, *Le rythme dans la poésie et les arts*, sous la direction de B. Bonhomme et M. Symington, Paris, H. Champion, 2005.
- BOUGAULT Laurence, « A propos du rythme en poésie moderne », *Revue Romane*, n°2, vol. 34, 1999, p. 243-262.
- BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1987.
- BOURASSA Lucie, « Figurations et configurations du rythme », *Etudes françaises*, n°3, vol. 29, 1993, Montréal, p. 82-99.
- BOURASSA Lucie, *Henri Meschonnic, (pour une poétique du rythme)*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.
- BOURASSA Lucie, *Rythme et sens (des processus rythmiques en poésie contemporaine)*, Paris, Editions Balzac, 1993.
- CERIANI Giulia, *Du dispositif rythmique, Arguments pour une sémio-physique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHARLES Daniel, « Le rythme comme expérience du temps », *in Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 45-54.

- COURT Raymond, « Pour une phénoménologie du rythme », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 33-44.
- DECARSIN François, « Invention rythmiques et écritures du temps dans les musiques après 1945 », in *Les écritures du temps*, LEVY Fabien (coord.) Paris, L'Harmattan, 2001, p. 61-89.
- DEGUY Michel, « Figurer le rythme », in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 101-111.
- DEGUY Michel, « Figures du rythme, rythme des figures », in *Langue française*, 1974, vol. 23, p. 24-40.
- DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DESSONS Gérard, « Le rythme et les arts : les ressorts d'une arnaque », in Popelard, *Le même et l'autre*, Actes du colloque, Rencontres sur la correspondance des arts, du 26, 27 et 28 octobre 2001 au Théâtre d'Angoulême, IUFM du Poitou-Charentes Angoulême, POPELARD Marie-Hélène (coord.), Mont-de-Marsan, l'Atelier des Brisants, 2003, p. 98-111.
- DESSONS Gérard, « Penser, écrire, lire / notes sur la poétique d'Henri Meschonnic », in *Les gestes dans la voix, Avec Henri Meschonnic*, MICHON Pascal et LANIEZ Gérard (coord.), La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 115-122.
- DIEGO Gerardo, « Elasticidad y espiritualidad del ritmo », in *Elementos formales de la lirica actual*, ALARCOS LLORACH Emilio (coord.), Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, p. 29-44.
- EASTMAN Andrew, « La grammaire du sujet chez H. Meschonnic », *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 375-386.
- EVANS David, *Rhythm, illusion and the poetic idea*, New-York, Rodopi, 2004.
- FABRI Véronique, « Poétique de la philosophie », in *Les gestes dans la voix. Avec Henri Meschonnic*, MICHON Pascal et LANIEZ Gérard (coord.), La Rochelle, Rumeur des Ages, 2003, p. 63-88.
- FRAISSE Paul, *Les structures rythmiques*, Bruxelles-Paris, Editions Erasme, 1956.
- FRAISSE Paul, *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974.

- FRANCO Bernard, « Le rythme pour le regard : l'œuvre, l'espace et le temps », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 239-276.
- FRUTOS Eugenio de, « Ritmo quebrado, ritmo fluyente » in Emilio Alarcos-Llorach, *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967.
- GARCÍA CALVO Martín, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975.
- GARELLI Jacques, *Rythmes et mondes, au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, J. Millon, 1991.
- GERARDOT Marie, « Penser en rythmes, pistes de réflexion pour la géographie », *EspacesTemps.net*, Textuel, 08.12.2007, <http://espacestems.net/document3803.html>.
- GILI GAYA Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993.
- JACQUEMET Marco J., « Matériel pour une définition du rythme », in « Le rythme », Colloque *Langages et signification* (1983), Université de Toulouse-le-Mirail, Ecole Normale d'Albi, 4-9 juillet 1983, MAURAND Georges (dir.), p. 49-63.
- LEVY Fabien (coord.), *Les écritures du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- MARTIN Serge, « Cinq petites leçons pour faire du rythme avec les vers ou les proses ou Les paradoxes de la vulgarisation », in *Les geste dans la voix, Avec Henri Meschonnic*, MICHON Pascal et LANIEZ Gérard (coord.), La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 131-138.
- MARTIN Serge, « Entretien avec Henri Meschonnic », in *Les geste dans la voix, Avec Henri Meschonnic*, MICHON Pascal et LANIEZ Gérard (coord.), La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 9-30.
- MARTIN Serge, « Le poème, une éthique pour et par la relation rythmique », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 359-374.
- MAZALEYRAT Jean, *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, Paris, MINARD J. M., Lettres modernes, 1963.
- MESCHONNIC Henri, « Rythme, discours, subjectivité », in « Le rythme », Colloque d'Albi *Langages et signification* (1983), Université de Toulouse-le-Mirail, Ecole Normale d'Albi, 4-9 juillet 1983, MAURAND Georges (coord.), p. 12-22.
- MESCHONNIC Henri, « La force dans le langage », in *La force du langage, Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, DESSONS Gérard (coord.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 9-19.
- MESCHONNIC Henri, « Le rythme et le discours », *Langue française*, n°56, 1982, p. 6-23.

