Métamorphose et spiritualité dans Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez

Daniel Lecler

▶ **To cite this version:**

Daniel Lecler. Métamorphose et spiritualité dans Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2003. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-00988951⟩

HAL Id: tel-00988951

https://theses.hal.science/tel-00988951v1

Submitted on 12 May 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.

HAL Authorization

UNIVERSITÉ DE PARIS IV-SORBONNE
U.F.R D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

THÈSE

pour l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

Discipline : ESPAGNOL

présentée et soutenue publiquement par

Daniel LECLER

le 13 décembre 2003

sur le thème

Métamorphose et spiritualité dans *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez

Tome I

Sous la direction de Madame le Professeur Marie-Claire ZIMMERMANN

JURY

Madame le Professeur Annick ALLAIGRE-DUNY
Madame le Professeur Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX
Madame le Professeur Denise BOYER
Madame le Professeur Marie-France DELPORT
Madame le Professeur Danièle MIGLOS
Madame le Professeur Marie-Claire ZIMMERMANN

À mes parents, Jeanne et Henri Lecler, qui m'ont appris l'essentiel, et sans lesquels ce travail n'aurait pu exister. À Gilberte et Georges Letourneur. À mes amis aussi, Benoit Landais, Josette Tajan, Nicole Ravel, J.F. Rebérioux, pour m'avoir accompagné et soutenu, depuis toujours. À Hervé Mazier pour sa constance et sa présence, à Claudine Marion-Andrès pour avoir partagé, jusqu'à la communion, ce cheminement. À Michel Launay à qui je dois beaucoup, à Michèle Bleau pour sa précieuse amitié, à Baptiste Roux pour ses conseils pertinents.

À Rioka du Frêne.

L’auteur de ce travail tient à exprimer sa sincère et profonde gratitude à Madame le Professeur Marie-Claire Zimmermann, directrice de cette thèse, pour ses conseils, ses encouragements et sa bienveillante attention.

Ce traité n'est peut-être pas quelque chose de bien nécessaire. Quelques mythes d'abord suffisaient. Puis on a voulu expliquer ; orgueil de prêtre qui veut révéler les mystères, afin de se faire adorer, ou bien vivace sympathie, et cet amour apostolique, qui fait que l'on dévoile et qu'on profane en les montrant les plus secrets trésors du temple, parce qu'on souffre d'admirer seul et qu'on voudrait que d'autres adorent.

André Gide.

Song of myself, 1855

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean an loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
Born here of parents born here of parents the same, and their parents the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Hoping to cease not till death.

Creeds and school in abeyance,
Retiring back a wile sufficed at what they are, but never forgotten,
I harbor for good or bad, I permit to speack at every hazard,
Nature without check without original energy.

Walt Whitman, *Leaves of Grass*.

C'est moi que je célèbre, 1855

C'est moi que je célèbre, moi que je chante,
Mais la somme que j'embrasse, tu l'embrasseras aussi
Tant le moindre de mes atomes t'appartient intimement.

Je flâne, j'invite mon âme à la flânerie,
Flânant, m'incline sur la jeune herbe d'été que j'observe à loisir.

Ma langue, la totalité des atomes de mon sang façonnés
par le sol d'ici même, l'air d'ici même,
Naissance locale de parents originaires d'ici même et ainsi
de suite pour leurs parents et les parents de ces parents,
Trente-sept ans ce jour, santé parfaite, je commence,
Comptant bien ne plus m'interrompre avant la mort.

Congédiés les credo, congédiées les écoles,
Ayant pris mesure exacte d'eux sans mépris mais avec du recul,
J'accueille, est-ce un bien, est-ce un mal, je laisse s'exprimer sans frein
La Nature hasardeuse dans sa vierge énergie.

Walt Whitman, *Feuilles d'herbes*, Grasset, 1989.
Traduction de Jacques Darras.

Voilà plus de quarante ans que l'un des poètes majeurs de la littérature espagnole s'est éteint à Porto-Rico. On était en droit d'espérer qu'en 1998, pour l'anniversaire de sa mort, Juan Ramón Jiménez, relativement oublié, aurait vu advenir le jour de sa résurrection. Mais son œuvre semble être de plus en plus délaissée : certains de ses écrits n'ont même jamais été étudiés. Nous pensons, plus particulièrement, aux *Sonnets spirituels* auxquels nous avons décidé de consacrer les pages qui vont suivre.

Introduction

S'il est vrai que le nom de Juan Ramón Jiménez est connu des hispanistes, il n'en est pas moins vrai que l'homme, le poète et son œuvre le sont paradoxalement beaucoup moins tant des hispanisants que du grand public.

Juan Ramón Jiménez semble avoir été peu à peu relégué dans l'oubli[1]. Si le jugement émis par Antonio Machado, en 1917, lorsqu'il écrivit que :

> *Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos* [2]

devait se vérifier, la poésie sociale des années d'après-guerre et la poésie réaliste, en Espagne, semblent lui avoir asséné un coup fatal[3].

Par ailleurs, comme le souligne le poète canarien Andrés Sánchez Robayna, « Lors de ces dix dernières années […] la forte réaction antimoderne d'un large secteur de la poésie et de la critique espagnole des plus récentes – toutes deux engluées dans la pratique et la défense de la poésie nommée « poésie de l'expérience » […] – ne constitue pas une atmosphère propice à la lecture et à la valorisation de la poésie de Juan Ramón[4] … »

---

[1] Renvoyons à ce que dit Luis Cernuda : « …el ambiente y la sociedad española han cambiado, y Jiménez parece sobrevivirse a sí mismo y a su época. La opinión ya no le es favorable ». *Estudios sobre poesía española contemporánea,* ed. Guadarrama, Madrid, 1972, « Juan Ramón Jiménez », p. 116.

[2] Antonio Machado, cité par José Ángel Valente, va jusqu'à préciser les causes de cette future désaffection du poète : « Su lírica es cada vez más barroca, más conceptual y, al par, menos intuitiva. » José Ángel Valente, « Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo », *in Las palabras de la tribu*, Tusquets editores, Barcelona, 1994.

[3] La réflexion de Jaime Gil de Biedma est, à ce propos, symptomatique. Il parlait de Juan Ramón Jiménez comme de « un señorito de casino de pueblo. » Par ailleurs, comme le souligne Andrés Sánchez Robayna dans son article « Juan Ramón Jiménez en nuestro fin de siglo » publié le 10 décembre 1998 dans ABC cultural : « una triste operación de carácter autopromocional, con dos antologías incluidas, condenó a Juan Ramón Jiménez a la no-existencia ». Il ajoute un peu plus loin : « Los poetas mal llamados "realistas" silenciaban cuidadosamente los escritos y documentos más tarde recopilados en el libro juanramoniano *Guerra en España*. »

[4] *Ibid*., traduit par nos soins.

On voudra pour preuve de cette désaffection le peu de titres actuellement publiés en Espagne[5]. Boudé par les éditeurs, force est de constater qu'il l'est aussi par les critiques et ce, même si, depuis peu, l'on sent poindre un timide regain d'intérêt à son égard[6]. Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi. En leurs temps, beaucoup de poètes-critiques se sont intéressés à l'homme et à l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, certains parce qu'ils étaient mus le plus souvent par une admiration pour l'œuvre, d'autres par un sentiment de rejet appliqué à l'homme plus qu'à ses créations[7]. Il n'en reste pas moins que Juan Ramón Jiménez a profondément marqué la poésie du XX^{e} siècle non point tant peut-être du point de vue de son style, très fortement lié à l'individu, que de celui de sa conception de la poésie[8]. Nous avons récemment trouvé, dans une lettre de Juan Ramón Jiménez à Luis Cernuda, une assertion qui appuie notre propos. On y lit :

> *Y, en resumen, ¿ que mi influencia en la actual juventud poética española es por mi estética más que por mi obra ? Según la crítica sucesiva de hace cuarenta años, hace cuarenta años que vengo influyendo con mi obra sucesiva en la juventud sucesiva de habla española. Si en cualquier*

[5] Les œuvres en vers de Juan Ramón Jiménez pour l'heure éditées en Espagne sont : *Diario de un poeta recién casado*, Cátedra, 1998 ; *Segunda antolojía poética*, Espasa-Calpe, colección Austral, 1998 ; *Canción*, Seix Barral, 1993 ; *Estación Total*, Tusquets, 1994 ; *Lírica de una Atlántida (En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante, De ríos que se van) 1936-1954,* edición de Alfonso Alegre Heitzmann, ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999 ; *Unidad*, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 1999.

[6] En particulier, en Espagne, sous l'impulsion de F. J. Blasco Pascual dont nous citerons, ici *La poética de Juan Ramón Jiménez (Desarrollo, contexto, sistema)*, ed. Cursos extraordinarios Salamanca, 1981, ainsi que l'édition établie par ses soins du texte de Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, ediciones Universidad Salamanca 1983.

[7] On pense, en particulier, à ce qu'écrivit Luis Cernuda sur Juan Ramón Jiménez dans ses *Estudios sobre poesía contemporánea*, ed. Guadarrama, 1972 (p. 103-106) où l'on peut lire, par exemple : « Cuando al fin una mujer de carne y hueso aparece en su vida, pronto escribe en el *Diario de un poeta recién casado*, a los pocos días de su boda, estos versos reveladores : " Qué trabajo me cuesta / llegar, contigo, a mí," como si la relación amorosa fuera un obstáculo al acostumbrado estar consigo del poeta. » (p. 110)

[8] Songeons, entre autres, à la conception, très proche, de « lo popular » chez Juan Ramón Jiménez et chez F. G. Lorca. Ce que déclare Juan Ramón Jiménez, à ce propos, nous semble significatif : « Difícil es para el escritor culto cojerle el corazón a lo popular ; al pueblo le es muy fácil, en cambio, cojer el corazón de lo culto. ¿Porque, qué, quién es el pueblo ? El pueblo es la naturaleza de la humanidad », Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, ed. Universidad Salamanca 1983, p. 157.

momento ha sido o es por mi estética más que por mi creación mía, me es indiferente. Y siempre es más fácil copiar una crítica que una creación [9].

On comprend mal, dans ces conditions, le silence qui, progressivement, a entouré l'œuvre et l'homme, et l'on entrevoit la nécessité, l'importance, que peut avoir une meilleure compréhension de l'œuvre du maître pour, peut-être, éclairer d'un jour neuf tout un pan de la poésie contemporaine.

Il est intéressant, par ailleurs, d'observer quelles furent les œuvres les plus nimbées de silence. Si *Ninfeas*, *Arias tristes*, *Platero y yo* ou encore le *Diario de un poeta recién casado* ont été largement lues, avec plus ou moins de bonheur, il n'en va pas de même pour d'autres.

Les *Sonnets spirituels* ont été presque totalement délaissés par les critiques. Il n'existe, à notre connaissance, aucun travail d'ampleur sur cette œuvre. Les articles qui lui ont été consacrés sont peu nombreux et attestent la difficulté d'écrire sur ce recueil[10]. Est-ce à dire qu'il s'agit là d'un accident de parcours, d'une œuvre mineure en rien révélatrice des fruits que le maître donnera plus tard ? Si l'on en croit l'auteur, tant s'en faut. De retour à Moguer, entre les années 1905-1911, et après avoir vécu à Paris puis chez son médecin, le docteur Simarro, il écrit à propos de cette période :

En mi campo, con los simbolistas, me nutrí plenamente de los clásicos españoles, ya que tenía todo el Rivadeneyra en mi mano, y año tras año de

[9] « A Luis Cernuda », Washington, juillet 1943, *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 761, n° 374.

[10] Nous avons trouvé, malgré tout, cinq écrits portant sur *Sonetos espirituales* :
Bertrán I Oriola, Manuel, « Últim sonet espiritual » (Poema), *San Jorge*, núm. 31, Barcelona, julio 1958, pág. 53, Fernández Almagro, M., « *Sonetos espirituales*, por Juan Ramón Jiménez », *ABC*, Madrid, 23 agosto 1957, García Nieto, José, « Los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez (1914-1984) », *ABC*, Madrid, 28 agosto 1984, pág. 3, Plana, Alejandro, « *Sonetos espirituales*, *Estío*, *Platero y yo*, y *Diario de un poeta recién*

aquellos siete de soledad literaria, la fusión de todo, vida libre y lectura, va determinando un estilo que culminaría y acabaría en los Sonetos espirituales [11].

Tout, dans ces quelques lignes, tendrait à prouver que les *Sonnets spirituels* ont représenté, pour l'auteur, un moment essentiel de sa carrière poétique. Cette période apparaît d'une extraordinaire fécondité. La vie et l'œuvre s'y sont rencontrées pour fusionner et déterminer, selon Juan Ramón Jiménez, un style : « La fusión de todo, vida libre y lectura, va determinando un estilo ». À cette époque, l'auteur accueille en son sein toutes les littératures, les poètes symbolistes mais aussi les auteurs espagnols classiques. Ces années sont fondamentales dans son cheminement personnel. Ce sont elles qui, plus tard, permettront l'émergence des *Sonnets spirituels* et du *Diario de un poeta recién casado* que l'auteur, après les avoir remaniés, publiera, la même année, en 1917.

Les *Sonnets spirituels* n'apparaissent donc pas comme un accident de parcours mais, bien au contraire, comme le creuset où le poète s'est forgé une « voix nouvelle[12] ». À ce propos, il déclare dans une lettre adressée à Luis Cernuda :

Después de los Sonetos, yo vi claro y lo vieron varios críticos, que mi vida poética empezaba de nuevo [13].

On comprend mal pourquoi, dans ces conditions, cette œuvre a été ignorée des critiques, et l'on pressent que son étude, difficile puisque rien n'a

casado », *La Provincia*, Huelva, 30 junio 1917. Sobejano, Andrés, « Obras de Juan Ramón Jiménez. *Sonetos espirituales* », *Politechnicum*, año X, núm. 114, Murcia, junio 1917, pág. 86.

[11] *Ibid*., p. 80.

[12] « Voz nueva », titre du sonnet XVII, *Sonnets spirituels*.

[13] « A Luis Cernuda » Washington, juillet 1943, « La corriente infinita », Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 756, n° 374.

été écrit à son propos, pourrait aider à la compréhension tant de l'homme que de son œuvre, et ce d'autant plus que le poète n'a eu de cesse de répéter que :

> *Mi poesía es siempre continuación de mi poesía (mi verso, de mi verso ; mi prosa, de mi prosa)*[14].

Point d'aboutissement, nouveau départ, œuvre charnière, on est en droit de se demander quelle est la place qu'occupent, réellement, les *Sonnets spirituels* dans l'ensemble des écrits du poète.

Par ailleurs, le titre du recueil n'est pas sans rappeler saint Jean de la Croix, tant admiré par Juan Ramón Jiménez[15]. Ne pourrions-nous pas lire ces sonnets comme un véritable chemin spirituel ? Si tel était le cas, il faudrait se demander alors comment se structure ce chemin, quel sens revêt la tripartition du livre et pourquoi l'auteur fait le choix de n'utiliser qu'une forme poématique, qu'un seul mètre. Les formes utilisées par le poète seraient-elles plus propices à la spiritualité que d'autres ? C'est en réalisant un travail sur la langue et sur ses manifestations au niveau du discours poétique que nous espérons répondre à ces interrogations.

Notons également que parler de chemin revient, naturellement, à parler de progression et donc de métamorphoses successives, d'altérations de formes, de sens, en quête d'essence. C'est ce qui nous a conduit à placer ces *Sonnets spirituels* sous le signe de la spiritualité et de la métamorphose. Nous pourrions noter tout d'abord que nous percevons ici la métamorphose comme le principe

---

[14] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, libro inédito, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Anthropos editorial del hombre, 1990, aphorisme n° 896, p. 172.

[15] Nous renvoyons, plus particulièrement, à ce qu'il dit dans *Alerta*, p. 94-98, introducción y notas de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.* p. 3 note 5, au sujet de saint Jean de la Croix : « Los dos, inventores de forma poética y creadores de un profundo acento, como verdaderos poetas del amor que fueron y son, mezclan lo divino y lo humano, aunque de manera diferente. San Juan llena de humanidad lo divino, Bécquer llena de divinidad lo humano. » Il ajoute encore, un peu plus loin : « A mí me cupo el honor de escitar en mis compañeros de jeneración, en los que vinieron detrás de mi, este amor y este respeto por San Juan de la Cruz […] ».

vital par excellence, c'est-à-dire un principe qui entretient des liens non indifférents avec le temps et avec l'être[16]. Nous pourrions dire, ensuite, que ce principe ne relève en rien de l'artifice ou bien encore du simple ressort littéraire. Il nous apparaît comme l'essence même de la poésie jiménienne. Il en est le principe créateur et guide poème et lecteur vers une certaine complétude. Il conduit l'écrivain vers ce que nous pourrions appeler la plénitude de « l'être poète ». En ce sens, la métamorphose s'apparente à un kaléidoscope abstrait qui, en dévoilant une succession de masques, parviendrait à nous montrer, en un seul regard, mais vu sous divers angles, le visage unique de l'essence qui pourrait se révéler celui de l'objet, du poète, mais aussi du lecteur. Toutefois, contrairement à ce que pourraient laisser entendre les propos antérieurs, la métamorphose n'est en aucun cas de l'ordre de l'image éclatée. Elle est comme la somme des images qu'un diamant pourrait refléter et superposer en son cœur. Ce qui vaut pour l'espace vaut pour le temps. La métamorphose célèbre les fiançailles d'un passé et d'un futur en un présent, dès lors devenus éternité. Cependant, la métamorphose n'abolit pas le temps. Elle en change la nature et la direction. La métamorphose nous fait passer d'un temps chronologique, horizontal et plat, à un temps plus absolu, plus dense, plus concentré. À l'image du mouvement centripète d'une roue qui, lorsqu'elle se meut, se rassemble en son centre et finit par se concentrer à tel point qu'il se change en énergie pure, en une sorte d'essence temporelle.

D'aucuns diront, peut-être, qu'il eût été préférable, ici, d'employer, afin de faire comprendre ce que l'on entend par métamorphose, moins d'images et plus de termes scientifiques ; ce à quoi nous répondrons que les termes scientifiques nous semblent tuer la métamorphose. Tel un papillon, ils la font fuir, s'envoler, dès qu'ils apparaissent avant même qu'elle ne laisse sur nos

[16] Nous pourrions également donner une brève définition du mot métamorphose en rappelant que l'étymologie du mot « métamorphose » est à aller chercher du côté du latin *metamorphosis* « changement de forme », mot qui est lui-même une transcription du grec tardif *metamorphôsis*, dérivé de *metamorphein* « se transformer ».

mains, pour reprendre une image jiménienne, ne serait-ce que la poudre de son essence et de ses ailes.

Nous avons choisi, dans le premier chapitre, de nous intéresser, au travers de ses écrits, à l'espace et au temps du poète, à la dynamique que crée la tension qui se fait jour entre ses désirs les plus ardents et ses peurs les plus profondes. Riche de ces quelques remarques, nous abordons, ensuite, les éléments qui, véritablement, constituent le corps poétique des *Sonnets spirituels* en insistant sur la signifiance de leur agencement. Mû désormais par le sentiment d'avoir mis en évidence des articulations et une possible architecture du recueil, nous montrons enfin que la métamorphose constitue, pour le poète andalou, un véritable exercice spirituel qui contribue à faire de son œuvre un miroir de papier dans lequel, grâce à la conscience et à ce qu'il appelle « la mémoire de l'oubli », le moi en vient à se refléter et à identifier dieu.

Chapitre I

« Las moradas » ou l'espace-temps d'un homme : Juan Ramón Jiménez.

1. Espaces préférentiels, espaces référentiels.

No lo toques ya más, que así es la rosa.

Juan Ramón Jiménez.

Quien toca a este libro, toca a un hombre.

Walt Whitman.

Comme on pourrait s'y attendre il ne s'agira pas d'établir, dans les pages qui vont suivre, un simple relevé des lieux fréquentés par le poète, ce qui reviendrait à apparenter cette première partie à une biographie déguisée[17]. Ici, il sera question plutôt d'observer, puis d'analyser, des récurrences dans la fréquentation de certains lieux par Juan Ramón Jiménez, d'appréhender en quelque sorte des espaces qui, par leurs multiples surgissements sur le chemin de la vie du poète, le conduisirent à les transformer, non point seulement en espaces préférés, ce qui n'a pas été le cas pour tous, mais en espaces de références.

Si l'on observe, en effet, les espaces fréquentés par Juan Ramón Jiménez on est frappé de constater, tout d'abord, que certains l'ont été préférentiellement. Pour beaucoup, ils ne se présentent en rien comme passages obligés mais, pour la plupart, comme des stations choisies par le poète sur le chemin de son existence à tel point que certains fonctionnent comme référence, tant dans sa vie que dans son œuvre. En effet, s'ils n'apparaissent pas le plus souvent de façon explicite dans ses compositions, nombre de ses écrits en portent comme la marque indélébile, qu'ils soient liés à l'émotion ou qu'ils aient été le théâtre de rencontres littéraires au sens large. La majorité de ces espaces préférentiels semble donc devenir, à terme, des espaces littéraires ou à tout le moins très fortement liés à la littérature.

Les espaces fondateurs : l'Espagne et la mer.

◆ L'Andalousie : les couleurs de l'Universel.

De toute évidence, on ne saurait parler de l'espace jiménien sans commencer par évoquer l'espace qui, dans la constitution d'un individu,

[17] Nous suivrons, sur ce point, les conseils de Juan Ramón lui-même qui disait : « Pasad, no penséis en mi vida, dejadme sumido y esbelto ». Toutefois, nous garderons en mémoire la phrase de Walt Withman que nous

occupe une place prépondérante : l'espace enfantin. Espace de joies, de peines, espace décisif dans la constitution de ce qui forge un homme, l'espace enfantin est, avant tout, le théâtre de toutes les découvertes. C'est exactement ainsi que se présente pour Juan Ramón Jiménez cette petite ville de l'Andalousie occidentale, toute proche de la mer, où il vit le jour : Palos de Moguer.

Moguer représente pour le jeune homme un espace de solitude blanche et dorée. Blanche, tout d'abord, couleur d'un village aux maisons peintes à la chaux. Moguer fonctionnera, semble-t-il, comme une immense cellule sur les murs de laquelle il commencera à écrire les premières lignes de son existence. Dorée, ensuite, comme le fut son enfance, si l'on peut dire. Issu d'une famille aisée dont le père était propriétaire terrien et négociant en vins, Juan Ramón Jiménez va se trouver doublement coupé du monde dans l'Andalousie de cette fin de siècle qui concède aux castes une extrême importance.

Il apparaît nettement que l'Andalousie va être pour le poète le terrain propice à l'émergence d'un sentiment sur lequel nous reviendrons plus avant et qui ne fera que s'amplifier : la solitude[18]. Une solitude à laquelle viendront s'ajouter la nostalgie et la tristesse lorsqu'il quittera Palos de Moguer pour Puerto de Santa María, dans la province de Cadix où il fera ses études au collège San Luis Gonzaga entre les années 1893-1897[19]. Sur cette période il écrit :

> *Me fui tristón porque ya dejaba atrás algún sentimentalismo : por la ventana por donde veía*

avons mise en exergue en tentant de l'appliquer à notre travail : « Quien toca a este libro, toca a un hombre ».

[18] Chez Juan Ramón Jiménez, la solitude est un élément essentiel. Ses poèmes sont habités de bien peu d'êtres vivants. On peut expliquer ce phénomème grâce à la réflexion de J.A. Valente qui dit de l'entreprise poétique de J.R.J. : « […] se trata de un viaje inmóvil, que comienza en el poeta, pasa por el poeta y termina en el poeta. », mettant ainsi l'accent sur ce que l'on pourrait appeler une véritable quête ontologique. *In* José Ángel Valente, « Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo » *in Las palabras de la tribu* ; Tusquets editores, Barcelona, 1994.

[19] C'est dans ce collège que Juan Ramón Jiménez fréquentera, pour la première fois de façon assidue, les auteurs classiques espagnols. À ce propos, Graciela Palau de Nemes écrit : « El *Manual* del catedrático Latorre y Pérez estaba lleno de referencias a toda clase de autores. Se les citaba a manera de ilustración, Luis de Granada, Fray Luis de León, Garcilaso, Cervántes, Góngora, porque "el estilo, como el gusto, se forma ante todo *con modelos bellísimos nutrido*", decía el *Manual* en la página 74… » On pouvait lire également dans ce manuel, à la page 3 que : « La belleza es una, espiritual […] ».

llover sobre el jardín, mi bosque, el sol poniente de mi calle [20].

Ces quelques réflexions du poète nous conduisent à dégager deux autres valeurs nées de l'espace andalou : la contemplation et la méditation. La solitude semble, tout naturellement, l'avoir poussé à contempler le monde qui l'entourait, monde auquel il ne paraissait participer qu'à distance, se donnant ainsi la possibilité d'en dégager l'essentielle essence. Notons que la pensée de Juan Ramón Jiménez, à laquelle nous venons de faire allusion, en constitue une preuve. Il perçoit le monde le plus souvent au travers d'un cadre, soit celui d'une fenêtre soit celui d'une porte, d'où il ressort que ses observations, ses contemplations sont, en elles-mêmes, des ébauches de méditations, dans la mesure où le fait d'inscrire ce qu'il voit dans des limites revient à leur conférer une valeur. Couper est la première étape vers l'élaboration du sens[21]. Inscrire dans un cadre ce qu'il voit revient à baliser le chemin qui le conduira à l'essence.

L'importance de cette manière de voir le conduira d'ailleurs à consacrer une de ses œuvres en prose à cette fenêtre de son enfance au travers de laquelle il apprit à voir le monde. Nous songeons à *Por el cristal amarillo*[22], écrit dans les années 1907-1954. Les dates de rédaction soulignent, à elles seules, la permanence et l'importance du phénomène. On y lit dans le prologue :

En mi casa de la calle Nueva había una cancela que daba del patio de mármol al de los arriates. La cancela era de hierro y cristales blancos, azules,

[20] Cité par Ángel González dans son chapitre intitulé « Infancia » *in Juan Ramón Jiménez*, colección los poetas, ediciones Júcar, 1973, p. 19.
[21] Nous renvoyons, ici, à ce que nous avons écrit dans notre mémoire de maîtrise : « L'Espace et la coupure », *in Concepts picturaux et expériences stylistiques chez Gréco*, octobre 1986, université de Paris-IV-Sorbonne.
[22] Juan Ramón Jiménez, *Por el cristal amarillo, (1907-1954)*, *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 332 et suivantes.

granas y amarillos […] Yo miraba sucesivamente todo el espectáculo, el sol, la luna, el cielo, las paredes de cal, las flores – jeranios, hortensias, azucenas, campanillas azules – por todos los cristales, el azul, el grana, el amarillo, el blanco [23].

De cette remarque en découle une autre. Ce que fit naître chez le poète cet espace andalou, espace primordial, c'est aussi une hypersensibilité, principalement visuelle, face aux couleurs. On a coutume d'évoquer pour l'interpréter ses prédispositions de peintre et les études qu'il avait faites à Séville à partir de 1906, mais on pourrait l'expliquer tout aussi bien par cet espace andalou, où la conjonction du soleil, du ciel et de la terre rend visible toute la gamme chromatique, laquelle se reflète d'ailleurs comme en réduction dans ces tapis fameux que l'on nomme *jarapas*. L'importance des couleurs est présente dès ses premières compositions et perdurera. Les couleurs vont tour à tour occuper toutes les fonctions grammaticales dans la phrase, et c'est une véritable « procession de couleurs » qui traversera son œuvre. On en voudra pour preuve un poème des années 1898-1900, intitulé « Blanco y violeta[24] » :

Entre lirios blancos
y cárdenos lirios,
distraía mi alma
su dolor sombrío,
como un lirio blanco

[23] On remarquera que si cette fenêtre fonctionne comme une véritable ouverture sur le monde extérieur, il n'en reste pas moins qu'elle contribue à construire chez notre auteur un espace plus intérieur permettant un discours sur lui-même et sur le monde qui l'entoure. Ainsi le poète ajoute : « Por las mañanas, ¡ qué alegría de colores pasados de sol en el suelo de mármol, en las paredes, en las hojas de las plantas, en mis manos, en mi cara, en mis ojos ! ¡ Con la luna de noche, qué belleza, mate sorda, y rica ! » *Ibid*., p. 333. Notons, dès maintenant, que nous adoptons, dans notre ouvrage, l'orthographe voulue par Juan Ramón Jiménez et sur laquelle il s'explique dans « Mis ideas ortográficas » *in Política poética*, presentación de Germán Bleiberg, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 387-389.

o un morado lirio.

La tarde moría
en idealismos
violetas y blancos
lo mismo que lirios.

Toutefois, le sentiment qui le poussa le plus vers l'évolution de sa manière fut peut-être l'impression de nostalgie éprouvée face à la perte de cet espace primordial. Cette sensation naît très certainement, si l'on nous permet ce jeu de mot facile, lorsque Moguer se transformera en un « Maguer ». Le départ de sa ville natale pour le collège jésuite de Puerto de Santa María fut comme les prémices d'une nostalgie qui sera de plus en plus prégnante. On peut lire dans « Domingos[25] » un poème intitulé « Adolescentes », qui prend la forme d'un dialogue entre Juan Ramón Jiménez et sa mère au moment du départ :

– MADRE, me olvido de algo y no me acuerdo...
Madre, ¿ qué es eso que olvido ?
– La ropa va toda, hijo.
– Sí, mas me falta algo, y no me acuerdo…
Madre, ¿ qué es eso que olvido ?
– ¿ Van todos los libros, hijo ?
– Todos, mas falta algo, y no me acuerdo…
Madre, ¿ qué es eso que olvido ?
– Será… tu retrato, hijo.

[24] « Blanco y violeta » *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1970, p. 43.
[25] « El adolescente », *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 316.

– ¡ No, no ! Me falta algo, y no recuerdo…
Madre, ¿ qué es eso que olvido ?
– No pienses más, duerme, hijo…

Ce sentiment de nostalgie va donc planter ses griffes dans cet espace qui fut pour le poète avant tout un espace émotionnel : Palos de Moguer. Cet espace enfantin, cet espace primordial, va peu à peu s'enfoncer dans le souvenir et côtoyer l'oubli comme on le voit dans « Adolescentes » ; ce qui amène le poète à réaliser d'incessantes tentatives pour retrouver ces images perdues, ces sensations enfouies, cette « Memoria del corazón[26] » et ce, grâce à l'expression littéraire[27].

Il nous apparaît, dès lors, que ce phénomène va infléchir nettement la poésie de l'auteur et c'est encore dans son rapport aux couleurs que la chose va s'exprimer, peut-être, de la façon la plus claire. Celles-ci vont, progressivement, se charger majoritairement d'émotion, de cette émotion perdue. Les couleurs du paysage, de la nature qu'il observe ou bien dont il se souvient, ne vont plus fonctionner et ce, très rapidement, comme reflet de la réalité, elles se feront couleurs d'un état d'âme. Nous citerons, pour seul exemple :

Morado y verde limón
estaba el poniente, madre.
Morado y verde limón

[26] Expression utilisée par Juan Ramón Jiménez dans « Nostaljia », *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 305.
[27] On citera, ici, deux exemples révélateurs. Dans « Superposición », l'auteur utilise tout au long de son texte le conditionnel :« El sol dorado del año 1830 endulzaba estos mismos toronjos y estos mismos naranjos del claustro, y brumoso. Entre una clara brisa antigua temblarían jaramagos amarillos de entonces. ». Ailleurs, les villes connues acquièrent une dimension symbolique : « ¡ Esta eterna nostaljia de ciudades ! Recuerdo que desde muy niño – desde los primeros años de colejio – las ciudades antiguas, heroicas, místicas, sensuales, comerciales : Troya, Babilonia, Menfis, Alejandría, Damasco, Tiro, Roma, Atenas, estuvieron para mí llenas de sentido. La misma Cádiz, que yo veía desde la clase, por encima del jardín, era para mí la ciudad fenicia, con su prestijio de color, con sus navíos, con su mar abierto al infinito… » *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía*

estaba mi corazón [28].

Ce changement de valeur des couleurs entraîne une disparition de l'anecdote, la poésie devenant donc progressivement de moins en moins narrative, ce dont Juan Ramón Jiménez avait d'ailleurs pleinement conscience. C'est ainsi qu'il écrivit à Luis Cernuda :

> *Yo he desdeñado siempre, y más cada día, el « asunto » y la « composición ». Lo que siempre me tienta es la sensación que un fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición ; y lo que me interesa es libertar sensación e inquietud* [29].

L'espace andalou fonctionne ainsi comme espace fondateur. C'est en son sein que les principes fondamentaux qui informèrent la poésie de Juan Ramón Jiménez naquirent et ne firent par la suite que croître et grandir. Mais avant d'abandonner nous-mêmes cet espace, il nous reste à porter sur lui un ultime regard tourné vers l'horizon, vers cet espace à la jonction de la terre et du ciel : la mer. Suivons le regard que Juan Ramón Jiménez porte sur l'Azur depuis une fenêtre du Collège San Luis Gonzaga :

> *[…] había una ventana que daba a la plaza y por donde las noches de primavera, se veía el cielo*

---

jeneral en prosa (1898-1954), selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 126 et 73.

[28] « El pajarito verde », *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio de Florit, *op. cit.*, p. 320.

[29] « La corriente infinita » *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 759.

profundo y dormido sobre el agua, y Cádiz a lo lejos,
con la luz triste de su faro [30].

◆ La mer et son double ou le miroir de l'âme.

Cet espace maritime occupera par trois fois une place déterminante puisque ses voyages par mer furent au nombre de trois. Le premier le conduisit de Cadix, où il s'embarqua pour New York, le 29 janvier 1916, afin de rejoindre Zenobia. Les deux suivants furent marqués du sceau de l'exil. Ce nouvel espace va d'une part développer et enrichir des émotions nées de l'espace andalou[31], de l'autre en susciter de nouvelles tout aussi déterminantes pour le cheminement personnel et poétique.

Pour commencer, la mer va se révéler à Juan Ramón Jiménez comme une entité de l'être et du paraître. De l'être tout d'abord, par la richesse de ses couleurs. On a pu constater, il y a peu, le rôle fondamental joué par les couleurs dans son œuvre. La mer va accentuer cette fascination. La gamme chromatique va, semble-t-il, s'élargir amenant le poète, tel un enfant, à s'exclamer :

– ¡ Ay, que colores ! ¡ Nunca he visto colores más bonitos ! [32]

[30] Cité par Ángel González dans son ouvrage : *Juan Ramón Jiménez*, colección los poetas, ediciones Júcar,1973, p. 19.

[31] L'espace maritime, bien que différent, ne semble pas fonctionner en terme de rupture mais plutôt comme un prolongement par rapport à l'espace terrestre, c'est-à-dire essentiellement andalou. Comme le confirme le premier vers de « Argamasilla del mar » : « Sí, la Mancha de agua », *in* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, (1916), edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Letras hispánicas, 1998, p. 135. ou encore ces quelques vers de « Navegante » : « Mundo total, negro puro, / en el agua que es la tierra, *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio de Florit, *op. cit.*, p. 900.
De plus, l'espace maritime permettra, entre autres, une prise de distance par rapport à l'espace terrestre : « En el botón de oro de mi puño, Cádiz, un poquito más pequeña que es, se refleja toda, tacita de oro, ahora. Está, en orito redondo, como en su mundo, con su torre de Tavira, con su mar y su cielo completos por el círculo », « Cádiz », *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 275.

[32] « Arco iris en el mar », *in* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, (1916), edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 357.

Chaque heure du jour va s'enrichir, s'embellir d'une couleur. Pour mieux le percevoir encore, le lecteur doit se laisser porter par cette mer de signes[33] que constitue ce que Juan Ramón Jiménez lui-même nomma son « libro de mar[34] ». On y lira :

> *A las dos de la tarde : Un movible y luciente brocado verde plata.*
> *A las siete y media : Los valles de espumas blancas se llenan de rosas.*
> *A las siete y cuarto : Agua alta y verde. Antecielo de nubarrones azul. Cobalto. Cielo gris. Trascielo de oro [35].*

La mer apparaît donc comme succession de vagues et de couleurs sans cesse renouvelée que roulent et déroulent les rythmes changeants des vers du poète. Mais Juan Ramón Jiménez voit en la mer plus que de simples couleurs immergées. Pour lui, la mer est une véritable entité créatrice, tantôt peintre, tantôt poète, capable, en un instant, de donner la couleur juste, la couleur réfléchie et sentie mais aussi la couleur primordiale du monde des origines. Il définit cet espace maritime :

> *Como un pintor que acertase a dar en una sola pincelada la luz del color de la aurora primera ; como un poeta que se hace en su alma una estrofa mayor que el mundo [36].*

[33] J.R.J. établissait, lui-même, comme nous le ressentons à la lecture de son œuvre poétique, un parallèle entre son écriture et la mer. À ce propos, il écrira : « Me represento mi escritura como un mar verdadero, porque está hecha de innumerables olas », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV),* reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 518, aphorisme n° 3134.
[34] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, (1916), edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 304.
[35] *Ibid.*,« Mar de pintor… (¿ De músico ?) » , p. 230.
[36] *Ibid.*, « Mar » , p. 130.

On perçoit la portée de ces quelques lignes : la mer en se faisant tout à la fois peintre et toile, douée de vie, acquiert le pouvoir de refléter d'une part la totalité du monde :

[…] creando
el espectáculo completo
de nuestro mundo de hoy[37] *!*

De l'autre, elle est capable d'en refléter l'âme tout comme elle peut révéler le secret mystère de la sienne[38], à celui qui la regarde, en l'occurrence le poète. À ce propos, on songera plus particulièrement aux vers 6 à 11 du poème « Mar de pintor ». Les couleurs y sont toujours associées à une heure précise du jour, mais elles reflètent à présent les multiples instants qui, réunis, vont fournir au poète comme l'image de son âme :

Una de la tarde : Mar ocre. Cielo blanco.
– Desamor. –
Cuatro de la tarde : Mar de plata. Cielo rosa.
– Nostalgia. –
Ocho de la tarde : Mar de hierro. Cielo gris.
– Pensamientos – [39].

Image transparente, image apparente, image sous-jacente, la mer deviendra totale, idéale, au point précis où fusionneront le négatif et le positif,

[37] *Ibid*., « Mar », p. 130.
[38] Pour J.R.J., la mer a la capacité de révéler l'homme à lui-même. C'est ainsi qu'on lira dans les aphorismes : « Nosotros descubrimos la tierra a veces. El mar nos "descubre" siempre a nosotros ». *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit*., p. 670, aphorisme n° 3805.
[39] « Mar de pintor », *in* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, (1916), edición de Michael P. Predemore, *op. cit*., p. 226.

l'être et le paraître. Cette dichotomie tout à la fois affirmée et abolie transparaît dans les premiers vers de « Mar ideal[40] ».

Cierro los ojos triste
a este mar falso, y sigo
viendo dentro aquel mar tan verdadero
[…]

La mer semble donc réunir en son sein nombre d'éléments, en apparence de sens contraires. La matière même qui la compose ne déroge pas à cette règle. Elle se caractérise tantôt par l'élément liquide, et elle nous apparaît alors sous la forme d'une « énorme vague retenue par la lune […][41] », tantôt par l'élément solide, et elle se change en pierre :

Está el mar de piedra […] [42].

Mais comme, d'une manière ou d'une autre, l'élément solide et l'élément liquide coexistent toujours, s'associent, elle s'offre alors à nous comme « – […] hierro incesante ! –[43] », « […] hierro hecho movimiento […][44] », ou encore comme « […] azogue sin cristal […][45] » permettant ou interdisant, à qui la regarde, d'y voir le reflet de son âme.

La mer semble donc toujours, tel Janus, offrir deux visages aux regards apparemment opposés. Il arrive que ce visage lui confère une identité double. Si la mer entretient des liens privilégiés avec la féminité, elle se présente, à d'autres moments, sous des traits plus masculins. Elle peut être tantôt liée à la

[40] *Ibid*., p. 336.
[41] *Ibid*., p. 356, « Mar de vuelta », texte traduit par nos soins.
[42] *Ibid*., « Mar sólido », p. 239.
[43] *Ibid*., « Mar », p. 130.
[44] *Ibid*., « Mar despierto », p. 236.
[45] *Ibid*., « Argamasilla del Mar », p. 135.

femme tantôt à l'amante, et nous songeons en particulier au poème en prose « Movimientos de mares, sonrisas de mujer[46] ». Mer et mère se retrouvent, également, parfois très proches aussi. Juan Ramón Jiménez écrit ainsi :

Te digo al llegar, madre,
que tú eres como el mar, […] [47].

En prise à une lutte incessante, éternellement condamnée à un va-et-vient constant et créateur, la mer oscille entre délicatesse et force, beauté absolue et puissance, féminité et masculinité, ce qui conduit le poète à écrire :

– sin compañera… o sin compañero
según te diga el mar o la mar – [48].

Elle devient alors figure mystérieuse et emblématique d'une androgynie synonyme d'absolue plénitude :

a ti mismo, a ti sólo y en tu misma
y sola plenitud de plenitudes,
[…] [49].

---

[46] *Ibid*., p. 358.
[47] *Ibid*., « Madre », p. 267.
[48] *Ibid*., « Mar », p. 130. Rafael Alberti, admirateur de Juan Ramón Jiménez, utilisera, à son tour, ce jeu entre « el mar » y « la mar » dans le poème qui ouvre la deuxième partie de *Marinero en tierra* (1924) :

« El mar. La mar.
El mar. ¡ Sólo la mar !
[…]»,

poème sans titre qui fait suite à une lettre que J.R.J. avait envoyée à Rafael Alberti le 31 mai 1925 et que ce dernier reproduit dans son œuvre. *In Marinero en tierra* (1924), edición de Robert Marrast, Clásicos Castalia, Madrid, 1972, p. 119.
[49] *Ibid*., « Mar », p. 130. Par ailleurs, on sait que l'androgynie a joué chez Juan Ramón Jiménez un rôle fondamental. Il semble que ce concept naisse, ou tout du moins se renforce, au contact de l'espace maritime. Nous renvoyons, en ce qui concerne ce sujet, à la partie que nous consacrons à la figure de Narcisse dans le présent travail.

Ce mystère identitaire pourra prendre d'autres formes. C'est ainsi que la mer pourra apparaître aussi bien comme espace de vie que comme espace de mort. Cette bicéphalie, dont il a été fait antérieurement état, cet aspect dual, va induire une image particulière de la vie et de la mort allant même jusqu'à influer sur les rapports qui unissent ces deux concepts, dont on sait l'importance dans l'existence et dans la poésie de Juan Ramón Jiménez. En tant qu'instance féminine, la mer, possible mère, se caractérisera par une vie débordante[50]. C'est ainsi que Juan Ramón Jiménez se la représente vivant un perpétuel accouchement :

Estás, como en un parto [51].

Un accouchement qui, de toute évidence, est le fruit ardent d'un acte amoureux antérieur et caché, implicite, mais néanmoins affirmé. C'est ce que dit par trois fois ce vers d'une magistrale concision pour peu que l'on mette à mal la chaîne phonique :

Vida : ¡ mar [52] *!*

La mer est donc vie, et sa force vitale est prodigieuse[53] : « […] Ardiendo, /dicen las olas : ¡ Más ! / Vida : ¡ mar ! –[54]. » à tel point que la mort elle-même s'en trouve modifiée. Lorsqu'elle est liée à la mer, la mort, n'apparaît jamais comme terrifiante, elle n'est pas menaçante ; elle se présente, plutôt, comme simple auxiliaire nécessaire à la vie. L'horizon démultiplié, l'immensité de

[50] Il écrira dans le poème « Vida » : « Tu nombre hoy, mar, es vida.» *Ibid*., p. 248.
[51] *Ibid*., « Mar », p. 130.
[52] *Ibid*., « Marina de alcoba », p. 202.
[53] La force vitale de la mer va même jusqu'à conjurer la mort : « te amedrenta la muerte / por ningún horizonte », « Mar despierto », *ibid*. p. 236.
[54] *Ibid*.,« Marina de alcoba », p. 202.

l'océan, la contiennent. Juan Ramón Jiménez écrit ainsi dans « Mar despierto » :

te amedrenta la muerte
por ningún horizonte [55].

Son aspect dichotomique est loin de s'arrêter là. Son rythme même, hésitant entre immobilisme et mobilité, est créateur d'une absolue beauté. Son rythme oscille perpétuellement entre une immobilité solide et frémissante et un mouvement continu de sac et de ressac. Elle est tantôt vue non comme mer de plomb mais de zinc : « El mar de olas de zinc y espumas / de cal[56] », ou tantôt perçue comme perpétuel aller et retour :

tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose [57].

Son rythme intime en fait un espace créateur d'une beauté absolue sans cesse renouvelée :

[…] hecho belleza innúmera,
tu ardiente y frío dinamismo, tu hierro hecho movimiento, árbol de olas,
y sosteniendo en tu agua todo el cielo [58] !

[55] *Ibid*., « Mar despierto », p. 236.
[56] *Ibid*., « Monotonía », p. 122.
[57] *Ibid*., « Soledad », p. 122.
[58] *Ibid*., « Mar despierto », p. 236.

On remarquera que si ces images duales de la mer sont créatrices de beauté totale, d'autres le sont aussi d'éternité. Ce sentiment d'éternité naît, tour à tour, de différentes images dialectiques. Ainsi, la mer apparaît tout à la fois, comme un espace restreint et immense, limité et illimité. C'est ainsi qu'on lira dans le *Diario de un poeta recién casado* :

> *[…] ¿ tú, mar, qué eres,*
> *sino agua redonda*
> *limitada por alto cielo vano* [59] *?*

ou bien encore :

> *En el breve celeste de tu ojo*
> *el mar, tan pequeñito, es tan inmenso*
> *como el mar, […]* [60].

Et le poète d'affirmer « por ambos mares la hermosura eterna[61] ». L'espace maritime est également espace d'éternité en ce qu'il réunit les hauteurs et les profondeurs, le ciel et la mer. Plusieurs images insistent sur cette idée récurrente. On pense, par exemple, au mouvement de l'océan qui soudain, telle une vague unique, se métamorphose en : « […] árbol de olas[62] », un arbre unissant ciel et mer. Cette évolution de la mer vers le ciel ne semble souffrir aucune chute. Tel l'esprit, la mer n'invite qu'à l'élévation. Le poète s'exclamera ainsi :

> *mar fuerte – ¡ sin caídas ! –* [63].

[59] *Ibid*., « En el mar », p. 331.
[60] *Ibid*., « Mares, soles », p. 322.
[61] *Ibid*., « Mares, soles », p. 322.
[62] *Ibid*., « Mar despierto », p. 236.
[63] *Ibid*., « Mar », p. 129.

La mer et le ciel en viennent à ne faire plus qu'un. C'est là une des dernières dichotomies à laquelle nous nous intéresserons. À l'image de Dieu, l'océan est également, tout à la fois le multiple et l'un, le mélange harmonieux du ciel et de la mer :

> *El cielo no es casi bóveda nuestra, sino posible visión convexa de otros. Llueve más. Agua arriba y agua abajo, es decir, agua enmedio, y toda de un color, digo, sin color, digo, negra… o tal vez blanca* [64]*…*

La mer tout à la fois une et multiple devient une « seule plénitude de plénitudes[65] », où les yeux de celui qui regarde, de celui qui est regardé, le soleil et la mer ne font plus qu'un :

> *Y miro a uno y otro, y luego*
> *no sé qué mar es el mar único ;*
> *que tu ojo recoge ;*
> *y el sol este del cielo inmenso y puro,*
> *el sol de tu alma* [66]*.*

L'espace maritime devient alors atemporel : « Yo no sé qué tiempo / pasó, ni qué hora era ya[67] », éternel, total. À ce propos, Juan Ramón Jiménez écrira dans *Espacio* :

---

[64] *Ibid*., « Agua total », p. 235.
[65] *Ibid*., « Mar », p. 130, traduit par nos soins.
[66] *Ibid*., « Mares, soles », p. 323. Ces quelques vers de Juan Ramón Jiménez ne sont pas sans rappeler ceux de Rimbaud :

> « Elle est retrouvée !
> Quoi ? L'éternité.
> C'est la mer mêlée
> Au soleil. »

Rimbaud, « Une saison en enfer » *in Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 110.

Mundo total, negro puro,
en el agua que es la tierra,
tierra una y agua una
para quien viva. O quien muera [68].

On perçoit, dès lors, toute l'importance de cet espace maritime. Au même titre que les étendues andalouses ou castillanes, la mer fonctionne, elle aussi, comme espace émotionnel, fondamental et apparaît en partie comme le prolongement de ces espaces antérieurs :

Sí. La Mancha, de agua.
Desierto de ficciones líquidas [69]

écrira le poète dans les premières pages de *Diario de un poeta recién casado*.

Elle apparaît, aussi, comme le prolongement du « moi » poétique. Juan Ramón Jiménez écrit, quelques pages plus loin :

¡ Qué bienestar material ! Parece que la sangre del cuerpo es el agua aquella que refleja el crepúsculo, que es él mismo el paraje que ha sentido el alma, con sus árboles, con su agua, con sus pájaros [70].

Un prolongement qui, à la lumière des multiples dichotomies que renferme la mer (l'être et le paraître, la mobilité et l'immobilité, la vie et la

[67] « España, *Mar ideal* », *in* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, (1916), edición de Michael P. Predemore, *op. cit.*, p. 361.
[68] « Navegante », *in Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 899-900.
[69] « Argamasilla del Mar », *in* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, (1916), edición de Michael P. Predemore, *op. cit.*, p. 135
[70] *Ibid.*, « Prolongación de paisaje », p. 191.

mort, la finitude et l'infinitude), va renvoyer au moi le reflet de son âme[71], lui offrant, ainsi, la possibilité de l'enrichir et de la mieux percevoir :

El mar sale del mar y me hace claro [72].

Agua y cielo son, juntos con su grito,
de sangre y oro,
de sangre que no mancha, sino que purifica,
de oro que enriquece sólo el alma [73].

Il semble que la mer lui fournisse, également, matière à réflexion sur des thèmes récurrents dans sa poésie et lui permette de mieux les appréhender : la vie, la mort, l'androgynie, le temps, l'éternité, la beauté absolue. Cet espace maritime offre la possibilité d'une meilleure approche de ces sujets en ce qu'il est espace dialectique, un univers immobile et mouvant à l'image même de son écriture sans cesse revisitée[74]. C'est en cela que l'on peut parler d'espace tout à la fois maritime, dialectique et scriptural :

Mar para poder yo con mis dos manos
palpar, cojer, fundir el ritmo de mi ser escrito,
igualarlo en la ola de agua y tierra [75].

---

[71] Juan Ramón Jiménez écrira dans « El mar inmenso » : « Conciencia en baja luna, deseante conciencia de lo distante, ahora que se acerca por no dejar de ver el sol de mi diamante. », *in Dios deseado y deseante (1948-1952)*, *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 584.

[72] « Mar », *in* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado,* (1916*)*, edición de Michael P. Predemore, *op. cit.*, p. 228.

[73] *Ibid.*, « Soñando (aurora en el mar) », p. 273.

[74] Il écrit, dans une note, au sujet du *Diario de un poeta recién casado* : « 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 nuevo, lo corrija más, es decir, algo ; y es posible que le quite las leves correciones que ahora le he hecho y lo deje casi en esencia ». *Ibid.*, p. 300.

[75] « Río-Mar-Desierto », *Dios deseado y deseante*, *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 1019.

◆ Madrid, Babylone culturelle.

Mais il est d'autres espaces qui, pour lui, comptèrent également. Tentons à présent, comme le suggère Juan Ramón Jiménez dans les vers cités ci-dessus, d'unir terre et eau en nous intéressant maintenant à deux espaces terrestres qui occupèrent une place déterminante, bien que très différente, dans sa vie et dans son œuvre. Nous songeons à Moguer et plus particulièrement à l'espace madrilène.

Comme nous le verrons, nous retrouverons, entre ces deux espaces, un rapport dialectique, mais cette fois-ci d'une toute autre nature. En effet, alors que la France semble se présenter comme terre d'inspiration, Madrid apparaît plutôt, pour Juan Ramón Jiménez, comme un espace où, progressivement, il se pose comme chef de file de toute une génération, celle de 1927[76].

Tout comme ses voyages maritimes furent au nombre de trois, on dénombrera, essentiellement, trois séjours madrilènes[77]. On placera le plus court sous le signe de la découverte et, en particulier, de celle d'un nouveau mode de vie qui ne sera pas sans influer sur son mode d'écriture. Les deux autres, plus longs, seront à situer, plutôt, sous le signe de rencontres intellectuelles ou littéraires, mais aussi amoureuses puisque c'est précisément à Madrid qu'il rencontrera « La Femme » qui deviendra la sienne.

C'est par un vendredi d'avril 1900 que Juan Ramón Jiménez arriva pour la première fois à Madrid. Son admiration pour Rubén Darío l'y avait poussé,

[76] Pour appuyer notre propos, nous renverrons à ce que nous dit Rafael Alberti au sujet de l'influence qu'a eue Juan Ramón Jiménez sur les poètes de la génération de 1927. Ainsi, Rafael Alberti affirme dans son autobiographie : « Desde Huelva me invitaron a visitar Moguer, una de otra gloria, pero ésta de la poesía : Juan Ramón Jiménez, maestro excelso de algunos poetas de la Generación del 27 », *in* Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, editorial Anaya, 1996, p. 160.

[77] Juan Ramón Jiménez résida à Madrid une première fois durant deux mois sur l'invitation de son ami Villaespesa et de Rubén Darío. Après une crise psychologique profonde, il y séjournera, également, entre les années 1901 et 1905, sous la protection du Docteur Simarro puis, après un retour à Moguer, y reviendra pour une période plus longue allant de 1911 à 1936.

[…] era mi sol, era el sol de Nicaragua y de muchos muchachos y países más. Y aquel sol fue de aurora para los españoles [78]

car c'est précisément sur une invitation de son ami Villaespesa[79], signée de la main même de Rubén Darío, qu'il s'était rendu à Madrid plein d'espoir et d'admiration pour le maître nicaraguayen dont il ne connaissait à l'époque que trois poèmes[80]. L'atmosphère citadine qu'il trouva différait radicalement, on l'imagine aisément, de ce qu'il avait pu connaître auparavant à Moguer comme à Séville. Son premier contact avec la capitale espagnole nous montre combien cet espace allait fonctionner chez lui d'une manière totalement différente. Madrid n'allait pas être un espace de beauté évocateur de nobles sentiments mais plutôt un espace de laideur, source de toutes les tentations. Il relate d'ailleurs ainsi son arrivée à Madrid :

Mi primera visita de Madrid interno fue la ensabanada estatua de Moyano. Feo. Luego vi las torres de pizarra en el cielo cerrado. Más feo. Luego, las escaleras oscuras de madera fregada. Feísimo. Bruma íntima, asco amargo, abierta melancolía, deseo de volverme en el ómnibus mismo a Moguer de

[78] À propos de son voyage à Madrid, où il rencontrera Rubén Darío, il écrira également : « Era para mí como si el sol grana que yo veía romper en cada aurora, en mi caballo galopante, los blancos crudos y mates de los pinos de mi Fuentepiña, se me hubiese metido en la cabeza. Yo, modernista ; yo, llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío ; yo dieciocho años y el mundo por delante, con una familia que alentaba mis sueños y que me permitía ir adonde yo quisiera. ¡ Qué locura, qué frenesí, que paraíso ! », *in* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, Novelas y cuentos, 1974, p. 257 et 255.

[79] Juan Ramón se souvient de cette période dans « Recuerdo al primer Villaespesa 1899-1901 » : « Había recibido días antes una tarjeta postal de Rubén Darío y Francisco Villaespesa, invitándome a venir. Y, claro, yo me vine a Madrid volando, sin pensar en nada más », *in El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, Novelas y cuentos, 1974, p. 90.

[80] Il se réfère à cette époque dans « Recuerdo al primer Villaespesa 1899-1901 » : « Sólo conocía entonces tres poemas de Rubén Darío : « Friso », *El gato Negro,* Barcelona, « Urna Votiva », *Vida Nueva,* Madrid, y « Al Rey Oscar », *ibid*., p. 90.

mármol, rejas verdes, cal, tejas amarillas con flores, sol rubio en todo, bellísimo [81]…

Madrid va donc représenter, pour Juan Ramón Jiménez, sa première immersion au sein même de la « laideur », ce qui ne sera pas sans conséquences sur son œuvre et sur sa conception dialectique de la beauté. On retrouvera peut-être, plus rapidement, des traces de cette expression du laid dans son œuvre en prose, et ce n'est qu'un peu plus tard, et par des chemins de traverse, que ce sentiment affectera son œuvre versifiée. Ainsi, Madrid apparaît dans *La colina de los chopos* comme une véritable Babylone où la richesse chromatique n'est plus, où le gris et le noir dominent, où l'horizon se ferme et semble s'abattre sur le poète comme un couvercle étouffant son esprit gémissant. L'on nous pardonnera une citation aussi longue, mais voyons plutôt ce qu'il dit du Parque del Retiro :

Una gran nube parda le ha cortado a la tarde del verano que se va sus últimos colores. La sombra se amontona bajo los olmos empolvados, que se han puesto dramáticos, finales, feos, de pronto. Y entre el polvo de los paseos, aún tras las sucias hojas lacias el tercero, alto decisivo bombardeo de la banda, un jentío confuso vuelve ya, como de una derrota, como en una trabajosa riada ; esta jente de los jueves y domingos de Madrid, estrafalaria, corriente y triste.

¡ Y triste ! Un jorobado moreno, más, negro, solitario y engreído. Oscuros soldados del hambre y la ignorancia, perdidos, lentos. Criadas, con fuerte estela de jabones y guasas, el suelto instinto mal mirado, acorralado, reído. Un viejecillo paralítico, irascible y manchado, con abrigo ya o todavía, que, parándose de pronto, levanta un bastón ridículamente amenazador. Carteros de escape y rabona,

[81] *Ibid*., p. 91.

sudosos, galantes. Una sexajenaria de manteleta de abalorios, sombrero de colorines y sombrilla blanca, todo dado, que, la larga cola cojida difícilmente sobre sus botas rojas de hombre, va hablando sola. Hermanas mellizas de una equivalente desgracia, rosa o celeste, una con patilla, bizca otra. Un muchacho idiota, gordo y albino, que viene fumando un gran puro de brea en su carrito obstaculador. Matrimonios casi jóvenes con niños casi viejos. Más soldados, con duro uniforme inamoldable. Curas en ternas y parejas, sin afeitar, caspa en los hombros, que eructan, risotean, se jactan, miran las piernas a las mujeres gordas. Un señor absurdo, colérico y afeminado con una delicada niña como con alas azules, de pobres ojazos melancólicos [82]…

Dans ce dédale, peuplé de personnages sales et décadents, parmi cette poussière qui ne demandait qu'à se transformer en boue, tel Andrenio chez Gracián, héros romanesque vierge, Juan Ramón Jiménez se devait d'avoir un guide. Il le trouva en la personne d'un ami : Villaespesa, qui le conduisit – son nom l'y prédestinait – jusque dans les profondeurs de la ville :

Villaespesa seguía atravesando puertos, paredes y techos, como si fueran aire, en el mismo estado de inconciencia disparatada, entreabierta siempre la boca, molde palpitante de su rito, fija la vista, tras los lentes de su miopía, en su fin [83].

Tel un personnage du Siècle d'Or doué d'ubiquité, Villaespesa le guida à travers ce que Juan Ramón Jiménez ressentit comme une véritable Babylone

[82] *In* « Música en el Retiro, (Compasión) », *La colina de los chopos,* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 297.
[83] Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, Novelas y cuentos, 1974, p. 94.

espagnole. Il lui fit connaître les cafés dans lesquels se réunissaient les poètes modernistes : le « Pidoux », « El Gato Negro », le « Lion d'or[84] ». C'est en ces lieux que Juan Ramón Jiménez put, tout à loisir, non seulement entendre les productions de ceux qui l'entouraient mais surtout observer leur mode de vie et leur façon « d'être moderniste ». Il perçut chez la plupart un maniérisme qui lui déplut et qui fut un des premiers éléments qui contribua, très certainement, à l'éloigner progressivement de ce courant aux contours encore mal définis et dans lequel il se rendit compte, peu à peu, qu'il ne se reconnaissait pas totalement. Ce « modernisme exotique » paraissait, selon Juan Ramón Jiménez, beaucoup plus adapté à son ami Villaespesa qu'à lui-même[85]. Les caricatures qu'il réalisa de bon nombre des poètes qui l'entourèrent (Darío, Valle-Inclán, Benavente, Salvador Rueda, Villaespesa, entre autres), et qu'il égrena dans son œuvre en prose sont comme la marque d'une prise de distance de Juan Ramón Jiménez face à ses congénères et à leurs écrits[86].

Ce sentiment d'être différent des autres déboucha chez lui sur une véritable lutte intérieure que l'espace madrilène allait accroître. Venant se surajouter à cette dialectique de la beauté et de la laideur à laquelle nous avons fait allusion, ce maniérisme, qui lui déplaisait, allait se doubler d'un érotisme ambiant qui allait entrer en conflit avec sa soif d'idéal et de pureté. Il reconnut lui-même qu'en entrant dans Madrid il pénétrait dans un véritable espace de tentations. C'est ainsi qu'il écrivit :

---

[84] Nous renverrons, ici, à ce que dit Juan Ramón Jiménez à propos de ces « tertulias » littéraires, en particulier dans « Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema) », *in El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, Novelas y cuentos, 1974, p. 204. Nous pouvons lire, aussi, avec profit, ce que dit Garcia Palau Nemes à ce sujet au chapitre 5 de son livre : *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, t. II, p. 130.

[85] À ce propos, il écrira : « El modernismo exotista parecía hecho para él ; Villaespesa era él solo todo el modernismo exotista español, hispanoamericano y portugués », *in El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.*, p. 96.

[86] On retrouvera un grand nombre de ces caricatures dans l'ouvrage cité dans la note 80, caricatures reprises par García Palau Nemes dans son ouvrage. Nous pouvons lire, aussi, avec profit, ce que dit Graciela Palau de Nemes à ce sujet au chapitre 5 de son livre : *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, t. I, p. 132.

Mi adolescencia cayó en tentación… y vine a Madrid [87].

La lettre qu'il envoya à son ami andalou, José Sánchez Rodríguez, reprise par Graciela Palau de Nemes, allait aussi dans le même sens :

Yo aconsejaría a usted, como buen compañero, que no viniera a esta corte podrida donde los literatos se dividen en dos ejércitos : uno de canallas y otro de … maricas. Sólo se puede hablar con cinco o seis nobles corazones : Villaespesa, Pellicer, Martínez Sierra, Darío, Rueda y algún otro más [88].

Madrid allait donc fonctionner aussi, pour lui, comme espace érotique aussi bien réel que littéraire. N'oublions pas, pour ne citer que lui, que Ramón del Valle-Inclán s'adonnait depuis 1895 à l'écriture d'ouvrages à caractère érotique[89]. Chez Juan Ramón Jiménez, on trouve également trace de ce type de littérature dans « Madrid posible e imposible ». Lisons plutôt ce qu'il écrit dans « Anochecer de otoño », et épousons pour quelques instants la position de voyeur du narrateur sans pour autant chercher à qui appartiennent ces bras et ces jambes enlacés :

---

[87] Juan Ramón Jiménez, *Renacimiento* ; passage cité par Graciela Palau de Nemes, *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, t. I, p. 130.

[88] *In* Graciela Palau de Nemes, *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, t.1, p. 142.

[89] Nous pensons, à ce sujet, à *Epitalamio, Cenizas, Adega, Corte de amor* de Valle-Inclán. Citons, pour illustrer notre propos, un extrait de *La Reina de Dalicam*, publié dans « La vida literaria » du 20 avril 1899 : « Después exclamó atusándose el rubio bigote con el puño cincelado de su bastón :
– ¡ Verdaderamente tienes locuras dislocantes, encantadoras, admirables !…Rosita cerraba los ojos con un aire encantador y apasionado cual si quisiese evocar la visión luminosa de la India.
– ¡ Qué tierra aquella ! ¡ Más calor que en Sevilla ! ».

Ahora una mujer, una sombra, dice algo que no oigo tras el cristal de la portezuela. Y miro.

Una mujer sola, anchando el mantón con los brazos en las caderas. Otra en cuclillas. Dos y un hombre junto a un farol apagado. Y, contra la verja, bajo un árbol derramado, otra mujer cuyos muslos blanquean de luna fuera de la falda, abriga con su mantón y sus brazos a un hombre que desaparece escondido en ella [90].

L'espace madrilène, en tant qu'espace érotique de tentations, semble donc influer directement sur son œuvre en prose. Il en fut de même, bien que de façon peut-être plus discrète, pour son œuvre versifiée. Les blancs baisers des premières compositions, les amours platoniques, les simples échanges de regards, les désirs purs de communions spirituelles avec l'aimée vont peu à peu s'évanouir et faire place à « la chanson de la chair » et à l'appel de tentations plus physiques qu'il évoque dans *Libros de amor* :

El maniquí de mimbre y las telas cortadas,
eran los confidentes de mil cosas secretas,
una majia ideal de deshojadas rosas
que el amor renovaba con audacia perversa…

¡ Oh, qué encanto de ojos, de besos, de rubores ;
qué desarreglo rápido, qué confianza ciega,
mientras, en la suave soledad, desde el suelo,

[90] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 305.

miraban, asustadas, nuestro amor las muñecas[91] *!*

L'espace madrilène deviendra alors, progressivement, le théâtre d'une tension qui se fera de plus en plus insupportable entre une soif d'idéal, consubstantielle au poète, et un désir difficile à dominer qui le poussa, selon lui, vers une expression trop luxuriante et un érotisme condamnable.

Il n'en reste pas moins que, si nous devions proposer un bilan initial, l'espace madrilène, et en particulier celui du premier séjour, jouera, tout comme l'espace maritime, un rôle déterminant sur son évolution. Au-delà du fait que Madrid lui permit, dans un premier temps, de se faire connaître et de se faire publier (sa première maison d'édition se trouvait « calle del espíritu Santo » ; faut-il y voir quelque symbolisme et une sorte de résistance face à tant de tentations ?) cet espace citadin le conduisit aussi à prendre ses distances face à un mode de vie et une manière d'écrire auxquels, inconsciemment encore, il était loin de souscrire pleinement. En cela, cet espace le poussa à chercher sa propre « voix », qui ne pouvait être ni celle de Darío ni celle d'autres poètes contemporains[92]. De fait, c'est d'une part en s'opposant à des modes de vie et à des façons d'écrire qui étaient ceux de poètes comme Villaespesa et, d'autre part, en étant attentif aux remarques que lui firent Rubén Darío et Valle-Inclán, lesquels pressentirent son devenir poétique, qu'il trouva sa propre voix. C'est dans ce sens qu'on lira le sonnet intitulé « Atrio », que Rubén Darío composa pour lui et qui devait prendre place dans une de ses premières œuvres : *Ninfeas*. Dans ce poème, que nous reproduisons ci-dessous, il insiste sur l'importance, chez Juan Ramón Jiménez, de la contemplation, sur le rôle de la raison et de l'intellect, mais aussi sur l'amour

[91] *In* « Libros de amor », *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio de Florit, *op. cit.*, p. 298.
[92] Nous renvoyons, à ce sujet, aux pages 144 à 155 du livre de Graciela Palau de Nemes *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, t. I.

transcendantal vu comme moyen de percevoir l'âme du monde et d'accéder, par la beauté, à la connaissance du divin[93].

Tienes, joven amigo, ceñida la coraza
Para empezar valiente la divina pelea ?
Has visto si resiste el metal de tu idea
la furia del mandoble y el peso de la maza ?

Te sientes con la sangre de la celeste raza
Que vida con los números pitagóricos crea ?
Y, como el fuerte Herakles, al león de Nemea
A los sangrientos tigres del mal darías caza ?

Te enternece el azul de una noche tranquila ?
Escuchas pensativo el sonar de la esquila
Cuando el ángelus dice el alma de la tarde

Y las voces ocultas tu razón interpreta ?
Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
La Belleza te cubra de luz y Dios te guarde .

De Ramón del Valle-Inclán, il retiendra qu'une voix poétique est avant tout la langue personnelle d'un homme faite de la chair de son passé et du sang qui coule dans les veines de son présent[94].

À Madrid, ce qui le fait souffrir, c'est précisément la nostalgie, l'absence d'un espace qu'il sent appartenir au passé : Moguer[95]. Au cœur de cet espace

[93] Nous reprenons, ici, dans ses grandes lignes et pour y avoir souscrit, l'analyse que Graciela Palau de Nemes fait de ce poème. *Ibid*., p. 154,155.
[94] Juan Ramón Jiménez parlait de la langue de Ramón del Valle-Inclán en ces termes : « Su lengua fue llama, martillo, yema y cincel de lo ignoto, todo revuelto, sin saber él mismo por qué ni cómo. Una lengua suprema

citadin, il ressent combien la nature lui manque et combien ce manque est souffrance. On en trouvera des traces dans son œuvre en prose, plus particulièrement dans « Madrid posible e imposible », où il écrit :

> *PARA pensar un punto en sombra, con asidero y paz, en medio de la plaza ruidosa, he puesto mi mano en el árbol*[96].

Ce retour au calme et à une paix relative, il les retrouvera dans un sanatorium des environs de Madrid, le sanatorium du Rosaire à propos duquel il écrira :

> *en ese ambiente de convento y jardín he pasado dos de los mejores años de mi vida. Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna*[97].

Et c'est, dès lors, une double amitié sincère qui lui servira de guide dans un Madrid qui, peu à peu, changera de visage. Cette double amitié s'incarnera en la personne du docteur Simarro et de son disciple Achúcarro. Au sanatorium, tout d'abord, puis chez le docteur Simarro, chez qui il résidera

---

hecha hombre, un hombre hecho, con su lengua, habla, fabla » *in* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.*, p. 214.

[95] À propos des citadins il écrira : « Un hombre ciudadano es un árbol desarraigado ; puede verdear, florecer y fructificar, pero ¡ qué nostaljia tendrá siempre su hoja, su flor y su fruto de la tierra madre ! » *Ibid.*, p. 156.

[96] *In* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 299. À Madrid, Juan Ramón Jiménez recherchait ces havres de paix. On peut lire, dans l'anthologie précédemment citée, le passage suivant : « Nada en Madrid, como esta plaza, una sensación igual de oasis, a pesar del arca de Noé de los tejados de la cercanía del Ateneo. Se entra en ella y, de pronto, se siente, como en un encuentro amable, mundo lleno y pleno cielo, el corazón… », p. 303.

[97] Cité par Ángel González dans son ouvrage : *Juan Ramón Jiménez*, colección Los poetas, ediciones Júcar, 1973, p. 24.

après la mort de sa femme, Juan Ramón Jiménez va commencer à « panser » ses blessures. C'est là, peut-être, qu'il travaillera plus avant la dialectique entre beauté et laideur et qu'il tentera de résoudre cette autre tension dialectique entre Eros et son propre idéal. C'est ainsi que, progressivement, nous verrons réapparaître dans sa poésie la blancheur et la pureté virginale qui l'habitaient antérieurement. Ainsi dans *Arias tristes,* publié en 1903, on peut lire :

Yo dije que me gustaba
– ella me estuvo escuchando –
que, en primavera, el amor
fuera vestido de blanco.

Alzó sus ojos azules
y se me quedó mirando, con una triste sonrisa
en los virjinales labios [98].

Ses deux amis lui offriront non seulement un foyer presque familial[99] ainsi qu'une bibliothèque comme il n'en avait certainement jamais vu, mais ils l'introduiront surtout, au sein de la « Institución Libre de Enseñanza » dont ils étaient tous deux membres. Même s'il est vrai que Juan Ramón Jiménez devait toujours garder ses distances face à l'Institution et à ses représentants, allant jusqu'à taxer certains d'entre eux de conservateurs, il ne fait aucun doute qu'il apprécia ce milieu qui, toujours, favorisa les arts. Il en dira d'ailleurs :

[98] *Arias tristes*, *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 77.
[99] À propos de cette période, Juan Ramón Jiménez dira : « Don Luis Simarro me trataba como a un hijo. Me llevaba a ver a personas agradables y venerables, Giner, Sala, Sorolla, Cossío… » cité par Graciela Palau de Nemes, *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, t. I, p. 307.

La Institución fue el verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual que yo promulgo : poca necesidad material y mucha ideal[100].

Juan Ramón Jiménez partageait aussi avec bon nombre des membres de l'Institution un amour immense de la nature et de la campagne. Ainsi on est en droit de penser que la « Institución Libre de Enseñanza » contribua à accroître, dans son œuvre, cette revitalisation du thème champêtre qu'il avait initié dès les années 1902 et qui s'exprimera avec force, en 1904, dans *Pastorales*. Toutefois, on soulignera une différence notable d'approche entre l'amour de la campagne chez Juan Ramón Jiménez et chez la majorité des membres de l'Institution et des poètes qui se sont forgés à cette école. Nous pensons plus particulièrement à des auteurs comme Azorín, Unamuno ou bien encore à Antonio Machado. Pour ces derniers, la campagne était avant tout, et presque exclusivement, castillane. On se souviendra ici, du recueil de Antonio Machado *Campos de Castilla*, où l'espace est presque uniquement un espace castillan. Il est loin d'en être de même dans la poésie de Juan Ramón Jiménez. Mis à part l'espace lié à Moguer, rares sont les références à des espaces champêtres précis[101]. C'est ainsi par exemple, que dans *Sonetos espirituales* on ne dénombre qu'un seul sonnet ayant pour théâtre la Castille. L'exception est à ce point remarquable que les louanges adressées à propos de ce sonnet par les membres de l'Institution à Juan Ramón Jiménez sont à la mesure du rejet de ce dernier envers sa composition. Écoutons plutôt ce qu'écrira le maître à ce propos :

[100] *In* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.*, p. 256. Au sujet de la Institución Libre de Enseñanza, soucieux d'en dégager toute l'importance, il écrira aussi : « La Institución Libre de Enseñanza, donde se fraguó, antes que con la jeneración del 98, la unión entre lo popular y lo aristocrático de intemperie, no se olvide », *ibid.*, p. 256.

[101] Les références à des espaces précis sont, de façon générale, assez rares dans la poésie jiménienne. On y verra, peut-être, une volonté, consciente ou non, d'atteindre par ce biais une plus grande universalité.

Hay un soneto mío, que yo detesto, el que empieza : « Estaba echado yo en la tierra, enfrente del infinito campo de Castilla » por el que me felicitaron mucho Francisco Giner, Manuel Bartolomé Cossío y otros amigos de la Institución Libre de Enseñanza, cuya ideolojía de la segunda mitad del siglo XIX, era la misma que la de Antonio Machado, Azorín y gran parte de Unamuno [102].

Son opposition à tout « casticisme » sera telle qu'il écrira :

Declaro francamente que soy enemigo de ese « eternismo casticista » de mesón del segoviano, cofradía de la capa y otras necedades tan cercanas al patio de Monipodio ; y creo que el mejor hijodealgo es el hijo de su tiempo, de su lugar en el espacio y de su conciencia [103].

Malgré ces oppositions sur la nature de l'amour qui les unit à la campagne, il n'en reste pas moins que pour tous, leurs racines demeurent chose fondamentale. Juan Ramón Jiménez répétera son attachement à sa terre natale en même temps qu'il affirmera que ses racines doivent demeurer souterraines et cachées, se méfiant de toute dérive folkloriste et craignant, peut-être, de perdre en universalité[104], ainsi il s'exclamera dans *Poesía* :

---

[102] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 843-844.
[103] *Ibid.*, p. 843.
[104] Dans ce sens, il écrira à propos de Federico García Lorca : « El indio natural puede y debe seguir siéndolo, si quiere con absoluta pureza ; pero yo no acepto, como espresión indíjena esencial, el indijenismo artificial americano que hoy lo invade todo por aquí ; como no creo que el jitanismo español de García Lorca sea espresión esencial española popular. Jitanismo, indijenismo que, igual que el negrismo de los blancos, que no es negro, han estraviado tanto a ciertos poetas, artistas y críticos popularistas iberoamericanos y españoles »,

ARRAIGADO ;
pero que no se vea
tu raíz.
¡ Sólo, en el día nuevo,
lo verde, el pájaro, la flor [105] *!*

Par ailleurs, et tout en prenant en considération la différence de nature dont il vient d'être fait état, il partageait avec les poètes formés à la Institución Libre de Enseñanza l'idée selon laquelle ses racines devaient lui permettre de plonger au plus profond de l'âme populaire qui, selon lui, possédait l'intuition poétique par excellence. C'est à ce prix que « l'arbre-poésie » pouvait grandir et croître, s'élever et unir ciel et terre[106].

De ce point de vue, la I.L.E. a très certainement contribué à accentuer l'intérêt déjà grand de Juan Ramón Jiménez pour « lo popular ». C'est là un des concepts qu'il n'aura de cesse, tout au long de sa vie, de développer et d'approfondir. Pour Juan Ramón Jiménez, le peuple renferme le secret, l'essence de toutes choses dans la mesure où l'homme du peuple est celui qui est le plus en contact avec la nature :

¿ A quién le ha de decir la naturaleza su secreto sino
a quién la vive, la sufre, la conlleva, la comprende y
la ama [107] *?*

« A José Revueltas », *in Cartas antología,* Juan Ramón Jiménez, edición Francisco Garfias, Espasa-Calpe, colección Austral, 1992, n° 251, p. 224.
[105] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poesía (en verso) (1917-1923)*, editorial Losada, Buenos Aires, 20 mai 1968, p. 75.
[106] À propos de l'importance de « lo popular » dans la poésie espagnole de cette époque et de ses différentes manifestations chez chacun des poètes concernés, il écrira : « Y en nuestro modernismo español fue y es muy importante el elemento popular, tan rico en dichos poetas y tan dentro de varios de nosotros – Miguel de Unamuno, Antonio Machado, J.R.J., José Moreno Villa, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel Altoaguirre y otros – , aunque con sentido tan diferente en cada uno ». *In* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, Novelas y cuentos, 1974, p. 256.
[107] *Ibid*., p. 268.

L'homme du peuple est donc le mieux placé pour percevoir le mystère des êtres et des choses, et le poète doit alors :

> *ascender a lo hondo del pueblo* [108].

C'est ainsi qu'il accèdera au degré le plus élevé de la connaissance[109] et de la beauté en apprenant, par l'oubli[110], à percevoir l'essentiel. Juan Ramón Jiménez écrit à ce propos :

> *Cuando el hombre puede vivir tranquilamente fuera y sin miedo ya a nada ni a nadie de la tierra o del espacio, y no por ser un salvaje sino un civilizado estricto, ha llegado, por medio de sí mismo, a lo último, es decir a lo primero, después de haber pasado y desechado todo lo inútil e inservible. Si, esto primero de retorno es lo último a que puede llegar el hombre en su vida, lo que le puede hacer total, dueño y dios de sí mismo y amigo absoluto de los demás ; lo que le puede hacer poeta sin escritura, sin academia* [111].

C'est alors que l'homme atteindra le stade le plus élevé et le plus parfait de son développement et qu'il accèdera à ce que le poète nommera « lo aristocrático de intemperie[112] ».

---

[108] *Ibid*., p. 170.

[109] À ce sujet, il affirme : « creo que todo hombre, todo pueblo, todo país, para ser aristocrático ha de vivir unido con su naturaleza, con la naturaleza, ya que en ella encontramos diariamente los símbolos, las señales que luego hemos de interpretar en la vida social completa », *ibid*., p. 155.

[110] Au sujet de la connaissance par l'oubli, écoutons ce que nous en dit Juan Ramón Jiménez : « El pueblo es intuición, y cuando un hombre "cansado de la vida" se "retira" a la naturaleza (santo, poeta, sabio) va en busca de la intuición, de la desnudez de la cultura ; no va a aprender, va a olvidar, es decir a encontrar y aprender en el olvido », *ibid*., p. 269.

[111] *In* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, edición e introducción Francisco Garfías , *op. cit*., p. 163.

[112] Cette appréhension du peuple et de « lo popular », l'insertion d'éléments populaires dans sa poésie fonctionneront, très certainement, comme points de départ pour des poètes tels que Federico García Lorca ou

Ce goût pour les arts, cette vision qu'il a du peuple et en particulier, du peuple espagnol, fonctionneront donc avec toutes les nuances qui s'imposent, entre Juan Ramón Jiménez et les principaux membres de la I.L.E. comme autant de liens. Ces relations entretenues avec des figures majeures de l'intelligentsia espagnole ne feront que se développer et s'élargir, lorsqu'en 1913 Juan Ramón Jiménez passera à la Résidence d'étudiants. Cet espace sera pour lui déterminant. C'est là que sa vie personnelle et intellectuelle, prendra un tournant décisif. Cet espace sera, d'une part, celui de sa rencontre avec celle qui sera sa future femme, Zenobia de Aymar ; de l'autre, la Résidence lui permettra aussi, très certainement, d'asseoir et de confirmer sa réputation de poète. C'est alors que Madrid, où il s'installera après s'être marié avec Zenobia, deviendra le théâtre de sa réussite poétique[113]. On en voudra pour preuve les nombreuses revues auxquelles il participa[114]. De plus en plus, Juan Ramón Jiménez jouera véritablement un rôle de chef de file parmi les poètes espagnols. La grande majorité n'aura d'yeux que pour lui et Juan Ramón Jiménez assumera totalement ce rôle qu'il définit très clairement dans l'un de ses aphorismes :

---

bien encore Rafael Alberti comme nous le suggérions dans la note 8 de la page 10. Pour plus d'informations sur ce sujet, nous renvoyons au chapitre intitulé « Aristocracia de intemperie » *in*, « Política poética » que l'on trouvera dans Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.* p. 151-173.

[113] En parlant des courants poétiques de l'époque, Ángel González écrit : « Todos sus integrantes, en sus comienzos, coincidieron en una manifiesta admiración por J.R.J., correlativa a un mal disimulado desinterés por la obra poética de Antonio Machado y Miguel de Unamuno, *in* Ángel González, *Juan Ramón Jiménez*, colección Los poetas, ediciones Júcar, 1973, p. 30. Dans le même sens, bien que d'un point de vue différent, Luis Cernuda, ennemi juré de Juan Ramón Jiménez, dit à propos du poète : « …entre 1917 y 1930, ejerce este poeta una verdadera dictadura en el reducido ambiente literario español. Entonces aparecían los versos primeros de una generación poética nueva, que fue responsable principalmente del endiosamiento de Jiménez. Otros poetas contemporáneos, Unamuno y Machado, superiores a Jiménez, apenas si merecieron alguna atención por parte de los jóvenes. Y como ocurre siempre, el exceso de valoración trajo luego la desestima. », *in* Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea,* edición Guadarrama, 1972, p. 116 .

[114] À ce propos, Ángel González, dans son ouvrage consacré à Juan Ramón Jiménez cité *supra*, rappelle que Juan Ramón Jiménez publia, entre les années 1916 et 1935, nombre de revues dans lesquelles le poète rassembla une partie de son œuvre en prose et en vers. On pensera, en particulier, à *Índice* (1921-1927, quatre numéros), *SI. Boletín bello español del Andaluz Universal* (1925) ou encore à ses *Cuadernos* publiés entre 1925 et 1935.

alentar a los jóvenes ; exigir, castigar a los maduros ; tolerar a los viejos [115].

Rafael Alberti écrira, d'ailleurs, à ce propos :

Por aquellos apasionados años madrileños, Juan Ramón Jiménez era para nosotros, más aún que Antonio Machado, el hombre que había elevado a religión la poesía, viviendo exclusivamente por y para ella, alucinándonos con su ejemplo [116].

Mais s'il se souvient avec admiration du poète de Moguer, il n'en n'oublie pas moins certains de ses jugements très âpres voire, parfois à son sens, injustes portés sur ses contemporains, qui le conduiront à nuancer l'image qu'il garde de Juan Ramón Jiménez et à écrire :

[…] aunque Juan Ramón ha sido el más grande, es bien sabido que en muchas ocasiones ha sido también el más terrible [117] *[…]*

On comprend aisément que de telles positions furent loin de ne lui attirer que des amis[118]. Très vite, les propos acerbes de Juan Ramón Jiménez vont lui valoir force inimitiés. Celles-ci, conjuguées à une atmosphère citadine qu'il n'a

[115] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 894, p. 172.
[116] On connaît l'admiration et l'amitié que Rafael Alberti vouait à Juan Ramón Jiménez et l'on a déjà eu l'occasion d'en faire état. Nous renvoyons à la note 76 du présent ouvrage.
[117] *Ibid.*, p. 193.
[118] À ce propos, il déclarera : « Por lealtad desinteresada a mi poesía, a mi idea y a mi pueblo, fui, en el mejor momento de mi vida española, puesto en lista negra por los más confusos dictadores, condenado sin duda a muerte, privado de ciudadanía, proscrito, es decir "desterrado". Amigos y discípulos míos, a quienes recibí con cariño en mi casa, la saquearon, buscaron mi intimidad y mi secreto indefensos, usaron mis manuscritos, deshicieron mi obra » *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953),* introducción, organización y notas de Ángel Crespo, Seix Barral Biblioteca Breve,1985, p. 47.

jamais vraiment appréciée et qu'il trouvera de plus en plus étouffante, le conduiront à projeter de quitter Madrid pour Séville, se rapprochant ainsi un peu plus de Moguer. Il en viendra bientôt à se replier sur lui-même et à se consacrer presque uniquement à la poésie ce qui lui valut le surnom de « sacerdote de la poesía[119] ».

On sait qu'il ne partira jamais pour Séville. Les événements politiques en décideront autrement, et les distances qu'il mettra, bien involontairement, entre lui et Madrid seront beaucoup plus importantes qu'il ne l'avait imaginé. C'est encore vers la mer[120] qu'il dirigera ses pas mais, cette fois-ci, ce voyage sera de non-retour et son exil, définitif. Après avoir dénoncé et condamné[121] les événements terrifiants qui allaient déchirer l'Espagne, c'est vers l'Amérique qu'il se tournera. Il en prit le chemin en 1936, accompagné de sa femme, avec une illusion : crier au monde entier l'injustice, la souffrance d'un peuple, le sien, l'Espagne. À son arrivée à New York, il écrira dans la presse new-yorkaise :

Mi ilusión, al salir de España para cumplir otros espontáneos deberes jenerales y particulares, era hacer ver la verdad de la guerra a los países estranjeros

[119] Nous reprenons, ici, la terminologie de Robert Ricard et de Nicole Pélisson dans leur étude sur sainte Thérèse d'Ávila, *Etudes sur sainte Thérèse d'Ávila*, collection Etudes Hispaniques, publié sous la direction de C.V. Aubrun, août 1968.

[120] Il percevra la mer lors de ce voyage maritime d'une toute autre façon. Cette mer aux reflets changeants et dont la richesse chromatique éveillait en lui tant d'émotions allait, soudainement, prendre la couleur du deuil : « (Y el mar se sume negro, sólo / para sí solo y su total ; / elemental agua cerrada, / con sus especies nada más) », écrit-il dans « Mundo universo que me cercas ». Si elle demeure, tout comme avant mystérieuse, les questions qu'il lui pose : « Un anillo muere en el mar. / ¿ Con qué dolor (di, abismo azul) ? / ¿qué dolor es el del amor ? », restent, dès lors, sans réponse, ses profondeurs sont abyssales ; elle ne lui parle plus et devient « Un mar que queda fuera, / cuyo color, silbar, olor / nada me dicen ; / un mar al que busco / inútilmente el corazón, al que le pongo / inútilmente el corazón. » Cette vaste étendue en vient jusqu'à signifier, pour lui, le non-chemin. « Mar sin caminos » est d'ailleurs le titre qu'il donnera à l'une des parties de son recueil *En el otro costado (1936-1942)* rédigé, en partie, durant ce voyage qui le conduit vers l'exil.

[121] On a l'habitude de minorer l'action et l'engagement de Juan Ramón Jiménez face à la guerre civile. À y regarder de plus près, il s'avère que cette opinion est quelque peu rapide. Il eut, vis-à-vis de la guerre, une position très claire. Position saluée, d'ailleurs, par Ángel González : « su actitud humana frente al gran drama español fue, en mi opinión, muy digna. Al menos, si se tienen en cuenta las incursiones en el terreno de la política de algunos intelectuales de su tiempo – como Unamuno – se llega a agradecer que J.R.J. haya dedicado

cuya prensa, supongo que por deficiencias de información, presenta los hechos con un aspecto completamente distinto de la realidad[122].

C'est alors que commence le temps de l'errance, fait d'étapes, de « stations ». Certes, l'Amérique va introduire chez Juan Ramón Jiménez une distance par rapport à l'Espagne, mais elle va entraîner, surtout, une distanciation en regard de sa vie, de sa langue et de son écriture.

Les espaces en construction : les Amériques.

◆ Les Amériques, distances et distanciation.

Jetons un ultime regard sur les dernières semaines que le poète passa à Madrid, ce qui nous permettra certainement, de rectifier des idées reçues relatives à son engagement politique et nous aidera à mieux cerner ses activités d'Outre-Atlantique. Par ailleurs, nous espérons, à l'issue de ces réflexions, nous former une idée plus précise de ce que le poète pouvait entendre par engagement. On devinera aisément que l'appréhension d'un tel concept nous aidera, le moment venu, à mieux comprendre les *Sonnets spirituels*. En effet, parler d'engagement revient en partie à parler d'idéal, parfois même d'une quête de la justice ce qui nous ramène au divin et donc au spirituel.

---

su vida con exclusividad a las tareas líricas », *in* Ángel González, *Juan Ramón Jiménez*, ediciones Júcar, 1973, p. 36.

[122] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 1003-1004.

◆ L'engagement politique, les distances imposées.

Lorsque l'on évoque Juan Ramón Jiménez, la première image qui vient à l'esprit est celle de l'esthète, du « sacerdote de la poesía », du maître reclus dans « les demeures de son château intérieur[123] », mais certainement pas celle d'un homme engagé politiquement. Si Juan Ramón Jiménez a contribué, en Espagne, à ce que l'on ait de lui l'image d'un homme vivant exclusivement pour la poésie, les poètes réalistes détiennent, pour ce qui les concerne, une part de responsabilité dans l'élaboration de l'image tenace et quasi légendaire d'un homme hors des réalités humaines et historiques. On comprend que la poésie de Juan Ramón Jiménez les dérangeât car, à n'en point douter, elle ne parlait pas suffisamment à leur goût des atrocités de la guerre. Ils la jugeaient probablement inopportune, car le sang qui coulait dans ses veines n'était point celui des soldats de la République, du moins le croyaient-ils, mais plutôt celui des roses qui avaient tant lutté pour atteindre leur propre perfection, ne fût-ce que l'espace d'un instant. On conçoit aussi que, de nos jours, ce ne soient pas les « poètes de l'expérience » qui puissent changer cette vision du maître. Mais, de fait, Juan Ramón Jiménez se désintéressait-il de la situation dans laquelle se trouvait son pays et son engagement politique était-il si insignifiant qu'on voudrait nous le faire accroire ?

À y regarder de plus près, il s'avère que cette opinion est quelque peu rapide et partisane. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les déclarations faites par le maître dès le début de la guerre civile espagnole, alors qu'il était encore à Madrid, et d'écouter ses contemporains parler de son action en faveur, précisément, du peuple et des combattants de la liberté.

En effet, Juan Ramón Jiménez s'associa, très rapidement, à d'autres intellectuels et artistes comme Antonio Machado, Ramón Menéndez Pidal ou

[123] Nous reprenons, ici, la terminologie de Robert Ricard et de Nicole Pélisson dans leur étude sur sainte Thérèse d'Ávila, v. note 119.

encore Ramón Pérez de Ayala pour affirmer haut et clair qu'il se rangeait, avec eux, du côté du peuple, c'est-à-dire du côté républicain, comme l'atteste un manifeste qu'ils publièrent le 30 juillet 1936 :

> *[…] declaramos que en el conflicto que ha determinado la guerra civil en España, nos ponemos del lado del Gobierno, de la República y del Pueblo, que con tan ejemplar heroísmo está combatiendo por sus libertades* [124].

À partir de cette date et durant les semaines qui lui restaient à passer à Madrid avant de partir pour l'exil, Juan Ramón Jiménez n'eut de cesse de réaffirmer cette position. C'est ainsi qu'il écrivit, le 27 août 1936, dans le *Mono Azul* :

> *Yo deseo de todo corazón, no creo necesario espresar este anhelo de toda mi vida, que tantas veces he manifestado en mis palabras y en mis escritos, el triunfo sin mengua del pueblo español, su triunfo material y su triunfo moral* [125].

Ces déclarations en faveur du peuple espagnol et de la République sont donc nombreuses et sans ambiguïté aucune. Mais il fit bien plus que de dénoncer, verbalement, l'injustice. Ses actes vinrent, très vite, confirmer ses dires. Ainsi, pendant les semaines qui précédèrent son départ pour l'Amérique, il s'occupa avec sa femme, tant physiquement que matériellement, d'enfants abandonnés[126] et fut membre actif de la Croix-Rouge. À la stupeur de quelques-

[124] *In* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1985, p. 116.
[125] *Ibid*., p. 120.
[126] Se souvenant de cette période, il écrira : « Al principio, el Gobierno nos dio alimentos suplementarios para ellos, por ejemplo, latas de leche condensada, papas, etc. Cuando nos quedamos sin dinero, ya que mi editor,

uns, il n'avait pas même attendu d'être sollicité pour s'engager dans cette voie. À ce propos, le poète soldat Arturo Serrano Plaja nous relate de la façon suivante l'entrevue qu'il eut avec Juan Ramón Jiménez :

> *[…] llamé a la puerta. A los pocos minutos apareció Juan Ramón. Y su sola presencia ya fue para mí indicio de seguro éxito. En primer término, porque con gran asombro, vi en su brazo izquierdo un brazalete de la Cruz Roja, lo que quería decir que adelantándose a nuestra sugerencia había decidido – ¡ Juan Ramón, el poeta encerrado en su casa, el poeta solitario por definición ! – actuar a su modo* [127].

Toutefois, très rapidement, Zenobia et Juan Ramón Jiménez jugèrent leurs efforts inefficaces, absurdes, et décidèrent de partir pour New York pensant qu'ils pouvaient être d'une plus grande utilité à l'étranger qu'en Espagne. Le poète déclare ainsi :

> *Mi mujer y yo comprendimos pronto que no hacíamos nada en Madrid, como la mayoría de los escritores y artistas, que estábamos en un peligro estúpido constante, ya que en Madrid había jente de todos los partidos y todas las sectas y todas las intenciones, y decidimos pedirle a mi amigo, el Presidente D. Manuel Azaña, que nos permitiera salir para los*

D. Juan Palazón, de Signo, dejó de abonarnos lo que nos debía y mi mujer no podía recibir de América la pequeña renta de su herencia, tuvimos que dejarlos después de empeñar en el Monte de Piedad enseres nuestros a fin de reunir algún dinero para alimentarlos… », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953),* introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 323.

[127] *Ibid.*, p. 118-119.

Estados Unidos, en donde esperábamos ser más útiles que en España misma [128].

Ce deuxième voyage par mer fut, pour lui, synonyme de crucifixion sans promesse immédiate de résurrection[129]. La mer n'est plus d'ailleurs support d'éternité, elle n'est plus qu'une vaste étendue d'eau. Elle semble avoir perdu son âme, car la vague, couleur rouge sang qui submerge le poète, née du déchirement de sa terre natale, l'Espagne, est bien plus puissante que toutes les entités maritimes réunies[130]. Ainsi il se rappelle de ce voyage :

He mirado poco el agua, al mar. Mi ser, cuerpo y alma, no estaba este segundo viaje a América, tan distinto del primero, con el presente mar tranquilo, sino con la lejana, enloquecida tierra [131].

Toutefois, malgré ce déchirement, son projet une fois « de l'autre côté » demeurait parfaitement défini et sa ligne de conduite immuable. Il écrivit, à son arrivée à New York, le 18 septembre 1936 :

Pido aquí y en todas partes simpatía y justicia, es decir, comprensión moral para el Gobierno español, que representa a la República democrática ayudada por todo el Frente Popular, por la mayoría de los

[128] « J.R.J. Un esplendor confuso », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 320-321.
[129] Nous rappellerons au passage que le poème inaugural de *En el otro costado (1936-1942)* s'intitule « Réquiem de vivos y muertos ». Pour les vivants aussi, le Requiem s'imposait.
[130] Il écrira, à ce sujet, dans « Un libro » en septembre 1936 : « El mar ahora no es elemental y eterno, no es poético ; ahora el mar es humano, y sabe porque sabe que yo sé lo mismo que él sabe », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 37.
[131] *Ibid.*, p. 29.

intelectuales y por muchos de los mismos elementos conservadores [132].

La mer n'avait point été d'oubli et son départ n'était en rien une fuite. Une fois sur cette nouvelle terre, qu'il ne fera jamais sienne, il multipliera les déclarations et les réunions en faveur de son peuple et lancera avec sa femme, des souscriptions en faveur des enfants abandonnés et des intellectuels exilés :

Por nuestra parte iniciamos entre los españoles e hispanoamericanos residentes en los Estados Unidos una subscripción en favor de nuestros desventurados amigos y compañeros [133].

Dès lors, on ne saurait donner plus longtemps crédit à cette campagne de dénigrement passée, tellement présente encore malheureusement, relative à son engagement lors des événements que vécut l'Espagne des années 1936. Pour achever cette tentative de réhabilitation, l'on se souviendra du pillage à Madrid, par les nationalistes, de la maison de Juan Ramón Jiménez, une fois ce dernier parti. Le poète relate cette violation comme suit :

Engañaron a mi criada Luisa (…) le dijeron que iban a recojer mis (…) para guardarlos mejor, y ella cayó en la trampa. Fueron varias veces. Se llevaron todos mis paquetes de manuscritos, cartas, (…) y además, por si hubiera duda, la máquina de escribir, el gramófono, los discos [134]…

[132] *Ibid*., p. 126.
[133] *Ibid*., p. 233.
[134] *Ibid*., p. 214-215, *in* « J.R.J. F.R. y otros adláteres maleantes ».

Et l'on évoquera, si besoin était, ces quelques lignes écrites par Antonio Machado depuis Valence, le 12 septembre 1937 :

> *Siempre pensé que Juan Ramón Jiménez, en España o fuera de España, allí donde se encontrase, estaría con nosotros, con los amantes del pueblo español, del lado de nuestra gloriosa República. Y deseaba – porque nunca faltan malsines que gustan de enturbiar la opinión sobre la conducta de los excelentes – que esta convicción mía ganase la conciencia de todos* [135].

Si l'engagement du poète n'est donc plus à démontrer, il serait intéressant de comprendre pourquoi Juan Ramón Jiménez n'a jamais adhéré à quelque parti que ce soit mais aussi de tenter d'expliquer l'absence presque totale de référence précise à cette époque dans son œuvre poétique. Les réponses à ces deux interrogations nous permettraient, certainement, de mieux appréhender les rapports qui existent entre son engagement personnel et sa poésie, ce qui sans nul doute, nous éclairerait sur sa poétique.

◆ L'engagement poétique, la distanciation recherchée.

Si l'exil a signifié pour Juan Ramón Jiménez un déchirement extrême, celui-ci a joué un rôle essentiel dans sa vie et dans son œuvre. En effet, la perte de sa terre natale, de sa « mère patrie », va très progressivement se métamorphoser en gain inestimable : la connaissance de soi et donc, à terme, la promesse cachée d'approcher Dieu.

---

[135] « Voces de calidad, Juan Ramón Jiménez por Antonio Machado », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 23.

Les distances imposées, qui s'installèrent entre le poète et l'Espagne vont induire très rapidement chez lui, une distanciation en regard de sa vie, de son écriture et de sa langue[136]. Celle-ci va se manifester dans le surgissement d'un discours métapoétique récurrent. Certes, cette attitude n'est pas nouvelle, et ses réflexions furent amorcées alors qu'il était encore en Espagne[137], mais on notera que si le poète s'employa de façon constante, à défendre la cause du peuple espagnol depuis les Amériques[138], ses écrits théoriques sur la poésie et son intérêt pour les poètes natifs[139] des espaces qu'il traversait vont alterner et aller en s'intensifiant, en particulier après 1939. Certaines des charges qu'il occupera ne feront d'ailleurs qu'accroître cette théorisation. On pense, particulièrement, non seulement aux cycles de conférences pour lesquelles on l'invita, mais aussi à la fonction d'enseignant qu'il assuma dans plusieurs universités, telles celles de Duke en 1942, de Maryland en 1944 ou encore de Río Piedra à Porto-Rico.

Il s'avère donc que son combat pour le peuple espagnol, d'une part, et que, d'autre part, son travail de théorisation allié à l'intérêt qu'il porta à la poésie des pays dans lesquels il résida ont pu coexister sans heurt. On serait en droit d'en chercher une explication.

Que nous enseignent ces différents discours sur sa notion de l'engagement, sur sa conception même de la poésie et sur le rapport intime qui semble unir les deux ? Ces textes nous permettent-ils de comprendre l'absence

[136] Juan Ramón Jiménez confirme nettement l'impression que l'on a à la lecture de son œuvre lorsqu'il écrit : « Desde aquí, tierra nueva siempre para mí (esto lo he dicho con frecuencia), he visto siempre "de otro modo" a España, a Europa, a la misma América y al mundo en jeneral ; y también la poesía, mi poesía, la crítica y mi crítica », *in* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.*, p. 244.

[137] On songe, en particulier, à la conférence lue, pour la première fois, le 15 juin 1936 pour l'inauguration de l'Institut du livre espagnol « Política poética » ; conférence qu'il reprendra d'ailleurs à plusieurs reprises, en Amérique, sous le titre hautement significatif de « El trabajo gustoso » et qui lui servira de guide moral.

[138] Juan Ramón Jiménez participa en Amérique à de nombreuses conférences qui lui permirent de défendre la cause espagnole à chaque fois qu'il le put. Il lança également, avec sa femme Zenobia, de nombreuses souscriptions en faveur des enfants abandonnés et des intellectuels espagnols.

[139] Juan Ramón Jiménez s'intéressa, de fait, aux poésies des pays dans lesquels il résida. C'est ainsi qu'à Porto-Rico, il a contribué à l'instauration d'une journée de la poésie et Cuba à la création d'un festival de la poésie.

de références précises à l'histoire dans son œuvre poétique et le refus du maître d'adhérer à quelque parti que ce soit ?

On comprend aisément que le goût, extrême, de Juan Ramón Jiménez pour la liberté lui interdise d'adhérer à un parti politique. Pour le poète, atteindre la liberté absolue tant dans sa vie que dans son œuvre, présupposait une connaissance parfaite de soi et, pour ce faire, une totale indépendance. C'est ainsi qu'à propos de son travail d'écriture, il affirme : « A mí no me satisface que otros, los mejores, no lo hayan hecho mejor. Necesito hacerlo mejor, yo[140] ». Ce qu'il explique dans un texte intitulé « Libre » va très exactement, dans le même sens :

> *Muy joven leí un pensamiento de Goethe que fue decisivo para mí. « Los ideales colectivos », y cito de recuerdo, « se hacen para los que no tienen, no pueden tener un ideal propio, particular. Quien puede tener un ideal propio no necesita para nada de los ideales colectivos [141].*

À la lecture de ces quelques lignes, il apparaît évident que le seul parti auquel il pouvait souscrire était le parti poétique, c'est-à-dire l'unique parti qui lui offrait un engagement absolu. En effet, pour Juan Ramón Jiménez, la poésie était seule capable de nous mettre, durablement, sur le chemin de la justice, car « la véritable poésie porte toujours en elle la justice » disait-il[142]. Elle doit, également, nous permettre à travers l'harmonie, d'atteindre la paix sous toutes ses formes. À ce propos, il écrit très clairement dans un texte de 1938 :

---

[140] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1641, p. 275.
[141] « Libre », *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid 1981, p. 995.
[142] « J.R.J. Política poética (el trabajo gustoso) (conferencia) », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 114-115.

La paz es el campo del arte, luz ancha y serena, trabajo siempre difícil, ya que el arte es largo y necesita eternidad [143].

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que le maître se soit réclamé de ce qu'il appelait un « communisme poétique » ; aussi écrivait-il :

Si todos, insisto en mi comunismo poético, trabajásemos con poesía, si todos tuvieran que pensar y sentir su trabajo, altavoces y otras armas permitidas de guerra vecinal nadie las utilizaría sino en forma conveniente, en metamorfosis « simpática », en tono de respeto ajeno… y propio [144].

Pour lutter contre l'injustice, pour rétablir le peuple dans son bon droit, point n'était donc besoin pour le poète de souscrire à un autre engagement, si ce n'est à celui auquel il avait déjà souscrit, l'engagement poétique :

Yo estoy seguro de que cultivando mi poesía ayudo al hombre a ser delicado, que es ser fuerte, más que haciendo balas [145].

En ce sens, il est clair que pour Juan Ramón Jiménez, le poète ne devait pas se mettre au service de la politique. C'est ainsi que, précisant le destin du poète, il déclare :

---

[143] « Poesía perene », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 45. Il écrira, également, dans « Política poética » : « Fusión, armonía, unidad, poesía : resumen de la paz », *ibid.*, p. 107.
[144] *Ibid.*, p. 109.
[145] « Desterrado (diario poético) », *ibid.*, p. 29.

En vez de pedirle el político al poeta que se deje de cantar o que cante un canto dictado, ¿ no sería mejor que el político se embriagara de canto libre ? Un canto libre hermoso es, a fin de cuentas, el camino mejor, el más derecho y el más compañero del que se va al destierro, a la guerra, a cualquier vida difícil o a cualquier fácil muerte [146].

Il était hors de question que le poète épousât, dans ses compositions, les circonstances du moment :

Yo no creo que el poeta (como tanto se dice y más con esta nueva y más verdadera guerra del mundo) deba nunca acomodar su poesía a las circunstancias ; ahora, por ejemplo, a las de la guerra [147].

De fait, cette attitude était selon lui inutile, voire néfaste, car comme on l'a vu, la poésie, telle qu'il la concevait, était, par essence même, œuvre d'harmonie, de justice, de fusion et de paix. On comprend, dans ces conditions, son rejet de la poésie de circonstances, autrement nommée – faussement, aurait certainement dit Juan Ramón Jiménez – poésie engagée. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas non plus, de son désintérêt profond, de son dégoût, envers les poètes qui s'y adonnaient, envers ces versificateurs de l'ombre, ces rimailleurs attardés qui, pour certains, faisaient de la guerre leur fonds de commerce. C'est dans ce sens qu'il écrira, à leur encontre :

Se les está oyendo en la intimidad de cualquier retaguardia (edad militar, banquetes, destinos,

[146] « El destino del poeta », *ibid*., p. 41.

tráfico) : « ¡ Caramba, qué suerte de guerra ! ¡ Me he encontrado, chico ! ¡ Lo que esta guerrita va a ser para mí, poetazo de la guerra ; lo que me ha de servir[148] *!*

Pour Juan Ramón Jiménez, la poésie avait soif d'un temps et d'un espace beaucoup plus vastes et, contrairement à ces poètes éphémères qui oubliaient que l'espace est beaucoup plus que la croûte terrestre qui les supporte momentanément, il lui incombait de conduire l'homme vers la paix, l'éternité, vers la révélation du secret mystère de son existence. Pour ce faire, il lui fallait abolir le temps horizontal, atteindre un temps vertical pour que le temps « ne coule plus » mais jaillisse. Bref, il s'agissait donc, pour le poète, de transcender l'histoire, ce qui ne veut pas dire la nier :

La poesía de la guerra no se escribe, y sobre todo no se escribe desde lejos, se realiza. Poeta de la guerra es el que la sufre de veras en la ciudad o en el campo, no el que se desgañita en un refujio seguro y cree en la eficacia de su jemido y su llanto resguardado (…) De los poetas españoles muertos durante la guerra, los más señalados fueron Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández. De ellos, el que peleó en los frentes y no quiso salir de su cárcel, donde se estinguía tísico y cantando sus amores, mientras otros compañeros siguieron (d)etenidos, fue Miguel Hernández, héroe de la guerra. Decir esto que yo digo es justo y es exacto. Vaya a

[147] « Gozar de larga luz », *ibid*., p. 33.
[148] « Plumas de catástrofe y espectáculo », *ibid*., p. 43.

Miguel Hernández desde Buenos Aires este efluvio de verdad, en esta hora de poesía [149].

À l'issue de ces quelques lignes, on comprend mieux son individualisme, mais aussi pourquoi, de sa poésie, sont absentes les références précises à l'histoire. On perçoit plus nettement l'unité d'action (écrire de la poésie c'est aussi agir, la racine du mot est là pour nous le rappeler), qui existait entre son travail poétique et sa lutte en faveur du peuple espagnol. Ces distances imposées par l'exil, génératrices de distanciation, ont grandement participé à l'objectivation des concepts dont il a été fait état ainsi qu'à l'élaboration, au développement, d'une véritable éthique d'écriture et de vie. Cette errance obligée, ce chemin spirituel en quelque sorte, l'a invité grâce à un détachement de soi, à se mieux connaître. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas qu'au terme de ce parcours, on trouve *Dios deseado y deseante*[150]. Toutefois, avant d'y parvenir, il lui restera une étape à franchir, une distanciation de plus à réaliser. Celle-ci sera plus douloureuse encore, puisqu'elle mettra en jeu non seulement sa terre mais aussi sa m(è)r (e), autrement dit sa langue.

L'espace de la révélation : la mer ou la langue révélée.

◆ L'espace réfléchissant ou le mutisme de la mer.

Il nous a déjà été donné de constater que la mer qui, lors de son premier voyage, avait joué le rôle d'un espace fondateur s'était réduite, lors du second, à un mutisme absolu. En effet, en 1936, cette étendue infinie perd, pour le poète, son essence dialectique, son dynamisme. Elle se transforme, durant son

[149] « Poesía de la guerra », *ibid*., p. 58.
[150] Cette œuvre a été récemment publiée sous la direction de Alfonso Alegre Heitzmann, *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van, (1936-1954)*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, ed. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999.

voyage d'exil, en véritable espace d'absence ne faisant que renvoyer le poète à lui-même et à son passé, au sentiment tragique d'avoir perdu sa terre natale. C'est ainsi que l'on trouve dans « Mar sin caminos » (deuxième partie de *En el otro costado)*, un poème intitulé « Me tengo que volver atrás[151] ». En ce sens, la mer, par son « immobilisme » et son silence, l'invitera à se recréer une patrie. On sait qu'il ne la trouve pas en Amérique du Sud et moins encore en Amérique du Nord[152], et c'est précisément la mer qu'il choisira comme patrie. Elle deviendra, à ses yeux, patrie universelle des exilés. Ce qui le conduira à écrire :

> *para el desterrado, la tierra mejor, el terreno único de su patria es el mar (terreno, digo, porque el mar tiene fondo y puede uno ser enterrado en él), patria universal.*
> *Sólo en el mar, lo universal, sol, luna, estrellas, son igualdad, libertad, fraternidad*[153].

Mais si la mer s'offrait à lui comme une patrie nouvelle, comme une nouvelle « matrie », pour reprendre les propres mots de Juan Ramón Jiménez, il n'en reste pas moins, qu'incapable de lui offrir ce qu'il ne savait pas encore entendre, à savoir la langue adamique, la langue universelle, elle ne contribuait alors qu'à construire un isolement futur, aux conséquences inestimables.

---

[151] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van*, *(1936-1954)*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 52.
[152] Nous avons déjà eu l'occasion de souligner le désamour de Juan Ramón Jiménez pour les grands espaces urbains (v. p. 33-40). Il dira de la ville phare des Etats-Unis, New York, « Nueva York se deshace, automáticamente, a sí misma. Es la forma más perfecta a eso tenía que llegar, de la decadencia del progreso ; mejor, del progreso decadentista, etc. », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 30.
[153] « Para el desterrado », *ibid.*, p. 53.

◆ La mer et la langue perdue.

Baigné par une langue qui n'était pas la sienne, Juan Ramón Jiménez, va peu à peu, développer des doutes sur son espagnol qui vont confiner à l'angoisse. Il écrit ainsi dans « Mi español se ha detenido » :

> *Desconfío de mí ya y desconfío ya de lo que leo ahora escrito en español en España y fuera de España.*
> *Y si quiero recordar, pensar, criticar el español, los españoles, ya no sé lo que leo, lo que hablo ni lo que escribo* [154].

Exilé, une peur va l'habiter, le torturer. Le maître va très rapidement craindre de perdre son espagnol, redouter que sa langue ne se meure en se fossilisant :

> *Hoy desterrado y deslenguado, creo que ningún español de los que conozco fuera de España habla en español, habla español, el español que yo voy perdiendo* [155].

> *Como el idioma es un organismo libre, y vive, muere y se transforma constantemente, el español que se venga hablando en España, desde el año 36, en que yo la dejé, habrá cambiado* [156].

---

[154] *In* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.*, p. 127.
[155] « Mi español perdido ¡ Qué estraño ! », *ibid.*, p. 126.
[156] « El español perdido », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 59.

On comprend, dans ces conditions, la multiplication de ses réflexions sur la langue, sa crainte du contact, apprécié par ailleurs, avec des locuteurs de langue espagnole hors d'Espagne, et sa perpétuelle recherche d'une langue naturelle et vivante[157].