- MESCHONNIC Henri, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *Dans le bois de la langue*, Paris, Laurence Teper, 2008.
- MESCHONNIC Henri, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- MICHON Pascal, « Pour une poétique du social - Éléments d'une critique de la poétique du rythme d'Henri Meschonnic », *Rhuthmos*, 15 juillet 2010. En ligne : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article51>. Consulté le 07/06/2011.
- MICHON Pascal, « Une poétique du sujet », in *Les geste dans la voix, Avec Henri Meschonnic*, MICHON Pascal et LANIEZ Gérard (coord.), La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 41-62.
- MICHON Pascal, *Les rythmes du politique, Démocratie et capitalisme mondialisés*, Paris, Les Éditions Les Prairies ordinaires, 2007.
- MORIER Henri, *Le rythme du vers libre symboliste*, Genève, Les Presses Académiques, 1943.
- MOUREY Laurent, « “Avec Pierre Soulages”. De rythme à rythme, les enjeux de la critique », *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 331-344.
- RUEDA Salvador, *El ritmo*, introduction de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press, 1993, p. XIX.
- TOLEDO Guillermo Andrés, *Ritmo en español*, Madrid, Gredos, 1988.
- VILLANI Arnaud, « Ethique de la poésie, la notion d'enrythme », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 67-80.

7. OUVRAGES SUR LA REPETITION

- ASSOUM Paul-Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition » in *Répétition et variation*, RUFFIÉ Jacques, GENETTE Gérard, DEHEUVELS Paul et alii, Paris, PUF, 1985, p. 75-88.
- BARDECHE Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.
- CORBLIN Francis, *Les formes de reprise dans le discours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2005.

ESCAL Françoise, « Ostinato » in *Répétition et variation* RUFFIÉ Jacques, GENETTE Gérard, DEHEUVELS Paul et *alii*, Paris, PUF, 1985, p. 45-58.

FREDERIC Madeleine, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985.

GAHA Mohammed Kamel, « Répétition et nomination jubilatoire », in *La répétition*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, CHAOUACHI Slaheddine et MONTANDON Alain (coord.), 1994, p. 15-30.

GENETTE Gérard, « L'autre du même » in *Répétition et variation*, RUFFIÉ Jacques, GENETTE Gérard, DEHEUVELS Paul et *alii*, Paris, PUF, 1985, p. 11-19.

LALA Marie-Christine, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen*, 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours, 2000, mis en ligne le 13 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document1898.html>. Consulté le 28/06/2011.

MADELENAT Daniel, « Poésie intimiste et répétition » in *La répétition*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, CHAOUACHI Slaheddine et MONTANDON Alain (coord.), 1994, p. 219-232.

PETIT Alain, « L'éternel retour ou la répétition absolue », in *La répétition*, CHAOUACHI Slaheddine et MONTANDON Alain (coord.), Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 1.

8. OUVRAGES SUR LE TEMPS ET SUR LA TEMPORALITE

BACHELARD Gaston, « La continuité et la multiplicité temporelles » (Séance du 13 mars 1937 à la Société Française de Philosophie) ; en ligne : <http://www.sofrphilo.fr/telecharger.php?id=59&PHPSESSID=b627>. Consulté le 10/07/2011.

BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Boivin, 1936.

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 1992.

BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1993. Particulièrement : chapitre V, « La perception de changement », p. 143-176.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1946.

GONORD Bernard (sous la direction de), *Le temps*, Paris, Flammarion, 2001.

HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1996.

KRISTEVA Julia, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.

KRYZWKOWSKI Isabelle, *Le temps et l'espace sont morts hier*, Paris, L'improviste, 2006.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome 2 : *la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil 1984.

SCHNELL Alexander, « Le temps chez Husserl », in *Le temps*, SCHNELL Alexander (ed.), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2007, p. 205-228.

VISSCHER Eric de, « Surface de temps à propos de Morton Feldman », in *Les écritures du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 141-153.

9. OUVRAGES SUR LE LANGAGE ET LA LINGUISTIQUE

ACERO Juan José, « Las ideas de Reichenbach acerca del tiempo verbal », in *Tiempo y aspecto en español*, BOSQUE Ignacio del (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 45-75.