Il explique son appréhension face, entre autres, aux locuteurs latino-américains de la façon suivante :

> *[…] no quiero y temo « perder » » mi español y « ganar » , ¡ qué estraño ! , los otros españoles [158].*

Mais contrairement à toutes attentes, il se rend compte progressivement que ses réticences face à l'autre, face aux autres, sont infondées et que les différences vont paradoxalement l'aider à se redécouvrir, à se découvrir, en le poussant à sortir de lui-même pour mieux se regarder à travers le regard d'autrui sans perdre pour autant, le sien propre. Naîtra alors le concept de « otredad ». Il lui apparaîtra que la seule « voie » possible pour retrouver la sienne consistera précisément, à s'ouvrir à tous et à s'emplir de toutes les différences. Le multiple sera en voie de devenir un, et la douleur relative à la langue dont il parle dans *Guerra en España* est en passe d'être alors surmontée :

> *Y si analizo esto y revivo aquello, decido que la única persona que habla español, en español, el español que yo creo español, era mi madre, tan natural, tan directa y tan sencilla, cuya voz sigo*

[157] Le texte suivant, en sus d'être plaisant, nous paraît illustrer assez bien son souci d'être toujours en prise avec une langue vivante : « Lo único bueno en esta estrañeza es saber bien, a veces, qué es lo bueno, cuál es el buen español de cada día (el que hablaba aquella muchacha de Sevilla, que por eso vino a nuestra casa de Madrid) era y es lo mejor de lo mejor. Pero, ¡ ay ! , a veces también ; no siempre, no siempre. Y la muchacha, cuando se dio cuenta de que yo " la escuchaba", se puso a hablar… mejor », *in* Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, introducción, organización y notas de Ángel Crespo, *op. cit.*, p. 62-63.
[158] *Ibid.*, p. 60.

oyendo debajo de la mía. Y sufro más que nunca que ella esté lejos de mí, tan callado y tan oculto su español de hoy bajo nuestra tierra andaluza, Osuna, Cádiz, Moguer [159].

Peu à peu, une voix s'élève des profondeurs de sa terre-mère. Elle lui parle du monde, de l'univers, et c'est à travers cette parole poétique que le maître décide alors de s'engager, redonnant vie à la mort elle-même, s'acheminant, plus sereinement, vers l'éternité. Cette voix devenue atemporelle sera celle, comme on l'aura compris, de sa mère[160]. À ce propos, il écrit :

¡ Qué cerca y qué lejos yo de mí ! Lo lejos hacia delante, sí es lejos ; lo cerca hacia atrás, qué cerca de mi madre, ¡ más cerca de mí que nunca [161] *!*

Intériorité, distanciation et altérité se combineront et lui laisseront entrevoir une langue dès lors, révélée. Mais pour atteindre sa complétude et s'offrir à lui dans toute sa transparence et sa pureté adamique, une dernière étape sera nécessaire.

◆ « En este tercero mar casi oigo tu voz ».

Son troisième et dernier voyage maritime lui apporte, cette fois-ci, la résurrection espérée :

---

[159] *Ibid*., p. 59.
[160] Ainsi il déclarera dans « En la profundidad » : « Mi madre viva, de quien yo lo aprendí todo, y más que todo mi lengua, hablaba como toda España para mí. Y España toda me habla ahora a mí, ¿ desde dónde ? , como mi madre ahora, más lejana en la superficie de esta tierra, más cercana ahondando aquí, atravesando la tierra en su profundidad, en la profundidad, más alta ahora para mí, de su muerte », *in* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit*., p. 137-138.
[161] *Ibid*., p. 60.

En este mar tercero,
casi oigo tu voz ; tu voz del viento
ocupante total del movimiento ;
de los colores, de las luces
eternos y marinos [162].

Au terme de ce chemin, il trouve la langue révélée, la reconnaissance des hommes, la présence d'un dieu désiré et désirant.

Comme une renaissance à lui-même, cette révélation prend tout d'abord la forme d'un cri de vie :

> *Cuando llegamos al puerto de Buenos Aires y oí gritar mi nombre, ¡ Juan Ramón, Juan Ramón ! , a un grupo de muchachas y muchachos, me sentí español, español renacido, revivido, salido de la tierra del desterrado, desenterrado, con mi piedra de mi Fuentepiña en el bolsillo del pecho. […] Comprendí. Todo aquello era por mi lengua, por la lengua en la que había escrito lo que ellos habían leído. Nunca soñé cosa semejante* [163].

La langue venait de se révéler. Il renaissait ainsi à lui-même :

> *No soy ahora un deslenguado ni un desterrado, sino un conterrado, y por ese volver a lenguarse, he encontrado a Dios en la conciencia de lo bello, lo que*

[162] « Conciencia plena », *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 278.
[163] « El milagro español », Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.*, p. 138.

hubiera sido imposible no oyendo hablar en mi español. En la casa de Dios estoy ahora hablando y España está, en Dios, conmigo. Ahora soy feliz, madre mía, España, madre España, hablando y escribiendo como cuando estaba en tu regazo y en tu pecho [164].

Dorénavant, certes il avait perdu sa terre, mais il réalisait qu'il s'était construit, qu'il avait retrouvé sa langue et rencontré Dieu :

Perdí mi tierra, pero
hecho yo, como yo, mi dios y tengo
mi lengua, amor, para decirlo.
Por encima de ti ya estoy, mundo
que fuerte mío cuando yo era
sólo yo.
Ahora, mundo, tú eres yo
tú estás en mí, yo te dibujo [165].

Il pouvait dès lors, s'appréhender comme totalité et partie, embrasser tout l'univers et communiquer avec lui, participer de son harmonie, de sa conscience, de sa beauté. En un mot, il venait de percevoir l'absolu. C'est ainsi qu'on peut lire ces derniers vers dans « En mi tercero mar » :

ahora yo sé ya que soy completo,
porque tú, mi deseado dios, estás visible,
estás audible, estás sensible

[164] *Ibid*., p. 139.
[165] *In* Juan Ramón Jiménez, *Unidad,* edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 1999, p. 114.

en rumor y en color de mar, ahora ;
porque eres espejo de mí mismo
en el mundo, mayor por ti, que me ha tocado [166].

Cette conception du langage, son attitude face à la langue, nous semblent fondamentales chez Juan Ramón Jiménez, lorsqu'il s'agit de lire son œuvre poétique. Elles nous fournissent, du moins le pensons-nous, des clefs de lecture essentielles. La langue qu'il paraît avoir toujours recherchée est bien celle qui lui permet non point de parler du monde mais d'être, grâce au verbe, le monde lui-même, dans sa pureté et sa transparence originelles. On peut d'ailleurs trouver, dans ses aphorismes :

Me dicen : ¿ por qué no sales a la vida ? Te dará nuevas emociones… – ¡ Bah ! Estoy creando un nuevo universo [167].

En un mot, son cheminement poétique semble bien consister à remonter, sans exclure l'émotion, jusqu'à l'essence, l'esprit et la valeur de toute chose.

Juan Ramón Jiménez venait de vivre une des étapes les plus importantes de son chemin de vie, la dernière peut-être, liée à un espace essentiel. Toutefois, il y eut avant d'y parvenir, d'autres « Stations » qui, elles aussi, jouèrent un rôle important.

---

[166] « En mi tercero mar », *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 275.
[167] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 400, p. 96.

2. « Passions » et « Stations » d’une vie.

Parmi ce que nous appellerons les « Passions » et les « Stations » du maître c'est-à-dire non point uniquement ses centres d'intérêts mais plutôt ses préoccupations profondes et ses obsessions, il en est, en plus de celles que nous avons déjà évoquées, quatre essentiellement qui occupèrent, sur le chemin de sa vie et de son œuvre, une place fondamentale tant par leur nature, leurs incidences sur sa création que par leur permanence dans ses écrits. Nous songeons, pour tout dire, à la mort, à la femme ainsi qu'à l'image de l'enfant et au rôle de Dieu. Autant de thèmes fondamentaux qui nous permettront, là encore après les avoir abordés, une meilleure approche des *Sonnets spirituels*.

De la mort de la matière à la matière de l'esprit.

Dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, la mort constitue l'un des thèmes les plus récurrents. Elle ne se cantonne pas à un recueil, mais traverse tant ses écrits en prose que son œuvre versifiée et acquiert ainsi, comme le souligne Gilbert Azam, une sorte de vie propre[168]. Elle ponctue pratiquement chaque recueil même si, de fait, elle se fait plus discrète entre les années 1916, année de son mariage avec Zenobia de Aymar, et l'année 1936 où, comme on l'a vu, il partit pour l'exil. Elle semble suivre le courant de sa vie et de son œuvre, l'habiter en quelque sorte, se métamorphosant au rythme des évènements qui marquèrent la vie du maître et des compositions poétiques qu'il réalisa. Tour à tour, elle met en valeur la vie ; elle est terriblement redoutée, incarnée, désirée, ennemie ou alliée.

[168] On lira avec beaucoup de profit le chapitre que Gilbert Azam consacra à la mort dans sa thèse *L'Œuvre de J.R. Jiménez, continuité et renouveau dans la poésie lyrique espagnole* ; thèse présentée devant l'Université de Toulouse-II le 3 février 1978 et publiée par l'Atelier reproduction des thèses, université de Lille III, Lille 1980.

◆ D'une esthétique de la mort à une éthique de vie.

La mort apparaît très tôt dans son œuvre, presque dès ses premiers poèmes. Tels Verlaine, Machado, Laforgue ou encore Albert Samain, Juan Ramón Jiménez s'attache à en montrer toutes les beautés. Elle prend place le plus souvent dans un cadre souriant où règnent la sérénité, la tranquillité, et où la vie explose dans toute sa pureté originelle. Dans « El cementerio de los niños », inclus dans *Almas de violeta,* le cimetière prend, dès les premiers vers, des allures de jardin d'enfants parsemé d'iris, de violettes et de jasmins qui répandent leurs parfums entremêlés et délicats. Le saule du cimetière ne pleure plus, la vie palpite de toute part, explosant en un vol de papillons bleus comme l'azur, et les niches se métamorphosent en nids qui semblent prêts à l'envol d'imaginaires colombes. Le poète ne retient donc ici que la beauté de la mort, et son aspect macabre et funèbre s'en trouve comme annulé :

[…]
Cual nidos de palomas,
nevados son los nichos ;
allí no llora el sauce
su lagrimeo fúnebre y sombrío.

Doradas siemprevivas,
inmaculados lirios,
violetas y jazmines,
perfuman aquel mágico recinto [169]
[…].

[169] « El cementerio de los niños », *in Almas de violeta, in* Juan Ramón Jiménez, *Antología poética (1)*, prólogo y selección Germán Bleiberg, Alianza editorial, ed. El libro de bolsillo, Madrid, 1993, p. 35.

Cette volonté de dégager une certaine esthétique de la mort n'est pas propre à ce poème. Elle s'exprime dans ses premières œuvres, comme dans *Platero y yo*, par exemple. Le poète semble vouloir faire partager à son âne cette paix de l'âme qu'il éprouve lui-même. On retrouve dans « Cementerio viejo » cette même tranquillité paisible, ce même bonheur de vivre au cœur de cette beauté fortement liée à la mort. Là, les papillons sont blancs et n'ont plus cette couleur azurée, et c'est la huppe qui a fait d'une niche son nid, la paronomase venant renforcer l'image :

> *¡ Cómo entran y salen los gorriones de los cipreses ! ¡ Míralos qué alegres ! Esa abubilla que ves ahí, en la salvia, tiene el nido en un nicho… Los niños del enterrador. Mira con qué gusto se comen su pan con manteca colorada… Platero, mira esas dos mariposas blancas* [170]*…*

Avec son âne, le poète se promène de tombe en tombe :

> *El Almirante… Doña Benita… La zanja de los pobres, Platero* [171]*…*

comme s'il visitait de leur vivant, ceux qui ne sont plus mais qui, par l'évocation du poète, continuent à être dans leur essence la plus parfaite et la plus dénudée, puisque leur existence ne se résume plus qu'à leur patronyme. C'est la beauté de la mort qui domine et qui prend son envol à l'image de ces moineaux qui entrent et sortent du cyprès qui s'élance vers le ciel. Aucune dramatisation donc. Point de tristesse, même lorsqu'il s'agit d'évoquer une

[170] *In* Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo,* edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 1996, p. 206.
[171] *Ibid*., p. 206.

amitié de collège, celle de Alfredo Ramos maintenant disparu, ou encore la pauvre Carmen, morte de phtisie :

> *El capitán Alfredito Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño, una tarde de primavera, con mi hermano, con Pepe Sáenz y con Antonio Rivero… ¡ Calla…! El tren de Ríotinto que pasa por el puente… Sigue… La pobre Carmen, la tísica, tan bonita, Platero… Mira esa rosa con sol… Aquí está la niña, aquel nardo que no pudo con sus ojos negros* [172]*…*

La vie est bien là, cependant, partout palpitante et sonore, créatrice d'une beauté absolue que le poète et son âne goûtent avec délice.

Si le poète, comme on le voit, s'emploie à extraire de la mort sa valeur esthétique, il paraît aller plus loin encore. En effet, des espaces qui lui sont consacrés – nous pensons plus particulièrement aux cimetières – semble émaner une extraordinaire force vitale. La mort se présente, alors, comme faire-valoir de la vie. Ces espaces funèbres paraissent, paradoxalement, renfermer la quintessence de l'existence dans toute sa sérénité et sa quiétude. Les cimetières apparaissent le plus souvent comme de véritables villes (« vie-île », devrions-nous écrire). Certains vont même jusqu'à s'apparenter à des villages avec leur place grouillante de vie :

> *Es como la plaza de un pueblo, lo despejado, lo claro, lo junto al cielo, a donde se viene, la mañana de asueto, a ver los lejanos horizontes azules. Sus tumbas se derraman, como unas ruinas bellas […]. Los niños se paran tranquilos entre ellas, hablándoles*

[172] *Ibid*., p. 206.

a sus juguetes, absortos en una hormiga, mirando sus globitos rojos, morados, amarillos…

Dan ganas de alquilar una tumba ¡ sin criados ! para pasar aquí la primavera [173].

Ces cimetières-villages[174], pourrions-nous dire, apparaissent comme la vraie ville, laquelle se retrouve reléguée, presque oubliée :

[…] la escasa yerba agriverde que los muertos de otro tiempo brotan, y una única florecita roja que el sol, cayéndose, exalta sobre una losa, colman de poesía esta hora terrible de las cinco, y hacen del cementerio un único hermano gemelo del ocaso inmenso, trasparente y silencioso, de cuya hermosura sin fin queda la ciudad viva desterrada [175].

Les éléments qui composent ces cimetières et les tombes qui les peuplent sont même, parfois, personnifiés, mettant en relief la vie. Juan Ramón Jiménez écrit, dans ce même poème, un peu plus haut :

[…] las espaldas y los hombros de las tumbas viejas, cuya piedra renegrida y polvorienta se tiñe, aquí y allá, de color de corazón.

L'esthétique qui émane des cimetières jiméniens est donc, avant tout, une esthétique qui met en relief les forces vitales, l'existence, et cette

[173] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, (1916)*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 197-198.

[174] Il écrira à ce propos dans *Diario de un poeta recién casado* : « 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. », *in* « Cementerio », *ibid.*, p. 166.

esthétique est toujours celle de la beauté. Pour lui, cette ville-cimetière revêt un aspect essentiel, paisible :

> *[…] verdadera ciudad, que atan con su paz amena y cantada de pájaros, en medio de la vida, más que los jardines públicos, que los puertos, que los museos*[176]…

Cependant, Juan Ramón Jiménez n'a pas toujours eu cette vision paisible et tranquille de la mort. À certains moments de sa vie elle lui parut terrifiante, et son attitude à son égard fut aussi maladive et obsessionnelle. Comment expliquer alors de tels revirements ?

◆ Du sentiment obsédant de la mort vécue à son abstraction incarnée.

Certains évènements tragiques vécus par le poète comme autant de « Passions », ont contribué à créer des bouleversements tels dans son existence, qu'ils induirent de véritables traumatismes dans sa vie et eurent dans son œuvre des répercussions si importantes qu'ils l'infléchirent.

On pense tout d'abord, essentiellement, à la mort violente de son père, survenue le 3 juillet 1900 dans la nuit, alors que le poète venait tout juste d'être appelé à Madrid, comme on l'a vu, par Rubén Darío et Villaespesa et que son avenir littéraire commençait à lui sourire. On songe ensuite à la mort de sa mère le 1er septembre 1928, de son neveu en mars 1938, de sa sœur Victoria décédée le 7 décembre 1949 ou encore à la longue agonie de sa femme Zenobia de Aymar, qui s'éteignit en septembre 1957, quelques mois après que l'on eut décerné le prix Nobel de littérature au maître et quelques mois avant que le poète ne mourût lui-même.

---

[175] « Cementerio en Broadway », *ibid*., p. 173.
[176] « Cementerios », *ibid*., p. 209-210.

Chacun de ces décès ne fera que réveiller le traumatisme déclenché par la mort du père, et tous contribueront à ce que ce thème se développe, vive, grandisse, et se métamorphose au sein même de l'œuvre car, comme l'écrira Juan Ramón Jiménez à propos de la Parque : « El que ha llegado a verla no puede olvidarla nunca[177] ». La mort cessera alors, pour un temps, d'être esthétisme. Elle se présentera dans toute sa matérialité, si l'on peut dire, et les papillons bleus qui imprimaient de blancs baisers sur les simples croix des niches dans la première version de « El cementerio de los niños », incluse dans *Almas de violeta*, vont imprimer maintenant, de doux baisers non plus sur les simples croix des niches mais sur celles des enfants morts dans la seconde version, que l'on trouve dans les *Rimas*, comme on peut le constater en comparant les deux strophes reproduites ci-dessous. La première :

Azules mariposas,
en amorosos giros,
imprimen blancos besos
en las sencillas cruces de los nichos [178]
[…]

devient :

Azules mariposas,
en amorosos giros,
imprimen dulces besos
en las sencillas cruces de los niños [179].

[177] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 52.
[178] « El cementerio de los niños », *in* Juan Ramón Jiménez, *Almas de violeta*.
[179] « El cementerio de los niños », *in* Juan Ramón Jiménez, *Rimas*.

⇨ Le sommeil redouté ou la mort désirée, un goût pour la morbidité.

Et c'est bien, précisément, l'obsession de la mort que fit naître la vue du corps inerte de son père, gisant sur son lit de mort. Une obsession qui, comme nous l'écrivions, réapparaîtra régulièrement, s'ouvrant sur de longs et douloureux déséquilibres mentaux et qui s'exprimera tant dans sa prose que dans son œuvre versifiée. Au sujet de ce sentiment obsessionnel face à la mort, il écrira, et ce sans la nommer :

> *Yo tengo siempre miedo a algo estraño, a una posible aparición macabra, a un no sé qué siniestro e invisible que me acompaña a todas partes* [180].

Ce sentiment, dès lors, ne le quittera que rarement et envahira toute son existence. Il dit lui-même dans *Estética y ética estética* :

> *A veces pienso que toda mi vida no ha sido más que un poner algodón en rama entre mi sien y el martillo de la muerte* [181].

La mort ira jusqu'à acquérir, pour lui, un visage. Elle s'incarnera en une figure monstrueuse aux griffes osseuses prête à déchirer la vie, en une figure isomorphe et terrifiante aux pattes hérissées, à la tête d'homme et au corps de chien qu'il sentira au plus profond de lui-même, à l'affût, sur le point de réduire à néant son existence. C'est d'ailleurs ainsi qu'il la décrit dans ses

[180] *In* Juan Ramón Jiménez, *Prosas varias, in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 38.
[181] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa, (1898-1954), (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1031, p. 191.

« Pages douloureuses », incluses dans *Prosa lírica (Con el carbón del sol),* la sentant rôder de toutes parts :

> *Y por los corredores largos encuentro siempre un perro negro con cabeza de hombre; sonríe y tiene los ojos iluminados y magnéticos : la esclerótica, de un amarillo intenso, y la pupila, fúnebremente negra* [182].

C'est très certainement la violence de ses obsessions face à la mort qui, durant un temps, contribua à développer chez lui, ce que nous pourrions appeler un goût du morbide. Cette morbidité va s'insinuer jusque dans ses compositions. Elle ira jusqu'à s'appliquer à son propre père, ce qui témoigne du traumatisme vécu par le poète à la mort de celui-ci. On peut lire ainsi, toujours dans *Prosas varias* :

> *Allá, en el cementerio del pueblo, bajo la claridad triste de estos crepúsculos de otoño, las luces de los nichos temblarán entre los cristales, y la jente irá leyendo las inscripciones de las lápidas. Yo, desde tan lejos, he leído la de mi padre y detrás del mármol he visto su cuerpo ya podrido y sus ojos azules fijos y tristes en la cara amarilla, como en aquel amanecer que lo encontró muerto* [183].

Les éléments macabres ponctueront également son œuvre en vers, particulièrement entre les années 1900-1916, et l'on ne s'étonnera pas, alors,

[182] *In* Juan Ramón Jiménez, *Prosas varias*, *in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 38.
[183] *Ibid.*, p. 37.

qu'au détour d'un vers, l'être en vienne à devenir « pasto de los gusanos y flores[184] ».

Ces visions, réelles ou bien imaginaires, vont déclencher chez Juan Ramón Jiménez, de terribles angoisses qui lui feront sentir la mort couler dans ses veines, au plus profond de son être. Il écrira ainsi :

> *Ella está en las olas rojas de nuestra sangre, esperando el momento en que un dique se abra, intentando romper todas las puertas. Está en el centro del mismo corazón, con la garra de hueso abierta, amenazando apretar y descomponer a cada instante la máquina divina de la vida [185].*

La douleur sera telle, la présence de la mort de son père si prégnante que, par transfert, il s'imaginera avec toute la force du futur, déjà mort :

> *Y llegará la cena, y en la mesa habrá bajo la tristeza de la lámpara, dos sitios vacíos. Pero yo soy un muerto por quien no lloran todavía, un muerto a quien no se puede poner coronas de flores, ni encender luces [186].*

On remarque par ailleurs que, dans certaines compositions où il évoque la mort d'un tiers, celle-ci est immédiatement recentrée sur la sienne propre. Ainsi fonctionne par exemple, le poème à Georgina Hübner :

---

[184] [*Sólo resta la muerte. ¡ Y el recuerdo no es nada !*], *in* Juan Ramón Jiménez, *Poemas mágicos y dolientes,* editorial Losada, Buenos Aires, 1965, p. 58.
[185] *In Palabras románticas, in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit*., p. 52.

(…) Irás por los caminos
y el naciente rosado de la luna
te evocará, subiendo entre los pinos,
mis tardes de pasión y de fortuna !

On peut donc dire ici, qu'en ces moments précis, le poète est totalement sous son emprise. La mort le domine de tout son poids, et celui-ci lui pèse tant qu'il ira presque jusqu'à la désirer[187]. C'est ainsi que l'on trouve, dans *Ideolojía*, l'aphorisme qui suit :

Las cosas han ocurrido como si yo me hubiera
muerto. ¿ Debo, pues, morirme y si no matarme [188] ?

Nous semblons, ici, atteindre le paroxysme de la douleur. Le fait de désirer mourir sera alors pour lui, d'une certaine façon, les premiers pas faits sur le chemin de l'acceptation. Mais, grâce à l'écriture, le poète va progressivement renverser cette situation, dépasser ce sentiment d'insupportable douleur. Peu à peu, grâce au verbe, il va parvenir à dominer ses craintes et à accepter l'idée que nous ne sommes sur terre, que de passage[189]. La mort deviendra de fait moins terrifiante, ainsi dans *Poesía* :

Muerte, ¡ si tu enterrarnos
no fuesen abismo duro y seco,
sino suave hondura,
profundidad inmensa !

---

[186] *In Prosas varias, in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 37.
[187] La peur sera si forte qu'il écrira les vers suivants tirés de *La muerte (1919-1923)* : « Miedo, ¿ te quedarás / tú en la vida, en el sol, cuando la muerte / me reciba en su tierra ? ».
[188] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa, (1898-1954), (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3514, p. 605.

¡ Si fueras, muerte,
como un negro verano subterráneo ;
si no importara, en ti, que el sol cayera,
porque la noche no fuese bella y clara [190] *!*

Ennemie, elle se métamorphose en alliée. Certes, la vie du poète reste limitée et dépend toujours, c'est une banalité, de la mort, mais celle-ci n'est plus fatalité, elle n'est plus que le destin de l'homme qui n'a pas, c'est une évidence, le pouvoir de l'annuler mais peut, selon ses œuvres, lui conférer la valeur qu'il souhaite. Dans un poème imprécatoire du même recueil, on perçoit très nettement ce renversement :

¿ Cómo, muerte, tenerte
miedo ? […]
¿ No te traigo y te llevo, ciega,
como tu lazarillo ? ¿ No repites
con tu boca pasiva
lo que quiero que digas ? […] [191].

La mort devient, à ce moment, une alliée supplémentaire, grâce à laquelle il tentera de mieux se connaître et de mieux percer le secret mystère de l'existence, autrement dit le secret de la mort même et ce grâce au songe qui, lui aussi, changera de valeur.

[189] On peut lire dans « La mano contra la luz » : « No somos más que un débil saco / de sangre y huesos, / y un alfiler, verdad, puede matarnos », *in* Juan Ramón Jiménez, *Poesía*, editorial Losada, Buenos Aires, 1946, p. 49.
[190] *Ibid*., p. 48.

⇨ Le songe bâtisseur.

Craint dans un premier temps, le songe apparaît alors comme l'un des moyens les plus sûrs pour tenter de percer le mystère de la mort et de la vie. C'est ainsi qu'on peut lire dans le recueil *Poesía* :

> *¡ Cómo aprendemos a morir*
> *en ti, sueño !*
> *¡ Con qué belleza majistral*
> *nos va llevando – por jardines,*
> *que nos parecen cada vez más nuestros –*
> *al gran conocimiento de la sombra* [192] *!*

Mort et vie semblent, dès lors, tendre vers le même point, vers une sorte de fusion promise. La nuit, auparavant redoutée, devient promesse de révélation. C'est ce qui ressort du poème « La muerte », inclus dans *Belleza* :

> *[…]*
> *– ¡ Qué afán, al olvidarse, cada noche,*
> *del recuerdo avivado de mañana ! –*
>
> *Y luego, al fin – ¡ qué gozo ! – , en su momento justo,*
> *la suprema delicia, el cumplimiento*
> *– ¡ anochecer, eterno amanecer ! –*
> *del secreto infinito de la muerte* [193].

[191] *Ibid*., p. 40.
[192] *Ibid*., p. 26-27.
[193] « La muerte », *in* Juan Ramón Jiménez, *Belleza*, editorial Losada, Buenos Aires, 1959, p. 86.

La mort apprivoisée apparaît, maintenant, dans tout son dénuement. Elle semble facile, accessible, se réduisant à une plongée au centre de soi-même qui contiendrait en germe, peut-être, la promesse de se mieux connaître. C'est ainsi qu'on lira les quatre vers qui suivent :

Morir es sólo
mirar adentro ; abrir la vida solamente
adentro ; ser castillo inespugnable
para los vivos de la vida [194].

Mais cette promesse d'une meilleure connaissance de soi induira, pour le poète, une promesse plus fondamentale encore : celle de percer le mystère de l'absolu, de l'infini, et donc d'accéder, peut-être, à une possible éternité.

◆ La mort : une possible promesse de vie éternelle.

La relation entre la mort et le poète se fait donc, à certains moments, plus intime. Entre eux se crée parfois une véritable interdépendance. Une fois la peur abolie, la mort se fera, de fait, comme il a été mentionné, l'alliée du poète dans la quête du sens qu'il a entreprise. Juan Ramón Jiménez écrit ainsi dans le poème imprécatoire à la mort, déjà cité : « […] ¿ No estás aquí conmigo, trabajando ? [195] ». Progressivement, une fois la douleur et l'angoisse surmontées, la mort va devenir plus abstraite, plus intellectuelle, plus essentielle, peut-être. Il se la représente désormais, sous la forme d'un blanc visage dans « Nostalgia de blancura », et la vision qu'il en a, dans ses songes, confère plus de force au poète :

[194] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poesía*, editorial Losada, Buenos Aires, 1968, p. 50.
[195] *Ibid*., p. 40.

[…]

¡ Un sueño largo, un sueño breve !

¡ Lo bastante para ser fuerte !

¡ Lo bastante para la muerte [196] !

La regarder en face pour la connaître, pour se connaître, ne lui demande aucun effort :

Como la muerte va siempre dentro de nosotros, no hay
más que volver los ojos hacia dentro para ver su cuerpo
de reina trájica [197].

Cette connaissance de lui-même qui passe par la mort va jusqu'à lui apparaître indispensable, car la connaître revient à connaître l'existence, son existence :

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo ;
[…]
Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú, en tu turno, vistas
de huesos pálidos mi alma [198].

L'attitude de Juan Ramón Jiménez est ici singulière et en rien comparable, par exemple, à celle d'un Antonio Machado. Si ce dernier s'intéressait à la mort, c'était pour lui soustraire les personnes aimées qu'elle

[196] *In* Juan Ramón Jiménez, *Estío*, editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 94.
[197] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 52.

avait fauchées ; chez Juan Ramón Jiménez, l'évocation de la mort, y compris de celle des autres, finit toujours par se rapporter à la mort du « moi », porté qu'il est par une aspiration à la connaissance du monde et à la connaissance de soi. En un mot, le poète entrevoit, grâce à la mort, un des chemins qui peut le mener vers l'Unité.

⇨ La mort ou la possible révélation du mystère de l'Unité.

Le cheminement personnel du poète va contribuer à ce que la mort, dans son œuvre, se rapproche irrémédiablement de la vie. L'une et l'autre vont fusionner et ne faire plus qu'un. Elles apparaîtront, alors, telle une entité qui, en elle-même, sera comme l'image de la révélation de l'absolu. Une mère en quelque sorte tout à la fois destructrice et créatrice. Créatrice, car elle porte en germe la destruction, destructrice à la seule fin d'être, le moment venu, créatrice. La dialectique douloureuse de la vie et de la mort semble, au moins en apparence, résolue ; le poète donne le sentiment de se rapprocher de sa quête du sens et de l'essence, en un mot de l'image de Dieu.

On trouve trace de cette fusion entre vie et mort dans de nombreuses compositions. Juan Ramón Jiménez écrira d'ailleurs : « […] Vida es muerte en la misma proporción que muerte y vida…[199] ». De cette alchimie naîtra l'unité, et le poète paraîtra, alors, se rapprocher de l'objet de sa quête. C'est, entre autres, le sens que nous donnons au court poème « Madre » :

¡ Si pudiera llevarte
yo a la nada, en mis brazos, de tu vida,
como tú me llevabas, cuando niño,

[198] « Cenit », *in* Juan Ramón Jiménez, *Belleza*, editorial Losada, Buenos Aires, 1959, p. 147.
[199] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, (1897-1957), (metamórfosis, IV)*, libro inédito, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 735, aphorisme n° 4058. Il écrira également : « Vida y muerte son lo mismo. Vida no es más que muerte dominada, controlada. » *Ibid.*, aphorisme p. 493, n° 3034.

de tu pecho a la cuna [200] *!*

La mort peut donc se présenter dès lors, sous les traits de cette mère que nous venons d'évoquer. Dans ce sens, il dira dans *Belleza* :

La muerte es una madre nuestra antigua,
nuestra primera madre, que nos quiere
a través de las otras, siglo a siglo,
y nunca, nunca nos olvida ;
madre que va, inmortal, atesorando
– para cada uno de nosotros sólo –
el corazón de cada madre muerta [201]
[…].

À l'image de la Sainte Trinité, l'un et le multiple se confondent en une « Balade de la mort multiple ». C'est ainsi que nous aimerions lire le poème au titre hautement symbolique, « Raíz de la existencia », en hommage à sa sœur disparue, Victoria. La terre qui l'a ensevelie finit par lui redonner vie, une vie cette fois éternelle :

La tierra misma te parió completa,
en parto único de pulcritud plena.

¡ Cómo tuviste, hermana mía, presa
en tu naturaleza a la naturaleza !

¡ Qué definida mezcla, eras
de fuego y agua, de aire y piedra [202] *!*

[200] *In* Juan Ramón Jiménez, *Belleza*, editorial Losada, Buenos Aires, 1959, p. 32.

On passe sans cesse dans ce poème, de l'un au multiple et du multiple à l'un. L'espace vital où prend place sa sœur est ici précisément, l'espace de la métamorphose perpétuelle et donc de la vie éternelle :

Hermana, yo sé que estás, ahora, en la postrera
cumbre, dormida, de la gloria eterna.

Hermana, yo sé que en todo me esperas
como en tu sonreír cuando eras doncella

Que eres ahora tan mía como eras
en los días de nuestras adolescencias.

Il y a, nous semble-t-il, bien plus qu'un simple panthéisme dans ces vers. La mort est transcendée, et ce grâce au verbe dont elle va devenir l'aliment éternel. Religion et philosophie se recouvrent, et la poésie, acte de foi, se constitue en espace fondateur ouvert sur l'éternité. Dans ce poème consacré à sa sœur Victoria, c'est bien là d'une forme de victoire sur la mort dont il s'agit. Nous touchons, ici, au plus profond de la poésie jiménienne. Nous nous rapprochons de ce qui en fait la spécificité, la singularité, en un mot, l'essence : la métamorphose. C'est elle, en effet, qui est au cœur de son écriture, et c'est ce cœur qui lui insuffle vie. La métamorphose est, tout d'abord, comme on le pressent ici, l'espace de jonction où se côtoient, s'interpénètrent, sans s'annuler, plusieurs courants de pensée, qu'il s'agisse du catholicisme ou bien encore d'une certaine forme de panthéisme. Il nous apparaît difficile de séparer ces courants sans risquer de dénaturer l'essence de son œuvre, car ce qui en fait précisément la valeur, c'est la coexistence de tous ces courants qui, à l'image

[201] *Ibid*., p. 59.
[202] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van), 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit*., p. 200.

du va-et-vient de la mer, passe de l'un à l'autre grâce à la dynamique et à la spécificité de la métamorphose qui permet au poète de créer un nouvel univers, unique, le sien.

Par ailleurs, il n'est pas étonnant que ce phénomène soit, ici, d'autant plus sensible. En effet, la structure de la métamorphose est la seule, de fait, qui lui offre la possibilité d'exprimer et de dépasser cette dialectique de la mort et de la vie, de la destruction et de la création. Elle est très exactement le point de jonction où arrive le poète et d'où il part, l'instant où l'opposition, la dialectique, se fondent, se transcendent et se transforment perpétuellement, et de façon infinie, pour déboucher, comme nous le disions, sur un nouvel univers qui aurait pour centre fixe le poète. Autour de lui tournerait alors l'univers créé, le poète serait tout à la fois le réceptacle et le point fixe d'où émanerait un autre univers, celui-ci transfiguré. C'est en ce sens que la métamorphose nous semble la quintessence de son écriture, elle lui permet, dans le cas présent, de résoudre la dialectique qui nous occupe.

⇨ La mort, aliment éternel ou la mort transcendée par l'écriture.

La mort apparaît, selon nous, comme un véritable moteur d'écriture, et c'est précisément l'écriture qui, patiemment, lui permettra de la transcender. La mort poussera le poète vers le total dénuement de son œuvre et de son style, lui promettant ainsi, peut-être, l'éternité. Le cheminement qu'il réalise, paradoxalement grâce à la mort[203] lui donne, ou lui redonne selon les périodes, foi dans une poésie, la sienne, qu'il pressent éternelle. Écoutons son poème intitulé « Otoño corporal » :

[203] Le terme de cheminement nous apparaît, ici, tout à fait adapté. En effet, le poète réalise, grâce à la mort, un véritable voyage : « […] ¡ Pero morir es viajar, / morir es trascender ; / y tú estás trascendiendo / – recordarte sería acompañarte – , / en las noches de estrellas, / en las auroras puras, / en las altas puestas de sol, / vivo tú,

Nada me importa esta muerte
que es la caída del cuerpo.
No me moriré al morirme
de esta manera de aquí.

– ¡ Qué alegría no saber
qué muerte será mi muerte,
ni en qué siglo, ni si en esto
o en los que habrá de llegar ! –

¡ Qué alegrón esta conquista
del ignorarse el morir,
el morirse verdadero [204] *!*

Et c'est bien dans le papier que le poète veut creuser sa tombe, sûr de sa résurrection. Lisons le poème intitulé « La Obra » :

¡ Adiós, tú – yo, yo mismo – , que te quedas
– que me quedo, ¡ qué bien ! – , en tierra firme,
yéndome por la mar ; seguro
contra muerte de agua !

¡ Adiós, tú – yo – !
¡ Con qué sonrisa
– como en un trueque májico de flores – ,
nos separamos, el mortal – yo – , el padre,
de mí, el hijo inmortal [205] *!*

vivo tú, vivo y ardiente, / sobre la pobre paz de nuestro seco olvido ! » écrit-il dans « La muerte », *in* Juan Ramón Jiménez, *Belleza*, editorial Losada, Buenos Aires, 1959, p. 42.
[204] *Ibid*., p. 152.
[205] *Ibid*., p. 139.

Son œuvre sera le tombeau de sa vie et, si elle accède à l'éternité, c'est qu'il aura consumé ses jours dans son désir de les métamorphoser à jamais en la quintessence de la vie même. C'est à ce prix qu'il pourra s'exclamer : « Al lado de mi cuerpo muerto, / mi obra viva[206] ».

La sépulture du poète sera alors de « pierre et de ciel » et son désir à jamais clairement énoncé. On pourra lire, à ce propos, dans *Piedra y cielo* :

Quisiera que mi libro
fuese, como es el cielo por la noche,
todo verdad presente, sin historia.

Que, como él, se diera en cada instante,
todo, con todas sus estrellas ; sin
que niñez, juventud, vejez quitaran
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.

¡ Temblor, relumbre, música
presentes y totales !
¡ Temblor, relumbre, música en la frente
– cielo del corazón – del libro puro [207] !

Toutefois, avant d'atteindre cet idéal, le poète se devra de franchir d'autres « Stations » et de surmonter d'autres « Passions ». Il en est une, face à laquelle il va très vite se trouver confronté, une « Passion ». Passion, en effet, qu'il devra obligatoirement dépasser s'il veut parvenir au terme du chemin spirituel qu'il a entrepris ; une « Passion », on ne s'en étonnera pas, fortement

[206] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poesía*, editorial Losada, Buenos Aires, 1968, p. 84.
[207] *In* Juan Ramón Jiménez, *Pierre et ciel*, édition bilingue, préface et traduction de Bernard Sesé, José Corti, Paris, 1990, p. 278.

liée à la mort et à l'enfant, on pense, comme on l'aura compris, à la « Passion[208] » que constituera pour lui, la femme.

La femme : du livre de l'enfance à l'enfant livre.

La femme apparaît de façon récurrente dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez. Comme la mort, elle traverse pratiquement toute son écriture et l'on a d'ailleurs beaucoup écrit à ce sujet. Dans la plus grande partie des études totales ou partielles qui lui ont été consacrées, (on pense en particulier au travail de Graciela Palau de Nemes ou encore à celui de Gilbert Azam), on s'est essentiellement attaché tantôt à établir un lien entre la biographie du poète et son œuvre, tantôt au traitement du nu dans sa poésie, et l'on comprend aisément pourquoi. Nous avons choisi ici une autre voie. Celle-ci restera intimement liée au principe moteur, selon nous, de la poétique jiménienne : la métamorphose. Il s'agira donc bien plus, comme nous avons essayé de le faire pour la mort, de mettre en évidence un processus que de réaliser une étude ponctuelle qui concéderait une valeur primordiale à la synchronie même si, de fait, nous aurons recours à cette dernière.

◆ De l'enfant pur à l'érotisme de l'homme.

La femme est présente très tôt dans l'œuvre et, bien souvent, elle prend place dans certaines évocations de l'espace enfantin, où l'on voit déjà, et ce peut être une évidence, le lien intime qui se tisse entre la femme et l'enfant.

[208] Le terme de « Passion » nous semble, ici, particulièrement approprié, car le poète utilise pour nous parler de sa souffrance liée à l'amour de nombreux éléments qui nous renvoient directement à la Passion du Christ. Ainsi, le poète délaissé se retrouve avec une blessure au flanc ou encore avec une branche d'épines, comme par exemple dans le poème XXIX de *Elejías*.

Ainsi, dans *Platero y yo* par exemple, on la rencontre comme au Siècle d'Or, qui tente de franchir un ruisseau, où se baignent des iris jaunes, en évitant que son pied de neige ne se fonde dans le pur cristal de l'eau. Elle apparaît alors, d'une pudeur extrême ; sa retenue dans le dévoilement de sa personne est telle que la parole qu'on lui adresse très rapidement l'empourpre : « Al hablarle yo, Antoñilla se encendió toda, quemando su arrebol las pecas que picaban de ingenuidad el entorno de su mirada gris[209] », dit la voix poématique. Tel un soleil, elle est le plus souvent, observée à distance, comme si le « moi » tentait de comprendre intuitivement le fonctionnement de cet être si différent de lui-même, craignant inconsciemment peut-être de se brûler à son contact. Le « moi » se pose alors en observateur ingénu et émerveillé. Juan Ramón Jiménez écrit en ce sens, dans « La casa de enfrente », en parlant d'une jeune fille qu'il admirait dans son enfance :

> *¡ Cuántos sueños le ha mecido a mi infancia, esa pobre pimienta que, desde mi balcón, veía yo, llena de gorriones, sobre el tejado de don José [210] !*

On retrouve ce même sentiment dans l'œuvre en vers, en particulier dans « Adolescentes » où le jeune homme, après une phase d'observation, ose s'approcher, confiant et pur, de la jeune fille :

> *En el balcón, un instante*
> *nos quedamos los dos solos.*
> *Desde la dulce mañana*
> *de aquel día, éramos novios.*
> ……

[209] On pense, ici, à l'évocation de Antonia, *in* Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 1996, p. 197.
[210] *Ibid*., p. 108.

Le dije que iba a besarla ;
bajó, serena, los ojos
y me ofreció sus mejillas,
como quien pierde un tesoro [211].

S'il arrive au poète encore enfant de pleurer, c'est de bonheur, car la blancheur de la femme ne fait que rehausser la beauté du monde qui l'entoure. Ses pleurs sont alors communion dans le remerciement. C'est dans cet esprit que nous lisons ces deux vers de « Recuerdos » :

Miré su frente blanca,
y la besé en los ojos, sollozando [212].

Mais le poète assoiffé de connaître et de comprendre le secret mystère du monde, à travers ces êtres qui le fascinent, va rapidement toucher à l'impossible, car ces « amours » d'enfance vont bien vite s'évanouir et donner la pleine mesure de leur limite. C'est ainsi que Juan Ramón Jiménez écrira dans « Balada del primer amor » :

El primer amor es blanco. Como una estrella, como una flor de almendro, como una almendra en leche, como una piedra de arroyo, como el armiño, como los dientes de Natalia, como la espuma, como el marfil de un piano nuevo, como una muselina con luna, como una mano de ensueño… como el jazmín… […]
El primer amor se muere con los niños, como las mariposas en invierno, como los suspiros solitarios,

[211] *In* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética, (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 57.
[212] *Ibid.*, p. 53.

como las madres jóvenes, como las sombras de los buenos sueños, como los días felices, como los polluelos sin madre, como una golondrina cansada sobre el mar, como un primer amor [213]*…*

Après une phase d'ouverture sur l'autre va succéder, semble-t-il, une phase de repli sur soi-même[214]. Après avoir tenté, à partir du réel, de percer ce mystère, c'est auprès de la femme rêvée et de la femme liée au monde de l'art qu'il va s'adresser, porté qu'il est par l'espoir d'obtenir la réponse à la question à laquelle il aspire. Des poèmes surgiront donc, dans son œuvre, tels que « Una mujer de Ticiano » ou bien encore le poème n° 105 de *Poesía* dont une des strophes dit :

La mujer, con la música, es la música ;
surtidor de la sombra
– el pozo inmenso –
que es nuestro ardiente corazón profuso y rítmico
de hombre [215]*.*

Mais, là encore, la femme garde jalousement son secret, elle ne lui sera d'aucune aide dans son entreprise, et ce n'est pas plus par le biais du rêve que la femme lui fournira une réponse, bien au contraire. Progressivement, la femme qui préside à ses rêves va devenir inconsistante, évanescente, fuyante, allant même jusqu'à devenir, comme la mort en son temps, chimère obsédante

[213] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 80.
[214] Encore une fois, nous insistons sur le fait que nous ne nous faisons pas une obligation de respecter la chronologie d'apparition des textes. Les éléments que nous mettons en évidence peuvent parfaitement coexister au sein de chaque recueil mais dans des proportions qui diffèrent. Ce qui précisément nous paraît intéressant ici, c'est de choisir les textes qui nous semblent les plus significatifs et qui nous permettent de mettre en lumière ce double mouvement d'ouverture et de repli qui informe sa poétique tout en essayant d'en signaler la direction.
[215] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poesía (en verso) (1917-1923)*, editorial Losada, Buenos Aires, 20 mai 1968, p. 78.

et perturbatrice. C'est ce qui nous semble ressortir de « Balada de una mujer estraña » :

> *[…] Cae la tarde lluviosa y una luna rodeada de oro brilla vagamente en los árboles con grandes mirlos negros. Oculta bajo la pomposidad de un árbol desbordado, una mujer estranjera, de húmeda mirada fascinante, os sonríe. Es matemente blanca. Nadie. Silencio. De pronto se levanta la falda de seda negra. Y os deja entrever – ¡ horror ! – una vejetación estraña* [216].

C'est un sentiment de mort dont est empreinte cette femme, qui ne demandera qu'à ressurgir le moment venu. Toutefois, obéissant toujours à ce même mouvement pendulaire, apparaît une nouvelle phase d'ouverture. Suite à ses expériences antérieures, qui pour l'heure n'ont pas abouti, c'est vers l'érotisme, parfois le plus débridé, que Juan Ramón Jiménez va se diriger. Soudain, tel le claquement d'un éclair, c'est un soupir sensuel qui fait tressaillir le bois triste et solitaire qui constitue, maintenant, la toile de fond de certaines de ses œuvres[217]. Dans « Balada a Francina en el campo nocturno », on peut lire en effet :

> *[…] entre la sombra, la lujuria derramaba su frondosa avidez, olía a tierra mojada, a raíces, a sexo, a tallos verdes…*
>
> *El molino rumiaba, a lo lejos, la canción monótona de su piedra vieja, y el salto de agua esparcía en la noche*

[216] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 92.
[217] Nous nous référons, ici, au poème « La canción de la carne » extrait de *Ninfeas*.

divina y dorada una fragancia húmeda que avivaba
todas las nostaljias adolescentes y sentimentales [218]…

L'érotisme va alors envahir l'univers poétique et onirique de Juan Ramón Jiménez. Les iris ou les lis de jadis, garants d'une certaine pureté, vont progressivement être entraînés par les délires de la chair vers leur perte prochaine. C'est de cette façon qu'on se plaira à lire les vers qui suivent en supprimant le blanc (cela s'impose…) entre la préposition « de » du troisième vers et le substantif auquel elle se rattache :

Sensualidad, veneno azul, cómo embelleces
los sueños con estrellas ! ¡ Cómo tu torpe mano
nos lleva a los naufrajios de lirios ! ¡ Cuántas veces
surges, como el amor, de un libro, de un piano [219]
[…]

Le sentiment érotique va acquérir une telle force qu'il va s'appliquer peu à peu à l'univers tout entier allant jusqu'à pénétrer les cimetières eux-mêmes, transformant les roses du souvenir qui fleurissent les tombes en d'autant de bouches féminines, avides encore au-delà de la mort, de baisers enflammés. Ce sentiment érotique va devenir quasiment pathologique, et les expressions stylistiques de cette pathologie obsessionnelle seront, entre autres, la répétition et un rythme qui apparaîtra comme de plus en plus accumulatif. On peut percevoir ce phénomène dans « Balada de las rosas del cementerio viejo » :

[218] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 96.
[219] *In* Juan Ramón Jiménez, *Elejías*, editorial Losada, Buenos Aires, 1964, p. 63.

¡ ROSAS ! ¡ Bocas ! ¡ El cementerio viejo está cerrado ;
y por las rendijas de la puerta vieja, se ve el suelo verde
todo lleno de rosas, de bocas sonrosadas ! […]
Margarita Garrido, Manuela, Rosa Hernández, Lola Márquez… ¡ primaveras muertas hace treinta años, ojos negros, claros, azules, hechos celindas, cabellos negros y de oro, pechos morenos, manos blancas ! […]
¡ Y las rosas y las bocas ! ¡ Bocas, rosas, con sol, con brisa, con fragancia, bocas, músicas, fragancia del cementerio viejo [220] *!*

Le sentiment morbide dont nous disions, il y a peu, qu'il ne demandait qu'à ressurgir, ressurgira dès lors avec force, et la femme, associée à un érotisme exacerbé, va devenir synonyme de mort. Elle n'est alors plus promesse d'aide pour percer le mystère de la vie et du monde ; son trésor n'est plus que chair, et le prix de celui-ci n'est pas assez élevé pour espérer atteindre l'éternité. Elle n'est que piège de chair qui, une fois refermé, entraîne le « moi » vers une disparition certaine. C'est de la sorte que le poète s'exprime dans *Elejías* :

¡ Yo iba cantando, un día, por la pradera de oro,
Dios azulaba el mundo y yo era alegre y fuerte ;
tú estabas en la yerba, me abriste tu tesoro,
y yo caí en tus rosas y yo caí en la muerte [221] *!*

La femme s'assimile progressivement à la Parque : « Te entregas cual la muerte », écrit le poète[222]. Ce dernier se sent alors irrémédiablement attiré vers

[220] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 86.
[221] *In* Juan Ramón Jiménez, *Elejías*, editorial Losada, Buenos Aires, 1964, p. 95.

sa propre chute. Progressivement, la paralysie le gagne, et le spectre terrifiant de l'impossibilité d'écrire le guette :

¡ Estoy negro de vicio, de sol y de pereza,
roto para la lira y para los amores,
mujer que pones tu oro al fin de mi tristeza,
lejos, entre la niebla de un país de flores[223] *!*

La chair ne va véhiculer pour lui que tristesse, et la promesse de percer le mystère de l'existence et de l'éternité s'éloigne, tout comme la pureté recherchée qui devait lui permettre une lisibilité directe, totale et éternelle, de l'univers, de son univers.

◆ La chair est triste et la pureté éconduite.

Sa tristesse est grande car il éprouve la déception de la chair[224], qui ne le guide pas comme il l'escomptait vers l'absolu auquel il aspire. Il souffre aussi de ce que l'amour se fane comme se fanent les fleurs de son âme. Bientôt, le printemps ne ressemble plus au printemps mais à l'automne, saison morte, qui voit mourir, les unes après les autres, ses amours éphémères et frustrées. Juan Ramón Jiménez écrit ainsi dans *Elejías* :

¡ Otoño, triste otoño ! tiempo de alma sin flores,
primavera invertida, sol enfermo, quimera
de ilusiones, ¿ por qué remueves los amores

[222] « Desnuda », *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética, (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 414.
[223] *In* Juan Ramón Jiménez, *Elejías*, editorial Losada, Buenos Aires, 1964, p. 53.
[224] Il dira à propos de sa sensualité : « Mi sensualidad es el prado en que pace mi tristeza. », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, (1897-1957), (metamórfosis, IV)*, libro inédito, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 137, aphorisme n° 683.

que murieron un día de oro, en primavera [225] *?*

C'est alors qu'il entre dans une nouvelle phase et qu'il tente, sans abolir les attraits de la chair à laquelle il ne peut renoncer, de s'ouvrir un peu plus à la pureté en l'associant aux expériences érotiques antérieures, espérant ainsi trouver l'équilibre auquel il aspire.

On en perçoit les effets dans *Estío* où certaines femmes vont s'apparenter à Eve[226]. Ses efforts vont alors consister à revêtir la très sensuelle Francina des Balades, qui reste encore malgré tout une « ¡Venus caída al mundo[227] », d'une plus grande pureté en la rapprochant de Marie Madeleine, espérant certainement ainsi non pas atteindre l'absolu mais, au moins, racheter ses péchés. Si le sein de la femme possède toujours les rondeurs de la sensualité, il a également la blancheur de celui d'une sainte, ce qui amènera la voix poématique à dire :

Yo fui novio de una santa
que tenía blanco el seno ;
y su seno me dio tanta
blancura, que aquella santa
me hizo niño y me hizo bueno [228].

Dans le même sens, on pourrait également s'appesantir sur l'amour que les religieuses du Sanatorium del Rosario de Madrid suscitèrent en lui ; thème très développé par Graciela Palau de Nemes[229]. Son amour pour elles l'aida,

[225] *In* Juan Ramón Jiménez, *Elejías*, editorial Losada, Buenos Aires, 1964, p. 62.
[226] On pense, entre autres, au poème « Eva », *in* Juan Ramón Jiménez, *Estío*, editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 35.
[227] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poemas májicos y dolientes*, editorial Losada, Buenos Aires, 1965, p. 71-72.
[228] Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, volume 1, prólogo y selección de Germán Bleiberg, Alianza editorial, Madrid, 1993, p. 115.
[229] On pourra lire, à ce propos, les pages 193 à 223 du livre très documenté de Graciela Palau de Nemes (édition en deux volumes) : *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974.

très certainement, à s'acheminer vers ce que le poète jugeait être un rachat nécessaire, mais qui fut un amour, si l'on nous autorise cette image, en noir et blanc.

Il n'en reste pas moins que cet équilibre, entre la chair et l'âme, vers lequel tente désespérément de se diriger le poète va très vite se révéler difficile, voire impossible. Il va de nouveau conduire le poète vers une tristesse infinie, car la tension deviendra rapidement insupportable. Il percevra en effet, que la vie de la chair ne peut entraîner, dans ce schéma, que la chute de l'âme. Le poème intitulé « Epitafio » nous paraît être, de ce point de vue, une illustration probante :

Muertos tú y yo. Lo mismo
que un día de esos vastos,
con el suelo muy hondo,
con el cielo muy alto.
Amor, mi cuerpo arriba,
tu alma, amor, abajo [230].

On comprend, dans ces conditions, que le poète s'interroge avec plus d'insistance sur l'âme et sur le corps et qu'il se demande de façon presque obsédante, avec une multitude de répétitions et de vers interrogatifs, comment il pourrait parvenir à rendre stable cet équilibre :

¿ El cuerpo tiene más hambre,
o el alma ?… ¿ Y de qué ? Si hago
el gusto del cuerpo, el alma
es la que ansía… ¿ qué ? Si, harto,
hago lo que el alma quiere,

[230] *In* Juan Ramón Jiménez, *Estío*, editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 100.

anhela el cuerpo… ¿ qué ? Hastiado
el cuerpo, el alma es de oro ;
el alma, el cuerpo es el áureo [231].

Mais, pour l'heure, il n'y parvient pas et cet antagonisme initial de la chair et de l'âme va se doubler d'une dialectique qui sera, à terme, pour Juan Ramón Jiménez, source de douleur. Nous voulons parler d'un nouvel antagonisme fondamental pour le poète, et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, qui va naître du précédent : celui de la beauté et de la bonté. Cette nouvelle dialectique, passage obligé pour qui a entrepris une quête spirituelle, va jouer un rôle particulièrement important aussi bien dans son œuvre en vers que dans son œuvre en prose, car c'est précisément la bonté qui, à notre avis, constitue l'un des fondements de sa poétique. On a déjà eu l'occasion de s'en rendre compte lorsqu'a été abordée la question de l'engagement poétique[232]. En effet, pour lui, la poésie ne peut tendre qu'au bien, et il ne conçoit l'écriture que comme promesse d'accéder, grâce à elle, à un monde meilleur. Sa parole se veut, avant tout, apte à construire un univers d'harmonie et de paix, le sien, qu'il nous invite à partager suivant son exemple. On perçoit très nettement ce conflit naissant entre beauté et bonté dans un poème inclus dans *Estío* :

Dice LA HERMOSURA, alzando
la mano del corazón,
frío nido del orgullo :
¡ bonita, sí ; buena, no [233] *!*

[231] *Ibid*., p. 56.
[232] Nous renvoyons aux parties intitulées « L'engagement politique » et « l'engagement poétique » du présent travail.
[233] *In* Juan Ramón Jiménez, *Estío*, editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 67.

Ainsi, d'une part, le poète recherche perpétuellement à travers la femme un amour qu'il a encore du mal à cerner et qui sans cesse lui échappe, il suffit d'ailleurs de lire les vers qui suivent pour s'en rendre compte :

… Te sorprendí de pronto
en un jardín, tras los laureles. Blanco
tu resplandor aún – como el de un ánjel
en el turqués de la mañana ; pálido
de fe – , se alejaba de mi alma
como un sueño del soñador. Y, súbita,
mi mano
inútilmente te quería
cojer [234] *[…].*

D'autre part il voudrait fuir les attraits de la chair qui ne font que le précipiter vers sa perte, l'éloignent de la bonté et l'empêchent de progresser sur le chemin qu'il a entrepris. C'est ainsi qu'il écrit :

HORA de castidad. ¡ Ángelus !
… Apartaos,
pensamientos de carne. Que todo sea rosa, rosa, rosa,
como esta luz de luna de la tarde,
que hiere los cristales, melancólica [235].

Il a beau protéger la femme, qu'il entrevoit peu à peu comme promesse d'enfantement :

[234] *In* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 421.
[235] *Ibid.*, p. 253.

Todo el día tengo, amor
tu corazón en mis brazos
– ¡ oh blanca flor infinita ! –
meciéndolo, acariciándolo.

De noche lo acuesto junto
a mi corazón romántico,
para que duerma en la gloria,
mientras velo desvelado
– ¡ oh niño recién nacido.
amor ! – por no lastimártelo [236].

il ne parvient pas dans son écriture à atteindre la nudité des choses. C'est ce que semble dire le poème « Desnudos » lorsqu'à l'affirmation de la voix poématique : « – … ¡ Hoy !, te diré yo, / tocándote el alma. – », la femme ne fait que répondre, imperturbable : « – … Y tu me dirás, / huyendo : ¡Mañana!– [237] ».

La souffrance qu'il ressent provient donc essentiellement ici de ne pouvoir aimer vraiment ou, pour le moins, de ne pas avoir trouvé l'amour durable qui lui permettrait de voir l'essence du monde dans toute sa pureté et dans toute sa transparence. Toutefois, une douleur plus grande encore, liée à la précédente, le guette : voir sa poésie se scléroser. Le poète, peu à peu, va craindre que celle-ci ne meure. La page reste alors blanche, à l'image de ces femmes porteuses d'illusions déçues. Il devient difficile de jeter sur le papier des constellations de signes et, de plus en plus, celui-ci se révèle à peine capable d'être le reflet de l'univers qui l'entoure, du moins le craint-il. On peut lire dans *Poemas májicos y dolientes* :

[236] *In* Juan Ramón Jiménez, *Estío*, editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 41.
[237] *In* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética, (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 212.

Bajo las rosas, el libro
abría una triste pájina ;
el cielo estaba celeste,
la pájina estaba blanca [238].

Toutefois, après ses expériences successives d'ouverture et de repli, il a acquis une certitude : ce qu'il a vécu n'est pas l'amour véritable. Mais fort désormais de ses aventures poétiques ou bien réelles, des chemins qu'il a empruntés, il a également la conviction que si un jour il rencontre le véritable amour, il saura le reconnaître. Il est maintenant totalement convaincu que sa promise sera comme l'eau « qui passe toujours et jamais ne trompe, / Qui passe toujours et jamais ne change, / Qui passe toujours et jamais n'a de fin[239] ». Son amour sera alors total, comme il le définit, d'ailleurs, dans *Estío* :

Más que amor de romance,
más que amor de milagro,
más sin pareja, ¡ más,
más alto !
……..
Más fuego en mayor viento ;
pasa todos los astros,
se hunde en el cenit último…
¡ Más alto !
En sí ya, sólo sabe
que sube, pues más bajo
cada vez oye al alba :

[238] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poemas májicos y dolientes*, editorial Losada, Buenos Aires, 1965, p. 72.
[239] *In* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética, (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 535, traduit pas nos soins.

¡ más alto, amor, más alto [240] *!*

L'amour auquel il aspire possédera, tout à la fois, la pureté absolue et la chaleur sensuelle du soleil, que rien ne pourra entacher. Il sera promesse d'enfantement et d'éternel renouveau. Cette certitude qu'il a de le rencontrer, il l'exprimera, dans le poème qui suit, de toute la force du futur. Ici, point de deuxième ou de troisième personne du singulier mais une troisième du pluriel toute-puissante, pleine de promesses et d'espoir de plénitude :

AL FIN, nos hallaremos. Las temblorosas manos
apretarán, suaves, la dicha conseguida,
por un sendero solo, muy lejos de los vanos
cuidados que ahora inquietan la fe de nuestra vida [241].

Cette femme unique et tant attendue, capable de lui offrir l'accès au mystère de la création et de réunir, sans heurt, pureté et sensualité, il la rencontrera, comme on le sait, en la personne de Zenobia de Aymar.

◆ Zenobia : promesse d'une conception immaculée.

Zenobia va très rapidement en effet, se révéler être la femme qu'il a toujours recherchée, dont il a toujours rêvé. Dès le début, elle lui apparaîtra comme la femme idéale qu'il désespérait de ne pas rencontrer, la femme, en un mot, unique. Elle va d'ailleurs, comme il le lui écrira au début de leur rencontre, par sa présence, ses qualités et l'amour qu'il lui porte, éclipser toutes les autres ; celles-ci, désormais, seront pour lui repoussantes :

[240] *In* Juan Ramón Jiménez, *Estío*, *op. cit.*, p. 49-50.
[241] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poemas májicos y dolientes*, editorial Losada, Buenos Aires, 1965, p. 108.

Desde el día en que te conocí, no he tenido un mal pensamiento de ninguna clase. Me he cerrado de tal modo a la mujer, que, menos tú, todas me parecen repugnantes[242]*…*

Elle sera unique aussi car, comme nous aurons l'occasion de le voir au travers des poèmes qui nous serviront à illustrer notre propos, son épouse va cristalliser, en elle, quantité d'éléments. Certes, il y a de la mer en Zenobia de Aymar, et son nom de famille en porte la trace, il y a de l'eau, car ses yeux verts brillent tel un lac intérieur[243], mais il y a aussi de la terre, de l'air et du feu. Juan Ramón Jiménez dira à son propos : « Y todo mi vivir fue / acariciado de fuego […][244] ». Plus encore, elle sera capable de lui offrir, tout à la fois, les sentiments d'une mère, d'une fille ou encore d'un enfant. On peut lire ainsi dans une lettre qu'il lui adresse, au moment de prendre congé d'elle :

[…] hermana, madre, hija, chiquillo, pájaro, maravilla de mi vida !

Tu hermano… hasta la gloria,

J.R[245]*.*

Son image se grave très vite et à jamais dans l'âme du poète, elle devient ineffaçable. C'est ainsi que nous aimerions comprendre ces quelques vers du *Diario* :

aquella imagen tuya, inolvidable,
aquella imagen tuya, inexplicable,

[242] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 1194.
[243] Nous nous référons, ici, à « Tú, animal hembra, mujer mía », *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 392.
[244] « Fuego único », *ibid.*, p. 370.

aquella imagen tuya, perdurable
como la mancha de sangre[246]*…*

Zenobia de Aymar était celle qui, enfin, allait lui offrir ce qu'il avait cherché sans succès chez toutes les autres. Elle incarnait, à elle seule, l'équilibre que Juan Ramón Jiménez n'était pas parvenu à trouver entre la sensualité la plus grande et la pureté la plus absolue. Bien plus encore, elle avait en quelque sorte un parfum d'éternité car son être, selon le poète lui-même, embrassait la totalité du temps en un point unique qui allait devenir l'une des étoiles de son firmament :

¡ Sólo tú, más que Venus,
puede ser
estrella mía de la tarde,
estrella mía del amanecer[247] *!*

Grâce à elle, sans perdre, comme on l'a vu, en sensualité, la nudité va acquérir sa vraie valeur. En effet, elle a la pudeur de ne pas être uniquement dévoilement dévoyé. Ce qu'elle révèle, avant tout, c'est la nudité et la pureté du monde que le poète parvient, maintenant, à percevoir grâce à elle. On peut lire, en ce sens, dans le *Diario de un poeta recién casado* :

Te deshojé, como una rosa,
para verte tu alma,
y no la vi.
Más todo en torno

[245] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 1195.
[246] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, (1916)*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 161.

– horizontes de tierras y de mares – ,
todo, hasta el infinito,
se colmó de una esencia
inmensa y viva [248].

On passe là à une forme, et à un concept de la nudité, vitale et non plus morbide, qui sera déterminant dans son œuvre et dont Zenobia lui a ouvert la voie. En effet, et nous partageons sur ce point l'opinion de bon nombre de critiques, c'est précisément cette conception de la nudité qu'elle a su faire émerger chez Juan Ramón Jiménez qui marquera toute son œuvre à venir, dans la mesure où c'est cette même sensation, face à la nudité, qu'il tentera dès lors d'appliquer à son écriture. On connaît, en la matière, le poème de *Eternidades* souvent reproduit que nous ne manquerons pas de citer ici :

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia ;
y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes,
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros…
¡ Qué iracundia de yel y sin sentido !

… Mas se fue desnudando.

[247] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 361.

Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda…
¡ Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre [249] *!*

C'est ainsi que, grâce à cette nudité révélée, le poète va maintenant pouvoir observer le monde dans toute sa transparence et sa pureté quasi originelle. Il est donc sur la voie de percevoir l'essence du monde. C'est ce que semble dire le poème intitulé « Tu desnudez » :

La rosa :
tu desnudez hecha gracia.

La fuente :
tu desnudez hecha agua.

La estrella :
tu desnudez hecha alma [250] *,*

[248] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, (1916)*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 145.
[249] *In* Juan Ramón Jiménez, *Eternidades (1916-1917)*, *in Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 531.
[250] « Tu desnudez », *in* Juan Ramón Jiménez, *La Estación total con las canciones de nueva luz*, Tusquets editores, Barcelona, 1994, p. 92.

où l'on voit que l'épouse conduit l'épousé vers une conception exempte de toute tache, c'est-à-dire vers une conception immaculée. C'est elle en effet, comme il l'espérait, qui est à l'origine de ce renouveau, de cette révélation du monde qui permettra au poète de s'acheminer plus sûrement vers une révélation à lui-même. Cette idée nous semble clairement exprimée dans un poème du *Diario de un poeta recién casado* :

Cuando, dormida tú, me echo en tu alma,
y escucho, con mi oído
en tu pecho desnudo,
tu corazón tranquilo, me parece
que, en su latir hondo, sorprendo
el secreto del centro
del mundo [251].

Juan Ramón Jiménez se remet donc à aimer le ciel qui devient « nu infini[252] » grâce à cette femme, et l'on peut imaginer d'ailleurs que c'est à elle qu'il l'annonce :

Amo, mujer desnuda, el cielo
– sol, luna, estrellas – tanto,
porque él sólo verá – perene –
mi futuro [253].

[251] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, (1916)*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 172.
[252] Nous renvoyons ici, à son texte, « El desnudo infinito », *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 349-350.
[253] *In* Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, édition bilingue, traduction et présentation de Bernard Sesé, José Corti, Paris, 1990, p. 228.

C'est vers le ciel que se trouve en effet, le terme de son chemin en même temps qu'en lui-même, et cette élévation, c'est à l'épouse qu'il la doit pour l'heure, car elle seule fut capable, en une union heureuse, de réunir le beau et le bien. Esthétique et éthique ne sont plus en conflit et se fondent en un véritable eudémonisme. Juan Ramón Jiménez confessera d'ailleurs, dans une de ses lettres à Zenobia : « Puedes estar contenta de una cosa : me has hecho más bueno[254] ». Zenobia de Aymar devient peu à peu l'être absolu et la vie même du poète. D'elle émane la création du monde et de l'univers, comme émane d'elle l'existence de l'épousé dont elle finit par être, en quelque sorte, la quintessence. Il nous paraît indispensable de reproduire ici dans son intégralité le poème intitulé « El color de tu alma » dans son intégralité pour sa beauté, et parce qu'il illustre, nous semble-t-il, parfaitement cette idée :

Mientras que yo te beso, su rumor
nos da el árbol que mece al sol el oro
del árbol que es el árbol de mi amor.

No es fulgor, no es ardor y no es altor
lo que me da de ti lo que te adoro,
con la luz que se va ; es el oro, el oro,
es el oro hecho sombra : tu color.

El color de tu alma ; pues tus ojos
se van haciendo ella, y a medida
que el sol cambia sus oros por sus rojos
y tú te quedas pálida y fundida,
sale el oro hecho tú de tus dos ojos

[254] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa, (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 761, n° 1194.

que son mi paz, mi fe, mi sol : ¡ mi vida [255] *!*

C'est dans une profonde communion d'amour et de gratitude que Juan Ramón Jiménez écrira en exergue de *Ríos que se van* : « A mi mujer, por la esencia de su alma ya vista[256] ». Grâce à elle, il parviendra plus sûrement à transcender la mort et à percer le mystère de la vie comme il l'affirme dans « Y las chispas me alumbraron » :

El misterio se acercó
tanto a mi propio misterio,
que yo sentí que me ardían
los bordes mismos del sueño.

Se me acercó tanto, tanto,
que saltó chispas mi cuerpo,
y las chispas me alumbraron
el misterio y mi misterio [257].

On comprend donc que Zenobia lui offrit une unité qu'il n'attendait plus. Certes, ils seront deux sur le chemin de l'existence, mais ils seront tellement unis qu'ils ne feront en réalité qu'un. C'est ce que semble évoquer le poème intitulé « Amor » dans le *Diario de un poeta recién casado* :

No, no, nosotros dos no somos
nosotros dos, que estamos
aquí, viendo ponerse el sol granate
entre el verdor dorado

[255] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 368.
[256] *In Ríos que se van*, *ibid.*, p. 357.

en que cantan, en ramo, sobre el río
los inconstantes pájaros [258].

Toutefois, cette unité ne pourra suffire au poète. « L'un » ne peut être qu'aboutissement définitif ou bien étape transitoire. Un élément manquera à cette union parfaite : l'enfant qu'elle ne pourra lui donner. S'ouvre, alors, une nouvelle « Passion », dont il lui faudra sortir vainqueur. Une « Passion » qui naîtra entre l'enfance qu'il craint de perdre et de ne pouvoir éterniser (laquelle n'est d'un certain côté que métamorphose impossible en ce qu'elle est retour sur lui-même) et l'enfant qu'il ne pourra avoir et qu'il devra alors créer en lui-même pour que sa poésie continue à vivre. C'est là aussi une conception immaculée qu'il doit, en partie, à l'épouse qu'il a tant attendue.

⇨ De l'enfant perdu à l'enfant Sauveur.

On sait l'importance que jouèrent les enfants dans sa vie et dans son œuvre, et l'on se souvient de l'aide qu'il leur apporta pendant la guerre civile tant en Espagne que depuis le continent américain. On se souvient, aussi, du temps qu'il leur consacra et de l'amour qu'il leur dispensa[259]. Ce n'est pas là un hasard, et son attitude n'est pas fortuite. Il suffit pour s'en convaincre d'étudier la place et le rôle essentiels de l'enfant dans son œuvre.

[257] *Ibid*., p. 387.
[258] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, (1916)*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit*., p. 190.
[259] On peut se reporter, à ce sujet, aux témoignages qui nous sont fournis dans *Guerra en España*.

↳ L'impossible enfant-dieu.

Pour lui l'enfant n'est en rien mièvrerie, puérilité. Il représente, par sa jeunesse et sa proximité avec le monde des origines, la pureté des sentiments. Il a la blancheur, la candeur et c'est ainsi qu'il apparaît dans *Elejías* :

Blancura florecida de mi primer cariño,
al toque melancólico y dulce de diana !
… ¿ Qué celeste alegría daba a mi alma de niño
jardines orientales en aquella mañana [260] *?*

À sa pureté ingénue vient s'ajouter une bonté naturelle qu'il semble communiquer, dans un élan immense de générosité, au monde qui l'entoure :

[…]
iba yo siempre contento,
inundado de ventura
al mirar el limpio cielo,
celeste como mi alma,
como mi alma sereno,
creyendo que el horizonte
era de la tierra el término [261]*,*

écrit Juan Ramón Jiménez dans un poème intitulé « Remembranzas », inclus dans *Almas de violeta*. Sa pureté est telle, en effet, que non seulement elle confère au monde une beauté fabuleuse, mais elle contribue à faire de l'univers vu par l'enfant un véritable sanctuaire dont il serait le centre, le dieu minuscule

[260] *In* Juan Ramón Jiménez, *Elejías*, editorial Losada, Buenos Aires, 1964, p. 75.
[261] « Remembranzas », *in Antología comentada*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, ediciones de la Torre, Madrid, 1986, p. 106.

en quelque sorte. Juan Ramón Jiménez, lui-même, parle très vite de l'enfant qu'il fut en ces termes, puisqu'il le nommera « Niñodiós » insistant, par là même, sur son aspect divin et sur sa capacité à conférer une valeur sacrée à ce qu'il perçoit. C'est ainsi qu'on lira ces quelques vers :

CUANDO yo era niñodiós,
era Moguer, este pueblo,
una blanca maravilla ;
la luz con el tiempo dentro.
Cada casa era palacio
y catedral cada templo ;
estaba todo en su sitio,
lo de la tierra y el cielo [262].

Il apparaît ici, très clairement, que l'enfant va, très vite, jouer un rôle moteur dans sa création. En effet, c'est précisément l'enfant qui, dans la majeure partie de son œuvre des débuts (et de ses œuvres à venir mais sous une autre forme, comme nous le verrons plus tard), va constituer le lien fondamental, vital, qui réunira le « moi » de l'homme et le « moi » du poète. C'est en cela, aussi, que l'enfant sera force créatrice et qu'il accèdera au statut « d'enfant-dieu ». On perçoit très tôt ce glissement dans l'œuvre, au moment précis où le terme « niñodiós » commence à remplacer « niño ». On situera ce changement dans l'espace qui sépare *Almas de violeta* des *Rimas*. Et c'est dans cet espace que semble se diviniser l'enfant.

Mais l'on comprend facilement que n'est pas Dieu qui veut. Ce lien unissant le « moi » de l'homme et le « moi » du poète va, rapidement, se révéler ténu dans la mesure où, précisément, cet enfant dieu appartient au passé et qu'en aucune

[262] « Cuando yo era el niñodiós », *in Antología comentada*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, ediciones de la Torre, Madrid, 1986, p. 108.

façon, Dieu ne peut appartenir à une temporalité quelle qu'elle soit, encore moins à un temps passé.

Ce lien est également ténu, car cette enfance divine qui s'est sacrée moteur de sa poésie va, au fur et à mesure que vieillit le poète, aller en s'estompant. C'est alors, progressivement, vers une nouvelle « Passion » que va se diriger Juan Ramón Jiménez. Il va tout d'abord devoir faire des efforts pour que l'image de cet enfant-dieu qui appartient à l'espace du souvenir, ne s'efface pas de sa mémoire. Son attitude va alors être celle d'un repli, d'une plongée au plus profond de sa mémoire et d'une reconstruction perpétuelle qu'il doit sans cesse réactualiser. C'est ainsi, par exemple, qu'entre le poème « Remembranza » inclus dans *Almas de violeta* et son double, intitulé « Cuando yo era el niñodiós » (inclus dans les *Rimas*), une nouvelle strophe fait son apparition à partir du vers 35. Le poète y déplore le temps qui passe et fait part de sa crainte de perdre à jamais l'image de cet enfant-dieu :

¡ Qué tiempo el tiempo ! ¿ Se fue
con el niñodiós huyendo ?
¡ Y quién pudiera ser siempre
lo que fue con lo primero !
¡ Quién pudiera no caer,
no, no, no caer de viejo ;
ser de nuevo el alba pura,
vivir con el tiempo entero,
morir siendo el niñodiós
en mi Moguer, este pueblo [263] *!*

Ailleurs encore, il reconnaît combien il est difficile pour lui de réaliser cette plongée dans le souvenir et que cette descente vers l'enfance qui, le temps

[263] *Ibid*., p. 109.

aidant, s'apparente à une descente aux enfers, est sans cesse à recommencer et que l'image obtenue est perpétuellement à reconstruire :

¡ Cuántas veces, entre lágrimas
con mis blancos días sueño,
y reconstruyo en mi mente
la visión de aquellos tiempos !

¡ Ay !, ¡quién de nuevo pudiera
encerrar el pensamiento
en su cárcel de ignorancia ! ,
¡ quién pudiera ver de nuevo
el mundo más sonriente
en el mundo de mi pueblo [264] *!*

Arrivera le temps où à la nostalgie succèderont la vacuité et la douleur du présent. Cette douleur s'exprimera au moment précis où Juan Ramón Jiménez percevra les limites de sa démarche et où l'enfant-dieu de sa mémoire lui apparaîtra comme mort :

Sí. Me pareces, muerto,
un paisaje sin cielo.
No. Un paisaje nevado,
con el cielo más alto [265].

[264] Certes, on connaît les difficultés financières que la famille Jiménez connut à cette époque. Toutefois, il nous semble que celles-ci ne sont pas suffisantes pour expliquer une telle lutte pour garder cette image de l'enfance ; *ibid*., p. 108.
[265] « A un niño muerto en un cuadro », *in* Juan Ramón Jiménez, *Estío*, editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 23.

Il ne pourra alors qu'espérer un futur hors de l'enfance, se déprendre de ses premières années qu'il a tenté de reconstruire à de nombreuses reprises : « ¡Ay, mañana, mañana, / que no lo seas sólo de la infancia », écrira-t-il dans *Poesía*[266].

Pour cela il y aura le temps du deuil, de l'acceptation. Ce travail sur lui-même paraît être arrivé à son terme – et ce n'est pas un hasard – dans le *Diario de un poeta recién casado*. Dans « Niño en el mar », le poète semble inverser la temporalité. De nouveau, il sort de lui-même pour prendre congé de cette enfance morte à jamais. On perçoit toute la force de ce processus dans les échanges croisés des regards entre le « moi » et l'enfant. Alors que l'enfant, dans les premiers vers, tranquillisait le poète, c'est le poète à la fin qui calme l'enfant d'un sourire qui s'apparente à un adieu :

Le sonrío, al pasar, y le sonrío,
y le sonrío inmensamente ;
y su rostro que nace, fresco y oro,
me mira fijo, mas cerrado
al sonreír sereno que le doy.

Sus ojos serios y mi boca
sonreída,
se quedan solos, cuando la distancia
los borra, desprendidos, pobres,
ellos en su dureza
y ella en su ternura.
…….
Soñando,
le sonrío hasta el fin de mi sonrisa,

[266] *In* Juan Ramón Jiménez, *Poesía (en verso) (1917-1923)*, editorial Losada, Buenos Aires, 20 mai 1968, p. 64.

y hasta el fin, mira el niño mi sonrisa,
serio [267].

Dans ce poème, l'usage de la troisième personne semble fonctionner comme la marque d'une prise de conscience naissante ; prise de conscience qui deviendra effective dans « Cristales » :

I

¡ Afán triste de niño, aquel
afán de poseerlo
todo, de recrearme en todo, inmensamente,
gozando, en falso, mundos que creía de otros !
– … ¡ Y qué desidia mía,
sin el mundo de otros ! –

II

Poco a poco, mi vida
fue adueñándose
del mundo que creía de los otros.
Las estampas aquellas de los libros,
fueron mar, tierra, cielo
navegado, pisadas, penetrado [268].

Le deuil accepté, le temps des adieux passé, Juan Ramón Jiménez devra s'employer alors, à retrouver un enfant que Zenobia ne pourra jamais lui donner réellement. Mais, paradoxalement, c'est elle qui l'y aidera. C'est l'épouse qui le mènera vers cette conception immaculée, son œuvre. Cet enfant sera, dès lors, une nouvelle raison d'écrire.

[267] « Niño en el mar », *in* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, (1916)*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 250.

↳ L'enfant Sauveur.

Il faudra qu'il ait, en effet, les couleurs de l'éternité, car c'est en partie sur lui que reposera le secret espoir du poète que son œuvre soit éternelle – et c'est d'ailleurs en cela qu'il sera un Sauveur. Il devra, également, être aussi vivant que peut l'être un enfant de chair et de sang, et c'est de son sang, Juan Ramón Jiménez n'a de cesse de le répéter, dont le poète nourrira son œuvre. Il sera nécessaire que sa poésie soit aussi nue que les chansons que fredonnent les enfants car, comme il l'écrit :

> *Las canciones de los niños, aun cuando no las hayamos nunca oído, siempre nos parecen familiares, como si su letra y su ritmo nos vinieran de una niñez eterna, inconciente y sin sentido* [269]*…*

Son expression se devra d'être à l'image de celle des enfants réels, c'est-à-dire transparente au monde. Ainsi, le poète pourra se rapprocher de la langue adamique qu'il recherche. Il déclare, précisément, à propos du langage des enfants :

> *En los niños, el afán de espresión supera a su conocimiento de palabras, y ésta es la causa de que inventen palabras nuevas o de que dilaten arbitrariamente las que saben hasta llenar con ellas los moldes mayores de su sentimiento* [270]*.*

---

[268] *In* Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo,* édition bilingue, traduction et présentation de Bernard Sesé, José Corti, Paris, 1990, p. 88.
[269] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV)*, libro inédito reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 147, aphorisme n° 754.
[270] *Ibid.*, p. 56, aphorisme n° 194.

Toutefois, c'est en lui-même – Zenobia l'y aidera – qu'il devra forger cette voie neuve. C'est en lui que cet enfant devra grandir et croître. Et l'enfant ainsi conçu ne sera plus celui du passé. Il regardera le futur, l'invitant à toutes les métamorphoses que ne pouvait lui offrir l'enfant de son passé. C'est ainsi qu'il écrit avec force dans *La Estación total* :

Que nada me invada de fuera,
que sólo me escuche yo dentro.
Yo dios
de mi pecho [271].

C'est grâce à cet enfant qui devra être d'une pureté et d'une nudité parfaites, tout comme le Sauveur, que sa poésie pourra accéder à un dépouillement plus grand encore. Cet enfant ainsi créé va non seulement lui offrir la possibilité de percevoir le monde dans une transparence qu'il n'avait jamais eue pour lui, auparavant, mais aussi de le reconstruire, de le recréer, par l'écriture, grâce à sa voix. L'enfant va contenir, en lui, la totalité du sensible et, dès lors, l'accès du poète au monde sera direct ; il n'aura plus à emprunter la médiation du passé. Toutes les métamorphoses seront alors possibles, et c'est très certainement en cela que cet enfant lui permettra d'approcher un Dieu qu'il a tant de fois pressenti et qui est peut-être l'essence de toute métamorphose. Cependant le dieu vers lequel on se dirige n'est plus un enfant-dieu mais davantage un dieu immanent, intrinsèque au poète. C'est donc, à n'en point douter, l'enfant dont Juan Ramón Jiménez est porteur qui lui permettra d'écrire ce poème où l'on sent, déjà, comme en filigrane, le dieu qu'il a tant recherché :

[271] *In* Juan Ramón Jiménez, *La estación total* con *Las canciones de nueva luz*, Tusquets editores, Barcelona, 1994, p. 133.

De pronto, ahora,
mi lugar conseguido
me parece un lugar raro, estranjero,
de donde yo domino
el mundo.

Voy y vengo
por mi biblioteca,
donde mis libros son ya luz, como los otros,
igual que por mi sueño adolescente ;
y quien viene, es quien quise – quien soñé –
entonces que viniera – la mujer, el hombre – .

El mediodía pone solitario
el alrededor, donde
hablo, sonriente, con los que me ignoran, porque tengo,
en círculo distante, lo infinito [272].

Dieu, l'essence même de la métamorphose.

Il ne s'agira pas, dans les lignes qui vont suivre, de se livrer à une étude approfondie de Dieu dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez. Il ne s'agira pas davantage, comme l'a fait d'un certain côté Gilbert Azam, de tenter d'identifier le Dieu jiménien en le « confrontant » à des dieux « répertoriés ». Nous nous emploierons plutôt à mettre en lumière le processus qui va conduire le poète

[272] *In* Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, édition bilingue, traduction et présentation de Bernard Sesé, *op. cit.*, p. 62.

jusqu'à lui et nous espérons, ainsi, pouvoir identifier le dieu jiménien dans ses grandes lignes.

◆ Le temps des pressentiments.

On ne prend guère de risques en disant que, dès ses premières œuvres, l'émotion du poète face à la beauté qui l'entoure conduit le « moi » vers un pressentiment de Dieu. Le monde auquel il appartient est très vite empreint d'une force, d'un mystère diffus, qui laissent à penser que derrière tant de beauté se cache une puissance créatrice qui se manifeste essentiellement, au départ, à travers le coucher et le lever du soleil comme c'est le cas dans « Alba » :

Se paraba
la rueda
de la noche…
Vagos ánjeles malvas
apagaban las verdes estrellas.

Una cinta tranquila
de suaves violetas
abrazaba amorosa
a la pálida tierra [273].

Il en ressort que le poète va être poussé très rapidement à rechercher l'origine de cette beauté sensible, de cette beauté qui semble être tout à la fois, une raison de vivre, mais aussi l'origine de toute existence et, de ce fait, de la

[273] « Alba », *in* Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 37.

sienne. Très tôt, Juan Ramón Jiménez aura le sentiment que son « moi » n'atteindra sa plénitude que s'il prend la juste mesure de cet « autre moi », créateur suprême de tant de magnificence. Plus encore, il pense que cet être créateur et que lui-même ne pourront se révéler que mutuellement, grâce au cheminement spirituel qu'il va entreprendre. C'est une des lectures que nous autorise le poème « Azucena y sol » :

NADA me importa sufrir,
con tal de que tú suspires,
por tu imposible yo,
tú por mi imposible.

Nada me importa morir,
si tú te mantienes libre,
por tu imposible yo,
tú por mi imposible [274].

Juan Ramón Jiménez va donc se forger un dieu en commençant par le chercher en toute chose et ce faisant il bâtira son propre univers poétique. Il écrit lui-même à ce propos : « todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios[275] ». Dans *La Estación total*, il le cherche, par exemple, dans la cime des arbres,

Por la cima del árbol iré
y te buscaré.

[274] *Ibid*., p. 39.
[275] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit*., p. 260.

Por la cima del árbol he de ir,
por la cima del árbol has de venir,
por la cima del árbol verde
donde nada y todo se pierde

Por la cima del árbol iré
y te encontraré [276].

mais il faudra attendre *En el otro costado* pour que le poète s'en rapproche plus sûrement :

En las palmas canta un dios
con pico de hombre.
¿ No lo miras
cómo se asoma y se esconde [277] *?*

Le poète va donc traquer Dieu dans la totalité du cosmos[278]. Il est à noter que certains éléments comme le nuage, la rose ou encore le papillon, pour ne citer qu'eux – et nous reviendrons sur ces deux derniers éléments – vont apparaître avec une plus grande récurrence. C'est ainsi que de l'état d'images, ils vont très vite acquérir valeur de symboles et contribueront à faire de l'univers jiménien un univers unique. Toutefois si, d'une part, ces éléments révèlent la présence de Dieu, de l'autre ils cristallisent le plus souvent la frustration du poète, dans la mesure où, lorsque celui-ci veut s'en approcher, ils

[276] *In* Juan Ramón Jiménez, *La Estación total con las canciones de nueva luz*, *op. cit.*, p. 92.
[277] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 65.
[278] On a vu, et c'est une particularité suffisamment originale et importante pour qu'on la rappelle, la qualité que le poète confère au peuple compte tenu du rapport intime qui l'unit à la Nature et donc à Dieu. Le peuple n'est pas, comme chez beaucoup, l'ignorance, la plèbe, il est celui qui, de par sa place, peut entretenir avec Dieu un rapport privilégié.

ne sont plus qu'enveloppes vides, traces d'absence, formes qui auraient perdu leur contenu.

Ainsi, en effet, si le papillon éblouit le « moi » par sa lumière dans *Piedra y cielo*, lorsque le poète veut s'en saisir, il n'attrappe que la trace de sa fuite :

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.

Corro, ciego, tras ella…
la medio cojo aquí y allá…

¡ Sólo queda en mi mano
la forma de su huida [279] *!*

Dieu est sans cesse fuyant, et le poète a le sentiment d'arriver toujours trop tard et de ne posséder qu'une succession d'instants d'éternité qu'il ne peut prolonger. Il a la sensation de se voir refuser, constamment, l'accès au mystère auquel il aspire. On retrouve ici, un schéma bien connu, rencontré lors de notre étude sur la mort, la femme et l'enfant ; autant d'étapes sur le chemin spirituel qui doivent le conduire jusqu'à Dieu. Il écrira à ce propos :

Mis tres normas vocativas de toda mi vida : la mujer,
la obra, la muerte, se me resolvían en conciencia, en

[279] *In* Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, édition bilingue, traduction et présentation de Bernard Sesé, *op. cit.*, p. 176.

comprensión del « hasta qué » punto divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre [280].

Mais le désir prégnant de rencontrer Dieu, conjugué à cette désillusion de voir qu'il lui échappe perpétuellement, va pousser Juan Ramón Jiménez à tenter, en tant que créature, de se refléter en Lui. De la sorte il va, progressivement, s'assimiler à Dieu, s'identifier à Lui, mû par le secret espoir d'une rencontre à venir ainsi plus sûre car il aura progressé dans sa connaissance. C'est ce que semble nous révéler le poème intitulé « Nube » :

Lo que yo te veo, cielo,
eso es el misterio ;
lo que está de tu otro lado,
soy yo aquí, soñando [281].

Dans cette entreprise, on y verra un signe, le poète va jusqu'à réinventer le jour de sa naissance. Né le 23 décembre 1881 il se plaisait à dire qu'il était né le 24 établissant, de la sorte, un parallélisme évident avec Jésus ; parallélisme, d'ailleurs, souligné par tous les critiques. Cette attitude va pourtant en induire une autre : celle d'une croyance en Dieu le Père à une époque, nous semble-t-il, où il était en passe de perdre le sien. Et c'est précisément, à notre avis, au moment où Juan Ramón Jiménez se percevra comme père de son œuvre, créateur de son propre univers, que Dieu prendra pour lui une autre forme. On ne s'étonnera pas que cette métamorphose se réalise lorsqu'il rencontre celle qui deviendra son épouse. C'est aussi, comme nous l'avons vu dans les pages qui précèdent, la période où l'on assistera dans

[280] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 260.
[281] *In* Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, édition bilingue, traduction et présentation de Bernard Sesé, *op. cit.*, p. 78.

son œuvre à la mort de l'enfant-dieu et où adviendra la naissance de ce que nous avons appelé l'enfant Sauveur. Une fois acquise la conscience d'être le créateur de son propre univers, les périodes d'ouverture et de repli relatives à Dieu vont aller en se multipliant et créer une dynamique entre un dehors et un dedans.

◆ La dynamique du dehors et du dedans.

Dans cette recherche d'une rencontre avec Dieu, l'auteur semble, le plus souvent, partir d'une ouverture sur le monde qui l'entoure, c'est-à-dire d'une observation du dehors. Il se fait alors réceptacle, et c'est seulement ensuite qu'il amorce une plongée intérieure. Nous nous proposons de développer, pour illustrer cette problématique, deux thèmes importants et récurrents dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez : ceux du puits et de la mer.

Ainsi, par exemple, à la fin du poème intitulé « Sitio perpetuo », le poète s'extasie en contemplant la beauté de l'univers ; apparaît alors l'image du puits comme ultime moyen d'accentuer et de prolonger cet « instant d'éternité », car l'image qu'il contemple vient s'ancrer dans la surface même de l'eau et lui renvoie, en la doublant, l'image qui vient de faire naître son émoi :

La armonía recóndita
de nuestro estar coincide con la vida.
Y en tales traslaciones, realidades
paralelas, bellísimas, del sueño,
dejamos sonriendo nuestra sien
contra la fresca nube
cuajada, momentánea eternidad,
en un pleno descanso transparente,
advenimiento firme de imposible.

« Mi galería al único levante,
cielo amarillo y blanco trasluciente,
sobre el pozo primero, entre la adelfa » [282].

Dans le poème « Tales como estabas », le poète, avide de cette réalité divine, ressent la présence de Dieu, mais la perception qu'il a de Lui n'est pas totale car il n'a pas entrepris, encore, à ce moment, cette descente au plus profond de Lui, au plus profond de ce puits près duquel il s'est assis :

Entre aquellos jeranios, bajo aquel limón,
junto a aquel pozo, con aquella niña,
tu luz estaba allí, dios deseante ;
tú estabas a mi lado,
dios deseado,
pero no habías entrado todavía en mí [283].

Le puits, alors, tel un aimant, l'attire et l'invite à réaliser cette descente au fond de lui-même, telle celle qu'effectua Don Quichotte dans la Cueva de Montesinos. C'est ainsi qu'il apparaît, dans *Platero y yo,* comme l'espace des profondeurs qui, jalousement, garde le secret mystère du monde et de l'existence :

¡ El pozo ! … Platero, ¡ qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora ! Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría. […]

[282] *In* Juan Ramón Jiménez, *La Estación total con las canciones de nueva luz*, *op. cit.*, p. 22.
[283] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 303.

(La noche entra, y la luna se inflama allá en el fondo, adornada de volubles estrellas. ¡ Silencio ! Por los caminos se ha ido la vida a lo lejos. Por el pozo se escapa el alma a lo hondo. Se ve por él como el otro lado del crepúsculo. Y parece que va a salir de su boca el gigante de la noche, dueño de todos los secretos del mundo. ¡ oh laberinto mágico, parque umbrío y fragante, magnético salón encantado !) [284].

On remarquera que la relation qui unit Juan Ramón Jiménez à Dieu est caractérisée, entre autres, par la profondeur ou, plus généralement, par la verticalité. On retrouve ici, et ce n'est pas fortuit, l'une des caractéristiques de la poésie mise en avant par Gaston Bachelard :

En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe [285].

Si l'on s'attache maintenant à un autre spectacle du dehors, celui de la mer, on retrouve cette idée de profondeur mais, dès lors, celle-ci se combine avec l'image d'une métamorphose perpétuelle dont l'espace apparaîtra comme infini. C'est ce que l'on perçoit à la lecture du poème ayant pour titre « Mar » :

Estás, como en un parto,
dándote a luz – ¡ con qué fatiga ! –

[284] *In* Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 151.

a ti mismo, ¡ mar único ! ,
a ti mismo, a ti solo y en tu misma
y sola plenitud de plenitudes,
… ¡ por encontrarte o porque yo te encuentre [286] *!*

On retrouve cette idée selon laquelle de la contemplation de la mer émane l'image de Dieu ou, pour mieux dire, la sensation de Dieu. Dans « De nuestros movimientos naturales », on peut ainsi lire :

Aquí te formas tú con movimiento
permanente de luces y colores,
visible imajen de este movimiento
de tu devenir propio y nuestro devenir.
Aquí te formas
hecho inquietud abstracta, fondo
de esa conciencia toda que eres tú.

Estás aquí en el mar, como formado ya del todo,
como en espera, en plena fe
de nuestros movimientos naturales [287].

Mais si le poète, dans ces différents cas de figures, sent la présence de Dieu, la rencontre ne se réalise pas encore totalement, et la plénitude n'est que rêvée ou fugace. Pour que la rencontre se produise, il est indispensable que le poète fasse son propre chemin spirituel et descende au plus profond de lui-même, faisant naître une nouvelle dynamique, celle du dedans. Dans cette descente intérieure, il emporte avec lui la richesse que Dieu vient de lui

[285] Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Le livre de poche, collection Biblio essais, p. 104.
[286] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, (1916)*, edición de Michael P. Predmore, *op. cit.*, p. 197-130.

dispenser dans l'espoir, à son tour, de pouvoir la faire sienne, en la recréant à son image. Juan Ramón Jiménez arrivera au terme de cette descente spirituelle, par exemple dans « Soy un animal de fondo ». On retrouve, dans ce poème, l'image du puits. Mais cette fois-ci, la rencontre avec Dieu, « el hallazgo », se produit, tout au fond, car le poète a enfin réalisé cette plongée en lui-même, nécessaire pour retrouver Dieu et se superposer à Lui :

Y en este pozo estabas antes tú
con la flor, con la golondrina, el toro
y el agua ; con la aurora
en un llegar carmín de vida renovada ;
en el poniente, en un huir de oro de gloria.
En este pozo diario estabas tú conmigo,
conmigo niño, joven, mayor, y yo me ahogaba
sin saberte, me ahogaba sin pensar en ti.
Este pozo que era, sólo y nada más ni menos,
que el centro de la tierra y de su vida [288].

Il en va de même avec la mer. En effet, le poète ne pourra rencontrer Dieu que lorsque lui-même aura, après le voyage qu'il accomplira en lui, bâti sa propre mer intérieure et créé à l'égal de Dieu son propre univers :

Este mar es el mar
que yo crucé ya quince veces,
sólo que hoy es ya mar tuyo en mí,
no el mar de mi luchar, de mi esperar contigo,
no el mar que yo te dije

[287] *Ibid*., p. 197-273.
[288] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit*., p. 292.

que era movimiento y cambio eternizado,
sino este mar que yo he creado
a mi imajen y semejanza tuyas,
dios deseado y deseante ;
el mar que yo con mis esperanzas cautivé
en cautiverio de una fe de amargor dulce [289].

◆ Dieu, dieu, Dieu…

Mais si ce voyage intérieur est indispensable, il n'est en rien suffisant. On l'aura compris, bien plus que ce dehors ou ce dedans, ce qui compte avant tout, c'est de pouvoir passer « del hallazgo » à une rencontre véritable avec Dieu. Juan Ramón Jiménez insiste lui-même sur cette différence capitale : « La escritura poética relijiosa […] está para mí en el encuentro después del hallazgo[290] ». Et il nous apparaît que la rencontre n'est possible que grâce à cette dynamique créée par le va-et-vient permanent entre ce dehors et ce dedans. C'est ce mouvement perpétuel de contemplation, de descente en lui-même et de remontée vers les autres, au sein de son œuvre, qui rendra possible cette rencontre divine. Celle-ci se produit au moment précis où toutes ces étapes apparaissent clairement et simultanément, aux yeux du poète dans toute leur plénitude. C'est alors seulement que se produit la vraie rencontre. Le poète, touche, enfin, à l'essence de la métamorphose ou à sa réalisation la plus achevée, ce qui revient au même.

À ce moment, la beauté se trouve, tout à la fois, en lui et hors de lui et le poète peut affirmer :

[289] *Ibid*., p. 332.
[290] *Ibid*., p. 260.

Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única,
justa, universal de la belleza que está dentro de
nosotros y fuera también y al mismo tiempo [291].

Le titre du recueil lui-même, *Dios deseado y deseante*, porte trace de ce rythme intérieur qui est la matérialisation d'une présence : celle de la métamorphose. On retrouve ce même rythme à tous les niveaux de sa poésie. Au niveau du vers par exemple, comme dans « El nombre conseguido de los nombres » où ce rythme est contenu dans l'alternance de « por » et de « para » du premier vers :

Si yo, por ti, he creado un mundo para ti
[…] [292].

Au niveau de la strophe encore, dans « La fruta de mi flor » où on lit :

Esta conciencia que me rodeó
en toda mi vida,
como halo, aura, atmósfera de mi ser mío,
se me ha metido ahora dentro.

Ahora el halo es de dentro
y ahora es mi cuerpo centro
visible de mí mismo ; soy, visible,
cuerpo maduro de este halo,
lo mismo que la fruta, que fue flor
de ella misma, es ahora la fruta de mi flor [293].

[291] *Ibid*., p. 260.
[292] *Ibid*., p. 267.
[293] *Ibid*., p. 268.

Tout alors est dans tout, à l'image des mots-valise[294] que le poète crée à présent, sans pour autant se confondre et le « moi » est alors, à l'image de Dieu, à la fois son propre centre et sa périphérie ; et l'on passe sans heurt, de Dieu à dieu, c'est-à-dire de Dieu au dieu poète, car tous les antagonismes et les dialectismes coexistent dans l'harmonie. Ainsi, par exemple, l'ondoiement des branches ressemble aux mouvements perpétuels des vagues dans « Esa órbita abierta » :

Los pájaros del aire
se mecen en las ramas de las nubes,
los pájaros del agua
se mecen en las nubes de la mar
(y viento, lluvia, espuma, sol en torno)
como yo, dios, me mezco en los embates
de ola y rama, viento y sol, espuma y lluvia
de tu conciencia mecedora bienandante [295].

Cette vision globalisante débouche sur une vision de Dieu qui devient beauté atteinte, transparente et totale, car le poète a pris conscience tout à la fois de lui et de Lui. Dieu s'assimile, alors, à une conscience universelle de la beauté. C'est ce que l'on peut voir dans « La transparencia, dios, la transparencia » quand le poète écrit : « eres dios de lo hermoso conseguido[296]».

Mais Dieu se caractérise également par la transparence même, car le poète a atteint le dénuement total : « Yo nada tengo que purgar » s'exclame-t-il. La structure du poème semble s'être effacée, fond et forme se confondent en

[294] On pourra citer, à ce propos, l'apparition dans *Dios deseado y deseante*, de mots comme « pleamar », « pleacielo », entre autres.
[295] *Ibid*., p. 288.
[296] *Ibid*., p. 265.

cette beauté unique qu'il vient d'atteindre. Le vers, alors, ne peut être que vers libre et pur :

> *[…] el poema cantado o escrito o hablado debe ser inmensamente sencillo y transparente, pero de todos modos es vaso, es cuerpo, es mano y yo puedo beber en mi mano agua informe a menos que un equilibrio milagroso me haga sostener en mi mano el chorro de la fuente tal como sale. Pero entonces ya no hay vaso, y ese milagro sólo lo puede dar el canto enloquecido, y no es posible estar locos siempre ; mejor, hay que olvidarse de que somos locos permanentes o cuerdos permanentes. En ese punto del olvido estaría la espresión poética* [297].

Mais avant de conclure sur ce Dieu jiménien, une remarque s'impose. Une fois cette beauté exprimée, une fois cette transparence atteinte, le poète pense pouvoir fixer cette image. Il lui semble qu'il se dirige alors « hacia mi movimiento detenido », comme on peut lire dans « Riomardesierto ». Dans le même sens, il écrit :

> *Ahora puedo yo detener ya mi movimiento,*
> *como la llama se detiene en ascua roja*
> *con resplandor de aire inflamado azul,*
> *en el ascua de mi perpetuo estar y ser ;*
> *ahora yo soy ya mi mar paralizado,*
> *el mar que yo decía, mas no duro,*
> *paralizado en olas de conciencia en luz*

[297] *In* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 578-579.

y vivas hacia arriba todas, hacia arriba [298].

Mais c'est oublier, tout d'abord, que son Dieu est un Dieu de la succession comme il le rappelle, usant d'un superbe chiasme (ce n'est pas un hasard) dans « Estás cayendo siempre hasta mi imán » : « Tú eres el sucesivo, lo sucesivo eres[299] ».

C'est oublier, ensuite, que son système poétique est un système perpétuellement ouvert, comme le suggère le titre du poème « Esa órbita abierta », celui de la métamorphose. Il ne peut donc maintenir cet état. S'il peut, un temps, se lover en Dieu, c'est-à-dire dans l'essence même de la métamorphose, et faire en sorte que Dieu se love en lui, pour que son écriture continue, il doit de nouveau impulser un mouvement à cette essence qu'est la métamorphose, la déployer en lui imprimant encore et encore son propre rythme intérieur.

[298] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 267.
[299] *Ibid.*, p. 346.

3. « La morada » ou le siège de l’énergie concentrée et redéployée.

Nous avons, dans les deux premières parties qui précèdent, essayé de suivre ce qui nous apparaissait comme le chemin spirituel de Juan Ramón Jiménez. Nous avons tenté de mettre en lumière les éléments qui, tant du point de vue de sa vie que de son œuvre, contribuent à informer la poésie jiménienne. Il est ressorti, de ces quelques pages, que le principe qui nous semble gouverner en son entier sa poésie est ce que nous appellerons le principe de métamorphose. Au terme de ce premier chapitre, nous souhaiterions donner aux pages qui vont suivre la teneur d'un bilan dans lequel nous voudrions non seulement restituer les lignes de force du cheminement antérieur, c'est-à-dire des processus, mais aussi approfondir le concept de métamorphose afin de commencer à en montrer, plus nettement, le mécanisme. Tout cela, dans le dessein de rendre plus pertinente, du moins l'espérons-nous, la lecture que nous ferons, à la suite, des *Sonnets spirituels*.

Repli et ouverture.

Le schéma qui prédomine dans la vie et l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, il nous a été donné à plusieurs reprises de le constater, pourrait se résumer en une dynamique complexe d'ouverture et de repli.

Ainsi, si l'on s'intéresse tout d'abord à sa vie, que nous n'avons fait qu'effleurer volontairement, on perçoit très nettement ces périodes d'ouvertures et de replis. À l'espace moguérien, replié sur lui-même et tout à la fois ouvert sur les profondeurs de l'enfance, succédèrent les espaces français et plus particulièrement madrilène. Dans ce dernier espace, le poète s'ouvre à cette Babylone culturelle et intellectuelle qu'était Madrid. Mais très vite, après son mariage, le poète va, de nouveau, se replier sur lui-même ce qui lui a valu, comme nous l'avons vu, ce surnom de « Sacerdote de la poesía ».

Vient ensuite le temps des Amériques. Là encore, au repliement vécu dans la souffrance en Amérique du Nord, succède une période d'ouverture plus grande en Amérique Latine. D'autre part, comme autant de signes d'ouvertures et de replis venant ponctuer ses périodes, surgissaient les séjours qu'il fit dans des sanatoriums et les voyages par mer qu'il réalisa.

En nous intéressant ensuite à son œuvre, on a vu là aussi que cette dynamique était opératoire. Il nous a été donné d'observer ce schéma lorsque nous nous sommes interrogé sur la valeur de la mort dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez. Nous avons vu, en effet, que nous passions d'une mort vécue à une mort rêvée et crainte, à une mort que le poète parvenait à regarder en face.

Il en a été de même lorsque nous avons étudié l'image de la femme où nous sommes passé insensiblement de la femme contemplée à la femme chimérique puis de la femme chimérique et éphémère à la femme bien réelle, la sienne, qui fonctionnera comme synthèse de toutes les autres.

De l'étude de l'enfant s'est dégagée, également, la même dynamique puisque avec le poète nous sommes passé de l'enfant-dieu, de l'enfant du passé qui interdisait, de par sa nature, toute métamorphose, à l'enfant Sauveur qui les portait toutes en germe.

Tous ces mouvements nous sont apparus comme autant d'étapes, de « Passions » et de « Stations » sur le chemin spirituel de sa vie et de son œuvre qui devaient le conduire à Dieu, à la révélation, en pleine conscience, du mystère de l'existence et de son propre mystère.

L'égocentrisme à visée altruiste.

Toutefois, comme nous l'avons constaté, si ce cheminement a pour finalité une plus grande connaissance du monde et de lui-même, l'égocentrisme apparent de Juan Ramón Jiménez a aussi des visées altruistes. Certes, le poète se constitue comme réceptacle de ce qui l'entoure et, fort de cette richesse, descend en lui-même à la recherche de sa propre vérité, mais, à partir de son ego, il nous redispense, à travers son oeuvre, ce qu'il s'est approprié. C'est alors que sa conscience du beau donne sa pleine mesure. Elle devient partage, car elle gagne en universalité et tous ceux, capables d'amour, peuvent alors, selon lui, entrer en communion avec elle.

Nous rencontrons ici un autre schéma, similaire malgré tout au schéma antérieur, où le poète est tout à la fois centre qui reçoit la beauté d'un monde qui, à sa périphérie, le dépasse et l'englobe et d'où rayonne la beauté que lui-même redistribue vers une périphérie qui l'englobe aussi mais qui, cette fois, bien que sienne, nous est destinée. Cette nouvelle dynamique assimile le poète, en partie, à Dieu lui-même car c'est de la sorte que Juan Ramón Jiménez parle de Lui dans « Despierto a mediodía » :

Tus rayos reespedidos de ti son
mensajes hacia el sol,
fuentes de luminoso y blanco oro surtidor
que refrescan la vida al todo blanco sol.

Y el pleno sol te llena, con su carbón dentro,
como la luna anoche te llenaba,
y cual eras la luna, el sol eres tú solo,

solo pues que eres todo [300].

Ici se manifeste une force créatrice tout à la fois concentrée et redéployée qui fonctionne comme véritable moteur poétique. Toutefois, le poète demeure encore enfermé en son cercle, et seule la métamorphose, réalisée ou en puissance, peut lui permettre alors de sortir de sa finitude et lui offrir la possibilité de déboucher sur l'infini et sur l'éternité.

La métamorphose, une résolution dynamique.

La métamorphose lui permet, en effet, de combiner en un seul moment la contemplation des débuts, la descente en lui-même et la remontée vers les autres, par le biais de son œuvre. Grâce à elle, le poète parvient à sortir d'une temporalité linéaire dans laquelle l'avait enfermé la dynamique du dehors et du dedans, de ce mouvement, initialement créateur mais terriblement contraignant que nous avons décrit précédemment comme une énergie sans cesse concentrée et redéployée. La métamorphose ouvre une faille dans le cercle qui englobe le poète, son « orbite » s'ouvre, et son système de création est, dès lors, un système ouvert qui peut s'auto-engendrer, sans se répéter, et ce à l'infini.

Sa temporalité fuit l'horizontalité du temps quotidien et humain, sa poésie se lève, telle une vague, et le temps devient vertical. Au sein même de cette temporalité verticale les néologismes, les antagonismes premiers, qui présidèrent au déclenchement d'un mouvement initial, se retrouvent alors sur un plan d'équivalence. L'harmonie absolue est alors atteinte. C'est à ce moment que la conscience du Beau devient universelle et le partage possible.

[300] *In* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 282.

L'instant, grâce à la métamorphose, s'est enfin stabilisé. Cet instant est, selon nous, le moment où tout risque de basculer, où l'équilibre est parfaitement précaire, mais où chaque chose demeure à sa place. C'est la frontière qui sépare le passage d'un état à un autre, d'un être à un autre. Nous sommes là au cœur de l'essence de la métamorphose et de la force créatrice. Cet instant, c'est encore la métamorphose au point précis où se joue ce coup de dés, où l'on n'a pas encore rompu avec un point de départ mais où, déjà, l'on est engagé dans l'étape suivante. C'est, pour finir, le moment précis où la nymphe aura pratiquement cessé de l'être, mais où elle ne sera pas encore papillon et où la rose aura atteint son point d'éclosion le plus parfait. Cet instant génère alors une force telle qu'elle fait se dresser la poésie et la fait passer du temps humain, horizontal et plat, à un temps de la profondeur et de la hauteur dont l'espace est l'infini, l'éternité.

C'est en cela selon nous, et pour reprendre les propos de Gaston Bachelard[301], que la poésie est une métaphysique de l'instant. Son origine est, à notre avis, à chercher dans la métamorphose même, et ce à tous les niveaux (qu'il s'agisse du recueil, du poème, de la strophe, ou encore du simple mot) ; c'est à cette recherche appliquée aux *Sonnets spirituels* que nous voudrions maintenant nous consacrer.

[301] Bien que déjà ancien, on pourra lire, avec intérêt, le livre de Gaston Bachelard *L'Intuition de l'instant*, introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure (1965, Le livre de poche, Biblio essais) en particulier ce qu'il écrit sur le temps vertical. Même s'il est d'autres essais plus récents qui reprennent, parfois sous un angle différent les thèmes de prédilection de Gaston Bachelard, ce dernier demeure très fécond.

Avant d'aller plus avant dans le travail qui nous regarde et nous attend, nous souhaiterions qu'une autre parole poétique s'exprime. Les dernières pages de ce premier chapitre semblent l'attendre. Elle nous apparaît comme indispensable en ce qu'elle synthétise, en quelque sorte, ce que nous avons essayé de « mi-dire », par respect pour l'auteur, pour son œuvre et pour notre démarche, mais aussi parce qu'elle porte en germe le processus fondateur de notre réflexion, de notre recherche : la métamorphose.

La parole revient, comme de droit, au poète libanais Khalil Gibran, lui aussi poète de l'être, de la mer et de l'écume :

De tout temps je marche sur ces rivages,
Entre sable et écume.
Le flux efface l'empreinte de mes pas,
Et le vent emporte l'écume.
Mais la mer et le rivage demeurent
A tout jamais.

ꕥ

Un jour j'emplis la main de brume.
Puis je l'ouvris.
Voici que la brume devint chenille.
Je fermai la main et je l'ouvris,
Voilà que la chenille devint oiseau.
De nouveau, je la fermai et je l'ouvris,
dans son creux se tenait un homme,
le visage triste et élevé.

Et une fois de plus, je fermai la main,
lorsque je l'ouvris,
il n'y avait que brume.
Cependant, j'entendis une mélodie d'une
douceur extrême
[…] [302].

[302] Khalil Gibran, *Le Sable et l'écume*, *aphorismes*, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1999, p. 35-36.

Chapitre II

« Estoy creando un universo. »

Ne vous souvenez plus d'autrefois,
ne songez plus aux choses passées.
Voici que je fais un monde nouveau :
n'apercevez-vous point qu'il apparaît déjà ?
Isaïe, XLIII, 16-21.

1. Les éléments constitutifs du corps poétique.

Le sonnet.

Après ce voyage au cœur de ce que nous avons nommé « las moradas », habitées par Juan Ramón Jiménez, qui nous a permis de mettre en évidence non seulement des espaces privilégiés par le poète, qu'ils soient réels ou d'écriture, mais aussi des systèmes récurrents de pensée dans l'œuvre jiménienne, contribuant à la construction d'une poétique qu'il nous appartiendra de définir avec plus de précision encore, il nous semble indispensable de nous intéresser, à ce stade de notre cheminement, aux demeures que la parole poétique a choisi d'investir dans l'œuvre que nous avons décidé d'étudier. Nous voulons parler, dans un premier temps, comme on l'aura sans doute compris, du sonnet et de l'hendécasyllabe. C'est donc vers la Sicile que nous allons tout d'abord diriger nos pas, soucieux, à terme, de comprendre l'essence même de cette forme et, de ce fait, de mieux percevoir la nature et la portée des métamorphoses que Juan Ramón Jiménez fait vivre au sonnet.

♦ Les héritages.

Il n'y a rien de profondément novateur à dire que la Sicile a été, avant le XII^{e} siècle, le berceau du sonnet et, d'ailleurs, la plupart des critiques ne vont guère au-delà de ce constat historique. Toutefois, si l'on s'intéresse à cette terre qui vit naître cette forme, et si l'on procède comme le ferait l'historien lorsqu'il étudie le milieu pour mieux comprendre l'homme qui l'habite, on se rend vite compte qu'il n'est peut-être pas fortuit que le sonnet soit né en Sicile et que l'espace sicilien ait été probablement l'un des rares à pouvoir réaliser cette alchimie créatrice. Tout comme l'homme porte l'empreinte de son environnement, qu'y aurait-il d'étonnant à ce que le sonnet garde, en la mémoire de son architecture, l'esprit d'un milieu ainsi que les luttes

d'influences qui contribuèrent à son avènement ? Étudier l'origine du sonnet ce serait donc déjà s'acheminer vers l'essence de sa forme.

⇨ Le creuset des origines : la Sicile.

On remarquera, pour commencer, que le sonnet est né sur une île, entre mer et terre en quelque sorte, c'est-à-dire dans un espace tout à la fois replié sur lui-même mais aussi ouvert sur un azur infini et maritime, sur une terre de contrastes où chaque élément et son contraire semblent comme entrer en une lutte dialectique dont la téléologie ne serait autre que la beauté elle-même. Les profondeurs de la terre, songeons aux gorges d'Alcantara, semblent se hisser jusqu'aux cieux en suivant les pentes de l'Etna. L'Etna, cette gigantesque montagne où « toute offrande à la mort retourne à la lumière[303] » qui, tour à tour, crache le feu, sème la mort mais qui, toujours se transforme en ferment de vie. C'est, d'une certaine manière, dans le creuset de cette fournaise que le sonnet s'est forgé ; au sein d'une terre où se côtoient les opposés et dans un espace épisodiquement secoué de tremblements de terre qui en métamorphosent le visage, comme si la Nature, au prix de tous les dangers, travaillait inlassablement à en perfectionner la beauté ; au cœur de cette île triangulaire enfin, dont les trois pointes forment comme les trois branches grâce auxquelles, d'un certain côté, vont fusionner l'Orient et l'Occident à travers les civilisations latine, grecque, arabe et juive[304]. Ce sont, en effet, tous ces éléments, d'origines diverses, qui vont être les constituants alchimiques nécessaires à l'avènement du sonnet.

[303] Sonnet XXVII, *in* Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, *La Rose et le Vin*, *La Folie d'Amadis*, préface d'Aragon, édition présentée par Florence de Lussy, Poésie / Gallimard, 1995, p. 71.

[304] Rappelons qu'à l'époque qui nous occupe, c'est-à-dire le XI^e^ siècle, la Sicile et l'Italie du Sud, au cœur du bassin méditerranéen, constituent un carrefour commercial et culturel. Cette région, alors aux mains des Byzantins et des Arabes, est conquise par les chevaliers normands. L'aristocratie normande et catholique domine une population composite appartenant à plusieurs civilisations : latine (italiens et normands), byzantine (grecs), arabe et juive.

À ce propos, n'oublions pas que ce qui frappe les voyageurs qui se rendent en Sicile à l'époque qui nous occupe, c'est tout d'abord la parfaite harmonie qui règne entre ces différentes cultures, même si elle n'est peut-être que de surface. C'est ainsi, par exemple, que Ibn Jubayr originaire de Cordoue, décrit Guillaume I[er], roi de Sicile :

> *L'attitude du roi est vraiment extraordinaire […]. Le roi a pleine confiance dans les musulmans et se repose sur eux dans ses affaires et de l'essentiel de ses préoccupations, à tel point que l'intendant de sa cuisine est un musulman. […] À Messine, il a un château, blanc comme la colombe, qui domine le rivage de la mer. Il a un choix nombreux de pages et de femmes esclaves. Il n'y a point de roi des Chrétiens qui soit plus splendide en sa royauté, plus fortuné, plus luxueux que lui. […] Par l'éclat de sa pompe royale, par l'étalage de sa parure, il ressemble au roi musulman […]. Un autre trait que l'on rapporte de lui et qui est extraordinaire, c'est qu'il lit et écrit l'arabe[…]* [305].

Ce qui, tout d'abord, étonne le voyageur, c'est donc la profonde tolérance qui règne en Sicile et contribue à faire de cette terre un lieu privilégié où les trois cultures, ailleurs en lutte le plus souvent[306], cohabitent dans l'harmonie. Le roi chrétien se comporte, ici, comme un souverain musulman, il écrit et lit l'arabe, possède un harem de femmes gardées par des eunuques, choisit ses officiers et son cuisinier parmi les musulmans, habite, pour finir, dans des palais enchassés dans des jardins structurés à la mode arabe. Tout semble donc, en apparence, concourir à l'harmonie et à la beauté et, de fait,

[305] Ibn Jubayr *in Voyageurs arabes*, traduction de Paule Charles-Dominique, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999, p. 345.
[306] On comprend, c'est l'évidence, que cela a de quoi étonner ce voyageur musulman, car à l'exception du roi de Castille à Tolède, les souverains catholiques sont loin de tolérer les musulmans et plus encore d'adopter leur mode de vie quand ils ne les combattent pas en Espagne ou en Terre-Sainte.

c'est là le deuxième élément qui frappe notre voyageur comme on peut le constater lorsqu'il nous parle de Palerme :

> *Elle est, dans ces îles, la mère de la vie citadine unissant en elle deux beautés, richesse et éclat : elle a tout ce que l'on peut souhaiter pour charmer l'ouïe et la vue, et pour réaliser une vie pleine et verdissante, belle et splendide, brillante, plaisante, elle apparaît en une vision ensorcelante ; parmi ses places et ses espaces on imagine qu'elle est tout entière un jardin. Les rues et avenues y sont spacieuses ; elles charment tous les regards par la brillante beauté de leur aspect extraordinaire, elle a des édifices dignes de Cordoue : tous les bâtiments sont en pierre de taille* [307].

C'est donc sous le signe du mélange des formes et des structrures qu'il faudra aller chercher l'origine du sonnet comme en témoigne une des mosaïques de la cathédrale de Monreale[308] représentant le roi de Sicile, Guillaume II. On y trouve, en effet, des éléments appartenant à la culture grecque comme le Christ en croix mais aussi à la culture latine comme l'inscription, les blasons ou encore la croix latine[309]. La forme sonnet, née à cette époque, porte en elle, très certainement, l'âme du pays qui l'a vu naître et a probablement reçu en héritage les structures littéraires issues de ces trois cultures qui, par leur fusion, leurs interférences, ont contribué à son avènement.

[307] Ibn Jubayr *in Voyageurs arabes*, traduction de Paule Charles-Dominique, *op. cit.*, p. 345.
[308] Cathédrale de Monreale (Sicile), construite entre 1172 et 1185.
[309] De manière plus générale, on remarquera que dans bon nombre d'édifices du douzième siècle sicilien, les cultures grecque, latine et arabe ont fusionné.

⇨ Une alchimie.

Après avoir dépeint le creuset au sein duquel est né le sonnet, essayons donc à présent d'en identifier les constituants formels. En d'autres termes, tentons de mettre en lumière ce que nous pourrions appeler les principes structuraux ainsi que les principes de contenu qui, selon nous, vont présider à cette alchimie créatrice. S'il est toujours délicat et dangereux de remonter jusqu'aux origines, avouons qu'il est difficile, voire présompteux, de retrouver la formule alchimique exacte qui donna naissance au sonnet. On peut affirmer toutefois que cette forme est née, comme nous en avions formulé l'hypothèse, de l'influence mutuelle de structures poétiques issues des trois grandes civilisations dont il a été fait état ci-dessus. En effet, si le sonnet porte probablement l'empreinte du creuset sicilien d'où il est né, il a comme gardé dans la mémoire de sa chair la dynamique des structures, la musique et le rythme de trois architectures poétiques dont il est issu. Mais pour que cette fusion soit, il a fallu, d'une part, une forme poétique de base capable d'attirer et d'accueillir les structures poétiques qui permirent l'avènement du sonnet, de l'autre un vecteur suffisamment puissant pour réaliser une telle alchimie. Si paradoxal que cela puisse paraître lorsque l'on parle du sonnet, forme réputée « culta » par excellence, ce vecteur habile à réaliser en son sein cette alchimie ne fut autre que le peuple lui-même, comme le rappelle d'ailleurs Max Jasinski dans son *Histoire du Sonnet en France* lorsqu'il écrit :

> *[…] tout cela sortait de la foule ; avant d'être mis en œuvre à la cour des princes, les éléments du sonnet avait été réunis par des pêcheurs et des chevriers, sur les montagnes où résonnait la flûte et sur le rivage sonore où venait mourir la mer* [310].

On retrouve ici une des idées phares de la pensée jiménienne à savoir que poésie et peuple – ce que Juan Ramón Jiménez appelle cette « aristocracia de intemperie » – sont intimement liés car, le peuple pour des raisons qu'il nous a été donné d'exposer :

> *entiende mejor […] a un San Juan de la Cruz y a todos los poetas, aristocráticos por poetas y por amigos del pueblo auténtico* [311].

C'est donc, en effet, dans la mémoire du peuple que les rythmes, les architectures poétiques et leur musique, les structures formelles et leur sens vont se côtoyer, se rapprocher et s'associer pour finir, en un ultime effort « d'épurement », par se métamorphoser en ce qui donnera, plus tard, le sonnet. C'est encore le peuple qui va fournir, en quelque sorte, ce qui constituera l'élément de base indispensable au rapprochement des formes et à leur mutation. Nous pensons ici à cette courte chanson, prisée à cette époque, nommé *Strambotto*. Certes, cette forme poétique, comprenant huit vers de même mesure aux rimes alternées[312], n'était pas propre à l'Italie puisqu'on la retrouve dans toutes les poésies romanes au Moyen Âge. En revanche, elle revêtit une forme très particulière en Sicile puisqu'on alla jusqu'à la baptiser d'un autre nom : *Ottava*. Celle-ci avait pour particularité d'être précédée ou suivie d'une ritournelle ou d'un *Stornello*[313]. On comprend ici qu'avec l'*Ottava* la structure de base du sonnet était posée. Structure première, balbutiante, comme l'attestent les rimes alternées, certainement moins élaborées que ne le seront, plus tard, les rimes enclavées, mais structure de base du sonnet, malgré

---

[310] *In* Max Jasinski, *Histoire du Sonnet en France*, éditions Slatkine Reprints, Genève, 1970, p. 9.

[311] *In* Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, selección de prosa crítica, edición e introducción Francisco Garfías, *op. cit.*, p. 167. Il est intéressant de constater que Juan Ramón Jiménez a choisi le sonnet pour écrire cette œuvre que nous considérons comme charnière au sein de ses écrits poétiques : *Sonetos espirituales*. Ce choix n'est certainement pas anodin et nous reviendrons sur cette idée dans les pages qui suivront.

[312] Le *Strambotto* comprenait, de fait, huit vers de mesure identique et possédait des rimes alternées ABBA ABBA. Nous nous appuyons ici sur le livre de Max Jasinski, *Histoire du Sonnet en France*.

[313] Le *Stornello* est, en réalité, une strophe essentiellement composée de trois vers dont le schéma est : aba.

tout, car tripartite, composée de deux parties identiques et d'une troisième différente. La matière première du sonnet existait dès lors. Toutefois, elle ne pouvait à elle seule opérer les mutations nécessaires à l'avènement de cette forme épurée qui nous occupe. C'est là que deux architectures, l'une liée à la culture antique, l'autre à la culture orientale, autoriseront cette alchimie, elle-même rendue possible grâce à une tolérance teintée de syncrétisme, à la coexistence harmonieuse des trois cultures dont nous avons parlé antérieurement.

Intéressons-nous tout d'abord à la culture grecque, à l'ode et, plus particulièrement, à l'ode pindarique. Rappelons pour commencer que, si le latin était à l'époque la langue officielle, le grec, quant à lui, vivant, habitait encore bon nombre de chansons rustiques aimées du peuple. Souvenons-nous, ensuite, des empreintes profondes laissées en Sicile par les poètes grecs. Nous songeons par exemple au long séjour sur cette terre de l'auteur des *Odes Triomphales*[314] mais aussi à la mort d'Empédocle devenue mythique et qui voudrait que l'auteur du long poème *Des Purifications* ait péri englouti dans l'Etna. Il n'y aurait donc rien d'étonnant, même si depuis longtemps déjà on n'exécutait plus d'ode, que la structure puissante et le rythme de cette forme eussent subsisté dans la mémoire populaire. Il est possible, de la sorte, que l'architecture de l'ode pindarique composée de trois parties, dont les deux premières étaient profondément symétriques, ait pu contribuer à fixer définitivement la structuration du sonnet en deux quatrains identiques, car l'*Ottava* seule ne le pouvait puisqu'il arrivait souvent que les rimes des quatre premiers vers ne correspondent pas à celles des quatre suivants.

Peut-être pourrions-nous aller plus loin encore dans l'étude de ce que nous avons nommé le principe de forme et déceler d'autres éléments que l'ode aurait pu léguer au sonnet. Serait-il illusoire de supposer que le sonnet ait pu

[314] Nous renvoyons, ici, au livre de Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la lyre*, Gallimard, Paris, 1979. Nous pensons, plus particulièrement, aux pages 149 à 180.

hériter, bien qu'indirectement, de la structure monologique et évolutive de certaines odes de Pindare dans lesquelles le poète expose dans les premiers vers le thème qu'il compte décliner dans les suivants pour lui faire atteindre son point d'orgue dans l'épode ? De la même façon, il peut paraître plausible que les oppositions parfois embryonnaires, sous-jacentes, de quelques-unes des odes pindariques aient pu laisser leurs empreintes dans la forme sonnet. De façon plus générale, la richesse de tonalité reconnue au sonnet n'est peut-être pas fortuite. On pourrait y voir comme une réminiscence de cette pluralité de tonalités, liée à la structure même de l'ode, que bon nombre de théoriciens poètes ont mis en avant comme Sébillet, par exemple, lorsqu'il écrit : « Ainfi eft le chant Lyrique aufsi peu coftant […] autant prompt à changer de fon, de vers, & de ryme […][315] ».

Si nous nous intéressons maintenant à ce que nous avons appelé le principe de contenu, il semble en aller de même. En effet, bien des odes se caractérisent par la gravité de leur ton et les thèmes qu'elles renferment. Certaines même, en particulier celles de Pindare, sont très souvent imprégnées d'une inspiration toute religieuse[316]. La voix qui les habite est fréquemment lyrique comme le souligne une fois encore Thomas Sebillet lorsqu'il dit : « Le chant Lyrique, ou Ode, (car autant vault à dire) [317] ». Quoi d'étonnant alors à ce que le sonnet ait gardé comme possible, inscrite dans sa forme même, la capacité à ce qu'advienne le « moi » et à ce que l'âme de la voix poématique tantôt joyeuse ou douloureuse tende vers la plus grande spiritualité , en nous présentant les multiples facettes qui la composent ? Tournons-nous une dernière fois vers ce qu'écrit Sébillet dans son art poétique :

---

[315] Thomas Sebillet, *Art Poétique Françoys (1555)*, éditions Slatkine Reprints, Genève, 1972, p. 57.
[316] Dans son livre *Du Lyrisme*, Jean-Michel Maulpoix écrit : « L'ode produit des essences ou incarne des essences. » Un des caractères de l'ode qu'il met en évidence est « l'éclat ambitieux de cette forme, son exaltation et son élévation : l'ode se développe selon un mouvement ascendant qui conduit la parole jusqu'au divin et qui traduit la spiritualisation du discours. », p. 157-170.
[317] Thomas Sebillet, *Art Poétique Françoys (1555)*, *op. cit.*, p. 57.

le chant Lyrique & l'Ode comme l'inftrument exprime tant du fon comme la voix les affections & pafsios triftes, ou ioyeufes, ou craintiues, ou efperantes, defquelles ce petit Dieu (le premier & principal fubiet de Poësie, fingulierement aux Odes & Chanfons) tourmente & augmente les efpritz des amoureux[318].

Par ailleurs, le rôle alloué à l'épode nous semble le plus souvent aller dans ce sens. Ainsi, Marguerite Yourcenar dans *La Couronne et la lyre* fait allusion aux travaux de William Mullen[319] qui tente de montrer que l'épode consisterait en une danse particulièrement lente, tendant vers une immobilité proche de la prière. On toucherait ici, au plus près, à la spiritualité.

Il nous apparaît donc probable que l'ode, plusieurs fois séculaire et dont la musicalité était restée très certainement gravée dans les mémoires, ait contribué non seulement à fixer dans le sonnet cette symétrie des deux premiers quatrains suivie d'une troisième partie différente mais que la forme sonnet ait également hérité de la résonance et du sens même de la structure de l'ode. Cette dernière ne pouvait cependant à elle seule, tout comme l'*Ottava*, opérer cette alchimie créatrice qui allait donner naissance au sonnet. Il restait encore à fixer le nombre de vers à quatorze. Une troisième forme contribua probablement à ce que l'on préférât faire suivre les deux quatrains symétriques d'une sextine plutôt que d'un autre quatrain ou encore d'une *Ottava* supplémentaire. Cette troisième architecture poétique, on l'aura compris, c'est la littérature arabe qui allait la déposer au sein de ce creuset, les conditions historiques, on l'a vu, y étaient propices, et cette forme n'est autre que celle du ghazel.

La structure même de cette architecture poétique était prédisposée, en quelque sorte, à un rapprochement avec les formes dont il a été fait état ci-

[318] *Ibid*., p. 57.
[319] William Mullen, *Choreia : Pindare and Dance*, Princeton, N. J. Princeton university press, 1982.

dessus. En effet, la *malta* ou l'*estribillo* initial, si l'on préfère, annonçait le thème qui allait être décliné dans la suite du ghazel tout comme le thème de l'ode était annoncé dès la strophe. La faveur dont jouissait cette forme poétique de la littérature arabe à la cour, sa structuration même, allaient donc faciliter ce rapprochement. Il est alors loin d'être improbable que la limitation du sonnet à quatorze vers provienne du ghazel compte tenu du fait qu'il se composait lui-même, ordinairement, de quatorze vers[320]. Il serait peut-être également légitime de voir dans les « divans », ces recueils qui renferment un grand nombre de ghazels[321], comme une source possible d'inspiration pour ceux qui composeront ces suites de sonnets qui formeront les *canzoniere*, lesquels se multiplièrent en Italie.

Mais l'influence du ghazel dans son principe de forme et de contenu ne s'arrête probablement pas là. La répétition de l'*estribillo* initial, sa résurgence régulière au sein du poème, est propice à notre avis au développement d'une pensée tantôt monologique tantôt dialogique. Le sonnet héritera très certainement aussi de ces deux types de structurations auxquelles l'ode elle-même n'était parfois pas étrangère. De fait, il nous semble que dans bon nombre de cas cet *estribillo* fonctionne aussi bien comme rappel de ce qui a été dit précédemment que comme annonce des variations futures, des déclinaisons à venir, par rapport au thème initial annoncé par lui. Dans tous les cas, l'*estribillo* pousse à la diction. Mais il a pour nous une finalité plus importante encore. Il nous semble conférer à l'ensemble de la composition un rythme litanique, presque incantatoire dans certains cas. En cela cet *estribillo* récurrent contribue à faire tendre le ghazel vers la prière. On retrouve ici, tout comme

[320] Le ghazel, mieux connu en Espagne sous le nom de *zejel* « se compose, le plus souvent, d'un ***pareado*** initial ou ***estribillo***, d'un tercet monorime ou ***mudanza***, auquel s'ajoute un vers dit ***vuelta*** qui rime avec l'***estribillo*** dont il prépare le retour. Le *zejel* peut comporter plusieurs ***mudanzas*** dont le nombre, en général, ne dépasse pas sept, de rime différente, mais toutes monorimes ». Le schéma est le suivant : aa. bbba. aa. ccca. aa. Nous avons jugé bon de reproduire ici la définition du ghazel fournie par Madeleine et Arcadio Pardo dans leur ouvrage, *Précis de métrique espagnole*, Nathan, Paris, 1992, p. 102.

[321] À notre connaissance, le premier recueil de ce type date de 1152 environ et a été composé par Ibn Quzman.

dans les architectures antérieures dont on a parlé, une charge spirituelle en puissance dont, à n'en point douter, le sonnet a hérité.

Il nous semble qu'à l'issue de ces quelques lignes consacrées aux origines du sonnet nous sommes mieux à même d'en percevoir le fonctionnement spécifique. Ces réflexions nous permettront, le moment venu, de dégager ce que nous pourrions nommer l'essence même de cette forme et, de ce fait, de mieux être à l'écoute des sonnets jiméniens, c'est-à-dire du recueil tout entier. Nous avons vu tout d'abord combien cette architecture poétique était intimement liée à une terre dont la position géographique n'était pas indifférente et dont les contrastes et les oppositions ne concouraient qu'à en augmenter la beauté. L'identification des constituants alchimiques qui entrèrent dans la formule créatrice du sonnet, à savoir le ghazel, l'ode pindarique et l'*ottava*, nous a conduit à avancer l'idée que le sonnet avait certainement hérité de l'essentiel des principes de forme et de contenu liés à ces architectures poétiques, lesquelles avaient en commun non seulement la musique, afférente à leur forme, mais aussi un lyrisme permettant l'expression d'une voix poétique le plus souvent en quête de spiritualité. Par ailleurs, l'origine populaire du sonnet nous a permis, peut-être, de comprendre en partie, pour les raisons que nous avons exposées, le choix opéré par Juan Ramón Jiménez au moment d'écrire son recueil. Toutefois, les éléments auxquels il a été fait allusion ne suffisent pas à fixer définitivement cette architecture neuve issue du peuple car, comme nous le rappelle Max Jasinski dans son *Histoire du sonnet en France* :

> *[…] le fond populaire ne suffit jamais ; il faut en plus le travail d'artistes adroits pour fixer les détails imprécis et les contours flottants*[322].

[322] *In* Max Jasinski , *Histoire du Sonnet en France*, éditions Slatkine Reprints, Genève, 1970, p. 18.

Ces artistes adroits, habiles à acheminer le sonnet vers une reconnaissance plus vaste et une fixation presque définitive de sa forme, ne sont autres que les troubadours.

⇨ Le sceau décisif des troubadours.

Il n'est pas besoin de rappeler que vers 1200 [323] les troubadours étaient de véritables maîtres de poésie loués et admirés du plus grand nombre, et ce d'autant plus qu'ils s'exprimaient en langue vulgaire, pouvant ainsi être compris de tous. Il ne serait certainement pas exagéré non plus d'ajouter que, grâce à eux, c'est le monde entier qui s'éveillait à la poésie au son du cistre et de la viole aux accords harmonieux, raffinés et complexes. On comprend l'importance qu'ils purent avoir dans l'essor de la poésie qui, d'une certaine façon, était en train de naître avec eux. On perçoit également la profonde empreinte qu'ils imprimèrent aux formes de leur élection qui, jusqu'alors, se caractérisaient par leur facture savante, élégante et délicate. Les troubadours étaient, avant tout, mus par un amour de la forme, par un goût prononcé pour toute innovation rythmique. Leur forme de prédilection, la tenson, illustre parfaitement tant leur position que leur attitude face au poétique. Elle consistait, le plus souvent, à poser une question difficile, au sein d'une strophe, qu'ils discutaient ensuite en strophes identiques sur des rimes semblables, ce qui les amenait fréquemment à développer deux solutions possibles face à un questionnement unique. Il arrivait aussi que cette tenson se présentât sous la forme d'un concours poétique c'est-à-dire d'un réel tournoi entre plusieurs poètes[324].

On comprend que le sonnet, de par les caractéristiques qu'il nous a déjà été donné de mettre en lumière, allait exercer auprès des troubadours une

[323] Selon bon nombre d'observateurs, l'influence des troubadours commence en Italie vers les années 1150 et l'on a coutume de la faire remonter en Sicile aux années 1200.

véritable fascination. Il offrait, en effet, des difficultés et des possibilités suffisamment puissantes pour ne pas les laisser indifférents. Difficultés mises d'ailleurs en évidence postérieurement par bon nombre de théoriciens et de poètes comme, par exemple, Guillaume Colletet lorsqu'il affirme :

> *[…] le Sonnet est un genre de Poëme, […] qui a toujours donné beaucoup d'exercice et de peine à ceux qui ont pris le soin de le cultiver* [325]

ou encore Boileau qui le présente comme un défi lancé aux poètes par Apollon lui-même :

> *On dit, à ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre,*
> *Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois,*
> *Inventa du sonnet les rigoureuses lois* [326].

Mais si l'âpreté de la tâche avait de quoi les séduire, la structure même du sonnet leur apparut, certainement, comme propice à accueillir leurs joutes verbales et leurs traits d'esprit. Il était, de par son architecture, apte à contenir leur pensée complexe, faite de rebondissements, d'idées antithétiques et d'oppositions multiples. Rien d'étonnant alors à ce que, très rapidement, ils s'en soient emparés. Le sonnet à peine sorti du peuple allait, grâce à eux, investir les sphères les plus hautes et faire son entrée à la cour des princes.

On perçoit mieux ici les raisons qui, en partie, poussèrent peut-être Juan Ramón Jiménez à choisir cette forme poétique pour le recueil qui nous intéresse. La double origine du sonnet tout à la fois populaire et aristocratique

[324] D'ailleurs, on avait coutume d'appeler alors ces « joutes » poétiques du nom de « torneiamen ».
[325] Guillaume Colletet, *L'Art poétique*, *Traité de l'Epigramme et Traité du Sonnet*, éditions Droz, Genève 1965, p. 177.
[326] Boileau, *Art poétique*, présentation par Sylvain Menant, Garnier-Flammarion, 1988, p. 95.

n'était certainement pas pour lui déplaire, pas plus que ne l'étaient la difficulté et le cheminement de la forme même vers un plus grand raffinement, promesse d'élévation. De fait, pouvait-il y avoir forme plus féconde pour un recueil qui se révèlera charnière et dont l'objet ne sera autre qu'un long et difficile cheminement spirituel ? Les troubadours, quant à eux, adoptèrent très vite le sonnet, ils en travaillèrent la matière. On tiendra pour preuve de leur influence le fait, pour commencer, qu'ils lui octroyèrent un nom et donc une existence que nous pourrions qualifier, dès lors, d'officielle. Lisons plutôt ce qu'écrit, une fois encore, Guillaume Colletet sur l'étymologie du mot sonnet :

> *[…] il n'y a point de conformité de nom entre Ode, et Sonnet ; le verbe Ado, d'où vient Odi, Ode, ne signifiant pas ce que signifie le verbe Sono, Duquel vient Sonnet. Et en effet, Adein qui veut dire Chanter, désigne une voix naturelle qui part de l'homme, ou de l'animal. Mais Sonner, d'où vient Sonnet, procède d'un Luth, d'un Tuorbe, d'un Clavessin, d'une Orgue, ou de quelque autre instrument de Musique que l'artifice a formé.*
>
> *Du Son se fit Sonnet, du Chant se fit Chanson, dit la Fresnaye dans son Art Poëtique François* [327].

Ce petit discours sur l'étymologie nous semble intéressant à plus d'un titre, dans la mesure où non seulement distinction est faite avec d'autres formes littéraires mais aussi parce que, selon nous, il établit un lien, ne serait-ce qu'indirectement, entre le sonnet et le divin. De fait, le sonnet possède une résonance qui est à rattacher non pas à la voix humaine et donc à l'immanence, mais bien plutôt à l'expression d'une musique empreinte de transcendance et de beauté, celle d'un instrument qui l'attire vers le divin[328].

[327] Guillaume Colletet, *L'Art poétique*, *Traité de l'Epigramme et Traité du Sonnet*, *op. cit.*, p. 130.
[328] Pour rester dans le domaine de la musique, il ne serait certainement pas sans intérêt de rapprocher le sonnet de cette forme musicale faite pour un ou deux instruments et qui comprend généralement quatre parties

Mais si les troubadours ont en partie consacré le sonnet en le nommant, ils n'en travaillèrent pas moins activement la forme en la polissant et en lui conférant un raffinement extrême. La nouvelle organisation des rimes qu'ils imposèrent à l'architecture même du sonnet est là pour en témoigner. Nous sommes passés insensiblement avec les troubadours des rimes croisées, forme quelque peu basique et primitive, à des rimes enclavées, ou dites embrassées, plus complexes et plus élaborées au niveau des quatrains. Ils y trouvèrent probablement des harmonies, des rythmes, plus riches aux résonances plus vastes qui devaient mieux correspondre à leur sensibilité propre. Une richesse harmonique et conceptuelle plus grande qu'il conviendra d'étudier le moment venu. De la sorte, s'ils privilégièrent le sonnet au détriment de la tenson, c'est parce que la brièveté de son architecture leur offrit, à n'en pas douter, une possibilité supplémentaire d'accroître la tension poétique de leur composition. Mais si les troubadours ont laissé leur empreinte dans la forme sonnet, ils en ont également marqué le contenu.

En effet, animés par un idéal chevaleresque, thème essentiel de la poésie troubadouresque, ils ont très rapidement versé dans le sonnet ce « fin' amor », au visage multiple et contradictoire, à la physionomie abstraite faite d'antinomies et d'oppositions s'organisant souvent en allégories complexes mais ô combien concrètes et visuelles[329]. C'est ainsi qu'ils louèrent cet inaccessible amour, à une époque où les mœurs étaient souvent perçues comme licencieuses, et ce non point uniquement à des fins moralisatrices ; cet amour

---

appelées « mouvements ». L'un rapide (***allegro***), l'autre lent (***adagio***) l'un modéré (**menuet** ou ***scherzo***), l'autre rapide comme le mouvement initial (***allegro***) et où chaque mouvement est construit sur un ou deux thèmes. Nous voulons parler ici, on l'aura certainement compris, de la sonate.

[329] Comme les arts graphiques illustrent la parole biblique, les poèmes ou récits troubadouresques matérialisent la pensée et la parole poétique de leur auteur grâce à l'usage récurrent d'allégories qui nous montrent bien souvent la belle dame sans merci jalousement gardée au cœur d'une tour inaccessible et l'amoureux transi, tel un ascète hâve et maigre, souffrant et jouissant tout à la fois de ses maux. C'est ainsi que J. Huizinga écrit : « L'allégorie y satisfaisait toutes les exigences de l'imagination médiévale. Sans ces personnifications, l'esprit n'aurait pu comprendre les mouvements de l'âme. La couleur variée et la ligne élégante de ces incomparables marionnettes étaient nécessaires ; on employait les figures de Danger, Nouvel-Pensée, Male-Bouche comme la terminologie d'une psychologie scientifique. Le caractère passionné du thème central empêchait l'ennui et tempérait le pédantisme, tout en tenant le lecteur en haleine », *in* J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, avec un entretien de Jacques Le Goff, petite bibliothèque Payot, 1980, p. 119.

qui n'a d'autre objet que lui-même, c'est-à-dire celui de la perpétuelle insatisfaction du désir qui parle, moyennant force métaphores, des souffrances dont on jouit et des jouissances dont on souffre. On perçoit ici, combien cette tension entre désir et impossible amour s'adaptera, pour les raisons que l'on connaît, au sonnet. Par ailleurs, on entrevoit que si d'une part, cet amour nous sera présenté sous forme d'images concrètes qui en matérialisent l'idée, de l'autre, il n'en aura pas moins le visage de l'abstraction, ses principaux traits seront désincarnés car plus qu'à une dame réelle c'est aux mécanismes des sentiments auxquels on s'attachera[330]. On comprend également qu'une des conséquences de cette attitude reviendra, de fait, à établir une véritable suprématie du dire sur le faire, qu'il s'agira le plus souvent d'annuler totalement, et le poète n'aura de cesse d'en travailler l'expression, soucieux d'acheminer cet amour vers l'absolue perfection de son énonciation c'est-à-dire, vers une spiritualité et une pureté toujours plus grandes. On retrouve ici en quelque sorte une préoccupation jiménienne.

Toutefois, il serait profondément inexact de montrer l'idéal troubadouresque uniquement sous la forme d'un amour éthéré dénué de toute sensualité et qui s'emploierait constamment à en gommer les plaisirs de la chair. Une autre tension se fera jour dans la poésie des troubadours, non plus entre désir et impossible amour mais, plutôt, entre sensualité et souci d'accéder à une pureté totale de l'âme. À travers cette tension entre chair et âme on retrouve là aussi, comme il nous a déjà été donné de l'observer dans le premier chapitre, une autre obsession jiménienne. On est en face d'un principe de contenu dont les termes sont, une fois encore, antithétiques. Cette tension marquera profondément la poésie des troubadours même si, au demeurant, le

[330] C'est ainsi que Martine Broda écrit, dans son chapitre consacré aux troubadours, : « Cette *fin' amor,* comme le note René Nelli, au-delà de la femme réelle souvent disparue dans l'exaltation mystique qu'elle inspirait, permettait à l'amant d'atteindre dans l'amour même, générateur d'énergie et révélateur des vertus, le seul véritable objet de l'amour . » Elle ajoute quelques pages plus loin, insistant ainsi sur l'irréalité de cet amour : « Quant au "no sai que s'es" (je ne sais ce que c'est) qui provient de Raimbaut d'Orange, il désigne

thème n'est pas novateur puisqu'on le rencontre avec force dès le *Cantique des Cantiques*. En effet, ce drame lyrique est empreint d'une extraordinaire sensualité destinée, entre autres probablement, à nous faire entrevoir de façon concrète, l'amour trop abstrait pour le commun des mortels, entre Jésus et son Église. L'âme humaine, masculine ou féminine, est une femme qui attend son maître, son seigneur, et la relation qui les unit peut parfaitement être qualifiée d'érotisme mystique. Il émane des corps de l'époux et de l'épousée une sensualité ardente en attente d'union. C'est le cas au cinquième poème pour l'épouse :

Que tu es belle, ma bien-aimée,
que tu es belle !
Tes yeux sont des colombes,
derrière ton voile ;
tes cheveux comme un troupeau de chèvres,
ondulant sur les pentes du mont Galaad.
Tes dents, un troupeau de brebis tondues
qui remontent du bain.
Chacune a sa jumelle
et nulle n'en est privée.
Tes lèvres, un fil d'écarlate,
et tes discours sont ravissants.
Tes joues, des moitiés de grenades,
derrière ton voile.
Ton cou la tour de David,
bâtie par assises.
Mille rondaches y sont suspendues,
tous les boucliers des preux.

son poème lui-même : fragilité extrême de l'amour nourri d'irréalité, et dans sa dépendance, du poème », *in*

Tes deux seins, deux faons,
jumeaux d'une gazelle,
qui paissent parmi les lis [331].

Il en va de même pour l'époux « vu » par l'épousée :

Mon bien-aimé est frais et vermeil.
Il se reconnaît entre dix mille.
Sa tête est d'or, et d'un or pur ;
ses boucles sont des palmes,
noires comme le corbeau.
Ses yeux sont des colombes,
au bord des cours d'eau
se baignant dans le lait,
posées au bord d'une vasque.
Ses joues sont comme des parterres d'aromates,
des massifs parfumés.
Ses lèvres sont des lis ;
elles distillent la myrrhe vierge.
Ses mains sont des globes d'or,
garnis de pierres de Tarsis.
Son ventre est une masse d'ivoire,
couverte de saphirs.
Ses jambes sont des colonnes d'albâtre,
posées sur des bases d'or pur.
Son aspect est celui du Liban,
sans rival comme les cèdres [332].

Martine Broda, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, José Corti, 1997, p. 49-53.
[331] *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Desclée de Brouwer, Paris, 2000, p. 1156-1157. Ct **4** 1 à 5.
[332] *Ibid*., p. 1159-1160, Ct **5** 10 à 15.

Mais au fur et à mesure que les amants se rapprochent, cette sensualité se charge d'une spiritualité grandissante. C'est ainsi que l'époux déclare :

Avant que souffle la brise du jour
et que s'enfuient les ombres,
j'irai à la montagne de la myrrhe,
à la colline de l'encens [333].

On remarquera, également, qu'aussi bien l'époux que l'épousée renferment, en eux-mêmes, la totalité du monde. L'imagination poétique et religieuse en fait, grâce à des métamorphoses successives, aussi bien un monde naturel qu'un monde de produits ouvrés et d'objets précieux. En ce sens, les métamorphoses en se multipliant à une extraordinaire rapidité finissent par devenir interchangeables et signifient l'union. Plus le désir s'exprime et plus l'œuvre prend l'aspect d'une célébration polymorphe de chaque chose. En un mot, cette dénomination du monde finit par en traduire l'essence, la spiritualité, et le poème devient un poème sur l'élaboration de la poésie même. Ici, la dualité entre la chair et l'esprit se résout en une union harmonieuse comme pour mieux nous rappeler l'ambigüité du mot « Sapience » qui signifie selon la racine latine « acquisition du savoir en goûtant » ainsi que la dualité du mot « amor », chère à Origène, qui était utilisé tant pour décrire le désir charnel que l'acquisition spirituelle. On assiste donc ici, et Juan Ramón Jiménez s'en souviendra très certainement à l'heure d'écrire ses *Sonetos espirituales*, au mariage mystique des contraires qui, entre autres, trouve l'esprit dans la chair.

Les troubadours, quant à eux, essayèrent de célébrer l'amour et de réaliser, au niveau humain, une telle union entre chair et esprit, s'appuyant

[333] *Ibid*., p. 1157, Ct **4** 6.

pour ce faire sur bon nombre de métaphores religieuses et bibliques mais, comme le rappelle J. Huizinga :

> *L'Église s'est bientôt opposée à ce qu'on le célébrât comme une chose sainte ; elle s'est réservé le mystère en transférant dans le sacrement l'élément sacré du mariage* [334].

Les troubadours étaient, à n'en pas douter, trop liés au divertissement pour réaliser une telle alchimie et la promesse du divin obligatoirement véhiculée par la thématique amoureuse ne pouvait-être, à l'époque, que vouée à la censure. Le sonnet, hors de l'Église, ne pouvait pas encore dire, tout à la fois, l'amour et la spiritualité. L'amour se réfugia donc dans un réseau d'images codifiées où l'individu ne put trouver sa place. Toutefois, il nous semble que cette poésie qui avait peine à s'incarner – il était certainement trop tôt pour cela – réussit malgré tout à conférer à l'amour une valeur esthétique et éthique sans précédent, car elle sut placer en son sein des notions comme la fidélité, le courage et l'honneur ainsi que d'autres éléments fortement liés à la vie morale. Juan Ramón Jiménez ne l'oubliera pas à l'heure d'écrire ses *Sonetos Espirituales*. Ainsi, le « moi » dans « Al soneto con mi alma » après s'être forgé dans cette forme séculaire qu'est le sonnet, clef d'immortalité et véhicule de la quête de l'essence entreprise par le locuteur[335], interpelle l'amour dans « Muro con rosa » :

---

[334] *In* J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 114-115.

[335] Ce sonnet est le premier du recueil *Sonetos espirituales*, il fonctionne comme préambule. D'une certaine façon, il peut être considéré comme une véritable profession de foi du locuteur. Le « moi », par le biais de comparaisons et d'images qui structurent le texte, parvient à s'affirmer et à se construire. Sa chair est habitée par le désir non point nommé « deseo » mais « anhelo » ce qui nous renvoie non pas à un désir charnel mais, bien plutôt, à un désir véhément, presque douloureux, habité d'immatérialité. Les comparaisons destinées à cerner ce désir sont une véritable célébration du mouvement, elles sont annonciatrices des multiples métamorphoses qui adviendront dans la suite de l'œuvre. La forme sonnet, « En ti, soneto, forma, esta ansia pura / copia, como en un agua remansada, / todas sus inmortales maravillas », se présente comme le miroir dans lequel se voit le locuteur, en passe de devenir le dieu de sa propre création et son désir qualifié de « anhelo » se métamorphose et devient « ansia pura » au vers neuf ; cette architecture poétique va donc fonctionner comme le véritable creuset de la voix poématique et la multiplication des accents au vers huit coïncide véritablement avec l'affirmation du « moi ».

Sin ti, ¿ qué seré yo ? Tapia sin rosa,
¿ qué es a la primavera ? ¡ Ardiente, duro
amor ; arraiga, firme, en este muro
de mi carne comida y ruinosa !

Nutriré tu fragancia misteriosa
con el raudal de mi recuerdo oscuro,
y mi última sangre será el puro
primer color de tu ascensión gloriosa.

¡ Sí, ven a mí, agarra y desordena
la profusión ingenua de tus ramas
por la negra oquedad de mis dolores !

¡ Y que al citarme abril, en la cadena
me encuentre preso de tus verdes llamas,
todo cubierto de tus verdes flores !

Ce sonnet est le troisième du recueil inclus dans la première partie intitulée « Amor ». Le locuteur y invoque l'amour et la beauté. Comme nous l'indique le titre « Muro con rosa » c'est à l'élaboration et à la création d'une image mentale auxquelles nous allons assister. Cette dernière nous semble signifier, entre autres, que la véritable victoire sur le temps n'est autre que le poème lui-

Avec les tercets, nous entrons dans l'univers poétique. La quête du locuteur, annoncée par le substantif « anhelo », y est clairement définie. Son objet n'est autre que la clarté, la transparence la plus absolue, déjà évoquée au vers sept par la pureté totale du diamant. La dureté de cette pierre précieuse véhicule, très certainement aussi, l'âpreté et la difficulté de l'écriture. La lumière absolue et pure nous achemine vers le spirituel et une quête de nature mystique. Les multiples comparaisons témoignent tant du désir de dire l'indicible que du refus de tout ancrage dans une réalité connue. Pour finir, la forme sonnet apparaît, dans les derniers vers, comme une clef d'immortalité. Du substantif pluriel « inmortales » du vers onze, le poème se clôt sur un singulier « ilimitada ». Du multiple nous sommes ainsi passé à l'unité. Le sonnet assume donc une fonction métapoétique, le locuteur s'y est construit, il y a défini l'objet de sa quête tout en esquissant les moyens d'y parvenir.

même. Contrairement à ce que nous pourrions supposer il n'y a, dans ce sonnet, aucune mièvrerie d'ordre sentimental comme le titre pourrait nous conduire à le penser. Le « moi » se présente, dès le premier vers, sous la forme d'une image « […] Tapia sin rosa, » signifiant, avant tout, l'absence. Le « toi », quant à lui, se dessine sous les traits de l'ambigüité ; il apparaît, tout d'abord, comme difficilement identifiable. Toutefois, au deuxième et au troisième vers, il se révèle être l'amour lui-même : « […] ¡ Ardiente, duro / amor ; arraiga, firme, en este muro / de mi carne comida y ruinosa ! ». Dans les deux premiers quatrains, la rose n'est autre que le comparant, le reflet désiré, peut-être, du « moi », alors que le mur apparaît comme le comparant de l'amour. L'amour se présente donc, dès lors, comme la base de l'émergence de la beauté. On notera que les mots se rapportant à la rose ont, d'une part, une forte connotation spirituelle et que, de l'autre, la rose est source de métamorphose et de sublimité.

Le locuteur, au fil du texte, construit, peu à peu, cette rose spirituelle qu'il nous donne à voir avec les yeux de l'intellect et à entendre derrière la littéralité de mots tels que « gloriosa » (v.8), « ruinosa » (v.4), « misteriosa » (v.5), tous situés à la rime ce qui leur confère plus de force encore. Il nous permet ainsi de la pressentir tout au long du texte grâce à une très forte présence de la dentale liquide « r ».

Il est à noter, également, que l'émergence progressive de la rose passe, avant tout, par une attitude quasi mystique, celle du total don de soi : « Nutriré tu fragancia misteriosa », déclare le poète. Déclaration réitérée par Juan Ramón Jiménez dans ses aphorismes : « Creo en la perpetuidad de mi obra porque he derramado en ella mi vida, y esta vida no puede extinguirse.[336] ». Cette émergence n'est possible, par ailleurs, que grâce à une plongée intérieure de la voix poématique. Nous remarquerons aussi que l'utilisation, aux vers trois et

[336] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, libro inédito, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 619, p. 126.

quatre, de la préposition « de » (et non du verbe « ser », « […] en este muro / de mi carne […] », matérialise le « moi » tout en nous plongeant dans une représentation qui exclut tout espace, et donc par conséquent toute temporalité « réelle ». Nous sommes ici dans une atemporalité ou dans une intemporalité totale. Le référent connu espace-temps est aboli ; nous sommes passé à l'espace-temps généré par la voix et le sonnet lui-même. La problématique qui s'affirme n'est autre que celle de « l'absence-présence ».

On soulignera qu'à la différence du sonnet intitulé « Al soneto con mi alma », nous passons ici du singulier au pluriel (le sonnet s'ouvre sur « rosa » et se clôt sur « flores », plus générique), l'amour est donc lié à la profusion. Le mur, tout comme le poème, se couvre de signes créateurs évoqués par cette profusion de roses. Mur et texte semblent donc subir une véritable métamorphose créatrice. Nous conclurons en disant – cela a son importance – que l'ascension vers la beauté et l'amour se réalise, avant tout, par l'enracinement. Notons pour finir que l'on retrouve, dans ce poème, les traces d'un amour courtois réactualisé. On pense, en particulier, au dernier tercet de ce sonnet où le « moi » se trouve enfermé dans une prison d'amour revisitée et réduite à sa plus simple expression, à savoir des chaînes végétales ardentes recouvertes par les fleurs du printemps, fleurs d'avril, fleurs de la saison des amours.

Mais les références à l'amour courtois s'expriment, parfois, avec encore plus de force et de netteté. Ainsi, la voix poématique, après avoir éprouvé une désillusion cuisante dans « Ojos celestes », causée par l'impossibilité de donner corps à une beauté absolue et par l'impossible capture de la beauté spirituelle, refuse de se laisser vaincre par l'amour dans « Guardia de amor », sonnet fortement inspiré par l'esthétique des troubadours.

« Ojos celestes »

Yo creí que el color azul del cielo
bajaba a veces, a la tierra oscura,
y tras de él, en cazas de dulzura,
corrió, de flor en flor, mi desconsuelo.

Casi lo tuvo mi ardoroso anhelo
un día, ¡ clara mariposa pura !
… Pero la mariposa era la dura
sombra de un delirar de mi desvelo.

Ojos celestes ; como el cielo, estáis
encima de la tierra, – doble rosa
que oculta un hondo fondo vespertino – .

¡ Como el cielo también, nunca bajáis
a la miseria de la carne umbrosa
en que se pierde mi anhelar divino !

« Guardia de amor »

Pongo mi voluntad, en su armadura
de dolor, de trabajo y de pureza,
a cada puerta de la fortaleza
porque sueles entrar en mi amargura.

Mensajes de deleite y de ternura
escucho en torno, en la delicadeza
del verde campo en flor… – ¡ Ya mi tristeza
va a sucumbir, de nuevo, a tu locura ! … –

Para no oírte, muevo mis esposas,
y golpeo el escudo con la espada,
de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño.

Mas el dormir me ata con tus rosas
y tú te entras, cruel y desvelada,
por la puerta vendida de mi sueño.

« Ojos celestes » précède immédiatement le sonnet qui nous intéresse. Il nous semble être une méditation sur l'illusion de la proximité de l'amour et du divin matérialisés (selon une tradition platonicienne et pétrarquisante) par ces « yeux célestes ». En cela, la forme sonnet parle toujours un peu de ses origines et porte en elle des signes d'éternité. On constate dans cette composition une affirmation puissante du locuteur, et ce dès les premiers vers lesquels insistent sur la croyance, ce qui ne fera qu'augmenter la désillusion et la démythification.

Les premiers quatrains semblent créer une illusion heureuse. La création d'un mouvement met en évidence le processus de la quête. Toutefois, une béance est créée au vers sept par l'apparition de trois points de suspension en début de vers ce qui, en soi, est suffisamment rare pour être souligné. Cette béance est reliée par la conjonction « pero », qui imprime au poème l'imminence de la désillusion. Ce même mouvement établit un lien entre le monde des quatrains et celui des tercets.

Ces derniers fonctionnent comme un contrepoint, une sorte de miroir inversé, nous renvoyant l'image d'un monde terrestre noir et sombre, parfaitement opposé au monde céleste des quatrains. Cette « chasse spirituelle », qui se cristallise dans l'image du papillon qui s'enfuit, aboutit, pour finir, à une cuisante désillusion, à un désir frustré. La sensation d'atteindre beauté et spiritualité ne fut qu'éphémère, l'exclamation jubilatoire des premiers vers laisse place à l'expression de la douleur et de l'échec. La cascade d'images, de plus en plus nombreuses dans les tercets, ne fut qu'inutile projection, la transcendance retourne au mutisme et l'homme à sa solitude. Poésie et divin ont échappé au locuteur, celle-ci ne supporte que l'ascension et non la chute. Seul, demeure le désir accru ; le passage du substantif « anhelo » (v.5) au verbe substantivé « mi anhelar » (v.14) en témoigne. Comme le rappelle Juan Ramón Jiménez dans ses aphorismes :

> *[…] A la poesía no hay que cazarla. Se entrega o no, pero siempre se escapa si quiere […]* [337].

Dans « Guardia de amor », la voix poématique possède certains attributs de l'amoureux courtois, elle se caractérise, avant tout, au premier et au deuxième vers, par la douleur, la volonté, le travail et la pureté. Dans les deux premiers quatrains, le locuteur se montre combatif de par la volonté qu'il met à se défendre des tentatives d'incursion d'un « toi » amoureux. Cette combativité se cristallise dans le verbe « poner » à la première personne du singulier et au présent de l'indicatif. Dans les deux premières strophes, et ce même si aux vers quatre et huit le « toi » tente de forcer cette prison dans laquelle la voix est recluse, le locuteur semble parvenir à repousser les avances de ce nouvel amour traditionnellement symbolisé par ce « verde campo en flor… » au vers

[337] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.,* p. 598, aphorisme n° 3482.

huit[338]. Les marqueurs grammaticaux balisent les étapes de ce conflit entre le « tú » et le « yo ». Peu à peu, dans les tercets, les marques du « toi » envahissent l'espace poétique. Aux vers huit et neuf, l'équilibre fragile entre lutte et soumission se révèle provisoire. À la faveur du sommeil, au moment précis où la voix poématique se croit la mieux protégée, enveloppée d'une paix silencieuse et illusoire « Mas el dormir me ata […] », déclare la voix, le « toi » pénètre l'espace le plus intime du locuteur suggéré, quelques vers plus haut, par les tirets des vers huit et neuf, muni d'armes qui se révèleront être sans appel, celles de la beauté symbolisée par les roses, attribut du « toi » au vers douze. Les gesticulations de la voix poématique des vers neuf et dix, réduite à une pure activité d'écoute ou, plus exactement, à la simple volonté de non écoute, ne lui sont d'aucune utilité. Le sonnet se referme sur l'absolue victoire de ce « toi » amoureux qui est, à l'image de Dieu, immatériel et peu à peu omniprésent. De fait, l'armure du locuteur se métamorphose en pure amertume d'avoir été vaincue. À la fin de ce sonnet, le locuteur est en totale déroute ; sa place n'est plus celle d'un sujet mais bien plutôt, au vers quatorze, celle d'un complément d'objet condamné à l'amour. Le bonheur d'aimer s'est construit, ici, sur la base de sa négation et de son refus. Le duel allégorique des vers onze et douze entre tristesse et folie est dorénavant clos. Le « moi » n'aura d'autre alternative que l'acceptation, voire même la recherche de l'autre.

Les emprunts à l'esthétique de l'amour courtois sont ici perceptibles tout comme l'usage qui en est fait, le plus souvent, par Juan Ramón Jiménez. Ces derniers sont, la plupart du temps, revisités et détournés. Le sonnet s'ouvre non plus sur l'image d'une dame prisonnière mais sur celle d'un locuteur dont la prison d'amour est réduite à sa plus simple expression. Le topique est ici épuré et inversé. Par ailleurs, à la fin du poème, la victoire ne revient pas au désamour mais à l'amour, et son affirmation passe avant tout par le doute, la

[338] Nous renvoyons, ici, à l'ouvrage de J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, et plus particulièrement au chapitre 9.

négation et le rejet. Le titre même du sonnet s'apparente à une référence inversée à ce « fin' amor » . Il ne s'agit plus d'une prison d'amour mais d'une garde d'amour destinée à protéger la voix poématique. La dame n'est plus inaccessible. Au contraire, c'est elle qui envahit l'espace du locuteur, malgré lui.

On voit ici, que l'empreinte laissée par les troubadours dans le sonnet, tant du point de vue de son principe de forme que de contenu, est parfaitement assumée par Juan Ramón Jiménez, comme si la forme sonnet en avait gardé la mémoire.

Toutefois, et pour revenir aux troubadours, il est clair que si, d'une part, ils ont contribué à infléchir l'architecture du sonnet en privilégiant, par exemple, les rimes enclavées sur les rimes croisées, s'ils ont versé en lui la thématique de l'amour courtois, de l'autre, ils n'ont pu incarner un tel amour, se limitant à en brosser les contours, imprécis et abstraits, moyennant l'usage d'images fortement codifiées. Il faudra probablement attendre Pétrarque pour que l'amour et le sonnet s'humanisent en quelque sorte et s'associent pour toujours ; l'architecture du sonnet pourra alors, acquérir ses lettres de noblesse d'une façon plus définitive.

⇨ Dante et Pétrarque : l'amour incarné, de la parole du désir au désir de parole.

Comme nous venons de le voir, l'itinéraire courtois était sans nul doute celui de l'amour et de la poésie, mais au-delà des infléchissements poétiques qu'il impliqua, il eut pour conséquences, également, une transformation importante des relations sociales et plus particulièrement, des relations à la femme aimée dont il contribua à modifier le statut. En effet, l'extrême

codification de l'amour courtois favorisa le renversement du vieux code patriarcal.

Dans cette optique, on comprend mieux l'aspect conventionnel de cet amour, son manque d'incarnation, d'épaisseur humaine, et l'on perçoit ici le rôle fondamental que Pétrarque a pu jouer au niveau du sonnet tant en ce qui concerne son principe de forme que de contenu. De fait, l'auteur du *Canzoniere* va donner à cette architecture poétique et au discours sur l'amour une impulsion nouvelle qui se révèlera déterminante pour bon nombre des poètes qui lui succèderont, à commencer par Juan Ramón Jiménez lui-même. Pétrarque est parvenu non seulement à révéler des mécanismes formels autorisés par le sonnet, alors encore ignorés, mais il a aussi repoussé les limites du discours amoureux dont il a déjà été fait état et auxquelles les troubadours s'étaient trouvés bien vite confrontés.

C'est ainsi tout d'abord, qu'il va réussir à faire fusionner – les conditions historiques l'y aidèrent probablement – érotisme et angélisme, chose que n'avaient pu véritablement réaliser les troubadours. Chez Pétrarque, de fait, dans de nombreux sonnets, la dimension amoureuse et charnelle coexistent harmonieusement avec une autre plus spirituelle et religieuse. Tel est le cas dans le sonnet cent quatre-vingt-douze, « Stiamo amor ». Le poète, en compagnie de l'Amour, commence dans le premier quatrain par contempler la femme qu'il aime, Laura de Noves :

Stiamo, Amor, a verder la gloria nostra,
cose sopra natura altere et nove :
vedi ben quanta in lei docezza piove,
vedi lume che' l cielo in terra mostra,

Dans le deuxième quatrain la parure terrestre de cette femme, sa dimension charnelle, sa sensualité délicate, semblent acquérir dans les tercets

une dimension, cette fois-ci, plus religieuse sans pour autant se départir d'un certain érotisme :

vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra
l'abito electo, et mai non visto altrove,
che docemente i piedi et gli occhi move
per questa di bei colli ombrosa chiostra.

L'erbetta verde e i fior' di color' mille
sparsi sotto quel'elce antiqua et negra
pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi;

e 'l ciel di vaghe et lucide faville
s'accende intorno, e 'n vista si rallegra
d'esser fatto seren da sí belli occhi [339].

[339] Nous utilisons l'édition de Pierre Blanc : Pétrarque, *Canzoniere, Le Chansonnier*, introduction, traduction, biographie, bibliographie, glossaire, index de Pierre Blanc, Professeur à l'Université de Savoie, édition bilingue, Bordas, Paris, 1988, p. 330. Nous reproduisons ici sa traduction du sonnet qui nous occupe :

« Restons à contempler, ô Amour, notre gloire,
ces faits surnaturels, nobles et inouïs ;
vois quelle est la douceur qui coule au-dedans d'elle,
vois sur terre l'éclat qui nous fait voir le ciel,

vois quel art pare d'or, de perles et de pourpre
son maintien d'élection, jamais vu en nul lieu,
qui doucement ses pas et ses regards anime
par cette ombreuse enceinte de collines jolies.

L'herbe verte et les fleurs au millier de couleurs
éparses sous cette yeuse antique et ténébreuse
prient que le pied joli les foule ou bien les touche ;

et le ciel, d'étincelles brillantes, vagabondes,
tout à l'entour s'embrase et arbore sa joie
d'être rendu serein par de si jolis yeux. »

On notera au passage que, dans ces vers, nous retrouvons l'image troubadouresque de la verte prairie qui symbolise le nouvel amour, image présente, aussi, chez Juan Ramón Jiménez.

Le verbe poétique semble désormais avoir acquis, grâce au poète, l'épaisseur de la chair sans pour autant avoir porté atteinte à cette pureté de l'amour déjà présente chez les troubadours. Les deux paraissent entrer en parfaite harmonie. En ce sens, nous partageons pleinement la vision que Max Janinski porte sur le sonnet chez Pétrarque lorsqu'il écrit :

> *[…] l'amour vrai, cette flamme intérieure, illumine, renouvelle dans le Canzoniere tout ce qui auparavant était déclamation, convention, ou banalité ; c'est la vie qui pénètre alors dans le sonnet, éclairée de sourires ou trempée de larmes* [340].

Si chez Pétrarque la thématique bien connue de la constance est présente[341] comme chez les troubadours, il est à noter que le sentiment amoureux prend véritablement corps. La dame est devenue une femme, et son image s'est considérablement modifiée. Celle-ci n'est plus désormais cet être abstrait et inaccessible, fait de clichés[342]. Elle n'obéit plus totalement à un code prédéfini qui contribuait sans nul doute à la déréaliser. Au fil des hendécasyllabes, elle prend vie et le poète nous donne à voir tantôt sa chevelure et ses yeux, tantôt son visage ou sa démarche, comme dans le sonnet quatre-vingt-dix :

---

[340] *In* Max Janinsdi, *Histoire du Sonnet en France*, *op. cit.*, p. 22.

[341] Nous pensons par exemple, au premier quatrain du sonnet cent dix huit :

> « Rimani a dietro il sestodecimo anno
> de' miei sospiri, et io trapasso inanzi
> verso l'extremo; et parmi che pur dianzi
> fosse 'l principio di cotanto affanno. »

In Pétrarque, *Canzoniere*, *Le Chansonnier*, édition de P. Blanc, *op. cit.*, p. 222.

[342] Il nous semble utile de préciser que Dante avait, quelques années avant Pétarque, conféré au verbe poétique, dans certaines compositions et quoique peut-être avec un peu moins de force, l'épaisseur de la chair. Si Béatrice, objet de son amour, est certainement pour lui plus qu'une femme, il n'en reste pas moins qu'elle apparaît souvent dans toute la sensualité de sa beauté. À ce propos Louis-Paul Guigues voit entre autres dans la *Vita Nova* des traces non négligeables d'un amour avant tout profondément humain. C'est ainsi qu'il écrit : « À vrai dire, c'est, depuis l'Antiquité, l'un des tout premiers traités non de l'amour courtois, mais de l'amour tel que tous les hommes peuvent l'éprouver », Dante, *Vita Nova*, traduction et présentation de Louis-Paul Guigues, Gallimard, 1974, p. 13.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, cho 'or ne son sí scarsi ;

e 'l viso di peitosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi parea :
i' che l'ésca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di súbito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce humana.

Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi : et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana [343].

La femme aimée acquiert donc une véritable épaisseur et ce jusque dans la lettre du texte. Désormais, elle porte un nom, garant absolu de son existence,

[343] *In* Pétrarque, *Canzoniere*, *Le Chansonnier*, édition de P. Blanc, *op. cit.*, p. 190 :
« Les cheveux d'or étaient à l'aure épars
qui en mille doux nœuds les enroulait,
et la belle lumière brillait outre mesure
des beaux yeux qui en sont si jaloux aujourd'hui.

Son visage aux couleurs de pitié se teinter
me semblait, je ne sais si c'était vrai ou faux :
moi qui avais au cœur l'amadou de l'amour,
quoi d'étonnant qu'aussitôt j'aie brûlé ?

Sa démarche n'était pas chose de ce monde
mais d'angélique essence, et ses paroles
résonnaient autrement que simple voix humaine.

C'est un esprit du ciel, c'est un soleil vivant
Que je vis ; et ne fût-elle plus celle-là,
Que plaie ne guérit point d'être l'arc détendu. »

et le poète n'a de cesse, d'ailleurs, de le considérer sous tous les angles comme si ce dernier avait, tel un être humain, un certain relief. Il semble être investi, par moments, de vertus incantatoires, contribuant ainsi à rendre plus présente la femme absente, source de tous les désirs. C'est ainsi que, comme on pourra le constater dans le cinquième sonnet, le nom de la femme, perpétuellement décliné, est omniprésent. Le poète nous invite à le retrouver, tel un mystère, dans la cosmographie de son texte ; les syllabes qui le composent se retrouvent cachées tantôt au sein d'un substantif ou bien d'un verbe, et le nom de l'aimée se laisse entendre dans la musique même de la langue :

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vosotro stato REal, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il moi valore;
ma : TACI, grida il fin, ché farle honore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Cosí LAUdare et REverire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza et d'onor degna :

se non che forse Apollo si disdegna
cha' parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumptüosa vegna [344].

[344] *Ibid*., p. 56.

De fait, le poète semble s'évertuer à ce que le nom de l'aimée soit au texte ce que l'image qu'il se fait de la dame est au monde. Cette inclusion du prénom féminin au sein d'autres mots, aux fonctions grammaticales variées, paraît avoir pour objectif, entre autres, de mieux en approcher le mystère et, de ce fait, de mieux percevoir l'essence même du sentiment amoureux éprouvé par la voix poématique. Le locuteur tente de percer le mystère que constitue son amour et d'en identifier la cause en approfondissant l'image qu'il a de l'aimée par le biais de son nom. De la sorte, bien souvent, et par souci de mieux cerner l'essence de cet être qui lui manque et donc la souffrance que le « moi » ressent, la voix poématique associe au nom de la dame nombre d'adjectifs, de comparaisons, de métaphores ; à ce moment précis l'amoureux engendre le poète. Cette attitude poétique se traduit, parfois, dans l'écriture et l'on trouve trace, alors, d'un certain type de métamorphoses naissantes ayant pour but de parvenir, enfin, à dire l'indicible et tant l'amoureux que l'aimée s'en trouvent en retour transformés comme l'écrit Pétrarque dans le dernier tercet du sonnet quatre-vingt-quatorze :

> *Et di questo in quel dí mi ricordava,*
> *ch'i' vidi duo amanti trasformare,*
> *et far qual io mi soglio in vista fare* [345].

On retrouve chez Juan Ramón Jiménez une attitude similaire à celle dont il vient d'être fait état. Nous pensons plus particulièrement au quinzième sonnet du recueil, intitulé « Retorno fugaz » :

---

[345] *Ibid*., p. 194 :

> « Et il me souvenait de tout cela ce jour
> où je vis deux amants se métamorphoser,
> devenant tels que moi j'apparais d'ordinaire. »

¿ Cómo era, Dios mío, cómo era ?
– ¡ Oh, corazón falaz, mente indecisa ! –
¿ Era como el pasaje de la brisa ?
¿ Como la huída de la primavera ?

Tan leve, tan voluble, tan ligera
cual estival vilano… ¡ Sí ! Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa…
¡ Vana en el aire, igual que una bandera !

¡ Bandera, sonreír, vilano, alada
pirmavera de junio, brisa pura…
¡ Qué loco fué tu carnaval, qué triste !

Todo tu cambiar trocóse en nada
– ¡ memoria, ciega abeja de amargura ! –
¡ No sé cómo eras, yo que sé que fuiste !

Si, d'un côté, l'on retrouve des marques, plus ou moins ténues de pétrarquisme, on pense par exemple à la thématique et à l'importance que joue le regard par exemple dans « Ojos celestes[346] », d'un autre, Juan Ramón Jiménez, comme l'auteur florentin, ne cesse de revisiter ses sources en se gardant ainsi de tomber dans les pièges tendus par les topiques de la lyrique amoureuse.

Ainsi, dans ce quinzième sonnet, si la présence de la femme est tangible, entre autres grâce à une rime majoritairement féminine mais aussi grâce à l'omniprésence d'un sourire et à l'inconstance de cet « autre » au visage multiple et changeant, elle n'est pas pour autant clairement affirmée. On en trouve uniquement des traces qui se perdent dans le texte comme se perd, au

vers sept, « risa » dans le substantif « sonrisa ». Il serait certainement hâtif de conclure qu'il existe un référent féminin, mais il serait tout aussi rapide d'exclure, dans un premier temps, l'éventualité de son existence. Nous retiendrons donc ici cette seconde option, même s'il sera nécessaire à un moment ou à un autre de poser le problème sous un autre angle.

Dans ce sonnet, tout comme Pétrarque tente d'appréhender la réalité de son amour ayant pour nom Laura de Noves moyennant, comme il a été vu, des adjectifs ou bien encore des métaphores destinées à cerner au plus près l'identité de l'être aimé, le « moi » s'évertue dans « Retorno fugaz » à se souvenir, dirons-nous, de l'image d'une troisième personne au féminin. Pour ce faire, il déclare mobiliser les trois facultés de l'âme : la sensibilité et la raison avec le cœur et l'esprit au deuxième vers, la mémoire pour finir, au vers douze. De fait, l'espace du sonnet, et donc la forme poétique, est investi du pouvoir de reconstruire et de percer le mystère de cette image perdue par le locuteur, de cet être qui n'est plus pour la voix poématique qu'une sorte de « présence absente ». Dès les premiers vers l'insensible glissement de l'adverbe interrogatif « cómo » vers la conjonction « como» atteste tout à la fois le projet poétique d'identification de cet autre féminin et l'échec consubstanciel à la méthode d'investigation, puisque l'impossible dépassement de la comparaison ne pourra déboucher sur une quelconque identification de l'être. L'impossibilité de retrouver cette image disparue s'exprime également dans le premier quatrain, à travers des comparants insaisissables comme le sont la brise d'une part et la fuite du temps de l'autre. Dans le deuxième quatrain, comme parfois chez Pétrarque, la voix mise sur l'adjectif pour redonner à cette image sa précision et une définition satisfaisante. Ceux-ci ont, comme précédemment, un point commun : l'immatérialité. Nous restons, en effet, dans le domaine de la volubilité, de l'aérien, d'une certaine légèreté ailée qui peut apparaître

[346] Nous renvoyons, ici, à l'analyse qui a été faite de ce sonnet dans la partie intitulée « Le sceau décisif des troubadours ».

comme une promesse d'envol vers cette image perdue. Mais le pouvoir invocatoire de l'adjectif restera lettre morte ; la voix poématique misera, alors, dans le premier tercet, et cela sans renoncer totalement à l'adjectivation, sur le pouvoir de substantifs très fortement liés aux adjectifs des vers précédents.

Les puissances de l'âme et la forme sonnet demeurent, semble-t-il, pour l'heure, impuissantes à retrouver cette image perdue et le mot « risa » s'est fondu en un sourire qui ne porte plus le rire qu'à l'état d'empreintes, de traces difficilement perceptibles :

Tan leve, tan voluble, tan ligera
cual estiva vilano… ¡ Sí ! Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa…
¡ Vana en el aire, igual que una bandera !

La mémoire n'est qu'une abeille aveugle d'amertume, amère de ne pouvoir reconstituer cette image pressentie :

Todo tu cambiar trocóse en nada
– ¡ memoria, ciega abeja de amargura ! –
¡ No sé cómo eras, yo que sé que fuiste !

La métamorphose n'a pu avoir lieu comme le souligne le vers douze : « Todo tu cambiar trocóse en nada ». Le rythme se fait plus âpre, et les accents antirythmiques se multiplient comme pour mieux souligner ce demi-échec. Il ne reste de cet autre changeant, dynamique pure, essence de vie, essence même peut-être de la métamorphose, que l'image du néant. Certes le poème se referme sur un échec, mais celui-ci n'est peut-être que partiel ; certes l'image n'a pu être retrouvée ou trouvée et la voix de déclarer : « ¡ No sé cómo eras […] », mais nous ne revenons pas pour autant au point de départ. La quête, le

cheminement parcouru par le sonnet, persiste, et le « moi » a acquis une certitude qui s'apparente à un véritable acte de foi. Si cette voix empreinte d'humanité se révèle encore incapable de le mener vers cette image, elle lui a permis, à tout le moins, de percevoir et de sentir l'existence certaine de cet autre, pour l'heure inaccessible. C'est ce qu'elle semble affirmer avec force dans la dernière phrase du sonnet lorsqu'elle dit « […] yo sé que fuiste ! ». Ainsi, si l'on perçoit dans les *Sonetos espirituales* une dette certaine envers Pétrarque il s'avère, par ailleurs, que Juan Ramón Jiménez tient un discours parfaitement novateur sur l'amour. Alors que l'auteur florentin tente de recréer par le verbe poétique l'image d'un être bien réel dont il garde l'image en mémoire, celle de Laura de Noves, le poète andalou, quant à lui, ne parle que d'une foi qu'il a en l'existence d'une troisième personne qu'il se devra non pas de recréer – la tâche s'avère impossible – mais de créer de façon pure et simple. Le processus de transmutation n'a pu avoir lieu et la double métamorphose embryonnaire qui se cristallise dans les deux formes verbales (« tu cambiar », « trocóse ») dont l'une est substantivée – cela n'est pas sans conséquence – débouche sur l'annulation et l'échec de toute possibilité de métamorphose[347]. Au final seule demeure la forme quasi-nominale, c'est-à-dire une forme dénuée de toute dynamique, témoin de l'échec partiel de la tentative. La question initiale réapparaît dans le dernier vers, seules persistent l'ébauche du cheminement et la certitude de l'existence de cette troisième personne, de cet autre féminin, objet de la quête poétique.

Il apparaît donc que Juan Ramón Jiménez tient sur l'amour un discours original. Même si les emprunts à la poésie de Pétrarque, de fait, existent, ils sont constamment revisités. Dans les deux cas, la quête provient d'une évidente frustration. Celle, chez Juan Ramón Jiménez de l'image perdue de cet autre que l'on aspire à recréer et à conquérir, celle de l'absence

[347] Nous noterons, de plus, qu'aussi bien le verbe « trocar » que le verbe « cambiar » impliquent non pas un élément qui se métamorphoserait en un autre mais bien deux éléments distincts. Il s'agit plutôt d'un échange

douloureuse de la femme aimée chez le poète florentin que l'on s'évertue à retrouver par le verbe poétique pour mieux appréhender tant les raisons de l'amour que les causes de la souffrance. On voit que l'impossibilité de l'amour chez Pétrarque n'est plus uniquement imputable, comme cela était le cas chez les troubadours, à des contingences d'ordre social. La femme que l'on ne peut aimer devient, de par la frustration même, un véritable moteur poétique non point destiné à purger ses propres passions, mais bien plutôt à passer d'une impossible jouissance physique à la promesse d'une jouissance toute littéraire.

On retrouve un processus similaire chez Dante. En effet, si le poète tente, via la poésie, de retrouver l'image de Béatrice avec laquelle il ne peut partager son amour, moyennant entre autres, comme chez Pétrarque l'usage de métaphores et d'adjectifs qualificatifs, on perçoit la double conséquence d'une telle quête. Le poète a d'une part l'illusion de s'approcher toujours plus de l'objet aimé, sans pour autant l'atteindre. Ce processus éminemment langagier contribue, paradoxalement, à déréaliser la femme aimée en essayant d'en percer le mystère. On comprend alors que l'aimée en vienne tôt ou tard à fonctionner principalement comme symbole langagier et qu'elle acquière une valeur chaque fois plus transcendantale. Il suffit pour s'en convaincre de lire ce qu'écrit Dante au chapitre douze de la *Vita Nova* :

> *Il advint que vers le milieu de mon sommeil, je crus voir s'asseoir près de moi, dans ma chambre, un jeune homme vêtu de très blancs vêtements. Le regard songeur, il me regardait fixement, là où j'étais couché, et lorsqu'il m'eût quelque temps regardé, il me sembla que, soupirant, il m'appela et me dit ces paroles : Fili mi, tempus est ut praetermittantur simulacra nostra. Alors, je crus le reconnaître parce que plusieurs fois déjà, dans mes songes, il m'avait appelé ainsi ; et, en le regardant, il me sembla qu'il pleurait pitoyablement, et il me*

que d'une métamorphose. Dès le départ, la probabilité de la métamorphose est passablement hypothéquée.

semblait attendre quelque parole de moi. Aussi, prenant assurance, je commençais à parler ainsi avec lui : « Seigneur de la noblesse, et pourquoi donc pleures-tu, toi ? » Et lui me disait ces paroles : Ego tamquam cenrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes ; tu autem non sic. Alors, pensant à ses paroles, il me semblait qu'il m'avait parlé très obscurément, si bien que je m'efforçais de parler et de lui dire ces paroles : « Que veux-tu dire seigneur, sous tant d'obscurité ? » Et il me répondait en langage vulgaire : « N'en demande pas plus qu'il ne t'est utile [348].

Cette valeur transcendantale de la dame est précisément le message crypté que semble lui délivrer ce « jeune homme vêtu de très blancs vêtements », qui, de fait, semble inviter le poète à abandonner toute fiction. Plus encore, il lui montre le chemin que doit emprunter son amour pour atteindre, tant dans la quête que dans l'objet de celle-ci, une totale perfection. Ce conseil et cet avertissement sont repris par Béatrice elle-même, dans la *Divine Comédie*, lorqu'elle dit au poète, l'invitant à dépasser l'apparence physique de sa beauté et à atteindre l'essence même de l'amour :

Perché la faccia mia sí t'innamora,
che tu non ti rivolgi al bel giardino
che sotto i gaggi di Cristo s'infiora [349] *?*

[348] Dante, *Vita Nova*, traduction et présentation de Louis-Paul Guigues, Gallimard, 1974, p. 42-43, ch.XII. Nous traduisons, à la suite et dans l'ordre, les deux phrases latines incluses dans le texte : « Mon fils, il est temps d'abandonner nos fictions » « Moi, je suis comme le centre du cercle, auquel se rapportent semblablement tous les points de la circonférence mais toi tu n'es pas ainsi. »

[349] Nous reproduisons le texte et la traduction établis par Jacqueline Risset, Dante, *La Divine Comédie*, *Le Paradis*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Garnier-Flammarion, Paris, 1990, p. 220-221 :

« Pourquoi mon visage te charme-t-il si fort
que tu ne regardes pas le beau jardin
qui s'épanouit sous les rayons du Christ ? »

Il ne fait aucun doute, ici, que Béatrice assume, soudainement, une fonction fondamentale qui dépasse de loin son simple rôle de femme aimée : celle de guider le poète vers un absolu où la réciprocité de l'amour est complète, où chaque être a une entière connaissance de l'autre et où, sans que ne soit affectée l'identité de chacun d'eux, la fusion a atteint son point de perfection. C'est ainsi qu'on lira, dans le deuxième chant du *Paradis*, le vers vingt-deux où le « moi » poétique s'exclame :

Beatice in suso, e io in lei guardava [350].

Pour reprendre une formulation biblique, Béatrice a dépassé son statut terrestre d'aimée, elle est, désormais (le chemin réalisé par le poète grâce à l'écriture l'y a amenée), la « substance de ce que l'on espère, preuve de ce que l'on ne voit pas[351] ». Cet être bien réel dans un premier temps est devenu verbe créateur invitant le poète à se connaître lui-même et à connaître l'Amour. Il en va de même chez Pétrarque, bien que ce dernier ne semble pas pousser la démarche aussi loin. En effet, Laura de Noves, dans la *Vita Nova*, devient progressivement, (et elle le restera d'ailleurs avec plus de force encore une fois défunte), le motif, pour la voix poématique, d'une véritable quête existentielle et narcissique qui passe par une passion d'écriture qui, pour le « moi », apparaît comme indispensable à sa vie. Il suffit, pour finir de s'en convaincre, d'écouter ce que dit Pétrarque :

Chose étonnante à dire, j'ai le désir d'écrire, mais je ne sais qu'écrire, ni à qui. Et pourtant – âpre volupté – papier, plume, encre et veillées nocturnes me sont plus chers que le repos. Plus même, l'existence n'est

[350] *Ibid*., ch. II, v. 22, p. 28-29. Tout comme dans la note précédente, nous reproduisons la traduction de ce vers réalisée par Jacqueline Risset : « Béatrice regardait en moi, et moi en elle » .
[351] Hébreux, XI, I. Bien que mû par des raisons totalement différentes, il nous semble que Juan Ramón Jiménez obéit à un processus poétique comparable, comme nous aurons l'occasion de le montrer dans les pages qui vont suivre.

pour moi que torture et ennui lorsque je n'écris pas. […] Constamment je suis torturé, et anéanti, sauf lorsque j'écris ; ainsi, extraordinaire paradoxe, me tourmentant dans le repos, je trouve mon repos dans les tourments [352].

Il est patent que ce qui, pour commencer, n'était que l'émanation de la parole du désir se fait véritablement désir de parole. La passion pour l'écriture, pour la langue et pour la poésie prend le pas et dépasse le simple amour terrestre. D'un certain côté, les sonnets de Dante et de Pétrarque ouvrent la voie à la poésie moderne en ce que le « moi » prend la pleine mesure de lui-même et s'affirme en tant que tel, ce qui ne sera pas sans incidence sur la poésie de Juan Ramón Jiménez. Mais si le contenu de ces sonnets a influencé, en un certain sens, la poétique jiménienne, la modernité de la poésie de Pétrarque s'exprime également dans sa forme même et dans une architecture novatrice qui, elle aussi, marquera les *Sonetos espirituales*.

On commencera, tout d'abord, par faire allusion au goût partagé par Pétrarque et Juan Ramón Jiménez pour ce que nous pourrions nommer une langue de la justesse, de la simplicité et de la transparence. Cet amour du beau et du bien dire apparaît, consciemment, très tôt chez le poète florentin ce qui d'ailleurs lui fera écrire, comme nous le rapporte Jean-Marie Olingue :

À cet âge, je n'en pouvais rien comprendre : la seule chose qui m'y attachait était une sorte de caresse des mots (verborum dulcedo quaedam), la manière dont ils sonnaient (sonoritas) si bien que tout ce que je pouvais lire ou entendre d'autre me semblait rude et discordant [353].

[352] François Pétrarque, « De insanabili scribendi morbo », XIII, 7, 1, *in* Pétrarque, *Canzoniere*, *Le Chansonnier*, introduction, traduction, biographie, glossaire, index de Pierre Blanc, édition bilingue Bordas, Paris, 1988, p. 7.
[353] *In* Jean-Marie Olingue, *Regards sur des poètes*, préface de María Antonietta Morettini, éditions Walter Ranschenbuch, 1990, p. 49.

N'oublions pas à ce propos que, dans une certaine mesure, la langue de Pétrarque va être la base sur laquelle, au milieu du XVI[e] siècle, seront élaborées les normes de la langue italienne. En ce sens, c'est un peu le poète florentin qui, par l'efficacité de son verbe poétique (un peu comme le fit Juan Ramón Jiménez face à quelques poètes du XIX[e]) contribua à rappeler les Belles Lettres d'un exil qui durait depuis la fin du XII[e] siècle témoin du triomphe d'une pensée desséchante uniquement soucieuse d'exercices abstraits et creux. Par force d'exigence et de volonté, il donna à la poésie italienne ses premières lettres de noblesse. Il possède une haute vision de la poésie qui l'amène, non pas comme Juan Ramón Jiménez à parler de « aristocracia de intemperie », mais à s'inscrire en faux par rapport à ce que nous pourrions appeler une « démocratisation » dévoyée de l'intérêt pour le poétique comme on peut le constater dans les lignes qui suivent :

> *Les foulons et les paysans de Carpentras s'en vont dissertant des Muses et d'Appolon ; et il n'y a pas de mots pour exprimer l'étendue qu'occupe cette peste* [354].

Toutefois, du point de vue de la forme, l'infléchissement le plus notoire que Pétrarque fait subir au sonnet provient, sans nul doute, du travail savant qu'il va entreprendre au niveau des rimes. Certes il ne fut pas l'inventeur des rimes dites enclavées puisqu'elles apparurent, épisodiquement, au XIII[e] siècle entre autres chez Guittone d'Arezzo. Toutefois, Pétrarque et Dante, quelques années avant lui, se sont employés à cultiver cette disposition de rimes d'une façon plus systématique. Les quatrains allaient acquérir avec ce type de rimes un aspect plus policé et plus élaboré. À la différence de la rime croisée, la rime

[354] Texte cité par Pierre Blanc dans son introduction à l'édition bilingue du *Canzoniere*, p. 3. Bien que cela ne soit pas notre objet, nous pourrions voir bien des ressemblances dans l'attitude poétique de Pétrarque et de Juan Ramón Jiménez comme, par exemple, leur souci de revisiter constamment leurs œuvres, Pétrarque allant même jusqu'à indiquer, en marge de ses manuscrits, l'heure à laquelle il effectuait les divers aménagements apportés à son texte.

enclavée permet à Pétrarque, très certainement, une variation beaucoup plus grande et subtile qui évitait la monotonie que la rime croisée pouvait entraîner ainsi que le rapprochement possible qu'elle pouvait impliquer avec une suite de quatre distiques. Par ailleurs, il y a fort à parier que la rime embrassée permet de ne pas briser une idée et interdit, par la même, une trop grande fragmentation au niveau des quatrains. Mais c'est peut-être au niveau des tercets que l'infléchissement donné par Pétrarque à l'architecture du sonnet va marquer le plus l'histoire de cette forme. Ainsi, alors que Dante n'affectionnait pas particulièrement le schéma CDC DCD, Pétrarque, lui, va l'utiliser assez largement. Plus encore, il va employer majoritairement, comme l'avait fait Dante, le schéma qui finira par s'imposer et que Juan Ramón Jiménez utilise presque systématiquement dans ses *Sonetos espirituales* : nous voulons parler du schéma rimique CDE CDE[355]. Cette disposition fut, sans conteste, celle que privilégièrent aussi bien Dante que Pétrarque. Question de mode diront certains ? Nous pensons, en ce qui nous concerne, que cette structuration contribue à frapper l'oreille. Grâce à elle, aux deux parties tranchées de la première moitié du sonnet répondent deux autres aussi nettement marquées. Ce schéma de rimes permet de charpenter les tercets sur le modèle des quatrains, chose que le lyrisme grec, comme il nous a été donné de le voir, était parvenu à réaliser.

On comprend ici l'importance que purent jouer, dans la construction de la poétique jiménienne, tant du point de vue du principe de forme que du principe de contenu, des poètes tels que Dante et Pétrarque. Avec ce dernier on passe d'une poésie très fortement inscrite dans un schéma social à une autre qui affirme une condition poétique plus individuelle, porteuse d'universalité. Avec lui, c'est l'égotisme moderne qui est en train de naître. La façon de considérer

[355] Nous reproduisons, ici, la proportion des différents schémas rimiques employés par François Pétrarque. Ce dernier, en réalité, n'use guère que de quatre sortes de rimes au niveau des tercets : CDC DCD (115 sonnets) ; CDE CDE schéma le plus employé et choisi par Juan Ramón Jiménez (122 sonnets) ; CDE DEC (66 sonnets) ; CDC CDC (8 sonnets) ; CDD DCC (4 sonnets) ; CDE EDC (1 sonnet) ; CDE DEC (1 sonnet).

la femme, cet autre dont tous sont en quête, aura des conséquences directes sur la poésie de Juan Ramón Jiménez, même si les mobiles sous-jacents de cette quête seront sans conteste différents, la construction même de leur cheminement laissera des traces dans l'approche poétique du poète andalou et Dante peut-être plus particulièrement. Avec ces deux poètes majeurs qui, plus que des recueils, composent des livres de fondations, la forme sonnet est en passe, pourrrions-nous dire, de se lexicaliser. Toutefois, il faudra attendre le XVI^{e} siècle pour que soit diffusée, en Europe, l'œuvre de ce prêtre de l'humanisme qu'est François Pétrarque. Après la redécouverte des *Triumphi*, son œuvre en langue vulgaire sera remise à l'honneur par Pietro Bembo ; la Renaissance sera alors sur le point de faire du *Canzoniere* son livre de chevet, l'Europe et donc l'Espagne d'accueillir ce prince des poètes. Reste encore à savoir par quel biais et sous quelle forme.

♦ Fortunes et infortunes du sonnet en Espagne : les empreintes de l'histoire.

S'il est illusoire de voir en un poète l'exacte somme de ses prédécesseurs, il serait tout aussi fantaisiste de penser qu'un poète est le produit d'un pur hasard. C'est d'ailleurs la vision de Juan Ramón Jiménez, lorsqu'il écrit :

> *[…] la poesía, aunque no es estrictamente desarrollo sucesivo como la ciencia, no es tampoco, en su sentido esencial, un fenómeno aislado* [356].

Qu'il le veuille ou non, il est le fruit de toute une histoire littéraire, faite de contenus et de formes qui ont gardé en mémoire le souvenir de leur évolution. En cela, il est important d'appréhender les contours du passé pour mieux

[356] Juan Ramón Jiménez, « Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936) » *in Política poética*, presentación Germán Bleiberg, Alianza tres, Madrid, 1982, p. 43.

percevoir les formes d'un présent qui, pour nous, a pour nom *Sonetos espirituales*. Par ailleurs, cette étude nous permettra d'approfondir non seulement la poétique jiménienne mais aussi de cerner au plus près, peut-être, sa conception du sonnet. Il nous semble donc important d'accompagner le sonnet dans le voyage entrepris depuis sa Sicile natale pour parvenir à se fixer et à vivre en Espagne.

Le sonnet va connaître dans la péninsule ibérique, et plus largement en Europe, ce que nous pourrions appeler une seconde naissance ou, plus justement peut-être, une renaissance. En effet, peu nombreux sont les sonnettistes qui marqueront durablement, après Pétrarque, l'histoire de la littérature italienne. C'est là une des opinions formulées par Juan Ramón Jiménez dans sa conférence sur le Modernisme donnée à Porto-Rico à l'Université de Río Piedras en 1953, parvenue jusqu'à nous grâce aux notes prises par l'une de ses étudiantes qui atteste que :

> *En España [el soneto] tiene más importancia que en Italia. Allí : Petrarca, Tasso (mediocre), Cavalcanti, Leopardi (al fin)* [357].

Le sonnet va donc prendre son essor, se développer, hors des frontières qui l'ont vu naître. En ce sens, en coupant le cordon ombilical qui le reliait à sa terre natale il va devoir se reconstruire, s'acclimater non seulement à un nouvel espace, à une nouvelle langue mais aussi s'insérer dans une histoire littéraire celle de l'Espagne qui, jusqu'alors, lui était totalement étrangère.

En changeant d'espace géographique, langagier, littéraire, le sonnet va devoir retrouver une respiration nouvelle, un rythme vital différent de ce qu'il avait connu jusqu'à présent ; tous ces espaces, on le comprend, vont fonctionner comme autant de contraintes porteuses, à terme, de nouvelles

[357] Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo, apuntes de curso (1953)*, ed. de Jorge Urrutia, Consejería de educación y cultura, Comunidad de Madrid, Visor, Madrid, 1999, p. 112.

libertés encore inexploitées. On perçoit dès à présent l'ampleur de la tâche et les difficultés que vont rencontrer les poètes qui auront à cœur de choisir le sonnet comme support émotionnel.

⇨ XVI^{e}-XVII^{e} : sur le chemin de la plénitude.

Au regard de l'histoire, on le sait, la première tentative d'introduire en Espagne la forme sonnet se révèlera infructueuse. Le projet poétique ambitieux du marquis de Santillane échouera, en partie, et l'écriture de ses quarante-deux sonnets s'est révélée être une entreprise difficile en ce que les répercussions attendues étaient loin d'être à la hauteur des efforts fournis par le poète. Même s'il existe une richesse accentuelle il n'en reste pas moins que, le plus souvent, la respiration des trois accents métriques qui composent les hendécasyllabes de ses sonnets se fait difficilement ; elle manque d'ampleur et le vers semble vite perdre haleine. Par ailleurs, l'énorme importance que prennent les « coplas de Arte Mayor » à l'époque du marquis de Santillane et les similitudes qui pouvaient s'établir avec le sonnet n'ont certainement pas été étrangères aux difficultés rencontrées par ce dernier. À ce propos, on rappellera que les « coplas de Arte Mayor » avaient, pour la plupart, des rimes embrassées. Le sonnet s'est alors trouvé, probablement, contraint d'adopter, du moins pour un temps, afin, on l'a compris, de se distinguer de ces « coplas », les rimes croisées qui le caractérisaient à sa naissance. Il s'agit bien là, on en a ici comme la confirmation, d'une renaissance de la forme sonnet même si cette tentative de départ fut en partie un échec. La proximité entre Iñigo López de Mendoza et la poésie reconnue d'Ausiàs March, le poids des traditions moyennâgeuses n'ont certainement pas, non plus, facilité l'entreprise du marquis de Santillane. Dans ses sonnets la matière allégorique, le recours à l'antithèse, à l'oxymore, l'ornementation mythologique sont tellement présents qu'ils confèrent, parfois, à l'ensemble une certaine ingénuité.

Toutefois, si cette première naissance du sonnet en Espagne échoue en partie, il n'en reste pas moins que le marquis de Santillane a désormais ouvert la voie. De fait, on sait que quelque soixante-dix ans plus tard Boscán et Garcilaso de la Vega marcheront dans ses pas. On connaît à ce propos l'influence, bien souvent mise en avant, qu'eut l'humaniste diplomate Navagero dans cette seconde tentative pour acclimater le sonnet en Espagne ainsi que la fameuse entrevue grenadine entre ce dernier et Juan Boscán. Entrevue sur laquelle revient ce dernier lors de la présentation de ses sonnets à la duchesse de Soma lorsqu'il écrit :

> *Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haver sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiziese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas vezes en lo que el Navagero me havía dicho. Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro* [358].

Il insiste également dans ce texte, fréquemment cité, sur la hardiesse de la tâche ainsi que sur l'aide et les encouragements que lui prodigua Garcilaso de la Vega car, selon lui :

[358] Juan Boscán, *Obra completa*, edición de Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1999, p. 118.

Mas esto no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su jüicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándomele de aprovar con su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente.Y después, ya que con su persuasión tuve más abierto el jüizio, ocurriéronme cada día razones para hazerme llevar adelante lo començado [359].

On sait combien le travail de Garcilaso et de Boscán, à la différence du marquis de Santillane, sera couronné de succès. On peut imaginer qu'aussi bien Garcilaso que Boscán ont mené une véritable réflexion sur ce nouveau genre poétique ainsi que sur les moyens à mettre en œuvre pour que le sonnet trouve sa place dans l'histoire de la littérature espagnole. En ce sens, l'*otava rima* composée par Juan Boscán et dans laquelle il passe en revue les poètes qui ont traité de l'amour peut apparaître, entre autres, comme une sorte de bilan, destiné, en particulier pour le poète lui-même, à faire le point afin de donner le maximum de chances de réussites à l'entreprise qu'il s'est fixée[360]. C'est ainsi que dans cette composition, on retrouve aux côtés d'Ovide, de Pétrarque et de Juan de Mena, son ami Garcilaso mû, comme lui, par cette foi en un projet commun :

Ésta guió la pluma al gran Thoscano
para pintar su Laura en su figura,
y hizo a miser Cino andar loçano,
loando de Salvagia la germosura.

Y por pasar al vuestro castellano,
ésta puso al de Mena gran altura,
y le movió su alma y su sentido
a cantar 'Ay dolor del dolorido'

[359] *Ibid*., p. 118.
[360] *Ibid*., p. 394-395.

Y al Bachiller, que llaman de la Torre,
ésta esforçó la fuerça de su estilo,
tanto, que dél la fama tira y corre
del Istro al Tago y del Tago hasta'l Nilo,
Y otro, que agora a la memoria ocorre,
que por amar perdió del seso el hilo,
Garci Sanches se llama, ésta le puso
en las finezas que d'amor comuso.

Ésta también al Andaluz de Haro,
le levantó sus versos, levantando,
y le hizo que al mundo fuese raro
sus tormentos d'amor notificando.

Y al de Bivero dio jüizio claro,
sus escritos moviendo y concertando,
y haziéndole, de puro enamorado,
començar 'Si no os uviera mirado'.

Y aquel que nuestro tiempo truxo ufano,
el nuestro Garcilaso de la Vega,
esta virtud le dio con larga mano,
el bien que casi a todo el mundo niega.
¡ O su verso latino y castellano,
que desde el Helicón mil campos reiga !
¡ O dichoso amador, dichoso amado,
que del Amor acrecentó el estado !

Toutefois, on sait que, dans cette entreprise, Garcilaso supplanta Juan Boscán. Probablement parce que ce dernier retomba quelque peu dans les pièges déjà rencontrés par le marquis de Santillane. En effet, dans son œuvre l'hendécasyllabe n'apparaît, le plus souvent, que comme le vêtement dans lequel se drapent des artifices par trop connus et des idées plus ou moins élimées. On retrouve dans ses sonnets des concepts et des modèles discursifs alors vieillis, issus des compositions de chansonniers qui n'ont de neuve que l'enveloppe sous laquelle ils se présentent. Ainsi, le plus souvent, la vision qu'il donne de l'amour n'est en rien novatrice et le sonnet n'est, fréquemment, que le corset qui enserre une pensée déjà vieillie.

L'attitude de Garcilaso sera, quant à elle, très différente, car il réussit, précisément, là où échoua Juan Boscán. C'est en cela, à notre avis, que Garcilaso de la Vega parvint, véritablement, à révolutionner, durablement, la poésie espagnole, en ce qu'il excella dans l'écriture de ce genre nouveau : le sonnet. C'est d'ailleurs ce que souligne Juan Ramón Jiménez dans sa conférence sur le Modernisme lorsqu'il déclare : « Lo superior de Garcilaso es el soneto[361] ». Il paraît indéniable que, tout comme Boscán, Garcilaso de la Vega prend en compte ce que nous pourrions appeler la grammaire des formes et l'histoire de la poésie espagnole, mais il parvient, plus que Boscán

[361] Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo, apuntes de curso (1953)*, *op. cit.*, p. 114.

probablement, à insuffler dans sa poésie une tendresse, un amour, qui confère à l'ensemble de son œuvre la force de la vérité émotionnelle. Le naturel, la musicalité de ses vers, la retenue dans l'expression des sentiments exprimés, comme l'absence de portraits féminins et de toutes comparaisons religieuses sont des marques qui contribuent à mettre en évidence la violence de la lutte intérieure à laquelle le poète est en proie et qui concourent à l'excellence de sa poésie[362]. Ces qualités font que Garcilaso de la Vega marque de façon décisive l'histoire de la poésie espagnole. Juan Ramón Jiménez voit d'ailleurs en sa personne « uno de los mejores poetas españoles[363], » car, selon lui, son œuvre est habitée par « El acento, el éstasis de la poesía española […][364] ». Pour le maître, les sonnets écrits par Garcilaso sont d'une grande valeur car ils sont avant tout « tiernos, dulces […][365] ». Mais il est une autre réflexion de Juan Ramón Jiménez tant sur Juan Boscán que sur Garcilaso de la Vega qui ne laisse pas d'être intéressante. Si, d'un côté, Juan Ramón Jiménez reconnaît à ces deux poètes le mérite d'avoir introduit en Espagne le sonnet et d'avoir ainsi offert à bon nombre de continuateurs la possibilité de créer de belles œuvres, de l'autre, il les présente comme les artisans qui ciselèrent la clef d'argent d'une serrure imaginaire :

> *Boscán y Garcilaso, que no fueron los primeros italianizantes, como es sabido, fueron los forjadores de la llave de plata, y es claro que dijeron e hicieron decir luego muchas cosas bellas [366].*

[362] On soulignera, ici, une différence importante entre Garcilaso et Pétrarque. Les allusions à la femme aimée sont moins nombreuses chez Garcilaso que chez le poète toscan et témoignent chez le poète castillan d'une prise en compte des particularités de la poésie espagnole mais aussi d'une capacité de prise de distance face au modèle dont il s'inspire. Garcilaso de la Vega apparaît donc, c'est là une différence d'importance par rapport à ses prédécesseurs, davantage comme un créateur que comme un imitateur.
[363] Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo, apuntes de curso (1953)*, *op. cit.*, p. 114.
[364] Juan Ramón Jiménez, « Estética y ética estética (aforismos y notas) (1907-1954) *in Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, *op. cit.*, p. 715.
[365] Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo, apuntes de curso (1953)*, *op. cit.*, p. 111.
[366] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 213-214.

Il va sans dire que parler de clef convoque immédiatement l'idée d'une poésie qui, suivant sa nature, son essence peut-être, s'ouvre ou non sur l'infini, l'éternité, ou encore sur ce que nous pourrions appeler l'absolu poétique. On retrouve, ici, au détour de ces quelques lignes, une idée phare développée par Juan Ramón Jiménez dans sa conférence intitulée « Poesía cerrada y poesía abierta[367] ». Par ailleurs, il nous semble qu'il est une autre qualité fondamentale chez Garcilaso, outre celles déjà évoquées, qui amène le poète andalou à qualifier son œuvre, et plus particulièrement ses sonnets, de « poésie ouverte ». Une qualité qui, probablement, n'a pas été sans incidence au moment où Juan Ramón Jiménez composa ses *Sonetos espirituales*. Cette qualité primordiale, car elle semble indispensable selon lui pour qu'advienne la véritable poésie, nous avons déjà eu l'occasion implicitement d'y faire allusion. Si les sonnets de Garcilaso atteignent une telle complétude, c'est avant tout grâce à l'effacement de leur forme, de leur structure car, comme le souligne le maître lors de son exposé sur le Modernisme à l'Université de San Juan en 1953, ils ne sont en rien « arquitectónicos[368] ».

Ainsi donc, ce qui contribue à faire des sonnets de Garcilaso de la Vega (et d'autres d'ailleurs) une grande œuvre, c'est que le sonnettiste parvient, selon Juan Ramón Jiménez, à jouer, à se jouer, tout en l'assumant pleinement, de la forme sonnet. La richesse accentuelle, la simplicité du lexique, le naturel de l'expression suscitent une « ondulation » de la forme qui en gomme, en quelque sorte, les limites et les contours, rendant ainsi transparente l'architecture même qui informe la parole. On retrouve, ici, une idée chère au poète de Moguer, idée qu'il exprime nettement lorsqu'il écrit :

---

[367] *Ibid*. On notera que, d'un certain point de vue, le sonnet est venu entraver pour Juan Ramón Jiménez l'évolution de la forme qu'il juge être la forme poétique espagnole par excellence : le *Romance*. C'est ainsi qu'il déclare dans sa conférence « El *Romance*, río de la lengua española » : « El *Romance* (el poema español escrito en verso octosílabo, una acepción de la voz Romance) he dicho siempre que es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no – lo repito siempre también – , que lo diga un ciego », *in Política poética*, *op. cit.*, p. 249.

[368] Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo, apuntes de curso (1953)*, *op. cit.*, p. 111.

[…] la forma poética perfecta sería, para mí, la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como un molde ; el agua de un vaso, si el cristal se pudiera separar. Un cuerpo se llama cuerpo, aunque esté muerto, pero nunca se llama espíritu a lo muerto. Muerto es lo sin espíritu. Creo que esto da una idea clara de lo que yo entiendo por poesía cerrada y poesía abierta [369].

Un grand sonnet, et plus généralement un chef-d'œuvre, se doit ainsi d'être vibrant et habité par la vie. Pour ce faire, il faut qu'il se débarrasse de l'écorce de sa forme pour n'offrir que la sève de son essence. De la sorte, si la forme poétique peut contribuer à lui donner corps, le travail du poète, selon Juan Ramón Jiménez, réside dans l'effacement de ses limites, un effacement nécessaire à l'émergence de l'âme même du poème et à l'avènement d'essences des plus subtiles dont la région d'élection se trouve au-delà même du sens[370]. Le poète andalou nous confirme dans cette appréciation lorsqu'il écrit :

Claro es que la poesía que pienso y sueño representa siempre una sustancia ; pero, en todo caso, una sustancia que se manifiesta como esencia ; que, como esencia, alimenta, y que no tiene tan pesada dijestión como la poesía morcillera, que se hace echando carne en una tripa por un embudo, y que suele llamarse densa porque es más literaria, y las letras, más que las palabras, le pesan mucho [371].

La poésie ne peut donc être, comme celle de Garcilaso, qualifiée d'ouverte et empreinte d'une spiritualité qui avoisine le divin que si elle sait,

[369] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 208.
[370] Ces quelques remarques, cette position poétique et cette façon de concevoir l'acte poétique lui-même peuvent nous aider, peut-être, à comprendre ce qui poussa le maître, progressivement, vers la prose poétique sans renoncer pour autant à des formes traditionnelles bien que, par lui, revisitées. Nous aurons l'occasion de développer notre propos à ce sujet plus avant.

aussi, se défaire des oripeaux d'une rhétorique parfois stérile. Soulignons, au passage, que l'on retrouve dans l'attitude poétique jiménienne une position voisine de celle de saint Jean de la Croix, comme l'attestent les quelques lignes qui suivent pour peu que derrière ce « toi », auquel il s'adresse, on place la poésie :

> *Quédese, pues, lejos la retórica del mundo ; quédense las parlerías y elocuencia seca de la humana sabiduría, flaca e ingeniosa, de que nunca tú gustas, y hablemos palabras al corazón bañadas en dulzor y amor, de que tú bien gustas* [372].

En un mot, et pour reprendre les termes de Juan Ramón Jiménez, ce qui fait d'une poésie une « poésie ouverte », telle celle de Garcilaso de la Vega, c'est non seulement sa capacité à ce que la vie coule dans ses vers, mais c'est aussi l'habileté du poète à estomper les frontières extérieures et intérieures du poème, le rendant ainsi vibrant et vivant, tout en rejetant toute rhétorique « effectiste ». C'est à ce prix que pourront émerger l'âme et l'essence même des choses et des êtres.

Parmi d'autres, il est un sonnet sans titre du poète andalou qui nous semble laisser entrevoir, assez nettement, cette démarche poétique. Nous songeons au sonnet XLIII des *Sonetos espirituales* inclus dans le troisième mouvement portant pour titre « Recojimiento » :

> *Se entró mi corazón en esta nada,*
> *como aquel pajarillo, que, volando*
> *de los niños, se entró, ciego y temblando,*

[371] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 208.
[372] San Juan de la Cruz, « Dichos de luz y amor » (prólogo) *in Obras completas*, revisión textual, introducción y notas al texto : José Vicente Rodríguez, introducciones y notas doctrinales : Federico Ruiz Salvador, editorial de Espiritualidad, Madrid, 1993, p. 94.

en la sombría sala abandonada.

De cuando en cuando, intenta una escapada
a lo infinito, que lo está engañando
por su ilusión ; duda, y se va, piando,
del vidrio a la mentira iluminada.

Pero tropieza contra el bajo cielo
una vez y otra vez, y por la sala
deja, pegada y rota, la cabeza…

En un rincón se cae, al fin, sin vuelo,
ahogándose de sangre, fría el ala,
palpitando de anhelo y de torpeza.

On perçoit assez bien dans cette composition, l'expression des concepts dont il a été fait état précédemment. Chaque vers est palpitant de vie, et ce d'autant que le poète nous peint les derniers souffles d'un oiseau pris au piège de son ingénuité et de sa peur d'enfants qui le persécutent. On notera qu'il n'est pas question ici de nous le montrer sans vie, inanimé et mort. Le poète, très certainement soucieux d'accroître la vibrante tension de la vie, choisit judicieusement de ne montrer, de son existence, que l'agonie. C'est là une visée poétique originale qui interdit toute tentative d'assimilation à des tableaux de genre tels ceux de Goya comme les *Oiseaux morts* par exemple[373]. Comme Garcilaso, mais à sa manière, le poète fait vibrer et onduler les formes amenant ainsi le poème à sortir de son cadre et de lui-même. L'habile

[373] Francisco de Goya, *Oiseaux morts*, 46 x 64, Madrid, musée du Prado.

disposition des syllabes accentuées dans le vers contribue à créer, malgré une structure poétique rigoureuse[374], un déséquilibre parfait.

Si l'on s'en tient, pour commencer, à l'accent initial, il apparaît que, tout comme l'oiseau pénétre au plus profond de cette salle abandonnée et obscure, l'accent initial, quant à lui, tend, dans le premier tercet, à se rapprocher de l'accent final. En ce sens, l'anacrouse du vers quatre est bien plus importante que celle rencontrée au premier vers. La progression de l'oiseau vers sa claustration semble être accompagnée phoniquement par le déplacement subtil de l'accent de début de vers. Dans le deuxième quatrain, le rôle de l'accent dit « d'attaque » est autre. Il nous apparaît comme la marque auditive des multiples hésitations de l'oiseau, de ses tentatives de fuites répétées mais toutes vouées à l'échec. La place qu'il occupe dans le premier tercet semble l'exact reflet de celle qu'il occupait dans le premier quatrain. Alors qu'au tout début cet accent initial se rapprochait de l'accent de fin de vers, il se produit, dans ce premier groupe de trois vers, exactement l'inverse. L'accent, en effet, tend, entre les vers neuf et onze, à se rapprocher des premières syllabes pour, d'ailleurs, investir la toute première au vers onze. Comme si l'accent, cette fois, tout comme l'oiseau, tentait de revenir inutilement sur ses pas. Cette ondulation, cette variation de l'accent d'attaque contribue, à notre avis, à l'effacement progressif des frontières du sonnet. L'accent secondaire, c'est ainsi qu'on l'appelle par habitude (par mauvaise habitude probablement) nous paraît jouer un rôle similaire dans le sonnet qui nous occupe, et ce, que cet accent soit comme l'on dit « obligatoire » ou non. Il met en valeur tantôt la fuite renouvelée de l'oiseau, c'est nous semble-t-il le cas au vers dix, tantôt le

[374] Juan Ramón Jiménez respecte ici les lois propres au sonnet pour mieux les détourner, comme nous le verrons, et faire surgir de sa composition un sens original et neuf. De fait, son sonnet est composé, de façon traditionnelle, de deux quatrains aux rimes embrassées ABBA ABBA et de deux tercets de trois rimes dont la disposition obéit au schéma CDE CDE. Par ailleurs, on retrouve au vers neuf la conjonction adversative « Pero », elle aussi, très classique qui met l'accent sur un changement de cap qui verra l'échec définitif de l'oiseau, échec qui débouchera sur l'agonie finale de ce dernier.

souffle de vie qui lui reste, comme au vers quatorze[375]. Il parvient parfois, enfin, à traduire l'affolement total de l'oiseau pris au piège : c'est la signification que l'on peut donner à l'accent antirythmique du troisième vers.

On retrouve également ce travail d'effacement de la forme au niveau de la rime même. C'est le cas par exemple entre les vers huit et dix, comme le souligne Marie-Claire Zimmermann dans son interprétation du sonnet :

> *[…] se va deshaciendo el pajarillo, con particular insistencia sobre cada una de las partes que llevan huellas del choque ; esto se notará especialmente a nivel del significante y en la rima ; en efecto se empobrecen las palabras, perdiendo a veces un fonema, como sala que rima con ala, notificando un paso más hacia la desnudez, el tránsito entre vida y muerte* [376].

La volonté de gommer les limites qui enserrent le sonnet paraît, chez le poète, une préoccupation constante. On pourrait d'ailleurs mettre au compte de ce désir d'estomper les contours de la forme des phénomènes comme la paronomase « tropieza » (v.8) « torpeza » (v.14), qui contribuent à occulter la linéarité de la forme du discours au profit d'une structuration plus paradigmatique mais, aussi, les nombreuses inversions syntaxiques, en particulier au niveau des adjectifs. Même si ces quelques phénomènes ont, c'est l'évidence, d'autres résonances en ce que, conjugués, ils insistent sur les tentatives de fuite de l'oiseau, fuite toujours avortée et douloureuse, il n'en

---

[375] On en profitera, ici, pour remarquer que le « ó » accentué en vient, dans le sonnet, à être le signe phonique de l'échec comme l'écrit d'ailleurs Marie-Claire Zimmermann dans l'étude qu'elle a consacrée à ce sonnet : « La imagen del primer verso representa una caída, la inmersión en el silencio : dos palabras oxítonas, *entró, corazón,* llevan los acentos segundarios del endecasílabo heroico ; de igual modo surge otra vez *entró* en el tercer verso, coincidiendo con la sexta sílaba tónica ; y en el séptimo verso otra palabra oxítona, *ilusión* : así la ó tónica de la sílaba aguda viene a ser el signo fónico por excelencia del fracaso ; en el segundo cuarteto vuelve a aparecer en la cuarta sílaba esa misma ó oxítona, pero en la palabra *rincón* caben todos los elementos que destruyen al pajarillo : ése es el estrecho lugar de la sala donde ha de morir el pájaro, o sea el signo del límite, de la soledad, un evidente símbolo de la condición del hombre que siempre por fuerza, muere arrinconado. » *in* Marie-Claire Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Dunod, Paris, 1995, p. 200-203.
[376] *Ibid*., p.202.

reste pas moins qu'une telle écriture contribue, pour reprendre une expression de Juan Ramón Jiménez, à faire onduler les vers, permettant ainsi au poème de s'ouvrir et de sortir de lui-même. De la sorte, le souffle entrecoupé de l'oiseau évoqué par ce rythme parfois syncopé, constitue véritablement le souffle de vie du poème.

Il nous semble, par ailleurs, que cet effacement de la forme se réalise, également, au niveau du sens. L'apparition, dès le deuxième vers, de la comparaison qui occupe la presque totalité du poème entre le cœur du poète et l'oiseau prisonnier fait glisser le sonnet, imperceptiblement, vers ce que nous pourrions appeler un insondable mystère en ce que l'image est perçue comme explicative alors qu'elle ne l'est pas. Cette dernière nous permet, si ce n'est de comprendre, de sentir, comme par procuration, ce que le poète a lui-même éprouvé par le passé, comme l'attestent le passé simple et l'adjectif démonstratif « aquel ». L'espace textuel occupé par la comparaison contribue à mettre le lecteur dans une situation similaire à celle de l'oiseau. En effet, c'est bien au doute que se trouve confronté le lecteur lorsqu'il se doit, au vers cinq, de trouver le sujet du verbe « intentar[377] ». Ce doute favorise, là encore, la création d'un mystère, l'effacement de la forme, contribuant donc à faire de ce sonnet un sonnet ouvert selon la conception jiménienne. En cela l'image de l'oiseau nous semble se constituer, dès le départ, en véritable image emblématique. Une image qui, par nature, interdit toute interprétation réductrice et donc n'en exclut aucune si tant est qu'elle s'inscrive dans la « logique » poétique. C'est ainsi, entre autres, qu'il nous apparaît comme parfaitement plausible de voir dans cette image de l'oiseau, l'évocation de la poésie même tout à la fois engluée, prisonnière et avide d'expansion vers l'infini[378]. Le tout premier sonnet de l'œuvre, « Al soneto con mi alma »,

[377] Si d'un côté « mi corazón » (v.1) appartient à la proposition principale et se trouve être le sujet grammatical, de l'autre, la construction sémantique nous pousse à prendre comme sujet de l'action « aquel pajarillo » (v.2).
[378] On retrouve chez Henri Michaux, dans « L'oiseau qui s'efface », une thématique similaire bien que traitée d'une façon profondément différente :

sonnet prologal[379] à l'aspect de manifeste poétique et de profession de foi et, plus particulièrement, le tout premier vers « Como en el ala el infinito vuelo, », nous conforte dans cette interprétation.

Par ailleurs, on notera, au passage, que le champ lexical lié à l'oiseau est, pour une grande part, un champ lexical qui s'applique préférentiellement à l'homme[380]. Il découle de cette remarque qu'il s'établit entre l'un et l'autre une certaine communauté, communauté qui s'explique avant tout par leur désir partagé et brûlant pour le chant ainsi que pour l'espace qu'ils partagent : celui du néant. Toutefois, si cette comparaison, cette double douleur, bien que créatrice de mystère, nous permet de mieux ressentir l'expérience vécue par le poète, il est une différence d'importance entre l'expérience du « moi » et celle du petit animal. Une différence, avant tout, d'ordre temporel qui se cristallise dans les adjectifs démonstratifs « esta nada » et « aquel pajarillo ». Alors que l'expérience malheureuse de l'oiseau paraît s'être arrêtée, celle du poète semble perdurer comme en témoigne le démonstratif « esta », qui inscrit l'expérience du « moi » dans un espace prégnant et encore présent, celui du néant[381]. Il y a fort à parier que la force poétique de cette comparaison mais

---

> « Celui-là, c'est dans le jour qu'il apparaît, dans le jour le plus blanc. Oiseau.
>
> Il bat de l'aile, il s'envole. Il bat de l'aile, il s'efface.
>
> Il bat de l'aile, il réapparaît.
>
> Il se pose. Et puis il n'est plus. D'un battement il s'est effacé dans l'espace blanc.
>
> Tel est mon oiseau familier, l'oiseau qui vient peupler le ciel de ma petite cour. Peupler ? On voit comment…
>
> Mais je demeure sur place, le contemplant, fasciné par son apparition, fasciné par sa dis-parition. »

In Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1972, p. 44.

[379] La présence de ce sonnet prologal rattache l'œuvre, comme il nous a déjà été donné d'en parler, aux grands recueils classiques de sonnets.

[380] Notons dans le champ lexical qui s'applique à l'oiseau (*volando, ciego, temblando, una escapada, piando, del vidrio, tropieza, la cabeza, vuelo, el ala*) seuls *volando, piando, vuelo, ala* concernent exclusivement l'oiseau. Les autres termes se réfèrent préférentiellement à l'homme comme par exemple : *intenta, engañando, duda, mentira, se cae, ahogándose*. Voir sur ce point l'interprétation de M-C. Zimmermann.