ACHARD-BAYLE Guy, « Ordre du texte et évolution des référents : sur des anaphores anticipatrices et un cas de mésomorphie », *Semen*, n°19, « L'ordre des mots », 2005, mis en ligne le 16 mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2211.html>. Consulté le 16 février 2010.

AGUIAR Manuel de, *Competencia lingüística y competencia literaria*, Madrid, Hispánica, 1980.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES Roland, « Flaubert et la phrase », *Œuvres complètes*, E. Marty, Seuil, 1994, tome II, p. 1377-1385.

BEDDEL Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 1998.

BELLO Andrés, *Gramática de la lengua castellana*, Arco/libros, Madrid, 1988.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BOSQUE Ignacio del (coord.), *Tiempo y aspecto en español*, Madrid, Cátedra, 1990.

BOUZET Jean, *Précis de grammaire espagnole*, Paris, Belin, 1972.

- BRONCKART Jean-Paul, « L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage », in *Langues française*, « Temps et discours. Etudes de psychologie du langage », n°97, 1993, p. 3-42.
- BRUNOT Ferdinand, *La pensée et la langue*, Paris, Masson et Cie Editeurs, 1953. Particulièrement : chapitre IV, V, VI, VII, p. 10-20.
- CHOMSKY Noam, *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 2006.
- CHOMSKY Noam, *Structure syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969.
- COSERIU Eugenio, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1981.
- COVARRUBIAS OROZCO Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Castalia, 1994.
- DELAS Daniel et FILLIOLET Jacques, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.
- ELVIRA Javier, « La catáfora paratáctica: ¿residuos de oralidad en la lengua antigua? » in « Oralité », *Pandora*, n°2, 2002, CASTILLO LLUCH Mónica et GALEOTE Géraldine (coord.), Département d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Paris 8, p. 67-78.
- FOURNIE Sylvie, « Lengua y discurso : los límites de la fijación lingüística », in *Oralité, Histoire, Ecriture*, Actes de la journée d'étude du 15 décembre 1995, PROHEMIO (Programme de recherche sur « Oralité Histoire Ecriture » dans le Monde Ibérique d'Orléans), Département d'espagnol d'Orléans, Université d'Orléans, 1996, p. 120-128.
- FREDERIC Madeleine, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985.
- GARDES TAMINE Joëlle et MONTE Michèle, « Introduction. », *Semen*, 24, *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux*, 2007, en ligne : <http://semen.revues.org/document6583.html>. Consulté le 07/06/2011.
- GILI GAYA Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf, 1972.
- GONZÁLEZ CALVO José Manuel, *Variaciones en torno a la gramática española*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO José Luis, *Una teoría de la oración*, Universidad de Oviedo, 1991.
- GOSSELIN Laurent, *Sémantique de la temporalité en français*, Paris, Duculot, 1995.
- Gramática de la lengua castellana* de la Real Academia Española, Madrid, Editora Nacional, 1884.
- GREISH Jean, *Temps et langage*, Paris, Institut catholique de Paris, 1985, in *Ontologie et temporalité*, tome 1.

- GREVISSE Maurice et GOOSE André, *Bon usage*, De Boeck & Larcier, Paris, 2008.
- GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe*, Paris, Honoré Champion, 1993.
- HADLICH Roger L., *Gramática transformacional del español*, Madrid, Gredos, 1982.
- HERNÁNDEZ César, *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1984.
- HERNÁNDEZ César, *Nueva sintaxis de la lengua española*, Madrid, Colegio de España, 1995.
- HERRERO RUIZ DE LOIZAGA Javier, *Sintaxis histórica de la oración compuesta en española*, Madrid, Gredos, 2006.
- JACOB André, *Temps et langage : essai sur les structures du sujet parlant*, Paris, Armand Colin, 1992.
- JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, [Éditions de Minuit](#), Paris, 1963, p. 209-250.
- JENNY Laurent, « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n° 79, sept. 1989, p. 277-286.
- LAMÍQUIZ IBÁÑEZ Vidal, *Lengua española, método y estructuras lingüísticas*, Barcelone, Ariel, 1992.
- LAROCHE Hugues, « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Semen*, 24, Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, 2007, mis en ligne le 25 janvier 2008. URL : <http://semen.revues.org/document5933.html>. Consulté le 07/06/2011.
- LE QUERLER Nicole, *Typologie des modalités*, Presses Universitaires de Caen, 1996.
- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, t. 2.
- LOJKINE Stéphane, « Dans le moment qui précède l'explosion...- Temporalité, représentation et pensée chez Diderot », *Zeitlichkeit in Text und Bild*, SICK F., SCHÖCJ Ch. (coord.), Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007, en ligne: <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Diderot/DiderotTemporalité.php>. Consulté le 16 février 2010.
- LÓPEZ GARCÍA Ángel, « La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación », in *Tiempo y aspecto en español*, BOSQUE Ignacio del (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 107-175.
- MACCHI Yves, conférence intitulée « Sculpture du sens et sens d'une sculpture – Chronosyntaxe (VIII) », pour le séminaire « Poésie et réalité » du PIAL (Poésie Ibériques et d'Amérique Latine) organisé par le CRIMIC Paris Sorbonne-Paris IV, et présentée le 22/06/2006.