[381] Il apparaît clairement ici que le néant, pour Juan Ramón Jiménez, n'est absolument pas synonyme de mort.

aussi, dans une large mesure, le sens même du sonnet, résident, en partie, dans cette différence. Là encore, cet état de fait permet au sonnet de dépasser ses propres frontières formelles et de s'ouvrir sur une « réalité » autre, impénétrable, relevant aux yeux du lecteur de l'ordre de l'invisible[382]. Mais alors, comment expliquer cette différence de traitement entre le « moi » poétique et l'oiseau quand ils paraissent avoir une destinée commune ? Pourquoi l'un n'est-il pas parvenu, semble-t-il, à traverser cette salle sombre, triste, froide et abandonnée alors que l'autre, le « moi », continue de cheminer ?

Là encore, la distance temporelle qui sépare ces deux expériences peut nous fournir l'amorce d'une possible solution parmi d'autres. Le sonnet lui-même, pour peu que l'on y soit attentif, paraît offrir des réponses face à ces interrogations légitimes. Une lecture minutieuse semble indiquer que, si l'oiseau n'a pu prendre son envol vers la liberté et la beauté absolues, c'est avant tout par méprise tant sur l'objet et sur le lieu de sa quête que par une forfaiture dont la cause est à rechercher dans le doute.

En effet, si l'oiseau n'a pu parvenir à atteindre l'absolu, c'est parce qu'il s'est laissé engluer par l'apparence illusoire de la matière, par sa surface mensongère et faussement lumineuse ; c'est parce qu'il a tenté de trouver cet absolu hors de lui-même et qu'il n'a pas eu foi en ce qu'il possédait au plus profond de lui. En un mot, c'est parce qu'il a privilégié l'apparence sur la substance et sur l'essence. Alors qu'il aspirait à prendre son envol vers un infini azuré et pur, il s'est brisé les ailes sur ce qui n'était que le reflet inférieur et vitreux de cet azur supérieur et infini, maintes fois désiré. En cela, il n'a pas renoncé à l'objet même de son désir c'est-à-dire, en quelque sorte, qu'il n'a pas misé, comme le « moi », sur l'amour et qu'il n'a pas réussi, de ce fait, à traverser ce néant obscur et peut-être purificateur.

[382] Nous renvoyons, ici, au titre d'une autre œuvre de Juan Ramón Jiménez écrite dans les années 1917-1920 et 1924 : *La realidad invisible*, edición de Diego Martínez Torrón, Cátedra, Madrid, 1999.

On retrouve, ici, une démarche proche de celle de saint Jean de la Croix, admiré de Juan Ramón Jiménez, quoique très différente dans sa finalité. En particulier lorsque le mystique écrit :

> *Qu'un lien soit de fer ou de fil le plus délié, tant qu'il n'a pas été rompu, l'oiseau ne prendra son vol ; et l'âme enchaînée, si peu que ce soit, par quelque affection aux choses humaines, ne peut, avant de briser ce lien, s'envoler vers Dieu* [383].

ou encore :

> *Y para que se entienda mejor lo uno y lo otro, pongamos una comparación. Está el rayo del sol dando en una vidriera ; si la vidriera tiene algunos velos de manchas o nieblas, no la podrá esclarecer y transformar en su luz totalmente como si estuviera limpia de todas aquellas manchas y sencilla ; antes, tanto menos la esclarecerá cuanto ella estuviere menos desnuda de aquellos velos y manchas, y tanto más cuanto más limpia estuviere. Y no quedará por el rayo, sino por ella. Tanto, que, si ella estuviere limpia y pura del todo, de tal manera la transformará y esclarecerá el rayo, que parecerá el mismo rayo y dará la misma luz que el rayo. Aunque, a la verdad, la vidriera, aunque se parece al mismo rayo, tiene su naturaleza distinta del mismo rayo ; mas podemos decir que aquella vidriera es rayo o luz por participación.*

[383] Saint Jean de la Croix, « Maximes et avis spirituels » *in Saint Jean de la Croix*, traduction nouvelle faite sur l'édition de Séville de 1702 publiée par les soins des Carmélites de Paris, préfacée par le T.R. Père Chocarne, Tours, Maison Alfred Mame et fils, 1928, volume I, p. 416 n° 153.

Y así, el alma es como esta vidriera, en la cual siempre está embistiendo o, por mejor decir, en ella está morando esta divina luz del ser de Dios, por naturaleza, que habemos dicho [384].

Ainsi, à la différence de l'oiseau, le « moi » poétique a trouvé apparemment la voie du silence des sens, la voie de l'esprit c'est-à-dire la contemplation qui fait taire tout discours et mène au recueillement, titre du mouvement auquel appartient le sonnet qui nous occupe, lequel précède ce que nous appellerions volontiers chez Juan Ramón Jiménez l'union avec l'absolue beauté et chez saint Jean de la Croix l'union avec Dieu, comme nous le trouvons d'ailleurs sous la plume de ce dernier :

[…] aquella alma ha llegado a la negación y silencio del sentido y del discurso ; y que ha llegado a la vía del espíritu, que es la contemplación, en la cual cesa la operación del sentido y del discurso propio del alma, y sólo Dios es el agente y el que habla entonces secretamente al alma solitaria, callando ella ; y que, si entonces el alma, habiendo llegado al espíritu de esta manera que decimos y la quieren hacer caminar todavía con el sentido, que ha de volver atrás y distraerse ; porque el que ha llegado al término, si todavía se pone a caminar para llegar al término, demás de ser cosa ridícula, por fuerza se ha de alejar del término.

Y así, habiendo llegado por la operación de las potencias al recogimiento quieto que todo espiritual pretende, en el cual cesa la operación de las mismas potencias, no sólo sería cosa vana volver a hacer actos con las mismas potencias para llegar al dicho

[384] San Juan de la Cruz, « Subida al Monte Carmelo » II.**5.**6, *in Obras completas*, *op. cit.*, p. 226-227.

recogimiento, sino le sería dañoso, por cuanto le serviría de distracción, dejando el recogimiento que ya tenía [385].

Cette vision des choses contribuerait, par ailleurs, à expliquer l'effacement presque total, dans ce sonnet, du « moi » poétique qui n'intervient qu'une seule fois sous la forme discrète de l'adjectif qualificatif « mi » au vers initial.

L'oiseau, d'une certaine manière, apparaîtrait comme une métamorphose imparfaite et transitoire du « moi », destinée à nous faire partager cette invisible expérience tout en restant pour le sujet poétique dans le cadre de la contemplation, du recueillement et du silence. Une réussite poétique annonciatrice d'une union possible et prochaine avec la beauté absolue, grâce à l'épurement de l'amour. C'est ainsi que, dans le même sens, Juan Ramón Jiménez écrit :

Soñad siempre hacia el espíritu, nunca hacia la realidad, que ya ésta saldrá del corazón [386].

En un mot, il serait peut-être légitime de penser que le « moi » poétique et l'oiseau ne font partie que d'une seule et même « réalité », laquelle n'a d'autre but que l'accession à la Parole poétique comme le suggère d'ailleurs le maître lorsqu'il déclare :

Poeta es un hombre que antes de nacer murió ruiseñor [387].

---

[385] San Juan de la Cruz, « Llama de amor viva » III, 44, *ibid*., p. 842-843.

[386] Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, volume I, edición de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969, (Biblioteca Premios Nobel), número 61, p. 738.

[387] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit,* p. 481, aphorisme n° 2958. Pour ceux qui ne verraient dans ce sonnet non un rossignol mais un oiseau simple et banal, nous laissons à Juan Ramón Jiménez lui-même le soin de répondre : « Eran las dos de la madrugada y un ruiseñor cantaba, como un dios menudo de cuerpo y total de sonido, en el jardín de la Embajada de Alemania. R[icardo] B[aeza] y M[aría] M[artos], ya casados, discutían desagradablemente sobre aquella música interna y eterna : que si era mirlo, que si era ruiseñor. Y mientras, no

Le sonnet s'est dès lors définitivement constitué en une œuvre parfaitement ouverte et qui n'a de cesse d'effacer les formes qui l'ont constitué nous faisant percevoir, ainsi, sous un certain angle, le mystère du Verbe poétique.

Si l'on perçoit mieux, en ce cas, le sens du concept jiménien de « poésie ouverte » (le regard porté sur le sonnet XLIII nous y a aidé), il apparaît important de considérer, ne serait-ce que succintement, les métamorphoses subies ou générées par le sonnet au cours des siècles qui ont précédé la publication des *Sonetos espirituales*. Ainsi, les appréciations de Juan Ramón Jiménez sur les poètes qui ont cultivé cette forme peuvent nous permettre de cerner, au plus près, l'œuvre qui nous occupe. À ce titre, un approfondissement de l'image emblématique, déjà évoquée, d'une clef d'argent imaginaire nous paraît judicieux. En effet, il n'est certainement pas anodin que le maître andalou parle de « poésie ouverte » et recoure à cette image au moment précisément où il évoque l'introduction, en Espagne, des formes italiennes et donc du sonnet. S'il ne fait aucun doute, pour Juan Ramón Jiménez, que l'introduction du sonnet sur le sol espagnol a permis l'avènement de grandes œuvres, en contrepartie, l'apparition de cette forme a infléchi l'histoire de la poésie espagnole dans un certain sens, à un tournant décisif de son évolution.

Ainsi, l'émergence du sonnet, de la *lira*, de la *silva*, entre autres, a constitué, selon le maître, un véritable frein au développement de la poésie nationale et, plus particulièrement, du *romance*, forme « populaire » spécialement apte à traduire le rythme et l'essence poétique propres à l'Espagne. Par ailleurs, l'introduction du sonnet a eu également pour conséquence, selon lui, de favoriser non pas la création mais, dans bon nombre de cas, la simple imitation de formes souvent mal maîtrisées c'est-à-dire, d'un certain côté, la non-poésie. On comprend, dans ces conditions, que Juan

---

se oía el ruiseñor. » *in* Juan Ramón Jiménez, *Tiempo*, introducción y notas Mercedes Juliá, Biblioteca Breve, Barcelona, 2001, p. 75.

Ramón Jiménez soit sensible, sur ce dernier point, à la position qui, en son temps, fut celle de Cristóbal de Castillejo et qu'il écrive :

> *Boscán y Garcilaso empezaron a imponer los 'versos al itálico modo', en metros y conceptos italianizantes (que eran grecolatinos) en nuestra poesía, entonces en el delicado momento de su formación. Fue lo mismo que ponerle a un muchacho un aya estranjera* [388].

Le maître pense, probablement ici, au moment où il écrit ces quelques lignes, à des compositions telles que le romance intitulé « Represión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano[389] » et où l'on peut lire par exemple :

Pues la sancta Inquisición
suele ser tan diligente
en castigar con razón
cualquier secta y opinión
levantada nuevamente,
resucítese Lucero,
a corregir en España
una tan nueva y extraña,
como aquella de Lutero
en las partes de Alemaña.
Bien se pueden castigar
a cuenta de anabaptistas,
pues por ley particular
se tornan a baptizar
y se llaman petrarquistas.
Han renegado la fee
de las trovas castellanas,
y tras las italianas
se pierden, diciendo que
son más ricas y loçanas.
El juicio de lo cual
yo lo dexo a quien más sabe ;
pero juzgar nadie mal
de su patria natural

[388] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 214.
[389] Francisco Rico, *Mil años de poesía española*, *antología comentada,* editorial Planeta, Barcelona, 1998, p. 253-255.

en gentileza no cabe ;
y aquella cristiana musa
del famoso Joan de Mena,
sintiendo desto gran pena,
por infieles los acusa
y de leves los condena.

Certes, lorsqu'il parle de ceux qui ont cultivé les formes italiennes, Juan Ramón Jiménez n'ira pas, comme le fait le moine cistercien, jusqu'à parler de « péché » ; il se contente simplement de regretter, comme on l'a dit, non seulement l'essor brisé du *romance* mais aussi les pratiques de certains poètes espagnols qui se limitèrent à imiter de façon parfois servile leurs homologues italiens et qui ne surent composer qu'une poésie le plus souvent stérile et « fermée », car dénuée de toute transcendance. Il est un poète, sonnettiste à ses heures, qui s'il n'avait ce style exceptionnellement brillant serait condamné par Juan Ramón Jiménez. Nous voulons parler de Luis de Góngora chez qui la profusion des concepts et les nombreux artifices amorcés de main de maître confèrent à la poésie une beauté et une grandeur particulières. Sous nos yeux, les formes se dissolvent sans cesse pour en former de nouvelles, plus surprenantes encore que les premières, à l'image du pinceau de Cupidon qui peignit dans l'imagination de Galatée le portrait d'Acis et qui, en l'espace de quelques mots, se métamorphose en véritable flèche décochée par ce dieu de l'amour, fils de Vénus. On peut lire ainsi dans *Fábula de Polifemo y Galatea* :

A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho
con el pincel que le clavó su pecho [390].

[390] Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Alexander A. Parker, Cátedra, Madrid, 1983, p. 145 n° 34.

Il n'est pas besoin de dire que Juan Ramón Jiménez saura se souvenir, le moment venu, de tels procédés pour nourrir et mener à bien un projet poétique qui, à la différence de celui de Don Luis, n'a pas pour unique objet la réalisation d'un tableau en perpétuel mouvement mais qui tente, plutôt, de percevoir la substance et l'essence même du monde par-delà le visible, un absolu poétique, en quelque sorte, que le poète ne peut atteindre qu'au prix d'un long et difficile cheminement spirituel. Même si les deux poètes se rapprochent sur certains points, les visées et la nature de leur poésie sont profondément différentes. En effet, si Juan Ramón Jiménez, ne nie en aucune façon la brillance de la poésie de Don Luis tout comme son habileté à manier le langage, il n'en demeure pas moins qu'il lui adresse un reproche majeur. De fait, s'il reconnaît volontiers que la poésie de Góngora est loin d'être dénuée de beauté et d'esprit, il pense par ailleurs que, selon ses critères, elle manque cruellement de ce dernier. L'esprit, on l'aura compris, n'est pas à entendre ici à la manière de Baltasar Gracián dans son *Agudeza y arte de ingenio*[391], il s'agit bien plutôt pour le maître de cette dimension spirituelle, presque religieuse, qui fait que la poésie tutoie le divin. Il suffit pour s'en convaincre, de lire ces quelques lignes extraites de sa conférence « Poesía y literatura » dans lesquelles, précisément, il parle du poète cordouan :

> *Y aquí está Góngora (siglos XVI y XVII), el tremendo Don Luis de Argote y Góngora, otro curita, pedante mayor de la España literaria, desde sus años infantiles. Como casi todos sus compañeros, sabe mucho griego y mucho latín, mucha historia, mucha mitolojía, roba y cita de todos los poetas anteriores, escribe sonetos con versos en tres idiomas. La lengua es en él siete veces maravilla, siete veces lengua, exaltadora, con ripio magnético, de la plástica, el color, la*

[391] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1974.

armonía. Se quema los ojos en los libros, ve todas las luces menos la de lo invisible […] [392].

Il apparaît nettement ici que ce que Juan Ramón Jiménez regrette dans la poésie de Góngora, c'est non seulement son absence de transcendance mais parfois aussi une excessive rhétorique ainsi que des références surabondantes qui ne sont là que pour flatter l'intellect. Il écrit d'ailleurs dans « Poesía cerrada y poesía abierta » : « […] un soneto se salva por su espíritu, como el agua de un pozo por su cielo[393] », ce qui, tout à la fois, confirme ce qui a été dit, tout en nous renseignant sur la valeur et l'essence du sonnet selon Juan Ramón Jiménez. Toutefois, ces quelques réflexions sur Góngora y Argote sont à resituer dans leur contexte : celui d'une conférence qui vise à opposer deux sortes de poésie, l'une ouverte, douée d'une âme, l'autre fermée et trop souvent imitative, et l'on sait à quels excès ont pu mener certaines imitations de la poésie gongorine[394]. Ainsi, pour le maître, si la poésie du passé fait office de ferment, l'imitation emprisonne la lettre du texte et tue le verbe poétique. C'est dans cette optique qu'il nous semble falloir lire les lignes qui suivent :

La tradición debe estar asimilada como abono de raíz, pero el ala no debe ser antigua. Y además y sobre todo, nadie podrá hacer un soneto gongorino mejor que Góngora [395].

Il est un poète du XVII[e] qui, selon Juan Ramón Jiménez, parvient à réaliser dans bon nombre de ses compositions, et en particulier de ses meilleurs sonnets, une véritable harmonie entre l'intellect, le cœur et l'émotion. Nous

[392] Juan Ramón Jiménez, « Poesía y literatura » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 99.
[393] *Ibid.*, p. 211.
[394] Juan Ramón Jiménez reprend dans cette conférence, bien qu'en la déclinant différemment, une idée qui lui est chère et qu'il a déjà exposée dans « Poesía y literatura ».
[395] *Ibid.*, p. 218. Notons au passage que cette position du poète andalou nous aide probablement à comprendre que, si le maître a inspiré des générations de poètes qui écrivirent après lui, aucun d'entre eux n'a imité de façon très nette son œuvre poétique. La nature même de celle-ci l'interdisait très certainement.

pensons à Lope de Vega. De fait, l'auteur des *Sonetos espirituales* pense, et ce même si parfois il adopte une position contraire, qu'avec lui la poésie recouvre une tonalité plus « populaire » et qu'elle côtoie de nouveau le divin. Elle renoue, selon lui, avec une transcendance que d'autres lui avaient fait perdre, dans la mesure où l'amour apparaît comme le socle sur lequel le poète élève son œuvre. Il ne s'agit plus, ici, d'un amour convenu, conventionnel et livresque, mais bien plutôt d'un amour né, le plus souvent, de l'expérience. L'amour n'est donc pas chez Lope de Vega un concept fixe et atemporel comme chez Quevedo ou bien encore comme chez Fernando de Herrera ; son univers poétique n'est pas peuplé de femmes-muses, inventées ; il s'inscrit, en général, dans un quotidien et n'a de sens que dans l'écoulement d'une temporalité qui le précipite, plus sûrement peut-être, dans l'immensité de la renommée et de l'atemporalité. En ce sens, les détails empruntés au quotidien fleurissent dans la poésie de Lope et, une fois encore, les femmes ne sont pas des êtres éthérés. Le regard que le poète pose sur elles est avant tout un regard sensuel mû par un désir profondément charnel, sexuel le plus souvent d'ailleurs. On pense, par exemple, au sonnet LVIV où, contrairement à la tradition, l'œil qui s'attarde sur la femme ne suit pas un itinéraire protocolaire mais totalement inversé[396]. La toute première chose que l'on perçoit de la dame

[396] Nous reproduisons, ici, dans son intégralité, le sonnet auquel nous faisons allusion :

> « Yo vi, sobre dos piedras plateadas,
> dos columnas gentiles sustenidas,
> de vidro azul cubiertas, y cogidas
> en un cendal pagizo y dos lazadas.
>
> Turbéme, y dixe : " ¡ O prendas reservadas
> al Hércules que os tiene merecidas ! ,
> si como de mi alma sois queridas
> os viera de mis braços levantadas,
>
> tanto sobre mis ombros os llevara,
> que en otro mundo, que ninguno viera,
> fixara del Plus ultra los trofeos.
>
> ¡ O, fuera yo Sansón, que os derribara,
> porque cayendo vuestro templo, diera
> vida a mi muerte, y muerte a mis desseos ! " »

ce sont ses jambes, le portrait commence donc par la partie basse du corps : « Yo vi, sobre dos piedras plateadas, / dos columnas gentiles sustenidas ». Plus encore, par un jeu de références mythologiques lourd de sous-entendus, la voix poématique imagine la femme dans une bien curieuse position : « Si como de mi alma sois queridas / os viera de mis braços levantadas, / tanto sobre mis ombros os llevara[397] ». Toujours est-il que cette sensualité exacerbée confère aux vers une respiration et une vie si chèrement prisées par Juan Ramón Jiménez. Cette dernière s'exprime de bien des façons, en particulier par une écriture et une langue qui paraissent, selon le poète andalou, profondément actuelles :

> *Lope, poeta auténtico, es moderno en gran parte de su obra porque fue actual en lo español*[398].

Il est intéressant de remarquer que la modernité de son écriture provient, en partie, de la capacité de Lope de Vega Carpio à présenter les topiques de la littérature sous une forme matérielle et palpable les inscrivant, le plus souvent au moyen de déictiques, dans une chronologie et une histoire qui cheminent grâce à son génie poétique, vers une atemporalité certaine[399]. Cette constatation a d'autant plus d'importance que Juan Ramón Jiménez semble, dans certains de ses *Sonetos espirituales,* adopter une attitude approchante, lorsqu'il joue tantôt avec le sens littéral tantôt avec le sens figuré des mots afin, entre autres,

---

Lope de Vega, *Rimas*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, tomo I, Universidad de Castilla la Mancha, servicio de Publicaciones, 1993, p. 327-329.

[397] On pourrait également faire allusion, entre autres, au sonnet CLXXXIX et se demander légitimement ce que peut bien symboliser ce sel dans la main grossière de l'homme que cette femme brebis vient lécher avec délectation. *Ibid*., p. 597.

[398] Juan Ramón Jiménez, « El Romance, río de la lengua española » *in Política poética*, *op. cit*., p. 272.

[399] On pensera plus particulièrement ici au sonnet VII où l'auteur, grâce aux déictiques, inscrit les topiques littéraires dans une chronologie plus présente ce qui a pour conséquence de leur redonner force. C'est ainsi qu'il écrit : « Éstos los sauces son, ésta la fuente […] », « esto es amor ». Lope de Vega , *Rimas I*, *op. cit*., p. 199. Pour plus d'informations sur la poésie de Lope de Vega nous renverrons au très bel ouvrage de Milagros Torres *Le faiseur de masques : dramaturgie et poétique dans l'œuvre de Lope de Vega (1579-1605)*, inédit soutenu le 21 décembre 2002 à l'Université de Paris-III-Sorbonne-Nouvelle.

d'insuffler vie à ses compositions. À ce titre le sonnet XIX intitulé « El corazón roto » nous semble particulièrement révélateur :

Creí que el pobre corazón ya estaba
compuesto para siempre. Me lo había
atado con las cuerdas de poesía
de mi lira alta y pura.

Comenzaba
a florecer, por donde yo pasaba,
nueva y gentil, la primavera mía ;
sueños de paz y cantos de alegría
la luz del sol en mi rincón entraba.

Entre las rosas, tú te apareciste,
Como siempre reídora e inconstante,
salvando redes y tendiendo lazos…

El mirar noble se me puso triste,
y el mal atado corazón amante
se me quedó, otra vez, hecho pedazos.

Dans ce sonnet, tout comme Lope, Juan Ramón Jiménez redonne vie au topique littéraire bien connu et peu élaboré du cœur brisé. Mais, ici, contrairement à toute attente, point de pathos ni d'effusions lacrymales. Dès le premier mot, en l'occurrence un verbe, le verbe « croire » à la première personne du passé simple, la voix poématique notifie son échec. Échec qu'elle met en scène dans les deux premiers quatrains et qui consiste à croire que la poésie seule est capable de soigner tous les maux éprouvés par le « moi »,

omniprésent dans ce sonnet. Dans les huit premiers vers, l'illusion est toute-puissante et, par son entremise, la voix poétique imagine avoir vaincu la tristesse et atteint le bonheur ; d'où la présence d'un lexique fortement lié au plaisir tel que : « florecer », « gentil », « cantos de alegría », « paz », « luz del sol ». Dans cette première stophe, le « moi » expose le remède qu'il a trouvé pour s'acheminer vers une joie de vivre nouvelle et une harmonie désirée avec le monde qui l'entoure : il a solidement attaché son cœur avec les cordes de sa lyre, haute et pure. Toutefois, ce commencement est symboliquement évoqué, au vers quatre, par le verbe « comenzar » à l'imparfait de l'indicatif, situé de surcroît en fin de vers et de strophe, ce qui n'est certainement pas fortuit. Dans le deuxième quatrain, la forte occurrence de la fricative interdentale sourde, le rythme essentiellement binaire, le parallélisme de construction rythmique entre les vers six et sept (1-4-8-10), le graphème de l'imparfait de l'indicatif des verbes en « AR » à la rime, faussement redoublée par le possessif « mía », et le substantif « alegría » contribuent à conférer à l'ensemble le sentiment d'un bonheur tranquille fortement implanté dans un temps dilaté. Cependant, la poésie s'avère, à terme, incapable de juguler la tristesse et va, dans les tercets, exiger un démenti. Celui-ci est concomitant à l'apparition d'un « toi[400] », comme en d'autres sonnets, insaisissable et sans cesse changeant. Désormais le « moi », auparavant actif, est réduit à l'observation immobile et souvent impuissante, au sein d'un espace peuplé de roses. Au mouvement ascensionnel du « moi » des premiers quatrains fait suite un mouvement contraire, largement évocateur de l'échec de la voix poématique.

[400] L'apparition soudaine du « toi », voire la disparition, est chose assez fréquente dans les *Sonetos espirituales*, ainsi, par exemple, le dernier tercet du sonnet intitulé « Soledad » (XXVIII) :

> « Me fui al balcón, y vi en la verde altura
> una estrella, y oí una voz ausente,
> y sentí olor de lirio y de azucena… »

Ces promptes apparitions ne sont pas sans nous renvoyer à la poésie médiévale.

De fait, le poète andalou cultive avec bonheur cette interférence, ici féconde, entre sens littéral et sens figuré. Si, d'une part, le cœur brisé, véritable métonymie de la subjectivité du « moi » poématique, est lié à l'instrument de musique symbole de poésie par excellence, de l'autre, il se réduit au statut d'organe fragilement attaché par les cordes d'une lyre déchue en partie de sa symbolique.

On retrouve ici une attitude similaire, même si elle s'exprime différemment de celle de Lope de Vega, lorsque, comme on l'a vu, ce dernier redonne vie aux topiques littéraires par le jeu des démonstratifs. Mais il est d'autres similitudes entre ces deux auteurs. Hormis le fait que l'amour est la base de leur poétique, les positions de l'un et de l'autre face aux modèles et aux formes semblent être relativement communes. Ainsi par exemple, si l'on perçoit chez Lope l'empreinte laissée par le *Canzoniere* de Pétrarque, on entrevoit, aussi, la liberté prise par le poète vis à vis du modèle. Alors que chez le poète italien l'on trouve un sonnet prologal à l'adresse du lecteur potentiel et dont la valeur est avant tout celle d'une admonestation morale, Lope, quant à lui, adopte une position originale dans la mesure où ce sonnet-prologue se dédouble. Le premier, en particulier, s'adresse non point au lecteur mais aux vers eux-mêmes[401]. L'attitude de Lope de Vega se retrouve chez Juan Ramón

[401] Nous reproduisons ci-dessous ce sonnet prologal intéressant à plus d'un titre :

« Versos de amor, concetos esparcidos
engendrados del alma en mis cuidados ;
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;

espósitos al mundo en que, perdidos,
tan rotos anduvistes y trocados,
que sólo donde fuistes engendrados
fuérades por la sangre conocidos;

pues que le hurtáis el Laberinto a Creta,
a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo,

si aquel áspid hermoso no os aceta,
dejad la tierra, entretened los vientos :
descansaréis en vuestro centro mismo. »

Jiménez dans ses *Sonetos espirituales*. On retrouve en effet dans l'œuvre du poète andalou deux sonnets-prologues. L'un apertural, en marge du recueil proprement dit, « Al soneto con mi alma », à l'adresse du sonnet comme l'explicite son titre, se présentant non seulement comme une véritable profession de foi mais aussi comme une invocation à la forme même choisie par le poète, l'autre, inséré dans le corps du texte, sous le titre de « A la poesía », cette fois-ci non plus à l'adresse de l'architecture poétique choisie mais à celle de la poésie elle-même. Comme si le chemin parcouru par le poète dans le premier mouvement du recueil lui permettait une proximité plus grande avec la poésie. La distance que prennent, tant Lope de Vega que Juan Ramón Jiménez à l'égard du modèle, que celui-ci soit recueil ou bien architecture poétique, nous apparaît clairement. À cet égard, centrant son propos précisément sur le sonnet, le poète andalou écrit :

> *[…] 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 (por ejemplo, los mejores de Lope de Vega), que es lo que Leonardo pedía a la pintura* [402].

Dans le même sens, il y a fort à parier que la reconnaissance manifestée par Juan Ramón Jiménez envers Lope de Vega pour certains de ses sonnets, dénote une proximité de ces deux poètes dans la conception qu'ils ont de l'architecture-sonnet elle-même. Pour s'en convaincre il suffit, en ce qui concerne Lope de Vega, de se référer à son *Arte nuevo de hacer comedias*. Dans cet opuscule, les conseils relatifs à l'emploi de la forme sonnet dans la

---

In Lope de Vega, *Rimas I*, doscientos sonetos, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, servicio de publicaciones, 1993, p. 185-187. Si le rapport qu'entretient ce sonnet avec le modèle pétrarquiste est indéniable, les « concetos esparcidos » rappellent les « rime sparce » (Pétrarque *op. cit.* p. 52, sonnet n° 1) ou encore les « penseri sparsi » (*ibid.*, p. 464 sonnet n° 298) il n'en reste pas moins qu'il semble se préoccuper ici beaucoup plus de la vie de son œuvre poétique que de l'expérience érotique ; le « concepto » renvoie de fait tout autant à la conception poétique que biologique.

[402] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 211.

dramaturgie ne souffrent sur ce point aucun doute. Le sonnet est bien, pour Lope de Vega, l'espace d'une diction avant tout personnelle. La voix qui s'y exprime relate, de façon générale, l'expérience d'un sujet qui descend au plus profond de lui-même et s'observe pour, tout à la fois, tenter de mieux se connaître et de mieux connaître ce qui l'entoure. En d'autres termes, la fonction dévolue au sonnet est, en premier lieu, spirituelle. N'est-ce pas ainsi d'ailleurs qu'il faut comprendre Lope lorsqu'il écrit : « […] le sonnet convient bien aux êtres dans l'attente[403] ». On comprend, au passage, la complexité d'emploi que représente une telle forme, et il n'est pas étonnant qu'il faille remonter aux années 1577 et à Jerónimo Bermúdez pour trouver un dramaturge qui osa poser le problème. Tout comme Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez insiste à plusieurs reprises sur une idée similaire. Pour lui, sans obligatoirement se référer au sonnet, le spirituel et plus encore son degré le plus parfait sans doute, l'extase, ne peut s'exprimer que dans un espace qui se caractérise, avant tout, par la brièveté. C'est ainsi qu'il se réfère aux œuvres dont il vient de faire état lors de l'une de ses conférences :

> *[…] he citado poemas breves porque la gran poesía casi siempre es breve. Los éstasis no pueden ser muy duraderos ni necesitan serlo, ya que lo eterno, como los sueños en el sueño, se abarca, todos lo sabemos, en un instante* [404].

On retrouve, ici, en quelque sorte, à des siècles d'intervalle, une communauté de pensée entre ces deux artistes. Cet éclairage, non indifférent, sur quelques poètes du Siècle d'Or nous permet de mieux cerner la poétique jiménienne ainsi que son expression dans *Sonetos espirituales*. Pour parfaire le panorama entrepris, l'abord, nécessairement ponctuel, des XVIII[e] et XIX[e]

[403] Lope de Vega, *L'Art nouveau de faire les comédies*, traduction de Jean-Jacques Préau, préface de José Luis Colomer, Les Belles Lettres, Paris, 1992, p. 88.

siècles nous renseignera, plus probablement, sur la forme sonnet et sur les rapports de cette architecture poétique à la poésie elle-même.

⇨ XVIII^e^-XIX^e^ : un désamour inexplicable ?

Du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, Juan Ramón Jiménez ne retient que bien peu de choses, et le rapport qu'il entretient avec cette période est, avant tout, celui d'une opposition farouche et nette, mises à part quelques rares exceptions. Cette opposition face à des poétiques qu'il rejette apparaît tout aussi intéressante dans la mesure où elle peut nous renseigner sur sa propre démarche, infirmer ou confirmer une vision qui ne cesse de s'esquisser au fil de ces quelques lignes.

Sa non-adhésion face à la majorité des poètes de la première moitié du XVIII^e^ est facilement compréhensible pour peu que l'on insiste sur ce qui, d'une façon générale les caractérise : l'imitation des poètes du siècle passé, essentiellement de Luis de Góngora, c'est-à-dire, d'un certain point de vue, la non-créativité telle qu'il nous a été donné de l'aborder plus haut. On songera, par exemple, à l'un des meilleurs imitateurs de la poésie gongorine, surnommé le « capitaine des poètes », preuve de son rôle de tout premier plan, Eugenio Lobo[405].

---

[404] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 95.

[405] Nous renvoyons, pour illustrer notre propos, au sonnet suivant où les échos de la poésie gongorine sont particulièrement flagrants. On notera au passage la faiblesse du dernier tercet :

« Arder en viva llama, helarme luego,
mezclar fúnebre queja y dulce canto,
equivocar la risa con el llanto,
no saber distinguir nieve ni fuego.

Confianza y temor, ansia y sosiego,
aliento del espíritu y quebranto,
efecto natural, fuerza de encanto,
ver que estoy viendo y contemplarme ciego ;

la razón libre, preso el albedrío,
querer y no querer a cualquier hora,
poquísimo valor y mucho brío;

Les grandes orientations que prend la poésie au cours de la deuxième moitié du XVIII[e] et du XIX[e] n'emportent pas plus l'adhésion de Juan Ramón Jiménez. Comment, de fait, compte tenu des principes poétiques jiméniens auxquels il a été déjà fait allusion, le poète andalou aurait-il pu souscrire à une poésie qui visait avant tout à la linéarité, à la discursivité de son discours, à la transmission d'un message, parfois même scientifique et donc supposé porteur de vérité, à une poésie en un mot perçue comme simple outil, tout juste destiné à appuyer les propos de son auteur[406] ? Cette vision de la poésie, on s'en doute, n'a pas été sans incidence tant sur les procédés poétiques que sur la tonalité donnée aux œuvres. C'est ainsi, par exemple, qu'au cours de cette période, tous les procédés pouvant contribuer à la création d'une certaine symétrie au sein des compositions, symétrie destinée à assurer une meilleure compréhension dans l'énonciation du message, ont été recherchés. On comprend mieux, dans ces conditions, la forte occurrence des parallélismes, polysyndètes et autres anaphores[407]. Par ailleurs, le souci de faire de la poésie avant tout un moyen

---

contrariedad que el alma sabe e ignora,
es, marsia soberana, el amor mío.
¿ Preguntáis quién lo causa ? Vos, Señora. »

Eugenio Lobo, *Poetas líricos del XVIII*, Soneto XXII, BAE LXI, tomo I, p. 24, Madrid, 1952.

[406] Paradoxalement il y eut au XVIII[e] siècle un véritable engouement pour la poésie telle que nous l'avons définie ci-dessus. Les auteurs se sentaient, pour ainsi dire, dans l'obligation de « metrificar ». Nombreux sont les écrits scientifiques, sociologiques ou bien encore politiques mis en vers. On donnera pour seul exemple le poème de Quintana « A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de Don Francisco Balmis » où, l'auteur exalte l'inventeur du vaccin contre la vérole tout comme la mission espagnole, Manuel Quintana, *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Albert Dérozier, Castalia, Madrid, 1980, p. 301-306.

[407] On songe, par exemple, au poème de José Iglesias de la Casa intitulé « De su pastor » ou encore à celui de Cadalso : « Sobre ser la poesía un estudio frívolo y convenirme aplicarme a otros más serios » dont nous reproduisons, ici, les vers 13 à 24 :

« Adiós, Filis, adiós. No más amores,
no más requiebros, gustos y dulzuras ;
no más decirte halagos, darte flores ;
no más mezclar los celos, con ternuras ;
no más cantar por monte, selva y prado
tu dulce nombre al eco enamorado.
No más llevarte flores escogidas,
ni de mis palomitas los hijuelos,
ni leche de mis vacas más queridas,
ni más jurarte mi constancia pura

didactique de transmission et de communication contribue à expliquer, également, la place importante allouée aux phrases exclamatives, interrogatives, à l'apostrophe ainsi que la précision avec laquelle sont réalisés tout aussi bien certains portraits que certaines évocations de paysages[408].

Durant ces deux siècles, on semble donc reléguer la poésie au rang de support destiné, avant tout, à mettre en valeur le sens du message que l'on souhaite faire passer. C'est, en substance, ce qui se dégage des lignes qui suivent écrites par Ignacio Luzán dans son traité sur la poésie :

> *… debe siempre en primer lugar atender a las cosas y a los pensamientos, y después a los metros y a los consonantes, advirtiendo, como enseña Boileau en su Poética, que la rima es una esclava a quien sólo toca obedecer : La rime est une esclave et ne doit qu'obéir. Sin embargo, el buen poeta no debe, tampoco abandonar con culpable descuido la armonía y el metro [409].*

On comprend, dans ces conditions, que le sonnet n'ait pas été la forme poétique la plus cultivée, tant s'en faut[410]. En effet, la poésie doit, à l'époque, se départir de ce qui en réalité la justifie : le mystère et l'esprit[411]. On perçoit mieux ici, semble-t-il, les raisons pour lesquelles Juan Ramón Jiménez ne

---

por Venus, por mi fe, por tu hermosura. »

José Cadalso, *Obra poética*, edición, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993, p. 22-23.

[408] On pense en particulier à des compositions telle que l'ode de Meléndez Valdés intitulée « Al mediodía » *in* Juan Meléndez Valdés, *Poesías*, *Obras completas II*, edición y prólogo de Emilio Palacios Fernández, ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1996, p. 133-136.

[409] Ignacio de Luzán, *Del metro de los versos vulgares*, II, capítulo XXII.

[410] C'est d'ailleurs ce que souligne Javier Lucea García dans son ouvrage : *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, editorial Playor, Madrid, 1984, à la page 105. Le *romance*, plus propice à la narration, a connu, à la différence du sonnet, un véritable renouveau et cette forme a été privilégiée comme chez Meléndez Valdés le plus souvent d'ailleurs avec bonheur.

[411] À ce propos, Joaquín Arce, dans un ouvrage sur la poésie du XVIII[e] siècle montre bien comment, progressivement, la poésie quitte un espace qui lui est propre, et par là même se dénature, pour se rapprocher insensiblement de la prose. C'est ainsi que se référant à cette nouvelle orientation de la poésie il écrit : « La huida, por otra parte, de toda audacia metafórica o expresiva, la búsqueda de un lenguaje llano y usual, con

retient presque rien de cette période. À ce propos, d'ailleurs, le maître résume sa vision des quatre siècles de poésie que nous venons de brosser à grands traits en écrivant :

> *El XVII descompuso la poesía y la volvió a armar en fábricas de retórica formidable ; el XVIII la falseó melindrosamente ; el XIX la vulgarizó* [412].

Toutefois, ce panorama serait incomplet si l'on ne faisait référence à un poète chronologiquement du XIX^e^ mais stylistiquement déjà de plain-pied dans le XX^e^ qui, sans conteste, a marqué de façon déterminante Juan Ramón Jiménez et, avec lui, tous ceux qui constitueront la base de ce que nous pourrions appeler la poésie moderne et contemporaine. Nous songeons au jeune poète, mort prématurément : Gustavo Adolfo Bécquer.

Déjà à la charnière entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, un poète contribue à faire évoluer la poésie vers la modernité, s'oppose aux « mauvais maîtres scolastiques » et tente de remettre en cause la vision d'une poésie purement instrumentale perçue comme simple outil didactique : Alberto Lista. À ce propos, le poète sévillan écrit dans « El imperio de la estupidez » :

> *Enseñad, enseñad, oh pedagogos,*
> *siempre como hasta aquí ; que los alumnos*
> *sepan los nombres y jamás las cosas.*

Le terrain est alors prêt pour que, quelques années plus tard, un autre poète, lui aussi sévillan, jette véritablement les bases de ce que sera la poésie moderne et contemporaine : Gustavo Adolfo Bécquer. Celui-ci a souvent été

---

pretensiones de exactitud técnica o científica, es lo que contribuye a ese fenómeno que justamente se llamó *prosaísmo* », *in* Joaquín Arce, *La Poesía del siglo ilustrado*, editorial Alhambra, Madrid, 1981, p. 217.

[412] Juan Ramón Jiménez, « Poesía y literatura » *in Política poética*, *op. cit*, p. 92-93.

considéré, à tort, uniquement comme poète romantique par excellence, poète des effusions et de la mièvrerie mais Juan Ramón Jiménez, quant à lui, pose sur cet artiste un regard profondément différent. Il voit en Gustavo Adolfo Bécquer, et ce malgré sa faible production – comme en saint Jean de la Croix – l'un des grands poètes de langue espagnole dont la poésie a pour fondement l'amour. C'est d'ailleurs ce qui se dégage des dernières lignes d'une conférence de Juan Ramón Jiménez intitulée « Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico) :

> *Termino hoy diciendo lo que tanto he dicho y repetiré siempre (hay que repetir siempre esto a las distintas jeneraciones poéticas de habla española) : que con Bécquer, libre y nuevo, empieza en España y en Hispanoamérica la poesía moderna* [413]…

Il semble donc intéressant, pour mieux appréhender aussi bien l'œuvre de Juan Ramón Jiménez que celle, peut-être d'ailleurs, de Gustavo Adolfo Bécquer, de tenter de percevoir les raisons qui amenèrent le poète des *Sonetos espirituales* à formuler un tel jugement.

On soulignera, pour commencer, que Juan Ramón Jiménez retrouve probablement dans la poésie de Gustavo Adolfo Bécquer cette musique de l'existence, cette ondulation des vers qui témoignent de la vie extrême qu'ils renferment et à laquelle, on le sait, il est particulièrement sensible[414]. C'est le sens, très certainement, qu'il convient de donner à cette affirmation du poète de Moguer lorsqu'il écrit à propos de l'œuvre de Bécquer qu'elle est « unión de

[413] Juan Ramón Jiménez, « Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico) » *in Alerta*, *op. cit.*, p. 105.
[414] Juan Ramón Jiménez perçoit d'ailleurs entre lui-même et Gustavo Adolfo Bécquer une sensibilité commune face au rythme : « […] En todo caso, mi becquerianismo está en el ritmo interior, es decir, en que Bécquer y yo somos poetas interiores. » *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 100, aphorisme n° 436.

fondo y forma en una sola música ideal[415] » ou encore lorsque, parlant de lui-même et de l'auteur des *Rimas,* il dit à Juan Guerrero Ruiz :

> *[…] lo que sí digo es que en cada siglo es muy difícil que salga un poeta que tenga el fervor, el amor a la poesía, el afán de belleza que yo he traído a la poesía española… por eso tenía razón Rubén Darío cuando decía que desde Bécquer no se había oído en nuestra poesía un sonido poético como el mío ; eso es lo que yo he traído, un sonido que ha formado toda una atmósfera poética que antes de mí no existía y luego, todos los que han venido están llenos de ecos míos… que busquen antes de mí todo eso y verán como no se encuentra… El movimiento actual en favor de Bécquer ha salido de mi casa, yo he sido el que he dicho a todos que debían leer bien a Bécquer*[416].

Visiblement il ne s'agit donc plus de donner le reflet parfait et immobile du monde, comme ce fut le cas chez certains poètes tant du XVIII^e^ que du XIX^e^ siècle, mais plutôt d'en communiquer, en quelque sorte, l'essence frémissante. Ceci explique peut-être en partie l'usage de la symétrie fait par Bécquer. Celle-ci n'est plus utilisée comme aux siècles précédents pour renforcer le poids du message. Elle sert maintenant à mettre en évidence ce que nous pourrions appeler une dissymétrie signifiante. Ainsi, par exemple, dans la Rima LIII[417] :

---

[415] Juan Ramón Jiménez, « San Juan de la Cruz y Bécquer » *in Alerta*, *op. cit.*, p. 98.

[416] Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (1913-1931)*, volumen I, Pre-textos, Valencia 1998, p.161. Les déclarations de Juan Ramón Jiménez à ce sujet sont récurrentes. Ainsi, on peut lire à la page 283 de ce même ouvrage : « Poesía de verdadero acento es la de Bécquer, y por eso durante muchos años todos los poetas que hicieron 'rimas' o 'becquerianas' sonaban a él. Bécquer es un primitivo de la poesía moderna española […] En otras poesías suyas se ve, asimismo, su poderoso acento ; a pesar de la enorme carga de cursilería burguesa que hoy tiene encima "Las golondrinas", es indudable que su calidad es la de una gran poesía. ». Dans « Gustavo Adolfo Bécquer (1870) », il met l'accent, une fois encore, sur la musicalité poétique exceptionnelle de ce poète en écrivant : « Alrededor de Bécquer, como la suma flor ideal amarilla y plata, entre pájaros que la coronan todos unidos, el ardiente pico piador a ella, vuela La Rima, entre vulgar en tantos, antes y después ; único, auténtico en él, como es solo su asonante duro y gris. Són, Rima, Rima, Són. Rima, la Rima de pecho negro y blanco, guarecida en el escudo del pórtico, en la tumba de piedra, en el muro del convento, en el balcón cerrado con el poniente sevillano, verde y rosa de agua y sol, en su cristal. El Són del corazón, la Rima golondrina » *in* Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, *op. cit.*, p. 50.

[417] Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, edición de José Luis Cano, Cátedra, Madrid, 1992, p. 78-79.

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar ;
aquellas que aprendieron nuestros nombres,
ésas…, ¡ no volverán !

Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aún más hermosas,
Sus flores se abrirán.

Pero aquellas cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día…
ésas…, ¡ no volverán !

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar ;
tu corazón, de su profundo sueño
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido…, desengáñate,
¡ así… no te querrán !

Si, d'un côté, l'architecture des quatrains est fortement charpentée autour de procédés comme l'anaphore (« volverán » v.1,9,17 ; « Pero » v. 5,13,21) ou encore l'épiphore (« ¡ No volverán ! » v.8,16) qui créent une certaine symétrie, de l'autre cette même symétrie n'est présente, de fait, que pour mieux souligner une dissymétrie signifiante porteuse d'une forte charge émotionnelle. Ainsi, au vers dix-sept, juste après l'apparition du « toi », la symétrie est rompue, les hirondelles du souvenir ne reviennent plus dans le texte et laissent place à un doute profond : « tal vez despertará ». De la même façon au vers vingt-quatre, l'épiphore n'est plus désormais que syntaxique, et le « toi » est réduit au statut de simple complément d'objet. Cette symétrie n'est là, de fait, que pour mieux mettre en lumière une dissymétrie qui sous-tend toute une dialectique qui unit et sépare tout à la fois le « moi » et le « toi », l'avenir et le passé. Le topique d'un temps cyclique et d'un printemps renouvelé est ici remis à neuf.

Bien que très différemment, puisqu'il s'agit d'une voix poétique autre, on retrouve une utilisation de la symétrie et de la dissymétrie dans les *Sonetos*

espirituales. Dans le sonnet XLIII, par exemple, la symétrie créée au niveau du deuxième vers par la répétition de « vez » ainsi que de « y » n'est là, semble-t-il, que pour mieux être rompue et mettre l'accent sur un rythme ternaire qui témoigne de la blessure de l'oiseau :

Pero tropieza contra el bajo cielo
una vez y otra vez, y por la sala
deja, pegada y rota, la cabeza [418]*…*

Dans « Al soneto con mi alma », la structure comparative initiale établit un parallélisme, une symétrie, entre les deux quatrains, immédiatement démentie par la variété de construction des structures comparatives employées par la suite :

Como en el ala el infinito vuelo,
cual en la flor está la esencia errante,
lo mismo que en la llama el caminante
fulgor, y en el azul el solo cielo ;

Como en la melodía está el consuelo,
y el frescor en el chorro, penetrante,
y la riqueza noble en el diamante,
así en mi carne está el total anhelo [419]*.*

Plus discrètement encore, ce jeu entre symétrie et dissymétrie peut être suscité par une paronomase qui s'établit entre deux mots judicieusement placés au sein du texte. Tel est le cas dans « Rama de oro » où la « Hoja de oro » du vers six côtoie la très proche « hora turbulenta » du vers sept :

[418] Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales*, editorial Losada, Buenos Aires, 1970, p. 103.

Todas las maravillas inmortales
que la hoja de oro esalta y representa,
se las lleva la hora turbulenta
al centro de los senos celestiales.

Mais la modernité que Juan Ramón Jiménez reconnaît chez Gustavo Adolfo Bécquer ne tient certainement pas uniquement à ce jeu entre symétrie et dissymétrie. Elle réside probablement aussi en une approche tout à fait novatrice, dans les *Rimas*, du paysage. Approche qui ne laissera pas d'influencer, quoique fort différemment, certains poètes du XX[e] siècle dont Juan Ramón Jiménez, en ce qu'elle ouvre de nouveaux horizons poétiques. Il ne s'agit plus de coller à une quelconque convention ou bien encore de s'évertuer à reproduire, le plus fidèlement possible, l'image de la nature moyennant force détails[420]. D'ailleurs, comme le déclare Gustavo Adolfo Bécquer, le langage et les mots n'y suffiraient pas ; c'est ainsi qu'on peut lire dans *Cartas literarias a una mujer* :

> *El espíritu tiene una manera de sentir y de comprender especial, misteriosa, porque él es un arcano ; inmensa, porque él es infinito ; divina, porque su esencia es santa. ¿ Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas ? Imposible* [421].

Le poète dans les *Rimas* procède donc, à l'opposé de ses prédécesseurs, par touches successives et discrètes non point pour donner une image complète

[419] *Ibid*., p. 113.
[420] On sait que c'était là, entre autres, une des préoccupations des hommes du XVIII[e] et du XIX[e] siècles.

et totale du paysage mais plutôt pour en faire surgir l'essence. « Le locuteur capte l'essence du monde comme sous l'effet d'une dictée vivante car les cadences poétiques qui s'inscrivent sur la page blanche émanent, dit-il, de l'air lui-même », écrit Marie-Claire Zimmermann[422]. Dans la Rima IV, le paysage est brossé grâce à de délicates allusions aux ondes du ciel, à l'air, au parfum, aux harmonies, à la mer mais aussi aux abîmes et ce sans plus de précision. En l'espace de dix vers, le lecteur traverse, avec le poète, l'infiniment grand évoqué par l'air pour finir au centre d'une pupille voilée par quelque larme. C'est précisément ce cheminement initiatique fait d'ellipses et de raccourcis qui confère à l'écrivain son statut de poète et permet au lecteur qui, à son tour, parcourt l'espace de la page blanche, maintenant constellée de signes, de partager cet itinéraire poétique[423]. C'est également l'expression aboutie de l'essence même du monde qui amène l'auteur à déclarer que :

Podrá no haber poetas ; pero siempre
habrá poesía [424].

On notera au passage l'importance chez Gustavo Adolfo Bécquer, tout comme d'ailleurs chez Juan Ramón Jiménez, de la littéralité, ici véritable ascèse du langage, qui permet une plongée au cœur même du monde. L'espace bécquérien, à la différence de celui de Zorrilla par exemple, essentiellement

[421] Gustavo Adolfo Bécquer, « Cartas literarias a una mujer » *in Rimas y declaraciones poéticas*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1989, p. 235.
[422] Marie-Claire Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 9.
[423] L'itinéraire spatial de l'écrivain s'apparente en effet à un véritable parcours initiatique qui contribue, peu à peu, à donner à l'auteur le statut et l'épaisseur du poète. Ainsi, la voix poématique est au monde tout comme, progressivement, elle devient l'essence même du monde. On renverra, pour illustrer ce propos à la Rima V où l'on peut lire des vers tels que : « Yo soy el fleco de oro », « Yo soy la ardiente nube », « Yo soy nieve en las cumbres », « En el laúd soy nota », « Yo atrueno en el torrente », « Yo río en los alcores », « Yo ondulo con los átomos », « Yo sobre el abismo / el puente que atraviesa ». Et l'auteur de conclure la Rima par le quatrain suivant :

« Yo, en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso,
de que es vaso el poeta. »

[424] Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, *op. cit.*, p. 48.

andalou, est rarement reconnaissable et acquiert, le plus souvent, une valeur universelle, cosmique[425]. Le poète se rapproche alors de la diction de l'indicible, sans pour autant l'atteindre. L'utilisation dans le texte des points de suspension, peu fréquente à la fin du XVIII^e^ et dans la première moitié du XIX^e^ en est comme la marque[426].

Si maintenant, dans le cadre de cette mise en regard de ces deux auteurs, on s'intéresse, ne serait-ce ici que brièvement, au traitement du paysage dans les *Sonetos espirituales,* on se rend très vite compte qu'il existe, de fait, une certaine similitude de procédés. Tout comme Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez procède par touches successives, discrètes, parfois même imperceptibles. Ici c'est la brise qui court entre les vers comme dans « Primavera » ou bien encore comme dans « Retorno fugaz ». Là, le poème serpente tel un fleuve auquel il est fait allusion dans « Paseo » :

Bordeamos, silenciosos, la corriente
donde, en doblado afán, el cielo arde
entre islas de hojas secas… Un cobarde
estrelleo titila por tu frente…

Là, enfin, le seul espace signifié est celui d'une salle abandonnée et sombre, théâtre de l'agonie d'un oiseau blessé pour n'avoir distingué l'illusion destructrice de son désir du véritable objet de sa quête :

Se entró mi corazón en esta nada,
como aquel pajarillo, que, volando

[425] À propos de l'œuvre de Gustavo Adolfo Bécquer Juan Ramón Jiménez écrit : « Su poesía es universal, compleja, naturaleza y sueño […] », *in* Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, *op. cit.*, p. 98.
[426] De fait on trouve chez Gustavo Adolfo Bécquer une utilisation récurrente des points de suspension : « […] yo llevo algo / divino aquí dentro… » Rima VIII, « mis párpados se cierran,… » Rima X, « hoy la he visto… » Rima XVII ; « dos ecos se confunden… » Rima XXIV, tout comme d'ailleurs chez Juan Ramón Jiménez. Il serait intéressant d'en étudier, précisément, le fonctionnement. Il y a là, à notre avis, une étude à mener sur ce point précis et, plus généralement sur la poésie de Bécquer de façon générale.

de los niños, se entró, ciego y temblando,
en la sombría sala abandonada [427].

Cependant, on remarquera que Juan Ramón Jiménez complexifie le procédé et lui donne un relief d'autant plus grand dans la mesure où le paysage qui se construit n'est plus extérieur, universel et stylisé, mais tout intérieur[428]. Dans les deux cas, contrairement aux poètes des deux siècles précédents, c'est d'un espace en mouvement dont il s'agit, mais avec le poète des *Sonetos espirituales* c'est à la construction totale d'un univers intérieur, non sans rapport avec l'univers extérieur qui l'entoure, auquel assiste le lecteur.

Ces différences font réellement date dans l'histoire de la poésie espagnole et ouvrent un champ de possibles important. Elles sont dues, en partie, à une diction poétique tout à fait nouvelle et à un rôle profondément novateur de la voix poématique. Contrairement à toute attente, le locuteur bécquérien est très différent des autres voix qui, jusqu'alors, se sont exprimées. Le « moi » chez Gustavo Adolfo Bécquer n'a que peu de choses du « moi » romantique en ce qu'il n'est pas solipsiste. Si l'on retrouve chez Bécquer certains procédés stylistiques récurrents dans la poésie du XVIII[e] et du XIX[e] siècle, comme les phrases interrogatives aussi bien qu'exclamatives ou bien encore comme l'apostrophe, à l'opposé de ce qui se faisait précédemment, la voix poématique des *Rimas* s'emploie à éviter toute effusion. Lorsque

[427] Nous faisons référence, ici, au sonnet XLIII.
[428] Bien que l'espace des *Rimas* soit universel et non toponymique, il existe malgré tout, dans cette œuvre, bien que peu nombreuses, quelques références à la réalité sociale de l'époque. On pense en particulier à l'espace mondain qui contribue à rendre impossible l'amour heureux. C'est le cas par exemple dans la Rima XL où l'on peut lire :

« – Creo que en alguna parte
he visto a usted – . ¡ Ah !, bobos
que sois de los salones
comadres de buen tono,
y andáis por allí a caza
de galantes embrollos : »

Or dans les *Sonetos espirituales* cet ancrage n'existe absolument pas, si ce n'est dans un seul sonnet du recueil « Octubre » où il est fait allusion à la Castille.

l'émotion atteint son zénith, elle s'évertue à fuir tout pathétisme par le biais, le plus souvent, d'un vers à l'apparence simple, voire, à certains moments, presque banal ou bien humoristique à d'autres. On a en mémoire, pour donner ce seul exemple, les vers bien connus de la Rima XXIII : « […] yo no sé / qué te diera por un beso ! ». Ici, l'expression est des plus communes et l'on sait qu'elle sera, plus tard, amplement reprise ; elle introduit, tout à la fois, une certaine distance entre la situation vécue par le « moi », qui voit son désir et son amour devenir innaccessibles mais contribue, par ailleurs, tout en évitant toute mièvrerie hyperbolique, à accentuer l'expression de son mal-être et de sa souffrance.

On retrouve parfois chez Juan Ramón Jiménez, bien que de façon plus discrète, l'utilisation de l'humour. Celui-ci fonctionne, dans la majorité des cas, comme contrepoint par exemple à la gravité ou à la profondeur du ou des thèmes abordés. Le poète l'utilise tantôt au sein des sonnets, tantôt dès le titre même. Tel est le cas, semble-t-il, dans le recueil qui nous occupe, et ce, dès le premier sonnet « Al soneto con mi alma ». Si d'un côté, par l'entremise des deux premiers mots du titre, le poète déclare la gravité de son propos puisqu'il dédie son poème à la forme architecturale même qui devra le conduire jusqu'au terme de sa quête comme pour s'en attirer les faveurs, de l'autre, les deux mots qui suivent tendent à conférer à cette dédicace un aspect plus trivial et plus banal. Il semble que le maître, en articulant ainsi son titre, instaure une distance au cœur même de la gravité initiale qu'il a créée. Une distance, à n'en pas douter, nécessaire au succès de son entreprise. Grâce à cette formulation à l'aspect dédicatoire, le locuteur se place tout à la fois au cœur de sa composition tout en conservant un regard extérieur qui lui est indispensable. Il est à noter que la voix, aussi bien chez Juan Ramón Jiménez que chez Gustavo Adolfo Bécquer, est une voix « moderne », car le « moi » qui s'exprime dans leur œuvre se définit, avant tout, de manière anonyme et s'identifie uniquement à l'homme universel.

L'amour se trouvant être le substrat de l'œuvre de chacun des deux poètes, cette diction nouvelle va avoir des conséquences directes tant sur l'évocation de la femme aimée que sur la vision de l'amour même. S'il est vrai que chez Gustavo Adolfo Bécquer il existe une sensualité liée au corps féminin beaucoup plus grande que chez l'auteur des *Sonetos espirituales*, où celle-ci s'exprime très différemment, il n'en reste pas moins qu'aussi bien chez l'un que chez l'autre la femme désirée va, progressivement, donner lieu à un discours métapoétique. L'image de la femme va même jusqu'à se superposer à l'image de la poésie. Comme elle, la femme est rythme et harmonie ; c'est ainsi qu'on lira le premier quatrain de la Rima XXXIV :

Cruza callada, y son sus movimientos
silenciosa armonía ;
suenan sus pasos, y al sonar recuerdan
del himno alado la cadencia rítmica.

Cette idée est très clairement affirmée au dernier vers, bien connu, de la Rima XXI : « Poesía… eres tú ! ». On la retrouve dans les « Cartas literarias a una mujer » où le narrateur dit à la femme aimée : « La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer[429] ».

On rencontre chez Juan Ramón Jiménez une idée similaire, voire équivalente, lorsqu'il écrit :

En poesía hay dos procesos, el de lo fable, más sustancial, y el de lo inefable, más esencial. Una, más cuerpo, y el de lo inefable, más espíritu. Pero eso no quiere decirme a mí que el cuerpo tenga más forma que el espíritu, sino que son dos clases distintas de forma ; y

[429] Gustavo Adolfo Bécquer, « Cartas literarias a una mujer » *in Rimas y declaraciones poéticas*, *op. cit.*, p. 229.

cada una representa una espiritualidad que tiene la misma apariencia corporal del llamado cuerpo y cuyo dechado es para mí hombre, la mujer desnuda, siempre lo he dicho, mas todo lo otro. Para una mujer el dechado será, supongo yo, el hombre desnudo [430].

On se souvient également du poème de Juan Ramón Jiménez « Vino, primero, pura… », dans la *Tercera antolojía poética*, où le poète, tout au long de sa composition, parle de la poésie comme d'une femme[431]. Il s'en suit que, chez ces deux poètes, aimer c'est poétiser et que poétiser revient à aimer. L'amour aussi bien chez Bécquer que chez Juan Ramón Jiménez se trouve non seulement être la base et le moteur même de l'œuvre poétique. À ce propos Gustavo Adolfo Bécquer écrit au sujet de l'amour, ces lignes qui pourraient être de Juan Ramón Jiménez :

Yo te podré decir que él es la suprema ley del universo ; ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige, desde el átomo inanimado hasta la criatura racional ; que de él parten y a él convergen como a un centro de irresistible atracción todas nuestras ideas y acciones, que está, aunque oculto, en el fondo de toda cosa : y, efecto de una primera causa [432] *[…]*

Ici, l'auteur met l'accent sur un double mouvement tantôt excentrique tantôt concentrique, parfaitement applicable au processus poétique jiménien. C'est d'ailleurs ce dynamisme poétique qui permet aussi bien à Gustavo Adolfo Bécquer qu'au poète de Moguer de saisir l'essence des choses dans toute leur profondeur, le poète se retrouvant tour à tour au centre d'un cercle

[430] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit.*, p. 207.
[431] Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 531.
[432] Gustavo Adolfo Bécquer, « Cartas literarias a una mujer » *in Rimas y declaraciones poéticas*, *op. cit.*, p. 240.

qui l'englobe comme à sa périphérie ; tantôt il s'ouvre au monde, entraîné qu'il est par ce mouvement qui l'oblige à sortir de lui-même, tantôt le mouvement contraire l'oblige au repli, au recueillement en quelque sorte. On comprend, au passage, l'importance que peut jouer, chez ces deux auteurs, la thématique du reflet en tant qu'espace privilégié où fusionnent ces deux mouvements opposés, ce nouvel espace devenant alors instant d'éternité[433].

Cette quête ontologique nous apporte la preuve qu'aussi bien avec Gustavo Adolfo Bécquer qu'avec Juan Ramón Jiménez, la poésie semble avoir retrouvé sa justification : le mystère, condition de sa pérennité comme le souligne le poète des *Sonetos espirituales* en écrivant : « Una obra atraerá tanto tiempo cuanto dure su secreto revelado[434] ». Dans le même sens, on peut lire dans la Rima IV : « mientras haya un misterio para el hombre / ¡ habrá poesía ! ». Chez Gustavo Adolfo Bécquer, nombreux sont les éléments qui contribuent à entretenir le mystère tout en nous permettant de plonger au plus profond des choses. Le brouillard, tout d'abord, occulte le monde tout autant qu'il met en relief son essence ainsi que les lignes de force qui l'informent. Le poète semble constamment évoluer dans cette brume bénéfique comme dans le deuxième quatrain de la Rima V où l'on peut lire : « palpito entre las sombras / y floto con las nieblas. »[435]. Les formes brèves utilisées dans les *Rimas,* tout comme les structures elliptiques, favorisent, elles aussi, ce mystère, composant essentiel de cette poésie. Une concision, faut-il le rappeler, que l'on retrouve de

[433] Le reflet chez Gustavo Adolfo Bécquer est, le plus souvent, lié aux yeux et au regard. Au-delà d'une tradition dont on trouve l'origine chez Platon, le regard et plus particulièrement la pupille est l'espace restreint où se reflète l'univers dans son intégralité. L'œil est parfois tendre feuille d'amandier, il possède les couleurs du monde et reflète l'essence de chaque chose. Tantôt vert, comme dans la Rima XII, il convoque l'image de la mer, tantôt bleu, comme dans la Rima XIII et il évoque le ciel et la terre, tantôt d'un noir profond et il nous parle de la nuit et du feu. Le monde entier finit par n'être qu'un regard, témoin de l'attitude contemplative du poète et de l'amour qui l'habite comme dans la deuxième strophe de la Rima VIII. Le regard, enfin, est l'espace où le « moi » se connaît grâce au reflet de ses propres yeux dans ceux d'un « toi » amoureux, en un mot, grâce à la poésie : « Mientras haya unos ojos que reflejen / los ojos que los miran; », Rima IV.

[434] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 869.

[435] Dans le même sens, Gustavo Adolfo Bécquer écrit dans « Cartas literarias a una mujer » : « dibujo, como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes », *in Rimas y declaraciones poéticas*, *op. cit.*, p. 233.

façon récurrente chez Juan Ramón Jiménez. Enfin, par la simplicité de l'expression, Gustavo Adolfo Bécquer redonne vie aux images devenues lieux communs.

Mais il est un autre point de rencontre important, semble-t-il, chez ces deux artistes. Tous deux, en effet, veulent voir dans le peuple l'origine et l'expression de la poésie la plus pure. C'est ainsi, par exemple, que Gustavo Adolfo Bécquer affirme :

> *El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.*
>
> *Él forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo, que después formuló Homer.*
>
> *Él ha dado el ser a ese mundo invisible de las tradiciones religiosas, que pueden llamarse el mundo de la mitología cristiana.*
>
> *Él inspiró al sombrío Dante el asunto de su terrible poema.*
>
> *Él dibujó a Don Juan.*
>
> *Él soñó a Fausto.*
>
> *Él por último, ha infundido su aliento de vida a todas esas figuras gigantescas que el arte ha perfeccionado luego, prestándoles formas y galas.*
>
> *Los grandes poetas, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él, y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo. Pirámides colosales que, dominando la inmensa ola del olvido y del tiempo, se contemplan unas a*

otras y señalan el paso de la humanidad por el mundo de la inteligencia [436].

On retrouve une idée plus que voisine chez Juan Ramón Jiménez lorsqu'il déclare :

El mundo ha sospechado siempre que la poesía está en el pueblo como en su "madre", que el pueblo contiene el secreto, la gracia de la poesía, como contiene los secretos de la danza, de la ciencia, de la verdad. Todos sospechamos siempre que el pueblo tiene la verdad sabiéndolo o sin saberlo. Y desgraciado aquel cuya verdad no pueda ser entendida, en todo o en parte, por el pueblo o por la naturaleza, el que salga a la naturaleza o al pueblo en momentos de alegría y de fracaso y no tenga respuesta [437].

Avec Gustavo Adolfo Bécquer puis Juan Ramón Jiménez, la poésie semble prendre un nouvel envol. Contrairement aux deux siècles précédents, la raison n'est plus toute-puissante, on y a adjoint l'inspiration, et le poète est celui qui les maintient sous un même joug, comme on peut s'en rendre compte aussi bien à la lecture des trois premières Rimas que dans certains écrits de Juan Ramón Jiménez :

No, no ; la poesía no puede ser la momia de la lójica, ni la piedra de toque de la razón, porque es más hermosa y superior que ella, porque la supone, asimilada en lo que de autocrítica de destino lleva dentro de la poesía, y la supera en todo lo demás [438].

[436] *Ibid*., p. 257-258.
[437] Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, *op. cit*., p. 158.
[438] Juan Ramón Jiménez, « Poesía cerrada y poesía abierta » *in Política poética*, *op. cit*., p. 205.

L'attitude du poète s'apparente, dès lors, à celle du mystique quoique sa démarche soit peut-être inverse, comme le souligne une fois de plus Juan Ramón Jiménez quand il évoque Gustavo Adolfo Bécquer :

> *Los dos, inventores de forma poética y creadores de un profundo acento, como verdaderos poetas del amor que fueron y son, mezclan lo divino y lo humano, aunque de manera diferente. San Juan llena de humanidad lo divino, Bécquer lleva de divinidad lo humano* [439].

Avec Gustavo Adolfo Bécquer, la spiritualité réinvestit la poésie et l'on voit combien Juan Ramón Jiménez saura s'en souvenir. La forme-sonnet est promise alors, au cours du XX^e^ siècle à un réel renouveau.

⇨ XX^e^ : chronique d'une renaissance annoncée.

De fait, alors qu'il existe à la fin du XIX^e^ et au début XX^e^ un renouveau de la poésie, on assiste, parallèlement, à une réapparition massive du sonnet. À croire que lorsque la poésie se porte bien, la forme sonnet se développe. Cette redécouverte du sonnet s'opère selon deux modalités différentes. Chez certains poètes l'architecture sonnet apparaît sous forme de séries. C'est le cas chez Salvador Rueda par exemple avec *Friso del Partenón*[440], chez Antonio Machado avec *Los Sueños dialogados*[441] ou bien encore chez Miguel Hernández avec *El rayo que no cesa*[442]. Chez d'autres, c'est tout le recueil qui, de façon homogène, est composé en sonnets. On pense en particulier à Miguel

[439] Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, *op. cit.*, p. 95.
[440] Salvador Rueda, « Friso del Partenón » *in Gran antología*, selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas, 3 volúmenes, Málaga, Arguval, 1990.
[441] Antonio Machado, « Los sueños dialogados » *in* Manuel y Antonio Machado, *Obras completas*, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1984, p. 933-936.
[442] Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1969.

de Unamuno et à son *Rosario de sonetos líricos*[443], à Manuel Machado, trop peu connu, et à son *Apolo, teatro pictórico*[444] et cela va sans dire à Juan Ramón Jiménez et à ses *Sonetos espirituales*. À partir de cet instant, la forme sonnet ne cesse de se développer et retrouve le prestige qu'elle avait connu durant le Siècle d'Or. Des auteurs aussi divers que Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Eugenio Florit en Amérique Latine et, naturellement, quelque temps auparavant, Rubén Darío, l'utilisent et s'emploient à approfondir les possibilités offertes par cette architecture poétique. On voudra pour preuve de l'excellente santé du sonnet au XX^{e} siècle l'anthologie de Jesús Munárriz : *Un siglo de sonetos en español*[445].

En même temps que cette renaissance de la forme sonnet réapparaissent des figures de rhétorique plus ou moins délaissées comme l'hyperbate, entre autres, ainsi que certains thèmes tels que la vie, le néant, l'éternité, le corps, l'âme, comme par exemple dans *Rosario de sonetos líricos* ; comme si la spiritualité était, en effet, si ce n'est réservée, du moins, intimement liée à cette forme, idée que nous avons jusqu'à présent avancée. À ce stade de la réflexion, il serait intéressant de synthétiser ce qui a déjà été dit auparavant sur le sonnet et de mettre en évidence, bien que succinctement, ce que nous pourrions appeler le sens connoté de cette architecture poétique.

♦ « Les sens » du sonnet.

Il ne s'agit pas ici d'élaborer quelque théorie qui, au bout du compte, se révélerait incomplète, voire totalement inadaptée. Il s'agit plutôt d'approfondir les pistes déjà rencontrées pour affiner notre angle de vision afin d'écouter, au mieux, les *Sonetos espirituales*. Tout comme Gustavo Adolfo Bécquer et Juan

[443] Miguel de Unamuno, *Rosario de sonetos líricos*, *in Obras completas*, IV, Ricardo Senabre, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
[444] Manuel Machado, *Apolo teatro pictórico*, *in* Manuel y Antonio Machado, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 107-122.

Ramón Jiménez essaient de maîtriser tant le cœur que la raison, par souci d'entrevoir la beauté et de la « fixer » dans leurs compositions, il nous semble, comme le souligne André Gendre que « Pour faire revivre le sonnet, il faut écouter ce qu'il dit au moment de la lecture et de la récitation intérieure, il faut s'abandonner à ce que l'on **sent** et ne pas être esclave de ce que l'on sait[446] ». Mais avant tout abandon, quelques mises au point s'imposent.

Il semble essentiel à ce moment de notre réflexion, tant sur les *Sonetos espirituales* que sur l'architecture poétique utilisée, de regrouper, de mettre en regard, quelques-unes des idées égrenées au fil des pages antérieures dans l'espoir que la proximité ainsi créée des unes et des autres nous permette de faire quelques pas supplémentaires vers une lecture plus affinée des *Sonetos espirituales* tout en gardant à l'esprit les deux axes que nous nous sommes fixés : la métamorphose et la spiritualité.

L'enjeu des pages qui vont suivre est donc de nous donner, en nous méfiant cependant de tout systématisme, quelques outils destinés à percevoir, chez Juan Ramón Jiménez, la spécificité de traitement non seulement de l'architecture-sonnet mais aussi les particularités du recueil ainsi que de la voix poématique qui l'habite. Pour ce faire, il paraît souhaitable de commencer par ce que nous pourrions appeler un état des lieux.

⇨ À l'écoute de la parole poétique ; la contrainte créatrice, source d'ambigüité.

À plusieurs reprises nous avons fait mention de la difficulté d'écrire un sonnet en nous référant à des poètes qui font autorité. Nous pourrions en ajouter d'autres comme Paul Valéry par exemple qui insiste sur l'humilité des plus grands face à une forme poétique qui n'a eu de cesse de les attirer.

[445] Jesús Munárriz, *Un siglo de sonetos en español*, ediciones Hiperión, Madrid, 2000.
[446] Ces quelques lignes doivent beaucoup à la lecture d'un ouvrage d'André Gendre : *Évolution du sonnet français*, Presses Universitaires de France, Perspectives littéraires, Paris, 1996, p. 26.

Imaginant qu'il rencontre l'inventeur du sonnet au plus profond des enfers, Valéry écrit ceci :

> *Je suis parfois celui qui, s'il rencontrait aux enfers l'inventeur du sonnet, lui dirait avec bien du respect, (supposé qu'il en reste dans l'autre monde) :*
> *Mon cher confrère […] Vous avez inventé une forme, et dans cette forme les plus grands se sont adaptés*[447].

Nous avons, par ailleurs, insisté bien souvent sur l'ambigüité et sur les vertus créatrices de cette forme brève qui trouvent leur origine dans le travail de la limite et de la contrainte. Nous pourrions encore appuyer cette idée en évoquant une lettre de Charles Baudelaire adressée à Armand Fraisse en 1860 :

> *Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense*[448].

Toutefois, les quelques réflexions sur l'origine du sonnet faites précédemment ainsi que l'observation de la composition strophique de cette architecture poétique doivent nous permettre, ici, de mieux percevoir les raisons pour lesquelles le sonnet apparaît comme une forme créatrice et ambiguë. Pour commencer, une définition simple de la forme sonnet peut nous apporter quelques éléments de réponse et nous servir ensuite de repère au moment où il s'agira de comparer les sonnets. Généralement, comme il nous a déjà été donné d'en faire état, le sonnet dit « régulier » est un poème de quatorze vers, dont la forme est semi-fixe et composée de trois strophes. Les

[447] Paul Valéry, *Œuvres*, tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960, p. 1254.
[448] Charles Baudelaire, « Lettre du 18 février 1860 à Armand Fraisse » *in Correspondance*, tome I, édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973. Pour être exact il faudrait faire référence, ici, à des poètes plus à l'aise dans des formes poétiques plus longues qui, au contraire, pensent que l'idée selon laquelle le sonnet en tant que forme brève est plus propice à la création est une idée erronée. Nous pensons, en particulier à Victor Hugo et à Saint-John Perse.

deux premières sont constituées par les deux quatrains chacun construit, le plus souvent, sur un schéma de rimes embrassées (A.B.B.A). Le troisième est un sizain articulé typographiquement en deux tercets. C'est là la définition la plus communément admise par les poéticiens. Notons au passage que nous parlons de trois strophes et non de quatre dans la mesure où, si nous revenons à la définition de la strophe, celle-ci est définie comme un système de rimes clos ; or, le tercet comporte trois vers qui ne sont pas clos puisque le groupement C.D.E ne constitue pas, en lui-même, un système. Mais, le plus intéressant peut-être est de remarquer que, si l'on prend en considération la définition du sonnet en strophe, celui-ci en comporte trois alors que si l'on prend en compte et que l'on privilégie son aspect typographique et visuel, celui-ci en comporte quatre. C'est, précisément, cette différence d'évaluation qui, à notre avis, va, en partie, être génératrice d'ambiguïté et de déséquilibre. Elle va être, également, pour cette forme, source de dynamisme. Un dynamisme générateur, on s'en doute, de mouvement et de rythme au niveau macrostructural. En effet, le travail du poète va constamment osciller entre le désir tantôt de rétablir l'équilibre en usant de procédés qui restent à mettre en évidence, tantôt d'accentuer, pour des raisons qui lui seront propres, ce déséquilibre créé par la forme même. C'est peut-être ce phénomène qui, précisément, fait du sonnet non seulement une forme si difficile à travailler mais aussi une structure poétique qui impose au poète son propre discours. C'est ainsi, semble-t-il, que nous pouvons entendre cette discussion entre Mallarmé et Degas lorsque ce dernier dit au poète :

> *– Quel métier ! J'ai perdu toute ma journée sur un sacré sonnet, sans avancer d'un pas… Et cependant, ce ne sont pas les idées qui me manquent… J'en suis plein… J'en ai trop…*

– Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers… C'est avec des mots [449].

Mallarmé souligne d'ailleurs cette tâche difficile qui consiste à essayer d'équilibrer un sonnet pour parvenir à atteindre le beau. On peut lire en effet dans une lettre qu'il adresse à son ami, à son frère comme il se plaît à l'appeler:

> *Le sonnet est un grand poème en petit ; les quatrains et les tercets me semblent des chants entiers et je passe parfois trois jours à en équilibrer les parties pour que le tout soit harmonieux et s'approche du Beau* [450] *[…]*

Notons au passage qu'au sein même du sonnet, la place, l'espace occupé par le « moi » peut-être source d'un équilibre ou d'un déséquilibre porteur d'un sens qui témoigne d'une métamorphose de la forme. Toutefois, le poète peut user de bien d'autres ressources pour équilibrer son sonnet. Il convient succinctement d'en évoquer certaines.

⇨ Le sonnet, une architecture propice à la métamorphose.

Avant d'aborder cette difficile question, nous aimerions faire ici une remarque, sous la forme d'une constatation, liée à la spiritualité et donc, c'est du moins ainsi que nous le percevons, à la métamorphose. Le sonnet est, en France, une architecture poétique propice à la spiritualité et à la religiosité. Nous citerons pour seul exemple le recueil de la religieuse dominicaine, intégralement écrit en sonnets, Anne de Marquets précisément intitulé *Sonets*

[449] Paul Valéry, *Degas danse, dessin*, Gallimard, 1998, p. 147-148.
[450] Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, éditions de Bertrand Marchal, Gallimard, 1995, p. 55-56.

spirituels[451]. Curieusement, on pourrait nous objecter que si, de fait, le sonnet est une des formes très prisées en France des religieux, ce n'est pas le cas en Espagne, tant s'en faut. Rares, en effet, sont les mystiques, ou plus largement les hommes d'Église, qui ont choisi cette forme pour exprimer leur foi. Mais il est entre les religieux français et espagnols une différence de taille qui permet en partie, nous semble-t-il, d'expliquer ces choix formels différents. Si, en Espagne, les religieux n'ont pas opté pour le sonnet c'est, à notre avis, probablement, parce que la majorité d'entre eux étaient issus du peuple et que, de ce fait, le sonnet leur apparaissait comme une forme par trop liée à la cour et aux plaisirs qui s'y rattachaient. Toutefois, on l'a vu, le sonnet servait essentiellement à la diction de l'amour, c'est-à-dire à une autre traduction de la foi en quelque sorte. Dans ces conditions on ne s'étonnera pas que, d'un certain côté, cette architecture formelle devînt le support privilégié à ce que nous pourrions appeler une spiritualité toute laïque. Mais, revenons à l'ambigüité du sonnet due au déséquilibre émanant de son architecture même créatrice, indirectement, d'un certain dynamisme lequel suscite – la conclusion s'impose – une continuelle métamorphose destinée, entre autres, à recouvrer cet équilibre perdu.

Pour mieux percevoir ces écarts par rapport à la définition étalon donnée ci-dessus, ces métamorphoses pour utiliser une terminologie qui nous est propre, nous reprendrons un schéma de lecture dont l'esprit a été emprunté à André Gendre. Il nous semble qu'il serait intéressant d'avoir à l'esprit lors de l'étude des *Sonetos espirituales* au moins deux niveaux de lecture, sans pour autant que ceux-ci fonctionnent comme grille ni qu'ils soient limitatifs.

[451] Anne Marquets, *Sonets spirituels*, édition critique par Gary Ferguson, éditions Droz, Genève, 1997.

↳ Le niveau syntaxique.

Le premier de ces niveaux serait à aller chercher du côté de la syntaxe dans la mesure où c'est elle, tout d'abord, qui va contribuer au surgissement d'un rythme, d'une dynamique. Suivant que la phrase sera, au début du sonnet, longue ou brève, l'effet rythmique produit sera totalement différent. Une phrase longue, en effet, possède une force et un souffle qui nous entraînent, inexorablement, vers sa chute qui n'est autre que l'épuisement même de son souffle. Cette phrase aura pour effet, d'une certaine façon, de retarder le plus possible ce que nous pourrions nommer le moment de sa révélation, contrairement à une phrase plus courte. En ce sens, elle pourra contribuer parfois à créer une certaine tension et déterminera, en partie, la dynamique de toute la composition. Par ailleurs, si l'on combine le niveau strophique au niveau syntaxique il paraît judicieux, pour observer la métamorphose de la forme, de noter si une seule phrase enjambe les strophes jusqu'à la fin du sonnet, si une phrase s'étend sur le huitain et une autre sur le sizain, ou bien encore si chaque quatrain est occupé par une phrase, alors que le sizain est occupé par une autre. On peut imaginer, également, que quatre phrases correspondent chacune à un quatrain et à un tercet ou bien encore une dernière catégorie qui serait autre et ne correspondrait à aucun des cas de figure dont il vient d'être fait état. Il se dégagerait alors du sonnet, on s'en doute, une profonde impression de fragmentation. Il va sans dire, pour finir, qu'il est important, dans tous ces schémas, de tenir le plus grand compte de la ponctuation qui peut contribuer à parasiter ces rythmes de base puisque dans un sonnet comportant plusieurs phrases, celles-ci peuvent parfaitement, par le jeu des points, ne pas correspondre du tout aux strophes. C'est là une disposition qui modifierait encore la dynamique et le rythme visuel de lecture sans pour autant entraîner un quelconque éclatement de la forme. Naturellement, pour réaliser une étude fine de la métamorphose des formes, il faudrait prendre en

considération non seulement l'équilibre des propositions dans la phrase, de la manière dont le poète les relie entre elles mais aussi du rythme inhérent à chaque vers[452].

Il apparaît que chaque métamorphose choisie par le poète, ou imposée à lui, témoignera, en fonction de la téléologie du sonnet, de la place occupée par la voix poématique sur le chemin spirituel qu'elle s'est fixé.

Par ailleurs, ces métamorphoses successives et la spiritualité qui les habite vont convoquer, on peut s'en douter, des thèmes comme la mémoire, l'oubli, la solitude. Autant de thèmes qui apparaissent dans les *Sonetos espirituales* et sur lesquels il est important de s'interroger.

Pour finir, il ne s'agirait pas d'oublier que les sonnets spirituels de Juan Ramón Jiménez, tous composés en hendécasyllabe selon un schéma rimique qui, le plus souvent, se répète, font partie d'un seul et même recueil. On perçoit bien ici le danger qui guette le poète : la monotonie. Il convient donc d'étudier, tout comme on vient de le faire au niveau de la forme sonnet, quelques procédés possibles, au niveau du recueil, qui peuvent permettre à l'auteur d'en varier tant le rythme que l'équilibre à des fins esthétiques et signifiantes.

↳ L'architecture recueil.

Nous commencerons par rappeler, si besoin était, que si, d'une part, les sonnets qui composent le recueil peuvent parfaitement être isolés et jouissent d'une certaine autonomie, de l'autre, chaque sonnet constitue un des maillons qui forme la chaîne du sens. Ceci dit, il ne faudrait pas entendre pour autant qu'un recueil raconte une histoire linéaire à la façon d'un roman. Bien au contraire, le sens qui se construit ici est un sens qui n'obéit en rien aux lois de la linéarité et de la chronologie. À ce propos, d'ailleurs, Juan Ramón Jiménez déclare : « La poesía auténtica nunca podrá ser horizontal. Eso es propio de la

[452] Nous aborderons cette dernière question dans le chapitre que nous avons consacré à l'hendécasyllabe.

prosa[453] ». On l'a vu, entre autres, avec le *Canzoniere* de Pétrarque. La « vérité » qui se construit est une vérité fragmentée, inénarrable. D'où l'intérêt de Juan Ramón Jiménez pour le kaléidoscope qui permet, en quelque sorte, de percevoir en une seule fois toutes ces vérités accumulées[454]. Chaque poème témoigne d'une avancée qui peut à tout moment être nuancée, parfaite ou bien contredite. Mais, sur le chemin de la spiritualité, il ne peut y avoir de retour en arrière dans la mesure où, même dans le cas d'un échec, d'une rechute, il y a malgré tout avancée. C'est précisément, si l'on peut dire, le rythme de la marche qui confère au recueil sa dynamique et son tempo ; son rythme intérieur, en quelque sorte.

En ce sens, il est intéressant d'observer quels sont, dans chaque mouvement du recueil, les thèmes abordés par le locuteur poématique, leur fréquence, leur déroulement ainsi que le lien que chaque thème entretient avec ceux qui l'entourent. Il est important également d'observer, ici, si entre les thèmes abordés s'instaure une dynamique de continuité, de rupture ou bien encore de discontinuité. On comprend que ce n'est pas là chose indifférente dans la mesure où tel ou tel schéma influe directement aussi sur le rythme profond qui est imprimé au recueil tout entier. Toutefois, il faut rappeler comme le fait André Gendre que « la vérité se cache modestement au fond du particulier[455]. » De fait, il ne s'agit pas là d'énoncer quelque théorie que ce soit mais, bien plutôt, si l'on peut dire, de se forger une oreille, de se construire un regard.

Mais, après s'être interrogé, comme nous le souhaitions, tant sur la forme sonnet que sur « l'architecture recueil » comme lieux de dynamismes et de spiritualité, il est temps maintenant de s'interroger sur un autre lieu de

[453] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 378, aphorisme n° 2289.
[454] Dans le sonnet XXXVII, « Primavera », le kaléidoscope joue un rôle de tout premier plan. En ce sens, la dédicace joue un rôle particulièrement éclairant lors de la lecture de cette composition : *« A Amós Salvador y Carreras, que, estando yo enfermo, me regaló con su estereoscopio »*.
[455] André Gendre, *Évolution du sonnet français*, *op. cit.*, p. 7.

métamorphoses, particulier celui-là pour être temporel et sonore. Nous pensons à cet espace mesuré et rythmique : l'hendécasyllabe.

Le rythme et l'hendécasyllabe.

♦ À la recherche du souffle et du rythme naturel.

Nous partirons, pour commencer, d'une constatation qui ne laissera pas de battre en brèche une idée reçue tant sur Juan Ramón Jiménez que sur son œuvre. En effet, contrairement à ce que l'on peut lire bien souvent il serait inexact de penser que le poète andalou se passe de la versification régulière à partir du *Diario de un poeta recién casado*. Ainsi, par exemple, il publie non seulement *Canción* en 1936 mais aussi *La estación total* en 1946[456].

Il apparaît donc ici que le poète donna, tout au long de sa vie, la plus grande importance au mètre. Plus encore, nous pourrions même aller jusqu'à dire que Juan Ramón Jiménez s'imposa en ce qui concerne le vers une extraordinaire discipline et qu'il n'eut de cesse de réfléchir sur la diction versifiée et, d'une façon plus générale, sur la valeur de l'accent et du rythme en poésie. À ce propos, d'ailleurs, souvenons-nous que le projet de publication de son œuvre complète s'articulait, précisément, autour des mètres utilisés[457]. En ce sens, il est particulièrement intéressant de réfléchir ici sur la versification et le rythme en tant qu'éléments constitutifs majeurs du corps poétique des

[456] Cette idée reçue va de pair avec une autre, également tenace, qui de façon quelque peu caricaturale, sous-entendrait que son œuvre commencerait, véritablement, avec le *Diario de un poeta recién casado*. C'est là une erreur qui non seulement démontre une méconnaissance de l'œuvre de Juan Ramón Jiménez mais aussi du fonctionnement profond de sa poétique.

[457] Cf. Tomás Navarro Tomás, « Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional » *in Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, editorial Ariel, Barcelona, 1982, p. 259-291. On notera, au passage, que Juan Ramón Jiménez fait allusion à plusieurs reprises à son projet de publication de son œuvre complète en suivant une organisation qui prendrait en compte les mètres utilisés entre autres dans la préface de *Canción*.

Sonetos espirituales. Il convient de voir, par exemple, la place que Juan Ramón Jiménez consacre à l'hendécasyllabe dans son œuvre mais aussi de tenter d'observer à quel moment précis intervient ce mètre et, par là même, d'essayer de tirer des conclusions qui, peut-être, contribueront à éclairer les *Sonetos espirituales*.

⇨ L'hendécasyllabe dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez.

Il semble que l'hendécasyllabe surgisse, dans son œuvre, au terme d'un long cheminement de maturation des principaux mètres utilisés dans la poésie espagnole. Cet itinéraire poétique et métrique présente un aspect évolutif fait de paliers successifs qui permettent de passer d'une forme à une autre sans aucune violence. On pourrait, de fait, dégager du point de vue des mètres utilisés trois grandes périodes.

La première, tout d'abord, au cours de laquelle le poète mélange différents mètres et diverses formes de strophes. C'est l'époque où il compose des œuvres telles que *Ninfeas*, *Almas de violeta*, toutes deux publiées en 1900, et des *Rimas* publiées deux ans plus tard. Cette période apparaît comme celle des débuts où l'impétuosité et la jeunesse du poète le conduisent à s'essayer, avec plus ou moins de bonheur d'ailleurs, à la plupart des mètres existants. Période de tous les essais, donc de tous les dangers mais aussi des déceptions, on le sait, puisque Juan Ramón Jiménez reniera la plupart des œuvres correspondant à ce moment d'écriture, allant même jusqu'à récupérer les recueils auxquels il ne souscrit plus, comme l'évoque Juan Guerrero Ruiz :

> *Conociendo su vehemente deseo de recoger todos los ejemplares de sus obras primeras para destruirlas, y como nada mejor para complacerle, le ofrezco un ejemplar de Jardines lejanos que mi amigo Dionisio Sierra me regaló.*

Al día siguiente, cuando invitado por ellos a comer le llevo este libro, Juan Ramón se pone contentísimo y Zenobia me dice que ella no hubiera sido tan generosa como yo, pues ya puedo suponer que este volumen está condenado a la hoguera [458].

Vient ensuite une seconde période, à laquelle précisément appartiennent ses *Jardines lejanos*, où le poète inspiré, mais encore mal assuré, s'emploie à cultiver l'octosyllabe qu'il n'aura de cesse, d'ailleurs, d'utiliser pratiquement tout au long de sa vie. C'est à cette époque qu'il publie également *Arias tristes* en 1903 ainsi que *Pastorales* trois ans plus tard. S'en suit une période de transition plus ou moins longue où le poète andalou passe insensiblement de l'octosyllabe à un mètre qui nécessite plus de souffle et d'ampleur : l'alexandrin. Ainsi, dans *La soledad sonora,* publié en 1911, si les compositions en octosyllabes occupent la partie centrale du recueil, elles sont enchassées dans d'autres, écrites en vers alexandrins, comme pour mieux faire ressortir ce cœur octosyllabique d'où semble émaner une voix plus discrète et plus concentrée en quelque sorte.

On peut dégager enfin une dernière période qui correspond aux années 1910 durant laquelle le poète écrit essentiellement en alexandrins. Nous pensons aux trois livres de *Elejías* ainsi qu'à *Melancolía* (publiée en 1912). Succède alors une ultime période de transition où le poète compose tantôt en alexandrins, tantôt en hendécasyllabes. En ce sens, ses *Poemas trágicos y dolientes* apparaissent comme un espace privilégié au sein duquel il s'initie à l'écriture hendécasyllabique. Une initiation qui se poursuivra et s'accentuera, en 1913, avec *Laberinto* pour s'affirmer totalement et définitivement dans *Sonetos espirituales* en 1916, recueil publié un an plus tard.

Cet itinéraire bref et schématique a le mérite, semble-t-il, de mettre en évidence le fait que l'hendécasyllabe apparaît, d'une certaine façon, comme le

[458] Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (1913-1931)*, volumen I, *op. cit.*, p. 47.

terme d'un cheminement tout à la fois long et rigoureux[459]. C'est seulement après avoir travaillé les principaux mètres de la lyrique espagnole que Juan Ramón Jiménez utilise cette forme métrique qui vient habiter en sonnets[460] comme si se trouvait là l'ultime station d'un chemin entrepris quelque dix années auparavant. Ce moment nous paraît d'autant plus remarquable qu'après *Sonetos espirituales,* il n'utilisera plus l'architecture sonnet comme si, avec ce recueil, une voix nouvelle était advenue, une voix attendue de longue date ; une voix, peut-être, indispensable pour qu'il puisse continuer sa route[461].

En ce sens, contrairement à ce que l'on a coutume de penser, tout ne se joue pas dans le *Diario de un poeta recién casado*. Les choses se sont jouées probablement bien avant, dans un avant où les *Sonetos espirituales* occupent une place fondamentale en ce qu'à notre avis en leur sein naît une parole spirituelle et novatrice ; c'est-à-dire, entre autres, une conception tout à la fois particulière et générale du mètre, de l'accent et du rythme, déterminante dans sa poétique.

↳ Juan Ramón Jiménez, une conception particulière du mètre, de l'accent et du rythme.

Il ne serait pas exagéré de dire que Juan Ramón Jiménez voue un véritable culte à la mesure et au rythme car c'est là, pour lui, que se trouve l'essence même de la poésie ; sans eux, l'idée et l'émotion ne peuvent passer à

[459] Il convient cependant d'insister sur l'aspect schématique de ce processus créatif chez Juan Ramón Jiménez. Il ne s'agit, ici, que de dégager une tendance importante et générale chez le poète mais en aucun cas rigide et absolue. Ainsi, certaines œuvres ne rentrent pas dans ce schéma évolutif. On pense au recueil *Las hojas verdes* (1909) mais aussi à *Baladas de primavera* (1910) qui sont loin de se plier à la discipline métrique présente dans les autres œuvres antérieures au *Diario de un poeta recién casado*.

[460] Nous reprenons ici, en le modifiant, l'un des titres du chapitre II de Martin Heidegger « …L'homme habite en poète… », parole empruntée à un poème tardif de Hölderlin. *In* Martin Heidegger, *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, Tel Gallimard, 1958, p. 224-245.

[461] À ce propos les sonnets XVII, « Voz nueva », et LIV, « Voz de niño », semblent appuyer notre propos. C'est bien d'une voix attendue et nouvelle dont il est question dans ces deux compositions. Dans le même sens Juan Ramón Jiménez déclare : « Después de los *Sonetos*, yo vi claro, y lo vieron varios críticos, que mi vida poética empezaba de nuevo. » *in*, Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita 1903-1954*, *in Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, *op. cit.*, p. 756.

l'éternité. Pour le maître, il existe une véritable inspiration rythmique liée, en profondeur, au sentiment qu'il se doit de fixer. Et c'est en effet ce qu'il déclare :

> *Hay una inspiración del ritmo, del acento, como hay una inspiración del sentimiento y de la idea. Si no se aprovecha el instante, la idea o el sentimiento que se escriban, no estarán, en su sitio, en su momento, en su luz* [462].

La musique est donc au cœur de son œuvre. L'intérêt qu'il lui porte est là pour en témoigner. On se souvient par exemple des portraits d'Enrique Granados, de Manuel de Falla ou bien encore d'Isaac Albeñiz publiés dans son livre *Españoles de tres mundos*[463]. Les allusions à des interprètes ou à des compositeurs contemporains tels Debussy, Fauré, Toscanini, Stravinsky ou à d'autres qui ne le sont pas comme Mozart, Schubert, Wagner dénotent son intérêt pour cet art qui apparaît comme évocateur de paysages : « La música de Wagner me evoca catedrales y castillos con sol poniente ; la de Beethoven, un Parthénon ablandado por la luna », déclare-t-il dans *Estética y ética estética*[464]. Il en perçoit parfois l'essence et le mode de fonctionnement comme lorsqu'il dit que « En la música de César Franck, cada instrumento es como un corazón[465] ». Le plus souvent, elle est une véritable source d'inspiration ; c'est ainsi qu'il écrit : « Cuando tengo música, mi inspiración surje de la música […][466] ».

---

[462] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 130, aphorisme n° 639.
[463] Juan Ramón Jiménez, « Enrique Granados (1917) », « Manuel de Falla (1926) », « Isaac Albéniz » *in Españoles de tres mundos*, Alianza editorial, Alianza tres, Madrid, 1987, respectivement p. 71-73, p. 78-80, p. 149.
[464] Juan Ramón Jiménez, « Estética y ética estética » *in Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 740.
[465] *Ibid.*, p. 740.
[466] *Ibid.*, p. 739. On perçoit également l'importance que pouvait avoir la musique pour Juan ramón Jiménez dans le journal écrit par sa femme Zenobia Camprubí. Celle-ci relate de façon plaisante l'importance que revêtit après l'achat d'une machine à écrire, alors qu'ils étaient en exil, l'achat d'un poste de radio :

Par ailleurs, le thème de la musique apparaît sous différentes formes dans pratiquement toutes les œuvres de Juan Ramón Jiménez, ce qui témoigne du grand intérêt que lui voue le poète. Ainsi, par exemple, dans *Belleza*, quatre compositions ont pour titre « la música » ; elles semblent contribuer à structurer et à rythmer le recueil tout entier puisque l'on trouve dans chacun des quatre mouvements de ce livre un poème portant ce titre. Tout comme la poésie, la musique peut surgir dans l'esprit du maître sous l'aspect d'une femme nue évoluant dans un cadre d'absolue pureté :

¡ La música ;
– mujer desnuda
corriendo loca por la noche pura[467] *! –*

Parfois sous-jacente, elle jaillit sous la forme d'un son tenant plutôt du bruit que de l'harmonie. Elle peut dénoter alors le trouble du « moi » comme dans « Guardia de amor » où le locuteur poématique essaye, vainement, de se protéger du chant envoûtant de l'amour en faisant trembler ses chaînes et en frappant de son épée un bouclier détourné de sa fonction première qui, dès lors, s'apparente plutôt à un tambour au son métallique et grossier. Plus harmonieuse, elle peut prendre la forme de l'instrument de musique par excellence, de cet instrument symbole même de la poésie, de l'harmonie cosmique et qui évoque, dit-on, la participation active à l'union béatifique : la

---

« Fui a la casa de Mrs. Sandfield para que me endosara un cheque. Luego fui al centro con ella y al Banco. Le pagué a Mrs. M[ooney]el resto de la renta de tres meses. Vi varios aparatos de radio en el centro y me decidí por una R.C.A. por $10.95, pero no la compré por haberle prometido a J.R. que esperaría a oír su opinión. Él sintió que no me la hubiera traído a casa, así es que volví por la tarde y me salió mejor la aventura que por la mañana al comprar la misma radio en un sitio donde puedo cambiarla después por otra mejor. Es estupenda para las noticias ; pero me imagino que para los conciertos de Toscanini no sirve. Mrs. S. me llevó a la biblioteca pública. […] El concierto de Toscanini se oyó mejor de lo que creíamos en nuestra radio de $10.95. Mejor que en la de Mrs. S[andfield]. »

Zenobia Camprubí, *Diario, 2. Estados Unidos (1939-1950)*, *op. cit.*, p. 18-19.

lyre. C'est ce même instrument qui, dans le sonnet intitulé « A un amigo», accompagne l'ami poète apparemment défunt et c'est lui, également, qui permettra la renaissance le mois de mai venu. Mais là encore le maître détourne le symbole. Dans « El corazón roto », la voix poématique se sert vainement des cordes, symboles d'harmonies cosmiques, comme de liens puissants destinés à contenir les émotions de son cœur. Dans « Nada », le locuteur tente de protéger sa lyre des vents mauvais qui pourraient en altérer la sonorité. Par dépit, le poète exprime, dans « Al invierno », le désir que sa lyre perde sa voix céleste. Ici, nous rencontrons un autre instrument, peut-être un des plus beaux : la voix humaine.

Frêle, elle émane la plupart du temps d'un enfant le plus souvent imaginaire. Mais elle a surtout le pouvoir, la capacité presque magique, de créer l'harmonie, l'union ou la désunion entre le « moi » poétique et le monde. Ainsi, dans un de ses récits en prose, Juan Ramón Jiménez écrit :

> *De repente, habla un niño. Y con su lijera, cercana voz estraña altera, confunde, cambia, mueve toda la naturaleza.*
>
> *No, lo que nos une y nos separa en la vida no es la arboleda, ni la arquitectura, ni aun el celaje, ni siquiera el distinto animal. Es sólo la lengua, la lengüecilla de un niño* [468].

Dans *Sonetos espirituales* elle apparaît, semble-t-il, très fortement liée à la quête du « moi » poétique. On pense en particulier à des sonnets comme « Voz nueva » ou encore à « Voz de niño ». Proche d'une voix instrumentale elle surpasse cependant tout instrument et reste encore, pour le locuteur du premier mouvement du recueil intitulé « Amor », impossible à identifier comme l'atteste le dernier tercet de « Voz nueva » :

---

[467] Juan Ramón Jiménez, *Belleza*, *op. cit.*, p. 148.
[468] Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*, *op. cit.*, p. 33.

… Que no es de boca ni laúd que existe,
que no ha salido de ninguna historia…
¿ De quién, de qué eres, voz que no eres suya ?

Elle paraît provenir de la nature elle-même ; elle est un peu à l'image du rossignol dans « Esperanza » dont le chant semble peut-être, déjà, en annoncer le surgissement. La voix est donc, lorsqu'elle se manifeste, synonyme tout à la fois d'harmonie entre le « moi » et la nature mais elle permet aussi au locuteur d'accéder au bonheur en ce que, grâce à elle, il parvient enfin à se retrouver ou à se trouver. À ce titre, le poème intitulé « Eco » est assez éclairant :

Yo estaba triste, y le aullaba
al campo del estío, loco.
Y resonó contra la ardiente roca roja,
que parecía un corazón salido,
mi voz, en laberintos temerosos
de un eco nunca oído. Y era
la roca, viva con mi grito,
un gran rostro frenético,
que me miraba alegre, y me escuchaba
alegre, y me respondía
alegre, espantosamente alegre [469].

Dans les premiers, vers la voix du locuteur est douloureuse et inarticulée, presque animale. Mais sa résonance grâce à la nature, à cette « ardiente roca roja » (v.3), ainsi qu'à l'amour évoqué par ce « corazón salido » (v.4), permet la métamorphose du « moi » : de triste, il devient joyeux. On retrouve dans le texte des traces de cette métamorphose qui se révèle être bien plus qu'un

simple écho dans la paronomase « roca roja », mise en valeur par sa position en fin de vers, par exemple, mais aussi dans le fait que tout le poème semble reproduire ce mouvement, dans la mesure où il s'insère dans une sorte de gigantesque chiasme.

Ainsi donc, la musique la plus précieuse pour Juan Ramón Jiménez est, avant tout, la musique du monde. Cette musique naturelle qui émane tant des choses que des êtres, que ceux-ci appartiennent au règne végétal ou au règne animal. C'est d'ailleurs en substance ce qu'il déclare en disant :

> *En nombre de la música natural, de la música silenciosa e infinita, pido que se quemen los pianos, los violines, las flautas, todos los instrumentos y quienes los hacen y quienes los tocan* [470].

En un mot, la musique la plus belle est celle qui s'échappe des éléments, du feu, de la terre ou bien encore de l'eau comme dans « La música » :

> *En la noche tranquila,*
> *eres el agua, melodía pura,*
> *que tiene frescas – como nardos*
> *en un vaso insondable – las estrellas* [471].

Ici, la musique est des plus pures et des plus naturelles. La mélodie entendue par le poète est produite par la voix de l'eau dont les paroles rafraîchissent le cosmos tout entier. Celles-ci plongent le monde dans un bain d'harmonie et de beauté absolue. Leur secret est porté, bien souvent, par une brise, véritable fleuve aérien, qui dispense les effluves du mystère. La voûte

[469] Juan Ramón Jiménez, *Poemas impersonales (1911)*, *in Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 278.
[470] Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *in Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, *op. cit.*, p. 739.
[471] Juan Ramón Jiménez, *Belleza*, *op. cit.*, p. 115.

céleste paraît démultipliée et occupe tout l'espace, qu'il soit extérieur – céleste ou aquatique – ou bien encore tout intérieur. Une intériorié évoquée, semble-t-il, par la présence des tirets aux vers quatre et cinq. Cette brise porteuse d'une parole adamique est présente également dans le deuxième sonnet des *Sonetos espirituales* ayant pour titre « Primavera », lorsque le maître parle de « brisa de los secretos corredores ». Dans le poème reproduit ci-dessus, point de recherche ni de va-et-vient du locuteur poématique entre l'extériorié de son corps et son intériorité, car du monde extérieur émanent la beauté et la paix tout comme semble s'être construit au plus profond du locuteur, à l'image du cosmos, un univers tout intérieur également fait d'une beauté peuplée de nards, de paix et d'amour[472]. Le poète est alors en parfaite communion avec lui-même et avec ce qui l'entoure.

La musique apparaît comme le ferment de cette unité : sans elle rien ne serait possible, c'est la seule expression temporelle qui nous conduit et nous plonge, parfois, dans l'éternité. C'est ce qui ressort de ces quelques lignes écrites par Juan Ramón Jiménez :

> *Lo que jeneralmente se llama música, esto es la espresión de emociones más o menos corrientes por ruidos más o menos agradables e instrumentos de metal, madera o lo que fuere, es un arte inferior. La música verdadera es la del silencio, la callada aunque tan bien se*

[472] La présence du nard nous convie à évoquer ici un univers que nous avons qualifié d'adamique, un univers des origines où, précisément, il n'existe aucune distance entre les créatures, car leur essence est totale, et transparente aux autres ; elles possèdent toutes la mémoire du présent mais également celle de l'avenir. Le nard, en effet, entre dans la composition du Paradis au sein duquel s'épanouit l'amour, comme on peut le constater dans cet extrait du *Cantique des Cantiques* :

> « Elle est un jardin bien clos,
> ma sœur, ô fiancée ;
> un jardin bien clos,
> une source scellée.
> Tes jets font un verger de grenadiers,
> avec les fruits les plus exquis,
> grappes de henné avec des nards ;
> le nard et le safran,
> le roseau odorant et la cinnamome,
> avec tous les arbres à encens ;
> la myrrhe et l'aloès,
> avec les plus fins arômes.
> Source des jardins,
> puits d'eaux vives,
> ruissellement du Liban !
> (**4**, 12-14 p. 1157-1158)

oiga, la música del pensamiento en la cabeza, la de la pasión en todo el cuerpo, la de los ensueños en toda el alma [473].

À ce stade de la réflexion, nous sommes certainement plus à même de comprendre la conception toute musicale et signifiante du vers jiménien dont l'étude reste cependant à approfondir.

⇨ Une conception toute jiménienne du vers.

On pourrait imaginer, en partie à tort, que la musique des mètres dépend entre autres pour le poète, de leur longueur ; que la musique de l'hendécasyllabe est profondément différente de celle de l'octosyllabe par exemple. Si ce constat est en partie vrai, il n'en reste pas moins que Juan Ramón Jiménez apprivoise les mètres de telle sorte, qu'il leur imprime sa propre musique à tel point, qu'un vers long peut presque équivaloir à un court. C'est d'ailleurs ce qu'il déclare :

No hay verso largo ni corto ; todo está en la manera de escribirlo o de imprimirlo (si no que lo diga un ciego). El romance de 8, por ej., escrito en verso de 16 parece otra cosa, pero ¿ lo es ? ¿ Y deja de ser lo que es un verso de 45 por dividirlo en líneas de 5 ó 6 ó 9 ? Por corto que sea un verso siempre es más largo que una semilla ; por largo, más corto que el rabo de un ratón [474].

Certes, le choix du mètre est un problème d'importance mais sa façon de le modeler, le souffle que le poète lui imprime semble encore beaucoup plus déterminant. Le maître apparaît comme un véritable instrument de musique

[473] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 349, aphorisme n° 2137.
[474] *Ibid.*, p. 392, aphorisme n° 2383.

dont il faut tirer le meilleur parti par une ondulation subtile du souffle et de la voix qui doivent en révéler toutes les possiblités, les nuances et les délicatesses. Antonio Machado et Tomás Navarro Tomás reconnaissent au poète andalou cette capacité. Le spécialiste de métrique écrit d'ailleurs, à ce propos :

> *Desde la publicación de Arias tristes y Jardines lejanos, sus versos se habían hecho notar por su ritmo suave y matizado. Antonio Machado los ponderó señalando la delicadeza con que las líneas de su ritmo y sus armonías apagadas venían a enriquecer la lírica española con una nueva gama de finas sensaciones. A las exigencias de su oído sumaba la curiosidad e insistencia para obtener de todo recurso métrico la máxima variedad de sus posibilidades. Consiguió poner en las líneas del romance, de la canción y de otras formas de la lírica tradicional la técnica más flexible y delicada* [475].

Variété et délicatesse dans la modulation semblent des éléments essentiels lors de la création du vers. Mais pour ce faire, comme l'accord parfait exige du musicien la note juste, le vers, le mètre, exigent du poète l'accent juste s'il veut atteindre la beauté absolue et, comme on l'a vu auparavant, cet accent se doit d'être naturel dans tous les sens de ce terme. C'est ainsi que Juan Ramón Jiménez conçoit l'écriture versifiée et l'écriture poétique d'une façon générale. Pour lui, comme il le déclare dans ses entretiens avec Juan Guerrero Ruiz, il y est parvenu précisément dans les *Sonetos espirituales* :

> *Le he hablado del bellísimo soneto "Remedio" que publican Los lunes del Imparcial, y ha dicho : – "Es de los Sonetos espirituales, y estoy*

[475] Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, *op. cit.*, p. 265-266.

muy contento con ellos. Creo que llegan a la perfección, pero no entienda usted esto en el sentido vano de la palabra – no es eso lo que le digo – , creo que son, me parecen, perfectos, porque están hechos naturalmente, de una vez, sin corregir nada… Además, yo cuando voy a escribir algo, no sé nunca en qué metro lo voy a escribir : es aquello de sentir el primer verso, balbucearlo, fijar la atención y salir el soneto perfecto completo. Tengo tal odio a lo inútil, que cuando algo sale con una palabra innecesaria, lo tiro, lo rompo. Sólo se debe escribir lo justo, lo honrado. A veces pienso que tal vez esté en las postrimerías de mi obra poética, porque al fin y al cabo encuentro algo artificioso en la forma poética, elevada, pura… Debemos escribir como se habla, de una manera clara, elevada, natural… Estos Sonetos Espirituales son clásicos, con elementos modernos [476].

Toutefois, il va sans dire que l'on ne définira pas ici ce que Juan Ramón Jiménez entend par accent juste. Ce serait là tout à la fois présomptueux et illusoire dans la mesure où cet accent n'est juste qu'au sein même d'un ensemble de plusieurs vers. Si, de fait, d'un vers isolé peut émaner un sentiment de justesse, la plupart du temps, cette justesse ne vaut que par rapport à l'ensemble. Malgré tout, s'il paraît ici difficile de trouver une définition précise et donc certainement inexacte de la justesse, il est loin d'être impossible de mettre en lumière les éléments qui contribuent à accéder à cette justesse tout comme il n'est pas impossible non plus de mettre en évidence les raisons qui poussent le poète à rechercher la variation par-dessus tout.

Si le poète cherche avant toute chose la variation, certes, c'est pour révéler tous les possibles de la structure métrique et gagner ainsi, comme le font remarquer Tomás Navarro Tomás et Antonio Machado, en délicatesse et en subtilité, mais c'est surtout pour conférer à sa composition un dynamisme

[476] Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (1913-1931)*, volumen I, *op. cit.*, p. 33-34.

signifiant. Le poète sait parfaitement que, sans mouvement vital, son poème n'est rien, si ce n'est une architecture versale ou strophique vide et morte car par trop convenue. Le travail créatif du poète réside en partie dans cette recherche d'un dynamisme riche de sens connotés, et c'est précisément cette recherche qui fait de l'écriture un élément constitutif de l'acte poétique. Juan Ramón Jiménez en fait état, d'ailleurs, en affirmant :

> *Poesía, contemplación y creación, éstasis y dinamismo en un solo y verdadero acto* [477].

Mais il est une autre raison, plus profonde celle-là, qui pousse Juan Ramón Jiménez à rechercher à tout prix ce dynamisme : l'extrême importance qu'il accorde au mouvement et à son expression. Selon le poète andalou, en lui, réside, visiblement, l'essence de la poésie dans la mesure où le monde lui-même n'est que mouvement, transformation, mutation, en un mot, métamorphoses. Si le poème – c'est précisément l'objectif qu'il se fixe dans le sonnet apertural intitulé « Al soneto con mi alma » – doit copier toutes les merveilles du monde[478], on comprend alors l'importance qu'il concède au mouvement qu'il insuffle à ses compositions, lequel doit épouser avec le plus de justesse possible le mouvement même de l'univers. C'est d'ailleurs ce que Juan Ramón Jiménez déclare assez précisément en écrivant :

---

[477] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 292, aphorisme n° 1752.

[478] Nous pensons ici plus particulièrement au premier quatrain où la voix fait état, sous la forme d'un impératif, de son désir :

> « En ti, soneto, forma, esta ansia pura
> copia, como en un agua remansada,
> todas sus inmortales maravillas. »

La vida es dinámica y estática alternativamente, y el arte, que la complementa, ha de ser estático y dinámico, como ella [479].