MARCOS GONZÁLEZ Blanca et LLORENTE VIGIL Covadonga, *Los verbos españoles*, Madrid, Colegio de España, 2002.

MONTE Michèle, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen*, 24, Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, 2007, en ligne : URL : <http://semen.revues.org/document6113.html>. Consulté le 16 février 2010.

NARBONA JIMÉNEZ Antonio, *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, Barcelona, Ariel lingüística, 1989.

NAVAS Ricardo, « Pausa, base verbal y grado cero », *Revista de Filología española*, tomo XLV, Madrid, 1964, p. 273-284.

NEBRIJA Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 1992.

ROJO Guillermo, « Relaciones entre temporalidad y aspecto en el verbo español », in *Tiempo y aspecto en español*, BOSQUE Ignacio del (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 17-41.

SALVAN Geneviève, « Rythme et phrase : « l'organisation du mouvement des paroles » dans la prose romanesque », in *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 187-206.

SALVÁ Vicente, *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla*, Madrid, Arco Libros, 1988.

SAPIR Edward, *Le langage, introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot, 2006.

TODOROV Tzevan, « Rythme et syntaxe », in *Théorie de la littérature*, TODOROV Tzevan (coord.), Paris, Seuil, 1965.

TUMBA Irène, « 'ou' dans les tours du type : 'un bienfaiteur public ou évergète' », *Langue française*, « La reformulation du sens dans le discours », n° 73 (1987), p. 16 et ss.

YULE George, *El lenguaje*, Paris, Akal, 2004.

10. OUVRAGES SUR LA CONSTRUCTION DU SENS, LES IMAGES (COMPARAISON, METAPHORE, METONYMIE, ALLEGORIE, SYMBOLES), LES CLICHES ET L'INTERTEXTUALITE

ACHARD-BAYLE Guy, « Ordre du texte et évolution des référents : sur des anaphores anticipatrices et un cas de *mésomorphie* », *Semen*, 19, *L'ordre des mots*, 2005, en ligne : URL : <http://semen.revues.org/document2211.html>. Consulté le 16 février 2010.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Seuil, 1964, p. 1417-1430.

^BLACK Max, *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, 1979.

CADIOT Pierre, « Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux » in *Langue française*, n°134, 2002, « Nouvelles approches de la métaphore », p. 38-57.

CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

CLEMENT Jean, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », in BALPE Jean-Pierre, LELU Alain, SALED Imad (coord.), *Hypertextes et hypermédias, réalisations outils et méthodes*, Hermès, Paris, 1995 p. 263-274.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CONENNA Mirella et KLEIBER Georges, « De la métaphore dans les proverbes », *Langue française*, n°134, 2002, « Nouvelles approches de la métaphore », p. 58-77.

DAHAN Gilbert, « L'allégorie dans l'exégèse chrétienne de la Bible au moyen-âge », in *Allégorie des poètes, Allégorie des philosophes (études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme)*, DHANA Gilbert et GOULET Richard (coord.), Editions VRIN, Paris, 2005, p. 205-230.

DEGUY Michel, *Vers une théorie de la figure généralisée*, Critique, vol 25, n°269, 1969.

DELEUZE Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

DETRIE Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, 2001.

ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992. Particulièrement : chapitre III.2 « Sur l'interprétation des métaphores », p. 152-174.

FAUCONNIER Gilles, *Espaces mentaux : aspects de la construction du sens dans les langues*, Paris, Editions de minuit, 1984.

FISHBANE Michael, « L'allégorie dans la pensée, la littérature et la mentalité juives », in *Allégorie des poètes, Allégorie des philosophes (études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme)*, DHANA Gilbert et GOULET Richard (coord.), Editions VRIN, Paris, 2005, p. 89-112.

GAHA Mohamed Kamel, « La sortie du lieu », « Cliché et clichages », *La licorne*, UFR Langues et littérature de Poitiers (2001-59), p. 109-119.

GARDES-TAMINE Joëlle, « La métaphore, entre translatio et translatum », Publication inédite des notes de J. GARDES-TAMINE à la *5th International Conference on Researching and Applying Metaphor (RAAM)*, Université de Paris 13, 3-5 septembre 2003, en ligne : <http://www.info-metaphore.com/articles/gardes-tamine.html>.

- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GOULET Richard, « Allégorisme et anti-allégorisme chez Philon d'Alexandrie », in *Allégorie des poètes, Allégorie des philosophes (études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme)*, DHANA Gilbert et GOULET Richard (coord.), Editions VRIN, Paris, 2005, p. 59-88.
- GOURINAT Jean-Baptiste, « *Explicatio Fabularum* : la place de l'allégorie dans l'interprétation stoïcienne de la mythologie », in *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, DHANA Gilbert et GOULET Richard (coord.), Editions VRIN, Paris, 2005.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- JENNY Laurent, « [Dialogisme et polyphonie](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#p111000) », Université de Genève, 2003, Département de Français Moderne, en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#p111000>. Consulté le 07/06/2011.
- KLEIBER Georges, « Métaphore : le problème de la déviance », *Langues française*, n°10, 1994, « Les figures rhétoriques et leur activité en linguistique ».
- KRISTEVA Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
- LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1972.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Édition Klincksieck, 1985.
- MASSON André, *L'allégorie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1974.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1988.
- MIGEOT François, « Dans la toile de la métaphore », *Semen*, 09, *Texte, lecture, interprétation*, 1994, en ligne : URL : <http://semen.revues.org/document3110.html>. Consulté le 16 avril 2010.
- MOLINIE Georges, « Cliché et littéarité », « Cliché et clichages », *La licorne*, UFR Langues et littérature de Poitiers (2001-59), p. 175-178.
- MOLINO Jean, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- MOLINO Jean, SOUBLIN Françoise, TAMINE Joëlle, « Présentation : Problèmes de la métaphore », *Langages*, n°54, 1979, p. 5-40.
- ORTIGUES Edmond, *Le discours et le symbole*, Editions Montaigne, 1962.
- PEPIN Jean, *Mythe et allégorie*, Aubier, Editions Montaigne, 1958.
- PRANDI Michèle, « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue française*, n°134, 2002, p. 6-20.

- PRANDI Michèle, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Editions de Minuit, 1992.
- RASTIER François, « Indécidable hypallage », *Langue française*, n°129, février 2001, p. 111-128.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RIFFATERRE Mikael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7.
- RIFFATERRE Mikael, « Sémanalyse de l'intertexte » in *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*, Toronto, Les Editions Trintexte, 1984, p. 171-176.
- RIFFATERRE Mikael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979. Particulièrement : chapitre 13 : « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », p. 217-234.
- SOUBLIN Françoise et TAMINE Joëlle, « Métaphores et cadres syntaxiques », in *Le français moderne*, n°41, 1973, p. 240-256.
- VASILIU Anca, « Entre « muses » et « logos » : invention de l'allégorie et naissance de l'icône (sophistes et pères à la fin de l'antiquité) », in *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, DHANA Gilbert et GOULET Richard (coord.), Editions Vrin, Paris, 2005, p. 149-194.
- ZIMMERMANN Marie-Claire, « Espace du moi, espace du poème », in *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Actes du colloque des 26-27-28 septembre 2002, Cahiers du GRIAS, n°10, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 341-366.
- ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 41, 1981, p. 8-16.
- ZUMTHOR Paul, « L'intertexte performanciel », *Texte (revue de critique et de théorie littéraire)*, n°2, Toronto, Editions Trintexte, 1983, *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*, p. 49-60.

11. OUVRAGES SUR LA GRAPHIE, LA SPATIALISATION ET LA PONCTUATION

- BARRADO Juan Manuel, *La poesía visual en España*, Madrid, Alfonso López Gradolí, Calambur, 2007.
- BOUCHERON Sabine, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », *La licorne*, UFR Langues, Littérature de Poitiers, n°52, 2000, p. 179-187.
- CASTRO Elena, *La subversión del espacio poético en surrealismo español*, Madrid, Visor Libros, 2008.
- CATACH Nina, *La ponctuation*, Paris, Que sais-je ?, 1994.