N'entendons point ici que le rôle du poète se limite à la simple recherche de l'acte mimétique. Non, ce serait là dénaturer sa démarche car la diction même de la métamorphose, pour mystérieuse qu'elle soit et qu'elle demeure le plus souvent lui permet probablement d'exprimer le sens, l'essence même non seulement de l'univers mais aussi du poétique. C'est précisément lorsque l'alchimie se réalise, lorsque ces deux mouvements s'épousent, se superposent, que le poète parvient à s'inscrire dans ce que nous pourrions nommer l'éternité de l'instant qui, paradoxalement, ne peut exister qu'au sein de ce double mouvement. La poésie est donc condamnée à être perpétuellement à la recherche d'elle-même et à se succéder éternellement[480]. C'est ainsi que nous entendons Juan Ramón Jiménez lorsque nous lisons :

En la poesía de un creador, como en su propio ser natural, la esencia es siempre la misma, como lo es en todo lo demás ; pero tiene que sucederse fatalmente en ello, como se sucede en todo lo demás también, una transformación, un devenir de la sustancia.

[479] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 383, aphorisme n° 2326.

[480] Nous pensons, ici, plus particulièrement au sonnet XXVI intitulé « A una joven Diana ». Si, de fait, il existe dans cette composition un « toi » féminin, on ne peut exclure, à notre avis, compte tenu du fait que pour Juan Ramón Jiménez (on l'a vu à plusieurs reprises) la poésie apparaît souvent sous les traits d'une femme nue, que cette jeune Diane puisse être l'image, l'incarnation en quelque sorte, de la poésie sans cesse à la recherche d'elle-même, animée d'un mouvement perpétuel de fuite. C'est précisément le double mouvement paradoxal symbolisé par sa course effrénée et son désir de se trouver ainsi que la fuite éternelle d'elle-même qui, selon nous, évoque le labeur poétique particulièrement dépeint dans le dernier tercet :

« ¡ Huyes, pero es de ti ; persigues, pero
te persigues a ti, Diana bravía,
sin más pasión ni rumbo que la aurora ! »

Poesía sin sucesión sustanciosa en la fatal órbita cerrada del poeta, es jiradora poesía podrida [481].

On peut donc conclure ici, momentanément, que parler de la musique du sonnet, de l'hendécasyllage, de son rythme, revient à parler aussi bien du style du poète que de l'âme du poème qui s'incarne dans la chair des mots qui le composent. À ce propos, le poète écrit :

El estilo es el único camino de nuestro espíritu, el hilo de nuestro laberinto, nuestra "corriente".

Encontrar su estilo es algo tan sencillo y tan difícil como encontrar el oro de la mina, algo tan maravillosamente fácil, tan embriagador como encontrar el amor, la verdad [482].

Il en va ainsi par exemple dans le sonnet LV intitulé « Otoño » :

Esparce octubre, al blando movimiento
del sur, las hojas áureas y las rojas,
y en la caída clara de sus hojas
se lleva al infinito el pensamiento.

¡ Qué amena paz en este alejamiento
de todo, ¡ oh prado bello ! , que deshojas
tus flores, oh agua, fría ya, que mojas
con tu cristal estremecido el viento !

¡ Encantamiento de oro ! ¡ Cárcel pura,

[481] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 550, aphorisme n° 3247.
[482] *Ibid.*, p. 240, aphorisme n° 1379.

en que el cuerpo, hecho alma, se enternece,
echado en el verdor de una colina !

En una decadencia de hermosura
la vida se desnuda y resplandece
la escelsitud de su verdad divina.

Ici, le cours d'eau observé par le poète finit, au fil des vers qui s'enjambent, par conduire le courant de sa pensée vers l'infini, là où, dans un total dénuement, lui apparaîtra « la grandeur de sa vérité divine[483] ». La ponctuation équilibrée, l'occurrence de dentales liquides, de la fricative interdentale, les accents répartis dans le vers d'une façon profondément régulière, mais cependant variée, accompagnent, sans violence, le mouvement de l'eau tout comme le courant de pensée de la voix poématique. Il n'y a là aucun obstacle qui ralentisse la fluidité des vers. La multiplication des accents dans les deux quatrains et dans le premier tercet évoque tant la paisible générosité du cours d'eau que de la pensée. Seul l'accent initial d'appui semble contribuer tantôt à ralentir le flux, tantôt, au contraire, à l'accélérer. Le tercet conclusif voit une réduction du nombre de syllabes accentuées. De quatre, dans la plupart des vers, voire de cinq dans le cinquième vers, ce qui contribue à insister sur l'extase du « moi », nous passons progressivement à trois. L'appui initial sur la deuxième syllabe aux vers douze et treize finit, au quatorzième vers, par tomber sur la quatrième comme si, peu à peu, le courant allait mourant.

Il apparaît clairement ici que le sonnet possède véritablement un rythme intérieur propre et non indifférent, qui contribue à suggérer le mouvement de la pensée du locuteur poématique en lui faisant épouser le mouvement même

[483] Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales*, Soneto LV, « Otoño », v.14, traduit par nos soins.

d'un fleuve imaginaire car dénué de toute capacité référentielle. Ce sont précisément les épousailles de ces deux mouvements créés par ce rythme intérieur qui permettent à la voix d'accéder, quoique momentanément, à la « vérité divine ». En ce sens, ce sonnet nous paraît illustrer parfaitement les propos du maître lorsqu'il déclare :

> *Nunca considero lo esterno estatuario de la forma poética, sino su movimiento interior, quizás estatuario. Por eso, y no por otra razón, titulé "Sonetos espirituales" mis sonetos* [484].

Par ailleurs, cette déclaration du poète montre à quel point l'accentuation chez Juan Ramón Jiménez est riche et complexe tant au sein des sonnets, dans les rapports que chaque vers entretient avec ceux qui l'entourent, que dans la variété des hendécasyllabes utilisés. Ainsi on peut trouver, dans cette œuvre, des hendécasyllabes qui ne portent que deux accents comme dans le quatrième vers de « Retorno fugaz » :

¿ Como la huida de la primavera ? (4-10),

jusqu'à des hendécasyllabes qui en comportent sept comme ce vers de « Voz de niño » :

¿ Lo oí ? ¡ SÍ ! De una voz que no habló aquí. (2-3-4-6-8-9-10)

Au regard d'une telle gamme chromatique, vouloir enfermer ces vers dans quelque schéma préétabli serait certes réducteur et entraînerait, à notre

[484] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 566, aphorisme n° 3316.

avis, une amputation importante du sens connoté, véhiculé par chaque vers en question. Notons que la terminologie couramment utilisée, qui établit une hiérarchisation entre des accents dits principaux et d'autres dits secondaires, va précisément dans ce sens. Certes, un accent tombant sur la dixième et un autre sur la première, la deuxième, la troisième ou encore la quatrième ont, c'est certain, une grande importance mais ils sont, en quelque sorte, attendus. Ce ne sont là, si l'on peut dire, que des accents d'une politesse courtoise, destinés à rassurer le lecteur ou le critique qui, parfois, oublie à tort qu'il est avant tout lecteur. Seraient-ce donc ces accents que l'on devrait qualifier de principaux alors que ce sont précisément les accents secondaires, si mal nommés, qui sont porteurs de toutes les nuances comme il nous a été donné de l'entrevoir dans l'interprétation du sonnet XLIII ? En un mot, il nous semble préférable de nous ranger du côté de la grammaire des formes plutôt que de celui de la norme. Un texte poétique, plus encore s'il s'agit d'un grand texte, tel est le cas des *Sonetos espirituales*, est irréductible à quelque schéma que ce soit.

Cependant, tout en prenant en compte la totalité des accents (principaux ou bien secondaires…) quelques phénomènes récurrents, agissant directement sur le rythme, peuvent être mis en évidence. Ainsi, par exemple, certains accents « secondaires » peuvent favoriser une lecture que nous pourrions qualifier de verticale, fort à ce propos, des déclarations de Federico García Lorca mais aussi de Juan Ramón Jiménez lorsqu'il écrit :

> *La poesía auténtica nunca podrá ser horizontal.*
> *Eso es propio de la prosa* [485].

Comme nous l'avons souligné succintement lors de notre interprétation du sonnet XLIII, et comme l'a remarqué Marie-Claire Zimmermann, les mots

[485] *Ibid*., p. 378, aphorisme n° 2289.

oxytons en « ón » créent, dans ce sonnet, comme un réseau signifiant qui parcourt toute la composition et qui en vient à constituer comme l'image rythmique et sonore de l'échec. De « entró » (accentué sur la deuxième) nous passons à « corazón » (accentué sur la sizième) puis de « ilusión » (accentué sur la quatrième) à « rincón » (lui aussi accentué sur la quatrième). Il est à noter que l'image physique de l'oiseau acculé dans le coin de la pièce abandonnée est renforcée par l'accent rythmique qui, lui aussi, recule et accompagne ainsi le mouvement de repli de l'oiseau.

Par ailleurs, si la mesure de onze est peu utilisée en musique car elle n'offre que peu de variations – seul Stravinsky à notre connaissance l'a employée en 1913 dans *Le Sacre du printemps* – à l'inverse, elle autorise en poésie une ondulation des vers presque sans limites. Tomás Navarro Tomás, en 1973, ne dénombre pas moins de cent soixante et onze combinaisons d'hendécasyllabes[486]. Cette mesure, à l'image de l'architecture sonnet, telle qu'on l'a décrite précédemment, permet un véritable jeu sur l'équilibre et le déséquilibre. En effet, n'oublions pas, pour le dire de façon quelque peu ingénue, qu'en espagnol, l'hendécasyllabe comprend, selon le regard que l'on porte sur lui, onze syllabes ou bien dix syllabes plus une. Au-delà de la mesure exprimée en ces termes, nombreux sont les procédés employés par Juan Ramón Jiménez, tantôt pour accélérer, tantôt pour ralentir le rythme du vers.

L'usage abondant que le poète fait des tirets semble en être un. Ces tirets, le plus souvent, apparaissent comme des sortes de mises en abyme de la pensée du locuteur poématique. En leur sein, le lecteur, accompagné de la voix, semble descendre au plus profond de l'intériorité du « moi ». Ceux-ci peuvent surgir, dans le vers, à tout moment ; que ce soit en début, en milieu ou bien en fin de vers. Dans ce cas, la voix semble plus ténue, presque plus fragile, comme si le locuteur pénétrait dans une nouvelle salle se trouvant sur le

[486] Tomás Navarro Tomás, « Correspondencia del endecasílabo » *in Los poetas en sus versos*, *op. cit.*, p. 109.

chemin de son être véritable. Ce nouvel espace est tout à la fois clos et perméable. Cependant il n'est en rien hermétique. Les tirets apparaissent, d'une certaine façon, comme les marques du chemin parcouru par le « moi » mais aussi du chemin qui lui reste à parcourir. Cet espace fonctionne parfois de façon explicative mettant presque sur un plan de synonymie la parole qu'ils enferment et qu'ils révèlent et la parole qui les suit ou les précède. C'est le cas, apparemment, au deuxième vers de « A la poesía » :

Espera, ¡ oh árbol solo ! – ¡ oh alma mía ! –

Les tirets apparaissent, en quelque sorte ici, comme les traces matérielles d'une métamorphose immatérielle où, pour reprendre le vers qui nous occupe, la structure syntaxique aidant, l'arbre serait mû en l'âme du locuteur seul face à lui-même, ce qui impliquerait, par une équivalence rétroactive, que cet arbre de vie ne serait autre que le sien. Dans le cas présent, ce ralentissement du vers est accentué par la présence, récurrente d'ailleurs dans le recueil, de points d'exclamation qui nous invitent à penser que ce que la voix a peut-être perdu en puissance, elle l'a regagné en intensité. Nous sommes là, apparemment, au cœur même du processus poétique jiménien, et nous touchons du doigt l'importance jouée par la ponctuation dans l'expression du rythme et de la création poétique. Juan Ramón Jiménez, d'ailleurs, décrit le métier de poète en mettant en relief le rôle capital de la ponctuation :

[…] Primero : entregarse a la emoción, y escribir sin conciencia. Segundo : Meter la conciencia entre cada dos palabras, tenderla sobre cada ritmo,

apretarle entre cada dos sones, clavarla en cada coma punto y en cada interjección [487].

D'un point de vue rythmique, les points de suspension jouent un rôle équivalent, même si leur charge sémantique est profondément différente. Ceux-ci se révèlent particulièrement abondants dans les *Sonetos espirituales*. Créant de véritables béances, ils marquent de façon générale, dans le premier mouvement du recueil, une incapacité du dire. Au nombre de trois, ils sont parfois comme les clous qui crucifient le locuteur. En ce sens, ils évoquent, fréquemment, une souffrance imputable, en général, à une impuissance du « moi », en apparence irrémédiable. Aussi nous apparaissent-ils, au septième vers du sonnet intitulé « Vijilia » dont nous reproduisons, ci-dessous, le deuxième quatrain :

Las torres que conquisto en el risueño
día para el olvido, en la doliente
noche las voy perdiendo, nuevamente…
¡ Despierto esclavo si me dormí dueño !

Dans les deux mouvements qui suivent ils paraissent changer de valeur. S'ils contribuent toujours à fondre le rythme du vers, ils sont plus rarement béances douloureuses. Ils expriment plutôt une parole poétique sur la voie de son accomplissement qui n'a d'autre solution, à terme, que celle d'un silence momentané, surprise d'avoir, ne serait-ce qu'un instant, atteint l'objet de sa quête. C'est ainsi que nous percevons le premier vers tout comme le huitième de « Voz de niño » :

[487] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 267, aphorisme n° 1586.

¿ Lo oí ? ¡ Sí !… De una voz que no habló aquí,

[…] Matinal / lucero creyó el sueño ?… ¿ Lo oí ? ¡ Sí !

N'oublions pas, à ce propos, l'étymologie de ce terme qui vient de « punctum » (« point ») et de « suspensio » (« interruption », « action de tirer vers le haut »). Paradoxalement, pour ce mouvement du recueil intitulé « Recojimiento », les points de suspension semblent parfois, dans cette ultime partie de l'œuvre, tirer toute la composition vers le haut et matérialiser une élévation qui apparaît impossible à traduire en mots comme, par exemple, la partie finale du sonnet XLIV « Octubre » ou encore au deuxième vers de « Hombre solo » (XLVIII) :

¡ Qué paz ! Al chopo claro viene y canta
un pájaro. Una nube se desvae
sin color, y una sola mariposa,
luz, se sume en la luz… »

« ¡ Alegre y milagroso vencimiento
que das la libertad ! … Me fui, cantando,
[…].

À d'autres moments, ils sont un moyen pour le poète de réitérer une interrogation qui n'a pas encore obtenu de réponse comme cela semble être le cas dans « Voz nueva ». Ils peuvent aussi relier deux vers entre eux comme dans « Hastío » :

¡ Gracias a ti, mujer ! Más tú me has dado
que merecí. Capricho impertinente

de niño que creía en lo demente…
… Pero estoy ya de agradecer cansado ;

mais alors l'allongement du temps et la distance qui s'est creusée sont tels qu'ils amènent le « moi » à prendre le contrepied d'une attitude passée. Enfin, ils peuvent tour à tour contribuer à laisser ouvert un sonnet et compenser une dislocation de la forme comme au vers huit dans « Soledad » :

El otro amor, el rojo, repetía
por el ocaso sordo y dominguero
su corazón de carne, en bullanguero
volver.
… Cantando sola ya, seguía
mi alma tu canto, chorro de frescura
que caía cual en su propia fuente,
en el cáliz abierto de mi pena…

Il est encore une autre marque de ponctuation qui revêt un rôle tout aussi grand et qui influe directement sur la tonalité et sur le rythme des sonnets. Nous songeons ici au point-virgule, ce « compromis bâtard entre la suspension et l'arrêt » comme l'écrit Jacques Drillon reprenant les propos de Jacques Lacarrière[488]. Mais, de ce compromis, Juan Ramón Jiménez tire d'importantes possibilités rythmiques et formelles. Si, de fait, le point-virgule fonctionne à certains moments comme pause, comme dans « Árboles altos », où il rend possible en quelque sorte l'avènement de deux grands mouvements qui donnent l'impression de se regarder mutuellement, l'un occupé par l'évocation de l'arbre, l'autre par le « moi » ; il se présente, à d'autres, comme un lien très fort capable de réunir les deux tercets et de compenser ainsi le déséquilibre

[488] Jacques Drillon, « Le point-virgule » *in Traité de la ponctuation française*, Gallimard, 1991, p. 366-386.

structurel existant entre quatrains et tercets. Tel est le rôle du point-virgule, visiblement, dans « Elejía » :

Todo el otoño humano, libre, torna
a esta tarde postrera y encendida,
como a un suave nido palpitante ;

en que desde el espejo que trastorna
mi ilusión, me contemplo en esta vida
más bella que el ensueño ¡ y más distante !

L'ambiguïté et l'hybridité de ce signe paraissent tout à fait correspondre, pour Juan Ramón Jiménez, non seulement à l'architecture sonnet mais aussi au rôle dont il investit cette forme, telle qu'il l'a définie dans le tout premier, comme il a été vu. En effet, le point-virgule donne le sentiment à d'autres reprises de fonctionner comme le reflet d'une confrontation mentale rigoureuse faite de parallélismes, d'accumulations mais, surtout, de jeux de miroirs[489]. Ainsi dans « Al soneto con mi alma » :

Como en el ala el infinito vuelo,
cual en la flor está la esencia errante,
lo mismo que en la llama el caminante
fulgor, y en el azul el solo cielo ;

Como en la melodía está el consuelo,
y el frescor en el chorro, penetrante,
y la riqueza noble en el diamante,

[489] Le thème du miroir, du reflet, a une très grande importance dans *Sonetos espirituales*. C'est un thème que l'on retrouve d'ailleurs dans une grande partie de ses œuvres. Les réflexions menées par le poète sur Narcisse sont récurrentes et mériteront que nous nous y intéressions plus avant.

así en mi carne está el total anhelo.

Il est intéressant d'observer, par ailleurs, que la multiplication des accents, au sein d'un vers, n'est pas fortuite. Dans la plupart des cas, elle atteste un trouble, une perturbation du locuteur poématique. Sans pour autant faire des remarques qui vont suivre des vérités absolues, l'observation attentive des vers qui comportent six accents métriques, c'est-à-dire un maximum, tendrait à montrer que la multiplication d'accents au niveau du vers correspond, de façon générale, essentiellement à quatre sentiments. Un sentiment d'élévation et de chute tout d'abord. À ce propos le sonnet XLVI intitulé « Mayo espiritual » nous semble particulièrement révélateur. En effet, ce sonnet comporte deux vers de six accents métriques, le vers onze et douze. Le premier clôt le premier tercet et fait état, comme on peut le constater, d'une chute,

hacia sí, la ancha sombra cae, fría.

chute d'ailleurs mise en relief syntaxiquement par la virgule qui suit le verbe « caer ». Le second ouvre le deuxième tercet ; à la chute évoquée précédemment succède un sentiment d'élévation :

Y cada vez la estrella está más bella [490].

[490] On pourrait également, dans le même sens, faire référence, par exemple, au vers neuf de « Noches ideales ». Seul vers de six syllabes de la composition qui, lui aussi, évoque alternativement l'élévation et la chute :

« ¡ Oh subir, oh caer de pena y gracia ».

On retrouve un schéma similaire dans « Retorno fugaz » au vers cinq ainsi qu'au vers onze.

Un sentiment de douleur et de surprise, ensuite, dû parfois à une distance extrême. C'est le cas par exemple du vers cinq de « Elejía » qui fait état de la douleur éprouvée par le « moi » :

Es mi vida esta doble estampa ardiente.

S'il ne faut pas, comme on l'a dit, ériger ces remarques en système, elles ne demeurent pas moins révélatrices : ce qui, bien souvent, est mis en avant par cette multiplication des accents lors des moments de trouble intense du locuteur ce sont, précisément, les deux pôles entre lesquels il se trouve sans cesse tiraillé lors de ce cheminement spirituel : l'élévation et la chute, parfois génératrice de douleur. Si l'on nous autorise cette formulation quelque peu hâtive qui demanderait tout à la fois d'être étayée et nuancée, le rythme dans les *Sonetos espirituales* apparaît comme l'image phonique du cheminement spriritуel de la voix poématique. Ici, les variations rythmiques, les multiples métamorphoses accentuelles épousent et accompagnent les pas du locuteur, qui le mènent sur le chemin spirituel vers l'objet de sa quête. Dans le même sens, on remarquera également qu'à partir du sonnet intitulé « A la poesía » les accents semblent se multiplier, le rythme s'emballe quelque peu. Paradoxe, s'il en est, puisque nous nous dirigeons progressivement vers un plus grand recueillement, vers une intériorité supérieure. Rappelons, à ce propos, comme Juan Ramón Jiménez le confie à Juan Guerrero Ruiz, que le troisième mouvement des *Sonetos espirituales* s'intitulait originairement « Sonetos íntimos[491] ». En réalité le paradoxe n'est que d'apparence : puisque le poète se rapproche du terme de sa quête il est normal, somme toute, que le trouble s'accentue, que la recherche, les doutes, les interrogations, s'intensifient.

[491] Juan Ramón Jiménez déclare à propos de l'œuvre qui nous occupe : « Estos *Sonetos espirituales* son clásicos, con elementos modernos. El libro, que consta de 102 ó 103, va dividido en tres partes : "Amor", "La amistad" y "Sonetos íntimos" », Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (1913-1931)*, *op.cit.*, p. 34.

Si nous prenons maintenant en considération, dans notre observation de l'accentuation, le sonnet comme totalité, et si nous considérons la répartition de ce que nous pourrions nommer les masses accentuelles, une tendance se dégage. La plupart du temps, deux ensembles paraissent entrer dans un rapport d'opposition dialectique, l'un comportant un nombre d'accents moindre par rapport à l'autre. Ainsi, par exemple, dans le sonnet III semblent s'affronter, au niveau même de l'accentuation, espoir et désespoir. C'est aux vers neuf et dix, précisément là où l'hendécasyllabe comporte le plus d'accents que la force du désespoir s'exprime avec le plus de violence :

Mas si me quitas tú esa luz, oscuro
quedará mi existir, y astrosas nieblas
decorarán mi corazón […]

Ces tensions entre masses accentuelles pourraient bien, de fait, souligner le plus souvent une opposition dialectique dont le poète serait la proie tout comme la lutte qu'il engagerait pour la surmonter. On retrouve, ici, au niveau des accents, une fois encore une ambigüité déjà rencontrée à de nombreuses reprises. Dans le sonnet VIII intitulé « Nada », le poète combatif tente vainement de se prémunir contre l'hypothétique abandon du « toi ». Là aussi les vers huit et neuf, vers qui renferment le plus grand nombre d'accents, marquent aussi bien le zénith de cette lutte que la prise de conscience du « moi » qui réalise que sans ce « toi », il n'est rien. L'attitude combative exprimée dans le premier quatrain semble se transformer en un abattement de la voix à la fin du deuxième quatrain et au début du premier tercet. Cette mutation de l'affect semble se traduire également par une métamorphose accentuelle entre les vers trois et sept, qui se réalise par l'adjonction au schéma rythmique du troisième vers d'un nouvel accent tombant sur la huitième, lequel insiste, en quelque sorte, non plus sur un présent ou sur un avenir mais,

désormais, sur un passé, comme on peut le constater par le rapprochement de ces deux vers :

Verá el mar por él empurpurada

Mas ¡ ay ! ¿ y si esta paz no fuera nada ?

Tout comme le poète fait vibrer tour à tour au niveau des vers et du sonnet la corde de la monotonie, du dynamisme et du mouvement, il fait de même dans l'agencement des sonnets entre eux, c'est-à-dire au niveau du recueil. Si l'on y regarde de près, on constate, tout d'abord, que bon nombre d'éléments contribuent à entretenir ce sentiment de monotonie et donc de permanence.

La récurrence à l'identique de certains titres favorise ce sentiment de monotonie et confère tout à la fois au recueil une forte unité. Notons au passage que c'est là une attitude tout à fait originale. En effet, dans les recueils de la même époque, rares sont les titres qui sont reconduits sans aucune altération d'un mouvement à un autre. Dans les *Sonetos espirituales*, plusieurs titres jouent ce rôle. On pense, en particulier, à « Primavera », « Octubre » ou bien encore à « Sueño ». Ces trois titres parcourent l'intégralité du recueil. Les poèmes auxquels ils renvoient apparaissent donc comme autant de métamorphoses du poème initial. Ainsi, par exemple, entre le sonnet intitulé « Sueño », appartenant à « Amistad » et celui, inclus dans « Recojimiento », le songe a changé de forme. Si d'un côté l'image de ce « toi » féminin apparaît tout aussi métaphorique, d'un autre, il se dégage du deuxième sonnet, paradoxalement, eu égard à la place qu'il occupe au sein du livre[492], une sensualité pure bien plus grande encore. Certes, dans le premier sonnet, la voix semble, si l'on peut dire, en contact presque physique avec le « toi » :

Ahora, en el alba casta de tus brazos,
acogido a tu pecho transparente,
¡ cuán claras a mí tornan mis prisiones !

Mais, dans le deuxième, si le contact « physique » semble avoir en partie disparu, il paraît s'être métamorphosé en un désir grandement accru :

El blanco imán de tu carnal diamante
la noche entera me llevó tras ti
y fuiste de oro, de carmín, de rosa…

Dans le même sens, l'omniprésence des saisons dans le recueil favorise également ce sentiment de monotonie et d'équilibre. Il n'est pas un mouvement dans ce livre où il ne soit fait référence aux saisons ou aux mois. Mais, ici, nous assistons, avec ces marques temporelles, à une véritable déconstruction de ce que nous pourrions appeler un temps « objectif ». En effet, nous trouvons à la suite de « Primavera » (II) par exemple « Al invierno » (XIII) et à l'hiver succède « Octubre ». Une fois de plus, point de simple vision mimétique dans l'écoulement d'un temps extérieur. Il s'agit plutôt, ici, d'un temps intérieur et ces saisons ne sont autres, apparemment, que les saisons de l'âme. Elles contribuent, malgré tout, à instaurer au sein du recueil une certaine monotonie d'apparence.

Nous pourrions également, comme éléments constitutifs de cohérence et de monotonie, évoquer les titres ayant une proximité phonique, d'une part[493], et

[492] Nous reviendrons sur ce paradoxe dans la partie que nous consacrerons au « moi » et au corps.
[493] On pense en particulier à certains sonnets comme « Al soneto con mi alma », « A la poesía », « A mi pena », « A un amigo », « A una joven Diana », « Al mar anochecido », « A mi alma » qui sont comme autant de « dons » qui marquent les étapes de ce chemin spirituel qui d'une certaine façon s'achève avec « A mi alma ».
On pourrait également faire allusion à la série « Soledad », « Sueño », « Siesta », ou à une dernière encore comme « Paseo », « Primavera », « Panal » par exemple.

une proximité sémantique de l'autre. Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, nous citerons divers sonnets disséminés dans le recueil comme « Luto » (X), « Nostaljia » (XII), « Hastío » (XIV), « A mi pena » (XXIII) qui favorisent la cohérence et l'équilibre de l'œuvre dans la mesure où ils appartiennent à un même champ sémantique : celui de la tristesse et de l'ennui.

S'il est des titres de sonnets qui favorisent l'équilibre et la monotonie, il en est d'autres qui instaurent une dynamique discrète. Ainsi, certains titres paraissent identiques et, pourtant, un signe de ponctuation, l'adjonction d'un adjectif qualificatif, font qu'ils diffèrent légèrement. Nous pensons essentiellement aux sonnets intitulés « Amor » dans le premier mouvement et à son double « ¡ Amor ! », inclus dans « Recojimiento » , ou encore à « Luna de setiembre » (XXXIV) et à « Setiembre » (XLII).

Il est par ailleurs des titres qui ne présentent pas un caractère d'identité parfaite. Cependant, ils paraissent se répondre, s'appeler, s'interpeller, d'une partie à l'autre du recueil créant ainsi, tout à la fois, un équilibre et un déséquilibre, un mouvement et une dynamique sous-jacente comme pour mieux nous inviter à mesurer le trajet parcouru par la voix poématique sur le chemin de sa quête. Ils sont, en quelque sorte, les termes entre lesquels une métamorphose s'est produite, et ils en témoignent. Certains d'entre eux paraissent indiquer la voie toute « spirituelle » suivie par le locuteur poématique. C'est le cas, par exemple, des sonnets II, XXXVII et XLVI. En effet, le titre « Primavera » en début de recueil et le sonnet « Mayo espiritual », quasiment en fin, tendent à baliser l'espace de cette métamorphose qui conduit la voix vers une plus grande spiritualité. D'autres semblent insister sur la nature du trajet emprunté par le locuteur. Un trajet, paradoxal seulement en apparence, qui le conduirait de l'élément, du particulier, vers le tout. C'est ce que paraît nous indiquer le rapprochement de titres comme « Rama de oro » (XVIII) et « Árboles altos » (XXXIX) ou encore « Muro con rosa » (IV) et « Rosal » (XLIX) ou, pour finir, « Ojos celestes » (V) et « **Mujer**

celeste »(XVI). Ce dernier rapprochement semble s'intégrer dans un schéma plus vaste, ô combien significatif et symbolique[494]. Si de fait le chemin suivi par la voix est avant tout spirituel on voit, par ailleurs, s'affirmer l'humain, au fur et à mesure que l'on avance dans le recueil. C'est dans ce schéma que s'intègre ce dernier rapprochement. Dans le même sens, des rapprochements pourraient être faits entre des titres comme « Hastío » (XIV), « Soledad » (XXVIII) et « **Hombre** solo » XLVIII) ou encore entre « Voz nueva » (XVII) et « Voz de **niño** » (LIV). On nous permettra de remarquer au passage que nous obtenons, ici ce que nous pourrions appeler une sorte de trinité humaine.

Il apparaît donc clairement, ici, que Juan Ramón Jiménez s'emploie avec une infinie délicatesse à faire onduler tant le rythme des vers, du sonnet, que du recueil lui-même. Toutefois, on a vu aussi à quel point il s'évertuait à créer ce que nous pourrions nommer une monotonie d'apparence. Il nous a été donné également de constater combien ce jeu entre ces deux tendances avait pour effet une perpétuelle oscillation entre équilibre et déséquilibre, mais le rôle et l'importance qu'il concède à la monotonie vont certainement au-delà encore.

Le double pari de la monotonie.

Comme nous en avons fait mention à plusieures reprises, le choix de l'hendécasyllabe comme mètre unique du recueil tout comme le choix de l'architecture sonnet comme seule forme employée tout au long des *Sonetos espirituales* est significatif à plusieurs titres, et ce d'autant plus que les livres écrits en sonnets sont à l'époque, comme nous l'avons vu, assez rares. Il y a là dans l'élection d'une uniformité métrique et formelle un choix délibéré du poète qui atteste son désir d'apparente monotonie. À la différence de recueils

[494]Les mots mis en caractères gras dans les titres le sont par nos soins.

dans lesquels le poète varie tant le mètre que la structure poématique, l'hendécasyllabe et le sonnet en viennent, dans *Sonetos espirituales*, à se constituer comme véritable norme. Ce mètre et cette forme apparaissent très vite alors pour le lecteur comme des moyens d'expression normale et naturelle. Si le poète est passé maître en son art, il va même jusqu'à nous faire oublier qu'il écrit en hendécasyllabe et en sonnet, à l'image des tragédiens qui font montre d'une exceptionnelle maîtrise de l'alexandrin et finissent par nous convaincre que c'est là, dans la bouche de leurs personnages, le moyen d'expression le plus naturel qui soit nous rendant presque coupables, le temps d'une représentation, de nous exprimer si trivialement. Ainsi, si le poète andalou recherche la monotonie, c'est avant tout parce qu'il souhaite que la forme s'efface pour que le naturel advienne et que le lecteur puisse percevoir toutes les nuances d'une pensée mise à nu, une fois débarrassée des scories formelles qu'il juge inutiles et qui ne contribuent qu'à la parasiter. C'est, ainsi, apparemment, qu'il faut comprendre Juan Ramón Jiménez lorsqu'il écrit :

> *Considerar "marmóreo" el soneto, darle su significado arquitectónico de fuera a dentro, sacarlo de sus casillas y esponerlo como una joya fue la equivocación, entre otras escuelas, del parnasianismo.*
>
> *El soneto, como toda otra forma estrófica cerrada, procede, en los verdaderos poetas, de dentro a fuera, y su mayor consecución está, lo ha estado siempre, en su proporción noble, su mejor equilibrio de espíritu y materia.*
>
> *No es "mejor" sonetista Quevedo que Petrarca, Góngora que Dante, por citar sólo italianos y españoles, que éste es "nuestro caso". En todo caso, si el soneto español debe ser, para ser español, principalmente formal, peor para España. Y*

dichoso el sonetista español libre, que libre su soneto de la rijidez necia de su tarea [495].

Un peu plus loin, il synthétise d'ailleurs sa pensée en précisant que :

El poeta debe hacer olvidar la forma en que escribe ; olvidar él que escribe en una forma [496].

C'est donc, paradoxalement, comme il le rappelle au détour de l'un de ses aphorismes, au prix de l'effacement de la forme qu'il pourra en atteindre toute la perfection :

La perfección de la forma artística no está en su exaltación, sino en su desaparición ; no en hacer una prosa mala o desaliñada, sino en hacerla tan buena que parezca que no existe [497].

On comprend que le cheminement poétique de Juan Ramón Jiménez affirmé ici l'ait conduit, insensiblement, vers la prose poétique sans pour autant, toutefois, délaisser l'expression versifiée dans la mesure certainement où, pour le maître, il ne saurait y avoir poésie sans architecture forte bien qu'invisible. En effet, l'architecture et tout à la fois son effacement jouent un rôle moteur dans sa poésie, car c'est dans cet entre-deux que viendra se lover la métamorphose qui, elle-même, rendra possible la dynamique spirituelle. L'architecture, et donc la contrainte, sera un principe générateur de métamorphose chez Juan Ramón Jiménez, l'effacement de la forme, quant à elle, permettra, mieux encore révèlera, l'avènement de la métamorphose dans

[495] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 349, aphorisme n° 2136.
[496] *Ibid.*, p. 600, aphorisme n° 3494.
[497] *Ibid.*, p. 94, aphorisme n° 393.

toute la transparence de sa beauté. C'est bien là le but ultime, probablement, de ce jeu entre l'élection d'un mètre, d'une forme unique, récurrente, et les efforts mis en œuvre par le poète visant à leur effacement : la beauté. Jeu d'autant plus vrai, visiblement, pour le sonnet si l'on en croit le maître lui-même lorsqu'il déclare :

> *El verdadero soneto es aquel que siéndolo hermosamente, haga olvidar que es soneto, recordar sólo que es hermoso* [498].

Après avoir tenté de cerner au plus près ce que nous avons appelé les éléments constitutifs du corps poétique, il nous faut, maintenant, observer la façon dont il s'articule et se construit.

[498] *Ibid*., p. 602, aphorisme n° 3505.

2. La construction du corps poétique.

Me dicen : ¿ por qué no sales a la vida ? Te dará nuevas emociones…
– ¡ Bah ! Estoy creando un nuevo universo.
Juan Ramón Jiménez.

Une diction tripartite.

On commencera par remarquer que, dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, bon nombre de recueils composés par le maître le sont, le plus souvent, en trois parties. Tel est le cas pour *Sonetos espirituales*, bien que le poète andalou n'inaugure pas ce type de diction avec ce recueil. D'autres l'ont précédé ou l'ont suivi, qui répondent eux aussi à une structuration en trois mouvements[499]. Est-ce-à dire alors que le sens de cette tripartition serait identique d'un recueil à un autre ? Non, car s'il est certes probable, dans les œuvres concernées, qu'une telle organisation mette en évidence, d'une façon générale, des schémas de pensée mûrement réfléchis par le poète qui lui permettent de mener à bien et de structurer d'une manière non indifférente sa réflexion poétique, il n'en reste pas moins que le sens de chacun de ces agencements reste profondément lié aux œuvres auxquelles ils s'appliquent ainsi qu'au moment de l'écriture.

♦ Avant 1917 : une tripartition essentiellement musicale.

Ainsi, la plupart des œuvres de Juan Ramón Jiménez antérieures à 1917 s'inscrivent dans une époque littéraire où l'on se plut à mettre l'accent, tout particulièrement, sur les rapports entre musique et poésie. On évoquera, entre autres, pour illustrer ce propos, des œuvres comme les *Sonatas* de Ramón del

[499] Nous renverrons, ici, alternativement à des recueils comme *Arias tristes* publié en 1903 (1. Arias otoñales ; 2. Nocturnos ; 3. Recuerdos sentimentales), *Jardines lejanos* publié en 1904 (1. Jardines galantes ; 2. Jardines místicos ; 3. Jardines dolientes), *Elejías 1907-1908* (1. Elejías puras ; 2. Elejías intermedias ; 3. Elejías lamentables), *Pastorales* 1911 (1. La tristeza del campo ; 2. El valle ; 3. La Estrella del pastor.), *Piedra y cielo* 1919 (1. Piedra y cielo ; 2. Nostaljia del mar ; 3. Piedra y cielo), *Belleza* 1917-1923 (recueil subdivisé, lui aussi, en trois parties ne portant aucun titre), *La muerte* 1919-1923 (recueil structuré en trois mouvements sans titre), pour ne citer que des œuvres publiées à ce jour ou qui l'ont été. On pourrait renvoyer, également, à d'autres œuvres comme *Diario de un poeta recién casado* 1917, qui n'est certes pas organisé en trois parties mais en six (1. Hacia el mar ; 2. El amor en el mar ; 3. América del Este ; 4. Mar de retorno ; 5. España ; 6. Recuerdos de América del Este escritos en España), c'est-à-dire suivant un multiple de trois.

Valle-Inclán ou encore des poèmes comme « Canción de Carnaval » ou « Sonatina » de Rubén Darío[500]. Dans ces années, le poète andalou se place lui aussi dans un courant poétique parfaitement reconnaissable, le modernisme[501]. De fait, comme bien d'autres de ses contemporains, il fait sien le principe verlainien : « De la musique avant toute chose »[502]. Cette attitude du maître est remarquable entre les années 1903 et 1909. On songe par exemple au recueil publié en 1903, *Arias tristes*. Dans cette œuvre, les rapports entre la musique et la poésie président à la structuration tripartite de l'œuvre. En effet, aux trois mouvements intitulés respectivement « Arias otoñales », « Nocturnos », « Recuerdos sentimentales », correspondent trois compositions musicales de Franz Schubert intitulées : « Eloge des larmes », « Sérénade », « Tu es la paix ». Ici, la musique fait écho à la pâleur des jeunes filles, lesquelles évoluent, bien souvent, dans une atmosphère lunaire qui baigne parcs et jardins et confère à l'ensemble des tonalités de mort et d'au-delà. Dans un recueil publié en 1904 : *Jardines lejanos*, le maître reproduit le procédé. Aux trois parties qui informent l'œuvre : « Jardines galantes », « Jardines místicos », « Jardines dolientes », répondent, là aussi, trois œuvres musicales : « Gavotte » de Christophe Gluck, « Douleur infinie » de Robert Schumann et « Romance sans parole » de Félix Mendelssohn[503]. On notera que, dans cette œuvre, l'obsession de la féminité ainsi que l'intérêt que le poète porte à la femme s'accentuent de façon importante. Ces thèmes réapparaissent, on le sait, avec d'autant plus de force dans une autre œuvre publiée en 1908, elle aussi structurée en trois parties, *Elejías*, dans laquelle la confrontation de l'érotisme

[500] Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, edición de Ignacio M. Zuleta, Castalia, Madrid, 1992, respectivement p. 7 et p. 3.
[501] Pour éviter toute vision réductrice et pour mieux cerner la vision jiménienne du Modernisme on se reportera, comme cela a été le cas à plusieurs reprises dans cet ouvrage, à deux textes incontournables : *Alerta*, introducción y notas de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.* ; « Precedentes del modernismo poético español e hispanoamericano » *in Política poética,* presentación de Germán Bleiberg, *op. cit.*
[502] Paul Verlaine, « Art poétique » *in Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée et complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 326-327.
[503] On notera, qu'avec *Jardines lejanos*, Juan Ramón Jiménez prend l'habitude de rédiger un prologue à ses œuvres. Bien qu'il ne le fasse pas de façon systématique, lorsque ces prologues existent, ceux-ci contribuent à condenser l'esprit de l'œuvre. En ce sens ils fonctionnent un peu comme des ouvertures d'opéras.

et de la religion débouche sur un fort et difficile sentiment de culpabilité éprouvé par le locuteur poématique.

Par ailleurs, il est à souligner que l'association de la musique et de la poésie, telle qu'elle est vécue dans les premiers recueils auxquels nous venons ici de faire allusion va, peu à peu, s'infléchir, se métamorphoser, changer de valeur, en quelque sorte. Tel est le cas dans *Olvidanzas : Las hojas verdes* (1909) ou encore dans *Pastorales* (1911). D'un certain point de vue, ces livres peuvent apparaître comme des œuvres de « transition » dans la mesure où la tripartition n'a plus, semble-t-il, la même valeur. Dans ces recueils, le rôle dévolu à la musique s'exprime différemment. La musique n'accompagne plus la poésie comme elle le faisait par le passé ; elle s'intériorise et, peu à peu, c'est la poésie elle-même qui tente de devenir musique. On comprend que, dans de telles conditions, la diction tripartite change elle aussi de sens. C'est pour cela que les *Sonetos espirituales* nous apparaissent, d'un certain côté, comme le point d'aboutissement d'une diction antérieure.

♦ 1917, les *Sonetos espirituales* ou le triptyque de la parole.

La structure des *Sonetos espirituales* est profondément marquée par ce que nous pourrions appeler une tripartition de la parole[504]. En effet, cette tripartition s'exprime de façon récurrente au sein du recueil, que ce soit de façon explicite ou, au contraire, implicite et plus discrète. À une structure que nous appellerons externe de l'œuvre pour des raisons de commodité, subdivisée en trois mouvements distincts : « Amor », « Amistad », « Recojimiento » [505], se surajoutent des « tripartitions » plus discrètes mais non moins efficaces.

[504] Nous ne reviendrons pas totalement, ici, sur l'aspect musical de cette parole. Nous renverrons le lecteur au chapitre intitulé « L'architecture-recueil ».
[505] Le premier mouvement se compose de dix-neuf sonnets, le second de dix-huit et le dernier de dix-sept.

De fait, des microstructures, internes celles-ci, semblent avoir pour but, bien souvent, de venir soit nuancer, soit renforcer, la structure externe telle que nous venons de la définir. Il nous semble que la réitération de certains titres vient appuyer la structuration de base du recueil. Nous pensons, par exemple, au titre « Primavera » que l'on retrouve à trois reprises dans l'œuvre, une fois dans le premier mouvement et deux dans le second[506]. Il s'agit là, d'une certaine façon, d'attirer l'attention du lecteur sur une métamorphose du printemps qui parcourt le recueil et se réalise au niveau du corps même du sonnet.

À d'autres moments, c'est le titre lui-même qui subit, semble-t-il, une métamorphose en trois temps. Tel est le cas avec les sonnets IV « Muro con rosa », IX « Rosas devueltas » et XLIX « Rosal », où nous partons de la fleur pour aboutir à l'origine de sa création et de son existence. Ici, le locuteur poématique décline le substantif « Rosa ».

Il est un cas de figure, également, qui combine le schéma antérieur tout en l'enrichissant. En effet, avec les sonnets XX « Octubre », XLIV « Octubre » et LV « Otoño », nous assistons à une métamorphose dont le lieu est à la fois le sonnet et le titre. Si les deux premiers sonnets portent un titre identique, bien qu'ayant des contenus différents, le troisième diffère et apparaît comme le terme d'un cheminement qui irait du chronologique à l'ontologique, c'est-à-dire à l'esprit même d'octobre qui ne serait autre que l'automne. Il y a là une sorte de déclinaison de l'idée.

Ces « microstructures » tripartites peuvent encore revêtir une autre apparence, et l'on assiste alors à ce que nous pourrions appeler des déclinaisons de sonorités qui, elles aussi, fonctionnent le plus souvent par trois. Tel est le cas, à deux reprises, dans « Amistad ». Tout d'abord avec un groupe

[506] Il s'agit des sonnets II, XXXI et XXXVII. Nous ne procèderons pas, ici, ce n'est pas pour l'heure notre objectif, à une quelconque interprétation de ces sonnets pas plus que nous ne dégagerons, à ce stade de notre étude, une évolution de ce thème, celui du printemps, dans l'économie générale de l'œuvre.

de poèmes qui ont pour titre : « Soledad », « Sueño », « Siesta », où la fricative dentale [s] se répète à l'initiale. Ensuite avec « Paseo », « Primavera », « Panal », où, cette fois-ci, c'est l'occlusive bilabiale sourde qui est réitérée à l'initiale, comme pour mieux nous préparer, peut-être, à la révélation que la voix poématique aura dans « Esperanza » lorsqu'elle s'apercevra que l'objet de son espoir n'est autre, en réalité, que son passé[507]. Pour finir, on retrouve ce procédé à deux reprises dans le troisième mouvement du recueil, « Recojimiento ». Tout d'abord, avec la répétition de la vélaire [a] en début de titre qui contribue à constituer un ensemble de trois sonnets : « Árboles altos », « A mi alma », « ¡ Amor… ! ». Ensuite avec la réitération de la palatale [e] qui contribue à former un groupe de trois poèmes : « El jardín », « Esperanza », « Elejía ». Remarquons que nous passons en ce qui concerne la répétition de ces voyelles, de la plus ouverte, la voyelle [a], à une autre dite moyenne, c'est-à-dire plus fermée que la précédente, le [e]. Serait-ce là le fruit d'un pur hasard alors que, précisément, nous nous dirigeons vers un recueillement plus grand ? Dans tous les cas, ces réitérations confèrent au corps poétique un rythme, un dynamisme, qui, de façon discrète, sous-jacente, réaffirment, sous une autre forme, la diction tripartite[508] de base. Il apparaît donc que cette tripartition de la diction s'organise à plusieurs niveaux du recueil. Au niveau externe, macrostructural, mais aussi entre les grands mouvements du texte ainsi qu'au sein même de chacun des mouvements du recueil, formant, ainsi, comme des phrasés musicaux.

Toutefois, il semble que la tripartition dans *Sonetos espirituales* se situe essentiellement ailleurs. Là où, précisément, elle ne se perçoit pas directement. Là où seule une lecture de l'intégralité des sonnets permet de la percevoir. Elle s'initie, cela semble une évidence, avec le premier sonnet de l'œuvre « Al

[507] Nous approfondirons la vision qu'a Juan Ramón Jiménez du passé dans le chapitre « Memoria / olvido : el perenne proyecto. »
[508] Il s'agit, ici, respectivement des sonnets XXVIII, XXIX, XXX ; XXXVI, XXXVII, XXXVIII ; XXXIX, XL, XLI ; LI, LII, LIII.

soneto con mi alma[509] ». Dans cette composition, le locuteur poématique fait part de son projet : il aspire à ce que son œuvre copie à la fois l'ardeur de son désir de beauté et la magnificence du monde qui l'entoure. On ne s'étonnera pas que ce sonnet, en tant que projet poétique, se situe, symboliquement, hors-texte puisqu'il est placé juste avant que ne s'ouvre le premier mouvement, « Amor ». Le deuxième grand moment de cette diction tripartite semble trouver place au début du second mouvement avec le sonnet intitulé « A la poesía ». Par la structure syntaxique de son titre, ce sonnet fait directement écho au sonnet initial « Al soneto con mi alma ». Toutefois, il ne se situe pas hors-texte comme le premier. Nous ne sommes plus dans le projet poétique mais bien, désormais, dans sa réalisation. De fait, ce sonnet fait partie intégrante du deuxième mouvement, il l'inaugure. Notons, d'autre part, que ce texte a une valeur métapoétique dans la mesure où le locuteur s'adresse directement à la poésie. Par ailleurs, il nous faut remarquer que cette composition possède un sous-titre qui n'est pas sans importance : « Árbol joven y eterno. Castillo de belleza ». C'est là, à notre avis, une manière discrète d'établir le lien avec le sonnet qui ouvrira le troisième moment de cette diction poétique : « Árboles altos ». Avec ce sonnet, nous sommes pleinement en poésie, dans l'indicible et, donc, d'une certaine façon, dans la métamorphose. La voix poématique donne corps, ici, à ce qui n'était, auparavant, qu'abstraction idéelle[510].

---

[509] On notera que le titre de ce sonnet, comme le remarque d'ailleurs Allen W. Phillips dans son prologue à son édition des *Sonetos espirituales*, entretient des relations privilégiées avec une autre œuvre, elle aussi en marge du texte. Nous faisons allusion, ici, au poème de D.G. Rossetti mis en exergue au recueil jiménien : « Qu'est-ce qu'un sonnet : / l'expression monumentale d'un instant qu'on saisit, / le souvenir qui sourd du plus profond de l'âme / et glisse sans vie pour sonner le glas d'une heure éternelle » (traduit par nos soins). C'est peut-être là une manière d'insister sur la position « hors-texte » de « Al soneto con mi alma » tout en soulignant, cependant, la profonde relation qui l'unit au reste de la composition.
Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales (1914-1915)*, Prólogo de Allen W. Phillips, Taurus ediciones, Madrid, 1982, p. 12. Dante Gabriel Rossetti, *La casa de la vida, The House of life*, traducción, carta introductoria y notas de Adolfo Sarabia, edición bilingüe, ediciones Hiperión, Madrid, 2001, p. 18-19.

[510] Nous renvoyons ici à ce que dit le maître dans l'un de ses aphorismes : « Concretar lo abstracto es poder principal del verdadero poeta. » *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954), (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3072, p. 505.

Au terme de ces quelques remarques, il apparaît plus clairement que les *Sonetos espirituales* sont plus qu'un assemblage organisé de textes, si beaux soient-ils, regroupés au sein d'un même ouvrage comme ce peut être le cas dans d'autres œuvres selon des critères, le plus souvent, thématiques ou bien formels. Ce recueil, contrairement à d'autres, possède une architecture complexe qui se caractérise, avant tout, par un projet poétique et qui se construit dans la succession[511]. Il est animé par un désir, celui de la voix poématique, clairement énoncé dans le tout premier sonnet et qui se cristallise dans les deux termes « anhelo » et « ansia ». Que le moteur de ce désir réside dans le manque ou bien encore dans la souffrance, il nous appartiendra de le déterminer plus avant. Tout comme il nous reviendra de voir ce qu'il en advient. Mais il paraît indéniable que ce recueil marque avant tout un cheminement, celui du locuteur poématique. Par ailleurs, ce cheminement ne serait-il pas, également, celui du visible vers l'invisible, du chronologique vers l'ontologique, du beau et du bien partiels vers le Beau et le Bien en soi ?

La tripartition : une résolution du dialectisme.

La tripartition dans *Sonetos espirituales* est, à notre avis, loin d'être anodine. Si l'auteur du recueil choisit de structurer son œuvre en trois parties et de lui donner un rythme essentiellement ternaire, c'est, avant tout, un moyen d'échapper à une certaine stérilité de la pensée, à l'emprisonnement que

[511] À ce propos Juan Ramón Jiménez déclare dans ses aphorismes :

> « Mi poesía es incesancia, sucesión. Como el mar, poetizador más y mejor que poeta, me estoy rectificando a cada instante.
> Cuando yo muera, quedará de mí un mar estacionado. »

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3375, p. 577.

pourrait représenter une structure qui risquerait de verser, à tous moments, dans le manichéisme, le manque de nuances, et qui lui interdirait tout dépassement. Choisir une organisation ternaire, c'est choisir la voie qui peut-être permettra l'unité ; c'est se donner les moyens de retrouver l'amour oublié. C'est, sans doute enfin, ouvrir le chemin vers ce que l'on pourrait appeler l'âme aimante, terme qui, probablement, n'eût pas déplu au maître et poète mystique qu'il admirait tant. C'est, peut-être, écouter les voix du passé qu'elles soient religieuses, avec saint Jean de la Croix, ou bien philosophiques avec Platon.

♦ Les voix du passé.

Il nous semble, en effet, qu'écouter ces voix du passé permettra, probablement, de voir les *Sonetos espirituales* sous un autre angle, de leur apporter un éclairage différent, en un mot, de les mieux comprendre et de pénétrer plus avant la pensée jiménienne.

⇨ Saint Jean de la Croix, les trois voies de l'Union.

Saint Jean de la Croix est particulièrement cher à Juan Ramón Jiménez, nous l'avons constaté à plusieurs reprises, non seulement comme poète mais également comme mystique désireux de percevoir l'invisible et l'essence même du monde qui nous entoure[512]. Nombreuses en effet sont les références

[512] Nous renverrons, s'il était besoin de nous en persuader, à des textes tels que « Poesía cerrada y poesía abierta. », « Poesía y literatura. » *in Política poética*, presentación Germán Bleiberg, *op. cit.*, p. 81-105 et p. 201-233, ainsi qu'aux pages que Juan Ramón Jiménez consacre à « San Juan de la Cruz y Bécquer » *in* « El Modernismo. España. », *in Alerta*, introducción y notas de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 94-98. Dans ce dernier ouvrage, on perçoit nettement l'importance décisive qu'eurent, selon Juan Ramón Jiménez, tant saint Jean de la Croix que Gustavo Adolfo Bécquer. Le poète andalou utilise d'ailleurs pour nous les présenter les mots de « créateur » et d' « inventeur ». C'est dire qu'ils ont joué, à ses yeux, un rôle déterminant dans la poésie espagnole. Il déclare en effet au sujet de ces deux poètes : « Los dos inventores de forma poética y creadores de un profundo acento, como verdaderos poetas de amor que fueron y son, mezclan lo divino y lo humano, aunque de manera diferente. San Juan llena de humanidad lo divino, Bécquer llena de divinidad lo humano. San Juan ama fervorosamente una visión y hace de ella, por una trasmutación del goce, una mujer ; Bécquer ama locamente a una mujer y hace de ella, por una trasmutación del dolor, una visión. Los dos se hacen dentro de ellos mismos la mujer ideal con los elementos difusos de forma y espíritu que les da la vida y

que le maître fait au mystique et, si on l'en croit, l'un des conseils qu'il donnait à ses jeunes amis poètes était, précisément, la lecture des œuvres du saint: « A mí me cupo el honor de escitar en mis compañeros de jeneración, en los que vinieron detrás de mi, este amor y este respeto por San Juan de la Cruz (…) » déclare-t-il dans *Alerta*[513]. Saint Jean de la Croix est pour Juan Ramón Jiménez, tout comme Gustavo Adolfo Bécquer d'ailleurs, « un poeta de minoría, de amigos[514] », c'est-à-dire, en quelque sorte, un poète à son image[515].

Cet attachement du poète andalou à l'œuvre de Jean de la Croix peut s'expliquer, très probablement aussi, par la récurrence d'un thème très profondément ancré dans leurs œuvres mutuelles : l'amour[516]. Certes, on sait que lorsque le saint parle d'amour, il s'agit dans la majeure partie des cas, de l'Amour de Dieu, ce qui n'est pas le cas pour Juan Ramón Jiménez[517]. Néanmoins, si celui-ci ne s'inscrit pas dans une problématique chrétienne, nous pensons qu'il n'a certainement pas été insensible aux propos du mystique[518]. Cela est, semble-t-il, d'autant plus visible dans une œuvre comme *Sonetos*

---

el sueño. En realidad, lo mismo San Juan de la Cruz que Gustavo Adolfo Bécquer son esclusivamente poetas de amor. A mi juicio, por eso fueron los más necesarios inspiradores del mejor modernismo y han influido lo mismo en los modernistas más formales como Rubén Darío, como en los más espirituales como Miguel de Unamuno. » *Ibid*., p. 95.

[513] Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, introducción y notas de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit*., p. 96.

[514] On notera, ici, que cette poésie de la minorité n'est pas à entendre, comme on se plaît à le faire peut-être trop souvent, comme une poésie de l'élite uniquement réservée à quelques spécialistes qui, au demeurant, se font rares. En parlant de la « minoría », le poète andalou insiste, avant tout, sur l'amitié. C'est essentiellement à ce sentiment que le terme de « minoría » se doit d'être rattaché. Le terme « minoría » et « amigos » fonctionnent, ici, dans une parfaite relation de synonymie.

[515] *Ibid*., p. 96.

[516] À ce propos on rappellera que pour le poète andalou les éléments sont au nombre de cinq : « Los cinco elementos. La tierra, el aire, el agua, el fuego y el amor. » *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit*., aphorisme n° 3838, p. 676.

[517] Juan Ramón Jiménez nous donne indirectement dans *La transparencia, dios, la transparencia*, une définition de Dieu qui est la suivante : « Dios del venir, te siento entre mis manos, / aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa / de amor, lo mismo / que un fuego con su aire. // No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo, / ni padre, ni mi hijo, ni mi hermano ; / eres igual y uno, eres distinto y todo ; / eres dios de lo hermoso conseguido, / conciencia mía de lo hermoso. », *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit*., 1999, p. 265.

[518] Le maître établit lui-même un parallélisme entre l'attitude du mystique et l'attitude du poète. C'est ainsi qu'il affirme : « Poesía inefable existe. La poesía es una tentativa de aproximarse a lo absoluto, por medio de símbolos. Lo universal es lo propio ; lo de cada uno elevado a lo absoluto. ¿ Qué es Dios sino un temblor que tenemos dentro, una inmanencia de lo inefable ? Los místicos lo hacen, o al menos intentan hacerlo, y lo

espirituales, dans la mesure où, précisément, l'espace poétique est profondément lié à la spiritualité. Bien que l'objet de leur quête soit différent, – saint Jean vise l'Union divine alors que Juan Ramón Jiménez recherche, entre autres, l'unité dans la beauté – tous deux construisent bon nombre de leurs œuvres comme de véritables chemins spirituels faits, comme le sont les chemins spirituels, d'avancées, d'immobilismes, mais aussi de retours en arrière. On peut le constater dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, lorsque le poète fait état des craintes qui l'envahissent, des doutes qui l'étreignent et qui le conduisent, bien souvent, à douter de l'issue même de sa recherche[519].

Ainsi, la structure tripartite de leur cheminement comporte probablement plus de ressemblances que de différences, et une mise en regard de ces deux manières de cheminer n'est pas sans intérêt. De fait, les trois voies empruntées par le saint, les voies purgative, illuminative et unitive ne sont peut-être pas si étrangères aux trois mouvements que compte le recueil qui nous occupe : « Amor », « Amistad », « Recojimiento » avec, cela s'entend, toutes les réserves qui s'imposent et dont nous avons déjà fait état.

↳ La voie purgative : l'amour ou le combat préliminaire.

En ce qui concerne la première voie empruntée par Jean de la Croix, il est frappant de constater que le croyant, en quête de cette Union avec Dieu, se trouve en proie à un véritable combat entre ce que nous pourrions appeler la

---

mismo procura a su manera cada cual, interpretándolo a su modo. », *in* Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, editorial Taurus, Madrid, 1958.

[519] Sans chercher à dresser ici une liste exhaustive, on remarquera que tel est le cas, par exemple, dans le premier mouvement de l'œuvre, avec le sonnet intitulé « Ojos celestes » dans lequel le poète fait état de sa méprise « Yo creí que el color azul del cielo / bajaba, a veces, a la tierra oscura […] », ou bien encore avec « Ocaso », où l'on peut lire dans le dernier tercet : « Cansado y pobre, mi oro fue mi llanto, / y mis hombros desnudos no pudieron / con la debilidad de mi tristeza ». On pourrait renvoyer également dans le deuxième mouvement à des sonnets comme « Mañanas » ou bien encore comme « Trastorno », dans lequel on peut lire, en particulier : « Nunca creí que el albo lirio fuera / efímero también. […] ». Ces moments de doute, de retour en arrière, ne le sont le plus souvent qu'en apparence dans la mesure où, bien souvent, ils préfigurent une avancée future de la voix poématique. On notera, par ailleurs, ce n'est certainement pas un hasard, que ces moments de doute, de recul apparent, ont tendance à s'estomper à mesure que l'on avance dans l'œuvre. Ils nous apparaissent, de fait, en moins grand nombre dans l'ultime mouvement du recueil.

nécessité de purger ses passions et les tentations qui n'ont de cesse de l'assaillir et qu'il lui faut constamment repousser, que celles-ci soient de l'ordre de la volupté ou bien encore d'une possession matérielle ou spirituelle. Il semble que l'on retrouve cette même tension au sein du premier mouvement de *Sonetos espirituales*. En effet, on soulignera tout d'abord la volupté discrète mais néanmoins extrême qui caractérise cette première partie de l'œuvre. Le locuteur poématique semble, à plusieurs reprises, prisonnier de ses sens ainsi que de ses désirs qui, souvent, sont éminemment sensuels. Lorsque ceux-ci s'expriment, ils sont source de douleur[520], et le locuteur semble être pris en tenaille entre la jouissance qu'il éprouve et la conscience de suivre, alors, une voie qui ne pourra pas lui permettre d'atteindre le but qu'il s'est fixé dans le sonnet prologue intitulé « Al soneto con mi alma ». C'est ainsi, par exemple, qu'il tentera de repousser ces « mensajes de deleite y de ternura » dans « Guardia de amor[521] » ; mais, dans les derniers vers du sonnet, il finira par succomber. L'odeur, la fragrance et le parfum, très présents dans l'ensemble de l'œuvre, n'apparaissent pas toujours, dans ce premier mouvement du recueil, comme l'émanation de l'essence de l'être ou du monde mais, plutôt, comme support de la sensualité[522]. Dans cette première partie, le locuteur poématique est, semble-t-il, sous l'emprise d'un amour passionné. Il perçoit souvent le monde qui l'entoure à la lumière de la passion comme dans « Ocaso », où la

[520] À ce propos, il semble intéressant de rappeler ce que Ramón del Valle-Inclán écrit au sujet de l'amour et de la beauté dans son très beau livre *La lámpara maravillosa* : « El amor de todas las cosas es la cifra de la suma belleza, y quien ama con olvido de sí mismo penetra el significado del mundo, tiene la ciencia mística, hállase iluminado por una luz interior, y renuncia los caminos escolásticos abiertos por las disputas de los ergotistas. Tres son los tránsitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la Eterna Belleza : Primer tránsito, amor doloroso », *in* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1997, p. 66.

[521] VI « Guardia de amor ».

[522] On pense par exemple au sonnet IX intitulé « Rosas devueltas » dans lequel on peut lire « habéis morado entre los resplandores / de su hermosura, como yo cautivas ; hoy que os da libertad, rosas pasivas, / me parecéis, oscuras, mis dolores. ». Ici, l'odeur presque humaine et charnelle de ces roses se révèle, par nature, éphémère : « ¿ Qué haremos ya, sabiendo la fragancia / que tuvimos un día, y la belleza / a que puede subir el alma, oliendo ? », déclare le locuteur poématique. Il apparaît donc clairement que la seule voie de la volupté ne saurait lui permettre d'atteindre l'essence même des roses. La poésie n'est alors pas très loin de lui échapper car, comme le déclare le poète dans ses aphorismes : « La poesía ¿ no es esa sustancia que alimenta como esencia ? », *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3440.

voix poématique s'exclame : « […] Claras flores, / suma ardiente de olores de colores, / que, en un apasionado mediodía, / erais la paz, la gracia y la alegría[523] ». Comme on peut le remarquer, cette perception passionnée du monde va de pair avec des images liées au feu. Tel est le cas, par exemple, dans le dixième sonnet du recueil où le front du locuteur se métamorphose, moyennant une comparaison, en une braise incandescente : « Aquella claridad que me ponía / de oro la frente, como un ascua pura ».

Par ailleurs, cette passion et cette sensualité exacerbées convoquent bon nombre de références au corps, souvent perçu de façon métonymique. Ce corps apparaît, parfois, dans toute sa matérialité, et le locuteur insiste alors sur sa dimension charnelle. À ce propos, on remarquera que la très grande majorité des occurrences du mot « carne » se trouve, précisément, au sein de ce premier mouvement[524]. La chair, dans cette première partie, va même jusqu'à contaminer, parfois, ce qui relève du domaine de l'esprit. C'est le cas, par exemple, dans le sonnet XIII intitulé « Al invierno » : « Invierno, ven, y haz tierra con tus vientos / **la carne de mis secas ilusiones**[525] ». Il est fait référence plus nettement encore à la matérialité de ce corps dans le sonnet intitulé « Nada », lorsque le locuteur déclare : « buscaré en mis entrañas mi sustento[526]… » Les références faites aux différentes parties du corps, essentiellement les yeux, le front, le cœur, les épaules et le dos, contribuent à mettre en évidence cette prégnance du corporel vu souvent, comme il a été dit,

[523] Une fois encore les odeurs et les couleurs sont, ici, autant d'éléments d'où émane une certaine volupté. Mais cette sensualité se révèlera, une fois de plus incapable de conduire la voix vers une réelle fixation de ce que nous pourrions nommer l'éternité de l'instant : « ¡ Qué umbríos, ahora, son vuestros olores ! », ajoute le locuteur poétique à la fin du deuxième quatrain du sonnet VII.

[524] Ces occurrences se répartissent comme suit : I (une occurrence au vers 8) ; IV (une occurrence au vers 4) ; V (une occurrence au vers 13) ; XIII (une occurrence au vers 2) ; XXVIII (une occurrence au vers 7). Il y a donc quatre occurrences du mot « carne » dans le premier mouvement de l'œuvre, une dans le second mouvement, aucune dans le dernier.

[525] Souligné par nos soins. Dans ce poème, on retrouve chez Juan Ramón Jiménez une attitude proche de celle de Jean de la Croix, lorsqu'il écrit dans *Subida del monte Carmelo* : « Lo que está dicho, bien ejercitado, bien basta para entrar en la noche sensitiva. Pero, para mayor abundancia, diremos otra manera de ejercicio que enseña a mortificar *la concupiscencia de la carne, y la concupiscencia de los ojos, y la soberbia de la vida,* que son las cosas que dice San Juan reinan en el mundo (1.a, 2, 16), de las cuales proceden todos los demás apetitos ». *In Subida del monte Carmelo*, *in* San Juan de la Cruz, *Obras completas*, introducción y notas doctrinales Federico Ruiz Salvador, *op. cit.*, libro I, capítulo 13, 8 ; p. 211.

dans toute sa matérialité. On soulignera à ce propos que beaucoup d'images présentes dans ce premier mouvement se caractérisent par leur littéralité. Le cœur saignant dans le poème intitulé « Nada » en est un exemple ; on peut lire en effet dans ce septième sonnet :

A tu abandono opongo la elevada
torre de mi divino pensamiento ;
subido a ella, ***el corazón sangriento***
verá la mar, ***por él empurpurada*** [527].

La matérialité de ce corps, prisonnier de ses sens, est mise d'autant mieux en valeur qu'il apparaît tantôt richement vêtu, tantôt dépossédé de cette robe qui lui conférait une certaine noblesse. On pensera plus particulièrement au sonnet VII :

Se me cayó por tierra el rico manto
que mis hombros, un día, sostuvieron,
recios y altivos bajo la realeza [528]*…*

Cette opposition entre un corps habillé et un corps dénudé semble non seulement mettre l'accent sur le combat intérieur du « moi » qui, tout à la fois, goûte les plaisirs des sens tout en tentant de s'en dégager sous cette forme, mais aussi sur l'impossible possession d'une éternité qui, sans cesse, échappe au locuteur poématique. On citera, pour illustrer cette dernière remarque, le vers douze du septième sonnet, dans lequel on peut lire « […], mi oro fue mi llanto ». L'espoir de possession semble continuellement déçu, voire condamné,

[526] Il s'agit ici du septième sonnet.
[527] Souligné par nos soins.
[528] VII « Ocaso ». On pourrait également faire référence au sonnet X « Luto », dans lequel la voix poématique s'exclame : « ¡ Ay ! ¿ qué se hizo de aquel bello día / cuya aurora de amor y de hermosura / se obstinaba en colgar a mi ventura / el ropaje sin fin de su alegría ? ».

et les tentatives du « moi » pour associer sensualité et pureté se révèlent, dans ce premier mouvement, un échec[529]. En ce sens, le sonnet XVI « Mujer celeste », situé pratiquement à la fin de la première partie, peut apparaître comme le projet[530] que fait la voix poématique de parvenir à réaliser cette union entre sensualité et pureté, dans les mouvements à venir, comme on le constatera en lisant, plus particulièrement, les deux premiers quatrains :

Trocada en blanco toda la hermosura
con que ensombreces la naturaleza,
te elevaré a la clara fortaleza,
torre de mi ilusión y mi locura.

Allí, cándida rosa, estrella pura,
Me dejarás jugar con tu belleza…
Con cerrar bien los ojos, mi tristeza
reirá, pasado infiel de mi ventura.

On voit ici que cette impossible union entre sensualité et pureté provient, essentiellement, de ce que le « moi » pense le monde non pas en tant que tel mais, le plus souvent, en fonction de lui-même et dans une relation qui se caractérise par la possession. Il semble, avant tout, victime d'un sentiment auquel il ne souscrit pas totalement : posséder tout ce qui l'entoure pour lui-même plutôt que de le recréer comme il en avait fait le projet dans « Al soneto con mi alma ». La voie qu'il emprunte ne peut être alors qu'hésitante, car il pressent que, pour atteindre son but, il devrait se déposséder de tout pour espérer, dans un deuxième temps, faire corps avec le monde ; mais sa peur de

[529] Cette première partie de *Sonetos espirituales* n'est pas sans rappeler l'attitude du « moi » poématique présent dans nombre des œuvres de Juan Ramón Jiménez antérieures à 1917.
[530] Nous remarquerons, à ce propos, que l'emploi du futur de l'indicatif contribue grandement à conférer à cette composition sa valeur de projet. Le vers souligné l'est par nos soins.

tout perdre est trop forte, et il préfère se contenter de béatitudes éphémères[531]. Le « moi » se dessine donc, dans ce premier mouvement, comme un « moi » narcissique au sens le plus commun du terme. Il s'agit pour lui de recueillir plus que de donner comme on peut le constater dans le premier vers du dernier tercet de « Primavera », lorsque le locuteur déclare : « Mi corazón recogerá tu rosa ». Dans le sonnet III, le locuteur s'intéresse avant tout, dans le troisième vers, à son propre destin, lequel dépend complètement du « toi ». On peut y lire en effet :

Mas si me quitas tú esa luz, oscuro
quedará ***mi existir****, y astrosas nieblas*
decorarán ***mi corazón****, que escombra*
el sol[532]*.*

On comprendra que dans ces conditions, il soit difficile de parvenir à une union entre le « toi », le « moi » et le monde. D'ailleurs, la première personne du pluriel est inexistante dans ce premier mouvement si on la conçoit comme une union d'un « moi » et d'un « toi ». L'usage qui est fait du « nous » dans le sonnet intitulé « Rosas devueltas » n'est que la mise en évidence de cet échec, puisque ce « nous » est constitué d'un « moi » qui prend le pas sur ce qui n'est qu'un substitut moribond du « toi », puisque ce « toi » ne saurait recouvrir autre chose que des roses désormais fanées et mortes. C'est ainsi que l'on pourra orienter la lecture des vers qui suivent :

¿ Qué haremos ya, sabiendo la fragancia
que tuvimos un día, y la belleza

[531] « ¡ Ay, qué vivir de bienaventuranza / la de un amor guardado, […] » s'exclame le « moi » dans le troisième sonnet du recueil.
[532] Souligné par nos soins. On retrouve cette même idée dans « Muro con rosa » où la voix poématique déclare : « Sin ti, ¿ qué seré yo ? […] ».

a que puede subir el alma, oliendo ?

De même, la première personne du pluriel apparaît, dès le deuxième sonnet, comme inaccessible. La voix poématique ne peut prétendre, une fois de plus, qu'à un substitut du « nous » exprimé par la périphrase « los dos » au vers dix. Par ailleurs, le possessif « nuestra » est à replacer dans une phrase au subjonctif présent à valeur de futur, comme on le remarquera à la lecture du premier tercet du sonnet intitulé « Primavera » :

¡ Qué paz, cuando en la tarde misteriosa,
abrazados los dos, sea tu risa
el surtidor de nuestra sola fuente[533] *!*

Dans ces conditions, on perçoit que si le « toi » existe dans toute son intégrité, « […] tú eres tú », déclare la voix poématique dans le huitième sonnet, le « moi », quant à lui, ne parvient pas pleinement à être lui-même « …¡ y soy sólo el pensamiento mío ! » ajoute-t-elle peu après en insistant sur l'adverbe restrictif « sólo[534] ». Par son attitude narcissique et possessive, le locuteur poématique, par crainte probablement de perdre ces béatitudes éphémères, ne parvient pas, dans ce premier mouvement, à ne former qu'un avec le « toi » et le monde qui l'entoure. Son attitude s'assimile souvent à celle d'un enfant et ses désirs se meuvent fréquemment en caprices comme il l'écrit dans « Hastío » :

¡ Gracias a ti, mujer ! Más tú me has dado
que merecí. Capricho impertinente
de niño que creía en lo demente…

[533] Il s'agit ici du deuxième sonnet du recueil intitulé « Primavera ».
[534] Sonnet VIII « Nada ».

Toutefois, l'on sait que sa conscience lui rappelle constamment qu'il n'atteindra son objectif que s'il parvient à renoncer aux plaisirs qui émanent de ce qui l'entoure, d'où ce perpétuel combat auquel le « moi » est en proie. On perçoit les traces de ce désir d'ascèse dans la majeure partie des sonnets de ce premier mouvement, que ce soit d'une manière violente, comme dans « Al invierno[535] », ou bien au contraire, de façon plus tempérée comme dans « Ojos celestes » où le locuteur, s'adresse à ces yeux célestes :

¡ Como el cielo también, nunca bajáis
a la miseria de la carne umbrosa
en que se pierde mi anhelar divino !

Il sait, presque depuis le début, qu'à l'image de Jean de la Croix, il lui faudra avoir la volonté de traverser cette nuit obscure des sens comme il le déclare lui-même dès le troisième sonnet :

Me olvidaré del cielo puro,
llegaré a ver la luz de las tinieblas
y haré lo que se hace entre la sombra.

Il a pleinement conscience, en réalité, que tant qu'il ne traversera pas cette nuit des sens, il ne parviendra pas à rejoindre cette lumière qu'il recherche et qui sans cesse lui échappe. On pourrait le vérifier une fois encore, si besoin était, dans le sonnet intitulé « Luto » dans lequel le locuteur comprend que cette lumière qu'il poursuit le fuit perpétuellement à cause, précisément, de ses propres zones d'ombres : « […] cansado y espinoso ; / y al huir hacia la luz, se entenebrece / su oro total con mi oscurecimiento[536] ». Faute d'avoir la volonté

[535] Ce désir d'ascèse est particulièrement fort, ici, car comme le précise le locuteur, il s'exprime « Desde el estío. », c'est-à-dire depuis la saison qui évoque, par excellence, la profusion et l'abondance.
[536] Sonnet X « Luto ».

de se purger de ses passions, de se détacher de la matérialité du monde qui l'entoure, il ne peut être qu'asservi. Ainsi le locuteur poématique notifie qu'il est prisonnier de vertes flammes, comme dans « Muro con rosa », ou bien encore qu'il se trouve attaché par une corde imaginaire faite de roses, comme dans « Guardia de amor ».

Il semble que l'on retrouve dans ce qui vient d'être dit bien des thèmes abordés par saint Jean de la Croix, lorsqu'il explique en quoi consiste la voie purgative qu'il a entreprise :

> *Mira que la flor más delicada más presto se marchita y pierde su olor ; por tanto, guárdate de querer caminar por espíritu de sabor ; porque no serás constante ; más escoge para ti un espíritu robusto, no asida a nada, y hallarás dulzura y paz en abundancia ; porque la sabrosa y durable fruta en tierra fría y seca se coge* [537].

Juan Ramón Jiménez devra donc renoncer aux voluptés en elles-mêmes et pour elles-mêmes[538]. Tout comme il devra renoncer à la possession de biens, que ceux-ci soient matériels ou bien spirituels, et s'acheminer, moyennant toute la puissance de sa volonté, vers le plus grand dénuement. En cela, il marche sur les traces de Jean de la Croix lorsque ce dernier écrit dans *Dichos de luz y amor* : « Procurar obrar en desnudez y desear que los otros lo hagan » ou qu'il ajoute, un peu plus loin : « Quien supiere morir en todo, tendrá vida en todo[539] ». De ce fait, on ne s'étonnera pas de la ressemblance de leur cheminement lorsqu'il s'agit de trouver le véritable amour. Juan Ramón Jiménez, tout comme le saint, devra métamorphoser ses propres douleurs en

[537] San Juan de la Cruz, *Dichos de luz y amor*, *in Obras completas*, introducción y notas doctrinales de Federico Ruiz Salvador, *op. cit.*, p. 99, n° 41.
[538] On rappelera, ici, ce que Ramón del Valle-Inclán écrit à ce sujet dans *La lámpara maravillosa* : « ¡ Alma que peregrinas en busca de la eterna belleza, pon cilicio a tus gustos, castígalos y quebrántalos ! », Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 117.
[539] *Ibid.*, p. 110, n° 162 et n° 171.

joies, car comme le déclare Jean de la Croix : « El amor no consiste en sentir grandes cosas, sino en tener grande desnudez, y padecer por el Amado[540] ». Il est à noter, toutefois, que si les métamorphoses sont, chez saint Jean de la Croix, à chercher, en priorité, au niveau éthique, il faudra aller les chercher, chez Juan Ramón Jiménez, à un niveau plus esthétique, même si l'un n'est pas sans entretenir d'étroites relations avec l'autre dans la mesure où, pour le poète, le mot est avant tout le vêtement, la matérialisation de son âme[541]. Cette métamorphose de la pensée et de la forme s'exprime chez le poète andalou, de façon très nette, entre le premier mouvement du recueil et le deuxième.

↳ La voie illuminative : l'amour-amitié, sur le chemin de la purification.

À l'issue du premier mouvement, la voix poétique doit, si elle veut progresser, changer de direction. C'est ainsi que, dans cette deuxième partie du recueil, intitulée « Amistad », la voix poématique s'emploie à métamorphoser son rapport au monde et donc à elle-même. Sans forcer les parallélismes, le locuteur doit désormais se diriger de façon plus nette vers une transcendance plus grande et, donc, pour emprunter la terminologie de saint Jean de la Croix, s'engager dans cette voie. Le « moi » exprime très clairement cette idée dans le dernier vers du sonnet intitulé « A un amigo » : « Del mundo no se vuelve, sí del cielo. ». Cette idée est d'ailleurs particulièrement mise en relief dans la

[540] *Ibid*., p. 105, n° 114.

[541] C'est ce que souligne André Bord dans l'un de ses ouvrages sur saint Jean de la Croix : « Pour chercher Dieu, il faut un cœur dépouillé et fort, libre de tout ce qui n'est pas purement Dieu, ne pas s'amuser à cueillir les plaisirs qui pourraient l'arrêter en chemin. Ce principe énoncé, Jean écrit à la première personne : *Je ne mettrai pas mon cœur dans les richesses et les biens matériels qu'offre le monde, je n'accepterai pas les délices sensuels de ma chair, je ne m'arrêterai même pas aux goûts et consolations de mon esprit pour ne pas être empêché de chercher mes amours pas les vertus et les épreuves* », *in* André Bord, *Les amours chez Jean de la Croix*, Beauchesne Editeur, Paris, 1988, p. 43.
On se souvient, par ailleurs, de ce très beau poème qui a pour titre « Inmortalidad » que nous reproduisons ci-après :

> « Tú palabra de mi boca, animada
> de este sentido que te doy,
> te haces cuerpo con mi alma. »

mesure où le poète sépare ce vers du reste du sonnet. Pour que le locuteur trouve la volonté de renoncer à ce que nous avons appelé les petites béatitudes terrestres il faut que l'amour désiré soit infiniment supérieur à ce qu'il s'apprête à perdre. Ainsi, si pour Jean de la Croix la flamme qui va éclairer son chemin n'est autre que celle de Dieu, pour Juan Ramón Jiménez, elle réside en un « toi » qui peu à peu va devenir hyperbolique et démultiplié[542]. La recherche de ce toi, métamorphose perpétuelle, implique donc une ouverture extrême en direction de l'autre. Une ouverture totale qui le conduit toutefois, paradoxalement, au plus profond de son être.

Cette ouverture se manifeste tout au long de ce deuxième mouvement en de multiples endroits du texte. Le phénomène apparaît clairement dès le premier sonnet de « Amistad » :

A LA POESÍA

ÁRBOL JOVEN Y ETERNO

CASTILLO DE BELLEZA

En el libro « Árbol añoso »,
de Narciso Alonso Cortés.

Sí ; en tu cerca ruin, que desordena
ya abril con su pasión verdecedora,
al sol más libre ¡ Oh árbol preso ! , dora
tu cúpula broncínea, blanca y plena.

Juan Ramón Jiménez, *Unidad*, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, *op. cit.*, p. 47.

[542] L'aspect démultiplié de ce « toi » va induire, selon nous, ce que nous pourrions appeler une poétique du surgissement ; d'où des expressions récurrentes telles que « […] tú te apareciste. » (XXXV « Nubes »), « Cuando llegabas […] » (XXXVIII « Panal »), « Pronto vendrá […] » (XXXIV « Luna de setiembre »), « Me fui al balcón, y vi en la verde altura / una estrella, […] » (XXVIII « Soledad »), « Evoco al verte el verdor primero, » (XXVI « A una joven Diana »), « De blanco toda, casta y verdadera, / con la mañana pálida en la frente, / eras de pronto como la reciente / rosa de la nunca vista primavera. » (XXIII « A mi pena »).

Por ti es fuerte tu cárcel ; por ti amena
su soledad inerme. Inmensa aurora
es tu sombra interior, fresca y sonora
en el yermo sin voz que te encadena.

Ave y viento, doble ala y armonía,
vendrán a tu prisión, sin otro anhelo
que el de la libertad y la hermosura…

Espera, ¡ oh árbol solo ! – ¡ oh alma mía ! – ,
seguro en ti e incorporado al cielo,
firme en la escelsitud de tu amargura.
Setiembre, 1914.

Il y est fait référence, comme l'indique le sous-titre même de la composition, à un « Árbol joven y eterno », c'est-à-dire à un élément qui évoque fortement la nature et, par là même, le dehors. Toutefois, on remarquera que le va-et-vient entre extériorité et intériorité y est perpétuel. On le perçoit par exemple à la lecture du deuxième sous-titre « Castillo de Belleza » qui insiste, cette fois-ci, sur un dedans aux multiples demeures qui n'est pas sans rappeler les « moradas » du château intérieur de sainte Thérèse d'Ávila. Cette alternance intérieur / extérieur est récurrente dans le texte, et s'exprime dans le lexique utilisé par l'auteur. Ainsi, l'adjectif « libre » du troisième vers fait écho au substantif « cárcel » du cinquième. Désormais, la prison dans laquelle se trouve le « moi » n'est plus réellement une prison dans la mesure où elle est acceptée, consentie, comme on le constate lorsque le locuteur déclare « cuán claras a mi tornan mis prisiones[543] ! ». Cette oscillation entre le dedans et le dehors atteint son point d'orgue dans les vers six et sept, où l'ombre de l'arbre, par définition

[543] Sonnet XXIX « Sueño », vers 11.

intérieur, se révèle tout à la fois être intérieure et extérieure : « […] inmensa aurora / es tu sombra interior, fresca y sonora », comme pour mieux signifier que l'ouverture à laquelle procède le locuteur est également une façon de plonger au plus profond de lui-même. Un peu à l'image de l'arbre d'ailleurs qui, tout à la fois, hisse sa cime jusqu'à atteindre le ciel, mais plonge également ses racines au coeur de la terre. Le vers douze « Espera, ¡ oh árbol solo ! – ¡ oh alma mía ¡ – » semble, graphiquement, synthétiser cette idée ; le premier mouvement du vers encadré de deux points d'exclamation peut parfaitement suggérer cette élévation, cette ouverture vers le haut, tout comme les tirets du deuxième mouvement de ce vers peuvent souligner l'intériorité dans laquelle évolue l'âme du locuteur poématique. Une idée qui déjà apparaissait dès le troisième vers, de façon plus dépouillée encore, lorsque la voix poématique s'écriait : « ¡ Oh árbol preso ! ». Ici se mêlent l'idée d'élévation cristallisée dans le substantif « árbol » ainsi que dans les points de suspension, l'intériorité et le recueillement naissant, suggéré par l'adjectif « preso ». On remarque que ce parallélisme entre l'arbre éternel et l'âme du « moi » annonce les métamorphoses à venir[544].

Ce sentiment d'ouverture rythme ce deuxième mouvement. Dans « Soledad », c'est un balcon qui contribue à ouvrir la perspective en toute fin de sonnet :

---

[544] On soulignera, ici, les relations étroites qu'entretiennent le sonnet apertural « Al soneto con mi alma » et le sonnet intitulé « A la poesía », qui ouvre ce deuxième mouvement. Tous deux nous semblent insister sur le projet poétique du locuteur. On retrouve ainsi dans « A la poesía » des élements qui apparaissaient dans le sonnet inaugural du recueil comme cette aile double qui, avec le vent, entre en parfaite harmonie. Cependant, le deuxième sonnet semble prendre en compte le cheminement qui vient d'être réalisé par le locuteur poématique. Il y est toujours fait référence à une prison, mais cette prison serait ici pleinement consentie : « vendrán a tu prisión, sin otro anhelo / que el de la libertad y la hermosura… » déclare la voix poématique. Par ailleurs, grâce au chemin parcouru tout au long du premier mouvement, le locuteur balaie, pour l'heure, les doutes qui antérieurement, le troublaient. Ici, le sonnet commence par l'affirmation « Sí » et la voix déclare dans le dernier tercet : « Espera, ¡ oh árbol solo ! – ¡ oh alma mía ! – / **seguro** en ti e incorporado al cielo, / **firme** en la escelsitud du tu **amargura**. ». On notera, par ailleurs, l'annonce de la métamorphose voulue et désormais possible, envisageable, des douleurs et des amertumes en joies. On remarquera pour finir que le locuteur s'est départi de la passion dont il était la proie, dans la mesure où, celle-ci, est elle-même liée à un avril extérieur à l'arbre et donc au « moi » : « Sí ; en tu cerca ruin, que desordena / ya abril con su pasión verdecedora ». Les termes soulignés le sont par nos soins.

Me fuí al balcón, y vi en la verde altura
una estrella, y oí una voz ausente,
y sentí olor de lirio y de azucena [545]…

Ce processus d'ouverture culmine dans l'ultime poème du mouvement car, désormais, c'est l'image d'un cœur non plus brisé comme dans « El corazón roto », sonnet appartenant à la première partie, mais d'un cœur grand ouvert qui vient clore cette deuxième partie du recueil. On peut y entendre le locuteur dire : « Otra vez, amistad, a mí has venido, / dulce, con todo el corazón abierto ».

Cette ouverture de l'autre, cette ouverture à l'autre, garante à terme d'une meilleure connaissance de soi, n'est possible que par un acte de volonté. Ce que saint Jean de la Croix rappelle lorsqu'il écrit que : « […] el fin de todo es el amor, que se sujeta en la voluntad[546] […] ». La volonté du « moi » est clairement affirmée dans le sonnet « A la poesía », et ce, dès le premier vers, par l'adverbe affirmatif « Sí », ainsi que dans le vers, déjà cité : « seguro en ti e incorporado al cielo, / firme en la escelsitud de tu amargura ».

Dans ce deuxième mouvement du recueil, la douleur, désormais, se métamorphose, grâce à l'amitié, en joie et en bonheur ; c'est ainsi que le locuteur poématique déclare dans le vingt-neuvième sonnet :

¡ Cómo mi corazón, hecho pedazos,
agradece el dolor, el beso ardiente

[545] Sonnet XXVIII « Soledad ».
[546] San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, *in Obras completas*, introducción y notas doctrinales Federico Ruiz Salvador, *op. cit.*, canción 38, n° 5, p. 755. On renverra également au *Dichos de luz y amor* parmi lesquels on peut lire : « Aunque el camino es llano y suave para los hombres de buena voluntad : el que camina caminará poco y con trabajo si no tiene buenos pies y ánimo y porfía animosa en eso mismo ». *Ibid.*, p. 95, n° 3. Bien que n'appartenant pas au deuxième mouvement du recueil, on rapprochera, ici, le texte de saint Jean de la Croix du sonnet XLI « ¡ Amor... ! » Nous pourrions nous référer aussi à ce que dit saint Jean de la Croix sur la volonté dans *Subida la monte Carmelo* et, plus particulièrement au livre II (7, 2-11) .

con que tú, sonriendo, lo compones[547] *!*

La voix non seulement accepte mais cherche à se dépouiller de tout[548]. Elle va même jusqu'à remettre en cause ce qu'il y a, en apparence, de plus pur comme elle en fait part dans « Trastorno », que nous reproduisons ci-dessous :

Nunca creí que el albo lirio fuera
efímero también. Yo no sabía
que el odio alimentara la alegría.

¿ Por qué la estrella altiva y pura era
el seco nido de la noche umbría ?
¿ La paloma inmortal cómo encendía
corvo pico de ave carnicera ?

Pues aquel manantial, con su negrura
enlutecía el mar de la mañana.
El ruiseñor pudo asustar al hombre.

Hablaba el niño con palabra impura,
el corazón era una gruta insana,

[547] Sonnet XXIX « Sueño ». Cette métamorphose des peines en joies est particulièrement sensible dans un sonnet, précisément dédié à sa peine, comme « A mi pena ».
[548] On comprend que sans fuir le monde, le locuteur tente de prêter le moins d'attention possible aux avatars d'un quotidien qui se trouve à l'extrême opposé de ce qu'il recherche. C'est ce que l'on perçoit dans « Mañanas » :

« ¡ Dura, seca, fatídica mañana,
que me despiertas con tu vehemencia
agria de aquel concierto de inocencia,
gala del fondo de mi soberana
noche ;

revuelta hez de pena humana,
de deslumbrada y sórdida conciencia,
que tarda en tomar sitio en la paciencia
de esta grotesca farsa cotidiana ! »

y la traición tenía un claro nombre.

La mortification spirituelle que s'impose le locuteur se traduit d'ailleurs en des termes on ne peut plus physiques dans « Siesta », en particulier dans les deux derniers tercets :

Llama sólo, ojos toda, y noria a una,
en la que mi dolor loco giraba
sacándome mi sangre con mis ojos ;

¡ Sangre de luz, nueva mañana y luna
nueva, que un campo mágico regaba,
trocando en azucenas los abrojos !

Toutefois, il est à noter que parallèlement, et cela n'est paradoxal qu'en apparence, ce deuxième mouvement est le règne non pas du « rien » mais, au contraire, du « plus » comme on le constate dans le premier quatrain de « Primavera » :

La rosa huele con su olor más fino,
brilla la estrella con su luz más pura,
el ruiseñor abarca la hermosura
de la noche con su más hondo trino.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que la voix poétique alors qu'elle se dirige vers le dénuement le plus complet, s'approche de l'absolu, du « tout », comme elle le déclare dans les deux derniers tercets de « A un amigo » :

Abrazado a tu lira, amigo, espera ;
que en mayo, ella bajará a tu vida
en el blancor de todo, con el vuelo
de todo, en la fragancia mensajera
de todo, por su escala florecida…

On remarquera que la fragrance qui, dans le premier mouvement, n'était que le support mortifère de messages de plaisirs et de voluptés déchues est désormais, ici, messagère d'absolu[549].

C'est donc, comme on peut le constater, à un « moi » renaissant auquel nous avons à faire dans ce deuxième mouvement[550]. Le locuteur poématique semble, en suivant cette nouvelle voie, s'éveiller et renaître à lui-même. D'où l'allusion, dans « Primavera », à ce cœur ancien auquel fait référence la voix dans le premier tercet :

Y no es aquella pena prodigiosa
que el corazón antiguo me lamía
con su lengua de miel insuperable…

Tout comme la distinction qu'établissent les pères de l'Église entre l'homme ancien et l'homme nouveau, la voix poématique insiste sur la métamorphose qu'elle est en train de vivre, sur le cœur nouveau dont elle est en train de se

[549] On songe aussi au sonnet XXVII « Noches ideales » dans lequel l'arôme de l'acacia est comme le trait d'union qui unit le ciel et la terre. D'un certain point de vue, l'odeur est ici comme le lieu de l'échange entre le monde terrestre et le monde céleste, elle permet la communication entre ces deux mondes, leur interpénétration comme l'atteste le locuteur poématique :

« Al través del aroma de la acacia,
juegan como dos niños inmortales
el cielo humano y la celeste frente ».

[550] On notera que le deuxième sonnet du recueil intitulé « Mañanas » (XXII) insiste sur cette thématique du réveil.

doter[551]. Cette métamorphose est, sans nul doute, profondément liée à la voie nouvelle empruntée par le « moi » nommée « Amistad » et que Jean de la Croix appelle illuminative. Elle se caractérise, comme on le perçoit de plus en plus nettement, par une ouverture sur l'autre et passe par un renoncement à soi. Désormais le « moi » s'adresse à un « toi » qui, loin de le déstabiliser, l'aide à se construire. Ce « toi », comme il a été suggéré à de nombreuses reprises, n'est pas un mais multiple. Il est, tour à tour, l'aimée comme dans les sonnets XXVI, XXIX, XXXV, l'ami(e) qui aide le locuteur à mener à bien son entreprise amoureuse comme dans « Primavera » ou « Crepúsculo », l'ami qui se révèle être un poète apparemment défunt dans « A un amigo » ou « Soledad », l'enfant que la voix tente de retrouver et de sauver dans « Siesta », la nature et le cosmos dans « Luna de setiembre » ou, parfois, toutes ces catégories à la fois. Ce « toi » est perçu, dans ce deuxième mouvement du recueil, comme au travers d'un kaléidoscope qui en diffracterait l'image[552]. La voix se doit désormais d'unir ces multiples représentations pour atteindre ce que nous pourrions nommer, pour reprendre une expression propre à Juan Ramón Jiménez, « l'être complet » qui, seul, témoignera de l'union réalisée[553].

[551] On pense en particulier à ce que Fray Luis de León écrit à ce sujet dans le chapitre intitulé « Padre del siglo futuro » : « Mas porque esto se entienda mejor, en quanto puede ser de nuestra flaqueza entendido, tomemos de su principio toda esta razón, y digamos lo primero de dónde vino a ser necessario que el hombre nasciesse segunda vez ; y dicho esto, y procediendo de grado en grado ordenadamente, diremos todo lo demás que a la claridad de todo este argumento y a su entendimiento conviene, llevando siempre, como en estrella de guía, puestos los ojos en la luz de la Escriptura Sagrada, y siguiendo las pisadas de los doctores y sanctos antiguos », *in* Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, edición de Cristóbal Cuevas García, Cátedra, Madrid, 1980, p. 266.

[552] On connaît l'importance que pouvait revêtir pour Juan Ramón Jiménez le kaléidoscope. Il est fait référence à cet objet dans le sonnet intitulé « Primavera », qui porte comme dédicace : *« A Amós Salvador y Carreras, que, estando yo enfermo, me regaló con su estereoscopio »*.

[553] On renverra au sujet de ce concept de « Ser completo » à l'un des aphorismes de Juan Ramón Jiménez : « SU SER COMPLETO. El poeta auténtico es siempre niño, mujer y hombre al mismo tiempo, y es el llamado a espresar la poesía del niño que es, de la mujer que es y del hombre que es ; o si queréis, de la mujer que fue, del niño que fue y del hombre que es. […] », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3965, p. 714.

↳ La voie unitive : l'amour-recueillement.

Celle-ci trouve place dans le dernier mouvement du recueil intitulé « Recojimiento ». De fait, il s'agit bien, dans cette ultime partie, d'entrer dans une phase de recueillement afin précisément de recueillir et d'unir l'essence même de toutes ces représentations dans leur pureté originelle. De même que le kaléidoscope a contribué à diffracter toutes ces images du « toi », il induit, emblématiquement, leur union possible comme on peut le constater à la lecture d'un texte du maître précisément intitulé « El calidoscopio » :

> *El niño venía, abría encaramándose el cajón de arriba de la cómoda y sacaba el calidoscopio.*
>
> *Su madre estaba allí, a su lado, seca, sufrida, harta de padecer.*
>
> *Pero él daba una vueltecita al calidoscopio, se caían musicalmente unos cristales y aparecía una madre suya bordeada de colores transparentes.*
>
> *Lo que allí aparecía él no lo sabía bien. Como si fuera la juventud de su madre. Como si fuera andando por caminos de primavera sostenida por hilos invisibles. Como una rosa que fuera su madre o una vidriera de colores, como la de la iglesia, con su madre en el centro como una Virjen* [554].

Ici, l'enfant, triste, abattu par la vision d'une mère vieillie qui n'en finit pas de souffrir, se saisit, non sans effort, d'un kaléidoscope qui s'apparente à un instrument de musique aux sonorités cristallines et aux pouvoirs magiques. Il commence alors à en jouer avec toute la délicatesse que lui inspire l'amour maternel. Progressivement, sons et couleurs s'harmonisent pour ourler le

visage de l'être aimé et lui redonner les couleurs de la vie que la maladie et la souffrance avaient terni. Le monde alentour se transforme ; le visage de la mère, peu à peu, se métamorphose et finit par retrouver son éclat d'antan comme si, soudain, elle retrouvait un printemps absolu, synonyme de renaissance et de beauté éternelle. Elle a, désormais, le teint de la rose. D'une rose, qui, à son tour, se transforme en rose absolue et parfaite, c'est-à-dire en rosace. La mère acquiert ainsi une dimension transcendantale. Elle qui était affaiblie et malade retrouve ici la plénitude adamique de son être. C'est ce processus que le poète va tenter de mettre en oeuvre dans ce troisième mouvement.

Comme saint Jean de la Croix, engagé sur la voie unitive, brûle de s'unir à Dieu, le locuteur poématique, dans le dernier mouvement du recueil, souhaite atteindre cet être complet composé, d'une certaine façon, de l'essence immensément pure de toutes ces images diffractées. Le « moi » aspire à trouver, en quelque sorte, la part de vérité divine, adamique, ainsi que l'absolue beauté contenue dans la vie même grâce, précisément, à l'union avec ce que nous pourrions appeler le grand tout.

Afin que ce processus unitif puisse s'engager, il faut que le « moi » ait non seulement épuré ses sens mais que, de surcroît, il n'ait plus à métamorphoser les douleurs en joies et que celles-ci soient joies en elles-mêmes. C'est, en substance, ce que l'on perçoit à la lecture du premier quatrain du sonnet intitulé « ¡ Amor... ! ». En effet, la voix poématique déclare être, désormais, libre de toutes contraintes et elle ajoute qu'elle ne saurait plus aspirer aux plaisirs de l'existence pour eux-mêmes :

De tanto caminar por los alcores
agrios de mi vivir cansado y lento,

[554] Juan Ramón Jiménez, *Elejías andaluzas*, edición de Arturo del Villar, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1994, p. 113.

mi desencadenado pie sangriento
no gusta ya de ir entre las flores.

En ce sens, les douleurs semblent avoir, une fois encore, changé de valeur. Le locuteur ne les recherche plus, mû qu'il était par un désir de purification et d'ascèse consentie et heureuse. Il semble, ici, dépasser sa démarche antérieure, qui l'a conduit parfois à penser que la beauté résidait dans la douleur même, comme il le confie dans un des sonnets appartenant au troisième mouvement, intitulé « Rey de vanidades », lorsqu'il déclare :

Desde la cumbre de mi realeza,
sonreí, campeador, a mis dolores ;
cual miel, paladeé mis sinsabores ;
pensé que el pesar era la belleza.

Par ailleurs la voix concède, dans cette troisième partie de l'œuvre, une grande importance aux sens alors que, dans la deuxième, elle tentait d'en juguler les effets. Toutefois, à y regarder de plus près, on remarque que les sens se sont eux aussi métamorphosés[555]. Ils se sont, nous utilisons ici une expression que Jean de la Croix n'aurait probablement pas démentie, spiritualisés[556]. C'est ainsi que la voix poématique déclare dans « Otoño » :

[555] On rappellera, ici, les propos de Ramón del Valle-Inclán publiés dans la *Lámpara maravillosa* en 1916 : « El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna », *in* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 84.

[556] À ce propos, Melquiades Andrés écrit dans l'ouvrage qu'il consacre à saint Jean de la Croix, dans le chapitre intitulé « Los sentidos espirituales. » : « Los místicos hablan con frecuencia de « sentidos espirituales ». Sirven para el trato con Dios, tienen su asiento en el alma y guardan una estrecha analogía con los sentidos externos e internos : vista y oído interiores se asocian al entendimiento ; gusto y olfato, a la voluntad ; el tacto espiritual pertenece a toda la sustancia del alma y se encuentra en toda ella, como el tacto sensitivo en todo el cuerpo. Con el olfato espiritual el alma percibe algunas veces olores y fragancias interiores que le penetran y recrean ; con el gusto, suavidades y dulzuras. De los sentidos espirituales tratan largamente las grandes teologías místicas del siglo XVII y principios del XVIII. » *In* Melquiades Andrés, *San Juan de la Cruz*, colección Creencias, Madrid, 1996, p. 119.

¡ Encantamiento de oro ! ¡ Cárcel pura,
en que el cuerpo, hecho alma, se enternece,
echado en el verdor de una colina !

L'odorat ne fonctionne plus comme auparavant, et le « moi » ne perçoit plus les odeurs de la même façon, car il semble, maintenant, que la fragrance tienne plus du souffle, comme le suggère la voix poématique dans les derniers vers de « Octubre » :

Y se levanta
de todo no sé que hálito, que trae,
triste de no morir más aún, la rosa [557].

Il en va de même aussi bien avec la vue qu'avec l'ouïe. Bien qu'encore parfois de façon hésitante, l'âme du locuteur poématique est désormais capable de reconnaître les signes d'éternité que les choses portent gravées en elles-mêmes. C'est ainsi, pensons-nous, que le poème « A mi alma » peut être entendu :

Siempre tienes la rama preparada
para la rosa justa ; andas alerta
siempre, el oído cálido en la puerta
de tu cuerpo, a la flecha inesperada.

[557] On soulignera la référence implicite faite ici au vers de sainte Thérèse d'Ávila « *Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero*. / Vivo ya fuera de mí, / después que muero de amor, / porque vivo en el Señor, / que me quiso para sí ; / cuando el corazón le di / puso en mí este letrero : *Que muero porque no muero*. […] », *in* Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, transcripción, introducciones y notas de Efren de la madre de Dios, I. C. D y Otger Steggink, O. Carm., Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1997, p. 654-655. Nous préciserons que le parallélisme s'arrête à la formulation dans la mesure où si sainte Thérèse vit l'union avec Dieu comme une évasion de son corps, il n'en est absolument pas ainsi pour Juan Ramón Jiménez, puisque l'union avec ce que nous avons nommé le grand tout implique, au contraire, une ouverture sur l'autre et sur le monde, mais aussi une plongée au plus profond de soi-même.

Una onda no pasa de la nada,
que no se lleve de tu sombra abierta
la luz mejor. De noche, estás despierta
en tu estrella, a la vida desvelada.

Signo indeleble pones en las cosas.
Luego, tornada gloria en las cumbres,
revivirás en todo lo que sellas.

Tu rosa será norma de las rosas,
tu oír de la armonía, de las lumbres
tu pensar, tu velar de las estrellas.

De fait, le premier vers de ce sonnet paraît affirmer que les sens du locuteur sont tout à la fois purifiés et en alerte. Ils sont, maintenant, aptes à recueillir l'essence de chaque chose, cette essence symbolisée, dès le deuxième vers, par cette « rosa justa ». Son âme en éveil, « alerta », « despierta » attend, tout comme le rosier du sonnet IV, que la beauté se manifeste. Le poète semble dès-lors, pour reprendre une expression de Heidegger, « habiter en poète[558] », et tout son corps n'est plus qu'un vaste temple, lui aussi purifié, à la porte duquel l'âme veille, éveillée qu'elle est à la vie. L'âme est prête à accueillir cette beauté désirée qui n'est autre que l'amour véritable évoqué par cette « flecha inesperada». Plus encore, consciente de la beauté, la voix poématique sait, grâce à l'âme dont elle s'est dotée, l'éclairer de la meilleure lumière[559]. En d'autres termes, la voix est capable de nommer la beauté qu'elle perçoit avec

[558] Martin Heidegger, « … L'homme habite en poète… », *in Essais et conférences*, Gallimard, 1980, p. 224-247.
[559] La vision que Juan Ramón Jiménez a du néant nous aide à mieux comprendre ce sonnet. Dans ses aphorismes, il nous parle du néant en ces termes : « La nada es sin duda alguna la eternidad perfecta. », « Concibo la nada como la limpia conciencia del todo. » *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1885 et 1826, p. 310.

justesse et de lui attribuer le signe indélébile qui lui permettra de renaître sans cesse. En un mot, la voix s'engage, ici, sur le chemin de l'éternité. Le locuteur poétique acquiert, peu à peu, la capacité de regarder ce qui l'entoure avec les yeux de l'âme et révéler la part d'éternité propre à chaque chose.

Le locuteur poématique sait qu'il possède désormais une ouïe à ce point épurée qu'il lui est possible d'entendre ce qui demeure inaudible au commun des mortels. Tout son corps d'ailleurs n'est bientôt plus qu'une oreille, capable de percevoir les plus petits signes d'un amour devenu divin. C'est ainsi qu'on lira le premier quatrain du sonnet cité ci-dessus.

Le toucher même s'est purifié. Et c'est un bonheur pur et neuf que le locuteur éprouve lorsque sa main cueille la mauve ou arrête l'onde du courant, comme il le déclare sur un ton jubilatoire dans le premier tercet du sonnet XLVIII :

¡ Con qué encanto seguí las mariposas,
cómo cogí la malva del vallado,
y paré el agua con mi mano abierta !

En un mot, tout son corps semble maintenant plus divin ; sa chair tout entière s'est divinisée, et c'est avec des sens neufs, dont l'acuité est désormais maximale, qu'il appréhende le monde qu'il fait sien. La voix peut donc s'émerveiller de ce qu'elle ressent au premier tercet du sonnet LV :

¡ Encantamiento de oro ! ¡ Cárcel pura,
en que el cuerpo, hecho alma, se enternece,
echado en el verdor de una colina !

C'est une voix neuve qui est sur le point de s'exprimer ; un peu à l'image de cet homme nouveau qui est né chez saint Jean de la Croix une fois le chemin

parcouru[560] ; une voix poétique nouvelle, intimement unie au monde, qu'elle a, d'un certain côté, contribué à créer et que l'auditeur, tout comme le locuteur, entend dans le sonnet LIV « Voz de niño ». Dès lors, elle est prête à accueillir la beauté absolue, comme elle le dit dans « A mi alma » : « Siempre tienes la rama preparada / para la rosa justa ». On retrouve d'ailleurs confirmation de cette idée lorsque Juan Ramón Jiménez écrit dans un de ses aphorismes qui a pour titre « El poeta nuevo » :

> *Todas las estaciones esconden una rama : en flor, con hojas verdes, con fruto o reentrada ; rama lira de nota íntima, para la "mano que sabe encontrarla".*
>
> *Las manos de los brazos que buscan (y encuentran a veces) esas ramas son las ramas y las flores de la primavera humana.*
>
> *Y se convierten, por ese contacto con el secreto natural, en ramas y flores divinas de la carne con alma* [561].

Toutefois, il est encore un élément dans ce troisième mouvement qui fait obstacle à l'union et que la voix, si elle veut la réaliser, doit purifier : le Temps. Pour que l'union puisse advenir, il faut que le locuteur épure sa mémoire et la vide du quotidien qui la pollue. On comprend dans ces conditions qu'il intitule une de ses compositions « Rey del olvido ». Dans ce travail de purification de la mémoire, l'espoir, comme chez saint Jean de la Croix, joue un rôle de tout premier plan[562]. Cela apparaît nettement dans le sonnet intitulé, précisément,

---

[560] On renverra plus particulièrement à *Llama de amor viva*, op. cit., 3, 18-23 et 3-36 ; *Subida al Monte Carmelo*, *op. cit.*, II, 24.

[561] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 2857, p. 462.

[562] À ce propos on renverra à l'étude de Melquiades Andrés sur saint Jean de la Croix lorsque ce dernier écrit : « El camino de purificación de la memoria por medio de la virtud infusa de la esperanza es similar al del entendimiento por medio de la fe ; pero más sútil que éste », *in* Melquiades Andrés, *San Juan de la Cruz*, *op. cit.*, p. 166. On se reportera également à saint Jean de la Croix lui-même lorsque celui-ci déclare : « […] o que pretendemos es que el alma se una con Dios según la memoria en esperanza. Lo que espera es […] lo que no se

« Esperanza ». Il s'agit visiblement, pour le poète, d'incorporer à sa mémoire, au présent mais aussi au futur, le passé épuré ; autrement dit, de lire différemment la ligne du temps afin d'atteindre ce que nous avons déjà appelé l'instant devenu éternité. Ce que Ramón del Valle-Inclán écrit dans *La lámpara maravillosa* (1916), à propos du temps, peut être éclairant à plus d'un titre :

> *Yo también quería advertir en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante, creando la divina identidad de todos los ayeres con todos los mañanas. Fue una áspera disciplina hasta encontrar la norma estética sobre el mismo sendero que conduce a la beata quietud. Estaba solo, sin otra alma que me adoctrinase, y caminaba en noche oscura. Solamente me guió el amor de las musas* [563].

Cette purification réalisée, le « moi » est à même de percevoir l'éternité de l'instant, ce moment éphémère où chaque chose révèle son essence. C'est ainsi que dans le sonnet XLII, « Setiembre », la voix poématique est apte, désormais, à saisir ce moment d'équilibre parfait, et néanmoins éphémère, où toute chose paraît en son point de maturité extrême comme on peut le constater à la lecture du deuxième quatrain :

> *Una inminencia*
> *de algo que va a no ser más, la frecuencia*
> *del viento, el leve lamentar doliente*
> *del gorrión, le dan a lo presente*
> *anuncios vagos de mortal ausencia.*

posee y […] cuanto menos se posee de otras cosas, más capacidad hay y más habilidad para esperar lo que espera […]. Según esto, cuanto más el alma desposesionare la memoria de formas y cosas memorables que no son Dios, tanto más pondrá la memoria en Dios y más vacía la tendrá para esperar de él el lleno [de la misma] ». *In* San Juan de la Cruz, *Subiba al monte Carmelo*, *Obras completas*, introducción y notas doctrinales Federico Ruiz Salvador, *op. cit.*, Libro III, capítulo 15, 8, p. 359.

Retrouver cet instant, le percevoir, le saisir, et donc d'un certain point de vue le comprendre, c'est également en retrouver l'origine et, par là même, le sens profond. Le poète tend perpétuellement vers ce point originel et essentiel. À l'image de cette étoile qui dans le sonnet XLVI semble nous parler, comme d'ailleurs l'indique le titre de la composition, d'un « Mai spirituel » et qui n'a de cesse de vouloir retrouver son centre, comme le suggère le « moi », dans le premier tercet :

Lo mismo que la sangre que la estrella fuera
dejando, mientras sube y arde
hacia sí, la ancha sombra cae, fría.

Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas de la récurrence d'images qui mettent l'accent sur la naissance, la renaissance, le renouveau, comme, par exemple, lorsque le locuteur poématique se déclare, dans le sonnet XLVIII : « Perdido en la alborada de las cosas. ». Dans la même veine, on pourrait également faire référence au sonnet intitulé « Hierro », dans lequel les blessures que l'arbre subit dans sa chair se métamorphosent immédiatement en repousses d'autant plus vigoureuses tout comme, de par le parrallélisme que le locuteur fait entre l'arbre et lui même, les douleurs subies par le « moi » stimulent d'autant son désir d'élévation[564]. Enfin, retrouver cette origine, cet instant, ce centre, c'est comprendre l'intégralité de la trajectoire de l'existence de la chose ou bien de l'être dont on parle ; c'est donc en percevoir son essence, sa part d'éternité. Nous renverrons une fois encore à Valle-Inclán qui nous semble non seulement illustrer mais éclairer notre propos :

[563] Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 143.
[564] On notera que le poème fonctionne en quelque sorte comme un développement, une métamorphose de la dédicace, où le texte d'Horace dit en substance : « Comme l'yeuse coupée par la dure hache à double tranchant sur le fertile mont Algide de lui-même trouve la puissance de son feuillage noir et son âme de fer », traduit par nos soins. Horace, *Odarum seu carminum libri*, ed. Vollmer, 1907, Villeneuve, coll. Budé, 1926 *sqq*.

Cuando los ojos quieren mirar fuera de la caverna oscura, quedan ciegos de luz, divina Cáligo de cuantos alcanzan una comprensión del mundo más allá de la enseñanza temporal y mortal de los sentidos. Como Ireneo Alejandrino, el iniciado no mira el vuelo de la flecha porque penetra en la conciencia del arquero. Sabedor de los caminos, sin ser ellos desenvueltos. Y el camino de la flecha estuvo antes en el ojo y en la mente del arquero [565].

Une fois le temps purifié, épuré, toutes les composantes indispensables à l'union sont alors réunies. Celle-ci apparaît en divers endroits de ce troisième et dernier mouvement, elle prend différents visages que nous nous proposons, succintement, d'identifier.

L'union, espérée ou réalisée, s'exprime dans cette ultime partie au travers de divers éléments. La lumière tout d'abord. Une lumière parfois intense, émanant d'un pur cristal[566] tel « El blanco imán de tu carnal diamante » dont parle la voix poématique et qu'il poursuit tout au long du sonnet intitulé « Sueño ». Une lumière qui paraît aveuglante et dans laquelle se fond un papillon, devenu lui-même lumière ; tel est le spectacle auquel assiste le locuteur poématique dans « Octubre » : « […] y una sola mariposa, / luz, se sume en la luz… » ; une lumière pure qui éclaire jusqu'au plus profond de l'onde et que l'on retrouve dans « Elejía ». Une lumière dorée, filtrée par les nuages, comme, par exemple, dans « Esperanza ». Une lumière enfin qui luit

[565] Il écrit également dans le même sens : « En todos los momentos del mundo la belleza ha sido una cifra de amor y una clave teológica, pero este vuelo místico sólo lo alcanza cuando rompe el enigma ternario del Tiempo : La estética entonces se revela como una aspiración al éxtasis, y devuelve a la vida su significado religioso, divinamente bello », Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 142 et 124.