- COBOS Antonio de los, « Notas para el estudio sintagmático del encabalgamiento », in *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Tome I, p. 201 et ss.
- DAHLET Véronique, *Ponctuation et énonciation*, Ibis rouge éditions, Guyane, 2003.
- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.
- GOODY Jack, *La raison graphique*, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- GUEDJ Colette, « Notes sur le blanc dans la poésie contemporaine », *Le rythme dans la poésie et les arts*, BONHOMME B. et SYMINGTON M. (coord.), Paris, H. Champion, 2005, p. 209-214.
- KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.
- LAUREILLARD Marie, « La poésie visuelle taïwanaise : un retour aux origines de l'écriture », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, 02/2007, URL : <http://transtexts.revues.org/index72.html>. Consulté le 07/06/2011.
- LINARES Serge, « Peinture d'André Du Bouchet : le spectacle de la voix », in *L'appel, écriture poétique et inscription du dehors de René Char à Jacques Réda*, Etudes réunies par VILLAIN Franck, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- LÓPEZ GRADOLÍ Alfonso (coord.), *Poesía visual en España (antología incompleta)*, Madrid, Calambur, 2007.
- MATHIEU Jean-Claude, *Ecrire, inscrire*, Paris, José Corti, 2010.
- MESCHONNIC Henri, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », in *La licorne*, UFR Langues, Littérature de Poitiers, n°52, 2000, p. 289-293.
- MURAT Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- MURIEL DURÁN Felipe, *La poesía visual en España*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000.
- PERALTO Francisco, *Algo sobre poesía visual*, Málaga, Corona del Sur, 1998.
- PETILLON Sabine, « Les parenthèses comme 'forme' graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, 16, « Rythme de la prose », 2003, en ligne : <http://semen.revues.org/document2669>. Consulté le 16 février 2010.
- PFLUGHAUPT Laurent, *Lettres latines*, Paris, Editions Alternatives, 2003.
- PUFF Jean-François, « Un nouveau genre de poème », *Acta Fabula*, 2005, Volume 6, n°2, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document929.php>. Consulté le 07/06/2011.
- SCOTT David, *Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 1988.

SOULAGES Pierre, *Ecrits et propos*, Hermann Editeur, 2009.

PAPP Tibor, « De la page mallarméenne à l'écran poétique », in *Le texte et son inscription*, LAUFER Roger (coord.), Paris, CNRS, 1989, p. 193-206.

URBAIN Jean-Didier, « Inscription funéraire moderne et contemporaine », in *Le texte et son inscription*, LAUFER Roger (coord.), Paris, Edition du CNRS, 1989, p. 93-112.

12. OUVRAGES SUR LA LECTURE ET L'ORALITE

ACOSTA GÓMEZ Luis, *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.

ALIMECK Michel, *Les voix des mots*, Paris, Ed. Agora et oraliture, 1992.

BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelone, Gedisa Editorial, 1998.

CANVAT Karl, *Genres et pragmatiques de la lecture* http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture. Consulté le 07/06/2011.

CASTILLO LLUCH Mónica et GALEOTE Géraldine, « L'oralité dans tous ses états », Université de Paris 8, Département d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Revue *PANDORA*, 2/2002, p. 11-34.

CHAUVIN-VILENO Andrée, « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, 14/2002, mis en ligne le 30 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/2509>. Consulté le 07/06/2011.

COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

DELAS Daniel, « Lire la poésie / Lire Supervielle », in *Lecture des Amis inconnus*, Paris, Belin, 1980, p. 28-29.

DORRA Raúl, *Entre la voz y la letra*, México, Plaza Valdés, 1997.

ECO Umberto, « Notes sur la sémiotique de la réception », Actes Sémiotiques, vol. IX, 81, CNRS-groupe de Recherches sémio-linguistiques (URL7 de l'institut National de la Langue Française), École des Hautes Études en Sciences Sociales.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

FONAGY Ivan, *La vive voix*, Paris, Payot, 1983.

GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.

- GÜELL Monique, « Oralité et métatextualité dans la canción », in *Oralité, Histoire, Ecriture*, Actes de la journée d'étude du 15 décembre 1995, PROHEMIO (Programme de recherche sur « Oralité Histoire Ecriture » dans le Monde Ibérique d'Orléans), Département d'espagnol d'Orléans, Université d'Orléans, 1996.
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1995.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LYOTARD Jean-François, *Discours figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
- MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998.
- OUELLET Pierre, « Lecture à vue : perception et réception », in *L'acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, Québec, Nota bene, 1998.
- PFRSMANN Andréas, *Serge Pey et l'internationale du rythme*, sous la direction d'Andréas Pfersmann, Liancourt, Editions Dumerchez et Mont-de-Marsan : éditions L'Atelier des Brisants, 2009.
- SAINT-JACQUES Denis, *L'acte de lecture*, Québec, Nota Bene, 1998.
- SPIRE André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, José Corti, 1986.
- VASSE Denis, *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974, Chapitre 1 : « Comment lire ? ».
- ZUMTHOR Paul, *Performance, réception, lecture*, Le préambule, Longueuil, 1990.