[566] Saint Jean de la Croix, dans *Llama de amor viva*, utilise une image similaire pour parler de l'Union avec Dieu : « Bien así cuando el cristal limpio y puro es embestido de la luz, que cuantos más grados de luz va recibiendo, tanto más de luz en él se va reconcentrando y tanto más se va él esclareciendo ; y puede llegar a tanto por la copiosidad de luz que recibe, que venga él a parecer todo luz, y no se divise entre la luz, estando él esclarecido en ella todo lo que puede recibir de ella, que es venir a parecer como ella ». *In* San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, *in Obras completas*, *op. cit.*, Canción 1, 10-13, p. 792.

d'un éclat sans pareil dans une nuit obscure, nous pensons ici à « La estrella sola […] » de « Mayo espiritual ».

L'union semble résider, ensuite, non pas comme chez saint Jean de la Croix en une Trinité divine, mais en une trinité humaine qui présuppose que la voix ait retrouvé aussi bien la pureté de l'enfance que l'image de la femme et de l'homme des origines. On pense naturellement au sonnet intitulé « Hombre solo », dans lequel la pensée apparaît soudain sous la forme d'un « Niño puro otra vez […] », mais aussi au sonnet LIV, qui a précisément pour titre « Voz de niño », auquel nous avons déjà fait référence à plusieurs reprises. Pour le poète, il est essentiel de retrouver l'image adamique de l'enfant comme le souligne d'ailleurs Ramón del Valle-Inclán dans une optique similaire à celle de Juan Ramón Jiménez :

> *Cuando mires tu imagen en el espejo mágico, evoca tu sombra de niño. Quien sabe del pasado, sabe del porvenir. Si tiendes el arco, cerrarás el círculo que en ciencia astrológica se llama el anillo de Giges* [567].

En ce qui concerne la pureté de l'image féminine, elle apparaît de façon récurrente tout au long de ce deuxième mouvement ; que ce soit dans le sonnet L, déjà mentionné ci-dessus, ou encore dans « Rey de vanidades », la perfection de l'image de la femme et la pureté de la fin de l'après-midi se superposent dans le premier tercet et conduisent le locuteur à déclarer :

[567] Comme le précise Javier Blasco Pascual dans son édition, déjà citée, de *La lámpara maravillosa*, Giges était un roi légendaire de Lidie, dont parle Hérodote. Dans une légénde grecque, son anneau rendait invisible celui qui le portait alors que, dans la tradition de l'occultisme on associe cet anneau à l'image d'Uroboros, et il signifie, plutôt le mystère et la magie. Chez Valle-Inclán, l'anneau de Giges ne rend pas invisible qui le porte mais, au contraire, cela est particulièrement intéressant, il permet à celui qui le détient de voir l'invisible, *in* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 85.

Mujer al fin, la tarde, vanamente
se desnudaba de su luz ; las cosas
quedábanse sin ansia y sin sentido…

Dans « Hombre solo », l'image adamique de l'enfant, assimilé au vers cinq à la pensée du locuteur, de la femme et de l'homme, semblent fusionner, constituant ainsi cette « varona muerta » au vers quatorze qui donnera naissance à un « moi » qui se percevra, alors, comme contenant en lui-même l'univers tout entier. La voix reconnaît, en effet :

Perdido en la alborada de las cosas,
el universo fui, resucitado
del corazón de la varona muerta.

C'est donc au prix d'un retour aux origines que le poète peut atteindre le centre même de son âme et se constituer ainsi en « être complet » ; tout son être tend vers ce point tel qu'il apparaît peut-être dans « Espacio » lorsque la voix s'écrie :

Enmedio hay, tiene que haber un punto, una salida ; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es y que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos [568].

[568] Juan Ramón Jiménez, *En el otro costado (1936-¿ 1954 ?)*, « Espacio », fragmento I, *in Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, p. 550-551.

C'est à ce moment seulement qu'il lui sera possible d'espérer s'unir à la beauté absolue. Il s'agit, ici, d'une union trinitaire et transcendante, mais d'une union différente de celle vécue par saint Jean de la Croix, car parfaitement humaine bien que débouchant sur le divin. D'où, probablement, l'attachement de Juan Ramón Jiménez à des images christiques[569]. Celles-ci s'expriment à plusieurs endroits du texte comme, par exemple, dans le sonnet XLV où le coucher du soleil vient offrir au locuteur une couronne qu'il semble refuser comme il est suggéré dans le premier quatrain :

Coronaba la tarde mi tristeza
con sus multiplicados resplandores,
y eran oro magnífico estas flores
mustias, adorno vil de mi cabeza.

Cette couronne, d'ailleurs, volera en un éclat démultiplié de papillons lorsque le « moi » sera redevenu lui-même. Elle n'a plus, on le voit, le sens qu'elle pouvait avoir dans le deuxième mouvement du recueil[570]. De fait, si l'on trouve dans cette troisième partie de l'œuvre des allusions au Christ, parfois très claires d'ailleurs, ce n'est pas par volonté de faire ressortir la Passion douloureuse mais l'union et l'amour retrouvé. Un amour qui se présente désormais dans la quiétude la plus totale, comme on le perçoit par exemple dans le premier tercet du sonnet XLV où la voix déclare : « […] las cosas /

[569] À ce propos, Juan Ramón Jiménez intitule un de ses aphorismes « Mi Cristo y mi Dios », dans lequel on peut lire : « Mi dios, digo, la divinidad en que yo creo, lo divino, es para mí la conciencia, mi conciencia. Cristo es mi mejor ejemplo humano, más que Buda, por el heroísmo ; más que Sócrates, por la virjinidad ; más que Platón, por el espíritu sencillo », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.,* aphorisme n° 3762, p. 661. On retrouve la même idée dans « La transparencia, Dios, la transparencia » où, s'adressant à Dieu, le locuteur poétique s'exclame : « Tú, esencia, eres conciencia ; mi conciencia […] », *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van*.) *(1936-1954)*, edición de Alfonso Alegre Heitzman, *op. cit*., p. 265.

[570] On pense plus particulièrement, ici, au sonnet XXXVIII :

« ¡ Torne el amor, y cíñame a la frente
su corona dramática de espinas,

quedábanse sin ansia […] » ou bien encore dans « El jardín » lorsque la voix dit :« […] Nada está anhelando / y todo está contento y en su hora, / sin ansia y sin temor de la mundanza ». On retrouve ici, en quelque sorte, la troisième voie qui, selon Ramón del Valle-Inclán, conduit l'âme vers l'éternelle Beauté. Souvenons-nous de ce qu'il écrit dans *La lámpara maravillosa*, lorsqu'il parle de ce troisième stade du cheminement spirituel : « Tercer tránsito, amor con renunciamiento y quietud[571] ».

Pour finir, on notera que l'union réalisée par le poète s'exprime également dans le lexique même qui est utilisé dans cet ultime mouvement du recueil. On soulignera par exemple des mots comme « plenitud » (XLIV, v.6), « Única » (XLVI, v.3) ou bien un verbe tel que « arrobáis » (XXXIX, v.3) qui, dans « Árboles altos », convoque le substantif « éstasis ». Et il s'agit bien d'extase dans cette dernière partie. De l'extase que procure l'union ainsi que de la capacité d'avoir immobilisé l'instant et de l'avoir ainsi métamorphosé en éternité. De l'extase que procure le sentiment de se constituer désormais en tant que centre d'un univers car, comme le pense aussi Ramón del Valle-Inclán : « Toda expresión suprema de belleza es un divino centro que engendra infinitos círculos[572] ». Cette dernière remarque nous amène à considérer une autre voix du passé, importante, elle aussi, à l'heure de considérer ce chemin spirituel qui nous occupe, celle de Platon.

⇨ Platon, voir et savoir.

En effet, l'image d'un « moi » dont la dynamique de la pensée pourrait se matérialiser sous la forme d'un cercle dont il occuperait le centre et d'où il

porque la adornes tú con la de rosas ! »

[571] *In* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 66.

[572] *In* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 161. Dans le même sens il ajoute, quelques lignes avant, dans son œuvre : « Ser centro es hacerse extático y vivir en la hora sagrada del Génesis. », *ibid.*, p. 160.

partirait pour se diriger vers sa périphérie pour ensuite regagner sa position centrale, mû alternativement par un mouvement d'expansion et de repli, matérialiserait assez bien tant la démarche suivie par la pensée jiménienne que celle déjà adoptée par la pensée platonicienne[573]. D'ailleurs, le poète andalou lui-même s'est réclamé, à plusieurs reprises, de la philosophie platonicienne comme on peut le vérifier lorsqu'il écrit à Luis Cernuda :

> *Soy, fui y seré platónico. La espresión alada, graciosa, divina, y nada más, nada menos. Que otros sean los albañiles o los panaderos plásticos del idioma español. Si, como creo, el verbo ha de ser en el fin de tanto como en el principio, es porque es inefable* [574].

On perçoit très nettement ici l'allusion faite par Juan Ramón Jiménez à ce que déclare Platon dans *Ion* :

> *[…] les poètes nous disent à nous – tout le monde sait cela – , que, puisant à des sources de miel alors qu'ils butinent sur certains jardins et vallons des Muses, ils nous en rapportent leurs poèmes lyriques et, comme les abeilles, voilà que eux aussi se mettent à voltiger. Là, ils disent la vérité. Car c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de composer avant de se sentir inspiré par le dieu* [575] *[…] .*

---

[573] On rencontre cette idée de cheminement vers un centre imaginaire, qui ne serait autre que soi-même, chez Platon dans le *Phédon* par exemple, lorsque le philosophe parle de celui qui est à la recherche de la vérité et de la beauté et dit que la philosophie procède en : « […] exhortant à se recueillir et à se concentrer […] » *in* Platon, *Phédon*, *in Apologie de Socrate*, *Criton*, *Phédon*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1981, 82c-83b, XXXIII, p. 137.

[574] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, *in Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 761.

[575] Platon, *Ion*, traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto, editions Garnier-Flammarion, Paris 2001, 534 a-b, p. 101. On notera que Juan Ramón Jiménez, lorsqu'il évoque la poésie, utilise fréquemment l'image de l'aile ou de l'oiseau. On la retrouve d'ailleurs de façon relativement récurrente dans les *Sonetos*

S'il est erroné d'établir une équivalence rigoureuse entre philosophie et poésie, il n'en reste pas moins que le chemin spirituel jiménien a d'étranges similitudes avec celui emprunté par Platon. Ainsi, par exemple, on trouve chez Platon cette même nécessité d'une tripartition que nous avons identifiée chez le poète andalou. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer la vision tripartite que Platon a de l'âme puisqu'il distingue successivement l'âme désirante et sensuelle, l'âme qui ne sait pas mais a soif de savoir, portée qu'elle est vers le Beau et, enfin, l'âme attirée par la connaissance de l'intelligible, c'est-à-dire, en d'autres termes, par la connaissance de l'invisible, des essences et des Idées[576]. Mais plus encore, on trouve chez le philosophe une dynamique de pensée qui a sans doute nourri celle de Juan Ramón Jiménez.

↳ Une dynamique d'ouverture et de repli : l'acquisition de la conscience.

On songera, pour commencer, à l'allégorie de la caverne, d'ailleurs reprise par le maître lui-même :

---

espirituales. Nous en donnerons ici quelques exemples : « Como en el **ala** el infinito **vuelo**, » (I), « ¡ Bandera, sonreir, vilano, **alada** / primavera de junio, brisa pura... » (XV), « **Ave** y viento, doble **ala** y armonía, » (XXI), « ... y cae, rota y **desalada**, luego, / en una confusión de hojas sin vida. » (XLII), « En un rincón se cae, al fin, sin **vuelo**, / ahogándose de sangre, fría el **ala**, / palpitando de anhelo y de torpeza. » (XLIII), « Lo finges todo, y todo con tus **alas** / sujetas, sin pedirme por tu vida, / lo llenas de fragancias y colores... » (XLIX), Dans le même esprit Juan Ramón Jiménez déclare dans ses aphorismes lorsqu'il tente de définir la poésie : « La poesía es como un **pájaro** que nos llega, en instante arrobamiento, del cielo al corazón. La virtud está en saberla lanzar del corazón al cielo nuevamente », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 632, p. 128. Les passages soulignés le sont par nos soins. On retrouve trace de son intérêt pour Platon dans son cours sur le Modernisme lorsqu'il écrit : « ¿ Qué sería, según Platón, la inspiración ? El poeta es [un] medio. Un dios inspira a un humano y el humano es [el] medio. Mirando un árbol, una persona, etc., puede recibir un choque que le hace producir un poema… », *in* Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo, apuntes de curso (1953)*, ed. de Jorge Urrutia, *op. cit.*, p. 112. Toutefois, on notera que le poète andalou établit une différence entre poésie et philosophie, et l'on peut lire : « No he dicho que la poesía no puede ser ideológica, sino filosófica. La poesía no procede por silogismos. Puede haber poesía metafísica. Filosofía supone razón. Un poeta puede escribir crítica aparte de su poesía. [De hecho, los poetas no pueden ser, a la vez] poetas y filósofos. Platón empezó escribiendo poemas, luego fue filósofo. En el *Fedro* nos dice que le poeta es alado, sacro y gracioso (no puede ser filosófico). Se mueve dentro del misterio y el encanto del mundo. Lo que se llama profundidad en filosofía es intensidad en poesía. Intenso, gesto, expresión. El poeta no es un filósofo sino un adivino, un clarividente », *ibid.*, p. 90.

[576] On renverra à ce sujet à ce que dit Platon dans *La République*, IV.

En el fondo tranquilo de mi corazón, tengo un remanso de sombra y de cristal, una cueva de ensueño, que guarda recuerdos dorados y fantásticos, valles de primavera, paisajes de aldea esfumados en humo azul, campitos de niño, melancólicos camposantos, cielos estrellados… Es el refujio de mi vida, la sombra dulce y amiga de esta inefable nostaljia de mi alma [577].

Dans cette allégorie, on découvre l'image d'êtres emprisonnés qui souffrent essentiellement du mensonge et du leurre que représente la difficulté de contempler la beauté absolue[578]. On y perçoit indirectement, également, une mise en garde contre la tromperie que peuvent exercer les sens qui n'auraient pas encore été purifiés. Cette idée est très présente dans le *Phédon*, lorsque Platon déclare par la bouche de Socrate, en parlant de l'âme de celui qui est adepte des sciences :

[…] la philosophie l'encourage doucement, s'efforce de la délivrer, en lui montrant que, dans l'étude des réalités, le témoignage des yeux est plein d'illusions, aussi celui des oreilles et des autres sens, en l'engageant à se séparer d'eux, tant qu'elle n'est pas forcée d'en faire usage, en l'exhortant à se recueillir et à se concentrer en elle-même et à ne se fier qu'à elle-même [579] *[…].*

Mais, plus encore, on perçoit dans l'allégorie de la caverne ce mouvement d'expansion et de repli qui sera si fréquent chez Juan Ramón Jiménez. De fait, les hommes tenus prisonniers en cette caverne s'ouvrent au monde dans un

[577] Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, prólogo de Francisco Garfías, Aguilar, Madrid, 1969, p. 71.
[578] On retrouve cette image de l'âme emprisonnée à plusieurs reprises dans l'œuvre de Platon ; en particulier dans le *Phédon*, lorsque Platon écrit en parlant de l'âme qu'elle « était véritablement enchaînée et soudée à leur corps et forcée de considérer les réalités au travers des corps comme au travers des barreaux d'un cachot, au lieu de le faire seule et par elle-même, et qu'elle se vautrait dans une ignorance absolue », *in* Platon, *Phédon*, *in Apologie de Socrate*, *Criton*, *Phédon*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1981, 82c-83b, XXXIII, p. 137.

mouvement libérateur qui, immédiatement, est suivi d'un mouvement de repli et de retour sur eux-mêmes. Cette dynamique est, de fait, récurrente chez le poète andalou. On la rencontre avec force, entre autres, dès le sonnet inaugural, lorsque la voix poématique joue, ici de façon remarquablement synthétique, sur la limite et l'illimité :

La claridad sin fin de su hermosura
es, cual cielo de fuente, ilimitada
en la limitación de tus orillas.

On pressent également ce jeu entre un dehors et un dedans, une ouverture et un repli, dans le sonnet intitulé « A la poesía », plus particulièrement dans le deuxième quatrain :

Por ti es fuerte tu cárcel ; por ti amena
su soledad inerme. Inmensa aurora
es tu sombra interior, fresca y sonora
en el yermo sin voz que te encadena.

Ce mouvement de la pensée s'exprime également chez Platon dans l'allégorie de l'attelage ailé[580] bien que différemment, cette fois-ci, puisqu'il s'agit moins d'ouverture et de repli que d'ascension et de chute. L'âme, selon Platon, suit parfois un mouvement ascendant, se dirigeant ainsi vers le monde intelligible, parfois aussi sa chute l'entraîne ou plutôt la précipite vers le monde sensible. On retrouve ce même mouvement alternatif d'élévation et de chute dans *Sonetos espirituales*[581]. Cette alternance est particulièrement sensible dans

[579] *Ibid*., p. 137.
[580] Platon, *Phèdre*, traduction et notes par Emile Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, 246a-249b.
[581] On notera, à titre indicatif, que le verbe « bajar » est présent dans les deux premiers mouvements du recueil, il en est absent du troisième. Ce n'est probablement pas un hasard, dans la mesure où la voix poématique est,

le sonnet XXVII, dans la mesure où la voix poématique fait coexister ce double mouvement au sein même du premier tercet :

¡ Oh subir, oh caer de pena y gracia,
correspondencia eterna de ideales
cuidados, satisfechos vanamente !

Dans le sonnet XXVIII, avec l'image du jet d'eau, image récurrente dans *Sonetos espirituales*, puisqu'elle apparaît également dans le sonnet apertural, c'est tout à la fois l'image du cercle, du centre, d'un mouvement alternativement ascendant et descendant qui se fait jour comme on peut le remarquer à la lecture du premier tercet :

… Cantando sola ya, seguía
mi alma tu canto, chorro de frescura
que caía cual en su propia fuente,
en el cáliz abierto de mi pena…

Dans ce tercet, on soulignera que cette image peut parfaitement être qualifiée de métapoétique puisqu'elle s'applique clairement au « moi » et qu'elle est nettement en rapport avec la création poétique. Ici, la voix nous « donne à voir » son mode de fonctionnement en matérialisant, sous les traits d'un jet d'eau qui s'élève puis retombe dans la vasque-calice qui l'a vu naître, la dynamique même de sa pensée. Cette dynamique de la pensée débouche, chez le locuteur, sur ce que nous pourrions appeler une découverte. En effet, le locuteur poématique prend conscience dans le second tercet du sens et de l'existence même de cette voix qui pourrait bien appartenir à ce « poeta muerto », auquel il dédie sa composition. Grâce à ce mouvement de la pensée,

dans la dernière partie de l'œuvre, proche de l'union. En ce qui concerne le verbe « subir » on remarquera qu'il est présent au sein des trois parties du recueil.

il prend conscience de l'existence, dans les hauteurs vertes et célestes, de l'existence de cette étoile et entend distinctement cette voix désormais absente mais ô combien présente pour lui.

De la même façon que, chez Platon, cette dynamique de la pensée débouche sur la connaissance, elle semble aboutir, chez Juan Ramón Jiménez, à la conscience intense aussi bien de ce qui entoure le locuteur poématique que de l'univers qu'il porte en lui. Cette idée est très clairement exprimée lorsque le poète déclare :

> *Mi dios es la conciencia sucesiva del mundo ; la suma de conciencia que los hombres clarividentes han ido acumulando para el futuro de cada día. A esa conciencia le debo yo lo mejor que soy y tengo, y cada uno de los hombres que han ayudado a formarla saben que otros la estamos agradeciendo. Y nos ayudan además en lo necesario. Eso lo sé yo, que he recibido el don y lo he dado* [582].

On retrouve bien ici, entre autres, l'idée platonicienne selon laquelle connaître c'est, en quelque sorte, voir et savoir reconnaître[583]. L'âme chez Juan Ramón Jiménez, tout comme chez Platon, semble être une fonction médiatrice entre le

---

[582] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3757, p. 660. Cette idée surgit à plusieurs reprises dans ses aphorismes, par exemple dans un aphorisme intitulé « Por conciencia del amor » :

« Hay, sin duda, un principio. Si algunos poetas le han encontrado nombres provisionales, que no nos bastan : el Verbo, el Dios, la Acción (nombres diferentes en cada idioma), un poeta, un nombrador del Universo, le encontrará, un día, el nombre verdadero y único, un nombre que defina toda la verdad física y moral y que suponga toda la belleza moral y física. Mientras, no sabremos lo que es.

Para mí, por el momento, y mientras no se me dé nombre mejor, el principio de todo es la Conciencia, porque lo que sabemos lo sabemos por la Conciencia. Porque la Conciencia es superior al Verbo y la Acción. Por la Conciencia sabemos también lo que son el Verbo y la Acción y sabemos que dios, palabra, no significa nada superior a la Acción, Verbo o Conciencia.

Pero no es necesario adorar ni levantar templos a la Conciencia, hay que suprimir esa idolatría de la adoración al Principio. Lo que debemos es adorarnos nosotros y por amor ; nosotros, los seres que participamos de esa Conciencia y podemos comprendernos por ella. No hacen falta más templos ni para la Conciencia ni para nada. La Conciencia está en nosotros. Templo somos nosotros todos, y el universo con nosotros. Tenemos nuestro dios, es decir, nuestro amor conciente dentro. Por amor conciente todos somos dioses, en parte, de todos y de todo y todo no es más que nosotros todos », aphorisme n° 358, p. 660-661.

[583] Nous pensons ici en particulier, une fois encore, à l'allégorie de l'attelage ailé.

sensible et l'intelligible. Cette idée d'échange entre deux mondes s'exprime, par exemple, dans les deux premiers quatrains du sonnet XXVII :

A la divina luz de las estrellas
que miran mi infinito desconsuelo
mis ojos andan, tristes, por el cielo,
perdidos locamente por entre ellas.

Estas estrellas claras son aquellas
que en noches puras de pasión y anhelo
bajaban, hechas manos, hasta el suelo
a entretenerse con mis dichas bellas.

Mais il est un autre thème fortement lié à la vision et commun tant au philosophe qu'au poète. Nous songeons ici au rapport existant entre réalité et illusion.

↳ De l'illusion de la réalité à la réalité de l'illusion.

La vision joue aussi bien chez Juan Ramón Jiménez que chez Platon, dans l'allégorie de la Caverne ou dans celle de l'attelage ailé par exemple, un rôle de tout premier plan. La vision apparaît bien, en effet, comme l'acte spirituel par excellence.

C'est avant tout la vue qui permet au « moi » d'acquérir une conscience de soi et des autres. Elle est à la fois source d'illusions et d'emprisonnement, mais elle possède également une vertu libératrice. C'est grâce à la vue que les hommes prisonniers dans la caverne où ils sont reclus prennent conscience, après avoir observé au prix de douleurs immenses la lumière du soleil, que ce

qu'ils voyaient n'était que projections. Dans le sonnet XLIII, l'oiseau qui, par inadvertance, est entré dans cette pièce obscure dont il ne parvient pas à s'échapper, car il n'a de cesse de se cogner au carreau de ses illusions, semble avoir une valeur similaire. Dans ce sonnet, la paroi sombre et grise de la caverne où les hommes sont tenus prisonniers s'est muée en vitre sur laquelle sont projetés les simulacres de la liberté. Mais c'est également la vue de cet oiseau enchaîné à ses propres illusions qui permet au locuteur poématique de prendre conscience des siennes grâce à une vision qui, à la différence de celle de l'oiseau, s'est épurée au fil du recueil[584]. Tout comme les prisonniers de la caverne qui refuseraient de sortir, l'oiseau est d'autant plus esclave qu'il se croit libre.

Toutefois, on pourrait dire, par ailleurs, que les illusions sont comme des passages obligés, des renoncements successifs et nécessaires pour aller vers la vérité et la beauté absolues. C'est précisément en les déclinant les unes après les autres, en les repérant, que le « moi » peut espérer atteindre aussi bien le Vrai que le Beau. En ce sens, les métamorphoses perpétuelles, réalisées par la voix poématique, ne seraient pas autre chose que des tentatives intuitives, parfois infructueuses, des illusions qui attendent, parfois douloureusement, de retrouver leur origine et donc leur vérité, c'est-à-dire, l'essence même de leur beauté.

Cette vision est relativement proche, somme toute, de la vision que Diotime a de l'amour dans *Le Banquet*. Pour l'Etrangère de Mantinée, l'amour est avant tout un moteur de transcendance. Elle s'emploie, face à Socrate, à retracer les étapes qui doivent conduire l'amant vers la Beauté absolue. Elle lui indique que l'amant doit successivement aimer la beauté d'un seul corps, puis passer à l'amour de la beauté des âmes, pour espérer, enfin, atteindre ce

[584] Nous renvoyons ici, pour une analyse plus détaillée, à l'interprétation de ce sonnet qui a été réalisée dans le chapitre intitulé « XVI^{e}-XVII^{e} : sur le chemin de la plénitude ».

moment tant attendu dans la vie d'un homme et qui conduit à la contemplation de la beauté absolue[585]. C'est ainsi qu'elle déclare à Socrate :

> *Si la vie vaut jamais la peine d'être vécue, cher Socrate, dit l'étrangère de Mantinée, c'est à ce moment où l'homme contemple la beauté en soi. Si tu la vois jamais, que te sembleront auprès d'elle l'or, la parure [586] […].*

Ces multiples visages de l'amour se retrouvent, sous d'autres traits, dans *Sonetos espirituales*. En effet, le locuteur poématique ne tient-il pas des propos similaires dans le sonnet II, entre autres, quand, usant de multiples images, il tente d'appréhender le vrai visage de l'amour et dit, dans le deuxième quatrain :

> *Eres la primavera verdadera ;*
> *rosa de los caminos interiores,*
> *brisa de los secretos corredores,*
> *lumbre de la recóndita ladera.*

Ici encore, le mouvement de la pensée jiménienne semble très proche de celui de la pensée platonicienne, nous en trouvons d'ailleurs confirmation lorsque le poète andalou écrit : « Dando vueltas a nuestras ideas solemos encontrar el centro del círculo ideal perdido[587] ». Aussi bien chez le philosophe que chez le poète, l'amour apparaît, de fait, comme un intermédiaire entre le sensible et l'intelligible. Par ailleurs, il semble que chacun d'eux emprunte deux voies similaires pour atteindre le Beau absolu et le Bien ; deux voies intimement

[585] On remarquera, là aussi, que la progression se réalise en trois étapes.
[586] Platon, *Le Banquet, Phèdre*, traduction et notes par Emile Chambry, *op. cit.*, 211b-212b, p. 73.
[587] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1902, p. 312.

liées. La voie de la connaissance, que l'on nommera voie de la conscience chez le poète andalou, et la voie intuitive de l'amour. Deux voies que l'on pourrait parfaitement qualifier, si l'on changeait de registre, de voie méditative pour l'une, et de voie contemplative pour l'autre. C'est d'ailleurs ainsi que Ramón del Valle-Inclán décrit et définit les deux modes d'accès à la connaissance comme on le remarque dans la *La lámpara maravillosa* :

> *Hay dos maneras de conocer, que los místicos llaman Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad, y la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones y pensamientos con pensamientos* [588].

On voit donc bien qu'avec saint Jean de la Croix, d'une part, et Platon de l'autre, deux grandes voies ont été ouvertes. D'une certaine façon, le poète moguérien se trouve à la confluence de ces deux grands courants de pensée, et l'on gagera que c'est, entre autres, à partir de l'un et de l'autre qu'il se construit une véritable religion laïque du Beau et du Bien ; deux termes qui résument l'objet de sa quête spirituelle. À ce stade de la réflexion, et à la lumière de ce qui vient d'être dit, il nous semble important de revenir sur l'organisation tripartite des *Sonetos espirituales* ainsi que sur les marques qui apparaissent dans le texte et contribuent à construire le chemin spirituel défini antérieurement en ayant pour objectif de définir, de façon plus synthétique, les trois mouvements du recueil.

[588] Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 65.

♦ Les étapes du chemin jiménien.

Il s'agit maintenant, tout en mettant à profit les éclairages antérieurs, de percevoir ces trois parties du recueil en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Quel sens renferment donc les termes de « Amor », « Amistad », « Recojimiento » ?
⇨ « Amor » ou le désir unilatéral de possession.

L'amour, dans ce premier mouvement du recueil, peut se résumer à une recherche narcissique prise dans le sens le plus commun. En effet, le « moi » ne vise, dans « Amor », qu'un moyen de satisfaire l'état de manque douloureux qu'il ressent. De fait, tout semble centré autour de la voix poématique. Elle ramène tout à elle dans un souci, entre autres, de pérenniser les petits moments de bonheur passagers qu'offre une béatitude purement terrestre et humaine qu'elle craint de perdre en s'engageant dans une quête supérieure.

On a pu noter à ce propos que, dans cette partie inaugurale, les sens et les plaisirs qui s'y rapportent jouent un rôle de premier plan, même si ces derniers, en fin de compte, ne sont qu'éphémères. Nous sommes donc ici en présence d'un amour purement humain dont la valeur transcendantale a bien du mal à s'affirmer. Ce type de relation qui implique l'autre n'est en réalité qu'un retour à soi, orienté par un désir unilatéral. De ce fait, l'autre apparaît, le plus souvent comme un instrument qui rend toute réciprocité impossible. Cette absence de réciprocité, qui trouve son origine dans la nature même de la relation dans laquelle se trouvent le « moi » et le « toi », contribue grandement à expliquer le combat, la tension, qui caractérisent les rapports qui les unissent, ou plus exactement les désunissent. Cette tension, on le remarquera, est d'autant plus forte de par la proximité textuelle du « yo » et du « tú » dans les sonnets appartenant à ce premier mouvement.

L'amour, ici, n'est pas sans rapport avec ce dieu, aux origines incertaines, qui n'est jamais parvenu à figurer parmi les membres de la famille

des douze maîtres de l'Olympe : nous songeons à Eros, ce dieu qui n'est ni mortel ni immortel et tient tout à la fois de *Pénia* et de *Poros*. Ce dieu qui oscille, perpétuellement, entre savoir et ignorance. Son unique souci est l'impossible possession de l'autre et son désir de possession se présente comme la marque même de son échec renouvelé.

Si l'on considère d'ailleurs les possessifs qui apparaissent dans ce premier mouvement du recueil et qui peuvent être, à notre avis, de bons indicateurs, qu'ils soient singuliers ou pluriels, on se rend compte que les possessifs liés à la première personne du singulier l'emportent, si l'on peut dire, sur ceux qui dépendent de la deuxième à cinquante-huit occurrences contre vingt-neuf. Dans ce premier mouvement du recueil, le possessif attaché à la troisième personne du singulier n'apparaît, quant à lui, que dix-huit fois[589]. Ce n'est certainement pas fortuit. On soulignera dans le même sens que les possessifs de la première et de la deuxième personne sont, tout au long de l'œuvre, en constante diminution. Seul le possessif lié à la troisième personne progresse entre la première et la dernière partie du recueil, mais nous aurons l'occasion de nous en expliquer dans les lignes qui vont suivre.

⇨ « Amistad » : Agapé ou le pas transitoire vers la transcendance.

Lorsque l'on entre dans le deuxième mouvement, l'amour semble se métamorphoser en un sentiment plus pur, plus élevé : l'Amitié. Certes, il s'agit toujours bien d'amour à n'en point douter, mais celui-ci change de visage, il n'est plus dès lors à rattacher à Eros, mais à Agapé.

[589] Les occurrences du possessif lié à la première personne se répartissent dans le premier mouvement comme suit : I. titre, v. 8, II. 12,13,14, III. 2, 3, 10, 11, IV. 4, 7, V. 4, 5, 8, 14, VI. 1, 4, 7, 9, 11, 14, VII. 2, 10, 12, 12, 13, 14, VIII. 2, 5, 6, 7, 7, 10, IX. 4, 8, X. 4, 7, 14, XI. 1, 3, 3, XII. 2, XIII. 2, 9, 10, XIV. 4, 11, 13, XVI. 4, 4, 7, 8, 9, 10, 13, XVII. 4, XIX. 4, 8.
On trouve dans la première partie ceux de la deuxième personne dans : I. 14, II. 1, 10, 12, 13, 14, IV. 5, 8, 10, 13, 14, VI. 8, 12, VIII. 1, XI. 11, 14, XIII. 1, 5, 7, 7, XIV. 4, 9, 13, XV. 11, 12, XVI. 6, 11, 12, XVIII. 13.
Dans la première partie, le possessif de troisième personne est présent dans les sonnets I. 11, 12, II. 3, VI. 1, IX. 3, 6, X. 8, 14, XII. 4, 8, 11, XIII. 9, XIV. 2, XVII. 3, 11, XX. 4, 8, 10.

Il s'agit tout d'abord de l'amitié de l'auteur, devenu par l'entremise de l'écriture locuteur poématique, envers des êtres qui l'aident, de façon incessante, à se rapprocher de son aimée, Zenobia de Camprubí. On donnera pour seul exemple le sonnet XXXVIII intitulé « Panal » dans lequel on trouve une dédicace qui, dans un premier temps, peut apparaître énigmatique : « *A M —— A M —— S, en elogio de su noble diligencia* ». Juan Ramón Jiménez fait ici référence à María Martos qui jouera auprès de lui le rôle de confidente et d'intercesseur[590]. Certes, nous nous situons ici au niveau de l'anecdote qui, si intéressante soit-elle, ne saurait totalement rendre compte de l'écriture jiménienne et du sens qu'il convient de lui donner, mais dans une lettre du maître adressée précisément à María Martos, l'on voit que l'anecdote n'est là, somme toute, que pour justifier, en quelque sorte, l'écriture. On peut lire en effet dans cette missive :

Querida María :

antes le he puesto una tarjeta. Ahí va otra. No deje usted de mandarme esta noche esa carta. ¡ Esté usted tranquila !

[590] À ce propos nous renverrons à ce qu'écrit Palau de Nemes sur María Martos et que nous avons jugé opportun de reproduire ci-dessous :

> « María Martos era hija de una de esas mujeres otoñales a quien Juan Ramón conoció y admiró durante su primera estancia en Madrid a principios de siglo. Vivía en Serrano, 45, en el barrio de Salamanca, muy cerca de los Camprubí, por lo que se le facilitaban las idas y venidas a esa casa. Muchacha sensitiva, callada y mansa, en un momento de gratitud por su benévola intervención a favor de él, Juan Ramón la describió como una *amiga aterciopelada y nítida, joya del pinar y de la casa*. María tocaba el piano y su hermana la mandolina. La buena *amiga aterciopelada,* admiradora de la poesía juanramoniana, se convirtió en su confidente, secundando sus empeños y preparándole de mil maneras encuentros con Zenobia. Su leal intercesión le costó no pocos disgustos. Al principio Juan Ramón se valía de ella para obtener entrada en casa de los Camprubí, lo que mortificaba bastante a doña Isabel, que en disgusto incluía a María. Cuando Zenobia no estaba de humor para aceptar los requiebros del poeta, hacía que María devolviera las cartas sin abrirlas, y, por ende, se enfadaba con ésta por servirle de cómplice. »

Graciela Palau de Nemes, *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, t. II, p. 523. Pour plus d'informations aussi bien sur la personne de María Martos que sur le concept jiménien de l'amitié on pourra consulter, avec profit, les deux lettres de Juan Ramón Jiménez à María Martos reproduites dans *Cartas (1898-1954) in* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *op. cit*., p. 1146-1150, n° 502 et 503.

Precisamente estoy en momentos de inspiración, y me vendrá muy bien el nuevo dolor para hacer un 'soneto espiritual' [591].

Qu'elle se reporte sur les amis du locuteur ou bien sur l'aimée elle-même, l'Amitié apparaît avant tout comme un degré supérieur à l'amour tel qu'il a été vécu dans le premier mouvement du recueil. Au-delà de la simple anecdote, ce sentiment paraît relier des êtres semblables sous le rapport de la vertu. Il serait inexact de dire que ce sentiment relie deux êtres pareillement vertueux mais, plutôt, deux êtres portés vers la vertu de façon identique. On comprend, dans ces conditions, l'ouverture au monde du « moi » dont il a été fait état dans les pages qui précèdent. Ici, la finalité du désir n'est plus la répétition d'un manque, comme dans la première partie du recueil, mais la création d'un troisième terme naissant, superlatif. Ici, la dissymétrie tend à disparaître. Le « moi » et le « toi », quelles que soient les images sous lesquelles ils se présentent, sont également acteurs dans la dynamique du désir. Dans « Amistad. », le regard va dans le même sens, c'est-à-dire vers un troisième terme sur le point d'advenir. On conçoit que les occurrences des possessifs liés à la première et à la deuxième personne du singulier soient, dans le dernier mouvement, en diminution[592]. On notera par ailleurs que, comme il a été souligné antérieurement, le possessif attaché à la troisième personne du

[591] Lettre reproduite par Graciela Palau de Nemes dans son ouvrage, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, t. II, p. 584.

[592] En ce qui concerne les occurrences du possessif lié à la première personne du singulier, on passe de cinquante-huit à vingt-neuf puis à vingt-huit occurrences dans le dernier mouvement du recueil. Au sujet du possessif lié à la deuxième personne du singulier, on passe de vingt-neuf à trente-six (cette remontée s'explique par l'ouverture du « moi » à l'autre) puis à dix-huit occurrences dans la dernière partie du recueil.
Les occurrences du possessif de première personne se répartissent comme suit dans le deuxième et le troisième mouvements. Dans la deuxième partie : XXII. 4, 12, XXIII. titre, 13, 14, XXIV. 3, 5, XXVII. 2, 3, 8, XXVIII. 9, 11, XXIX. 2, 4, 11, 12, XXX. 10, 11, 12, XXXI. 6, XXXII. 10 XXXIII. 1, 4, XXXIV, 10, XXXVI. 12, XXXVII. 3, 4, 7. Dans la troisième partie : XXXIX. 9, XL. titre, XLI. 2, 3, 10, 14, XLIII. 1, XLV. 1, 4, 5, 6, 7, 12, XLVII. 10, 12, XLVIII. 11, XLIX. 2, 4, 7, L. 14, LIII. 1, 5, 6, 6, 7, 8, 13.
Les possessifs de deuxième personne se répartissent dans le deuxième mouvement comme suit : XXI. 1, 4, 5, 7, 10, 14, XXII. 2, XXIII. 5, 9, 12, 13, XXIV. 1, 2, 7, 8, 9, 10, XXVI. 1, 2, 3, 4, 6, 7, XXVIII. 9, XXIX. 6, 9, 10, XXXII. 11, XXXIII. 4, XXXIV. 3, 4, XXXV. 11, XXXVI. 8, 13, XXXVII. 8, XXXVIII. 4. Dans le troisième, on le trouve dans les sonnets : XL. 4, 6, 8, 12, 13, 14, 14, XLIV. 8, XLIX. 4, 5, 7, 9, 10, 14, L. 4, 9, LV. 7, 8. En ce qui concerne les possessifs liés à la première, deuxième et troisième personne apparaissant dans le premier mouvement, nous renvoyons pour ne pas surcharger cette note à la note n° 588.

singulier, prend de plus en plus d'importance dans les deux dernières parties du recueil, dans la mesure où c'est précisément dans le dernier mouvement que l'union va se réaliser, autrement dit que va surgir ce troisième terme auquel nous venons de faire allusion[593].

⇨ « Recojimiento » : le surgissement de l'Unité retrouvée.

« Recojimiento » apparaît comme le terme suprême de l'amour. Un terme d'ailleurs qui semble avoir perdu, en apparence, tout lien avec l'amour initial, mais qui en est cependant comme la quintessence. Cette partie se présente comme le lieu suprême de toutes les résolutions. Le monde extérieur et intérieur semblent s'unir harmonieusement formant ainsi ce troisième terme qui, d'une certaine façon, cristallise l'union. Ce troisième terme enferme en lui-même, sans les annuler, tout à la fois un « moi » et un « toi » unis dans un rapport qui n'est ni celui de la complémentarité, ni celui de l'opposition mais bien plutôt celui de l'équivalence. Il se présente à nous comme le terme d'un long cheminement, commencé dès le premier sonnet. L'espace de « Recojimiento » est celui du passage entre le sensible et l'intelligible, le visible et l'invisible, l'amour humain et l'amour divin. L'amour est ici sublimation, et l'on passe soudainement d'un temps chronologique à une certaine forme d'éternité. L'amour se manifeste dès lors comme le signe que l'homme appartient à un monde qui lui fait signe et qui le constitue en tant que signe lui-même. Un signe attiré à travers une forêt de symboles qui

[593] Les occurrences du possessif lié à la troisième personne du singulier progressent entre le premier et le dernier mouvement du recueil. On passe, en effet, de dix-huit occurrences de « su » ou de « sus » dans la première partie à vingt et vingt-deux occurrences dans la deuxième et dans la troisième partie. Pour avoir déjà reproduit les occurrences du possessif de troisième personne dans la première partie, en note 588, nous ne reproduisons, ici, que les occurrences de ce pronom dans le deuxième et troisième mouvement. Dans le deuxième mouvement : XXI. 2, 6, XXIII. 7, 11, XXIV. 8, 13, XXV. 9, XXVIII. 7, 10, XXIX. 6, XXXI. 1, 2, 4, 11, XXXII. 1, 4, 10, 13, XXXIV. 12, XXXVIII. 13. Dans le troisième mouvement : XLI. 13, XLIII. 2, 4, 6, XLV. 2, 4, 6, XLVI. 4, 6, 8, XLVII. 3, 4, XLIX. 8, LI. 10, 13, LIII. 7, 8, LIV. 11, LV. 3, 14.

métamorphose le monde en univers poétique. Il apparaît que la voix suivie par le locuteur est profondément liée à celle de l'élévation et donc de la prière.

♦ Un recueil dont la diction s'apparente à celle de la prière.

Les *Sonetos espirituales* sont, comme la prière, structurés en trois parties. Si l'on analyse, en effet, la structuration de bon nombre de prières, il s'avère que celles-ci sont, elles aussi, le plus souvent, structurées en trois temps. Le premier pourrait être qualifié d'invocatoire. Lors de l'invocation, celui qui prie s'en remet, pour qu'elle lui vienne en aide et ce, en la nommant ou non, à l'instance qui se présente comme destinataire de la demande. Vient, dans un deuxième temps, une phase de supplication au cours de laquelle le croyant énonce sa requête. Il est à souligner, toutefois, que ces deux premiers moments peuvent parfois se superposer dans la mesure où la supplication peut être déjà présente dans la phase invocatoire. Pour finir, c'est là une évidence, toute prière possède une fin et comporte ce que nous pourrions appeler des indicateurs, des marques d'achèvement. Par ailleurs, la prière fait un usage particulier des temps et des modes comme nous le verrons dans les lignes qui suivent.

⇨Les modes et les temps.

Si l'on s'en tient à cette définition, on peut dire que le recueil de Juan Ramón Jiménez possède une diction très proche de celle de la prière. De fait, le premier mouvement du recueil et plus particulièrement le premier sonnet « Al soneto con mi alma », peuvent parfaitement se présenter comme le temps de l'invocation. En effet, dans le premier sonnet, le locuteur poématique s'adresse à la forme poétique qu'il a choisi d'utiliser, et par là même, indirectement, à la poésie elle-même. Il en convoque le pouvoir et l'esprit afin d'assurer la réussite

de son entreprise. On trouve, dès cet instant, l'ébauche d'une requête préliminaire. C'est ainsi, par exemple, qu'on lira le premier tercet de cette composition lorsque le locuteur s'exclame :

En ti soneto, forma, esta ansia pura
copia, como en un agua remansada,
todas sus inmortales maravillas.

Plus encore, on trouve dans les deux premières parties du recueil un usage tout à fait révélateur des temps et des modes qui correspondent, en tout point, au temps de l'invocation et de la supplication.

↳ Le temps de l'invocation et de la supplication.

On remarquera pour commencer que le locuteur poématique utilise l'impératif, mode privilégié de l'invocation et de la supplication, uniquement dans les deux premières parties du recueil[594] ; autrement dit, dans les deux mouvements qui recouvrent, d'un certain côté, le temps de l'invocation et de la supplication, celles-ci trouvant place durant les moments de découragement dont est victime la voix poématique, comme dans le dernier tercet du sonnet XIV :

¡ Déjame ! ¡ Que se caiga todo junto,
tu conciencia y mi amor, en esta hora
que llega ya, vacía e infinita !

[594] De fait, le locuteur poématique utilise l'impératif uniquement dans le premier sonnet et dans les deux premiers mouvements des *Sonetos espirituales*. Ce mode est présent dans douze sonnets sur les trente-huit premiers sonnets du recueil ; il disparaît ensuite dans la dernière partie du recueil. Il est présent dans le premier mouvement dans les sonnets : I, IV, XII, XIII, XIV, XVII. Dans le deuxième mouvement, on le trouve dans les sonnets : XXI, XXII, XXIV, XXXI, XXXII, XXXVIII.

ou lorsque, confiante, la voix déclare sa soif de connaître cette nouvelle voix qu'elle vient d'entendre. C'est ainsi qu'elle supplie l'univers tout entier de lui en révèler l'identité comme on peut le constater lorsqu'elle dit :

Dime, blancura azul de la azucena,
dime, luz de la estrella matutina,
dime, frescor del agua vespertina ;
¿ conocéis esta voz, sencilla y buena ?

On remarquera, ensuite, que la voix poématique utilise aussi le futur de l'indicatif et le présent du subjonctif à valeur de futur majoritairement dans ces deux premières parties. On songe en particulier, pour ne donner que ce seul exemple, au sonnet XIII déjà cité. Dans les tercets, le locuteur poématique s'exprime en utilisant aussi bien le subjonctif présent à valeur de futur que le futur de l'indicatif lui-même dans le dernier tercet :

Mi lira quede sin su voz celeste
y nunca más florezca mi camino,
para la primavera, de flor pura.

¡ Brisa, luz, fuerza, paz, salud, agreste
dulzor, primer contento matutino…
¡ Ya el más grave dolor será ventura !

Le présent du subjonctif est également utilisé dans le troisième mouvement du recueil, mais en plus faible quantité[595]. En ce qui concerne le

[595] Le subjonctif présent est utilisé dans la première partie dans cinq sonnets sur vingt (II, III, IV, XIII, XIV) ; dans la deuxième partie il est employé dans cinq sonnets également sur dix-huit (XXII, XXXI, XXXII, XXXIV, XXXVIII) et dans seulement trois sonnets sur dix-sept dans la dernière partie du recueil (XL, XLVI, LII). En ce qui concerne le futur de l'indicatif, il est employé dans la première partie dans sept sonnets sur dix-

futur de l'indicatif, remarquons qu'il disparaît totalement du troisième et dernier mouvement, ce qui n'est pas non plus pour surprendre si nous suivons notre hypothèse de départ.

↳ Le temps de l'union, terme de la prière.

Pour finir, si l'on s'intéresse aux temps utilisés dans l'ultime partie du recueil, il apparaît, d'emblée, que les formes verbales récurrentes destinées à signifier l'union sont, essentiellement, le présent de l'indicatif ainsi que le participe passé et le participe présent. Autrement dit, deux formes quasi nominales[596]. La fréquence d'utilisation de formes quasi nominales sont comme les marques d'une métamorphose liée au temps. De fait, le mélange savant du présent, du participe passé et du participe présent contribue à situer la voix non plus dans un temps humain, relativement mesurable, mais dans un instant présent devenu, grâce à l'écriture, éternité. On trouve trace d'un tel mélange dans le sonnet qui clôt l'œuvre et met comme un point final à cette prière en cinquante-cinq sonnets. Le dernier tercet de cette composition se présente ainsi comme conclusif. L'objet de la quête semble être enfin atteint : la vie ; car c'est d'elle, en effet, dont parlent ces cinquante-cinq sonnets. Elle resplendit dans sa vérité divine comme le déclare, d'ailleurs, la voix poématique dans les derniers vers :

En una decadencia de hermosura,
la vida se desnuda, y resplandece
la escelsitud de su verdad divina.

neuf (II, III, IV, VIII, IX, XIII, XVI), dans trois sonnets sur dix-huit dans le deuxième mouvement (XXI, XXIV, XXXIV) et dans seulement un sonnet du troisième mouvement (XL) une seule fois.

[596] Proportionnellement, les formes quasi nominales sont, avec le présent de l'indicatif, dominantes dans ce troisième et dernier mouvement. Ainsi, par exemple, on trouve le participe passé dans onze sonnets sur dix-sept et le participe présent dans sept des dix-sept sonnets.

Par ailleurs l'utilisation faite par la voix des personnes verbales confirme ce cheminement qui va de l'immanence à la transcendance emportée qu'elle l'est dans un mouvement d'élévation même si, comme on l'a vu, elle souffre parfois quelques retours en arrière.

⇨ Les marques de l'élévation à travers les personnes verbales.

L'utilisation des personnes verbales, de fait, confirme ce qui a été dit antérieurement. Dans « Amor », partie du recueil fortement liée à Eros et où le narcissisme joue un rôle de premier plan puisque tout semble tourner autour du « moi », la première personne du singulier, bien que, le plus souvent, elle n'apparaisse pas sous la forme de son pronom sujet, domine ce premier mouvement du recueil. Le « tú » y est également très présent. On remarquera que la première et la deuxième personnes se trouvent dans l'espace textuel, bien souvent, très proches. Si proches, d'ailleurs, qu'elles éprouvent des difficultés à se rapprocher physiquement et à s'accorder puisque, le plus souvent, il existe entre elles une relation tendue qui débouche, comme il a été observé, sur une impression de combat entre un « toi » et un « moi » qui ne parviennent pas à se trouver ou à se retrouver. On citera, pour illustrer cette idée, le sixième sonnet du recueil, dans lequel la première et la deuxième personne du singulier sont, dans l'espace du sonnet, extrêmement proches et paraissent se livrer une véritable bataille qui pourrait avoir pour finalité la domination de l'espace textuel tout entier. On notera que la troisième personne du singulier, le « él », est à ce moment du recueil, quant à lui, pratiquement absent. Ce qui, une fois encore, n'est pas pour surprendre.

En revanche, dans « Amistad », les deux premières personnes du singulier semblent occuper, dans l'espace du sonnet, des positions plus éloignées l'une de l'autre, comme si cet éloignement reflétait la distance corporelle vers laquelle tend le « moi ». Cet éloignement est tel que les deux

premières personnes se font parfois écho simplement d'un sonnet à l'autre et il peut arriver que l'une des deux personnes soit parfois totalement absente d'une composition. On notera que l'ouverture du « moi » sur l'autre paraît également se refléter dans les personnes verbales dans la mesure où le pronom personnel sujet afférent à la première personne du singulier par rapport au pronom personnel sujet correspondant à la deuxième se trouve minoritaire dans ce deuxième mouvement. Sur les dix-huit sonnets de la deuxième partie, on trouve de fait, pour parler en termes d'occurrences, cinq sonnets dans lesquels se trouve présent le « yo » contre sept pour le « tú » [597].

Pour finir, on remarquera que dans le troisième mouvement du recueil, l'union, l'accès à l'intelligible, à l'invisible et au transcendant, se reflètent également dans les personnes verbales dans la mesure où les références, les allusions faites à la troisième personne y sont les plus nombreuses. Ainsi dans le sonnet « Árboles altos » la troisième personne est fortement liée au divin ; plus encore, elle se rattache à l'extase et évoque une certaine forme d'union mystique d'une nature que nous pourrions qualifier de poétique. Tout comme l'arbre vit l'expérience extatique de l'union, la voix elle aussi, se sent transportée et s'ouvre à la beauté infinie et divine. C'est ce qui ressort en particulier du dernier tercet lorsque le parallélisme se fait entre le locuteur et l'arbre :

¡ Él, cual vosotras, se deshace en llamas,
y abre a los horizontes infinitos
un florecer espiritual de lumbres !

[597] On trouve le pronom personnel de première personne dans la deuxième partie dans les sonnets : XXIV. 3, XXV. 2, XXVIII. 1, XXXIV. 2, XXXVII.2. Le pronom personnel de deuxième personne est présent dans le deuxième mouvement dans les sonnets : XXIII. 14, XXIX. 14, XXXII. 9, 11, XXXIII. 2, XXXV. 4, XXXVI. 11, XXXVIII. 9.

Mais, plus révélateur encore peut-être, les trois personnes du singulier à savoir le « yo », le « tú » et le « él » se trouvent très présentes et comme unies dans le dernier mouvement du recueil comme pour mieux suggérer l'union réalisée[598]. L'observation des personnes verbales accréditerait la thèse que les *Sonetos espirituales* suivent une diction qui se révèle proche de la structuration de la prière. Elle accrédite également, semble-t-il, le sens que nous avions attribué à chacun des mouvements dont se compose le recueil jiménien. Pour finir, l'examen des champs-lexicaux du sacré confirmera la vision que nous avons jusqu'à présent des *Sonetos espirituales*.

⇨ Les champs lexicaux du sacré.

Nous serions tenté de dire d'emblée qu'il s'agit dans ce recueil, pour reprendre la métaphore que nous avons donnée en guise de titre à ces quelques lignes, d'un chant à deux voix. Deux voix qui progressivement se fondent se confondent, pour aboutir à l'avènement d'une voix nouvelle celle des *Sonetos espirituales*. La voix de Dieu tout d'abord, en tant que créateur du monde et de l'univers, telle qu'elle apparaît dans ce poème qu'est *La Genèse*, la voix du locuteur poématique ensuite qui peu à peu s'élabore, se construit, prenant appui sur la Parole créatrice et sur le monde créé à dessein de construire son propre univers et de nous en faire don, comme Dieu offrit à Adam et à Ève l'univers qu'Il avait fait pour eux[599].

[598] On pense en particulier à des sonnets comme « Rosal » ou bien encore « Sueño », dans lesquels toutes les personnes sont présentes et où la troisième personne recouvre, bien souvent, ce que nous pourrions nommer une totalité.

[599] Nous rappellerons, ici, l'aphorisme que nous avons mis en exergue de notre chapitre intitulé « La construction du corps poétique », où l'on peut lire : « Me dicen : ¿ Por qué no sales a la vida ? Te dará nuevas emociones… – ¡ Bah ! Estoy creando un nuevo universo ». Idée suffisamment importante pour être récurrente chez Juan Ramón Jiménez, puisqu'on la retrouve lorsqu'il écrit : « Me dicen : – ¿ Qué hace usted ? – Nada. Estoy creando el mundo », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 400 et 1482, p. 96 et 254.

↳ La genèse infinie du monde ou la chrysalide de l'espace jiménien.

L'œuvre poétique jiménienne qui nous occupe regorge de vie : l'on retrouve dans *Sonetos espirituales* la plupart des éléments créés dans *La Genèse* par la parole divine.

Si les ténèbres sont présentes dans le troisième sonnet tout comme l'est également l'évocation de la vacuité de la terre dans le sonnet intitulé « Nada »[600], la présence du ciel domine. Ce dernier est omniprésent tout au long des trois mouvements du recueil[601], et il est vu comme espace infini. Dans « Ojos celestes », par exemple, il est présenté comme un pur azur lorsque la voix poétique parle, dès le premier vers, de « […] el color azul del cielo ». Il est tellement présent d'ailleurs qu'il semble se décliner selon plusieurs voix. Ainsi, dans ce même sonnet, il apparaît aussi bien à travers le substantif « cielo » qu'à travers l'adjectif « celeste ». Comme dans *La Genèse*, il est parfois associé de façon directe ou indirecte à la terre, elle aussi vue à certains moments comme infinie. Elle est le lieu d'où part la prière du « moi » qui s'adresse très souvent à ce ciel qui le fascine et avec lequel il parvient de temps en temps à dialoguer[602]. Elle est d'ailleurs associée au ciel dans le sonnet « Ojos celestes », déjà évoqué, au début du premier tercet lorsque le moi déclare : « Ojos celestes ; como el cielo, estáis / encima de la tierra […] ».

Tout comme dans *La Genèse,* la lumière, élément constitutif du jour et de la nuit, est extrêmement présente dans *Sonetos espirituales* ; elle y joue un rôle de tout premier plan. Elle est bien souvent l'émanation du divin en ce

[600] Nous songeons au début de *La Genèse* : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un souffle de Dieu agitait la surface des eaux. », *in La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, *op. cit.*, p. 19. Gn. **1**. 1.

[601] Si le mot « celeste » est répété sept fois dans le recueil, le mot « cielo » n'apparaît pas moins de vingt-deux fois.

[602] Ce dialogue entre le ciel et le « moi » s'installe dans le sonnet XXVII et semble, d'ailleurs culminer dans le dernier tercet lorsque le locuteur déclare :

> « Al través del aroma de la acacia,
> juegan como dos niños inmortales
> el cielo humano y la celeste frente ».

qu'elle se caractérise par la transparence, dans la mesure également où elle est source d'espérance ; c'est ainsi que la qualifie la voix dans le troisième sonnet :

Mientras la última luz de la esperanza
alumbre débilmente mi camino,
yo iré, sonriendo y fiel, a mi destino,
contento, como un niño, de la andanza.

Elle est aussi ce lieu éternel et divin vers lequel se dirigent les êtres qui nous ont quittés. On le constate dans le sonnet intitulé « A un amigo », lorsque le locuteur poématique déclare, dans le vers apertural : « Hacia la luz se te fue a ti tu rosa ». Elle contribue, enfin, à distinguer les jours et les nuits qui introduisent une notion de temporalité et de chronologie, une chronologie souvent douloureuse d'ailleurs comme dans « Mañanas » où le locuteur intime au jour de dormir encore un peu plus.

Dans *Sonetos espirituales*, nous retrouvons également la mer, créée au troisième jour de *La Genèse*. Elle se présente comme telle à plusieurs endroits du recueil, par exemple dans les sonnets VIII, XXXII, et elle entre également dans la composition d'une métaphore dans le sonnet intitulé « Trastorno » où il est question, dans le deuxième vers du premier tercet, de « […] mar de la mañana. ».

Les *Sonetos espirituales*, tout comme *La Genèse*, se peuplent de végétaux qui peuvent apparaître sous la forme originelle de semences, comme dans « Octubre » ou comme dans « Retorno fugaz », sous la forme d'une prairie comme dans le sonnet XXXV, ou encore sous la forme de fleurs. Celles-ci sont, tour à tour, roses, lis, mauves, myrtes, chardons ou encore jasmins odorants. Mais le règne végétal est présent dans le recueil également par les arbres. On y trouve le lierre dans « Luna de setiembre », souvent symbole d'amitié, mais aussi l'acacia couvert de ses fleurs blanches dans

« Noches ideales » et l'amandier en fleurs dans « Nubes ». On rencontre également le chêne qui de sa cime touche les cieux, comme dans « Crepúsculo », et semble renaître éternellement dans « Hierro ». On y voit aussi le peuplier élancé dans le sonnet XLIV, recouvert par l'or de l'automne dans « Elejía ». Toutes ces fleurs et tous ces arbres ont un point commun, ils contribuent, dans leur ensemble, à dire le divin. Ainsi, le lis, lié à l'éphémère dans le sonnet XXV, retrouve une symbolique plus habituelle dans « Sueño » dans la mesure où il est clairement lié de par son odeur à la pureté et au divin : « lis de paz con olores de pureza, / ¡ premio divino de mi largo duelo ! », s'exclame le « moi » aux vers quatre et cinq. Dans « Siesta », c'est à un buisson ardent d'un nouveau genre auquel nous avons à faire. Ce dernier se métamorphose, au vers quatorze, en « azucenas ». Le lierre, quant à lui, obéit à la symbolique traditionnelle. Il évoque avant tout la fidélité comme il a déjà été suggéré. N'oublions pas que l'adage qui s'y rapporte est « Je meurs où je m'accroche ». Par ailleurs, le lierre peut, à notre avis, symboliser également, dans le sonnet XXXIV, l'éternité ; en ce sens il est fortement lié à l'âme qui continue à vivre après la mort du corps[603]. Ce n'est très certainement pas un hasard, on le comprend, que ce végétal apparaisse uniquement dans le mouvement intitulé « Amistad ». Mais il est encore une fleur qui surpasse

[603] Hohberg écrit en 1665 : « Lorsque le lierre s'enroule autour du chêne toujours plus haut aucune tempête ne peut l'en décrocher. Lorsque Dieu est aux côtés de l'homme, celui-ci s'élève rapidement et aucun malheur ne peut le toucher. ». C'est un peu ce qu'évoque le lierre dans ce sonnet XXXIV, seul survivant parmi tous les végétaux désormais fanés :

> « Pasaré entre las yedras del umbrío
> sendero, en que errará, perdidamente,
> el color y el olor de tanta ardiente
> flor, muerta, ya, de este marchito estío. ».

Par ailleurs il nous semble intéressant de nous référer à ce que dit Alciate à propos du lierre : « Dicen que Baco dio al niño Ciseo como regalo los arbustos de hiedra, que no se secan nunca. Errante, desenfrenada, amarilla por sus racimos de oro, verde por fuera, tiene pálidos los enveses de las hojas. Por eso ciñen sus sienes los poetas con guirnaldas suyas : palidecen a causa de sus afanes, pero su gloria verdea eternamente. ». On retrouve, ici, plusieurs idées dignes d'intérêt : le fait que cette plante est liée à la poésie tout d'abord, mais aussi que ces deux couleurs en font une plante de la dualité, à l'image, comme nous le verrons plus avant, du peuplier. On a vu, à plusieurs reprises, l'importance que jouait ce concept dans la poésie jiménienne. Alciato, *Emblemas*, edición y comentario de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los Emblemas de Pilar Pedraza, ediciones Akal, 1985, p. 247.

toutes les autres tant elle est présente aussi bien dans *Sonetos espirituales* que dans le reste de l'œuvre jiménienne : nous voulons parler de la rose[604]. Le symbolisme de cette fleur nous paraît relativement complexe. Certes, elle obéit en grande partie aux schémas traditionnels en ce qu'elle est liée, avant tout, aussi bien à l'amour divin qu'à l'amour profane. Toutefois, l'utilisation qu'en fait Juan Ramón Jiménez en superposant les divers niveaux symboliques auxquels se rattache cette fleur est relativement originale. Dans le sonnet « Mujer celeste » amour divin et amour profane semblent se superposer. C'est ainsi, du moins, que nous lisons les vers cinq et six de ce poème :

Allí, cándida rosa, estrella pura,
me dejarás jugar con tu belleza…

Dans le sonnet XII, la voix poématique insiste plus encore sur son aspect divin. Comme parfois dans la tradition symbolique de cette fleur, elle est assimilée, ici, au calice censé avoir reçu le sang du Christ :

Rosa fresca de gracia y de ternura
en cuyo cáliz mi doliente vida
creyó que iba a encontrar la apetecida
paz, guirnalda de luz de su locura ;

[604] L'amour de Juan Ramón Jiménez pour la rose est très affirmé dans toute son œuvre. Il déclare ainsi dans l'un de ces nombreux aphorismes consacré à ce sujet : « Me ha cabido en suerte el amor de la rosa », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 343, aphorisme n° 2101. Ceferino Santos-Escudero consacre une douzaine de pages à la rose dans son ouvrage *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (el influjo oriental en "Dios deseado y deseante")*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975, p. 436-448.

Elle contribue, par ailleurs, dans le deuxième mouvement du recueil, à faire de la femme aimée une seconde Vierge[605]. Tel est le cas, à notre avis, dans le sonnet XXIII qui a pour titre « A mi pena » :

De blanco toda, casta y verdadera,
con la mañana pálida en la frente,
eras de pronto como la reciente
rosa de nunca vista primavera [606].

Mais, comme nous pouvons l'observer dans ce même quatrain, elle est également symbole de renaissance et de régénération. La couronne de roses dont parle la voix poématique dans le sonnet « Panal » est du plus grand intérêt dans la mesure où, d'une part, il est fait clairement allusion au Christ et à la couronne d'épines et, de l'autre, où la couronne dont le locuteur poématique voudrait voir ceint son front, pour être faite de roses, renvoie nettement à la personne de la Vierge. Nous avons donc ici une superposition des deux personnes divines : à savoir le Christ et la Vierge. Autrement dit, nous assistons au sein même de ce quatrain à l'union, dans le divin, du masculin et du féminin. Le locuteur poématique, on le sait, se présente d'ailleurs, à plusieurs reprises, sous les traits du Christ comme par exemple dans le sonnet : « Crepúsculo ». Dans cette composition, les roses nous renvoient plus particulièrement aux plaies du Christ comme on peut le percevoir à la lecture du premier quatrain :

---

[605] Juan Ramón Jiménez associe souvent la rose et l'image de la femme, comme il le souligne lui-même dans l'un de ses aphorismes : « Me dijo : " ¿ Por qué la rosa y no el clavel ? ". Le respondí : "Porque la rosa es mujer y yo soy hombre" », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 343, aphorisme n° 2099. Par ailleurs soulignons que nous trouvons la rose et la Vierge mises en parallèle dans les *Litanies de la Vierge* par exemple.

[606] Dans le même sens, la femme, le divin, la rose se superposent dans le premier tercet du sonnet « Ojos celestes » :

« Ojos celestes ; como el cielo, estáis
encima de la tierra, – doble rosa
que oculta un hondo fondo vespertino – ».

¡ Remanso de bondad, en que mi herida
me bordas tú de rosas ! – Pura, esplende
una estrella en ocaso. De ella pende
– de tu mano mi corazón – la vida.

Dans le sonnet « A un amigo », la rose entretient également un lien très fort avec le divin puisqu'elle semble symboliser l'âme du poète défunt :

Hacia la luz se te fue a ti tu rosa
tronchada, aquella luz de tu quebranto ;
yo tuve entre mis manos el encanto
y se me fue a la vida bulliciosa.

Les roses symbolisent aussi, en plusieurs endroits du recueil, ce que nous pourrions appeler une renaissance spirituelle. C'est le cas dans l'un des tout premiers sonnets. Nous songeons à « Muro con rosa ». Ici, le locuteur poématique voudrait alimenter de son sang et de son souvenir le rosier dont il est question dans ce poème, désireux qu'il est de métamorphoser son corps en une essence de pure beauté :

Nutriré tu fragancia misteriosa
con el raudal de mi recuerdo oscuro,
y mi última sangre será el puro
primer color de tu ascensión gloriosa.

L'image de la rose évoque, dans ce quatrain, l'idée d'un processus d'initiation qui sous-tend la renaissance spirituelle de la voix poématique. On se souvient, à ce propos, de Lucius, le héros de *L'Âne d'or*, qui recouvre sa forme humaine

en mangeant les roses que lui destinait la déesse[607]. Aussi bien dans le sonnet de Juan Ramón Jiménez que dans l'œuvre d'Apulée, c'est bien d'un processus d'initiation dont il est question. En effet, celui-ci implique que le « moi » meure à lui-même et qu'il réalise sa propre « descente aux enfers » pour espérer renaître ensuite. Pour finir, la rose, par son architecture, évoque chez le poète andalou aussi bien la poésie elle-même que la matérialisation du cosmos tout entier. Dans le sonnet XL, la rose peut se présenter de fait comme l'évocation métaphorique de la perfection du sonnet et de la forme poétique lorsque, par exemple, la voix s'adressant à son âme déclare : « Siempre tienes la rama preparada / para la rosa justa[…][608] ». Elle est pour finir l'image en taille réduite du cosmos, donc l'image de la vie, comme il le déclare lui-même dans un petit texte intitulé « La rosa inmensa » :

> *Me representó nuestro mundo como una inmensa total rosa de fuego, piedra, agua y aire, con formas en su seno de sorprendente, única belleza absoluta [609].*

L'image de la rose recouvre donc pour Juan Ramón Jiménez une réalité complexe où se superposent, au final, des images diverses liées au divin, à la femme, mais aussi à la poésie puisque la rose peut nous apparaître comme le symbole du poème même, ce qui l'amènera d'ailleurs à s'exclamer : « ¡ He arrancado tantas rosas al infinito[610] ! ». La rose, pour finir, se présente, en

---

[607] Apulée, *L'Âne d'or* ou *Les métamorphoses*, Livre XI, préface de Jean-Louis Bory, Gallimard, Folio Classique, 2000, p. 259-284.

[608] Il convient d'éclaircir, ici, ce que Juan Ramón Jiménez entend par perfection. Ce terme n'est pas à prendre dans son sens habituel. Pour le poète, la perfection est à prendre au sens de « complétude ». Ce qui pour lui est parfait est avant tout ce qui est complet, terme qu'il définit lui même ainsi dans l'un de ses aphorismes : « Completo : equilibrado entre perfecto e imperfecto ». Une définition qu'il est intéressant de mettre en parallèle avec la définition qu'il donne de la rose « Perfecto e imperfecto, como la rosa », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 187 et 190, aphorisme n° 994 et 1018.

[609] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 667, aphorisme n° 3796.

[610] On comprend peut-être mieux ici le parallélisme qui existe parfois entre le poète et le rosier. Parallélisme qu'il met en évidence d'ailleurs dans un autre aphorisme : « La poesía debe ser tan natural en el poeta como la

quelque sorte, comme l'image de l'unité retrouvée comme le dit le locuteur implicitement, une fois encore, dans l'un de ses aphorismes : « Dos rosas son dos ; cuatro, cuatro, siete, siete. Muchas, una[611] ».

En ce qui concerne les arbres ils sont, eux aussi, intimement liés au divin. Le chêne obéit à la symbolique habituelle[612]. Il est synonyme de puissance et de force, il est investi de la divinité suprême du ciel probablement parce qu'il attire la foudre devenue hache dans « Hierro[613] ». Le chêne fonctionne comme la matérialisation du « moi » poétique. Il est avant tout, chez Juan Ramón Jiménez, l'élément qui unit le ciel et la terre comme on peut le constater dans le dernier tercet du sonnet XLVII, où la voix poétique s'écrie :

¡ Que mis brazos, verdor del pecho mío,
se levantaron solos, en augusto
poder, vibrando luz, al vasto cielo !

L'acacia renvoie, lui aussi, au divin. Dans la tradition, on a coutume de dire que la couronne du Christ avait été tressée d'épines d'acacia, et l'on sait l'importance que revêt l'image du Dieu fait homme dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez[614]. Par ailleurs, les rayons de la couronne d'épines sont perçus, habituellement, comme ceux d'un soleil spirituel, on comprend que dans ces conditions l'acacia apparaisse parfois comme le symbole de l'initiation et de la

---

rosa en el rosal », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, respectivement p. 271, aphorisme n° 1613 et p. 480, aphorisme n° 2956.

[611] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 342, aphorisme n° 2092.

[612] On rencontre le chêne dans les sonnets XXXIII et XLVII.

[613] Nombreux sont les exemples qui accréditent le lien étroit qui existe entre le chêne et le divin. On pense, en particulier à Abraham qui reçut les révélations de Yahvé au pied d'un chêne. Cet arbre fonctionne souvent comme axe du monde.

[614] Nous avons insisté sur ce point à plusieurs reprises et nous avons mis en évidence les références faites au Christ dans les *Sonetos espirituales*. Nous pourrions citer encore un aphorisme du poète dans lequel il nous parle de sa vision du Christ en nous disant : « Cristo personifica el corazón del mundo y está, en el mundo, a la altura del corazón en el hombre. (Queda inédito un ¿ dios ? ignorado, el dios que personifique la intelijencia y que llegue en el mundo a la altura de la frente, en el hombre) ». Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 326, aphorisme n° 2000.

connaissance des choses secrètes et invisibles. C'est précisément ce qui se dégage du dernier tercet du sonnet « Noches ideales », dans lequel le locuteur déclare :

Al través del aroma de la acacia,
juegan como dos niños inmortales
el cielo humano y la celeste frente.

On notera, pour finir, que l'acacia implique également dans l'imaginaire l'idée de victoire sur la mort, étant donné qu'il possède un bois quasiment imputrescible. On retrouve ici le lien qui unit cet arbre au Christ. Le poète fait d'ailleurs allusion à la figure christique dans le sonnet que l'on vient de mentionner, lorsqu'il parle au vers cinq et six de « […] noches puras de pasión […] ». L'amandier, quant à lui, s'inscrit dans la même veine. Il est chez Juan Ramón Jiménez, comme d'ailleurs dans la tradition, associé au printemps, à la renaissance de la nature, à sa résurrection. On pense, en particulier, à sa présence dans *L'Ecclésiaste*[615]. L'amandier est également un arbre fortement lié au religieux et plus précisément au mysticisme. En effet, est-il besoin de rappeler que l'on parle d'amande mystique ou de mandorle lorsqu'il s'agit de nommer cette auréole ovale qui entoure les personnages sacrés ? Le peuplier, que l'on rencontre dans les sonnets XLIV et LIII, entretient lui aussi des rapports avec le divin. Il évoque plus particulièrement les forces telluriques. On se souvient que, lorsque Héraclès descendit aux enfers, il ceignit son front d'une couronne qu'il s'était tressée avec des rameaux de peuplier. Nous retrouvons cette symbolique dans l'atmosphère qui se dégage de « Octubre ». Le peuplier, présent dans ce sonnet, semble assister à la fin d'un monde fait de beauté, « triste de no morir más[…] ».

[615] Nous renvoyons plus particulièrement au chapitre 12 verset 5.

Par ailleurs, beaucoup de ces végétaux évoquent tour à tour la dualité et l'union, le lis par exemple. S'il symbolise la pureté, sa fragrance en fait la fleur d'un amour plus terrestre lié à la lune et à l'eau. Cette fleur réunit, en quelque sorte, amour céleste et amour terrestre. On le perçoit dans le sonnet « Soledad » dans lequel le lis est présent et où, précisément, deux sortes d'amour coexistent, un amour « […] solo, puro y verdadero » et « El otro amor, el rojo […] ». Il en va de même pour l'acacia, car, s'il évoque l'immortalité, le soleil spirituel dont nous avons parlé, il évoque aussi la passion du Christ. En ce qui concerne l'amandier, nous rencontrons le même phénomène. En effet, dans l'un des récits de Pausanias, l'amandier est fortement lié à l'hermaphrodisme : en effet, Zeus aurait, au cours d'un rêve, perdu de sa semence qui, une fois tombée sur terre, aurait donné naissance à un être hermaphrodite. Quant au peuplier, les couleurs même de ses feuilles attestent la dualité qui le caractérise, et, en ce sens, il évoque lui aussi la dualité de tout être. La légende à laquelle nous avons fait référence, il y a peu, qui nous raconte qu'Héraclès se serait tressé une couronne faite de rameaux de peuplier avant de descendre aux enfers, stipule que les feuilles tournées vers lui restèrent claires alors que les autres, tournées vers l'extérieur, prirent la couleur sombre de la fumée. Cette anecdote nous montre combien cet arbre est placé sous le signe de la dualité. En ce sens, il tend à être, implicitement, une figure d'androgynie. D'ailleurs, de nombreuses femmes furent transformées, dans la mythologie, en peuplier. On retrouve ainsi à travers les végétaux, bon nombre des thèmes qui informent le recueil jiménien. Dans le même sens, nous avons constaté que ces végétaux véhiculaient une idée phare dans *Sonetos espirituales*, nous voulons parler de l'idée d'éternité. Toutefois, la temporalité évoquée par ces arbres est plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, l'amandier, symbole de résurrection, évoque plus volontiers un futur, et il n'est certainement pas fortuit qu'il apparaisse uniquement dans la deuxième partie du recueil. En revanche, le peuplier surgit, quant à lui, uniquement dans le troisième mouvement du

recueil, là où la voix s'exclame « […] lo que espero ¡ ay ! es mi pasado[616] ». Ce n'est pas là non plus probablement l'effet d'un pur hasard, puisque l'on a vu que le peuplier symbolisait les forces régressives de la nature et était, par conséquent, fortement lié au souvenir.

Autant d'arbres qui finissent par constituer une véritable forêt qui est évoquée à deux reprises dans les sonnets XXVI et XXXVII, bien que purement intérieure dans le deuxième des sonnets cités :

Era un descenso vano de mis días.
Mayo triste dejaba negro y recto
mi bosque interno. En un mentido aspecto
de sol, temblaban mis alegorías ,

une forêt dans laquelle le « moi » semble perdu parmi des signes, des allégories vacillantes, dont il ne perçoit que difficilement le sens.

Viennent ensuite les images de la voûte céleste, des étoiles et de la lune, mais aussi de l'astre du jour, le soleil. Autant d'images récurrentes dans *Sonetos espirituales*, autant d'astres vers lesquels le « moi » n'a de cesse de diriger ses regards comme pour mieux tenter de percer le mystère de la création et des origines[617]. La nuit et les astres qui s'y rattachent constituent l'espace privilégié de la méditation qui doit permettre au poète d'accéder à une beauté purifiée et toute spirituelle. Le jour et sa source : le soleil, est perçu plutôt comme un espace où le « moi » contemple la beauté du monde. Le poète, quant à lui, est en perpétuel va-et-vient entre ces deux espaces de contemplation et de méditation. La présence du soleil, dès le premier mouvement, est source de

[616] Nous citons, ici, le dernier vers du sonnet « Esperanza » inclus, dans le dernier mouvement du recueil intitulé « Recojimiento ».
[617] Pour Juan Ramón Jiménez, regarder le ciel c'est être en contact avec la totalité de l'univers, comme il le rappelle lorsqu'il écrit : « Mirando al cielo, está uno en todas partes : en el mar, en la montaña, en el valle, corriendo, parado », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 331, aphorisme n° 2019.

réconfort en ce qu'il permet, entre autres, le surgissement des couleurs. Il montre chaque chose dans sa transparence la plus pure. On retrouve la plupart de ces idées dans le premier quatrain de « Rama de oro » :

Doliente rama de hojas otoñales
que el sol divino enjoya y transparenta,
cuando hurta el sol la nube, polvorienta
rama es, de miserias materiales.

Tout comme le soleil, la lune, présente essentiellement dans le deuxième mouvement du recueil, se rattache elle aussi à l'expression du divin. Elle est souvent perçue, par exemple au sonnet XXIX, comme l'image céleste de la femme[618]. Avec elle, la nuit, souvent étoilée, apparaît véritablement comme l'espace de toutes les métamorphoses puisqu'elle est avant tout l'espace de la méditation. On pense plus particulièrement ici au sonnet « Siesta » dans lequel le « moi » poématique s'exclame :

¡ sangre de luz, nueva mañana y luna
nueva, que un campo mágico regaba,
trocando en azucenas los abrojos !

L'étoile, quant à elle, joue un rôle fondamental dans *Sonetos espirituales*. Comme la lune et le soleil, elle est intimement liée au divin[619]. Le locuteur qualifie d'ailleurs sa lumière, dans « Noches ideales », de divine :

[618] À ce propos, le poète écrit dans ses aphorismes : « El sol y la luna, en toda su historia, con sus fases, sus órbitas, sus apectos, son el símbolo más exacto de la mujer y el hombre », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 668, aphorisme n° 3799.
[619] Le poète écrit dans ses aphorismes au sujet de l'étoile : « Para el artista, la norma espiritual y formal más perfecta – luz, idea, color, materia, sentimiento – , creo que es la estrella », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*

A la divina luz de las estrellas
que miran mi infinito desconsuelo
mis ojos andan, tristes, por el cielo,
perdidos locamente por entre ellas.

On perçoit par ailleurs, dans ce même sonnet, qu'elle a sur le locuteur poématique un effet apaisant au sens où, comme le confirme le quatrain du sonnet XIX, elle est perçue comme une véritable interlocutrice. C'est ainsi que la voix poématique, désireuse d'identifier cette nouvelle voix qui s'exprime, la questionne : « Dime, blancura azul de la azucena, / dime, luz de la estrella matutina », d'autant qu'à la différence du soleil par exemple, l'étoile est humanisée. Elle est d'ailleurs très clairement humanisée dans le sonnet XXVII :

Estas estrellas claras son aquellas
que en noches puras de pasión y anhelo
bajaban, hechas manos, hasta el suelo
a entretenerse con mis dichas bellas [620].

On comprend que ce double aspect humain et divin la rattache à l'image du Christ comme cela se dégage du quatrain ci-dessus. Elle vit d'ailleurs une passion similaire dans le sonnet XLVI. Nous pouvons nous en rendre compte à la lecture du premier tercet lorsque la voix poématique dit :

Lo mismo que la sangre que la estrella
fuera dejando, mientras sube y arde

(1897-1957), Metamórfosis, IV, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 317, aphorisme n° 1838.

[620] Ces quelques vers rappellent étrangement l'un des aphorismes du poète qu'il nous semble intéressant de reproduire ici : « La poesía es un juego en que baja lo divino con lo humano », *in* Juan Ramón Jiménez,

hacia sí, la ancha sombra cae, fría.

De la même façon, elle est aussi, comme dans le sonnet LIV, le centre, le berceau de la voix que le locuteur poématique est en train de se forger[621]. On le perçoit très nettement dans le premier quatrain de ce sonnet à travers les interrogations formulées par la voix :

¿ Lo oí ? ¡ Sí !… De una voz que no habló aquí,
brote celeste, hijo de cristal,
mecido por la cuna virginal
de la estrella que, en sueños, escogí.

En ce sens elle annonce, d'une certaine façon, la résurrection, les retrouvailles de la voix avec une beauté pure, redevenue parfaite comme dans le sonnet XLVI[622].

Viennent enfin les animaux et les êtres qui ont forme humaine. Notons au passage qu'il ne s'agit en aucun cas d'animaux aquatiques[623]. Les animaux présents sont avant tout des oiseaux, perçus ou non de façon métonymique à

Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 129, aphorisme n° 634.

[621] Dans le même sens, l'étoile semble être le lieu qu'occupe désormais le poète défunt dont parle la voix poématique dans le sonnet « Soledad », comme on peut le percevoir à la lecture des deux derniers tercets :

« … Cantando sola ya, seguía
mi alma tu canto, chorro de frescura
que caía cual en su propia fuente,
en el cáliz abierto de mi pena…

Me fui al balcón, y vi en la verde altura
Una estrella, y oí una voz ausente,
Y sentí olor de lirio y de azucena ».

[622] Nous songeons plus particulièrement ici au dernier tercet du sonnet XLVI intitulé « Mayo espiritual » dans lequel on peut lire :

« Y cada vez la estrella está más bella,
como si fuera el despuntar, la tarde,
de un ideal y nunca visto día. ».

travers l'image de l'aile. Il est fait référence, essentiellement, à la colombe et au rossignol. Ils se caractérisent tantôt par leur vol et leur capacité d'élévation, tantôt par leur chant. On trouve enfin, de façon très discrète la biche dans le sonnet XXVI.

Cette liste, longue mais instructive, nous montre que tous les éléments créés par la parole divine, exception faite des animaux aquatiques, sont présents dans l'oeuvre. Ils forment comme la toile de fond du recueil et sont comme autant de signes emblématiques du Divin. Pris dans la chrysalide des *Sonetos espirituales*, ils vont constituer la base des métamorphoses que le poète va réaliser pour créer, à l'image de Dieu, son propre univers car, pour le maître, il ne s'agit pas de poétiser le monde, mais bien plutôt, à l'image du Créateur, de le nommer pour le créer. Plus encore, il ne s'agit pas pour le poète de recréer un univers déjà existant mais de retrouver l'essence du créé en tentant, au fil de ses compositions, vécues comme autant de prières, de les libérer de l'emprise du temps qui leur a imprimé la marque d'une future dégradation, d'une future dégénérescence. En un mot, de retrouver leur état adamique, leur perfection essentielle, avant que le temps ne les inscrive dans un processus de destruction et ne les frappe d'imperfection. Autrement dit, de retrouver dans l'esprit de celui qui les a mis au monde, l'idée même qui a présidé à leur création. C'est précisément cet ensemble d'images adamiques qui, selon nous, constituera, alors, l'univers créé par Juan Ramón Jiménez.

↳ La genèse de l'espace jiménien ou la création d'un univers intérieur.

Pour réaliser une telle démarche, identique bien que de sens opposé à celle qui opère dans *La Genèse*, où le monde est perçu en expansion, il va falloir au poète faire œuvre de recueillement, renoncer aux douceurs et à la

[623] Cela n'est pas pour nous étonner dans la mesure où les animaux aquatiques, c'est là une évidence, sont peu propices à l'évocation de l'élévation.

beauté extérieure du monde entachée de temporalité, pour espérer retrouver, au plus profond de lui-même et grâce à la perfection de son amour, les essences de chacun des éléments qui constitueront l'univers, désormais pur et neuf, du poète. En un mot il lui faut, comme il le déclare d'ailleurs dans « Hombre solo », retrouver « […] la alborada de las cosas ».

Dans de telles conditions, on conçoit parfaitement que l'essence même de la lumière, si importante pour lui, ne peut être qu'une lumière intérieure, toute spirituelle, seule apte à éclairer l'univers qu'il crée hors de toute temporalité, hors de cette temporalité quotidienne étourdissante et dégradante, telle qu'elle apparaît dans le sonnet intitulé « Mañanas ». Il faut donc, d'une certaine façon, que la lumière meure à elle-même et qu'elle devienne « […] sangre de luz […][624] » pour renaître ensuite :

[…]
la única luz, la que en las venas prende
de oro de paz la sangre enriquecida. – [625]

Il en va de même pour l'étoile qui pouvait apparaître au poète comme haute et pure, mais aussi comme le nid sec de la nuit, ainsi qu'il le dit dans « Trastorno » interloqué par un tel bouleversement :

¿ Por qué la estrella altiva y pura era
el seco nido de la noche umbría ?

L'étoile, elle aussi, doit mourir à elle-même pour espérer retrouver son image adamique, le centre d'où elle est issue, son image première et pure. C'est ce qui semble advenir dans le sonnet, déjà cité, intitulé « Mayo espiritual » :

[624] *In* « Siesta ».
[625] *In* « Crepúsculo ».

Lo mismo que la sangre que la estrella
fuera dejando, mientras sube y arde
hacia sí, la ancha sombra cae, fría.

C'est à cette seule condition que la voix poématique crée un univers neuf, à l'image de cette « luna nueva » qui surgit au sonnet XXX, ou de ce soleil retrouvé, premier et pur, tel qu'il se présente dans le sonnet intitulé « Voz de niño ».

En un mot, les éléments de l'univers jiménien ainsi créés apparaissent véritablement dans leur pureté originelle comme, en quelque sorte, des concentrés de l'univers tout entier. Il en va de même pour la rose. Alors que celle-ci est susceptible de se faner, de devenir sèche et sans vie, dans le neuvième sonnet, le locuteur finit par en deviner l'essence et, de ce fait, parvient à trouver ce que l'on pourrait nommer, pour reprendre une formulation jiménienne, la norme des roses comme il retrouve d'ailleurs, en créant son univers, la norme de toute chose. C'est ainsi que, plein d'espoir, il le déclare dans « A mi alma » :

Tu rosa será norma de las rosas,
tu oír de la armonía, de las lumbres
tu pensar, tu velar de las estrellas.

L'œuvre jiménienne s'est accomplie. L'eau, dans l'ultime sonnet, semble avoir acquis une valeur baptismale destinée à consacrer ce nouvel univers. La terre se présente désormais sous les formes d'un nouvel Eden, tout intérieur, que le poète n'a pu créer, extérioriser, que par le verbe et l'écriture. En son centre semble s'ériger l'arbre des arbres, cet arbre de vie et de poésie tel qu'il est décrit dans les sonnets XXXIX et XXI. Un arbre qui n'est autre,

probablement, que le livre des *Sonetos espirituales* lui-même. Le poète, désormais, par l'expression d'une prière incessante, nous apparaît bien comme le dieu qui a présidé à sa création.

Nous avons été conduit, au cours de cette deuxième partie à nous interroger sur ce monde, sur cet univers ainsi créé. Cela nous a permis de constater que, de fait, l'espace du sonnet était bien l'espace privilégié de la métamorphose. Nous en avons dégagé les ondulations qui sont apparues comme essentiellement ternaires, que celles-ci s'expriment entre les parties du recueil, au sein même de ces trois parties ou bien encore entre les sonnets eux-mêmes. La thématique a contribué à nous conforter dans notre hypothèse de départ, et la métamorphose s'est présentée à nous comme l'essence du poétique. Nous avons, par ailleurs, dégagé des constantes religieuses, observé ce que nous avons appelé les chants du sacré en partie en rapprochant les écrits du maître de ceux de saint Jean de la Croix. Nous avons, enfin, mis en lumière ce qui nous paraît constituer les soubassements philosophiques de l'œuvre en nous appuyant essentiellement sur la philosophie de Platon et nous sommes arrivé à la conclusion que, même si la charge transcendantale était forte au sein des *Sonetos espirituales*, le maître n'entrait pas dans une problématique chrétienne[626]. Il nous reste désormais à mettre en évidence les mécanismes ainsi que la nature même de cette métamorphose qui nous semble être, dans cette œuvre, au cœur du poétique. Mais auparavant, comme nous l'avons fait dans le chapitre antérieur, laissons place à une autre parole poétique. Les pages qui s'achèvent l'appellent. Elles la requièrent tout d'abord car elle synthétise en

[626] « El mundo no necesita venir de un dios. Sea como sea, aquí está el mundo. Pero sí necesita ir a él, que ¿dónde está ? Por eso existe el poeta », déclare Juan Ramón Jiménez dans Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 33, p. 23.

partie ce que nous avons tenté de dire probablement de manière imparfaite puisque sous une forme qui n'est pas de l'ordre du poétique. Elle la requiert ensuite car cette parole poétique annonce, en quelque sorte, ce qui nous reste à formuler. Avant d'entamer le troisième chapitre de cet ouvrage, laissons la parole cette fois-ci à Octavio Paz :

> *El Mensajero : Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer ; niño o viejo ; ayer o mañana ; norte o sur ; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. Mi alma es transparente : si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa ; y en su fondo no encontraréis nada que sea mío. Nada, excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorabais. Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. ¡ Espacio, puro espacio, nulo y vacío ! Estoy aquí, pero también estoy allá ; todo es aquí, todo es allá. Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo : ayer es hoy ; mañana hoy ; todo lo que fue, todo lo que será, está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá, en la estrella. El encuentro : dos miradas que se cruzan hasta no ser sino un punto incandescente, dos voluntades que se enlazan y forman un nudo de llamas.*
>
> *Uniones y separaciones : almas que se juntan y son una constelación que canta por una fracción de segundo en el centro del tiempo, mundos que se dispersan como los granos de la granada y que se desgranan en la hierba* [627].

ꕥ

[627] Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*, ediciones Era, México, 1990, p. 15-16.

UNIVERSITÉ DE PARIS IV-SORBONNE

U.F.R D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

Année 2003 N° attribué par la bibliothèque

THÈSE

pour l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS IV

Discipline : ESPAGNOL

présentée et soutenue publiquement par

Daniel LECLER

le

Métamorphose et spiritualité dans *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez.

Tome II

DIRECTRICE DE THÈSE

Madame le Professeur Marie-Claire ZIMMERMANN.

Jury

Madame le Professeur Annick ALLAIGRE-DUNY.
Madame le Professeur Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX.
Madame le Professeur Denise BOYER.
Madame le Professeur Marie-France DELPORT.
Madame le Professeur Danièle MIGLOS.

Chapitre III

La métamorphose comme exercice spirituel.

Soy un metamorfoseador. Mi escritura es metamórfosis como mi naturaleza y la Naturaleza [628].

[628] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, libro inédito, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 4116, p. 753.

Nous nous sommes employé, dans le chapitre précédent, à mettre en lumière les éléments constitutifs de ce que nous avons appelé le corps poétique et nous avons tenté d'en observer les articulations. Nous avons étudié les éléments qui peuplent l'univers créé par Juan Ramón Jiménez, qu'ils soient d'ordre végétal ou encore animal. Il nous a ainsi été donné de percevoir que le poète se présentait tel un dieu au centre même de l'univers qu'il avait créé. Cependant, nous avons déjà constaté que, bien que transcendantale, la problématique jiménienne n'était en rien chrétienne, même si les références faites au christianisme étaient nombreuses. Il s'agit désormais d'aller plus loin et d'essayer, dans ce dernier chapitre, d'identifier ce dieu jiménien, d'en préciser les contours, d'en dresser un portrait, le plus fidèle possible. Mais dans ce dessein, il nous faudra, avant tout, mettre en évidence les mécanismes et les processus qui permettent au locuteur poématique d'acquérir ce statut divin. En d'autres termes, il s'agit ici, pour nous, d'appréhender la métamorphose comme véritable exercice spirituel seul capable de permettre à la voix d'accéder au divin. La métamorphose en tant qu'exercice spirituel est, à notre avis, d'autant plus importante qu'elle est dans *Sonetos espirituales* le lien fondamental entre le spirituel d'une part et le poétique de l'autre. Elle seule permet au poète de devenir dieu en ce qu'elle lui offre la possibilité de créer un univers intérieur total. En ce sens, nous nous attacherons à montrer ici que, grâce à la métamorphose, le poème se fait chrysalide, une chrysalide au sein de laquelle le locuteur poématique devient un homme-dieu.

1. « Labro bajo tierra » ou la métamorphose de la forme[629].

[629] Nous empruntons ici la formulation de Juan Ramón Jiménez dans l'un de ses aphorismes :

> « No, amigo, no estoy muerto ; labro bajo tierra, como las rosas en invierno ;
> pero ¡ ya verás cómo vendrá la primavera ! ».

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV),* reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 98, aphorisme n° 414.

Notons, pour commencer, que la métamorphose se perçoit de façon significative, bien qu'à l'état de traces, au niveau du rythme, de l'accentuation et de la graphie. À n'en pas douter, ce rythme imprimé par la métamorphose nous apparaît, en quelque sorte, comme l'empreinte sonore de la voix poématique jiménienne. Essayons donc de voir ce que nous dit ce rythme particulier, d'en dégager le sens, d'observer la manière dont il s'articule avec le contenu même des poèmes d'où il émane afin d'approcher au plus près cette empreinte rythmique jiménienne propre à la voix du poète.

Dans ce dessein, il nous semble indispensable, avant toute chose, de nous entendre sur la notion de rythme. C'est là en effet une notion apparemment simple, mais qui rapidement se révèle être très complexe. De fait, si, d'un côté, l'essence même de notre vie n'est que rythme, qu'il vienne de l'alternance des jours et des nuits, des moments de veille ou de sommeil, de la succession des périodes d'intensité de la vie végétale et de la mort apparente des végétaux, ou bien encore de notre propre rythme cardiaque ou respiratoire ; de l'autre, il nous est extrêmement difficile, voire parfois impossible, de définir avec précision cette notion et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit de poésie. C'est là le paradoxe auquel se trouve rapidement confronté le critique littéraire. Pour tenter de définir cette notion il nous semble utile, pour commencer, d'essayer de la cerner au plus près en l'opposant à une autre, plus simple celle-là, celle de mesure.

Sur les traces de la métamorphose : rythme et mesure, accentuation et graphie.

♦ La mesure ou la mémoire auditive et visuelle d'une durée mécanique et prévisible.

Globalement, la mesure est, à notre avis, fortement liée à la mémoire. Elle peut se définir, en effet, comme le retour régulier et donc prévisible, d'une durée que l'on garde profondément à l'esprit. Ainsi, dans le domaine musical[630], la mesure apparaît comme la division d'une œuvre en parties qui ont toutes la même durée et qui se répètent de façon attendue, à intervalles réguliers. La mesure tient, par ailleurs, de la convention. De fait, une fois cette mesure donnée en début de composition, celle-ci reste immuable jusqu'à la fin. Nous faisons ici référence à la musique, mais nous pourrions tout aussi bien renvoyer au domaine poétique, essentiellement lorsque le poète choisit des formes fixes. En ce sens, nous pouvons dire que la mesure est de l'ordre de la formule mécanique et de l'instrumental. Autrement dit, il apparaît clairement ici qu'elle seule ne saurait faire œuvre esthétique puisqu'elle est intimement liée à la fixité et au conventionnel. En un mot, elle se présente à nous comme un cadre académique et institutionnel. Si maintenant nous regardons de plus près l'œuvre qui nous occupe, quels sont les éléments qui, dans *Sonetos espirituales*, sont de l'ordre de la mesure et non du rythme ?

[630] Roland de Candé définit ainsi le concept de mesure : « Manière de diviser et de subdiviser le temps musical, en opposant à la liberté du rythme un ordre périodique. La mesure détermine en musique la durée du temps, comme dans les arts géométriques elle détermine l'étendue de l'espace », *in* Roland de Candé, *La Musique*, histoire, dictionnaire, discographie, Seuil, 1969, p. 393-394.

⇨ Quatrains et tercets, une alternance programmée.

En premier lieu, les deux éléments qui constituent la structure même du sonnet, c'est-à-dire l'alternance des quatrains et des tercets, sont les deux éléments de base de la mesure. Parler en effet de sonnet implique, c'est une évidence, un type de mesure particulière issue d'une architecture non indifférente. Le lecteur ou l'auditeur sait, lorsqu'il lit ou lorsqu'il écoute un sonnet, qu'il va entendre une mesure particulière, de fait attendue et immuable. Une mesure en quelque sorte à deux temps, composée de deux fois deux ensembles d'une durée différente. Deux mesures longues, tout d'abord, imprimées par les deux quatrains fortement charpentés par leurs rimes, que celles-ci soient croisées, embrassées ou bien encore suivies. Deux mesures souvent confirmées visuellement par une disposition graphique qui souligne ces deux ensembles textuels formés par les deux quatrains. Deux mesures brèves, ensuite, formées par deux tercets au statut hybride. Nous parlons ici de l'hybridité de leur statut car si, du point de vue graphique, ces deux tercets forment, la majeure partie du temps, deux strophes séparées par un blanc, ils n'en forment qu'une, nous avons déjà eu l'occasion d'insister sur ce point, si l'on se réfère à la cohérence de leurs rimes. De ce fait, en ce qui concerne la mesure, elle est appréhendée comme extrêmement brève si l'on considère chaque tercet comme strophe, ou comme relativement brève si l'on en vient à considérer ces deux tercets comme ne formant qu'une seule strophe articulée en deux temps. Cette double lecture de la mesure en ce qui concerne les tercets nous semble particulièrement intéressante, car elle porte en germe, à notre avis, à un niveau embryonnaire, la notion de rythme tel que nous le définirons par la suite. Toutefois, quel que soit le cas de figure, le sonnet apparaît, de fait, comme l'alternance d'une mesure à deux temps, dont l'un est plus bref que l'autre, mais qui sont tous deux parfaitement prévisibles et obéissent à une formule tout à fait mécanique et donc dénuée, dans l'absolu, de tout esthétisme.

Les deux éléments liés à la mesure, évoqués ci-dessus, ne sont pas les seuls à obéir à une certaine fixité. Il en est un autre que l'on trouve dans *Sonetos espirituales* à l'échelle, cette fois-ci, du vers.

⇨ La linéarité du vers et le couperet de la dizième syllabe.

Les éléments de mesure suivants sont à chercher non plus au niveau de la strophe, mais à un niveau de mesure plus modeste en regard à l'espace textuel : celui du vers. Dans le cas qui nous occupe, c'est de la mesure hendécasyllabique qu'il s'agit. Autrement dit, et au risque d'énoncer une évidence qui peut paraître naïve, c'est le retour régulier d'un accent fixe et immuable sur la dixième syllabe métrique qui va donner, dès le premier vers du recueil, la mesure de tous les autres. Cette dixième syllabe métrique est l'aune à laquelle tous les vers se plient. C'est ici une durée de base, réitérée de façon régulière qu'il ne faudrait pas, à notre avis, ranger du côté du rythme mais bien du côté de la mesure si nous voulons, par la suite, tenter de donner une image de ce qu'est le rythme et de la façon dont il se construit dans *Sonetos espirituales*. Par ailleurs cette mesure, eu égard à l'isométrie du recueil, acquiert une certaine monotonie, effaçant, paradoxalement au fur et à mesure qu'elle s'affiche, sa propre durée et laissant ainsi tout loisir au rythme de ressortir plus clairement encore. Ainsi le choix de l'isométrie nous apparaît véritablement comme une façon de privilégier, par principe, l'écoute du rythme sur celle de la mesure. L'hendécasyllabe est là, en quelque sorte, pour marquer cette limite forgée par la durée, cette limite qui nous est rappelée au dernier vers du premier sonnet là où, précisément, le locuteur, s'adressant directement au sonnet, parle de « […] la limitación de tus orillas ». Nous le voyons ici, cette limite nous est présentée, dès le début, comme indispensable à la création de l'espace poétique, d'un espace intérieur, infini et illimité, que le rythme

contribuera grandement à créer[631]. Voici donc les quelques éléments de mesure fixes, obligatoires, indispensables pour que la forme existe. Toutefois, il est d'autres éléments que nous pourrions qualifier d'hybrides dans la mesure où beaucoup les considèrent, la plupart du temps, à la fois comme des éléments de mesure et de rythme, ce qui nous paraît révélateur des difficultés auxquelles se trouve confronté le critique à l'heure de parler du rythme d'une œuvre poétique. Nous pensons aux accents dits forts, aux soi-disant accents principaux, jugés comme les accents incontournables de l'hendécasyllabe.

⇨ Les accents dits forts, une appellation pratique mais parfois aveuglante et impertinente.

S'il est toujours délicat de parler d'accentuation en poésie[632], cela s'avère visiblement plus problématique encore lorsqu'il s'agit de l'hendécasyllabe comme si, de fait, l'hendécasyllabe n'avait cessé de poser problème, plus encore aux critiques qu'aux poètes d'ailleurs, quasiment depuis son introduction en Espagne. On sait qu'il est admis, et parfois seulement efficace, de distinguer deux grandes catégories d'hendécasyllabes, à savoir les *A maiore*,

[631] Nous songeons, ici, au dernier tercet du sonnet intitulé « Al soneto con mi alma » que nous reproduisons ci-dessous :

> « La claridad sin fin de su hermosura
> es, cual cielo de fuente, ilimitada
> en la limitación de tus orillas ».

[632] La surenchère terminologique, parfois intéressante et toujours révélatrice, est là pour en témoigner. Ainsi dans le *Diccionario de métrica española* de José Domínguez Caparrós, si l'on consulte les entrées consacrées à l'accentuation, on trouve pas moins de cinquante neuf termes pour désigner les accents comme par exemple : acento accesorio, acento accidental, acento antiestrófico, acento antirrítmico, acento antiversal, acento arrítmico, acento artificial, acento auxiliar, acento axial, acento constante, acento constitutivo, acento constituyente, acento débil, acento dominante, acento esencial, acento estrófico, acento estrófico principal, acento estrófico secundario, acento extrarrítmico, acento facultativo, acento fijo, acento fijo interior, acento final, acento fundamental acento indispensable, acento inevitable, acento innecesario, acento interior fijo, acento intermedio, acento latente, acento libre, acento métrico, acento nato, acento necesario, acento obligado, acento obligatorio, acento obstruccionista, acento perjudicial, acento potestativo, acento predominante, acento preponderante, acento primario, acento principal, acento prominente, acento regulador, acento rítmico, acento secundario, acento subsidiario, acento superfluo, acento supernumerario, acento suplementario, acento variable, acento ventajoso, acento versal, acento de verso. Ce à quoi il faudrait ajouter les entrées

accentués sur la sixième et sur la dixième syllabes, et les *a minore*, accentués sur la quatrième et la dixième. Deux catégories dans lesquelles se rangent respectivement les hendécasyllabes emphatiques, héroïques, mélodiques, en ce qui concerne la première, les saphiques et dactyliques en ce qui concerne la seconde[633]. On a généralement tendance, dans certains traités de métrique, à présenter ces types d'hendécasyllabes et les accents dits forts qui les gouvernent comme des accents presque obligatoires[634]. Cette attitude n'est pas sans conséquence. Elle invite à ranger ces catégories, et surtout les accents qui les définissent, non point du côté du rythme, comme cela devrait être le cas, mais de celui de la mesure. S'il est probablement vrai que ces grands schémas d'hendécasyllabes sont peut-être parmi les plus courants, c'est oublier par ailleurs qu'il en existe de nombreux autres[635] et qu'un hendécasyllabe, dont l'accent portera sur la sixième syllabe, ne sera pas forcément emphatique, héroïque ou bien encore mélodique si le poète en a décidé autrement, et ce au risque de déplaire au critique qui, par la suite, l'étudiera. Tel est le cas, par exemple, au premier vers du sonnet « Paseo » : « En la suntuosidad grís del

---

correspondantes au terme « acentuación », dont nous ferons grâce à notre lecteur. José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, El libro de bolsillo, Biblioteca de consulta, Alianza editorial, Madrid, 1999.

[633] Nous renverrons, ici, à ce qu'écrit Rudolf Baehr à ce sujet : « En el endecasílabo español se distinguen en primer lugar dos grupos, que Pio Rajna señaló como *endecasillabo a maiore* y *endecasillabo a minore* (o también *maiori* o *minori*). El fundamento de esta división es la cesura. Si tomamos por base la terminación llana en el primer hemistiquio, la cesura divide el endecasílabo en 7 + 4 sílabas *(a maiore)* ; o en 5 + 6 sílabas *(a minore)*. Según la definición de Suchier, la cesura es " la cúspide rítmica en el interior del verso, que consiste en un final de palabra acentuada con fuerza seguida por una pausa sintáticamente justificada." », *in* Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1984, p. 136.

[634] Dans ce sens, José Domínguez Caparrós donne la définition suivante de l'accent métrique : « Acento que viene exigido por el esquema o modelo de cada uno de los tipos de verso. Dado que no están determinados – por los distintos autores, siempre y de forma unívoca – los esquemas a los que se ajustan los diferentes tipos de verso, es posible encontrar acentos que en los análisis de un otro son considerados como rítmicos, mientras que en los de otro no tienen esa calificación, o incluso son considerados como extrarrítmicos ». Il ajoute quelques lignes plus loin : « Es muy frecuente observar que, para que el verso exista como tal, son necesarios algunos acentos interiores, además del final. En algunos tipos de verso – endecasílabo, por ejemplo – se niega la calidad de tal al conjunto de sílabas que no lleve acento rítmico en lugares precisos – en el caso del endecasílabo, debe existir acento en las sílabas cuarta y octava ; o en la cuarta ; o en la sexta ; o en la cuarta y séptima, además de en la décima. », *in* José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, *op. cit.*, p. 21.

[635] À ce propos, Tomás Navarro Tomás en évoque environ 151 : « Frente a los cuatro tipos rítmicos indicados, son multitud las combinaciones de la acentuación gramatical o prosódica. En el repaso de unos cuantos poemas antiguos y modernos, se han registrado 151 variedades distintas que, sin duda, podrían aumentar con la

poniente », où l'on a un accent sur la sixième, la septième et la dixième syllabes. On ne peut nier, toutefois, que la forte récurrence de ces cinq types d'hendécasyllabes forge l'oreille de l'auditeur et crée chez lui des attentes qu'il faudra prendre en compte au moment d'analyser le rythme de certains hendécasyllabes des *Sonetos espirituales*. Par ailleurs, nous tenons à répéter que le fait d'établir des catégories d'hendécasyllabes, comme cela peut être le cas en présentant, pour les plus courants, les accents qui les constituent comme des accents obligatoires revient à nier leur valeur rythmique en la faisant verser du côté du conventionnel et de l'institutionnel, ce qui aboutirait en quelque sorte à nier leur valeur poétique. On voit donc bien ici que, s'il est probablement commode d'avoir recours à cette notion d'accents dits forts ou principaux, ce procédé représente, parfois, un risque d'aveuglement qui peut faire verser l'analyse vers « l'impertinence ». Nous retrouvons, comme nous le voyons, en ce qui concerne l'accentuation du vers une approche qui, elle aussi, tend vers l'hybridité. Si les accents présents dans les vers sont davantage à rattacher au rythme qu'à la mesure, la récurrence de certains les tire malgré tout vers la mesure.

À ce stade de la réflexion sur la mesure, il apparaît clairement, selon nous, que la mesure s'apparente à une mémoire instrumentale, conventionnelle, qui n'aurait d'autre sens que celui des origines mêmes de sa forme. Ce sens, bien sûr, est commun à tous les sonnets. De ce fait, la mesure, bien qu'elle influe sur le sens particulier de chaque composition, eu égard à son caractère contraignant et du fait qu'elle lui impose des limites, nous semble indépendante du sens profond, particulier à chaque poème, qui vient se loger dans les limites qu'elle lui assigne.

---

revisión de otros textos », *in* Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos : desde Jorge Manrique a García Lorca*, ediciones Ariel, Esplugues de Llobregat, Barcelona, 1973, p. 90.

♦ Le rythme : pour ou contre la mesure.

Il nous semble désormais plus simple, à la lumière de la définition que nous venons de donner de la mesure, d'essayer de définir ce que nous entendons par rythme.

⇨ La superposition du prévisible et de l'imprévisible.

Tout comme la mesure, le rythme implique une notion de durée. Toutefois, la durée créée par le rythme nous paraît d'une tout autre nature. Alors que dans le cas de la mesure, la durée, on l'a vu, se caractérise par le retour prévu, à intervalles réguliers, d'un temps exactement identique, le rythme, quant à lui, implique la création d'une durée le plus souvent irrégulière et, la plupart du temps, imprévisible. Il obéit, si l'on peut dire, à une loi tout à fait différente, qui ne se trouve dans aucun livre et qui ne s'exprime, en l'état, qu'une seule et unique fois, le temps précisément de la composition poétique et de la lecture du poème. À la différence de la mesure, le rythme, quant à lui, est intimement lié au sens même de ce qui est dit. Tantôt il vient renforcer le propos du locuteur, tantôt il vient au contraire le nuancer, mais, dans tous les cas, à la différence de la mesure qui n'aide le sens à advenir que par la contrainte, le rythme n'est pas indifférent au sens qui s'exprime, bien au contraire puisqu'il contribue à le forger. Plus encore, il participe de sa création dans ce qu'il a de plus profond et de plus incommunicable, peut-être. En ce sens, il nous semble possible de dire que le rythme constitue en quelque sorte l'âme de la durée et de l'idée, il en dessine les mouvements et les contours. En un mot, le rythme nous apparaît comme la succession des marques laissées par les métamorphoses successives réalisées par la pensée.

Par ailleurs, il est important de souligner que, par nature, le rythme, bien qu'il obéisse à des lois qui ne sont pas celles de la mesure mais de l'esthétisme,

peut tantôt s'opposer à la mesure quand le sens et les sens le requièrent, tantôt l'épouser quand cela est nécessaire. Par exemple, lorsque nous sommes en présence d'une rime dite « aguda », le lecteur a alors le sentiment que rythme et mesure se superposent parfaitement et qu'avec le dernier accent métrique le vers se clôt véritablement, car la durée du vers semble arrivée réellement à son terme avec une rime oxytone dite « aguda » plutôt qu'avec une rime paroxytone dite « llana ». Cette superposition apparemment parfaite de la durée imputable à la mesure et de la durée afférente au rythme peut s'interpréter, selon nous, compte tenu de ce que nous venons de dire ci-dessus, comme une pensée qui n'est plus en proie aux métamorphoses. La pensée, dans ce cas, nous donne le sentiment d'être arrivée à maturité. C'est très exactement ce qui se produit dans le sonnet LIV, « Voz de niño » :

¿ Lo oí ? ¡ Sí !… De una voz que no habló aquí,
brote celeste, hijo de cristal,
mecido por la cuna virginal
de la estrella que, en sueños, escogí.

¿ Del primer corazón que amó – ¿ Lo vi ? –
lucero matinal, digo, triunfal
grito que, trastornado, matinal
lucero creyó el sueño ?… ¿ Lo oí ? ¡ Sí !
¡ Sí !

– Igual que una vez que oí, tornando
de madrugada al valle, un raudal duro
y fino, que la luna con su plata
última libertaba aún del puro
primer sol ; ya en la vida y aún soñando… –

¡ Voz de niño, más que el silencio grata !

Remarquons, pour commencer, que ce sonnet est le seul du recueil à posséder des rimes oxytones à l'échelle des quatrains. Ce n'est certainement pas un hasard, car c'est en effet le sonnet dans lequel le « moi » atteint son but. Dans ce sonnet, en effet, le locuteur poématique est parvenu à entendre et à restituer cette voix qu'il aspirait à trouver dès le début du recueil, et c'est ainsi qu'au vers quatorze il s'exclame : « ¡ Voz de niño, más que el silencio grata ! ». La métamorphose est superfétatoire, de fait, au niveau des deux premières strophes, puisque le « moi », à sa plus grande surprise – surprise qu'il manifeste dès le premier vers par une question rhétorique : « ¿ Lo oí ? » – a véritablement atteint l'objet de sa quête. Le locuteur poématique insiste d'ailleurs sur cette rime oxytone, preuve de son importance capitale, en répétant le son « i » tout au long des deux premières strophes, et plus particulièrement au vers huit, lorsqu'il déclare : « ¿ Lo oí ? ¡ Sí ! » et nous pensons pouvoir affirmer que la durée liée au rythme reflète véritablement l'âme de la pensée et de l'émotion.

⇨ Le rythme comme âme de l'idée et de l'émotion.

Les exemples qui confirment ce sentiment sont, dans *Sonetos espirituales*, assez nombreux. Nous nous contenterons, pour illustrer notre propos, de citer quelques sonnets qui nous semblent révélateurs à plus d'un titre. Ainsi, dans le sonnet auquel il vient d'être fait référence, « Voz nueva », l'on perçoit de façon assez nette que, bien souvent, un rythme identique sous-tend une idée semblable. C'est le cas lorsque l'on observe les vers douze et treize. Ces deux vers ont une accentuation identique, ils possèdent un accent sur la deuxième, la quatrième, la huitième et la dixième syllabes. Or, dans ces

deux vers, le locuteur réitère la même idée, qui consiste à affirmer que cette « voz nueva » n'est pas plus à relier à l'humain qu'à l'art. La voix poématique déclare, en effet :

…Que no es de boca ni laúd que existe,
2 4 8 10
que no ha salido de ninguna historia…
2 4 8 10

De la même façon, dans « Retorno fugaz », l'accentuation met en relief aussi bien la pensée de la voix poématique que l'émotion du locuteur :

¿ Cómo era, Dios mío, cómo era ?
– ¡ Oh, corazón falaz, mente indecisa ! –
¿ Era como el pasaje de la brisa ?
¿ Como la huída de la primavera ?