13. OUVRAGES CRITIQUES GENERAUX

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre français du XXème siècle*, Paris, Gallimard, 1994.
- ALFONSO GARCÍA María del Carmen, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Departamento de Filología Española, Universidad de Oviedo, 1998.
- ALONSO Dámaso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950.
- AUGE Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 2002.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, tome X.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

- CLAUDEL Paul, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, Editions de la Nouvelles Revue Française, 1928-1934.
- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 2006.
- COLLOT Michel, « La sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique*, RABATE Dominique (coord.), Paris, PUF, 1996, p. 113-126.
- COMBARIEU Jules, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1907. Particulièrement « La musique et le langage », p. 170-182.
- DEGUY Michel, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966.
- DELEUZE Gilles, « Anti-Œdipe et autres réflexions » - cours Mai/juin 1980, Paris 8. En ligne : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=4. Consulté le 07/06/2011.
- DELEUZE Gilles, lettre à M. Foucault : « Désir et plaisir », *Le magazine littéraire*, n°325, octobre 1994, p. 57-65.
- DOSSE François, *Deleuze, Guattari, biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2009.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FREUD Sigmund, « Un souvenir d'enfance de « Poésie et vérité », in « *L'inquiétante étrangeté* » et autres essais, Paris, Gallimard, 1995, p. 200-201.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1988.
- FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le livre de poche, 1999.
- FRONTIER Alain, *La poésie*, Paris, Belin, 1992.
- GARELLI Jacques, *Artaud et la question du lieu*, Paris, Libraire José Corti, 1982.
- GENETTE Gérard, « Style et signification » in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 95-159.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Edition du Seuil, 1987.
- GENINASCA Jacques, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.
- GODFROY Alice, « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », *Acta Fabula*, Novembre-Décembre 2006 (vol. 7, num. 6), URL : <http://www.fabula.org/revue/document1705.php>. Consulté le 07/06/2011.
- GUIBERT-SLEDZIEWSKI Elisabeth, « Le sujet de l'histoire », in *Penser le sujet aujourd'hui*, Colloque du 9 au 19 juillet 1986, GUIBERT-SLEDZIEWSKI Elisabeth et VIELLARD-BARON Jean-Louis, [Paris, Méridiens Klincksieck](#), 1988, p. 211-224.

- GUILLOT Céline, « Le lyrisme, de l'investissement au retrait », en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_lyrisme%2C_de_l'investissement_au_retrait. Consulté le 07/06/2011.
- GULLÓN Ricardo, « Simbolismo y modernismo », in *Simbolismo*, OLIVIO JIMENEZ José (ed.), Madrid, Taurus, 1979, p. 21-44.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- HEIDEGGER Martin, *Approches d'Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1951.
- JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973. Particulièrement : « Principes de versification », p. 40-55, « Qu'est-ce que la poésie ? », p. 113-126, « La dominante », p. 145-151, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », p. 219-233, et « Structures linguistiques subliminales en poésie », p. 280-292.
- JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964.
- KERBRAT-ORRECHINI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes ?*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LÓPEZ-CASANOVA Arcadio, *Macrotexto poético y estructuras de sentido*, Valencia, Tirant lo blanc, 2007.
- LY Nadine, conférence intitulée « Ce que la poésie dit de la vérité » pour le séminaire « Poésie et réalité » du PIAL (Poésies Ibériques et d'Amérique Latine) organisé par le CRIMIC Paris Sorbonne-Paris IV, et présentée le 19/03/2010.
- MARTIN Serge, « Le chant des chants : une traduction relation » in *Les gestes dans la voix, avec Henri Meschonnic*, MICHON Pascal et LANIEZ Gérard (coord.), La Rochelle, Rumeur des Ages, 2003, p. 89-102.
- MATHIOS Bénédicte, « Neruda, rénovateur de l'épopée ? La Araucana d' Ercilla et le Chant général de Pablo Neruda » in *Désirs et débris de l'épopée au XXème siècle*, NEIVA Saulo (coord.), Bern, Peter Lang, 2009, p. 271-290.
- MAULPOIX Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique*, RABATE Dominique (coord.), Paris, PUF, 1996, p. 147-160.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

- MONTE Michèle, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen*, 24, Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, 2007, URL : <http://semen.revues.org/document6113.html>.
- MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de traduction*, Paris, Gallimard, 1963, quatrième partie. Particulièrement : chapitre « Visions du monde et traduction », p. 191-223.
- PAZ Octavio, *D'un mot à l'autre*, Mexico, Gallimard, bilingue, 1969.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- RABATE Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, RABATE Dominique (coord.), Paris, PUF, 1996, p. 65-80.
- RABATE Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, J. Corti, 1999.
- RANCIERE Jacques, *La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998.
- RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- RIFFATERRE Mikael, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion 1971.
- RIFFATERRE Mikael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- RUWET Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.
- SONTAG Susan, « Le style camp » in *L'œuvre parle, Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Bourgeois, 1968, p. 421-450.
- SOURIAU Paul, *Esthétique du mouvement*, Paris, Alcan, 1889. Particulièrement : chapitres V et VI.
- TORNER Eduardo, *Ensayos sobre estilística literaria española*, Oxford, Dolphin, 1953.
- TRANNOY Amédée-Ildefonse, *La musique des vers*, Paris, Delagrave, 1926.
- VAILLANT Alain, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 128, 2005.
- WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, « Que sais-je », Paris, PUF, 1999.
- WELLEK René et WARREN Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.