Tan leve, tan voluble, tan ligera
cual estival vilano… ¡ Sí ! Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa…
¡ Vana en el aire, igual que una bandera !

¡ Bandera, sonreír, vilano, alada
primavera de junio, brisa pura…
¡ Qué loco fué tu carnaval, qué triste !

Todo tu cambiar trocóse en nada
– ¡ memoria, ciega abeja de amargura ! –
¡ No sé cómo eras, yo que sé que fuiste !

Dans ce sonnet, le locuteur impersonnel emploie tous ses efforts à reconstruire, grâce au langage, l'image d'un « toi » perdu, oublié. On notera qu'au tout début de ce sonnet, la foi que le locuteur place dans le langage pour reconstruire cette image oubliée se manifeste par une surabondance d'accents. Le premier vers : « ¿ Cómo era, Dios mío, cómo era ? », ne compte pas moins de six accents puisqu'il est accentué sur la première, la troisième, la cinquième, la sixième, la huitième et la dixième syllabes. On note, par ailleurs, que lorsque le locuteur perçoit que le langage se révèle incapable de recréer cette image, cette désillusion, cette incapacité de la pensée, se traduisent par une diminution des accents, comme on peut le percevoir au quatrième vers : « ¿ Como la huída de la primavera ? », qui ne comporte plus que deux accents, l'un sur la quatrième syllabe, l'autre sur la dixième. Une fois encore, le rythme suit ici véritablement les mouvements de la pensée qui, alternativement, passe de l'espoir de recréer cette présence grâce à la langue, à la désillusion et à l'incapacité de réaliser ce projet[636].

Dans « Guardia de amor » le rythme, une fois de plus, suit les mouvements de la pensée et les émotions éprouvées par la voix poématique. Il épouse une courbe qui dessine les mouvements de lutte entre un « moi » qui tente de se protéger d'un « toi » qui veut, selon lui, envahir son espace et le réduire à l'esclavage :

Pongo mi voluntad, en su armadura
de dolor, de trabajo y de pureza,
a cada puerta de la fortaleza
porque sueles entrar en mi amargura.

Mensajes de deleite y de ternura

[636] On en profitera pour noter que, dans ce sonnet, le tour de force du poète consiste, entre autres, non pas à recréer l'image perdue mais bien plutôt à parvenir à créer véritablement l'image de l'absence. Par ailleurs la grande trouvaille, à notre avis, est ici de réaliser cette entreprise en utilisant une voix poétique impersonnelle.

escucho en torno, en la delicadeza
del verde campo en flor… – ¡Ya mi tristeza
va a sucumbir, de nuevo, a tu locura !… –

Para no oírte, muevo mis esposas,
y golpeo el escudo con la espada,
de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño.

Mas el dormir me ata con tus rosas
y tú te entras, cruel y desvelada,
por la puerta vendida de mi sueño.

Dans les deux premiers quatrains, le « moi » organise la défense d'une forteresse personnelle régulièrement prise d'assaut par un « toi » aux aguets, mais qui, à l'heure où il s'exprime, n'est pas encore parvenu à l'investir, bien qu'il se révèle menaçant. Le rythme des vers trois et six souligne, à notre avis, cette idée :

a cada puerta de la fortaleza
2 4 10

escucho en torno, en la delicadeza
2 4 10

Ils sont tous deux accentués sur la deuxième, la quatrième et la dixième syllabes ; or l'accent sur la deuxième syllabe aurait pu appeler un accent sur la sixième syllabe, on aurait retrouvé alors un schéma que nous pouvons qualifier de plus classique[637], mais il n'en est rien. De fait, nous interprétons l'absence de cet accent sur la sixième syllabe comme une sorte de matérialisation de

[637] En effet, si nous avions eu un accent sur la sixième syllabe nous aurions retrouvé le schéma classique et récurrent des vers accentués sur la deuxième, la sixième et la dixième syllabes.

l'absence du « toi », qui n'est pas encore parvenu à investir l'espace du locuteur. Par ailleurs, le schéma accentuel deux, six, dix, étant très habituel à l'oreille du lecteur, nous percevons également cette présence en creux d'un accent sur la sixième syllabe comme la présence menaçante du « toi ». Enfin, la mixité accentuelle de certains vers de ce sixième sonnet, où se mélangent les rythmes des hendécasyllabes dit *A majore* et *a minore*, comme par exemple dans les vers huit et treize, reflète, selon nous, la lutte à laquelle se livrent le « moi » et le « toi ». On remarque également que la multiplication des accents aux vers sept marque un réel tournant dans le sonnet. C'est précisément le vers dans lequel la défaite du « moi » est clairement annoncée. Ce dernier est sur le point de succomber[638].

Nous citerons, pour finir, un dernier exemple qui montre combien le rythme épouse le mouvement de la pensée du locuteur ainsi que les émotions auxquelles il est en proie, en évoquant le sonnet intitulé « Muro con rosa ». Dans ce sonnet, il semble que, pour le poète, la clef de la victoire sur le temps réside, de fait, dans la métamorphose et dans la création poétique. Dans ce sonnet IV c'est l'amour que la voix interpelle et c'est la grandeur de la passion amoureuse qu'elle tente de matérialiser :

Sin ti, ¿ qué seré yo ? Tapia sin rosa,
¿ qué es a la primavera ? ¡ Ardiente, duro
amor ; arraiga, firme, en este muro
de mi carne comida y ruinosa !

Nutriré tu fragancia misteriosa
con el raudal de mi recuerdo oscuro,
y mi última sangre será el puro

[638] Ce septième vers, « del verde campo en flor…– ¡ Ya mi tristeza / va a sucumbir, de nuevo, a tu locura !… », ne comporte pas moins de cinq accents.

primer color de tu ascensión gloriosa.

¡ Sí, ven a mí, agarra y desordena
la profusión ingenua de tus ramas
por la negra oquedad de mis dolores !

¡ Y que al citarme abril, en la cadena
me encuentre preso de tus verdes llamas,
todo cubierto de tus frescas flores !

Le rythme, une fois de plus, y contribue grandement. Les formes interrogatives et exclamatives confèrent à l'amour toute la majesté qui lui revient et nous laisse entrevoir le sentiment qui anime le locuteur, les accents suivant les ondulations de sa pensée. Tel est le cas, par exemple au deuxième vers, où les accents sur la première, la sixième, la huitième et la dixième syllabes concèdent au vers une certaine emphase[639]. Le sonnet semble s'articuler en deux mouvements, et l'accent, au septième vers, sur « última » marque comme le point d'orgue d'une première partie qui s'achève sur une sorte d'eucharistie exprimée par la voix elle-même :

y mi última sangre será el puro
3 6 9 10
primer color de tu ascensión gloriosa.
2 4 8 10

Par ailleurs, l'amour dans ce sonnet semble créer son propre rythme. S'il est fait allusion dans les deux premiers quatrains à une rose unique, véritable matérialisation de l'amour, dans les tercets, l'amour devient le règne de la profusion. Profusion des douleurs, comme au vers onze, « por la negra oquedad

[639] Nous reproduisons ici ce deuxième vers : « ¿ Qué es la primavera ? Ardiente, duro ».

de mis dolores », mais aussi multiplication de son emblème. En effet, dans les tercets, nous assistons à un amour qui s'enracine et croît ; nous ne sommes plus en présence d'une seule rose mais d'une réelle floraison. Cette abondance liée tant aux douleurs qu'à l'amour lui-même se retrouve au niveau de l'accentuation. Nous assistons, en effet, à une multiplication des accents qui accompagnent ce mouvement prolifique. Ainsi, les vers trois : « amor ; arraiga, firme, en este muro » et neuf : « ¡Sí, ven a mí, agarra y desordena » ne comptent pas moins de cinq accents. Le système accentuel de ces deux vers nous apparaît comme profondément différent de celui du deuxième vers déjà évoqué « ¿ qué es a la primavera ? ¡ Ardiente, duro ! ». En effet, ce vers compte un accent sur la première, la sixième, la huitième et la dixième syllabes. La présence d'un accent sur la huitième syllabe en appellerait un autre sur la quatrième, nous retrouverions alors le schéma accentuel connu, caractérisé par un accent sur la quatrième, la huitième et la dixième syllabes, or il n'en est rien. L'absence même de cet accent, malgré tout perceptible par son inexistence, tend à souligner l'absence même de la rose dans ce deuxième vers, mais aussi l'annonce de sa présence future.

Pour finir, insistons sur la présence d'une accentuation que nous qualifierons de mixte, comme c'est le cas au troisième vers « amor ; arraiga, firme en este muro » déjà cité. Comme nous l'avons observé ci-dessus, nous rencontrons ici cinq accents, sur la deuxième, la quatrième, la sixième, la huitième et la dixième syllabes. Autrement dit, ce vers, du point de vue accentuel, se présente comme un mélange de deux vers, l'un qui serait accentué sur la deuxième, la sixième et la dixième, l'autre sur la quatrième, la huitième et la dixième. Cette mixité accentuelle nous semble refléter, on ne peut mieux, cet entrecroisement de racines, de chaînes qui emprisonnent le locuteur, comme il est dit au vers treize dans une véritable prison d'amour revisitée : « me encuentre preso de tus verdes llamas ». À travers ces quelques exemples, que nous ne multiplierons pas, nous voyons combien l'accentuation

matérialise, si l'on peut dire, aussi bien l'âme de la pensée que de l'émotion. En ce sens, nous retrouvons ici une pensée que Juan Ramón Jiménez énonce :

> *Título : Para andar por la vida, no hay mejor ritmo que el del pensamiento* [640].

En outre, il est important de souligner que cette mixité accentuelle nous semble également mettre en lumière un autre aspect propre au rythme : sa subjectivité. De fait, après le poète, c'est au lecteur que revient de privilégier tel ou tel schéma accentuel. On retrouve, ici, une idée énoncée par L. Boisse lorsqu'il écrit :

> *Le caractère périodique d'un mouvement n'est jamais dans le mouvement, mais toujours dans l'esprit qui peut couper à son gré, et suivant sa qualité, une succession continue en groupes binaires ou ternaires, ou en alternance contrariée, ou en d'autres systèmes encore. Le rythme est une notion essentiellement subjective* [641].

Nous pouvons, désormais, mieux percevoir la différence fondamentale qui existe entre rythme et mesure. Observons donc, à ce stade de notre travail, comment s'articulent plus précisément rythme et mesure dans *Sonetos espirituales*.

---

[640] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía II, Metamórfosis, IV*, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1998, p. 122, aphorisme n° 4701.
[641] André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. I et II, avant-propos de René Poirier, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1988, vol. II, p. 935-936.

♦ Le rythme et la mesure dans *Sonetos espirituales* : un chant à deux voix.

Dans *Sonetos espirituales*, Juan Ramón Jiménez ne cesse de jouer savamment de la mesure et du rythme. Dans ses compositions, le poète met en œuvre tous les recours créateurs de rythme dont il dispose. Celui-ci se superpose ainsi à la mesure ; il en nuance, en efface et en modifie les limites allant même jusqu'à une relative déconstruction des espaces qu'elle avait créés.

⇨ Les différences du semblable.

Nous commencerons par évoquer un élément, difficile d'emploi pour un poète, utilisé de façon récurrente par Juan Ramón Jiménez et qui remplit ce rôle : l'interjection. Que celle-ci prenne la forme de l'interrogation ou bien celle de l'exclamation, elle occupe une place privilégiée au sein de *Sonetos espirituales* et contribue largement à créer le rythme propre de l'œuvre. On en voudra pour preuve le fait que seuls quatorze sonnets, sur les cinquante-cinq que compte le recueil, sont exempts de toute interrogation et de toute exclamation[642]. Tous les autres en comptent au moins une, voire plus. Cette proportion révèle, ici, l'importance de l'interjection, génératrice de rythme. Juan Ramón Jiménez a d'ailleurs parfaitement conscience de ce phénomène et l'évoque en ces termes :

> *¡ Tanta interjección en mi poesía ! Porque mi poesía es – lo que debe ser la poesía – canto, rapto, frenesí* [643].

[642] Ces quatorze sonnets sont : « Al soneto con mi alma », « Mujer celeste », « Rama de oro », « El corazón roto », « Octubre », « A un amigo », « Soledad », « Nubes », « Paseo », « A mi alma », « Se entró mi corazón en esta nada », « Rey de vanidades », « Mayo espiritual », « Sueño ».
[643] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía II, Metamórfosis, IV*, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, *op. cit.*, aphorisme n° 4191, p. 17.

La vision du poète est éclairante, et montre combien l'interjection est source de mouvement et donc de rythme. En tant que forme émotive du langage, elle contribue à conférer aux accents une certaine emphase qui les distingue et en renforce la valeur comme, par exemple, dans le premier vers du sonnet « Voz de niño » :

¿ Lo oí ? ¡ Sí !… De una voz que no habló aquí,

Ici, l'interrogation et l'exclamation renforcent les accents sur la deuxième et la troisième syllabes comme pour mieux nous faire entendre, à travers la bouche même du locuteur poématique, l'écho de cette voix nouvelle qui vient d'advenir et qui se révèle désormais, bien qu'il l'évoque à la troisième personne, être sienne. Cette emphase semble parfois entraîner une multiplication des accents. Dans tous les cas, l'interjection et le rythme qu'elle instaure, accompagne, créé le sens et accentuent l'idée. À y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'interrogation a, fréquemment, le même sens. Elle est la marque, le plus souvent, des difficultés rencontrées par la voix qui peine à répondre aux interrogations qu'elle formule. Dans ce cas, les interrogations prennent alors des allures purement rhétoriques, comme dans « Rosas devueltas », où le locuteur poématique, désemparé, s'exclame, dans le premier tercet :

¿ Qué haremos ya, sabiendo la fragancia
que tuvimos un día, y la belleza
a que puede subir el alma, oliendo ?

Comme beaucoup d'autres, l'interrogation demeure sans réponse, au moment où la voix poématique la formule, et le « moi » reste interdit face à une situation qui semble lui échapper. Parfois, le locuteur poématique semble

inviter le lecteur lui-même à partager son questionnement. Un peu comme si, incapable de formuler une réponse, il l'incitait à trouver la sienne et, de ce fait, le conduisait à poursuivre son œuvre poétique et à participer à l'élaboration de la vie même, puisqu'il conçoit sa poésie, on le sait, comme le prologue à une vie meilleure. C'est ce qu'il déclare lorsqu'il écrit :

Mi obra… ¡ qué buen prólogo para una vida bella[644] *!*

C'est peut-être ainsi que peuvent être lues les questions que l'on rencontre dans « Trastorno » :

¿ Por qué la estrella altiva y pura era
el seco nido de la noche umbría ?
¿ La paloma inmortal cómo encendía
corvo pico de ave carnicera ?

Tout comme l'interrogation, l'exclamation contribue elle aussi non seulement au renforcement des accents qu'elle englobe mais également à la mise en relief de la pensée qu'elle recouvre. Toutefois, les émotions qu'elle sous-tend sont en apparence plus variées. Parfois, elle accentue la douleur, l'intensifie, comme au vers cinq du sonnet intitulé « Luto » :

¡ Ay ! ¿ Qué se hizo de aquel bello día
[…].

Ici, le poète concrétise la douleur intense qu'il éprouve, en tout début de vers, grâce à une exclamation brève qui s'apparente au cri, et ce d'autant qu'elle se

[644] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 126, aphorisme n° 618.

présente sous la forme d'une onomatopée[645]. Elle peut, également, avoir pour effet de souligner une affirmation forte du locuteur qui prend l'aspect d'une décision sur laquelle il semble impossible de revenir. C'est le cas dans le dernier tercet du sonnet « Al invierno », où la voix, mue par un désir dévastateur bien que souterrainement habité d'un désir de reconstruction, déclare :

¡ Brisa, luz, fuerza, paz, salud, agreste
dulzor, primer contento matutino…
¡ Ya el más grave dolor será ventura !

L'exclamation, dans ce deuxième tercet, semble également déboucher, comme il nous a déjà été donné de le constater, sur une mutiplication des accents, puisque le dernier et le premier vers ne comptent pas moins, respectivement, de cinq et six accents. L'exclamation peut également colorer d'emphase l'expression de l'espoir et de l'émerveillement à la charge du locuteur poématique comme dans le vers douze du sonnet XXI « A la poesía », dans lequel s'établit un parallélisme plein d'espérance entre l'âme du « moi » et l'arbre dont on a, il y a peu, appréhendé le symbole :

Espera, ¡ oh árbol solo ! – ¡ oh alma mía ! [646]– ,
2 4 6 8 10

[645] L'exclamation exprime également la douleur dans le sonnet XIV, intitulé « Hastío », dans le dernier tercet :

« ¡ Déjame ! ¡ Que se caiga todo junto,
tu conciencia y mi amor, en esta hora
que llega ya, vacía e infinita ! ».

[646] En ce qui concerne la valeur emphatique de l'exclamation, elle est particulièrement perceptible, entre autres, dans le dernier tercet du sonnet intitulé « Al mar anochecido » :

« ¡ Que una vez sienta él cual tú, en la amargura
infinitud de su latir sangriento,
el color uniforme del olvido ! »

Dans cet hendécasyllabe, l'interjection « oh » contribue à accentuer la valeur exclamative du vers tout comme la voyelle « o » qui se fond en une voyelle plus ouverte, le « a », et ce à deux reprises. L'émerveillement peut même aller, comme dans les cinquième et sixième vers de « Nostaljia », jusqu'à exprimer véritablement l'extase. C'est ainsi que la voix s'exclame :

¡ oh día de verdad, aurora pura
y eterna, sin cansancio y sin salida !

Ici, l'exclamation fonctionne comme le renforcement d'un rythme fortement charpenté par une alternance signifiante de voyelles ouvertes et de voyelles fermées qui reflètent, en quelque sorte, cette opposition entre l'extase qu'a pu éprouver la voix face à la paix et à la vérité de cette aurore pure et éternelle et son évidence paradoxale et incontournable. Notons, pour finir, que l'exclamation se révèle l'espace privilégié de la métamorphose en tant que créatrice de rythme. C'est là chose particulièrement visible dans le dernier tercet du sonnet intitulé « Siesta », dans lequel les ronces épineuses deviennent lis :

¡ sangre de luz, nueva mañana y luna
nueva, que un campo mágico regaba,
trocando en azucenas los abrojos[647] *!*
2 6 10

De fait, il apparaît clairement, ici, que l'exclamation, tout comme d'ailleurs l'interrogation, est bien, dans *Sonetos espirituales*, non seulement source créatrice de rythme, en ce qu'elle contribue grandement à renforcer la valeur de certains accents ainsi que les idées qui s'y rapportent, mais aussi l'espace

[647] Sans vouloir multiplier les exemples, nous pourrions citer le dernier vers du sonnet XLI, « ¡ Amor... ! » : « ¡ Amor ! ¡ Amor ! ¡ Que abril se torna oscuro ! ».

privilégié de la métamorphose, car elle est profondément liée aux mouvements de la pensée, comme l'attestent de façon claire les exemples cités ci-dessus.

L'importance que revêt l'interjection ne s'arrête toutefois pas là. Le rôle qui est le sien dépasse de loin ce simple constat. En effet, s'il semble difficile de contester que l'interjection contribue à influer sur le rythme, il est opportun de souligner aussi, et cela ne sera pas pour étonner, qu'elle est également créatrice de durée. D'une durée, qui vient, en quelque sorte, tantôt renforcer, tantôt nuancer ou bien encore contrecarrer la durée fixe, immuable, créée par la mesure elle-même. Le phénomène est peut-être plus sensible encore en espagnol puisque l'espace de l'interjection est véritablement balisé par des signes de ponctuation qui, non seulement en soulignent le début et la fin, mais en matérialise aussi, d'un certain point de vue, la durée.

L'utilisation très fréquente de l'interjection dans *Sonetos espirituales* et la subtilité de ses emplois par Juan Ramón Jiménez en font un phénomène remarquable à plus d'un titre. Le poète, avec habileté, ne cesse d'en faire varier la durée. Celle-ci peut recouvrir l'espace d'énonciation d'une simple onomatopée, d'un mot, d'un vers ou bien encore d'une, voire de deux strophes. Ces variations de durée témoignent tout à la fois de la richesse accentuelle des *Sonetos espirituales* et d'une pensée en perpétuelle mutation. La durée qu'occupe l'interjection peut, comme nous l'avons précisé ci-dessus, épouser la durée immuable fixée par l'hendécasyllabe lui-même comme, par exemple, dans « Ocaso » où, au vers neuf, l'exclamation recouvre avec précision tout le vers :

¡ qué umbríos, ahora, son vuestros olores !

Ici, la durée imputable à la mesure recouvre la durée engendrée par le rythme, car la pensée atteint le terme de son mouvement. De fait, l'exclamation n'a d'autre sens que l'affirmation d'une constatation qui nous est présentée comme

étant sans appel. Les tercets qui sont à la suite ne pourront que développer ce sentiment d'impuissance qui caractérise la voix :

Se me cayó por tierra el rico manto
que mis hombros, un día, sostuvieron,
recios y altivos bajo la realeza…

Cansado y pobre, mi oro fue mi llanto,
y mis hombros desnudos no pudieron
con la debilidad de mi tristeza.

Dans ces deux tercets, la pensée du locuteur semble réduite en quelque sorte au point mort, et le mouvement qui émane de l'enjambement entre les deux derniers vers n'apparaît que comme l'ultime soupir de la voix avant d'entrer dans le silence que lui impose son impuissance.

Dans « Primavera », au contraire, l'exclamation dépasse la simple mesure de l'hendécasyllabe et s'étend au premier tercet dans son entier :

¡ Qué paz, cuando en la tarde misteriosa,
abrazados los dos sea tu risa
el surtidor de nuestra sola fuente !

Ici, le rythme imprimé par l'exclamation témoigne de l'intense activité intellectuelle et émotive du locuteur. La durée liée à l'interjection dépasse la durée imposée par l'hendécasyllabe et finit par déboucher sur le surgissement de la métaphore du dernier vers[648].

À l'issue de ces quelques réflexions, il apparaît clairement que les interjections créent, dans *Sonetos espirituales*, une infinitude de durées qui

[648] Notons que les accents antirythmiques peuvent, eux aussi, effacer les limites de l'hendécasyllabe.

renforcent et accompagnent la pensée du locuteur poématique. La dynamique qu'elles engendrent en font des espaces privilégiés de métamorphoses. En un mot, elles donnent naissance à des durées aléatoires qui, souvent, viennent se surimprimer sur celles, fixes et académiques, dictées par la mesure. En ce sens, elles jouent, au sein du recueil, un rôle essentiel.

Mais il est un autre phénomène d'importance dans *Sonetos espirituales*, qui fonctionne de façon relativement similaire et qui est, lui aussi, créateur d'une durée qui vient s'opposer à la durée engendrée par la mesure. Ce phénomène contribue également à créer une dynamique propice à la métamorphose, à savoir l'enjambement. Tout comme l'interjection, l'enjambement est extrêmement présent au sein du recueil, et ce sous différentes formes.

Notons, pour commencer, qu'il participe très souvent de la déconstruction de la durée instaurée par la mesure hendécasyllabique. Cette déconstruction se fait au profit de la création d'une durée plus ou moins longue suivant les cas. Ainsi, on trouve par exemple dans le sonnet LIII, entre les vers trois et quatre, un enjambement que l'on pourrait qualifier de lexical, une tmèse, qui vient, en quelque sorte, enfreindre la durée académique et immuable instaurée par la mesure :

Mi tedio se repite en la corriente
lento y mudo, como otro dios, andando
entre los chopos de oros, que cantándo-
le están al cielo libre y transparente.

Le chant, tout comme le regard, semble, dans ce premier quatrain, passer d'un peuplier à l'autre tout comme le rythme paraît, grâce à l'enjambement lexical passer d'un vers à l'autre.

Si, dans le cas antérieur, la durée ainsi créée est des plus brèves, on rencontre d'autres exemples où, au contraire, elle est de loin bien supérieure. On songe, entre autres, au troisième sonnet du recueil dans lequel l'enjambement s'effectue sur plusieurs vers dans le premier tercet :

Mas si me quitas tú esa luz, oscuro
quedará mi existir, y astrosas nieblas
decorarán mi corazón, que escombra
el sol.

Cette suite d'enjambements apparaît comme la traduction sonore et temporelle d'un mouvement néfaste : celui d'un possible abandon du « moi » par le « toi », qui viendrait obscurcir l'horizon de la voix poématique la privant de toute lumière et, donc, de tout espoir. Ici, la durée, dictée par la mesure hendécasyllabique, est mise à mal tout au long de ce premier tercet.

Il est aussi des enjambements qui, certes, s'opposent à la durée imposée par les limites de l'hendécasyllabe, mais qui se caractérisent par la création d'une durée qui est comme différée, suspendue, car momentanément interrompue par une pause. Tel est le cas dans le sonnet intitulé « Ocaso » où l'on rencontre un enjambement dit interne :

En una suma procesión de resplandores,
se fue por mi poniente el claro día,
y dejó vana y sola el alma mía,
como un campo en domingo.

Claras flores,
suma ardiente de olores de colores,
que, en un apasionado mediodía,

erais la paz, la gracia y la alegría ;
¡ qué umbríos, ahora, son vuestros olores [649]*!*

Ces « claras flores » qui sont en quelque sorte le reflet du « claro día » déclinant du deuxième vers, libèrent, dans les vers cinq, six et sept, une dernière fois leur essence pour finir par se métamorphoser, au vers huit, à l'image du jour finissant, et ne plus être qu'ombres d'elles-mêmes. Les limites de la mesure versifiée apparaissent ici comme annulées, et la durée née de cet enjambement interne semble se dilater comme pour mieux créer, dans cet espace intermédiaire, les conditions mêmes de leur disparition progressive.

On perçoit clairement que l'enjambement, qu'il soit lexical, enchaîné ou bien encore interne, engendre une durée qui vient s'opposer à la durée créée par la mesure du vers hendécasyllabique. Mais, à y regarder de plus près encore, on se rend compte que la durée afférente à l'enjambement peut non seulement effacer les limites imposées par la durée générée par le vers mais également par la strophe. C'est très clairement ce qui se produit dans le dernier exemple cité. En effet, le membre de phrase « Claras flores, » appartient au premier quatrain ; l'enjambement qu'il initie concourt donc à engendrer une durée qui s'oppose non seulement à la durée créée par le vers mais aussi à celle créée par la strophe. Cette déconstruction de ce que nous pourrions appeler la durée strophique est, notons-le, renforcée par le décrochement dans le premier quatrain d'une partie du quatrième vers, précisément du membre de phrase qui initie l'enjambement comme pour mieux insister sur la création d'une nouvelle durée qui, de fait, dépasse le cadre du vers et du quatrain. Le décrochement de cette partie du vers et l'enjambement qu'il entraîne contribuent à transcrire graphiquement cette procession de lumières resplendissantes qui se dirigent vers une mort progressive, qui n'est autre que le couchant. Il semble, par ailleurs, que ce soit précisément dans l'espace du blanc engendré par le

décrochement de ce morceau de vers que la splendeur de ces lumières se métamorphose en « Claras flores ». D'autre part, si les fleurs ainsi créées sont à rattacher au deuxième quatrain, puisqu'il est clairement fait allusion au cinquième vers à la somme ardente de leur odeur et de leur couleur, elles sont également à relier à l'évocation, à la fin du premier quatrain, de cette campagne dominicale. Notons, pour finir, que l'émergence de cette nouvelle durée concourt à donner naissance à un réseau de signifiances où s'entremêlent le paysage que le locuteur est censé observer et un nouveau paysage, intérieur, celui-là, qui n'est autre que la matérialisation de l'âme même du locuteur poématique. Ces vers que nous avons choisi de qualifier de « décrochés » sont nombreux au sein des *Sonetos espirituales*. Ils jouent tous un rôle similaire et contribuent à destructurer la mesure versale et strophique[650].

L'enjambement entre deux strophes va même parfois jusqu'à entraîner leur rapprochement et leur fusion, laquelle se traduit graphiquement comme, par exemple, dans le sonnet intitulé « A un amigo » où le blanc qui d'ordinaire les sépare a totalement disparu :

---

[649] Les vers ou morceaux de vers soulignés le sont par nos soins.

[650] Nous pourrions nous reporter, pour donner un autre exemple, au sonnet intitulé « Al invierno » et, plus particulièrement, aux deux premiers quatrains :

> « Invierno, ven, y haz tierra con tus vientos
> la carne de mis secas ilusiones ;
> y trae contigo las devastaciones
> del fuego y los terribles movimientos
> de tierra.
>
> Ruede tu odio los sangrientos
> soles de las batallas ; las legiones
> de tu hambre y de tu peste de visiones
> trágicas pueblen los arruinamientos ».

Ici, le morceau de vers décroché du cinquième vers qui se surajoute au premier quatrain et dont une part devient le premier vers du deuxième quatrain : « Ruede tu odio los sangrientos » contribue, comme dans le cas précédent, à détruire la durée versale et strophique. Il instaure, au sein du sonnet, un rythme et une durée qui évoquent profondément le monde de destruction relaté par le locuteur poématique. Par ailleurs, la position de ce morceau de vers et l'enjambement qu'il initie, traduisent, en quelque sorte, ce mouvement destructeur

Abrazado a tu lira, amigo, espera ;
que en mayo, ella bajará a tu vida
en el blancor de todo, con el vuelo
de todo, en la fragancia mensajera
de todo, por su escala florecida…

Del mundo no se vuelve, sí del cielo

Dans ce sonnet, le premier tercet et le deuxième, exception faite du dernier vers, fusionnent presque totalement. Le blanc qui sépare, en général, le premier du deuxième tercet s'est effacé, l'enjambement entre les vers trois et quatre, enjambement que d'aucuns qualifieraient d'abrupt, est si violent qu'il a effacé la limite entre les deux strophes comme pour mieux nous suggérer l'étroitesse qui unit le poète à sa lyre, mais aussi les retrouvailles de l'ami poète et de sa rose perdue, évoquée dès le premier vers. On retrouve, au niveau des tercets, le même phénomène dans « Nubes » :

No sé si desvelada va o dormida
mi esperanza contigo. Sobrepasa
unas veces, con luz, tu mismo albor,
cuando estoy más despierto que en la vida…

Y a veces, es como que me traspasa
la negra sombra de un almendro en flor…

L'enjambement entre les vers deux et trois est lui aussi « abrupt », et la réunion presque complète du premier et du deuxième tercet abolit tout à la fois la durée inhérente aux deux tercets comme pour mieux faire surgir une durée tout à fait

auquel la voix poématique fait référence. Un mouvement également appuyé par une allitération en « s » ainsi

neuve qui se présente comme le reflet graphique, l'écho subtil, d'un mélange délicat entre veille et éveil. La réunion partielle de ces deux tercets met également l'accent sur le fait que les frontières se brouillent et s'effacent reproduisant, à un autre niveau, l'image paradoxale de l'ombre noire de cet amandier en fleur qui traverse la voix.

Il apparaît donc clairement que, d'une part, certains enjambements mis en évidence parfois par des morceaux de vers décalés, et d'autre part, la redistribution des masses strophiques favorisent l'émergence d'une nouvelle durée hautement signifiante. Notons au passage que le poète conjugue d'ailleurs ces deux phénomènes dans la dernière partie du recueil comme, par exemple, dans le sonnet intitulé « Setiembre » :

¡ Martirio del otoño ! La dolencia
del oro hace del fardín ardiente
el verdadero ocaso, más vehemente
y más sin fin que él.

Una inminencia
de algo que va a no ser más, la frecuencia
del viento, el leve lamentar doliente
del gorrión, le dan a lo presente
anuncios vagos de mortal ausencia.

La ola amarilla que setiembre inflama,
como mayo la azul, en triste fuego
se alza, igual que un alma arrepentida,
al cenit mismo, y arde, y llora, y clama…

que par des inversions qui confinent à l'hyperbate.

… y cae, rota y desalada, luego,
en una confusión de hojas sin vida.

De fait, dans cette dernière partie du recueil, la voix parvient à créer, en prenant appui sur le sonnet, une nouvelle durée qui modifierait, tout à la fois, le temps et l'espace poétiques traditionnels faisant ainsi du sonnet le lieu privilégié de la métamorphose[651] dont il porte les traces dans sa chair même.

À l'issue de ces quelques réflexions, on voit que la métamorphose se reflète très nettement dans le rythme et dans la durée créés par le poète. On remarque également que les variations relatives au rythme et à la mesure sont autant de traces de l'évolution de la pensée du locuteur poématique, une pensée qui tend perpétuellement vers la métamorphose. De plus ces mouvements de la pensée se confrontent et s'opposent très souvent aux limites imposées aussi bien par la mesure du vers que de la strophe et qu'ils en effacent souvent les limites et les frontières. D'autres phénomènes vont alors jouer un rôle important au sein des sonnets, dans la mesure où ils apparaissent comme de véritables contrepoids aux phénomènes évoqués ci-dessus et qu'ils vont contribuer, en ce qui les concerne, à renforcer la cohésion de la composition. Bien sûr, ces phénomènes vont, eux aussi, par nature, être créateurs de rythme et de durée.

⇨ Les figures du reflet.

De fait, face à tous ces éléments qui jouent sur les limites mêmes qui informent le sonnet, d'autres viennent les contrebalancer et renforcer l'unité de l'ensemble. Bien qu'ils s'expriment sous différentes formes, cette action que nous pourrions qualifier d'unificatrice et unitaire va être, essentiellement, à la

[651] Le poète combine ces deux phénomènes dans les sonnets XLII, XLIV et LIV.

charge d'un phénomène qui s'exprime dans le texte sous différents aspects ayant tous un point commun : la répétition.

Celle-ci va, en effet, jouer un rôle fondamental de cohésion dans *Sonetos espirituales*. Elle s'exprime, pour commencer, sous la forme de la réitération de phonèmes. Ainsi, par exemple, dès le début, dans le sonnet « Al soneto con mi alma », la multiplication des dentales liquides / l / et / r / participe non seulement de l'unité du sonnet tout entier mais elle concourt également à la construction du rythme et du sens. En effet, le sens même du poème tourne autour de la liquidité et du reflet comme cela est dit clairement au niveau du premier tercet :

En ti soneto, forma, esta ansia pura
copia, como en agua remansada,
todas sus inmortales maravillas.

Le sonnet apparaît, dans cette première composition, comme la surface liquide sur laquelle va venir se refléter tout à la fois le monde et ses merveilles immortelles ainsi que le désir même de la voix poématique. Nous assistons à un phénomène semblable dans « Muro con rosa ». Ici, ce n'est plus le phonème / l / qui contribue à conférer une forte cohésion à l'ensemble mais le phonème / r /, comme nous pouvons le constater :

Sin ti, ¿ qué se<u>r</u>é yo ? Tapia sin <u>r</u>osa,
¿ qué es la p<u>r</u>imave<u>r</u>a ? ¡ A<u>r</u>diente, du<u>r</u>o
amo<u>r</u>; a<u>rr</u>aiga, fi<u>r</u>me, en este mu<u>r</u>o
de mi ca<u>r</u>ne comida y <u>r</u>uinosa !

Nut<u>r</u>i<u>r</u>é tu f<u>r</u>agancia miste<u>r</u>iosa
con el <u>r</u>audal de mi <u>r</u>ecue<u>r</u>do oscu<u>r</u>o,

y mi última sangre será el puro
primer color de tu ascensión gloriosa.

¡ Sí, ven a mí, agarra y desordena
la profusión ingenua de tus ramas
por la negra oquedad de mis dolores !

¡ Y que al citarme abril, en la cadena
me encuentre preso de tus verdes llamas,
todo cubierto de tus frescas flores !

Ce phonème parcourt le poème dans sa totalité. Il permet à la voix d'élaborer progressivement cette rose, évoquée comme absente dès le premier vers du sonnet[652]. Par ailleurs, notons que la rose ainsi créée, et dont le mot n'est jamais prononcé pour en affirmer l'existence, acquiert plus de force encore. Ce n'est pas une rose qui est évoquée ici. En effet, c'est probablement parce que la voix poématique ne la nomme pas qu'elle parvient à créer l'essence même de la rose, une essence qui se diffuse dans tout le poème. Plus encore, par la multiplication du phonème, elle se trouve, au niveau du dernier tercet, comme démultipliée. La multiplication du phonème, la répartition de ses occurrences au sein même de la composition, contribuent à engendrer non seulement un rythme mais également une durée qui, elle aussi, participe à la création de l'essence même de cette rose qui, abstraite seulement en apparence, finit par

[652] On songe ici au poème de Mallarmé destiné à Mme Ponsot, dans lequel il évoque cette fleur, absente de tout bouquet, et où la présence se construit, c'est un paradoxe, essentiellement sur l'absence :

« Samois jubile comme Honfleur
L'une à l'autre Marie envoie
Avec la même absente fleur
Un souvenir tendre de joie. »

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 142.

devenir « la Rose », elle-même capable de donner naissance à toutes les autres. On voit l'importance que peut revêtir cette allitération, Juan Ramón Jiménez parle d'ailleurs du rôle joué par ce phénomène dans ses aphorismes, on peut lire ainsi, dans *Ideolojía* :

> *Nunca evito ni quito dos consonantes próximos, interiores o esteriores en un escrito mío, verso o prosa. Siempre tienen una esplicación profunda* [653].

La répétition ne s'exprime pas uniquement à l'échelle des phonèmes, elle s'exprime aussi à un niveau plus vaste et plus complexe, celui des groupes consonantiques. C'est le cas, par exemple, dans le deuxième sonnet du recueil intitulé « Primavera » :

Abril, sin tu asistencia clara, fuera
invierno de caídos esplendores ;
mas aunque abril no te abra a ti sus flores
tú siempre exaltarás la primavera.

Eres la primavera verdadera ;
rosa de los caminos interiores,
brisa de los secretos corredores,
lumbre de la recóndita ladera.

¡ Qué paz, cuando en la tarde misteriosa,
abrazados los dos, sea tu risa
el surtidor de nuestra sola fuente !

*Mi **co**razón re**co**gerá tu rosa,*
*so**br**e mis ojos se echará tu **br**isa,*
*tu luz se dor**mi**rá sobre **mi** frente…*

Ce sonnet est, en la matière, tout à fait révélateur. Il offre un éventail significatif de bon nombre de ces figures du reflet, comme nous les avons appelées. La nature des répétitions qui s'y expriment est vaste et complexe. Celles-ci viennent appuyer – voire créer – le sens même du sonnet, en ce qu'elles contribuent toutes à engendrer durée et rythme. Les allitérations en / s /, dans ce sonnet, participent de cette création rythmique. La différence entre le mois d'avril et le printemps, clairement mise en avant par la voix poématique, se cristallise dans la répétition des deux groupes « br » et « ra » qui parcourent le poème tout entier. Cette distinction trouve également un écho dans la répétition de groupes tels que « dos » au vers dix, « mi » au vers quatorze. Subtiles, les assonances participent grandement à l'élaboration du rythme. On soulignera, par exemple, l'assonance en /e-a/ au vers cinq, en /e-o/ au vers sept ainsi que celles en /ue/ et en /o-a/ au vers onze. Ces dernières créent une véritable ondulation au sein même du sonnet. C'est ici l'occasion de se souvenir de l'une des définitions que Juan Ramón Jiménez donnait de son écriture, une définition qui nous renvoie à la métamorphose par l'accent qu'il mettait sur le mouvement et le changement :

> *Me represento mi escritura como un mar verdadero, porque está hecha de innumerables olas ; como un cielo verdadero, porque está hecha de innumerables estrellas ; como un desierto verdadero, porque está hecha de innumerables granos de arena.*

[653] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3531, p. 608.

Y como el cielo, el mar y el desierto está siempre en movimiento
y en cambio [654].

Soulignons également, dans ce sonnet, l'importance de ce que nous pourrions appeler la paronomase inversée « de-la » / « la-de », au vers huit. Véritables figures du reflet, quasi-métathèses, elles confèrent également un rythme propre à cette composition. On retrouve ce phénomène dans bon nombre de sonnets du recueil comme dans le premier quatrain de « Hastío » :

Lo mismo que el enfermo desahuciado,
que vuelve a la pared, débil, su frente,
para morirse, resignadamente
mi espalda vuelvo a tu glacial cuidado.

Ici, la répétition inversée des groupes consonnantiques « de/ed » et « al/la » reflète, à notre avis, le retournement de situation vécue par la voix poématique qui se compare à un malade qui tournerait le dos au monde. Par ailleurs, l'allitération en /e/, presque tout au long du sonnet, semble fonctionner comme l'écho ou la prémonition lancinante du substantif « demente » que l'on rencontre au vers sept : « […] Capricho impertinente / de niño que creía en lo demente… ». Ces groupes vocaliques et consonantiques contribuent à engendrer une durée qui évoque tout à la fois la maladie et la folie dont se sent victime le locuteur poématique et dont la source est, en partie, à rechercher dans la douleur[655].

[654] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3134, p. 518.
[655] On pourrait multiplier les exemples, mais l'on se contentera d'évoquer le quinzième sonnet du recueil dans lequel l'inversion du groupe « iv / vi », au vers six, les nombreuses allitérations en « t », les répétitions de toute nature sont, dans ce sonnet, contrairement aux exemples antérieurs, autant de marques d'une réminiscence qui s'avère impossible et vouée à l'échec.

Pour finir, notons également, que la fonction structurante et rythmique de la répétition s'exprime aussi à un niveau plus important encore, celui du mot. Alors que bon nombre de sonnettistes s'emploient à ce qu'aucun mot ne soit réitéré dans leur composition, Juan Ramón Jiménez adopte une position tout à fait différente. Ainsi, par exemple, dans le tout premier sonnet intitulé « Al soneto con mi alma », la répétition insistante de « como » et de ses synonymes « cual », « lo mismo que » et « así » engendre non seulement rythme et durée mais, plus encore, c'est dans ces mots que semble se cristalliser le sens même de cette composition. Ce dont nous parle ce sonnet, c'est de la poésie elle-même, de son rôle ou, à tout le moins, de la vision que Juan Ramón Jiménez a de l'acte poétique. Pour la voix poématique, la poésie est avant tout reflet, mais un reflet dont l'essence est spécifique. Il s'agit certes d'un reflet mais d'un reflet qui s'inscrit dans un espace particulier, celui du « como ». Autrement dit, ce que nous dit la poésie sur elle-même, c'est qu'elle est un filtre, un filtre qui n'a pas pour fonction de nous restituer fidèlement le monde dans sa totalité et dans sa globalité, mais bien au contraire de nous aider à en retrouver la quintessence, c'est-à-dire la part divine qu'il contient et avec laquelle nous aurions du mal à renouer sans son concours. C'est précisément ce que nous dit ce « como ». Seul un reflet qui tient du « como » et du « cual », c'est-à-dire de la métamorphose, peut nous permettre d'approcher la part divine, la part de vérité que le monde retient secrètement.

Au fil de ces quelques lignes, il nous a été donné de vérifier combien le rythme jouait, pour Juan Ramón Jiménez, un rôle de tout premier ordre, faisant du maître, avant tout, un poète du rythme. Ce dernier entretient, dans *Sonetos espirituales*, des liens étroits avec le sens. Ainsi, fond et forme en viennent à se fondre et à se confondre, et le rythme apparaît, bien souvent, comme le premier artisan du sens profond qui émane des compositions. Un sens qui revêt, grâce

au rythme, une clarté d'apparence. C'est d'ailleurs dans cette optique, à notre avis, qu'il faut lire cet aphorisme écrit par l'auteur du recueil :

> *La claridad poética es fusión de fondo y forma. En el poeta verdaderamente alto (la altura es la dimensión poética más bella), fondo y forma están cohechos y son indivisibles* [656].

Le rythme jiménien, source d'une durée tout intérieure, prend bien souvent, comme il a été constaté à plusieurs reprises, la forme d'une ondulation qui témoigne des mouvements de la pensée, et qui est comme la trace des métamorphoses successives qui se sont fait jour tout au long des compositions et du recueil.

Cette ondulation est engendrée, bien souvent, par l'opposition qui existe entre une durée et un rythme académiques et une durée et un rythme qui font appel à des phénomènes aussi divers que l'interjection, l'enjambement, les vers décalés et les strophes modifiées. Autant de phénomènes qui viennent, en quelque sorte, déconstruire les limites et les frontières imposées par le rythme et la durée que nous avons qualifiés de convenus et qui appellent, comme en contrepoint, d'autres figures destinées à préserver la cohésion de l'ensemble. Ces figures mêmes, que nous avons nommées les figures du reflet et qui prennent l'aspect, la plupart du temps, de la répétition, sont appréhendées sous toutes leurs formes. C'est précisément cette tension entre tous ces mouvements qui contribue à créer l'empreinte rythmique de la voix jiménienne et engendre la métamorphose.

[656] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3084, p. 508.

« Lento, el arado […] y la sencilla / mano abierta dejaba la semilla »…

Comme nous l'avons constaté à maintes reprises, en particulier dans le chapitre qui précède, on ne saurait parler de métamorphose sans faire référence aux principes qui l'engendrent. Dans ces conditions, les prépositions en tant qu'éléments syntaxiques jouent, bien que de façon différente eu égard à leur nature, un rôle déterminant dans cette création du mouvement. Certaines l'annoncent, le créent, d'autres au contraire le freinent, l'arrêtent. Les unes en précisent la direction, le but, l'origine, d'autres délimitent les espaces au sein desquels le mouvement évolue et se déplace.

♦ La métamorphose : un espace dessiné et défini par quelques prépositions.

Il est deux prépositions, pour commencer, qui semblent dignes d'un intérêt particulier. Tout d'abord en ce qu'elles fonctionnent de façon paradoxale, ensuite parce qu'elles dessinent, de façon discrète, les contours d'un espace que nous pourrions qualifier, en quelque sorte, de primordial. Nous songeons aux prépositions « con » et « sin ».

⇨ « Con » et « sin », des valeurs parfois inversées, les contours du néant.

Il ne s'agit pas ici de faire référence à toutes les occurrences de la préposition « con » dans *Sonetos espirituales*, mais, bien plutôt, de mettre en évidence les principaux emplois qu'en fait Juan Ramón Jiménez dans son œuvre.

↳ « Con » , une diction de « l'en plus » mise en minorité.

Pour tout un chacun, la préposition « con » tient avant tout de l'ajout, de l'association, de l'additif, de « l'en plus », pourrions-nous dire. Bien souvent, elle est ressentie dans la phrase comme un supplément d'information, comme le surgissement d'un élément additionnel, comme une richesse lexicale en quelque sorte. On retrouve dans *Sonetos espirituales* cette valeur de la préposition « con » au niveau de certains titres, tout d'abord. C'est le cas, par exemple, avec le sonnet apertural intitulé « Al soneto con mi alma ». Il en va de même avec le titre du quatrième sonnet « Muro con rosa ». De fait, si pour la voix poématique ce mur n'est pas indifférent, cela ne tient pas au mur lui-même. Ce qui le rend unique et beau, c'est de lui avoir adjoint une rose qui le rend digne des plus belles natures mortes. Une nature morte, d'ailleurs, que le locuteur poématique, bravant le genre, va s'employer à faire vivre tout au long de sa composition n'ayant de cesse de lui conférer un mouvement. On notera par ailleurs que, contre toute attente, le substantif « rose », employé au singulier et au cas synoptique, véhicule l'idée d'une rose unique, ce qui est, à notre avis, une manière d'insister sur la beauté de l'ensemble. On retrouve le même phénomène à l'échelle des vers. Ainsi dans le sonnet XXVII, « Noches ideales », la préposition introduit un complément de nom qui met en évidence le bonheur éprouvé par le « moi » lorsque les étoiles observées descendent jusqu'à lui et lui tendent la main :

bajaban, hechas manos, hasta el suelo
a entreternerse con mis dichas bellas.

Toutefois, il convient de souligner que ces compléments d'information introduits par la préposition « con », perçus comme positifs, sont relativement rares lorsqu'ils s'appliquent au « moi ». En ce sens, cette valeur induite par la

préposition reste assez peu fréquente quand elle entre en relation avec la première personne du singulier. Elle l'est beaucoup plus lorsqu'elle s'applique à la deuxième ou bien à la troisième personne du singulier, et elle se charge alors d'une caractéristique relativement surprenante.

↳ « Con », un outil au parfum de synecdoque bien loin de l'anecdotique.

En effet, l'on s'aperçoit, à y regarder de plus près, que cette valeur positive introduite par la préposition « con » s'applique préférentiellement à la deuxième mais surtout à la troisième personne du singulier. Le locuteur poématique se présente, alors, comme extérieur à la beauté ainsi nommée. Dans ce cas, il entre tout à la fois dans un processus de méditation mais aussi de contemplation, d'admiration d'une beauté qu'il espère ardemment atteindre.

Plus intéressant encore, ce type d'emploi de la préposition « con » semble, pour la voix poématique, un des moyens privilégiés pour dégager l'essence des choses sur lesquelles se pose le regard du « moi ». En ce sens, une telle utilisation de la préposition « con » rappelle l'un des usages que le locuteur poématique fait de la préposition « de », préposition sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans les pages qui vont suivre. Ici, la préposition « con », loin d'introduire un simple élément surajouté, presque accidentel en apparence, fait surgir l'essence même des choses dont parle la voix poématique. La valeur introduite par cette préposition s'éloigne alors totalement de l'anecdotique, puisqu'elle vise à dire l'essence même de ce dont elle parle. Elle est, pour le « moi », la possibilité de mettre en exergue l'élément unique qui anime la chose et lui confère son être absolu. Elle dévoile, d'une certaine façon, son principe vital. En ce sens, la valeur de la préposition « con » s'apparente ici à une valeur synecdotique et absolue. Nous en trouvons un premier exemple dans le quatrain initial du sonnet intitulé « Sueño » :

Imagen alta y tierna del consuelo,
aurora de mis mares de tristeza,
lis de paz con olores de pureza [657]***,***
¡ premio divino de mi largo duelo !

Dans cette strophe, la voix poématique fait référence, au troisième vers, à un lis essentiellement symbolique, puisqu'il est présenté par le locuteur comme « lis de paix ». Les mots qui suivent, introduits par la préposition « con », lui confèrent tout à la fois une certaine matérialité, puisque ce lis symbolique, contrairement à toute attente, possède une odeur, mais ils contribuent également à dresser, si l'on peut dire, la carte d'identité olfactive de ce végétal d'un nouveau genre[658]. En ce sens, l'utilisation qui est faite de la préposition nous aide à en saisir l'unicité, la nature. C'est précisément en cela que nous parlons de préposition au parfum de synecdoque comme nous l'annoncions dans le titre de ce même chapitre. La préposition « con » introduit ici, à notre avis, les éléments qui nous fournissent la quintessence de ce lis.

Dans le même sens, nous pourrions également évoquer la première strophe du sonnet XXXI intitulé « Primavera » :

La rosa huele ***con*** *su olor más fino,*
brilla la estrella ***con*** *su luz más pura,*
el ruiseñor abarca la hermosura
de la noche ***con*** *su más hondo trino.* [659]

[657] Souligné par nos soins.
[658] Il nous semble intéressant, ici, de nous appesantir sur ce phénomène et de souligner que l'une des richesses de la poésie jiménienne consiste, précisément, à rendre visible à nos yeux ce qui ne l'est pas, en un mot, à rendre matériel ce qui est de l'ordre de l'immatériel. Dans le cas qui nous occupe, ce lis symbolique pour être « lis de paix » acquiert une matérialité dans la mesure où il acquiert une odeur. Et ce, même si celle-ci se révèle être, elle aussi de nature symbolique.
[659] Les prépositions soulignées dans les extraits qui suivent le seront par nos soins.

Le phénomène est récurrent, dans cette première strophe, et le mode de fonctionnement de la préposition nous paraît identique. Tout comme précédemment, la préposition « con » aide à dire l'essence qui caractérise les choses que le locuteur poématique a choisi d'évoquer. C'est bien la quintessence de la rose, de l'étoile et de la nuit que la voix parvient à restituer. Le superlatif, lui aussi réitéré pour chacun des cas, nous en apporte comme la confirmation. Ces quelques exemples nous montrent à quel point cette préposition est utilisée, ici, comme une sorte de synecdoque explicitée.

Toutefois, si l'on pousse un peu plus loin l'observation de la préposition « con » au sein de *Sonetos espirituales*, on perçoit, assez rapidement, que les emplois évoqués ci-dessus ne sont pas, malgré tout, des plus fréquents. De fait, loin d'introduire un ajout, une richesse supplémentaire, la préposition « con » énonce, le plus souvent, une idée de manque et d'absence. Elle en vient même, parfois, à être le signe de la destruction. Tel nous semble être le cas dans le treizième sonnet qui a pour titre « Al invierno », et ce, dès le premier vers du premier quatrain :

Invierno, ven, y haz tierra ***con*** *tus vientos*
la carne de mis secas ilusiones ;
y trae contigo las devastaciones
del fuego y los terribles movimientos
de la tierra.

Ici la préposition est employée véritablement comme force destructrice destinée à faire table rase du monde qui entoure la voix poématique. Elle est le moyen qui s'offre au locuteur pour réduire la chair de ses illusions à l'état de poussière. Ainsi, elle contribue à dessiner, en quelque sorte, les contours de ce que nous pourrions appeler le néant jiménien.

↳ « Con » , les contours du néant.

Cette idée est d'autant plus vraie lorsque la prépositon « con » entre en relation avec le « moi » poétique. Elle est alors perçue, dans la majeure partie des cas, comme annonciatrice de destruction, de douleurs, d'emprisonnement. Elle tire le locuteur poétique du côté de la dépossession et du néant.

Dans « Guardia de amor », la préposition « con » participe de l'élaboration d'un système de défense du « moi » face au « toi » des plus inefficaces et des plus rudimentaires :

Para no oírte, muevo mis esposas,
y golpeo el escudo ***con*** *la espada,*
de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño.

Elle en vient même, dans ce sonnet, au vers douze, à véhiculer l'idée d'emprisonnement dont le « moi » est victime :

Mas el dormir me ata ***con*** *tus rosas.*

Dans le sonnet intitulé « El corazón roto » la préposition « con » explicite, comme antérieurement, le moyen que le locuteur poématique a trouvé pour s'assurer du bonheur :

Creí que el pobre corazón ya estaba
compuesto para siempre. Me lo había
atado ***con*** *las cuerdas de poesía*
de mi lira alta y pura.

Une fois de plus, la technique adoptée par la voix se révèle inefficace, et son bonheur n'aura été que de courte durée, comme elle le déclare très clairement dans le dernier tercet :

El mirar noble se me puso triste
y el mal atado corazón amante
se me quedó, otra vez, hecho pedazos.

Plus encore que l'évocation d'un système de défense inutile, la préposition « con », lorsqu'elle se rattache au « moi », peut contribuer également à dire la douleur. Une douleur intense qui tient du martyre plutôt que de la simple blessure. Tel est le cas dans le sonnet intitulé « Siesta » :

Llama sólo, ojos toda, y noria, a una,
en la que mi dolor loco giraba
sacándome mi sangre ***con*** *mis ojos ;*

Dans ce tercet, les yeux deviennent de véritables instruments de torture qui, tels des pics fichés sur une roue imaginaire, mue par la douleur intense du locuteur poématique, le vident de tout son sang.

Pour finir, et pour ne pas multiplier les exemples, la préposition « con », loin d'introduire une idée de richesse, n'est que l'agent qui, au douzième vers du sonnet intitulé « Trastorno. », fait pénétrer au sein du vers ce qui, pour le locuteur poématique, se présente peut-être comme l'un des vices les plus redoutables, l'usage de paroles impures :

Hablaba el niño ***con*** *palabra impura.*

Ce sentiment est d'autant mieux mis en relief qu'il s'applique au symbole même de l'ingénuité : l'enfant.

Force est de constater, ici, que nous sommes bien loin de la valeur véhiculée par les emplois de la préposition « con » dont nous avons fait état au début de ce chapitre. À ce stade de notre observation, il s'avère que cette préposition est bien loin de signifier la richesse à laquelle nous avons fait référence dans les exemples de départ. Elle véhicule plutôt, dans la majeure partie des cas, lorsqu'elle est en relation directe avec le « moi », l'amputation et la douleur. Elle contribue à dire essentiellement, pour être synthétique, la souffrance du manque ; c'est-à-dire un sens généralement assumé dans le langage courant par la préposition « sin », dont il y a fort à parier qu'elle est utilisée, dans *Sonetos espirituales*, tout à fait différemment. En d'autres termes, les emplois de la préposition « con » indiquent clairement que, pour le locuteur poématique, l'unique espoir de possession consiste, paradoxalement, en la dépossession. C'est là une idée que nous avons déjà rencontrée et qui tend à confirmer notre perception de *Sonetos espirituales* comme un recueil qui s'apparente à un véritable chemin spirituel. Ainsi, c'est un paradoxe, la préposition « con » pousserait le « moi », bien souvent, à faire table rase de tout ce qui l'entoure et de tout ce qu'il pensait posséder. En ce sens, cette préposition contribuerait à construire ce que nous avons appelé l'espace du néant jiménien.

↳ « Sin », une diction paradoxale de l'absence.

Si l'on observe maintenant les emplois de la préposition « sin », force est de constater que, contrairement à toute attente, celle-ci ne sert pas majoritairement à dire un manque et une absence avérés. Si, à certains moments, cette préposition nous donne le sentiment de signifier l'amputation c'est, en réalité, pour mieux souligner, au moment où parle la voix poématique,

précisément la présence. C'est ainsi, par exemple, que nous lirons le premier quatrain du sonnet intitulé « Muro con rosa » :

Sin ti, ¿ qué seré yo ? Tapia sin rosa,
¿ qué es la primavera ? ¡ Ardiente, duro
amor ; arraiga, firme, en este muro
de mi carne comida y ruinosa !

Envisager l'absence de la rose et du « toi » revient pour le locuteur poétique à déclarer, comme en filigrane, la présence de chacune de ces deux entités. Il en va de même dans la première strophe du deuxième sonnet qui a pour titre « Primavera » :

Abril, sin tu asistencia clara, fuera
invierno de caídos esplendores ;
mas aunque abril no te abra a ti sus flores
tú siempre esaltarás la primavera.

Lorsque la voix poématique affirme qu'avril ne serait rien sans l'existence du « toi » c'est, là encore, une façon détournée d'affirmer la présence bénéfique de ce « toi » qu'il craint, visiblement, de perdre. Au vers neuf du sonnet intitulé « Al invierno », nous assistons à un phénomène similaire, lorsque la voix s'exclame :

Mi lira quede sin su voz celeste

En effet, de la part du locuteur poématique, formuler sur le ton de l'exhortation le désir que sa lyre perde sa voix céleste revient, en réalité, à affirmer l'existence céleste de cette même voix.

Le phénomène apparaît plus clairement encore aux vers cinq et six du sonnet intitulé « Nostaljia » :

¡ oh día de verdad, aurora pura
*y eterna, **sin** cansancio y **sin** salida !*

L'absence d'issue, déclarée par le syntagme « sin salida », ne véhicule aucune idée connotée négativement, bien au contraire. Le syntagme qui lui fait pendant, « sin cansancio », ainsi que le contexte fourni par les deux membres de phrase « ¡oh día de verdad, aurora pura […] », nous poussent à conférer à ces deux prépositions « sin » une valeur qui s'oppose à celle du manque et de l'absence. Contrairement à ce que la préposition « sin » pouvait nous laisser supposer, nous sommes presque ici dans une atmosphère proche de la béatitude.

Nous retrouvons un emploi similaire de la préposition « sin » dans le sonnet « A la poesía ». En effet, dans le premier tercet, la voix poématique s'exclame :

Ave y viento, doble ala y armonía,
*vendrán a tu prisión, **sin** otro anhelo*
que el de la libertad y la hermosura…

Ici, une fois de plus, la préposition « sin » n'a pas de valeur purement restrictive. Bien au contraire, ce qu'affirme la voix poématique, c'est la prééminence du désir de liberté et de beauté sur tous les autres. Un double désir, on le comprend, fondamental pour le poète. Un double désir qui, d'une certaine façon, touche à l'absolu. Il en va de même, semble-t-il, en ce qui concerne le désir qui anime la jeune Diane dans « A una joven Diana » :

¡ Huyes, pero es de ti ; persigues, pero
te persigues a ti, Diana bravía,
***sin** más pasión ni rumbo que la aurora !*

De fait, si Diane n'éprouve aucun désir, si ce n'est celui qui la pousse sur le chemin de l'aurore, c'est probablement parce que son désir tient, pour elle, de l'absolu.

La préposition « sin » que l'on rencontre dans le premier tercet du sonnet intitulé « ¡ Amor... ! » recouvre une réalité proche, voire identique :

Es ya el otoño, y en el yermo y puro
*sendero de mi vida **sin** fragancia,*
la hoja seca me dora la cabeza…

En effet, une parfaite harmonie se dégage de ce tercet. L'absence d'odeur, déclarée par la voix poématique, correspond pleinement à la saison à laquelle il est fait référence. Par ailleurs, cette saison est, visiblement, en accord absolu avec le cours de la vie spirituelle qui est celui de la voix poématique. En d'autres termes, il ne serait pas exagéré de dire que, pour la voix, cette absence d'odeur a un parfum d'absolu.

↳ « Sin », les contours de la plénitude.

Il se dégage de ces quelques exemples que, de fait, la préposition « sin » est loin de signifier dans *Sonetos espirituales*, comme on pourrait s'y attendre, la douleur du manque et de l'absence. À l'opposé, il nous semble qu'elle se présente comme une porte ouverte sur un néant infini et créateur. On en voudra pour preuve les nombreuses occurrences de la locution « sin fin ». Dans le sonnet apertural, par exemple, c'est l'éclat de la beauté appliquée à la troisième

personne du singulier qui est ainsi qualifiée. La voix poématique déclare en effet :

*La claridad **sin fin** de su hermosura*
es, cual cielo de fuente, ilimitada
en la limitación de tus orillas.

Dans « Luto. » nous retrouvons, dans le deuxième quatrain, cette même locution :

¡ ay ! ¿ qué se hizo de aquel bello día
cuya aurora de amor y de hermosura
se obstinaba en colgar a mi ventura
*el ropaje **sin fin** de su alegría ?*

Ici, la locution contribue à déclarer l'aspect illimité de cette joie qui, un jour, a habité le locuteur poématique. On notera, au passage, que cette joie se matérialisait en un voile, apparemment protecteur, qui recouvrait la félicité du « moi ». Ce processus n'est pas sans nous rappeler celui que nous avons mis en lumière ci-dessus, lorsque nous avons parlé de ce lis symbolique qui, peu à peu, acquérait une certaine matérialité. Il en va de même ici, bien que le processus nous apparaisse comme sensiblement plus complexe. En effet, parler du voile sans fin de cette joie passée contribue, en quelque sorte, à la matérialiser. Par ailleurs, il est intéressant d'observer que le phénomène semble contraire lorsque le locuteur parle de lui. De fait, le verbe « colgar » tendrait à convoquer un élément physique se rapportant au locuteur comme les épaules par exemple. Or, il n'en est rien. Bien au contraire, ce voile, loin de recouvrir les épaules du « moi », recouvre sa félicité. Le processus inverse contribue,

d'une certaine façon, à « dématérialiser » le « moi [660] ». Ce mouvement opposé, double, de matérialisation et de dématérialisation, serait, à notre avis, une façon pour le « moi » poétique d'assurer une connection, en quelque sorte, entre ce que nous pourrions appeler la réalité visible et la réalité invisible.

On retrouve, pour finir, une dernière occurrence de la locution « sin fin » dans le sonnet intitulé « Setiembre » :

¡ Martirio del otoño ! La dolencia
del oro hace del jardín ardiente
el verdadero ocaso, más vehemente
y más ***sin fin*** *que él .*

Comme dans les exemples évoqués ci-dessus, la locution « sin fin » met l'accent, dans ce quatrain, sur l'espace illimité et absolu d'un automne dont l'essence est à chercher dans la couleur or, symbole de son martyre. Ce que la voix poématique nous invite à partager, ce n'est pas l'automne, ce qui en soi serait empreint d'une certaine banalité, mais, bien plutôt, l'essence même de cette saison qu'il nous dévoile grâce à l'usage qu'il fait du verbe poétique.

Si maintenant l'on essaye de synthétiser les remarques énoncées sur l'usage que Juan Ramón Jiménez fait de la préposition « con » et de la préposition « sin », il ressort que chacune d'entre elles à sa façon dessine l'espace d'un néant que nous pouvons qualifier de créateur et qui porte en germe l'absolu. Ce que semblent déclarer ces deux prépositions, c'est, avant tout, que la véritable possession est à chercher du côté de la dépossession, c'est-à-dire du dénuement et de l'essence. Le néant jiménien apparaît donc, essentiellement, comme l'espace d'une conscience en attente d'être investie,

[660] Il nous semble intéressant de citer ici Ramón del Valle-Inclán : « Sólo el alma que aprende a desencarnarse puede desvelar el enigma del quietismo estético », *in* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 155.

révélée. Le poète donne lui-même d'ailleurs, dans ses aphorismes, plusieurs définitions de ce qu'il entend par néant :

> *La nada es sin duda alguna la eternidad perfecta.*
> *Concibo la nada como la limpia conciencia del todo* [661].

Par sa puissance et la diversité de ses emplois, une préposition va, alors, participer à cette prise de conscience, à la métamorphose de cet espace de néant porteur de création : « por ».

⇨ « Por », la voi(e)(x) de la création et de la transcendance.

Avant même de nous pencher sur les emplois que le maître va faire de cette préposition, il nous semble intéressant de souligner, d'emblée, que l'origine de la préposition « por » atteste sa complexité. De fait, en elle ont fusionné les deux prépositions latines « per » et « pro », lui conférant ainsi les valeurs qu'on lui connaît aujourd'hui. En ce sens, et si l'on nous permet cette image quelque peu provocatrice, la préposition « por » nous apparaît, dès le départ, comme une sorte d'« hypostase grammaticale ».

La préposition « por » se présente dans *Sonetos espirituales* comme le terme qui va offrir à la voix poématique la possibilité d'habiter pleinement la totalité de l'espace auquel il a été fait allusion précédemment. Elle va aider le locuteur à métamorphoser cet espace, le faisant passer ainsi d'espace potentiellement créateur à un espace réel de vie et de pure création. Ce processus va permettre au « moi », tout à la fois, de créer et de prendre conscience de l'univers dans son entier. En ce sens, cette préposition semble

[661] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorismes n° 1885 et 1886, p. 310. Il écrit également au sujet du néant : « Pensar "del todo" ("el redondo todo") hasta quedarme contento en (y con) la "redonda nada" », *ibid.*, n° 1884, p. 310.

pleinement liée non seulement à l'exercice spirituel en soi, mais aussi à l'essence même de la transcendance. De fait, la préposition « por », à elle seule, recouvre les rapports existants entre le « moi » et le transcendant. En effet, sa valeur peut lui permettre de signifier, tout à la fois, l'attente, l'espoir, le mouvement, le passage, la cause, le but, le moyen, l'objectif à atteindre, le temps, le lieu, mais aussi l'étendue spatiale et temporelle. Plus encore, elle va, à certains moments, jusqu'à se présenter comme l'une des images les plus claires de la métamorphose.

↳ « Por », une préposition qui contribue à délimiter l'espace et le temps.

Bien qu'il s'agisse ici d'un emploi minoritaire dans le recueil, la préposition « por » sert, à plusieurs reprises, à fixer les frontières de l'espace et du temps. Notons, dès à présent, que ces frontières, de par la nature même de cette préposition, ne pourront être, on s'en doute, que relativement diffuses. Elles seront, en quelque sorte à l'image des limites du sonnet, telles que nous les évoque la voix poématique dans le poème liminaire :

La claridad sin fin de su hermosura
es, cual cielo de fuente, ilimitada
en la limitación de tus orillas.

Selon le même schéma d'imprécision, dans le onzième sonnet, intitulé « Vijilia », l'utilisation de la préposition « por », au dernier vers du dernier tercet, permet l'évocation d'une temporalité nocturne, aux contours diffus, puisque le locuteur a perdu tout repère, les limites entre veille et sommeil s'étant effacées :

El dormir ¡ ay de mí ! se me ha olvidado :
de día, porque el sueño no te traiga,
***por** la noche, esperando tu partida.*

Il ressort de cet exemple que si la préposition « por » sert parfois, dans *Sonetos espirituales*, à dessiner les contours du temps, elle ne le fait que de façon imprécise. En d'autres termes, la préposition « por » s'avère, pour le locuteur poématique, un moyen efficace de dessiner les contours d'un espace et d'un temps qui se projettent vers l'éternité. Cette préposition permet de fait à la voix de briser, en quelque sorte, les normes habituelles du temps et de l'espace. On songe à ce propos à ce qu'écrit Ramón del Valle-Inclán lorsqu'il revient sur la nécessité, pour le poète, de briser les normes temporelles :

Cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño
se rasga como un vientre preñado de eternidad [662] *[…].*

Dans « Voz nueva », ce n'est pas un temps mais un espace diffus que la préposition « por » contribue à construire. Un espace dans lequel se propage cette voix nouvelle qui ne laisse pas d'interroger le locuteur poématique :

*… ¿ De quién es esta voz ? ¿ **Por** dónde suena*
la voz esta, celeste y argentina,
[…]

Évocatrice d'une certaine spatialité, elle fixe les limites douloureuses de la chute dans le sonnet intitulé « Ocaso », lorsque la voix poématique s'exclame, dépitée :

[662] Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 8O.

Se me cayó ***por*** *tierra el rico manto*
que mis hombros, un día, sostuvieron,
recios y altivos bajo la realeza…

On comprend à partir de ce qui vient d'être dit et des quelques exemples évoqués que la préposition « por », lorsqu'elle sert à la construction d'un espace, est plus à même de construire un espace céleste qu'un espace terrestre, compte tenu du caractère diffus et imprécis inhérent à la préposition elle-même.

De fait, dans « Noches ideales », la préposition « por » dessine l'espace céleste d'une errance que l'on pourrait qualifier tout à la fois de méditative et de contemplative :

A la divina luz de las estrellas
que miran mi infinito desconsuelo,
mis ojos andan, tristes, ***por*** *el cielo,*
perdidos locamente ***por entre*** *ellas.*

On notera que, dans ce quatrain, la préposition porte en elle sa propre faculté de métamorphose, puisqu'elle est associée, ici, à la préposition « entre », qui ne fait qu'accroître ce sentiment de déplacement aléatoire.

↳Une préposition tournée vers l'origine et le terme de la quête.

Dans d'autres sonnets, la préposition « por » sert à mettre en évidence l'origine et l'objet de la quête, c'est-à-dire son terme. Dans ce cas, elle est le plus souvent en relation avec une deuxième personne du singulier. Tel est le cas, par exemple, dans le deuxième quatrain du sonnet intitulé « A una joven Diana » :

La luz del sol del día inmenso, crece
dando contra tus hombros. La mañana
es tu estela. ***Por*** *ti la fuente mana*
más, y el viento ***por*** *ti más se embellece.*

Dans ce quatrain, compte tenu de l'utilisation qui est faite de la préposition « por », le « toi » se présente comme l'origine même de la beauté et la cause de l'embellissement du vent. C'est, de fait, grâce au « toi » que la source jaillit avec force, c'est également par l'action du « toi » que le vent se charge d'une beauté insoupçonnée. En ce sens, la préposition « por » marque bien, ici, tant l'origine que le terme du processus de métamorphose. La préposition apparaît véritablement comme le filtre créateur de la métamorphose. Par ailleurs, l'image de la source nous renvoie très nettement au spirituel. En effet, les sources sont généralement perçues comme les bouches de l'eau vive et de l'eau vierge. L'eau vive est ressentie, bien souvent, comme la pluie, le sang divin, la semence du ciel. L'eau de source est l'eau lustrale par définition, la substance même de la pureté, en quelque sorte[663]. Ainsi, tout comme Diane est la déesse de la fécondité et de la pureté, la source est l'élément, par excellence, qui permet la fécondation. En ce sens, on comprend aisément que l'image de la source et de Diane finissent, dans ce sonnet, par se confondre et que Diane se métamorphose, en quelque sorte, en fontaine. On voit ici que la préposition « por » joue un rôle de premier ordre. Elle nous dit, d'une part, que si la source jaillit avec plus de force, c'est le fait de Diane, mais elle nous dit, d'autre part, d'une certaine façon, que c'est à travers Diane que la source jaillit. En d'autres termes, elle fait de Diane la source elle-même. L'on s'aperçoit très clairement que cette métamorphose est précisément à mettre au compte de la préposition « por ».

L'utilisation de cette préposition dans le deuxième tercet du sonnet intitulé « A la poesía », fonctionne selon un schéma équivalent :

> *Por ti es fuerte tu cárcel ; por ti amena*
> *su soledad inerme. Inmensa aurora*
> *es tu sombra interior, fresca y sonora*
> *en el yermo sin voz que te encadena.*

Dans ce quatrain, où il est fait allusion à l'enclos au sein duquel s'élève l'arbre, la préposition « por » joue, également, un rôle déterminant. Elle se présente comme l'espace qui confère une force immense tant à l'arbre lui-même qu'à l'enclos qui le protège des agressions extérieures. D'un certain point de vue, la préposition se constitue comme le creuset au sein duquel surgit cette force immense et protectrice et auquel elle revient. En ce sens, elle tient, dans cette strophe, à la fois du « per » et du « pro » latin dans la mesure où elle véhicule, tout à la fois, l'idée d'origine, de cause, de moyen, d'étendue et d'objectif. L'atmosphère générale de la strophe, les adjectifs « fresca y sonora » combinés à l'utilisation faite de la préposition « por » contribuent, comme en surimpression, à apparenter cet arbre perçu dans toute son élévation au jaillissement d'une source. La préposition « por » apparaît, en outre, comme le trait d'union entre l'extériorité et l'intériorité de l'arbre. D'une certaine manière, c'est grâce à elle qu'indirectement l'ombre intérieure de l'arbre se change en « aurore immense ». On perçoit ici de façon relativement claire que les métamorphoses, fortement liées au spirituel, dépendent, en partie, de la préposition « por ».

[663] Nous reviendrons sur le symbolisme de la source plus avant dans ce travail. La source est, de fait, souvent mise en relation avec la connaissance, une connaissance qui conduit à la perfection et qui dérive de la Mémoire, lieu sacré du savoir. En ce sens, elle est très étroitement liée à la spiritualité et au spirituel.

Dans « Crepúsculo », c'est sous l'action de « por » que le « moi » se transforme en chêne, animé qu'il est par cette « claire amitié » et par cet amour qui l'habite :

¡ Clara amistad de limpia frente y noble !
El alma varonil, severo roble,
toca un cielo, ***por*** *ti, con fe gigante.*

C'est encore grâce à cette préposition, conjuguée au soutien actif de l'amitié, que l'aube, dans le tercet suivant, « cristallise sa demeure intérieure », comme si la préposition jouait le rôle d'un cristal ou bien d'un prisme[664] :

Por *ti en la tarde, el alba le encristala*
la morada interior, y le regala,
nuevo, el sol de la vida agonizante.

La préposition « por » se dessine, ici, comme une sorte de filtre, de passage obligé, qui se révèle indispensable au locuteur poématique s'il souhaite poursuivre son chemin spirituel.

[664] Il nous a déjà été donné, dans la première partie de cet ouvrage, d'insister sur l'importance que revêtait, pour Juan Ramón Jiménez, l'image du cristal, du prisme et de la vitre. On retrouve ce même intérêt pour le cristal chez Ramón del Valle-Inclán par exemple. Il est d'ailleurs intéressant et instructif de voir ce que le poète galicien nous en dit : « De todas las cosas bellas para los ojos, ninguna tanto como los cristales. » . Il ajoute pour justifier son propos : « El goce de los ojos al mirarlos es un sentimiento sagrado, porque para los ojos los cristales no tienen edad », *in* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 81.

↳ « Por », les passages obligés.

De fait, cette préposition balise, en quelque sorte, les passages que doit emprunter le « moi » et les métamorphoses qu'il doit réaliser s'il veut parvenir au terme de sa quête et de son chemin.

Ainsi, la préposition « por » indique assez nettement, dans le recueil, que le « moi » se doit de passer par des chemins de douleur et de dépossession. L'emploi qui est fait de la préposition dans le sonnet intitulé « Muro con rosa » peut en attester :

¡ Sí, ven a mí, agarra y desordena
la profusión ingenua de tus ramas
***por** la negra oquedad de mis dolores !*

Il apparaît, dans ce premier tercet, que la rose ne peut éclore que si ses branches ont su pénétrer au plus profond de cette noire cavité de douleurs. Le prix à payer pour que la métamorphose se réalise semble résider, précisément, dans cette traversée[665].

La préposition « por » se constitue ainsi en véritable filtre, et c'est en partie à travers lui que se réalisent les métamorphoses du monde qui entoure le « moi ». Le dernier tercet du sonnet XXXVII, intitulé « Primavera », illustre assez clairement cette idée :

Me erguí, demandé pan y quise vino,
y, cara al sol, recomencé el camino
***por** un mágico campo encristalado.*

[665] Par ailleurs, on soulignera, ici, que la métamorphose convoquée en quelque sorte par la préposition « por » tient, d'une certaine manière, d'un acte sexuel d'ordre métaphorique.

Si le locuteur poématique reprend son chemin, c'est parce que le monde s'est métamorphosé grâce au stéréoscope qui vient de lui être offert[666]. La préposition « por » matérialise, en quelque sorte, ce passage qui rend de nouveau possible le cheminement du « moi ». On notera que la présence du pain et du vin demandés par le « moi » renvoie à une autre sorte de métamorphose, si l'on peut dire, la consubstantiation. Rappelons ici les paroles même de Jésus rapportées par saint Luc :

> *Puis, prenant du pain, il rendit grâce, le rompit et le leur donna, en disant : « Ceci est mon corps, donné pour vous ; faites cela en mémoire de moi ». Il fit de même pour la coupe après le repas, disant : « Cette coupe est la nouvelle Alliance en mon sang, versé pour vous [667] ».*

On retrouve un processus similaire dans le deuxième quatrain du sonnet intitulé « El corazón roto » :

> *Comenzaba*
> *a florecer, **por** donde yo pasaba,*
> *nueva y gentil, la primavera mía ;*

Ici, l'utilisation de la préposition « por » combinée à l'action du « moi », exprimée par le verbe « pasar », débouche sur une métamorphose du monde qui se matérialise en un fleurissement qui accompagne la progression du locuteur sur le chemin qu'il s'est fixé[668].

---

[666] L'on retrouve, ici, l'idée de filtre, de cristal, de prisme, dont il a été fait état ci-dessus.

[667] *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2000, p. 1848-1849. Lc **6,** 19-20.

[668] Nous pourrions également faire référence au sonnet intitulé « Octubre », où la préposition « por » semble fonctionner selon les mêmes modalités. Il est intéressant de remarquer que la préposition « A través », préposition satellitaire de la préposition « por », remplit une fonction semblable :

Si la préposition « por » indique souvent un chemin extérieur que le locuteur poématique se doit de suivre, à l'inverse, elle peut mettre l'accent sur un cheminement qui peut-être tout intérieur et avoir pour lieu le « moi » lui-même. Tel semble être le cas dans le dernier tercet du seizième sonnet ayant pour titre « Mujer celeste » :

desnuda en lo ideal, seré tu dueño ;
se derramará abril ***por*** *mi letargo*
y creeré que nunca has existido.

Dans cette strophe, c'est bien le « moi » qui se constitue en véritable filtre. À travers lui s'épand « avril » qui, parce qu'il pénètre la léthargie du locuteur poématique, transforme le « toi » en oubli[669].

Nous voyons, à partir de ces deux derniers exemples, que la préposition « por » peut être le point de départ d'un double mouvement qui va tantôt de l'intérieur vers l'extérieur, tantôt de l'extérieur vers l'intérieur. Nous retrouvons ici l'alternance d'un mouvement de repli et d'ouverture telle que nous l'avons évoquée dans les premiers chapitres de cet ouvrage. Quoi qu'il en soit, la préposition « por » constitue, dans la plupart des cas, un filtre, une ouverture créatrice de beauté comme l'atteste d'ailleurs l'emploi de cette préposition dans le sonnet intitulé « A mi pena », au tout début du deuxième quatrain :

« A través de la paz del agua pura,
el sol le dora al río sus verdines ;
las hojas secas van, y los jazmines
últimos, por su luz, a la ventura ».

La préposition « A través » confère à l'eau un statut de filtre. C'est grâce à cette fonction de filtre que les mousses de la rivière se chargent d'or.

[669] Il faut souligner ici l'importance du songe, du sommeil, dans l'avènement de la métamorphose. C'est propablement la conjonction de la léthargie et de l'emploi de « por » qui favorise l'avènement de la métamorphose. Les thèmes de l'oubli, du souvenir et du sommeil, sont des thèmes prédominants dans *Sonetos espirituales* sur lesquels il convient de s'interroger.

*Te salía tu aroma **por** doquiera,*
esencia nueva, que al resplandeciente
día le era su olor propio y consciente…
Llegada la última, fuiste la primera.

À la lumière de ces quelques exemples, il apparaît, de fait, qu'en règle générale la préposition « por » joue essentiellement un rôle de filtre qui rend possible la métamorphose. Par ailleurs, cette préposition est fortement liée à la beauté, donc à la spiritualité et à l'élévation. C'est en ce sens que dans le sonnet intitulé « A un amigo » la préposition « por » constitue comme le trait d'union entre le ciel et la terre :

Abrazado a tu lira, amigo, espera ;
que en mayo, ella bajará a tu vida
en el blancor de todo, con el vuelo
de todo, en la fragancia mensajera
*de todo, **por** su escala florecida…*

L'image de l'échelle semble, ici, une véritable matérialisation de la préposition « por », et l'on sait combien les différents aspects du symbolisme de l'échelle se ramènent à l'unique problème des rapports entre le ciel et la terre. L'échelle instaure dans cette strophe une dimension de grandeur et de hauteur, tout comme « la negra oquedad de mis dolores », à laquelle nous avons fait allusion précédemment, nous fournissait une image de profondeur. Ces deux images entretiennent une certaine parenté dans la mesure où elles se réfèrent, toutes deux, à notre avis, à l'être. La hauteur évoquée par l'échelle nous donnerait la dimension de l'être vu de l'extérieur, et la profondeur, convoquée par cette béance noire de douleurs, nous donnerait la même dimension mais vue, cette fois-ci, de l'intérieur. L'échelle nous renvoie donc très directement du côté du

spirituel. Il suffit, pour s'en convaincre, de se remémorer le songe de Jacob dans *La Genèse* :

> *Il prit une des pierres du lieu, la mit sous sa tête et dormit en ce lieu. Il eut un songe : Voilà qu'une échelle était dressée sur la terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient ! Voilà que Yahvé se tenait devant lui […] Jacob s'éveilla de son sommeil et dit : « En vérité, Yahvé est en ce lieu et je ne le savais pas ! » Il eut peur et dit : « Que ce lieu est redoutable ! Ce n'est rien moins qu'une maison de Dieu et la porte du ciel*[670]*! »*

Notons qu'il s'agit, ici, tout comme dans le sonnet de Juan Ramón Jiménez, d'un songe. Le songe, on le constate une fois encore, occupe une place fondamentale dans *Sonetos espirituales* et entretient des rapports étroits avec la métamorphose.

Dans ces conditions, cette préposition est à même de dire très clairement la métamorphose. C'est ce qui se produit dans le premier quatrain du sonnet « Rosal » :

> *¡ Cuán grato tú, rosal que, a la ventura,*
> *abres junto al laurel de mi ventana !*
> *Me das el sueño, y luego, a la mañana,*
> *cambias mi sueño* ***por*** *tu esencia pura.*

[670] *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2000, p. 56-57. Gn. **28**. 11-17. Il est instructif, au sujet du symbolisme de l'échelle, de lire le chant XXI du *Paradis* de Dante et, plus particulièrement les vers 25 à 42 *in* Dante, *La Divine Comédie*, *Le Paradis*, traduction de Jacqueline Risset, Flammarion, Paris, 1990, p. 199-201.

Toutefois, ces chemins dessinés par la préposition « por » se révèlent, dans certains cas, être des chemins sans issue. Le locuteur se trouve alors confronté à l'obstacle, un obstacle qui se matérialise, bien souvent, dans la préposition « contra », comme dans le vers neuf du sonnet quarante-trois où l'oiseau se heurte à sa propre illusion et où la réalité matérielle se révèle tenace et destructrice :

Pero tropieza ***contra*** *el bajo cielo*
una vez y otra vez, y ***por*** *la sala*
deja pegada y rota, la cabeza…

Contrairement au locuteur, l'animal, lui, ne parvient pas à métamorphoser cette vitre contre laquelle sa tête vient cogner, et le sonnet ne sera autre chose que le théâtre de son agonie. Il est dans ce tercet, une autre idée qu'il nous semble important de dégager en ce qui concerne le mode de fonctionnement de la préposition « por ». En effet, si l'on observe les quelques exemples auxquels on vient de se référer, la préposition « por », associée à un mouvement horizontal, donne lieu, le plus souvent, à un sentiment d'errance, d'échec et de perte. C'est précisément le cas en ce qui concerne cet oiseau pris au piège et dont le vol ne peut s'opérer qu'horizontalement. Pour lui, tout déplacement vertical semble impossible, toute élévation exclue. Loin d'apparaître comme une porte ouverte sur des sphères supérieures, le ciel qu'il observe est horizontal et trompeur. La métamorphose et la spiritualité deviennent alors impossibles. À l'opposé, lorsque la préposition « por » est associée à une métaphore et à un mouvement empreint de verticalité, il semble que la métamorphose devienne soudain possible, et la préposition « por » se charge alors d'une valeur plus spirituelle. Telle semble être la valeur de la préposition « por » dans les deux vers évoqués ci-dessus :

por la negra oquedad de mis dolores ! ,

[…] por su escala florecida.

À l'issue de ces quelques remarques, on pourrait dire que les prépositions « con », « sin » et « por » contribuent véritablement à dessiner, chacune à sa façon, les contours d'un nouvel espace qui tient tout à la fois du néant et de la métamorphose. Du néant, du néant d'abord, dans la mesure où cet espace se présente comme virginal et neuf ; de la métamorphose, ensuite, car en lui sont réunies les conditions indispensables à son avènement. Toutefois, il est une autre préposition qui participe grandement à la construction de cet univers tout à la fois essentiel et original. Nous songeons à l'emploi que la voix poématique fait de la préposition « de ». Récurrente, cette préposition occupe, dans *Sonetos espirituales*, une place de choix.

⇨ « De », le souci d'exactitude ou la création d'un univers essentiel et original.

D'emblée, notons que comme cela a été le cas pour la préposition « por », la voix poématique se sert de façon minoritaire de la valeur spatio-temporelle de la préposition « de »[671]. Le locuteur poématique utilise plus

[671] L'utilisation spatio-temporelle de la préposition « de » est de fait, dans *Sonetos espirituales*, minoritaire. On la rencontre, par exemple dans les derniers vers du sonnet intitulé « Vijilia » :

« El dormir ¡ ay de mí ! se me ha olvidado :
de día, porque el sueño no te traiga,
por la noche, esperando tu partida ».

On retrouve la préposition « de » employée avec une valeur spatiale dans « Mayo espriritual » :

« La estrella sola luce en el violento
cartel, cual si un afán de primavera
única, ***de*** la tierra, la encendiera
sobre su sueño llano y polvoriento ».

On rencontre également la préposition « de » employée avec une valeur spatiale, plus rare d'ailleurs, au deuxième vers du sonnet quarante-trois. Elle indique, dans ce vers, tout à la fois la cause et l'origine spatiale de

fréquemment la préposition « de » pour mettre en évidence l'origine des choses et des sentiments qui entretiennent, avec lui, des relations étroites.

↳ « De », une remontée vers les origines.

Ainsi, par exemple, dans le sonnet XXXV, intitulé « Nubes. », la voix poématique emploie la préposition « de » pour identifier ce « toi » qui vient à lui lors d'un songe :

En un sueño más sueño aún, volviste
de nuevo a mí como la mensajera
***del** último blancor que el alma espera…*
Me desperté dos veces, triste y triste.

Dans « Voz de niño » la voix poématique, moyennant l'usage de la préposition, cherche à découvrir d'où émane cette voix neuve que soudain il perçoit. Il cherche à en trouver l'origine et l'identité :

*¿ **Del** primer corazón que amó – ¿ lo vi ? –*
lucero matinal, digo, triunfal
grito que, trastornado, matinal
lucero creyó el sueño ?… ¿ Lo oí ? ¡ Sí !
¡ Sí !

---

la fuite de l'oiseau que sa crainte des enfants précipite dans cette salle sombre et triste, qui sera pour lui comme un tombeau :

> « Se entró mi corazón en esta nada,
> como aquel pajarillo, que, volando
> ***de*** los niños, se entró, ciego y temblando,
> en la sombría sala abandonada ».

Le locuteur poématique identifie tout à fait nettement, dans le sonnet inaugural, moyennant l'emploi de la préposition « de », l'origine de cette clarté sans fin qu'il espère un jour atteindre et copier au sein même de sa composition :

La claridad sin fin ***de*** *su hermosura*
es, cual cielo de fuente, ilimitada
en la limitación de tus orillas [672].

On retrouve un emploi similaire de cette préposition dans le dernier tercet du sonnet « Nostaljia » :

Cuando la sombra, como negra fuente,
piensa, larga, en las vastas creaciones
de *la aurora que se abre en el misterio.*

Il semble ici, que la voix poématique parvienne à identifier, au moyen de la préposition « de », ces vastes créations qui l'émeuvent. Sans rompre pour autant leur mystère, il les identifie comme provenant de l'aurore elle-même.

Par ailleurs, à l'heure d'énoncer ce que nous pourrions nommer son projet esthétique, nous voyons combien la préposition « de » joue un rôle de tout premier plan :

Tu rosa será norma ***de*** *las rosas,*
tu oír ***de*** *la armonía,* ***de*** *las lumbres*
tu pensar, tu velar ***de*** *las estrellas.*

[672] On notera, ici, l'importance de la comparaison entre cette clarté sans fin et ce que la voix nomme ce « cielo de fuente ». Comme nous l'avons déjà souligné, on constate une fois encore le rôle fondamental de la source dans *Sonetos espirituales*.

Dans ce dernier tercet du sonnet intitulé « A mi alma », la préposition « de » cristallise l'essence même de la beauté, qu'elle soit d'ordre plastique, auditif ou bien encore intellectuel.

En ce sens, la préposition « de » apparaît comme constitutive d'un centre qui renfermerait, si l'on peut dire, la beauté absolue. Telle est l'idée qui se dégage du deuxième quatrain du sonnet XVIII intitulé « Rama de oro » :

> *Todas las maravillas inmortales*
> *que la hoja de oro exalta y representa,*
> *se las lleva la hora turbulenta*
> *al centro* ***de*** *los senos celestiales.*

Ce que semble déclarer, dans cette strophe, la préposition « de », c'est qu'il s'agit ici pour la voix poématique, moyennant une certaine forme de contemplation, de retrouver ce centre qui contiendrait toutes ces merveilles immortelles. On retrouve chez Ramón del Valle-Inclán une idée similaire qui se révèle éclairante au moment d'analyser ce quatrain. En effet, l'auteur de la *La lámpara maravillosa* écrit :

> *El alma que busca divinizar en sus ojos la visión del mundo, busca desvelar el enigma estético de la eterna quietud, borra en sí toda memoria de lo que pasó y todo anhelo por lo que será, aquieta las horas, y con las alas abiertas se cierne sobre el abismo de las supremas intuiciones. Ser centro es hacerse extático y vivir en la hora sagrada del Génesis* [673].

[673] *In* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 160.

Il s'agit bien de fait, pour Juan Ramón Jiménez, de retrouver ce centre qui cristallise toutes les merveilles du monde, en usant précisément de la métamorphose et de la spiritualité, et d'atteindre ainsi ce qu'appelle Ramón del Valle-Inclán « l'éternelle quiétude ».

On comprend dans ces conditions, que le souci d'approcher, voire d'investir, ce centre dont il vient d'être fait état, induit, en ce qui concerne l'emploi de la préposition « de », une valeur de nature définitionnelle. C'est ainsi que se présente cette préposition dans le deuxième tercet du sonnet intitulé « Primavera » :

Eres la primavera verdadera ;
rosa ***de*** *los caminos interiores,*
brisa ***de*** *los secretos corredores,*
lumbre ***de*** *la recóndita ladera.*

Les efforts de Juan Ramón Jiménez pour définir ce printemps véritable se cristallisent très nettement, ici, dans la préposition « de », qui permet de cerner au plus près l'essence même de cette rose, de cette brise, de cette lueur, qui sont comme les éléments consubstantiels de cette « primavera verdadera ».

Mais la préposition « de » possède en elle-même une autre valeur. Une valeur qui dit tout à la fois l'origine et l'essence de ce dont parle le locuteur poématique et qui, en soi, est génératrice de métamorphoses. En effet, la préposition « de » possède, également, la capacité de matérialiser l'idée et donc, de ce fait, de donner corps à ce nouveau monde que le maître s'emploie à créer.

↳ La préposition « de », un moyen de matérialiser l'idée.

Avec cette valeur de la préposition « de » nous touchons, ici, à l'une des tâches essentielles qui incombe au poète, comme le souligne Juan Ramón Jiménez lui-même dans l'un de ses aphorismes :

Concretar lo abstracto es poder principal del verdadero poeta [674].

Ainsi dans « Sueño », grâce à l'usage que le poète fait de la préposition « de », il parvient à matérialiser sa tristesse :

Imagen alta y tierna del consuelo,
aurora de mis mares ***de*** *tristeza,*
lis de paz con olores de pureza,
¡ premio divino de mi letargo duelo !

De fait, au deuxième vers, avec cette « mer de tristesse », la voix poématique nous donne à mesurer, dans le premier quatrain de ce sonnet, combien était étendue la tristesse dont il était la proie et combien le soulagement qu'il vit lui est doux. Il réitère d'ailleurs ce procédé, à quelques différences près, dans le premier tercet de « Trastorno » :

pues aquel manantial, con su negrura
enlutecía el mar ***de*** *la mañana.*
El ruiseñor pudo asustar al hombre.

[674] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3072, p. 505.

Dans le dernier tercet du sonnet « Muro con rosa », la préposition « de » initie une image qui contribue, en quelques mots, à matérialiser l'idée que la voix se fait de l'amour :

¡ Y que al citarme abril, en la cadena
me encuentre preso ***de*** *tus verdes llamas,*
todo cubierto de tus frescas flores !

Cette prison de vertes flammes, en accord avec la saison, avec le titre même du sonnet, explicite probablement l'idée que le locuteur a de l'amour au moment où il parle. Visiblement, l'adverbe paraît de circonstance, l'idée que le locuteur se fait de l'amour étant avant tout caractérisée par la jeunesse et l'impétuosité, par la passion, mais aussi l'emprisonnement et la dépendance que suscite un tel sentiment.

Dans « Voz nueva », au dernier vers du premier quatrain, c'est l'impalpable silence que le locuteur poématique matérialise grâce à l'emploi de la préposition « de » :

[…] ¿ Por dónde suena
la voz esta, celeste y argentina,
que transe, leve, con su hoja fina
el silencio ***de*** *hierro de mi pena ?*

Ce silence désormais « de fer » met d'autant plus en relief la puissance de cette voix neuve que celle-ci parvient, de son tranchant, à le percer. C'est dire toute la puissance et la force de cette voix.

Dans le premier tercet du sonnet « Árboles altos », c'est le mortel ennui qui prend corps tout d'abord sous la forme d'échos, puis de cris, pour finir par se métamorphoser en branches parmi les plus hautes d'un arbre imaginaire :

¡ Cómo mi corazón os tiene, ramas
últimas, que sois ecos, y sois gritos
***de** un hastío inmortal de incertidumbre !*

Le sang, sous l'effet de cette même préposition « de » change de nature pour se métamorphoser en « ¡ sangre de luz, […] ! » dans le premier vers du dernier tercet de « Siesta ».

Dans « Voz de niño », la préposition fait de cet enfant à la voix cristalline un enfant de cristal qui apparaît également, tel un bourgeon céleste :

¿ Lo oí ? ¡ Sí !… De una voz que no habló aquí,
*brote celeste, hijo **de** cristal,*
[…]

Au terme de ces quelques exemples, il est clair que cet emploi de la préposition « de » va entraîner la voix poématique, souvent de façon concomitante, sur les chemins de la création d'une autre réalité. Le poète sera alors, au centre de cette réalité, comme un dieu au centre de sa création.

↳ « De », un des chemins qui mène à la création d'une réalité neuve.

La préposition « de » va, de fait, contribuer à l'élaboration d'une réalité, tout à la fois originale et originelle. Ainsi, dans le treizième sonnet « Al invierno », la famine se constitue en véritables bataillons ; en cela elle prend corps et se matérialise, prenant indirectement la forme de soldats qui n'ont d'autre objectif que la destruction totale :

[…] Ruede tu odio los sangrientos
soles de las batallas ; las legiones

de tu hambre y de tu peste de visiones
trágicas pueblen los arruinamientos.

La préposition « de » va, d'une certaine façon, donner naissance à un arbre étonnant dans le sonnet XLVII « Hierro ». En effet, alors que cet arbre est entaillé au plus profond de ses entrailles par une hache aveugle, naissent de ses blessures des bourgeons on ne peut plus vigoureux, puisque ces derniers sont de fer. Placée en début de vers, c'est à une sorte de phénix végétal d'un nouveau genre que donne naissance, ici, la préposition « de » :

De hierro era el retoñar pujante
entre la paz de la estación primera ;
parecía que el árbol devolviera
al cielo el hacha en rama fulgurante.

D'un certain côté, la hache meurtrière semble se métamorphoser en un bourgeon qui porte dans la matière même dont il est fait sa propre vengeance. Comme si, en quelque sorte, l'objet meurtrier avait été assimilé par l'arbre et que ce dernier l'avait métamorphosé en un élément de vie et d'éternelle renaissance. Plus encore, la préposition « de » contribue à métamorphoser le locuteur lui-même, dans le dernier tercet, en cet arbre à la puissance extraordinaire :

¡ Que mis brazos, verdor del pecho mío,
se levantaron solos, en augusto
poder, vibrando luz, al vasto cielo !

Il n'est pas nécessaire, ici, de multiplier les exemples pour se rendre compte que ces prépositions sont comme les amorces des métamorphoses

successives qui se font jour au sein du texte poétique, créant ainsi ce nouvel univers dont le poète se dessine, de plus en plus, comme le dieu créateur. Il est toutefois un autre élément de poids dans l'ébauche de ces métamorphoses : l'utilisation qui est faite et le traitement qui est réservé, par la voix poématique, à certains verbes.

♦ La métamorphose, les verbes et ses reflets.

Comme on peut s'en douter, les verbes jouent un rôle de premier plan dans la diction de la métamorphose. Bon nombre d'entre eux, avec plus ou moins de succès, participent de son élaboration. Ces verbes sont comme autant de reflets de la métamorphose elle-même, et leurs miroitements en délimitent les frontières. Conjugués, associés, ils contribuent à en dessiner le visage. Certains d'entre eux sont comme la mémoire encore vivante de métamorphoses du passé, d'autres témoignent du désir ardent qu'éprouve la voix poématique d'en élaborer de nouvelles ; d'autres, enfin, en indiquent le frémissement, les réalisations mais aussi les déclinaisons métaphoriques.

⇨ La mémoire de la métamorphose et ses échos.

Il est, dans *Sonetos espirituales*, des verbes que le locuteur poématique affectionne plus particulièrement lorqu'il s'agit, pour lui, de dire les métamorphoses du passé. Nous songeons, en particulier, à des verbes comme « trocar », « tornarse en », « ponerse » ou bien encore « hacerse » qui, en soi, disent le changement. Tous ces verbes sont, de fait, employés dans un contexte passé et disent des métamorphoses qui ne sont plus, des métamorphoses abouties ou non, mais qui sont, désormais, pour la voix poématique, disparues. Si chacun d'entre eux introduit, c'est indéniable, des nuances particulières dans la diction des métamorphoses et des beautés qui ont existé, ils ont cependant un

point commun en ce qu'ils disent tous la mémoire même de la métamorphose, cette mémoire dont seule la voix poématique paraît détentrice. La possession de cette mémoire est d'ailleurs bien souvent, pour le locuteur poématique, source de souffrance dans la mesure où cette mémoire représente avant tout une mémoire de la perte.

Parmi tous, le verbe « trocar » est celui qui déclare cette perte avec le plus de violence, le plus de soudaineté en particulier lorsqu'il est conjugué au passé simple comme c'est le cas dans « Retorno fugaz » :

Todo tu cambïar trocóse en nada
1 6 8 10
– ¡ memoria, ciega abeja de amargura ! –
¡ No sé cómo eras, yo que sé que fuiste !

Ici, le verbe « trocarse en » semble déclarer que toutes les métamorphoses dont le « toi » a été l'objet sont désormais réduites à néant et qu'elles se trouvent, dès lors, prisonnières des griffes du passé, ne laissant place qu'à l'amertume d'un souvenir qui, peu à peu, s'étiole. En ce sens, ce que dit le locuteur poématique, c'est la souffrance qui est la sienne face à une réalité qu'il sait avoir existé mais dont il a perdu l'image et les contours. En ce sens ce qu'affirme avec violence le verbe « trocar » c'est bien la perte. Une violence, notons-le, renforcée par l'emploi du verbe au passé simple mais également par l'enclise inhabituelle à ce temps. Une violence que vient souligner le rythme même du vers, accentué sur la sixième, la huitième et la dixième syllabes. Une violence, enfin, renforcée par l'alternance de voyelles ouvertes et de voyelles fermées, par la récurrence de la voyelle « o » ainsi que par l'allitération de l'occlusive dentale sourde et sonore. Cette idée de métamorphose perdue, exprimée par l'entremise du verbe « trocar » se retrouve, bien que différemment, dans d'autres sonnets du recueil. Elle se matérialise alors

essentiellement en une couleur, souvent associée à l'absence, à savoir la couleur blanche. Tel est le cas dans « Siesta. », mais également dans « Sueño » :

Dejando absorta la laguna y plena
de llanto, huiste avergonzada y fría ;
y la noche, al cruzar tú, parecía
que se trocaba toda en azucena.

(« Sueño »)

¡ sangre de luz, nueva mañana y luna
nueva, que un campo mágico regaba,
trocando en azucenas los abrojos !

(« Siesta »)

Dans ces deux sonnets, la couleur blanche, couleur de l'oubli, s'incarne dans une fleur, le lis. Mais le parallélisme qui rassemble ces deux sonnets va au-delà de l'emploi du verbe « trocar » associé à une simple couleur. Les deux métamorphoses auxquelles renvoient ces deux sonnets appartiennent à un même espace, celui du sommeil et du rêve, faisant de cette perte, probablement, une perte bien plus grande encore.

Le verbe « tornarse en » participe, tout comme le verbe « trocar », du même phénomène. Lui aussi dit la mémoire de la métamorphose, c'est-à-dire la mémoire de la perte. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ce verbe côtoie le verbe « trocar » dans le sonnet « Siesta », évoqué ci-dessus :

Te bañabas, como una luna llena,
en la secreta soledad umbría.
Abrí los mirtos. Toda la alegría
de tu escondite se tornó en mi pena.

Tout comme « tornarse en » et « trocar », le verbe « ponerse » obéit à un mode de fonctionnement identique. On le perçoit nettement d'ailleurs à la lecture du dix-neuvième sonnet intitulé « El corazón roto ». Dans cette

composition, en effet, le regard noble du locuteur poématique se métamorphose en un regard triste attestant la perte qu'il vient de subir, perte qui s'exprime d'ailleurs au dernier vers lorsque la voix déclare qu'une fois de plus son cœur vole en éclats :

El mirar noble se me puso triste,
y el mal atado corazón amante
se me quedó, otra vez, hecho pedazos.

Le verbe « hacerse », quant à lui, dit tout autant cette mémoire de la perte. Dans « Luto », il donne naissance à ce processus de déploration. La voix poématique pleure, en effet, la perte de ce jour magnifique qui lui apparaissait comme pure braise, clarté abolue, lumière céleste ou bien encore comme une aurore d'amour et de beauté. Le verbe « hacerse » atteste clairement ici cette mémoire de métamorphoses, qui semble à jamais perdue pour le « moi ». L'onomatopée, présentée sous la forme d'une exclamation, les formes interrogatives du deuxième quatrain renforcent grandement ce sentiment :

¡ ay ! ¿ qué se hizo de aquel bello día
cuya aurora de amor y de hermosura
se obstinaba en colgar a mi ventura
el ropaje sin fin de su alegría ?

Face à toutes ces métamorphoses perdues, le locuteur éprouve alors le désir de les recréer ou de les reconstruire. La métamorphose se constitue dès lors en objet de désir, et le locuteur poématique va, à plusieurs reprises, réitérer le secret espoir de la créer ou de la recréer.

⇨ La métamorphose désirée et ses reflets.

Dans ce dessein, la voix poématique recourt à plusieurs verbes qui vont, en quelque sorte, cristalliser son désir de création et d'élaboration de nouvelles métamorphoses. Ces verbes se présentent comme les différents reflets d'une même aspiration : retrouver le chemin qui, précisément, mène à dire la métamorphose. Cette fonction est dévolue à des verbes, le plus souvent au présent, tels que « copiar », « imitar », « repetir » et, bien que d'une façon plus complexe, à un verbe tel que « fingir ». Tous ces verbes vont donc, à des degrés divers, énoncer un projet. Tel est le cas dans le premier sonnet du recueil intitulé « Al soneto con mi alma ». Dans le premier tercet, le « moi » fait très clairement part de ses objectifs. Il se dit animé par une très grande ferveur qu'il voudrait insuffler à ces compositions, et qui consiste à enserrer, dans les limites de cette forme brève qu'est le sonnet, les métamorphoses infinies du monde qui en font la beauté absolue et en révèlent l'essence. L'emploi du verbe « copiar » au présent de l'indicatif montre bien toute la certitude de la voix poématique et sa foi en la réalité de ces métamorphoses qu'engendre le désir :

En ti, soneto, forma, esta ansia pura
copia, como en un agua remansada,
todas sus inmortales maravillas.

Mais il ne faut pas se méprendre sur ce travail de « copie ». Copier n'est pas chose évidente car, on le sait, copier est bien plus que reproduire à l'identique. Etre capable de copier, c'est déjà faire les premiers pas qui conduisent à l'œuvre d'art. En effet, avoir pour objectif de copier c'est, avant tout, affirmer sa volonté de traduire, de transcrire et donc de métamorphoser. Ce sont là des choses dont les peintres espagnols du XVII^{e} avaient pleinement

conscience. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire ces quelques lignes écrites par Francisco Pacheco :

> *[…] la peinture ne résulte pas du hasard, mais du choix et de l'art du Maître. En effet, pour passer à l'exécution, celui-ci a besoin d'un modèle, ou idée intérieure, qui réside dans son imagination et dans son entendement conformément au modèle extérieur et objectif qui s'offre aux yeux*[675]*…*

Toute proportion gardée, ces quelques lignes du peintre et du théoricien de l'art peuvent parfaitement s'appliquer au sens que Juan Ramón Jiménez paraît donner au verbe « copiar ». Pour le poète andalou, le verbe « copiar » semble, de fait, bien loin de signifier la simple reproduction à l'identique. Ce verbe recouvre, plutôt, une idée de transcription, de l'ordre de la métamorphose. Le sonnet « Nostaljia » en apporte comme la confirmation. En effet, l'emploi du verbe « copiar », dans le deuxième tercet de ce poème, va précisément dans ce sens :

> *Igual que el día estoy, cuando, ardiente*
> *y libre, el sol se va, en decoraciones*
> *reales, copia triste de su imperio.*

Plus encore, le verbe « copiar » est associé, ici, à la préposition « de » sur le modèle de l'expression « pintado del natural », ce qui nous renvoie, en quelque sorte, à la citation que nous avons faite, ci-dessus, de Francisco Pacheco et à sa vision de l'idée et de la copie en peinture. Ici, le soleil qui s'en va, reflète

[675] Les quelques lignes que nous reproduisons ici sont extraites du chapitre que Pacheco (1564-1654) consacre à « l'invention » dans son livre *Arte de la pintura*. Erwin Panofsky reprend ces quelques phrases de Pacheco et en fait une analyse fort intéressante dans *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, 1983, p. 234.

tristement son empire. Ces quelques vers nous montrent bien à quel point le verbe « copiar » implique, ici, la création d'une métamorphose.

D'autres verbes, dans *Sonetos espirituales*, entretiennent avec le verbe « copiar » une relation de synonymie et apparaissent comme les miroitements du verbe « copiar ». Ces verbes sont employés, en quelque sorte, comme des verbes qui disent le reflet, c'est-à-dire tout à la fois le même et l'autre. Nous pensons, en particulier, au verbe « repetir ». Ainsi, par exemple, dans le sonnet XXVIII, intitulé « Soledad », le verbe « repetir » fonctionne selon les modalités dont il vient d'être question et ce d'une façon claire :

El otro amor, el rojo, repetía
por el ocaso sordo y dominguero
su corazón de carne, en bullanguero
volver.

Le verbe « repetir » induit ici tout à la fois le désir de recréer en copiant, de retranscrire les beautés vues par le locuteur poématique, mais, également, la naissance d'une métamorphose qui en vient presque à tenir un discours sur l'objet même à partir duquel elle est advenue. De fait, copier ne veut pas dire, pour le maître, reproduire le même. Si tel était le cas, nous serions dans un pur égocentrisme, dans ce narcissisme dans lequel on a trop souvent voulu, par incompréhension probablement, enfermer le poète. L'emploi qui est fait par la voix du verbe « repetir » dans le sonnet LIII, intitulé « Elejía », nous en fournit comme la confirmation :

Mi tedio se repite en la corriente,
lento y mudo, como otro dios, andando
entre los chopos de oros, que cantándo-
le están al cielo libre y transparente.

Ici, la copie – l'ennui du locuteur poématique qui se reflète dans l'eau – en vient non pas à créer un double, mais bien plutôt un « autre », qui possède une valeur divine. En ce sens, copier reviendrait non seulement à créer ; mais, en créant, le démiurge, en l'occurrence le poète, tiendrait sur l'objet même qu'il a pris pour modèle de sa création un véritable discours qui aurait pour but de donner l'essence même de ce qu'il vient de créer. Dans ce processus résiderait, peut-être, l'essence même de la métamorphose comme exercice spirituel.

Il est un verbe qui nous conforte dans cette idée, et qui est utilisé comme un autre reflet du verbe « copiar » : nous songeons au verbe « fingir ». Celui-ci, contrairement à son sens le plus courant[676], ne signifie nullement dans *Sonetos espirituales* la trahison, le faux-semblant. Bien au contraire, il contribue à donner une existence idéale à ce qui, sans lui, ne la possèderait pas. En ce sens, il fonctionne, d'une certaine façon, comme un reflet qui conférerait à la chose reflétée le caractère divin qu'elle possède mais qui resterait invisible sans lui. En d'autres termes, ce verbe contribuerait, si ce n'est à créer l'idéal, du moins à nous en fournir une image. Tel est son mode de fonctionnement dans le sonnet « Rosal », dont nous reproduisons à la suite le premier quatrain et le premier tercet. On notera, au passage, que le verbe « imitar » possède une valeur presque semblable :

En cada hora mía, tu dulzura
me trae una distinta dicha. Hermana
buena tu rosa de mi ausente vana,
me imitas lo mejor de su hermosura.

[676] Nous pensons qu'il n'est pas inutile de rappeler ici la définition que donne le dictionnaire du verbe *fingir* : « fingir. (del lat. *fingere*.) tr. Dar a entender lo que no es cierto. Ú. t. c. prnl. / **2.** Dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene. Ú. t. c. prnl. : **3.** Simular, aparentar. » , *Diccionario de la lengua española*, vigésima primera edición, tomo I, Madrid, 1992, p. 971.

Lo finges todo, y todo con tus alas
sujetas, sin pedirme por tu vida,
lo llenas de fragancias y colores…

Il se dégage de ce sonnet que le rosier et plus particulièrement la rose se présentent comme de véritables points de référence pour le « moi ».

À l'issue de ces quelques exemples, on voit combien ces verbes mettent en avant le désir du poète de refléter, de recréer et de créer des métamorphoses. Les tentatives, les frémissements, les réalisations et les déclinaisons métaphoriques de ces métamorphoses, se perçoivent tout au long de *Sonetos espirituales* et se cristallisent dans d'autres verbes que nous nous proposons d'observer rapidement dans les lignes qui suivent.

⇨ Frémissements, réalisations, déclinaisons métaphoriques.

↳ Les verbes du frémissement, prémices de la métamorphose ?

Il est deux verbes qui, dans le recueil, disent le bruissement, le frémissement, et l'on est en droit de se demander si ces deux verbes ne seraient pas, d'un certain point de vue, autant de signes avant-coureurs de la métamorphose. Nous pensons ici aux deux verbes « temblar » et « estremecer ». Toutefois si, de fait, chacun d'eux évoque la naissance d'un mouvement délicat et presque imperceptible, il n'en est qu'un, à notre avis, qui indique la naissance de la métamorphose.

Si nous prenons, pour commencer, le verbe « temblar » il se trouve que, dans la plupart des cas, ce verbe nous dit, davantage les prémices de la métamorphose, l'émotion et la fragilité du locuteur poématique. C'est le cas, par exemple, dans le dernier tercet du sonnet intitulé « A mi pena » ainsi que dans le premier quatrain de « Primavera » :

Tu constancia dejóme arrodillado,
frente a tu perfección tembló mi boca,
fue, como tú, perfecta mi alegría.

(« A mi pena »)

Era un descenso vano de mis días.
Mayo triste dejaba negro y recto
mi bosque interno. En un mentido aspecto
de sol, temblaban mis alegorías.

(« Primavera ») (XXXVII)

Aussi bien dans le premier que dans le second cas, il ne semble y avoir, ici, aucun présage de métamorphose. Bien au contraire, ce tremblement, lié chez le locuteur à une peur, rend impossible toute métamorphose, puisque ce tremblement va même, dans le deuxième exemple, « temblaban mis alegorías », jusqu'à remettre en cause ce qu'il y avait de plus profond en lui.