14. REFERENCES LITTÉRAIRES

Nous regroupons ici les références littéraires qu'il a été nécessaire de consulter au cours de notre analyse. Il s'agit notamment des œuvres littéraires auxquelles renvoient les poèmes de notre corpus.

ALBERTI Rafael, *Entre el clavel y la espada*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

- ALEIXANDRE Vicente, « Unidad en ella », *La destrucción o el amor*, Madrid, Castalia, p. 126-127.
- ALONSO Dámaso et BLECUA José Manuel (ed.), *Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1992.
- Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1995.
- BASILIDES, *Septem Sermons ad mortuos*, traduits en anglais et transcrits par Carl Gustav Jung, The seven sermons to the dead written by Basilides in Alexandria, the city where the east toucheth the west, en ligne: http://www.hermetics.org/pdf/C.G._Jung_-_Seven_Sermons_to_the_Dead.pdf
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Ed. du Dauphin, 1957.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo, « La ajorca de oro » (Leyenda toledana), in *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 187-195. en ligne: http://www.cgediciones.com/El_Serial/ClasicosSiglo19/becquer2.htm. Consulté le 07/06/2011.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Castalia, 1982.
- BONOLI Lorenzo, *Lire les cultures, la connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes*, Paris, Kimé, 2008.
- CANAVAGGIO Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, tome 2 : XVIII, XIX et XXe siècle, Paris, Fayard, 1999.
- CARROLL Lewis, *Les aventures au pays d'Alice au pays des merveilles, De l'autre côté du miroir, et La chasse au snark in Toute Alice*, Paris, Flammarion, 1979.
- CERVANTES Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RODRÍGUEZ-MARÍN Francisco (ed.), Escasa-Calpe, 1958.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Gallimard, 2008.
- CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.
- D'ANNUNZIO Gabriele, *Le feu*, Paris, Calmann Lévy, 1901.
- « De cómo murió el rey don Sancho », in *Romancero viejo (antología)*, Madrid, Ed. Castalia, 1987.
- ELIOT Thomas Stearns, *La terra vaine et autres poèmes*, Paris, Seuil, 2006.
- ELIOT Thomas Stearns, « The perfect critic », in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1922, en ligne: <http://www.bartleby.com/200/sw2.html>.
- GARCÍA LORCA Federico, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1992.

- GIMFERRER Pere, *De 'extraña fruta' y otros poemas, in Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000.
- GÓNGORA Y ARGOTE Luis de, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1979.
- GUILLÉN Jorge, « Aire bailado », *in Cántico*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 433-435.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Odes, Elégies, Hymnes*, Paris, Gallimard, 1993.
- La Bible expliquée*, Paris, Alliance biblique universelle, 2004.
- LA FONTAINE Jean de, *Fables*, Saint-Benoît-sur-Loire, Lazarus, 1988.
- LOVECRAFT Howard Phillips, *L'Affaire Charles Dexter Ward*, Paris, Éditions J'ai lu, 1972 ; également en ligne en anglais : Lovecraft H. P., *The Case of Charles Dexter Ward* : http://www.yankeeclassic.com/miskatonic/library/stacks/literature/lovecraft/novellas/ca_seofch.htm. Consulté le 07/06/2011.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.
- PAZ Octavio, « El mismo tiempo », *in D'un mot à l'autre*, Mexico, Gallimard, 1969 (bilingue), p. 14-27.
- PLATON, *Phédon in Phédon, le banquet, Phèdre*, Paris, Gallimard, 1991.
- POE Edgar Allan, « The raven », *Miscellaneous poems in The complete tales and poems*, New York, The Modern Library, 1938, p. 943-946.
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954.
- PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988.
- QUEVEDO Francisco de, *Buscón*, Livre III, Madrid, Cátedra, 1980.
- RILKE Rainer María, « Septième élégie » *in Élégies de Duino suivi de Les sonnets à Orphée*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- RIMBAUD Arthur, « Le châtimement de Tartufe » et « Les effarés », *in Premier cahier, Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale française, 1999.
- SHAKESPEARE William, *La tempête*, Paris, Gallimard, 1997.
- SWIFT Jonathan, *Premiervoyage de Gulliver. Voyage à Lilliput*, Paris, Gallimard, 1991.
- VIRGILE, *Les Bucoliques, les Géorgiques*, Paris, Flammarion, 1967.
- WARREN Penn, *Band of angels*, New York, Random House, 1955.
- WILDE Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Stock, 1931.