Il en va tout à fait différemment avec le verbe « estremecerse ». On pense en particulier au dernier tercet du sonnet XXXIV, « Luna de setiembre », dans lequel le verbe « estremecerse » annonce, précisément, la métamorphose ultérieure du froid qui finit par se fondre, grâce à l'action de la flamme, et se transformer en un « lien étroit d'avide joie » :

¡ Frío, que se estremece, en su ternura,
y que la llama bella funde, luego,
en lazo estrecho de ávida alegría !

Le sonnet LV, qui a pour titre « Otoño », confirme les observations précédentes. Dans le premier quatrain de cette composition, le verbe « estremecer » préside à ce que nous pourrions appeler une inversion des valeurs. En effet, dans ce quatrain, ce n'est point le vent qui se mouille au contact de l'eau, mais bien plutôt le cristal de l'eau, tremblant, qui mouille le vent. On notera, par ailleurs, que, dans ce sonnet, le participe passé « estremecido » entre dans un rapport de paronomase avec le verbe « se

enternece » quelques vers après. Un peu comme si cet attendrissement trouvait son origine, en partie, dans le verbe « estremecer » qui serait comme le frémissement des métamorphoses à venir et, plus particulièrement, au vers dix, de la métamorphose du corps qui devient âme :

¡ Qué amena paz en este alejamiento
de todo, ¡oh prado bello !, que deshojas
tus flores, oh agua, fría ya, que mojas
con tu cristal ***estremecido*** *el viento !*

¡ Encantamiento de oro ! ¡ Cárcel pura,
en que el cuerpo, hecho alma, ***se enternece,***
echado en el verdor de una colina[677] *!*

De fait, le verbe « estremecer » constitue bien, à notre avis, comme les prémices de la métamorphose. Des métamorphoses qui se réalisent pleinement et s'affichent comme telles lorsqu'elles sont déclenchées par les verbes « cambiar » et « tornar ».

↳ Les verbes de la réalisation.

De fait, le verbe « cambiar » affirme véritablement la métamorphose et tout à la fois sa réalisation dans le sonnet intitulé « Rosal ». Dans cette composition, ce verbe parvient, en effet, à transformer le songe du locuteur en essence pure, comme on le constate au dernier vers du premier quatrain de ce poème :

¡ Cuán grato tú, rosal que, a la ventura,
abres junto al laurel de mi ventana !

[677] Souligné par nos soins.

Me das el sueño, y luego, a la mañana,
cambias mi sueño por tu esencia pura .

En ce qui concerne le verbe « tornar », son fonctionnement semble être plus complexe et, de ce fait, plus intéressant encore. On remarquera, tout d'abord, que ce verbe dit uniquement, en apparence, le retour. Il correspond pleinement, dans ce cas, aux premiers sens que nous en donne le dictionnaire de la Real Academia[678]. Il revêt cet aspect dans le dernier tercet du sonnet ayant pour titre « Panal », ainsi que dans le premier quatrain de « Hierro », par exemple :

Vi el roble castigado, que, al constante
tornar de la sencilla primavera,
doraba la oquedad de su madera
con su tranquilo corazón fragante.
(« Hierro »)

¡ Torne el amor, y cíñame a la frente
su corona dramática de espinas,
porque la adornes tú con la de rosas !
(« Panal »)

Mais l'on a vu que ce retour du printemps sera, pour l'arbre, beaucoup plus que le retour d'une saison en ce qu'il est pour l'arbre, bien plutôt, la promesse de voir ses bourgeons se métamorphoser en la matière même de cette hache qui l'a entamé.

Très vite, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que ce verbe est loin de dire le simple retour d'un élément passé vers le présent de l'élocution. Si, de

[678] « **Tornar.** (Del lat. *tornare*.) tr. Devolver una cosa a quien la poseía. / **2.** Volver a poner algo en su lugar habitual. / **3.** Cambiar la naturaleza o el estado de una persona o cosa. Ú. t. c. prnl. / **4.** *Cetr*. *Col*. Girar el brazo una fracción de círculo para lanzar al aire el ave posada en el puño. / **6.** Seguido de la preposición *a* y otro verbo en infinitivo, volver a hacer lo que este expresa. / **7.** Recobrar el conocimiento uno, volver en sí. » *Diccionario de la lengua española*, vigésima primera edición, tomo II, Madrid, 1992, p. 1997.

fait, le verbe « tornar » dit le retour depuis le passé d'un élément qui reprend sa place au sein du présent, on peut dire que, dans la plupart des cas, cette trajectoire n'a pas été sans conséquence sur cet élément et que le trajet qu'il a accompli a eu pour effet de le modifier. Il s'est, en quelque sorte, métamorphosé. Le premier tercet du sonnet XXIX, « Sueño », illustre à notre avis ce phénomène :

Ahora, en el alba casta de tus brazos,
acogido a tu pecho transparente,
¡ cuán claras a mí tornan mis prisiones !

Les prisons qui caractérisaient la vie passée du locuteur poématique sont, désormais, loin de posséder pour lui la même valeur. Lorsque ses chaînes, symboles d'emprisonnement, lui reviennent, elles ont changé de sens : l'adjectif « claras » est là pour en témoigner. Elles ont désormais, pour la voix, la netteté des certitudes et sont presque comme de véritables symboles de liberté.

En ce sens, le verbe « tornar » se présente, d'une certaine façon, comme le centre même d'où partent et où reviennent les métamorphoses. Comme ce centre auquel, il y a peu, nous avons fait référence. C'est ainsi qu'il nous apparaît dans « Elejía », lorsque la voix poématique déclare, dans le premier tercet de ce sonnet :

Todo el otoño humano, libre, torna
a esta tarde postrera y encendida,
como a un suave nido palpitante.

Toutefois, nous n'assistons pas toujours à la réalisation de ces métamorphoses. Il est d'autres verbes, en effet, qui en préparent le

surgissement, créant, de par leur utilisation, une atmosphère favorable à leur avènement. Ils apparaissent alors comme les messagers annonciateurs, et ces verbes fonctionnent, en quelque sorte, comme les déclinaisons métaphoriques de la métamorphose.

↳Les déclinaisons métaphoriques de la métamorphose.

Si l'on tente de les regrouper pour dégager comme des lignes de force, on peut dire que certains d'entre eux paraissent particulièrement aptes à dire ou à évoquer la révélation. C'est le cas, en particulier, pour des verbes tels que « enarbolar », « encristalar », « arrobar », « derramar », « resplandecer » ou bien encore « dorar ».

Ainsi, par exemple, le verbe « enarbolar » véhicule une idée de lumière divine qui semble nimber le paysage évoqué dans le premier quatrain du sonnet « Árboles altos » :

¡ Abiertas copas de oro deslumbrado,
sobre la redondez de los verdores
bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado ;

On remarquera dans ce tercet, la proximité des verbes « enarbolar » et « arrobar », dans la mesure où tous deux contribuent à instaurer, au sein de la strophe, la même atmosphère de révélation et d'extase.

Le verbe « encristalar » génère, lui-aussi, une atmosphère de révélation. Dans « Crepúsculo », ce verbe est, de fait, associé aux termes « morada interior », ce qui n'est pas sans nous renvoyer à la mystique et à sainte Thérèse d'Ávila :

Por ti la tarde, el alba le encristala
la morada interior, y le regala,
nuevo, el sol de la vida agonizante .

Dans « Árboles altos » et « Otoño », ce sont les verbes « resplandecer » « derramar » et « dorar », conjugués avec les mots « éstasis », « alma », « resplandores » et « escelsitud », qui donnent naissance à ces images d'une beauté désormais révélée :

en vuestro agudo éstasis dorado
derramáis vuestra alma en claras flores,
y desaparecéis en resplandores,
ensueños del jardín abandonado !
(« Árboles altos »)

En una decadencia de hermosura,
la vida se desnuda, y resplandece
la escelsitud de su verdad divina.
(« Otoño »)

On notera également que, dans le second exemple cité, apparaît un nouveau groupe de verbes auquel appartient « desnudarse ». Ces verbes très fortement liés à la métamorphose et au transcendant contiennent, quant à eux, une idée d'épurement, d'essence et de renaissance – une renaissance qui, parfois d'ailleurs, pourrait s'écrire ren-essence.

Ainsi, c'est en partie, on le voit, sous l'effet du verbe « desnudarse » qu'advient, dans « Otoño », le verbe « resplandecer », un peu comme si le dénuement était la condition indispensable à tout véritable resplendissement. À ce nouveau groupe appartiennent des verbes tels que « morirse », « desaparecer », déjà évoqués, et « fundir ».

Le verbe « morir » présuppose très clairement l'idée de métamorphose et de résurrection. Il en va ainsi dans le sonnet « Al mar anochecido » ainsi que dans le dernier tercet de « Octubre » :

¡ Si su belleza en mí morir pudiera
como en ti, mar, se borran los colores
que el sol divino te dejó, en las flores
de luz de toda su gentil carrera !

(« Al mar anochecido »)

Y se levanta
de todo no sé qué hálito, que trae,
triste de no morir aún, la rosa.

(« Octubre »)

On notera que des vers tels que « ¡ Si su belleza en mí morir pudiera […] » ou « triste de no morir aún, la rosa » restent très proches de l'expression et du ton de sainte Thérèse d'Ávila.

Tous ces verbes se présentent, d'un certain côté, comme autant de conditions nécessaires, indispensables, à l'avènement d'un autre qui apparaît véritablement comme un point d'aboutissement. Nous songeons au verbe « traspasar », présent dans le sonnet XXXV, intitulé « Nubes » :

Y a veces, es como que me traspasa
la negra sombra de un almendro en flor…

Il convient, selon nous, de donner à ce verbe, toute l'importance qui lui revient. Cette image, forte s'il en est, n'est pas sans rappeler l'image qui fut celle du Christ sur le mont Thabor. Elle nous fait penser à une sorte de transfiguration qui ferait du locuteur un dieu mais un dieu, fait homme et dont il reste à définir les contours d'une façon un peu plus précise.

Au fil de ces quelques pages, nous avons tenté de mettre en lumière les éléments qui entrent dans l'élaboration et la composition de la métamorphose, qu'ils tiennent du rythme, qu'ils soient de l'ordre de la préposition ou bien encore du verbe. Il nous reste, désormais, à tenter de donner un visage à ce dieu humain dont nous avons parlé à plusieurs reprises au cours de ce travail.

2. *[…] pasarme del yo que otro ignora al otro que ignoro yo* [679].

[679] Nous avons choisi ici pour titre un membre de phrase tiré d'un aphorisme de Juan Ramón Jiménez : « La gloria, (¡ qué cosas !) consiste en pasarme del yo que otro ignora, al otro que ignoro yo », *in* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 851, p. 165.

Le chapitre antérieur s'est achevé sur l'image d'un mystère né d'un verbe, le verbe « traspasar ». Cette image nous montrait le locuteur poématique comme traversé par l'ombre noire d'un amandier en fleur et l'on avait, à ce propos, rapproché la représentation qui nous était donnée du « moi » de celle du Christ lors de la transsubstantiation suggérant, ainsi, que le locuteur acquérait un statut proche de celui de Dieu. De fait, une question légitime se pose : de quel dieu s'agit-il ? Qui est donc ce dieu jiménien, quel est son visage ?

Nous rappellerons, tout d'abord, que le dieu jiménien, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises dans cet ouvrage, n'est pas un dieu chrétien. On en trouve d'ailleurs confirmation, entre autres, à la lecture de l'un des aphorismes écrits par le maître :

> *MI DIOS. Creo en un dios inmanente. No sé si lo descubriré en mi propia vida* [680].

Mais alors, si ce dieu jiménien n'est pas un dieu chrétien, encore une fois, qui est-il ? On pourrait être tenté d'aller chercher une réponse à cette question hors de la religion chrétienne en questionnant d'autres religions. Un peu à l'image de ce que fait Ceferino Santos-Escudero, de façon d'ailleurs fort intéressante, lorsqu'il tente de donner un visage à ce dieu en se référant au boudhisme et à diverses religions orientales[681].

La démarche que nous choisissons de suivre est tout autre. Loin d'aller chercher ailleurs, c'est dans les *Sonetos espirituales* eux-mêmes que nous trouverons une réponse. En observant les compositions de plus près encore, en

[680] *In* Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 2001, p. 329.
[681] Ceferino Santos-Escudero, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez, (El influjo oriental en « Dios deseado y deseante »)*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975.

essayant de nous pencher sur les multiples images du divin qui apparaissent dans le recueil, nous donnerons un visage à ce dieu qui habitait le maître.

Sonetos espirituales ou le miroir de papier.

Le divin apparaît, dans le recueil, sous différents aspects. Ceux-ci prennent tantôt la forme de véritables incarnations, tantôt celles de simples manifestations métaphoriques. Il en va ainsi de l'arbre, image récurrente s'il en est, ce dernier étant assimilé, le plus souvent, à l'âme.

♦ Une manifestation divine : l'arbre, assimilé à l'âme.

Comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, l'arbre occupe dans *Sonetos espirituales*, et plus largement dans toute l'œuvre jiménienne, une place de premier ordre. Nous avons observé, dans les pages qui précèdent, combien les arbres n'étaient pas à considérer, la plupart du temps, comme de simples végétaux. Il est d'ailleurs, dans le recueil qui nous occupe, deux sonnets qui sont, à ce propos, emblématiques. Nous songeons tout d'abord au sonnet intitulé « Árboles altos ».

¡ Abiertas copas de oro deslumbrado,
sobre la redondez de los verdores
bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado ;

en vuestro agudo éstasis dorado
derramáis vuestra alma en claras flores,

y desaparecéis en resplandores,
ensueños del jardín abandonado !

¡ Cómo mi corazón os tiene, ramas
últimas, que sois ecos, y sois gritos
de un hastío inmortal de incertidumbres !

¡ Él, cual vosotras, se deshace en llamas,
y abre a los horizontes infinitos
un florecer espiritual de lumbres !

Point n'est besoin ici de nous livrer une analyse détaillée de ce sonnet pour voir que cet arbre, qui occupe l'espace de la page blanche dans son entier, est très clairement lié au divin. Les verbes « deslumbrar », « arrobar » et « derramar », employés par la voix poématique, tout comme les substantifs « éstasis », « alma », « resplandores », « llamas » ou bien encore les expressions « hastío inmortal », « horizontes infinitos » ou « florecer espiritual », inscrivent très nettement cet arbre dans un contexte on ne peut plus sacré. Les nombreuses phrases exclamatives, les périodes relativement longues qui structurent ce sonnet, le pronom personnel sujet « Él » au début du vers douze, bien que renvoyant au cœur du locuteur, les couleurs elles-mêmes qualifiées au quatrième vers de « magiques » inscrivent cet arbre dans un espace tout à la fois profondément religieux et humain. On notera, par ailleurs, que la construction du sonnet contribue à établir entre l'arbre, qui occupe majoritairement les deux premiers quatrains, et le « moi », dont l'espace est plutôt celui des tercets, une relation privilégiée et mystérieuse, comme si le

« moi » se reflétait en cet arbre et entrait avec lui en une sorte de communion[682].

Nous pensons, ensuite, au sonnet intitulé « A la poesía », qui a pour sous-titre « Árbol joven y eterno. Castillo de belleza ». Dans cette composition, le rapport entre le « moi » et l'arbre se précise, et l'on peut même dire qu'il est clairement défini au douzième vers lorsque la voix poématique s'exclame :

Espera, ¡ oh árbol solo ! – ¡oh alma mía ! – .

L'arbre occupe une place de tout premier plan dans l'œuvre du poète andalou. Confident, ami, source d'inspiration, intercesseur, l'arbre symbolise la plupart du temps le cosmos dans son entier[683]. En cela, il est détenteur du mystère qui habite toute création. Il est pour le poète andalou l'un des moyens, peut-être, d'accéder à l'un, à l'ineffable, de toucher le mystère que chacun possède au plus profond de lui-même. La vision de l'arbre qu'a Juan Ramón Jiménez est très proche de celle qui s'exprime dans le *Dialogue de l'arbre* de Paul Valéry. L'arbre se présente ici, de fait, comme l'âme du locuteur poématique, et l'on peut parfaitement mettre dans la bouche du poète ces paroles empruntées à

[682] On retrouve ce parallélisme de l'arbre et du poète chez Rilke lorsqu'il écrit par exemple : « Etre artiste, c'est ne pas compter, c'est croître comme l'arbre qui ne presse pas sa sève, qui résiste, confiant, aux grands vents du printemps, sans craindre que l'été puisse ne pas venir. L'été vient. Mais il ne vient que pour ceux qui savent attendre, aussi tranquilles et ouverts que s'ils avaient l'éternité devant eux. Je l'apprends tous les jours au prix de souffrances que je bénis : la *patience* est tout. », *in* Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 1937, p. 35, traduit de l'allemand par Bernard Grasset et Rainer Biemel.

[683] On se souvient de ce passage de Juan Ramón Jiménez dans *En el otro costado* : « Y un árbol sobre un río. ¡Qué honda vida la de estos árboles ; qué personalidad, qué inmanencia, qué calma, qué llanura de corazón total queriendo darse aquel camino que partía en dos (aquel pinar que se anhelaba) ! Y por la noche, ¡ qué rumor de primavera interna en sueño negro ! ¡ Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña ! Pino de la corona ¿ dónde estáis ? ¿ Estás más lejos que si estuviera lejos ? ¡ Y qué canto me arrulla tu copa milenaria, que cobijaba los pueblos y alumbraba de su forma rotunda y vijilante al marinero ! ». Dans le même sens, on peut lire quelques pages avant : « ¿ Qué es, entonces, la suma que no resta ; dónde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba ? Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadero fin nunca se nos vuelve. Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño : " Termínate en ti mismo como yo " ». *In Espacio* (Fragmento primero), *in En el otro costado in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 98-99, 97.

Tityre, personnage de Paul Valéry : « Mon âme aujourd'hui se fait arbre »[684]. On pense, aussi, à ces quelques phrases prononcées par Tityre, le personnage valérien, qui nous paraissent traduire assez bien la vision que le poète andalou a de l'arbre :

> *Oui… Et c'est là, au sein même des ténèbres dans lesquelles se fondent et se confondent ce qui est de notre espèce, et ce qui est de notre matière vivante, et ce qui est de nos souvenirs, et de nos forces et faiblesses cachées, et enfin ce qui est le sentiment informe de n'avoir pas toujours été et de devoir cesser d'être, que se trouve ce que j'ai nommé la source des larmes: L'INEFFABLE* [685].

D'ailleurs, et pour poursuivre le parallélisme, Lucrèce ne dira-t-il pas à Tityre quelques pages avant : « Tu n'es donc que métamorphose, Tityre [686]… ».

Mais il est, dans *Sonetos espirituales*, d'autres aspects du divin qui, cette fois-ci, s'incarnent essentiellement, bien que de façon très différente, en deux personnages mythologiques : Diane et Narcisse. Si la référence à la déesse est clairement affirmée, la référence à Narcisse, quant à elle, est très diffuse, mais néanmoins ô combien prégnante en ce qu'elle parcourt la presque totalité de l'œuvre.

---

[684] Paul Valéry, « Dialogue de l'arbre » *in Œuvres*, tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 118.

[685] *In* Paul Valéry, « Dialogue de l'arbre » *in Œuvres*, tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 183. Tout comme le personnage valérien, nous pensons que Juan Ramón Jiménez aurait parfaitement pu faire siennes les paroles prononcées par Tityre en réponse aux propos de Lucrèce lorsqu'il déclare :

> « Ton arbre insidieux, qui dans l'ombre insinue sa vivace substance en mille filaments, et qui puise le suc de la terre dormante, me rappelle…[…] Me rappelle l'amour ». *Ibid*., p. 181.

[686] *Ibid*., p. 178.

♦ Le divin incarné : Diane et Narcisse.

La présence de Diane n'est certainement pas, chez le poète andalou, le fruit du hasard. Celle-ci, rappelons-le, apparaît dans le sonnet XXVI « A una joven Diana » :

El bosque, si tu planta lo emblanquece,
sólo es ya fondo de tu paz humana,
vasto motivo de tu fuga sana,
cuyo frescor tu huir franco ennoblece.

La luz del sol del día inmenso, crece
dando contra tus hombros. La mañana
es tu estela. Por ti la fuente mana
más, y el viento por ti más se embellece.

Evoco, al verte entre el verdor primero,
una altiva y pagana cacería…
A un tiempo eres cierva y cazadora.

¡ Huyes, pero es de ti ; te persigues, pero
te persigues a ti, Diana bravía,
sin más pasión ni rumbo que la aurora !

Diane, en tant que divinité, s'intègre parfaitement dans le schéma jiménien en ce qu'elle s'oppose à Aphrodite, symbole même du désir passionné et essentiellement physique qu'elle suscite chez les vivants. Diane, de fait, apparaît en quelque sorte comme le double inversé d'Aphrodite puisque, sans rejeter la sexualité des mortels, étant donné son rôle de nourrice, elle demeure,

malgré tout, chaste et pure. L'usage fait de la blancheur dans le sonnet retranscrit ci-dessus, tout comme la volupté qui se dégage des pieds et des épaules de Diane que le soleil vient caresser de ses rayons, reflètent assez nettement cette vision de la déesse.

L'emploi récurrent de l'adverbe « más » au vers huit rappelle aussi son statut de déesse de la fécondité et donc de la profusion. Sa qualité de déesse chasseresse apparaît sous le double aspect qui est le sien. Certes, en sa qualité de chasseresse, la violence et la force sont évoquées, mais celles-ci, comme dans le mythe, ne touchent en rien à la sauvagerie. Si sa pratique de la chasse renvoie à une certaine impétuosité liée à ce monde primordial auquel elle appartient, elle reste néanmoins policée. Le premier tercet du sonnet nous semble parfaitement refléter ce double visage de Diane chasseresse lorsque le locuteur poématique évoque une chasse qu'il qualifie tout à la fois de « altiva y pagana ». L'animal évoqué au vers onze par la voix poématique, la biche, insiste sur l'aspect civilisé de cette chasse.

D'autre part, l'espace qui est celui de la déesse est très fortement lié, comme dans le mythe, à la nature. Cette nature possède une double caractéristique. Elle évoque d'un côté, grâce à sa course, les confins du monde, de l'autre un espace-frontière matérialisé, au dernier vers, par l'aurore. Cette nature apparaît, d'autre part, tout à la fois comme une nature vierge et cependant domestiquée, puisque la forêt acquiert, sous ses pas, une blancheur sans pareille. L'espace de la déesse, notons-le, est d'autant plus intermédiaire qu'il n'est ni complètement sec, ni complètement aqueux. Si le sonnet s'ouvre sur l'évocation des bois dans lesquels elle séjourne, il est également fait allusion, au vers sept, à une source c'est-à-dire à un espace plus humide. Ces deux éléments contribuent à mettre l'accent, à notre avis, sur le fait que son espace est, réellement, un espace-frontière, autrement dit, un espace qui est tout sauf un espace clos.

Toutes ces caractérisques inhérentes au personnage de Diane, présentes dans ce sonnet XXVI, en font un personnage fortement lié à la quête. Une quête passionnée et toute spirituelle évoquée, à la fin du sonnet, par cette recherche effrénée de l'aurore. Mais cette quête apparaît comme sans fin, car elle est de l'ordre du « perseguir ». En ce sens, si la figure de Diane est perçue, dans *Sonetos espirituales*, comme une incarnation de la divinité, elle n'en reste pas moins, aux yeux du locuteur poématique, une figure imparfaite, car vouée à un éternel recommencement. Si la voix poématique se réfère à Diane, eu égard aux caractériques évoquées, elle se désolidarise, toutefois, de cette figure mythique et divine dans la mesure où la déesse se révèle incapable de comprendre que l'objet de sa quête se trouve en elle-même.

Mais il est une autre figure mythique qui joue, au sein de *Sonetos espirituale*s, un rôle primordial bien qu'elle n'apparaisse pas de façon explicite dans le recueil. Cette figure est sous-jacente, elle se cache non seulement dans la relation qui unit le locuteur poématique à l'univers, mais aussi dans les plis les plus secrets de l'écriture jiménienne. Nous pensons ici à la figure mythique de Narcisse.

Avant de dégager les implications concrètes de la figure de Narcisse dans la pensée jiménienne et dans son écriture, il semble utile de dresser, ici, les grandes lignes d'un mythe que le dix-neuvième siècle a, d'un certain point de vue, largement contribué à dégrader.

⇨ Trois versions du mythe de Narcisse : Ovide, Valéry, Gide.

Chez Ovide, le mythe nous raconte l'histoire d'un jeune homme, né d'une nymphe et d'un fleuve, de Liriopée et du Céphyse. Ce jeune homme, écrit l'auteur latin, était d'une beauté si extraordinaire qu'il en était inaccessible :

Nombre de jeunes hommes, nombre de jeunes filles le désirèrent, mais – tel était l'inflexible dédain dont s'accompagnait sa beauté délicate ! – nul jeune homme, nulle jeune fille ne le toucha [687].

Mais, en raison de ce dédain, le jeune homme fut, un jour, condamné par les nymphes à aimer sans pouvoir jamais « posséder l'objet de son amour[688] ». C'est ainsi que Narcisse tomba amoureux de sa propre image reflétée par une source qu'aucune personne, avant lui, n'était venue troubler[689]. L'attirance pour son propre reflet fut si puissante qu'il ne pouvait cesser de se contempler. C'est ainsi que, de guerre lasse, il mourut pour avoir dédaigné Eros, à travers tous ceux qui étaient tombés amoureux de lui [690].

Prenant pour point de départ le mythe de Narcisse, Valéry nous donne, avec « Narcisse parle » (1891) et les « Fragments du Narcisse », une vision relativement novatrice et enrichie du mythe ovidien. Dans son œuvre, le regard de Narcisse ne s'arrête plus, comme chez l'auteur latin, à l'apparence des choses. Le Narcisse de Valéry n'est plus un Narcisse qui rejette et exclut, mais bien au contraire un Narcisse qui fonde. En cela, il acquiert une plus grande consistance. C'est ainsi que le poète fait dire à son personnage :

Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
Ô forme obéissante à mes yeux opposée !

---

[687] Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Flammarion, 1966, p. 99.
[688] *Ibid*., p. 100.
[689] Cette eau, par sa limpidité, renvoie, à notre avis, à un monde primordial, divin, que nul avant Narcisse n'a souillé. C'est en ce sens, selon nous, qu'elle réfléchit la part divine des choses et des êtres. Ovide insiste particulièrement sur cette idée lorsqu'il écrit :

> « Il était une source limpide aux eaux brillantes et argentées, que ni les bergers, ni les chèvres qu'ils paissent sur la montagne, ni nul autre bétail n'avait jamais approchée, que n'avait troublée nul oiseau, nulle bête sauvage, nul rameau tombé d'un arbre ». *Ibid*., p. 100.

[690] Écho se présente, dans le mythe, comme l'autre source qui révèle les vérités cachées. Elle apparaît comme parole symbolique puisque, d'un certain côté, elle n'est que voix condensée puisque tout discours lui est interdit. En cela, elle est le double sonore de cette source qui, quant à elle, révèle des doubles visuels. En ce sens, elle peut apparaître comme médiatrice dédaignée de Narcisse ; dédain, erreur peut-être, qu'il paya de sa vie.

Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !…
Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent,
D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,
Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs [691] *!…*

Le Narcisse de Paul Valéry est essentiellement rempli de bonheur dans la mesure où, pour lui, voir équivaut à savoir et, savoir, à savoir s'aimer en quelque sorte. En ce sens, grâce à l'amour qu'il se porte, il apprend à se connaître et prend clairement conscience que personne, mieux que lui, ne peut accomplir cette quête spirituelle de lui-même. C'est ainsi qu'il s'exclame :

Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence ;
Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux,
Tout autre n'est qu'absence.
Ô mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !
Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi [692]*…*

Plus encore, en se regardant dans l'eau pure et limpide il se crée non seulement en prenant conscience de lui-même, mais il semble que, grâce à lui, ce soit tout l'univers qui se crée et se réfléchisse :

Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.
La voix des sources change et me parle du soir ;
J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte [693]*.*

[691] Paul Valéry, « Narcisse parle », *in Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 82.
[692] *Ibid*., p. 128.

Cette idée ressurgit avec plus de concision et de netteté encore dans « Fragments du Narcisse » exprimée par Narcisse lui-même :

Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu,
Et je ne savais pas me chérir et me joindre !
Mais te voir, cher esclave, obéir à la moindre
Des ombres dans mon cœur se fuyant à regret,
Voir sur ton front l'orage et les feux d'un secret,
Voir, ô merveille, voir ! ma bouche nuancée
Trahir… peindre sur l'onde une fleur de pensée,
Et quels évènements étinceler dans l'œil[694] *!*

Toutefois, le reflet, tout comme chez Ovide, ne révèlera, finalement, qu'incomplétude :

Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes…
L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien…
Entre la mort et soi, quel regard est le sien[695] *!*

Alors que le Narcisse valérien s'inscrit pleinement dans l'espace qu'il crée et qui, en retour, lui montre ses limites, le Narcisse d'André Gide s'empare plus volontiers du temps. Chez Gide, au-delà des apparences, Narcisse est en quête de son âme. Comme le déclare le locuteur : « il veut connaître enfin quelle forme a son âme[696] ». Le fleuve, ici, semble, d'une

[693] *Ibid*., p. 82.
[694] *Ibid*., p. 126.
[695] *Ibid*., p. 130.
[696] André Gide, « Le traité du Narcisse », *in Le Retour de l'Enfant prodigue*, Gallimard, « folio », Paris, 2001, p. 12.

certaine façon, matérialiser le temps. Il devient, pour le personnage, un chemin spirituel qui, s'il reflète le monde comme chez Valéry, lui permet d'appréhender l'expression du temps dans son ensemble :

> *De loin, Narcisse a pris le fleuve pour une route, et comme il s'ennuyait, tout seul dans tout ce gris, il s'est approché pour voir passer des choses. Les mains sur le cadre, maintenant, il se penche, dans sa traditionnelle posture. Et voici que, comme il regarde, sur l'eau soudain se diapre une mince apparence. – Fleurs des rives, troncs d'arbres, fragments de ciel bleu reflétés, toute une fuite de rapides images qui n'attendaient que lui pour être, et qui sous son regard se colorent. […]*
>
> *Où Narcisse regarde, c'est le présent. Du plus lointain futur, les choses, virtuelles encore, se pressent vers l'être ; Narcisse les voit, puis elles passent ; elles s'écoulent dans le passé* [697].

Soudain, il perçoit que toutes ces choses ne sont que d'éternels recommencements, et il décide, alors, de rêver du paradis. De ce paradis où les choses, sans effort, révèlent leur être :

> *Chaste Eden ! Jardin des Idées ! où les formes, rythmiques et sûres, révélaient sans effort leur nombre ; où chaque chose était ce qu'elle paraissait ; où prouver était inutile* [698].

Au milieu de ce paradis où rien de bouge, où tout est parfait, il voit alors Adam qui, tout comme lui, ne se satisfait pas du monde qui l'entoure et rêve de bouger pour se voir au risque de mettre en péril toute cette belle harmonie. La tentation est trop forte, et Adam bouge, l'harmonie est brisée, « le temps est

[697] *Ibid*., p. 12-13.

né », s'exclame le locuteur poématique[699]. Le temps se met alors à courir, à s'enfuir, d'une fuite que nul désormais ne peut arrêter et

> *Le Paradis est toujours à refaire ; il n'est point en quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence. Chaque chose détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être, comme chaque sel, en lui, l'archétype de son cristal ; […] être ne suffit plus : il faut que l'on se prouve* [700].

De nouveau, c'est l'échec, car, comme l'écrit André Gide, l'être pensant tend à se préférer à sa pensée :

> *Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste. Se préférer – voilà la faute* [701].

Ainsi, si ces trois versions du mythe de Narcisse montrent, chez le personnage, divers aspects qui l'enrichissent et le hissent au rang des dieux, ils manifestent, chacun à leur façon, les limites que représente la contemplation. Narcisse demeure, de fait, dans ces trois cas, marqué du sceau de l'incomplétude, même si l'acte de se voir lui a permis de prendre conscience de lui-même et de la beauté du monde reflété.

Bien que Narcisse ne soit pas directement nommé dans *Sonetos espirituales*, sa présence, son esprit, parcourent, à notre avis, le recueil dans son entier, ce qui atteste l'importance que revêt cette figure mythologique pour le maître.

---

[698] *Ibid*., p. 15.
[699] *Ibid*., p. 17.
[700] *Ibid*., p. 19-20.
[701] *Ibid*., p. 21.

⇨ « […] me contemplo en esta vida[702] ».

Le personnage de Narcisse, de fait, n'apparaît pas dans le recueil si ce n'est, dans le sonnet vingt-et-un, de façon indirecte et sous la forme d'une référence qui, à notre avis, tient aussi du clin d'œil :

A la poesía

Árbol joven y eterno
Castillo de Belleza

En el libro « Árbol añoso »,
de Narciso Alonso Cortés.

Il n'en reste pas moins que le poète andalou multiplie d'une façon tout à fait significative, dans ses aphorismes, les références faites au héros mythologique. Pour le maître, un peu comme pour André Gide, d'une certaine manière, Narcisse est avant tout l'ultime représentant d'Adam. C'est ainsi qu'il écrit :

Narciso es el último Adán del paraíso último [703].

[702] Nous empruntons ce titre au sonnet LIII intitulé « Elejía » et, plus particulièrement, au dernier tercet de cette composition dont nous reproduisons, ci-dessous les deux dernières strophes :

« Todo el otoño humano, libre, torna
a esta tarde postrera y encendida,
como a un suave nido palpitante ;

en que desde el espejo que trastorna
mi ilusión, me contemplo en esta vida
más bella que el ensueño ¡ y más distante ! »

[703] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 2985, p. 485. On retrouve une idée similaire, entre autres, chez Rilke, lorsqu'il conseille à son jeune ami poète : « Essayez de dire, comme si vous étiez le premier homme, ce que vous voyez, ce que nous vivez, aimez, perdez », *in* Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 19.

Autrement dit, Juan Ramón Jiménez voit en Narcisse l'image d'un être primordial et complet, en ce qu'il renferme tous les possibles parce qu'*a priori* toutes les essences sont contenues, en lui. Juan Ramón Jiménez exprime d'ailleurs très clairement cette idée :

> *Es falso eso de que el mito de Narciso tiene una significación sexual. Cuando Narciso se inclina sobre la fuente no está buscando su imagen. Narciso es el hombre que se encuentra con la naturaleza ; el Dios que quiere ser y hacerse naturaleza* [704].

On retrouve une idée semblable chez Gaston Bachelard, qui contribue à éclairer la position jiménienne, lorsque le philosophe écrit dans *L'Eau et les rêves* :

> *Mais Narcisse à la fontaine n'est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image est le centre d'un monde. Avec Narcisse, pour Narcisse, c'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image* [705].

De fait, pour Juan Ramón Jiménez, Narcisse n'est pas, comme nous l'entendons souvent aujourd'hui, le mythe de l'ego surdimensionné. Le poète andalou conçoit le narcissisme, non pas exclusivement sous une forme individuelle et personnelle, mais bien plutôt, pour reprendre une expression de Gaston Bachelard, comme un narcissisme cosmique qui, tout naturellement, se présente comme la suite logique d'un narcissisme plus individuel[706]. C'est ainsi que le maître déclare :

---

[704] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1958, p. 120.
[705] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942, p. 36.
[706] *Ibid*., p. 37 et sq.

El hombre narciso es el panteísta que quiere reintegrarse en la naturaleza. Es un suicida de su forma de hombre ; pero no de su alma, porque cree que ésta se va a fundir con la naturaleza. Si se arroja al agua es precisamente por eso : para buscarla [707].

La figure de Narcisse évoque donc, d'une certaine façon, pour Juan Ramón Jiménez, un être primordial à la recherche de son unité même. En ce sens, il dépasse toutes catégories sexuelles car comme le rappelle le poète:

El ser es, en jermen, uno indiferente de sexo. La indiferenciación se hace progresiva y, hasta se supone, voluntariamente. Si se define decididamente lo masculino o lo femenino, aparecen esos seres diferenciados que suelen llamarse macho y hembra y que significan la desunión, la guerra en el ser humano, desunión que sólo acaba en el amor, es decir, en la creación por la fusión de los dos, de otro ser que tenga de los dos. Cuando no se diferencia del todo el sexo, el alma surje un ser que une mujer y hombre en sí mismo, Narciso, el hombre o la mujer que desearían que la mujer o el hombre anhelado saliera de sí mismo y que, por lo tanto, ama en sí mismo a otro u otra. Narciso no es, por lo tanto, un ser que se ama a sí mismo, a su otro ser ; es decir, Narciso es el amor, la paz, el fin humano, fin igual a su principio [708].

Le Narcisse jiménien est, donc, en ce sens, un homme complet,

Narciso es el hombre integral [709].

[707] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 120.
[708] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 2987, p. 485.

Il est l'homme intégral dont le statut n'est pas celui de Dieu, un être profondément humain tout en étant, par ailleurs, très éloigné de l'homme, puisque ce dernier est par essence imparfait. C'est très certainement pour cela que Juan Ramón Jiménez affirme clairement, dans l'un de ses aphorismes :

Nadie más lejos de otro hombre que Narciso [710].

En ce sens, la figure du héros mythologique est, chez Juan Ramón Jiménez, emblématique à plus d'un titre. Narcisse apparaît, de fait, sous les traits d'un médiateur, et le narcissisme jiménien se présente comme l'une des seules possibilités offertes, au poète, de réaliser une remontée vers l'origine, l'Un, la totalité[711]. En d'autres termes, le cheminement narcissique appréhendé ici, n'est autre que celui du poète qui contemple. Juan Ramón Jiménez affirme ainsi :

> *Mi narcisismo, que tanto me echan "ahora" en cara mis discípulos "humanos ahora", consiste en que estoy enamorado de mi obra, de mi trabajo, de mi recreación humana, aquí sí la palabra, con el mí espiritual, divino* [712].

Ainsi, comme l'écrit Gaston Bachelard, le poète, à l'image de Narcisse, se réfléchit et se rêve :

> *Quand le poète vit son rêve et ses créations poétiques, il réalise cette unité naturelle* [713].

[709] *Ibid*., aphorisme n° 2984, p. 485.
[710] *Ibid*., aphorisme n° 2986, p. 485.
[711] Nous donnons, ici, à l'Un le sens que Plotin lui donne dans *Les Ennéades* et plus particulièrement dans son *Traité 9*, Plotin, *Traité 9*, introduction, traduction, commentaire et notes par Pierre Hadot, éditions du Cerf / Le livre de Poche, 1999.
[712] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit*., aphorisme n° 2982, p. 485.

L'écriture serait donc, essentiellement, pour Juan Ramón Jiménez, un moyen de retrouver cette unité perdue, de retrouver son âme ainsi que l'âme des choses. Il déclare à ce propos dans l'un de ses aphorismes :

Escribir no es hacer frases, amigo. Es copiarse el alma [714].

Etre narcissique reviendrait donc à retrouver, grâce à la contemplation, la totalité du créé. Par cette attitude, le poète, à travers la mouvance des choses, retrouverait l'essence même du monde ou, pour reprendre l'expression de Gide, l'archétype du cristal commun à chaque grain de sel. C'est en substance ce que le maître écrit :

> *Todo poeta verdadero es narcisista, porque el verdadero poeta es contemplador y creador. Dios es Narciso. Los hombres que se han tenido por Dioses : Cristo, Buda, son narcisistas. Es lójico que así sea ya que lo que un poeta pretende es crear un mundo propio y por eso se mira en el mundo ; no ya en el agua, sino en toda la naturaleza, tierra, fuego, aire y lo demás.*
>
> *Narciso es el todo y la eternidad. Si un poeta sale de sí mismo y se hace eco de la vida, deja de ser poeta en el acto. Porque la vida es suceso derivado y el poeta es el creador de la vida.*
>
> *Narciso ama la vida, pero la ama en sí, porque él la tiene toda en su interior* [715].

On perçoit ici très clairement que le personnage de Narcisse représente véritablement, pour l'auteur de *Sonetos espirituales*, à la fois l'image du

---

[713] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *Essais sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*,p. 41.
[714] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía II, Metamórfosis, IV*, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1998, p. 11, aphorisme n° 4162.
[715] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía II, Metamórfosis, IV*, justificación y sugerencias de Emilio Ríos, *op. cit.*, aphorisme n° 4659, p. 116.

contemplatif et du créateur[716]. Il apparaît de fait, comme l'un des reflets du poète. Mais d'où provient exactement ce reflet ? Comment cette philosophie de Narcisse s'exprime-t-elle dans l'écriture jiménienne ? Quelles conditions le poète doit-il réunir pour être à même de voir, de retranscrire, l'essence des choses et des êtres ? Cette philosophie est-elle suffisante ? Quelles en sont les limites ?

⇨ *Sonetos espirituales* ou le miroir du « moi ».

↳ La solitude, une condition nécessaire.

Pour que le poète puisse se refléter dans l'univers et, de surcroît, pour qu'il puisse se voir dans son œuvre et créer, il est une condition essentielle : la solitude. Rilke dans les conseils qu'il donne à son jeune ami poète, l'exprime remarquablement :

> *Si vous sentez qu'alors votre solitude est grande, réjouissez-vous-en. Dites-vous bien : que serait une solitude qui ne serait pas une grande solitude ? La solitude est une : elle est par essence grande et lourde à porter. Presque tous connaissent des heures qu'ils échangeraient plus volontiers contre un commerce quelconque, si banal et médiocre fût-il, contre l'apparence du moindre accord avec le premier venu, même le plus indigne… Mais peut-être ces heures sont-elles précisément celles où la solitude grandit et sa croissance est douloureuse comme la croissance des enfants et triste comme l'avant-printemps. N'en soyez pas troublé. Une seule*

[716] À ce propos, il rappelle, dans l'un de ses aphorismes :

> « Mi natural es contemplar, meditar y crear […] ».

Ibid., aphorisme n° 630, p. 128.

chose est nécessaire : la solitude. La grande solitude intérieure. Aller en soi-même, et ne rencontrer durant des heures personne, c'est à cela qu'il faut parvenir. Etre seul comme l'enfant est seul quand les grandes personnes vont et viennent, mêlées à des choses qui semblent grandes à l'enfant et importantes du seul fait que les grandes personnes s'en affairent et que l'enfant ne comprend rien à ce qu'elles font [717].

De fait, l'univers des *Sonetos espirituales*, et plus généralement l'univers jiménien dans sa presque totalité, est bel et bien un univers dans lequel la solitude joue un rôle fondamental. Rares, en effet, sont les sonnets où le locuteur poématique n'est pas seul. Mais il s'agit là, il faut s'empresser de le dire, d'une solitude qui, en fin de compte, se trouve habitée par tout ce que le monde compte de forces vitales. Ainsi, dans « A la poesía », l'arbre, assimilé à l'âme de la voix, est plongé dans une solitude véritable et bénéfique. Le locuteur revient d'ailleurs sur cette solitude, de façon directe, par deux fois lorsqu'il s'exclame aux vers cinq et six :

Por ti es fuerte tu cárcel ; por ti amena
su soledad inerme […] ,

et lorsqu'il ajoute dans le dernier vers de la composition :

Espera, ¡ oh árbol solo ! – oh alma mía –
[…].

Dans ce vers, la ponctuation fonctionne comme une manière de matérialiser la solitude. C'est du moins ainsi que nous percevons l'usage qui est fait, par le

[717] Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, traduite de l'allemand par Bernard Grasset et Rainer Biemel suivie de *Réflexions sur la vie créatrice* par Bernard Grasset, Grasset, Les cahiers rouges, Paris, 1937, p. 61.

locuteur, des points d'exclamation, des virgules, des tirets, qui créent dans la phrase, d'un certain côté, autant d'espaces de solitude.

Dans « A un amigo », le locuteur parle de la « soledad de la tierra » et, dans le sonnet précisément intitulé « Soledad », la voix redit combien son âme est plongée dans la solitude la plus totale :

… Cantando sola ya, seguía
mi alma tu canto, chorro de frescura
[…] [718].

On retrouve cette solitude dès le deuxième vers de « Sueño ». Ici, elle apparaît comme redoublée en ce qu'elle est tout à la fois celle du « toi » et celle du « moi » :

Te bañabas, como una luna llena,
en la secreta soledad umbría.

On notera par ailleurs que la solitude est, le plus souvent, associée au silence qui, comme on le sait, est essentiel pour Juan Ramón Jiménez, ainsi qu'il le rappelle lui-même :

"El silencio es oro, el silencio es de oro"… El silencio lo ajusta
todo, es el gran anillo de oro [719].

[718] La solitude qui caractérise le poète est plus d'ordre ontologique que physique.
[719] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 2705, p. 441. Le maître revient sur cette idée lorsqu'il écrit :

> « El silencio es para mí una atmósfera absolutamente necesaria para respirar como el aire. ».

Ibid., aphorisme n° 2015, p. 344

La solitude se présente donc, tout au long du recueil, comme l'élément qui permet le recueillement indispensable pour retrouver l'unité primordiale. À ce propos, on remarquera qu'en espagnol, tout comme en français d'ailleurs, l'adjectif « seul » dit tout autant la solitude que l'unité. C'est d'ailleurs essentiellement sous cette forme qu'on le trouve dans *Sonetos espirituales*. En ce sens, il est souvent possible de le substituer par l'adjectif « único ». On en trouve un très bel exemple dans le sonnet prologal « Al soneto con mi alma », et ce dès les premiers vers :

Como en el ala el infinito vuelo,
cual en la flor está la esencia errante,
lo mismo que en la llama el caminante
fulgo, y en el azul el solo cielo [720].

C'est grâce à la solitude que le « moi » parvient à voir et à entendre ce qui est invisible et inaudible au commun des mortels, comme on le perçoit assez nettement, une fois encore, dans « Soledad », lorsque le locuteur déclare dans le dernier tercet :

Me fuí al balcón, y vi en la verde altura
una estrella, y oí una voz ausente,
y sentí olor de lirio y azucena…

[720] Sans vouloir multiplier les exemples, nous pourrions nous référer, aussi, au sonnet « Al mar anochecido », et plus particulièrement au deuxième quatrain et au premier tercet :

« Mas ¿ qué es la muchedumbre, pasajera
eterna, de este oleaje de dolores,
para tal resplandor de resplandores,
alba **sola** de toda primavera ?

¡ Mar, toma tú, esta tarde **sola** y larga,
mi corazón, y da a su sufrimiento
tu anochecer sereno y extendido ! »

Souligné par nos soins.

La solitude est donc le prix que le poète doit payer s'il veut, tel Narcisse, capter les essences du monde et se métamorphoser en source :

> *CONVERTIRSE en fuente un hombre, como Narciso, aún suponiendo que fuera, como algunos necios creen, por castigo del orgullo, ¿ no es, no sería una verdadera suerte ? ¿ Puede ningún hombre desear nada más hermoso ?*
>
> *¡ Qué incomprensible la incomprensión, corriente como otra y mala fuente sucia, del mito de Narciso [721] !*

↳ Les lieux du reflet et leurs modes d'expression.

Pour Juan Ramón Jiménez, le reflet relève de l'émanation du divin plutôt que du culte de l'ego. En ce sens, le miroir, fabriqué ou naturel, constitue la plupart du temps, un peu à la manière du miroir de Méduse, ce que nous pourrions appeler un filtre divin en ce qu'il ne révèle que la part d'éternité, l'essence même de ce qui s'y reflète[722].

L'eau, on s'en doute, apparaît comme l'un des éléments qui permet le reflet. Elle fonctionne, en plusieurs endroits du recueil, comme miroir. Il est

---

[721] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3934, p. 701.

[722] Ce que Jean-Pierre Vernant écrit sur le miroir de Méduse nous semble, à ce propos, fort intéressant :

> « À Lycosoura, en Arcadie, la divinité la plus vénérée portait le nom de Déspoina, « Maîtresse ». Dans son temple, elle était figurée assise, trônant en majesté à côté de sa mère, Déméter. De part et d'autre des deux déesses, encadrant leur siège commun, se tenaient debout Artémis et Anytos, un Titan. Or vers la sortie du sanctuaire, on trouvait sur la droite, enchâssé dans le mur, un miroir. Écoutons ce qu'en dit Pausanias : celui qui s'y regarde, rapporte notre témoin, ou bien ne discerne de lui-même qu'un obscur reflet, affaibli, indistinct *(amudrós)*, ou bien ne s'y voit pas du tout ; en revanche les figures des dieux et le trône où ils prennent appui apparaissent nettement sur le miroir ; on les y peut contempler en pleine clarté *(enargos)*.
>
> Dans le lieu saint où il a été fixé le miroir inverse ses propriétés naturelles. De son rôle normal – refléter les apparences, offrir l'image des objets visibles placés devant lui – , il bascule vers une autre fonction, à l'exact opposé : ouvrir une brèche dans le décor des « phénomènes », manifester l'invisible, révéler le divin, le donner à voir dans l'éclat d'une mystérieuse épiphanie ».

Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, Gallimard, folio histoire, Paris, 1989, p. 117-118.

d'ailleurs révélateur, à notre avis, que cet élément soit parfois associé à l'âme et au chant, comme on le constate dans « Soledad » :

… Cantando sola ya, seguía
mi alma tu canto, chorro de frescura
que caía cual en su propia fuente,
en el cáliz abierto de mi pena…

Comme dans le mythe ovidien, cette eau se caractérise par sa transparence et sa pureté. Dans le sonnet XLIV, « Octubre », par exemple, elle est qualifiée de « agua pura ». Elle se présente tantôt sous la forme d'une lagune dans laquelle se baigne le « toi », dans le sonnet L, d'une rivière dans le sonnet XLIV, tantôt sous celle d'une fontaine dans « A una joven Diana », ou bien encore d'un jet d'eau, comme l'atteste l'exemple ci-dessus. Elle peut aussi avoir l'aspect de la mer comme dans le sonnet « Al mar anochecido ». Cette étendue d'eau semble concéder, le plus souvent, une paix éternelle à tout ce qui, en elle, se reflète.

L'eau, associée au reflet, contribue donc à révéler la part divine des choses et des êtres. Cela est très clairement exprimé dans le sonnet LIII, « Elejía » :

Mi tedio se repite en la corriente,
lento y mudo, como otro dios,
andando entre los chopos de oro, que cantándo-
le están al cielo libre y transparente [723].

[723] On retrouve un schéma identique, bien qu'avec quelques différences, dans le sonnet XXXVI, « Paseo », en particulier dans le deuxième quatrain :

« Bordeamos, silenciosos, la corriente
donde, **en doblado afán**, el cielo arde
entre islas de hojas secas… Un cobarde
estrelleo titila por su frente… ».

C'est nous qui soulignons.

Toutefois, si l'eau possède la capacité de révéler le divin que renferme chaque chose c'est, ne l'oublions pas, grâce, en particulier, à la lumière. On peut le constater très nettement dans un sonnet comme « Octubre [724]», dont nous reproduisons les deux premiers quatrains :

A través de la paz del agua pura,
el sol le dora al río sus verdines ;
las hojas secas van, y los jazmines
últimos, por su luz, a la ventura.

El cielo, verde, en la más libre altura
de su ancha plenitud, deja los fines
del mundo en un extremo de jardines
de ilusión. ¡ Tarde en toda tu hermosura !

La lumière, de fait, permet non seulement le reflet, mais comme on le voit au travers de ces deux premières strophes, elle favorise le rapprochement du ciel et de la terre. Dans un élan d'harmonie, le vert du ciel et du fond de la rivière ne semblent faire qu'un. En ce sens, le ciel lui-même s'affiche, lui aussi, comme miroir.

Ce sentiment se révèle peut-être particulièrement dans le sonnet XXVIII, « Soledad », comme on le constate dans les deux premiers quatrains :

Soñaba yo, cantando, en la alegría
del amor solo, puro y verdadero,
que va por el vivir, como el sendero
en flor va, en mayo, por la pradería…

[724] Nous nous référons, ici, au sonnet XLIV.

El otro amor, el rojo, repetía
por el ocaso sordo y dominguero
su corazón de carne, en bullanguero
volver.

L'adjectif « otro », le verbe « repetir », au cinquième vers, tout comme le verbe « volver », mettent l'accent sur le reflet.

Dans le sonnet intitulé « Mayo espiritual » le ciel, une fois de plus, s'apparente à un miroir sur lequel vient se refléter une étoile unique, comme le précise la voix poématique :

La estrella sola luce en el violento
cartel, cual si un afán de primavera
única, de la tierra, la encendiera
sobre su sueño llano y polvoriento.

Dans *Sonetos espirituales*, ne dirait-on pas que les reflets se démultiplient à l'infini et que, à un degré ou à un autre, les choses et les êtres se métamorphosent, tour à tour, en de véritables miroirs ? Ainsi, dans « Rama de oro », par exemple, ce ne sont plus ni la rivière ni le ciel qui se constituent en miroir, mais c'est une simple feuille qui reflète, désormais, les beautés immortelles de l'univers :

Todas las maravillas inmortales
que la hoja de oro exalta y representa,
se las lleva la hora turbulenta
al centro de los senos celestiales [725].

[725] Notons que le « centre » qui apparaît ici, et auquel nous avons fait allusion à plusieurs reprises, est celui-là même probablement dont parle Juan Ramón Jiménez dans « En el otro costado » :

> « Enmedio hay, tiene que haber un punto, una salida ; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente inventado, que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no

Dans « Paseo », c'est le front du « toi » qui semble refléter la beauté de la création, laquelle semble se condenser en une larme unique :

Tú lloras sin saber de qué, y mi boca
recoge, dulce, en tu exaltado beso
al alma innumerable de la vida.

Mais il est un miroir plus surprenant encore : le texte lui-même. Comme on l'a précisé, il se constitue comme tel dès le sonnet prologal lorsque le locuteur poématique exhorte la forme – le sonnet – à refléter toutes les beautés du monde et qu'il déclare, dans le premier tercet :

En ti, soneto, forma, esta ansia pura
copia, como en un agua remansada,
todas sus inmortales maravillas.

Le texte, souvent en raison de sa structure, en vient à engendrer son propre reflet. Tel nous semble être le cas dans « Rama de oro » :

---

lo es, y que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos ».

In Juan Ramón Jiménez « En el otro costado », *in Lírica de una Atlántida*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 97. On retrouve également cette idée dans l'un des aphorismes du maître :

« Dando vueltas a nuestras ideas solemos encontrar el centro del círculo ideal perdido ».

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1902, p. 312. À ce sujet, on retrouve chez Ramón del Valle-Inclán une idée qu'il est intéressant de mettre en regard :

« […] haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento. Que sean tus emociones como los círculos abiertos por la piedra en el cristal del agua, y que en la última se contenga toda du Vida ».

Doliente rama de hojas otoñales
que el sol divino enjoya y transparenta,
cuando hurta el sol la nube, polvorienta
rama es, de miserias materiales.

Todas las maravillas inmortales
que la hoja de oro exalta y representa,
se las lleva la hora turbulenta
al centro de los senos celestiales.

Corazón, seco, vano, y pobre nido
en que los sempiternos resplandores
hallan, un punto, refuljente calma.

Cuando el amor te deja en el olvido,
se truecan en cenizas tus fulgores
y es vil escoria lo que creíste alma.

De fait, dans ce sonnet, les tercets semblent véritablement se refléter dans les quatrains. D'aucuns diront que c'est, compte tenu de la structure même du sonnet, chose relativement courante, mais nous pensons qu'étant donné le rôle du reflet dans ce recueil il est d'autant plus important de le souligner. De fait, le « Corazón, seco, vano, y pobre […] » du vers neuf se reflète véritablement dans cette « Doliente rama de hojas otoñales » du vers initial. Des reflets et des échos parcourent, entre tercets et quatrains, le sonnet dans son entier. Ainsi, par exemple, le substantif « cenizas » du troisième vers fait écho à l'adjectif « polvorienta » du troisième. Quant au « pobre nido », il trouve son reflet dans ce « […] centro de los senos celestiales ». Par ailleurs, « […] los sempiternos

In Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 82-83.

resplandores » font écho à ce « […] sol divino » du deuxième vers, qui sertit et transfigure la feuille. De la sorte, quand l'amour se retire, le cœur du locuteur se retrouve dans une situation similaire à celle de la feuille qui n'est plus éclairée et transfigurée par le soleil. Ici le poète se reflète dans cette feuille et entre en accord parfait avec elle. Elle lui renvoie l'image de sa propre condition d'amoureux solitaire. Le surgissement du reflet crée véritablement, ici, l'harmonie dans sa perfection la plus totale, comme l'écrit Ramón del Valle-Inclán :

> *El conocimiento de un grano de trigo, con todas sus evocaciones, nos daría el conocimiento pleno del Universo. Un conocimiento mucho más ingenuo, mucho más claro, mucho más inocente que la mirada de un niño. En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación única. Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta* [726].

Nous pourrions encore nous référer à « Árboles altos », où le cœur du locuteur qui occupe l'espace textuel des tercets, se reflète dans les cimes épanouies de l'arbre dont parle la voix dans les quatrains, ou bien à « Siesta », où l'image de l'oiseau attaché à une noria de jouets se réfléchit, se métamorphose et fait sens dans le rêve du locuteur qui occupe les deux dernières strophes de la composition :

[726] *In* Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 82.

« Siesta »

Tenía el niño al pajarillo ciego
en una noria de juguete atado,
vendado el ojo que dejó vendado
ya el destino sin fe.

Me dormí luego,
partido el corazón, como si el juego
triste lo hubiera a él, agigantado,
roto ; después, entre lo trastornado
del soñar era el pájaro de fuego.

Llama sólo, ojos toda, y noria a una,
en la que mi dolor loco giraba
sacándome mi sangre con mis ojos ;

¡ sangre de luz, nueva mañana y luna
nueva, que un campo mágico regaba,
trocando en azucenas los abrojos !

« Árboles altos »

¡ Abiertas copas de oro deslumbrado,
sobre la redondez de los verdores
bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado ;

en vuestro agudo éstasis dorado
derramáis vuestra alma en claras flores,
y desaparecéis en resplandores,
ensueños del jardín abandonado !

¡ Cómo mi corazón os tienen, ramas
últimas, que sois ecos, y sois gritos
de un hastío inmortal de incertidumbres !

¡ Él cual vosotras, se deshace en llamas,
y abre a los horizontes infinitos
un florecer espiritual de lumbres !

À y regarder de plus près encore, l'on s'aperçoit que le reflet peut s'exprimer différemment et de façon plus discrète. Nous songeons à certaines inversions de valeurs, comme l'on en rencontre, par exemple, dans « Luna de setiembre » :

[…] ¡ Oh fuego
dulce que el aire gratamente enfría !

En général, c'est plutôt la flamme qui réchauffe l'air ; ici, la vision est inversée, et c'est l'air qui refroidit la flamme. On retrouve une inversion similaire dans « Otoño » :

[…] oh agua, fría ya, que mojas
con tu cristal estremecido el viento !

On s'attendrait plutôt à ce que le vent soit le sujet de l'action, or il s'avère que cette action est imputable, paradoxalement, à l'eau. Même si la valeur de cette inversion est différente de la précédente, le schéma reste identique. C'est ici, dans un cas comme dans l'autre, un phénomène d'écriture qui, à notre avis, est à mettre au compte du reflet[727].

Le narcissisme jiménien, éloigné s'il en est du simple égotisme, joue donc, dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, une place de tout premier ordre. Dans *Sonetos espirituales*, comme d'ailleurs dans le reste des écrits du poète, les reflets se multiplient, les choses et les êtres se reflètent les uns dans les autres. L'œuvre se présente, de fait, comme un miroir dans lequel le poète se contemple et contemple sa création. C'est probablement ce qui le conduit à écrire dans *La estación total* :

> *Estoy completo de naturaleza,*
> *en plena tarde de áurea madurez,*
> *alto viento en lo verde traspasado.*
> *Rico fruto recóndito, contengo*
> *lo grande elemental en mí (la tierra,*
> *el fuego, el agua, el aire), el infinito* [728].

Ces reflets, on l'a vu, génèrent des métamorphoses, et l'on peut dire que le Narcisse, tel qu'on l'a appréhendé chez le poète andalou, est véritablement, par essence, la figure de la métamorphose. Toutefois, l'on perçoit également que cette figure ne saurait à elle seule rendre compte de la spiritualité, dans la mesure où la contemplation engendre ses propres limites. Si, par la

[727] En ce qui concerne les phénomènes que nous appelerons microstructuraux, nous renvoyons à ce qui a été dit dans le chapitre « Le rythme et la mesure dans *Sonetos espirituales* : un chant à deux voix », et plus particulièrement à la sous-partie intitulée « Les figures du reflet ».
[728] *In* Juan Ramón Jiménez, « El otoñado. », *La Estación total con las canciones de nueva luz*, Tusquets editores, Barcelona, 1994, p. 25.

contemplation, le poète reflète l'essence des êtres et des choses, il n'est pas encore l'âme des choses et des êtres, car une fine couche d'eau l'en sépare et, à la différence de Narcisse, il lui faut se départir de cette fascination et aller au-delà de l'apparence. En un mot, il est nécessaire de rompre le reflet pour accéder à l'union et célébrer, en quelque sorte, les noces avec l'invisible. C'est ainsi que nous comprenons, en substance, le premier tercet de « Hombre solo » :

¡ Con qué encanto seguí las mariposas,
cómo cogí la malva del vallado,
y paré el agua con mi mano abierta !

Mais, pour cela, il lui faut mourir à son propre corps pour renaître en un corps nouveau, plus mystique et spirituel celui-là, aux sens aiguisés ; sortir, tel le papillon, de sa chrysalide.

♦ Narcisse débarrassé de sa chrysalide : le papillon mystique.

Le papillon, lui aussi, occupe dans l'œuvre jiménienne une place importante. Tout comme Narcisse, il est symbole de métamorphose, mais il est, avant tout, on le sait, symbole de mort et de résurrection. C'est ainsi que le locuteur poématique déclare chez Dante, dans *Le Purgatoire* :

non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia sanza schermi [729] *?*

[729] Dante, *La Divine Comédie*, *Le Purgatoire*, traduction, introduction et notes par Jacqueline Risset, Garnier-Flammarion, Paris, 1988, p. 99, vers 124 à 126. Jacqueline Risset traduit ainsi ce passage :

« ne voyez-vous pas que nous sommes des vers
nés pour former l'angélique papillon

Par ailleurs, la figure du papillon est, chez le maître, fortement liée au poète, comme on peut le constater dans *Diálogo entre el almendro en flor y la mariposa* :

> *LA MARIPOSA. – Buenos días, almendro ; qué blanco y qué fragante te vas poniendo.*
> *EL ALMENDRO. – Hola, ¿ has venido a oir misa ?*
> *– Vengo de un entierro. He ido revoloteando sobre la caja negra de un amigo.*
> *– ¿ Un amigo ? ¿ Se ha muerto acaso el gorrión ?*
> *– No, el poeta* [730].

Par ailleurs, on nous autorisera cette image : le papillon, pourvu de ses deux paires d'ailes, deux grandes et deux plus petites, n'est pas sans évoquer le sonnet lui-même pourvu, quant à lui, de ses deux quatrains et de ses deux tercets. En ce sens, ce papillon, assimilé à des yeux célestes, et que la voix poématique brûle d'attraper dans « Ojos celestes », ne serait autre que le sonnet :

> *Yo creí que el color azul del cielo*
> *bajaba, a veces, a la tierra oscura,*
> *y tras de él, en cazas de dulzura,*
> *corrió, de flor en flor, mi desconsuelo.*
>
> *Casi lo tuvo mi ardoroso anhelo*
> *un día, ¡ clara mariposa pura !*

qui vole sans écrans vers la justice ? »

[730] *In* Juan Ramón Jiménez, *Diálogos (1910-1911)*, « Diálogo entre el almendro en flor y la mariposa », *in Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 143.

… Pero la mariposa era la dura
sombra de un delirar de mi desvelo.

Cette métamorphose de l'œuvre en papillon ne doit d'ailleurs pas surprendre si l'on se souvient de cette petite composition incluse dans *Piedra y cielo* où le locuteur poématique déclare :

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.

Corro, ciego, tras ella…
la medio cojo aquí y allá…

¡ Sólo queda en mi mano
la forma de su huída [731] *!*

Le papillon est donc profondément lié au poète et à son œuvre[732]. Il en symbolise en quelque sorte la fragilité, l'âme et la beauté. En ce sens, le

[731] *In* Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, édition bilingue, traduction et présentation de Bernard Sesé, José Corti, Paris, 1990, p. 176. Soulignons ici que l'image de la poésie comme papillon inlassablement poursuivi par le poète est très utilisée, du moins depuis Théophile Gautier et Emily Dickinson. Nous songeons, en ce qui concerne cette dernière, à ce petit quatrain :

« The Butterfly in honored Dust
Assuredly will lie pass the
But none will pass the Catacomb
So chastened as the Fly – ».

« Le Papillon en glorieuse Poussière
Reposera sans aucun doute
Mais nul ne franchira la Catacombe
Aussi mortifié que la Mouche – ».

Emily Dickinson, *Quatrains et autres poèmes brefs*, traduction et présentation de Claire Malroux, édition bilingue, Gallimard poésie, p. 130-131.

[732] Souvenons-nous, également, de l'un des aphorismes du maître, qui déclare :

> « Cuando a un libro mío le falta todavía una palabra, una coma, aún me embelesa. Una vez puesta esa coma, se cae a mi izquierda como plomo. Luego, pasado el tiempo, y olvidado el libro, se vuelve a volar como una mariposa, a erguirse como una rosa, a encantarme. Pero por el momento, lo odio, y sólo me encanta lo nuevo ».

papillon peut apparaître, parfois, comme une image de la transsubstantiation. C'est ainsi, entre autres, que peut être interprétée l'image du papillon que l'on trouve dans le sonnet XLIV « Octubre » :

¡ Qué paz ! Al chopo claro viene y canta
un pájaro. Una nube se desvae
sin color, y una sola mariposa,
luz, se sume en la luz…

Tout comme Narcisse, le papillon constitue donc bien une figure de la métamorphose, mais le symbolisme de la résurrection qu'il véhicule lui adjoint une valeur plus spirituelle. En grec d'ailleurs, rappelons-le, « psyché » signifie tout à la fois le papillon et l'âme. Nous retrouvons là un autre mythe.

⇨ Une figure symbolique de la métamorphose spirituelle : Psyché-papillon.

Notons, pour commencer, que le mythe de Psyché nous renvoie à une source unique, *L'Âne d'or ou les métamorphoses*, d'Apulée[733]. L'histoire de Psyché surgit à la fin du quatrième livre et est racontée par une vieille femme à une jeune fille du nom de Charité. La narratrice propose l'histoire d'un roi, qui avait trois filles, dont la plus jeune répondait au nom de Psyché. Celle-ci était si belle que les habitants du pays avaient cessé d'honorer Vénus, qui en prit ombrage, et décida de la punir. C'est ainsi qu'elle ordonna à son fils, Eros, de lui inspirer une passion pour l'être le plus monstrueux qu'il trouverait. Mais, lorsque ce dernier la vit, il en tomba amoureux, et c'est sur ses ordres qu'il manda à Zéphyr de la conduire en son Palais. Là, Psyché fut accueillie par des

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1444, p. 249.

[733] Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, préface de Jean-Louis Bory, traduction et notes de Pierre Grimal, Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2000, p. 130.

serviteurs invisibles. La nuit venue, elle alla se coucher et fut rejointe, peu de temps après, par Eros qui lui déclara qu'il était son mari et qu'elle serait la plus heureuse des femmes à condition de ne pas chercher à savoir et à voir qui il était. Malheureusement sur les conseils de ses sœurs qui la jalousaient, Psyché essaya une nuit de voir son mari. Munie d'une lampe, elle se pencha sur lui et découvrit que celui-ci n'était autre que l'Amour lui-même :

> *[…] la lampe, soit abominable perfidie, soit envie criminelle, soit qu'elle connût aussi le désir de toucher un corps si beau et, en quelque sorte, de lui donner un baiser, laissa tomber du bout de sa flamme une goutte d'huile bouillante sur l'épaule droite du dieu.*

Alors, comprenant que Psyché connaissait son identité, le dieu décida de s'enfuir. Psyché, pour le retrouver, le chercha partout. Emplie de désespoir, elle s'adressa à Vénus elle-même, la mère du dieu. Celle-ci exerça alors sur elle son courroux et fit d'elle son esclave, lui confiant des tâches apparemment infaisables comme trier une pièce pleine de graines, rapporter un écheveau de laine des moutons mangeurs d'hommes, emplir une jarre de l'eau du Styx, lui rapporter un flacon d'onguent détenu par Proserpine. De fait, Psyché n'aurait pu surmonter ces épreuves si, à chaque fois, elle n'avait été aidée d'un auxiliaire attentionné. Les fourmis l'aidèrent à trier les graines, les roseaux la conseillèrent pour aller chercher la laine, l'aigle l'aida à puiser l'eau du Styx et, pour finir, lors d'une quatrième épreuve, une tour lui prodigua des conseils pour rapporter le flacon d'onguent qui donnait la beauté. Cependant, elle ne put résister à la curiosité d'ouvrir le flacon que lui avait remis Proserpine. Elle tomba alors dans une profonde léthargie dont elle ne serait sortie vivante si Eros n'était intervenu auprès de Jupiter lui-même, qui lui permit de la ramener à la vie et de l'épouser, la faisant ainsi l'égal des dieux. De cette union naquit une fille : Volupté.

Voici, brossé à grands traits, le mythe tel qu'il est raconté dans *L'Âne d'or*. S'il nous est apparu pertinent et indispensable de présenter ici cet extrait de *L'Âne d'or* d'Apulée, c'est qu'il contient deux thèmes essentiels que nous retrouvons dans *Sonetos espirituales*, celui de l'amour et celui de l'âme. De fait, l'histoire de Psyché nous raconte la difficile union entre l'âme, Psyché, et le corps, Eros. Cette histoire n'est pas sans nous rappeler les tensions auxquelles est en proie la voix poématique dans le recueil. La simplicité de Psyché elle-même, son extraordinaire beauté et sa quête incessante de pureté, ne sont pas sans faire écho, chez nous, à la vision que Juan Ramón a de la poésie lorsqu'il la compare, dans *Eternidades*, comme on s'en souvient, à une femme qui peu à peu se dénude et retrouve son essence :

> *Y se quitó la túnica,*
> *y apareció desnuda toda…*
> *¡ Oh pasión de mi vida, poesía*
> *desnuda, mía para siempre*[734] *!*

Cette vision de la femme idéale qu'offre Psyché n'est pas sans rappeler aussi la femme à laquelle le poète andalou fait allusion dans ses aphorismes :

> *[…] de la mujer ideal que todo hombre superior lleva física y moralmente, espiritualmente dentro de su propio ser*[735].

---

[734] Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, *in Tercera antolojía poética (1898-1953)*, segunda edición, texto al cuidado de Eugenio Florit, *op. cit.*, p. 531. Le terme de pureté, lorsqu'il se réfère à la poésie, n'est pas à prendre chez Juan Ramón Jiménez comme synonyme de chasteté mais bien comme quelque chose qui est de l'ordre de l'essentiel, comme il le rappelle dans l'un de ses aphorismes :

> « Poesía pura no es poesía casta, sino poesía esencial ».

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1241, p. 220.

[735] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 2981, p. 484.

En ce sens, la valeur que possède cette Psyché-papillon correspond assez bien à l'image que le maître se fait de sa poésie, qu'il compare tantôt à une femme d'une beauté et d'une pureté inouïes, tantôt à un papillon aux ailes délicates. Les noces de Psyché avec l'invisible ne sont pas sans rappeler, aussi, les tentatives de la voix lorsque, perpétuellement, elle cherche à s'unir à l'essence de chaque chose ainsi qu'à l'absolue beauté.

Tout comme la voix suit dans *Sonetos espirituales* un véritable chemin spirituel, Psyché elle aussi paraît vivre une véritable expérience initiatique. De fait, si l'on y regarde de près, le mythe se structure selon un schéma initiatique et spirituel complet, en cinq étapes : l'élection qui correspond en quelque sorte aux noces de Psyché avec l'invisible, la transgression lorsque, bravant l'interdit, elle décide de voir son époux, la quête du dieu perdu, le rachat par les épreuves et la rédemption finale.

Par ailleurs, l'attitude du poète, avide de recréer l'univers, est comparable à celle de Psyché dans la mesure où cette dernière, d'un certain point de vue, reconstitue un véritable cycle cosmique. Pierre Brunel écrit à ce sujet des pages très éclairantes :

> *[…] tous les motifs romanesques du récit d'Apulée reconstituent un cycle cosmique : la série des épreuves fait intervenir, à travers les éléments qui leur correspondent symboliquement, les quatre divinités fondamentales […]. Il est possible de reconstituer également la fonction cosmique des auxiliaires en tant qu'espèces : les fourmis et l'aigle représentent les deux espèces animales opposées, l'espèce rampante (attachée à la Terre) et l'espèce volante (attachée à l'Air) ; tandis que le roseau et la tour peuvent être mis en opposition si l'un appartient, par l'ordre végétal, à la Nature, l'autre se rattachant au monde supra-terrestre, quoique l'espèce à laquelle il faut rattacher la tour soit plus difficile à déterminer (on*

peut y voir soit l'ordre minéral, soit dans une perspective hermétique plus radicale, l'ordre humain, en tant que production artificielle de l'Esprit, conformément à la symbolique de Babel[736]*).*

En ce sens, on peut établir un parallélisme entre les épreuves successives qui métamorphosent Psyché de l'intérieur et les métamorphoses que vit le poète andalou et qui se traduisent dans *Sonetos espirituales*. On se souvient, à ce propos, que le maître justifiait le titre qu'il donna au recueil de la façon suivante :

Nunca considero lo esterno estatuario de la forma poética, sino su movimiento interior, quizás estatuario. Por eso, y no por otra razón, titulé "Sonetos espirituales" mis sonetos[737]*.*

Par ailleurs, tout comme Psyché meurt à elle-même lorsqu'elle ouvre le flacon d'onguent, la voix poématique dans *Sonetos espirituales*, on l'a vu, doit également mourir à elle-même si elle veut ressusciter en un corps dont les sens seront épurés et encore plus aiguisés.

Pour finir, le mythe de Psyché – ce n'est pas chose indifférente dans le recueil jiménien – raconte également, d'une certaine manière, l'accès à une sensualité épurée qui devient universelle, en quelque sorte, lorsque Psyché est hissée au rang des dieux. N'oublions pas, à ce propos, que le mariage d'Eros et de Psyché débouche sur la naissance d'une fille nommée Volupté, qui devient la quintessence des sens épurés. Volupté apparaît, selon nous, comme le fruit des métamorphoses subies tant par Psyché que par Eros. Grâce à Psyché, si l'on ose dire, Eros a gagné ses ailes. On sait à quel point la volupté a

[736] Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, nouvelle édition augmentée, éditions du Rocher, 1998, p. 1205. Nous renvoyons plus largement à l'étude que P. Brunel fait du mythe de Psyché, p. 1201 à 1209.

[737] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 3316, p. 566.

d'importance pour le maître, une grande importance et nous savons aussi que c'est au prix d'un épurement de la sensualité et des sens que la voix peut s'exclamer dans *La estación total* :

la flor mejor se eleva a nuestra boca,
la nube es de mujer,
la fruta seno nos responde sensual[738].

et qu'elle dira dans « A una joven Diana » :

La luz del sol del día inmenso, crece
dando contra tus hombros. La mañana
es tu estela. Por ti la fuente mana
más, y el viento por ti más se embellece.

D'un certain point du vue, Psyché représente donc, aussi, le mariage réussi entre la nature et la spiritualité. Grâce à la volupté, nous sommes donc, désormais, dans le « más » et non plus dans le « menos ».

Au terme de ces quelques remarques, Psyché nous apparaît bel et bien comme la figure non pas de la simple métamorphose, mais de la métamorphose spirituelle. En ce sens, la métamorphose spirituelle pleinement réalisée n'est imputable ni à Diane ni à Narcisse mais à Psyché-papillon. Mais si nous avons donné une figure à cette métamorphose spirituelle, il nous reste encore à cerner davantage le principe qui permet la mise en œuvre de la métamorphose.

[738] Juan Ramón Jiménez, « Mirlo fiel », *in La Estación total con las canciones de nueva luz*, Tusquets editores, Barcelona, 1994, p. 170.

Memoria / olvido : el perenne proyecto[739].

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, la métamorphose apparaît comme un véritable exercice spirituel ; ce qui en constitue la dynamique pourrait parfaitement avoir pour nom la mémoire.

♦ La mémoire.

Pour le poète, la mémoire est un véritable exercice spirituel qui permet de retrouver l'essence des choses et qui offre la possibilité, par des approches successives, de percevoir les différents visages que peut prendre le divin. De fait, la mémoire est, parfois pour lui, un moyen de retrouver l'essence même d'images perdues. C'est, entre autres, le sens que revêt le sonnet intitulé « Retorno fugaz », dans lequel la voix poématique interroge sa mémoire :

¿ Cómo era, Dios mío, cómo era ?
– ¡ Oh, corazón falaz, mente indecisa ! –
¿ Era como el pasaje de la brisa ?
¿ Como la huída de la primavera ?

Mais celle-ci est, à certains moments, inefficace ; et le poète de déclarer alors :

Todo tu cambiar trocóse en nada
– ¡ memoria, ciega abeja de amargura ! –

[739] Nous nous inspirons, ici, d'un des aphorismes de Juan Ramón Jiménez :

« Soy un mártir del perenne proyecto fugitivo ».

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 434, p. 100.

¡ No sé cómo eras, yo que sé que fuiste !

Mais ici l'échec n'est peut-être pas si retentissant qu'il y paraît, dans la mesure où, si le locuteur n'est pas parvenu à se remémorer le visage de ce « toi », il a probablement réussi, grâce à l'usage de la mémoire et de l'écriture, à s'en remémorer l'essence.

En ce sens, Juan Ramón Jiménez crée, dans *Sonetos espirituales*, un véritable espace poétique de la mémoire placé sous le signe de *Somnus*, le dieu du rêve dont l'un des attributs est, comme chez Psyché, sa paire d'ailes de papillon. Parfois, cet espace du sommeil semble occuper la totalité du sonnet ou de la strophe comme, par exemple, dans « Mujer celeste », où l'on peut lire dans le premier tercet :

Mi vivir duro así será el mal sueño
del breve día ; en mi nocturno largo,
será el mal sueño tu cruel olvido.

Cet espace du sommeil, du rêve ou du songe, notons-le, ne possède pas toujours, pour la voix poématique, les mêmes implications. Il conduit le locuteur poétique, suivant les cas, tantôt vers ce qu'il est possible d'appeler un échec, tantôt vers ce que l'on pourrait nommer une réminiscence véritable.

⇨ Le rêve et ses échecs.

De fait, le rêve se solde parfois non par une réminiscence véritable, mais par le surgissement de la tristesse et de la douleur. L'espace du sommeil est alors un espace trompeur, craint, redouté. Tel semble être le cas, par exemple, dans le sonnet « Guardia de amor » :

Para no oírte, muevo mis esposas,
y golpeo el escudo con la espada,
de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño.

Mas el dormir me ata con tus rosas,
y tú te entras, cruel y desvelada,
por la puerta vendida de mi sueño.

Le locuteur poématique tente, ici, par tous les moyens, y compris les plus saugrenus, d'empêcher le « toi » de pénétrer l'espace du rêve qui est le sien, peut-être parce qu'il sait que ce « toi » ne pourra être, pour l'heure, que trompeur et destructeur, car les messages dont il est porteur sont par trop liés à la sensualité, au charme et à la folie :

Mensajes de deleite y de ternura
escucho en torno, en la delicadeza
del verde campo en flor… – ¡ Ya mi tristeza
va a sucumbir, de nuevo a tu locura !… –

L'espace du rêve conduit également à l'échec dans le sonnet XIX, « El corazón roto ». Mais l'échec est, cette fois-ci, imputable à d'autres causes. Si, dans le dernier tercet, la tristesse envahit la voix poématique, c'est que le locuteur s'est lui-même trompé et qu'il a la faiblesse de prendre pour des essences ce qui n'était, en réalité, que pâles simulacres :

Creí que el pobre corazón ya estaba
compuesto para siempre. Me lo había
atado con las cuerdas de poesía
de mi lira alta y pura.

Comenzaba
a florecer, por donde yo pasaba,
nueva y gentil, la primavera mía ;
sueños de paz y cantos de alegría
la luz del sol en mi rincón entraba.

Entre las rosas, tú te apareciste,
como siempre reidora e inconstante,
salvando redes y tendiendo lazos…

El mirar noble se me puso triste,
y el mal atado corazón amante
se me quedó, otra vez, hecho pedazos.

Dans ce sonnet, le rêve conduit le locuteur à l'échec, dans la mesure où la voix se fonde sur de simples simulacres de mémoire. Son rêve de paix se révèle, finalement, sans consistance aucune. Nous ne sommes en rien dans ce que nous pourrions appeler la mémoire véritable, mais bien plutôt dans une mémoire reconstruite et fausse que la voix s'invente, en quelque sorte, par commodité et pour son confort. Il n'y a, ici, à proprement parler, aucune véritable dynamique. Le rêve véritable, le véritable excercice de mémoire, est autre. Il n'est pas de l'ordre de la facilité.

⇨ Quand « sueño » relève de *Somnus*…

Contrairement au rêve qui conduit le locuteur poématique à l'échec et débouche sur la douleur parce qu'il n'est pas un exercice spirituel, puisqu'il s'appuie essentiellement sur des simulacres de mémoire, ce que nous appelons

songe est d'une tout autre nature en ce qu'il est véritablement le véhicule de la réminiscence et permet au « moi » d'accéder à l'essence. Il offre la possibilité au locuteur poématique d'aller au-delà de l'apparence des choses et d'atteindre leur âme. On retrouve une idée similaire chez Ramón del Valle-Inclán, lorsque ce dernier écrit, en parlant de la mémoire et des choses :

> *[…] todas acendran su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma. Sólo la memoria alcanza a encender un cirio en las tinieblas del Tiempo. Todo el saber es un recuerdo* [740].

C'est sous cette apparence, par exemple, que nous apparaît le songe dans « Nubes » :

> *En un sueño más sueño aún, volviste*
> *de nuevo a mí como la mensajera*
> *del último blancor que el alma espera…*
> *Me desperté dos veces, triste y triste.*

Nous avons affaire, dans ce quatrain, à un songe véritable, d'où l'expression de la voix poématique : « En un sueño más sueño aún […] ». Le songe n'est pas de même nature que le rêve déjà rencontré dans « Guardia de amor », évoqué plus haut. Les messages qui parviennent au « moi » ne sont pas trompeurs comme ils l'étaient dans le sixième sonnet. C'est un message essentiel qui est perçu, grâce au songe, par le locuteur poématique. Le « moi » entre en contact, dans ce sonnet, avec « […] la mensajera / del último blancor que el alma espera ». Autrement dit, la voix poématique réussit à retrouver la source même

[740] Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, edición de Javier Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 145.

de l'essence. Elle investit, grâce à la mémoire, l'espace primordial qui révèle les origines. L'espace et le temps s'avèrent alors différents de l'espace et du temps, qui sont ceux de la réalité visible, comme peut l'attester le vers douze de ce même sonnet :

[…] estoy más despierto que en la vida…

Dans ce sonnet, la mémoire semble avoir transporté le poète, et le songe se présente comme un pont tendu entre le monde des vivants et l'au-delà, entre le visible et l'invisible. C'est un sentiment que l'on retrouve dans les deux dernières strophes de « Soledad », sonnet dédié « A un poeta muerto » :

… Cantando sola ya, seguía
mi alma tu canto, chorro de frescura
que caía cual en su propia fuente,
en el cáliz abierto de mi pena…

Me fuí al balcón, y vi en la verde altura
una estrella, y oí una voz ausente,
y sentí olor de lirio y de azucena…

La mémoire permet à la voix d'acquérir une connaissance véritable de l'au-delà et de l'invisible. C'est en substance ce qu'évoque Juan Ramón Jiménez lorsqu'il écrit :

> *El sueño paraliza nuestra intelijencia y nuestro dominio, y deja en libre actividad nuestra memoria. Por eso son tan sorprendentes las combinaciones de la memoria libre del sueño, de la memoria sola, aislada, completa, de dos caras, por decirlo así.*

Por eso llega, reina del sueño, la memoria a tales distancias de lo estraño, alturas de lo májico, abismos de lo absurdo. Por eso nos acerca, en el sueño, nos concentra lo que está derramado, ido de nuestro poder redondo, lo que está confinado en el olvido por el centinela alerta del equilibrio.

En el sueño, la memoria nos hace "cuerdos de la negrura", que parece natural que lo seamos, más natural, al menos, que "locos de la luz" [741].

Le songe permet à la nature, également, de vivre une expérience similaire à celle du poète. C'est ce dont on s'aperçoit dans « Árboles altos », dans le deuxième quatrain plus particulièrement :

[…] en vuestro agudo éstasis dorado
derramáis vuestra alma en claras flores,
y desaparecéis en resplandores,
ensueños del jardín abandonado !

Le jardin, lui aussi, semble vivre cette expérience de remémoration, et les conditions mêmes de cette aventure se cristallisent dans le verbe au participe passé : « abandonado ». L'abandon doit ici s'entendre de deux façons différentes. En effet, si ce jardin se caractérise par son aspect solitaire, la personnification qui en est faite nous invite, également, à interpréter cet abandon comme « une disposition à », autorisée par le songe et non point uniquement comme un jardin simplement délaissé. En ce sens, il apparaît que, pour que la mémoire puisse transporter le locuteur vers ce pays de l'invisible, il lui faut s'abandonner, abandonner tout repère, en un mot oublier. L'oubli se présente, de fait, comme l'outil de la mémoire et, en conséquence, comme

l'instrument de la métamorphose. Rappelons, à ce propos, ce que disait Juan Ramón Jiménez sur sa manière d'écrire :

> *Cada mañana voy a la playa del ayer y recojo (sólo) lo depurado por la mar de la noche, lo encendido por la aurora* [742].

Notons ici que si le poète tourne son regard vers le passé, ce n'est pas pour le faire revivre mais bien plutôt parce qu'il est une partie intégrante du cosmos et que découvrir, entrer dans le domaine du passé, est une manière d'explorer les sources mêmes de l'être :

> *El pasado no puede pasar, no puede ser nunca pasado, porque está en la memoria de cada hombre.*
>
> *Cada hombre lo empieza de nuevo en su idea presente y lo va pasando al eterno futuro* [743].

La position de l'auteur vis-à-vis de la mémoire et du temps éclaire, à notre avis, les derniers vers du sonnet LII, « Esperanza », lorsque la voix déclare, dans le dernier tercet :

> *La carne se me torna más divina,*
> *viejas, las ilusiones encanecen,*
> *y lo que espero ¡ ay ! es mi pasado.*

Cette exploration, on l'a dit, se réalise, paradoxalement, grâce à l'oubli, dans la mesure où, comme le rappelle le poète :

---

[741] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 407-408, aphorisme n° 2490.
[742] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 413, aphorisme n° 2526.

Los sueños no viven en el país de la memoria, sino en el del olvido.
Son la memoria del olvido. Es decir, el secreto [744].

On comprend mieux probablement dans ces conditions, et à la lumière de cet aphorisme, ce qu'exprime la voix poématique dans le dernier tercet de « Rey de vanidades » :

Volví a ser yo. Las flores de mi frente
volaron cual doradas mariposas,
y me quedé hecho el rey del olvido [745].

Bien évidemment, la lecture de ce tercet n'est pas exclusive et, comme tout grand texte, les interprétations restent multiples ; toutefois, la valeur qui vient d'être donnée à l'oubli semble, en quelque sorte, infléchir la lecture que l'on peut avoir de cette strophe[746]. Loin de déboucher sur l'échec, le songe apparaît ici véritablement comme le moyen d'atteindre, par l'oubli, la métamorphose, l'essence des êtres et des choses.

---

[743] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957) (metamórfosis, IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 737, aphorisme n° 4059.
[744] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía II, Metamórfosis, IV*, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, *op. cit.*, p. 86, aphorisme n° 4503.
[745] On pourrait une fois encore rappeler ce qu'écrivait Ramón del Valle-Inclán à propos de l'oubli :

> « Más alcanza quien más olvida, porque aprende a gozar la belleza del mundo intuitivamente, y a comprender sin forma de concepto, ni figura de cábala, ni de retórica ».

Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 66.
[746] Le poète dit encore, en ce qui concerne l'oubli :

> « OLVIDAR es vencer ».

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía II, Metamórfosis, IV*, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, *op. cit.*, p. 90, aphorisme n° 4521.

↳ Le songe : sens et essence.

Au terme de ces quelques lignes, nous pensons que le songe est véritablement, chez Juan Ramón Jiménez et plus précisément dans *Sonetos espirituales* le moyen d'accéder à l'essence. C'est le sens que nous donnons à ces quelques vers du sonnet « Rosal » :

¡ Cuán grato tú, rosal que, a la ventura,
abres junto al laurel de mi ventura !
Me das el sueño, y luego, a la mañana,
cambias mi sueño por tu esencia pura.

Le songe se présente donc comme le reflet de la mémoire et en vient à être l'expression poétique de la mémoire véritable. C'est là encore le sens que nous donnons au sonnet XXX, « Siesta » :

Tenía el niño al pajarillo ciego
en una noria de juguete atado,
vendado el ojo que dejó vendado
ya el destino sin fe.

Me dormí luego,
partido el corazón, como si el juego
triste lo hubiera a él, agigantado,
roto ; después, entre lo trastornado
del soñar, era él pájaro de fuego.

Llama sólo, ojos toda, y noria, a una,
en la que mi dolor loco giraba

sacándome mi sangre con mis ojos ;

¡ sangre de luz, nueva mañana y luna
nueva, que un campo mágico regaba,
trocando en azucenas los abrojos !

Dans ce sonnet s'expriment toute la violence du songe et toutes les métamorphoses qui peuvent découler de lui. Le songe apparaît comme un reflet de la mémoire véritable : son sens nous est donné de façon brute et sans aucune explication. De la sorte, on peut dire que le songe, à lui seul, fait sens. Mais que peut bien nous apprendre le songe que nous avons ci-dessus retranscrit ?

↳ La roue comme l'une des images emblématiques du songe.

Ce songe semble illustrer en partie notre propos. En effet, la noria de l'enfant, au deuxième vers, se métamorphose, grâce au songe, en une gigantesque roue faite, tout à la fois, de feu et d'yeux[747]. Nous pensons que ce songe constitue une évocation indirecte non seulement de Dieu mais également de la perfection, atteinte grâce au songe. De fait, la perfection est suggérée dans le dernier vers du dernier tercet lorsque le locuteur déclare que son « martyre » rend possible la métamorphose des ronces en lis. Par ailleurs, on sait que la

[747] La symbolique du feu nous renvoie très clairement à la spiritualité et à l'inspiration. On songe, à ce propos, aux langues de feu qui se sont manifestées aux apôtres lors de la première fête de la Pentecôte. En ce sens, le feu est l'élément purificateur et spirituel en ce qu'il est, également, associé à la lumière et à la force de l'esprit. La symbolique de l'œil est, quant à elle, beaucoup plus intéressante et plus complexe. L'œil est très souvent associé dans la symbolique à la lumière et aux facultés de perception spirituelles. Il est symbole de sagesse absolue ; nous avons tous à l'esprit la queue du paon constellée de centaines d'yeux qui font de cet oiseau le symbole même de l'éternité. La forme de l'œil et la matière qui le compose en font un symbole riche. Par sa forme, il est fortement lié à la roue, aux astres. Le blanc de l'œil peut évoquer la pureté de l'éther, son éclat. La pupille renvoie, bien souvent, dans la symbolique, aux étoiles de l'espace céleste. L'eau qui le constitue est fréquemment apparentée à l'eau, qui descend des ruisseaux des sphères supérieures, et vient imbiber l'éther afin qu'il ne soit pas altéré par la couche supérieure de feu. Sa forme en amande est, par ailleurs, comme une mandorle vue horizontalement. Nous sommes ici en présence de deux symboles forts du spirituel et du divin. Deux symboles, donc, qui trouvent parfaitement leur place dans l'économie générale de ce sonnet. En ce qui concerne les rapports qu'entretiennent le regard et le divin, on pensera au livre de Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, préface de Claude Lefort, Gallimard, folio essais, 1964.

roue et le feu renvoient, dans la symbolique traditionnelle, au cycle tout entier du tourbillonnement de la création et de ses transformations successives. Référons-nous en particulier à l'*Épître de Jacques* :

> *Voyez quel petit feu qu'embrase une immense forêt : la langue aussi est un feu. […], cette langue […] : elle enflamme le cycle de la création* [748].

Par ailleurs, cette gigantesque roue, d'yeux et de feu, n'est pas sans évoquer cette vision divine d'Ézéchiel :

> *[…] il y avait une roue sur la terre, près des animaux, devant leurs quatre faces. A leur aspect et à leur structure, ces roues semblaient être de chrysolithe, et toutes les quatre avaient la même forme ; leur aspect et leur structure étaient tels que chaque roue paraissait être au milieu d'une autre roue. En cheminant, elles allaient de leurs quatre côtés, et elles ne se tournaient point dans leur marche. Elles avaient une circonférence et une hauteur effrayantes, et à leur circonférence les quatre roues étaient remplies d'yeux tout autour* [749].

Dans le sonnet de Juan Ramón Jiménez, cette roue, issue du songe de la voix poématique et des métamorphoses qu'il génère, est une évocation du divin. Le rapprochement avec le texte d'Ézéchiel fait qu'elle se présente, en quelque sorte, comme la matérialisation de la révélation. Dans cette composition, le songe atteint son terme, l'exercice spirituel de la mémoire joue son rôle, faisant émaner de l'oubli, grâce à des métamorphoses successives, l'essence même de

[748] *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2000, p. 2116 Jc. **3.** 4.

la création. Sur cette roue, le poète se trouve tout à la fois au centre et à la périphérie. Il est immobile et créateur en ce qu'il est centre[750], mais, parallèlement, sa position périphérique fait qu'il est également créateur de métamorphoses. Le martyre évoqué par la voix peut, selon nous, être celui du poète lui-même, ce martyre dont parle Juan Ramón Jiménez :

> *¡ Qué inmenso martirio este de Yo Creador ; de tener que dar carne a todas mis ideas [751] !*

On perçoit donc combien la mémoire joue un rôle déterminant pour le poète. On constate que, d'un certain point de vue, le songe apparaît comme le reflet même de cette mémoire et que le songe, pour reprendre une image jiménienne, se constitue véritablement en mémoire de l'oubli. L'oubli, on l'a vu, est à considérer ici, d'une certaine façon, comme l'outil même de la réminiscence ; cet oubli qui renferme la source même de toute création, de la création.

Mais si la mémoire s'exprime par des images, elle s'exprime également à travers la langue ainsi qu'à travers certaines figures de rhétorique.

⇨ Les figures de la mémoire.

Au sein des *Sonetos espirituales*, la comparaison est l'une des figures récurrentes les plus liées à la mémoire. La forte utilisation qui en est faite

---

[749] *La Sainte Bible*, qui comprend l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, traduits sur les textes originaux hébreux et grecs par Louis Segond, docteur en théologie, La Maison de la Bible, Genève, 1943, Ézéchiel, **1.** 15-18, p. 633.

[750] Dans un aphorisme, le poète insiste sur la difficulté d'avoir, dans un monde qui ne cesse de bouger, une certaine fixité. C'est ainsi qu'il écrit :

> « ¡Qué trabajo, qué inmenso trabajo para creerse fijo en un mundo de movimiento ! »

Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 484, p. 108.

dénote, chez le locuteur poématique, les efforts de remémoration de ce dernier. On assiste, dans certains des sonnets du recueil, à une véritable avalanche de comparatifs. On pense, en particulier, au sonnet XV, qui a pour titre « Retorno fugaz » :

¿ Cómo era, Dios mío, cómo era ?
– ¡ Oh, corazón falaz, mente indecisa ! –
¿ Era como el pasaje de la brisa ?
¿ Como la huída de la primavera ?

Dans ce quatrain, la répétition de l'introducteur syntaxique « comme », au troisième et au quatrième vers, met en relief les tentatives éperdues du « moi » pour se remémorer le « toi ». Cette répétition incantatoire, presque une litanie, de l'adverbe « comme », d'abord sous la forme interrogative ensuite sous la forme affirmative, permet de pénétrer l'espace de l'oubli, du secret, et se révèle, pour la voix, un moyen qui offre la possibilité d'arracher à l'oubli ne serait-ce qu'une bribe de souvenir, qui l'aide ainsi dans sa quête de l'essence :

Tan leve, tan voluble, tan ligera
cual estival vilano… ¡ Sí ! Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa…
¡ Vana en el aire, igual que una bandera !

Ce procédé est d'autant plus sensible dans un sonnet tel que « Al soneto con mi alma », dans lequel on ne compte pas moins de huit comparaisons en l'espace de huit vers :

[751] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 1686, p. 282.

Como en el ala el infinito vuelo,
cual en la flor está la esencia errante,
lo mismo que en la llama el caminante
fulgor, y en el azul el solo cielo ;

Como en la melodía está el consuelo,
y el frescor en el chorro, penetrante,
y la riqueza noble en el diamante,
así en mi carne está el total anhelo.

Certaines de ces comparaisons apparaissent comme l'unique outil que possède le locuteur poématique pour dire l'indicible et « donner à voir » l'invisible. C'est du moins ainsi que nous percevons la comparaison qui se trouve dans le premier quatrain de « A mi pena » :

De blanco toda, casta y verdadera,
con la mañana pálida en la frente,
eras de pronto como la reciente
rosa de nunca vista primavera.

On notera que dans cette strophe, ni le comparant ni le comparé ne renvoient à une réalité tangible, visible et connue. C'est ici la marque que nous sommes véritablement dans le domaine du spirituel. L'espace de spiritualité est intimement lié, comme on le voit dans cette strophe, tout à la fois à la mémoire, au songe et à la métamorphose.

Mais il est une autre figure de rhétorique qui nous semble, également, étroitement liée à la remémoration. Nous songeons, ici, au chiasme. Bien qu'il soit d'une utilisation beaucoup plus rare, celui-ci porte la marque même de la quête des origines et de l'essence. Il matérialise, en quelque sorte, les

retrouvailles du locuteur poématique avec l'unité originelle. Pour ne pas multiplier les exemples, nous ne citerons que le dernier tercet du sonnet XXVII, « Noches ideales », en prêtant une attention toute particulière au dernier vers :

> *Al través del aroma de la acacia,*
> *juegan como dos niños inmortales*
> *el cielo humano y la celeste frente.*

Au quatorzième vers, le locuteur poématique, grâce au chiasme, parvient non seulement à réunir le ciel et la terre, mais il pare l'espace céleste des couleurs de l'humain. L'humain et le divin sont, ici, étroitement imbriqués, et cette imbrication n'est pas sans nous rappeler les premières lignes du premier fragment de *Espacio* :

> *"Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo." Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido* [752].

Les figures de la comparaison et du chiasme se révèlent donc bien comme les outils qui permettent au locuteur poématique de pénétrer, par paliers successifs, l'espace de l'oubli, et d'atteindre ainsi le monde de l'essence et du divin. Cependant, pour que la mémoire devienne divine, il faut non seulement

[752] Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, Fragmento primero, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit.*, p. 96.

qu'elle entre dans l'espace de l'oubli, mais aussi qu'elle accède à la conscience car, sans la conscience, la mémoire n'est rien.

♦ Mémoire et conscience.

De fait, c'est l'accession à la conscience qui va permettre à la voix d'atteindre ce qu'elle appelle, en particulier dans *Dios deseado y deseante*, « lo hermoso conseguido ».

⇨ El « […] dios de lo hermoso conseguido ».

↳ Le palindrome.

Ce dieu de « lo hermoso conseguido » se manifeste essentiellement de deux façons différentes. Linguistiquement, tout d'abord, par l'intermédiaire d'une figure qui n'est autre que le palindrome. Les mots qui peuvent être lus aussi bien de gauche à droite que de droite à gauche sont, visiblement, plus aptes que les autres – et l'on peut comprendre pourquoi – à matérialiser l'accession à cette beauté divine et absolue. Leur nombre n'est pas très élevé, mais ceux que l'on rencontre dans *Sonetos espirituales* sont, selon nous, hautement symboliques. On se réfèrera, ici, aux deux principaux, à savoir le demi-palindrome « rama » et le palindrome « oro », que l'on rencontre, par exemple, dans « Rama de oro » et dans « A mi alma ». Ces deux palindromes disent bien le rapport étroit et précieux qui existe entre l'amour, l'arbre et la poésie. L'amour de la voix pour l'arbre, tout à la fois symbole de la nature, de la vie et de la poésie, est très clairement affirmé par le substantif « rama » qui, lorsqu'il se lit de droite à gauche, se métamorphose en verbe « amar ». Dans le sonnet XL, qui a pour titre « A mi alma », les rapports entre l'âme, la beauté et l'arbre sont, de fait, patents :

Siempre tienes la rama preparada
para la rosa justa ; andas alerta
siempre, el oído cálido en la puerta
de tu cuerpo, a la flecha inesperada.

Mais ce dieu de « lo hermoso conseguido » se manifeste, également, visuellement dans la mesure où il se matérialise dans la rose, fleur récurrente s'il en est dans *Sonetos espirituales* et dans toute l'œuvre du poète d'ailleurs.

↳ La rose.

Il nous a déjà été donné d'observer les multiples facettes du symbole de la rose, en particulier dans le chapitre consacré aux végétaux[753]. Mais il faut préciser ici que le surgissement de la rose dénote, le plus souvent, l'accès à la conscience de la beauté et donc à la conscience du divin. La rose dans laquelle se cristallise l'amour est de fait l'élément qui, essentiellement, guide la voix poématique et lui montre les chemins intérieurs qu'il lui faut suivre si elle veut accéder à la conscience de la beauté et à la révélation. C'est ainsi que nous entendons le sixième vers du deuxième sonnet intitulé « Primavera », lorsque le locuteur poématique parle de cette

rosa de los caminos interiores,

De même, il n'est pas étonnant non plus, dans « Muro con rosa », que la rose s'alimente du souvenir :

[753] Nous songeons, ici, au chapitre intitulé : « La genèse infinie du monde ou la chrysalide de l'espace jiménien ».

Nutriré tu fragancia misteriosa
con el raudal de mi recuerdo oscuro,

En ce sens, la rose, et par voie de conséquence le rosier, apparaissent souvent comme les symboles même de la révélation, à l'image de la roue dont le symbolisme est très proche. Le premier quatrain du sonnet intitulé « Rosal » en apporte comme la confirmation :

¡ Cuán grato tú, rosal que, a la ventura,
abres junto al laurel de mi ventana !
Me das el sueño, y luego, a la mañana,
cambias mi sueño por tu esencia pura.

Les deux derniers vers du quatrain sont particulièrement significatifs. La rose matérialise, ici, le fait que la voix poématique accède à la conscience, tandis que celle-ci se réalise dans cet espace qui voit se métamorphoser le songe en essence pure. Cela explique l'immense pouvoir qui est le sien ; pouvoir que l'on constate à la lecture du premier tercet de ce même sonnet :

Lo finges todo, y todo con tus alas
sujetas, sin pedirme por tu vida,
lo llenas todo de fragancia y colores.

Cette rose n'est autre que la norme même des roses, comme le déclare le locuteur poématique dans « A mi alma », lorsqu'il dit à son âme :

Tu rosa será norma de las rosas

Elle s'apparente à cette troisième rose esthétique dont parle Ramón del Valle-Inclán :

> *La tercera rosa estética apenas se anuncia en el alba del día, rosa enigmática del matiz, su aroma perdura en todas las vidas, a través de las horas y de las mudanzas : Con las vidas nace, con las vidas muere. El matiz, modo el más sútil de amar la belleza, es intuición quietista que intenta el conocimiento de todas las cosas por aquella condición que no muda en ellas, y busca necesariamente al hombre en el secreto de su conciencia, como él se busca a sí mismo, y en la responsabilidad que le hace eterno para el enjuiciamiento de Dios* [754].

En un mot, la rose peut apparaître, chez le locuteur poématique, comme la conscience de l'équilibre parfait qui se fait jour entre fond et forme. Un équilibre tellement parfait que l'un et l'autre ne font, ou ne forment, plus qu'un. Nous retrouvons cette idée lorsque Juan Ramón Jiménez dit :

> *La rosa ¿ cómo está desnuda y vestida a un tiempo* [755] *?*

La conscience est donc, d'un certain point de vue, la marque même de l'accès au divin.

⇨ Dieu de la conscience, conscience de dieu.

Même si, en 1917, la conscience n'est pas clairement nommée dans *Sonetos espirituales*, elle est, malgré tout, très présente et joue un rôle

[754] Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 128.
[755] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía jeneral en prosa (1898-1954) (Metamórfosis IV)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aphorisme n° 801, p. 158.

fondamental. Ainsi, par exemple, dans « Voz de niño » le locuteur poématique prend véritablement conscience de l'essence même de la beauté absolue qui s'exprime à travers cette voix céleste qu'il entend :

¿ Lo oí ? ¡ Sí ! … De una voz que no habló aquí,
brote celeste, hijo de cristal,
mecido por la cuna virginal
de la estrella que, en sueños, escogí.

¿ Del primer corazón que amó – ¿ lo vi ? –
lucero matinal, digo, triunfal
grito que, trastornado, matinal
lucero creyó el sueño ?… ¿ Lo oí ? ¡ Sí !
¡ Sí !

– Igual que una vez que oí, tornando
de madrugada al valle, un raudal duro
y fino, que la luna con su plata
última libertada aún del puro
primer sol ; ya en la vida y aún soñando… –

¡ Voz de niño, más que el silencio grata !

Cette voix vient à peine de sortir du songe et de l'oubli. Ce qui s'exprime ici, c'est la prise de conscience progressive d'un locuteur qui s'émerveille d'avoir, à l'issue de ce cheminement spirituel, atteint l'objet de sa quête. Une voix est bel et bien née, celle du poète. Une voix jeune et neuve, une voix d'enfant. De cet enfant, probablement, qu'évoque Ramón del Valle-Inclán lorsqu'il écrit :

Cuando mires tu imagen en el espejo mágico, evoca tu sombra de niño. Quien sabe del pasado, sabe del porvenir. Si tiendes el arco, cerrarás el círculo que en ciencia astrológica se llama anillo de Giges [756].

Cette voix possède désormais la pureté des origines et peut s'exclamer, dans le dernier tercet de « Otoño » :

En una decadencia de hermosura,
la vida se desnuda, y resplandece
la escelsitud de su verdad divina.

Nous voyons donc clairement désormais que ce recueil est, de fait, habité par la métamorphose et la spiritualité, mais que cette métamorphose et que cette spiritualité ne peuvent exister que grâce à ce que nous avons appelé, en reprenant une expression du poète, la mémoire de l'oubli et la conscience. Il est à souligner que cette spiritualité ne se manifeste poétiquement que par l'intermédiaire, précisément, de la métamorphose. De fait, la métamorphose dont l'essence est de l'ordre du mouvement, du principe de vie, permet poétiquement au spirituel de s'exprimer pleinement. Tous les thèmes qui informent l'œuvre ultérieure de Juan Ramón Jiménez se mettent en place dans *Sonetos espirituales*. Ils ne demandent qu'à se développer, qu'à s'enrichir et à se préciser. En cela, *Sonetos espirituales*, œuvre trop souvent négligée, constitue une étape déterminante dans le cheminement poétique de Juan Ramón Jiménez. Le dieu jiménien apparaît déjà, bien que de façon sous-jacente, sous les traits qu'il aura dans « La transparencia, dios, la transparencia », lorsque le maître écrit :

[756] Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, *op. cit.*, p. 85.

[…]

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo ;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

et qu'il ajoute quelques vers plus loin :

Tú, esencia, eres conciencia ; mi conciencia
y la de otros, la de todos,
con forma suma de conciencia ;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí, como mi forma [757].

[757] In Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van) 1936-1954*, *op. cit.*, p. 265.

CONCLUSION

Nous ne souhaitons pas imposer ici au lecteur une conclusion longue et fastidieuse qui ne ferait que reprendre ce qui fut, bien souvent, amplement développé dans les pages qui précèdent. Nous ne désirons pas, non plus, donner à cet ouvrage la confortable illusion de la finitude, la sensation du système clos et de la question définitivement réglée. Cette position serait aux antipodes aussi bien de la métamorphose elle-même que de la philosophie de Juan Ramón, lui qui se percevait comme le « martyr d'un éternel projet fugitif. ». Nous nous contenterons simplement de rappeler l'itinéraire suivi.

Nous sommes parti tout d'abord de l'espace-temps du poète, perçu comme périphérique, puis nous nous sommes pris à rêver sur cet espace. Ce rêve, progressivement, en décrivant des cercles concentriques, nous a conduit jusqu'à son centre, la mémoire de l'oubli ; la mémoire de sa périphérie paradoxalement aussi. Une espèce d'exercice spirituel en quelque sorte, une prise de conscience où l'on s'aperçoit que ce qui voile est aussi ce qui peut révéler. Un cheminement qui nous a mené au recueillement, à la spiritualité, à la métamorphose et donc, nous l'espérons, au recueil. Ce chemin, rappelons-le, s'est fondé essentiellement sur une réflexion sur les mots et sur le langage jiménien.

Nous souhaitons, une dernière fois, nous faire l'écho de ces quelques vers du poète andalou extraits de *Espacio*, des vers dans lesquels nous ne verrons aucune provocation mais bien plutôt tout à la fois une certaine modestie et une invitation ardente :

> *¿ Un libro, libro ? Bueno es dejar un libro grande a medio leer, sobre algún banco, lo grande que termina ; y hay que darle una lección al que lo quiere terminar, al que pretende que lo terminemos* [758].

[758] Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, Fragmento primero, édition bilingue, traduction et présentation de Gilbert Azam, Ibériques, José Corti, 1988, p. 46.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie comporte 328 références. Est indiqué entre parenthèses le nombre d'éléments bibliographiques par catégories.

– I – Œuvres de Juan Ramón Jiménez : (43)

Alerta, introducción y notas de Francisco Javier Blasco Pascual, ediciones Universidad de Salamanca, 1983.
Antolojía jeneral en prosa (1898-1954), selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
Antología comentada, edición de Antonio Sánchez Barbudo, ilustración de John Rosenfeldt, ediciones de la Torre, Colección Germinal n° 8, Madrid, 1986.
Antología poética, prólogo y selección de Germán Bleiberg, Alianza Editorial, « El Libro de Bolsillo », Madrid, 1993, trois volumes.
Belleza, editorial Losada, Buenos Aires, 1959.
Canción, facsímil de la primera edición (1936), Seix Barral, Biblioteca Nueva, Madrid, 1993.
Cartas antología, edición Francisco Garfias, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1992.
Cartas literarias, editorial Bruguera, Barcelona, 1977.
Con la rosa del mundo (1896-1954), libro transcrito y orquestado por Emilio Ríos, ediciones La Poesía, señor Hidalgo, Barcelona, 2002.
Diario de un poeta recién casado (1916), edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 1998.
El andarín de su órbita, colección Novelas y Cuentos, Madrid, 1974.
El modernismo, apuntes de curso (1953), edición de Jorge Urrutia, Consejería de educación y cultura, Comunidad de Madrid, Visor, Madrid, 1999.
Elejías (1907-1908), edición y prólogo de Francisco Garfias, editorial Losada, Buenos Aires, 1964.
Elejías Andaluzas, edición de Arturo del Villar, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1994.
Espace, édition bilingue, traduction et présentation de Gilbert Azam, José Corti, Paris, 1988.
Españoles de tres mundos, introducción de Ricardo Gullón, Alianza Editorial, Alianza Tres, Madrid, 1987.

Estío (A punta de espina) (1915), editorial Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, 1975.
Guerra en España (1936-1953), introducción, organización y notas de Ángel Crespo, Seix Barral Biblioteca Nueva, Barcelona, 1985.
Historias y cuentos, edición Arturo del Villar, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1994.
Ideolojía (1897-1957), metamórfosis IV, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Anthropos editorial del hombre, Barcelona, 1990.
Ideolojía II, metamórfosis IV, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1998.
La estación total con las Canciones de la nueva luz (1923-1936), Tusquets editores, Barcelona, 1994.
La muerte, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral, Barcelona, 1999.
La realidad invisible, edición de Diego Martínez Torrón, Cátedra, Madrid, 1999.
Libros de Madrid (Prosa), edición de José Luis López Bretones, introducción de Sánchez Robayna, ed. Hijos de Muley-Rubio, Madrid, 2001.
Libros de prosa, vol. I, edición de Francisco Garfias, Aguilar, (Biblioteca de Premios Nobel), Madrid, 1969.
Lírica de una Atlántida (1936-1954), *En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van,* edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.
Nueva antología, estudio preliminar y selección de Aurora de Albornoz, ediciones Península, Barcelona, 1986.
Pierre et ciel, édition bilingue, préface et traduction de Bernard Sesé, José Corti, Paris, 1990.
Platero y yo (Elegía andaluza) 1907-1916, edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 1996.
Poemas, Selección de Pere Gimferrer, Plaza & Janés editores, Barcelona, 1998.
Poemas májicos y dolientes (1909), edición y prólogo de Francisco Garfias, editorial Losada, Buenos Aires, 1965.
Poesía (1917-1923), Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, 1946.
Poesías últimas escojidas (1918-1958), edición, prólogo y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Espasa-Calpe, selecciones Austral, Madrid, 1982.
Política poética, presentación Germán Bleiberg, Alianza editorial, Madrid, 1982.
Segunda antolojía poética (1898-1918), edición Jorge Urrutia, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1995.
Selección de prosa lírica, edición Francisco Javier Blasco Pascual, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1990.

Sonetos espirituales (1914-1915), Biblioteca clásica y contemporánea editorial Losada, Buenos Aires, 1970.
Sonetos espirituales (1914-1915), prólogo de Allen W. Phillips, Taurus, Madrid, 1982.
Tercera antolojía poética (1898-1953), texto al cuidado de Eugenio Florit, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1970.
Tiempo, introducción y notas de Mercedes Juliá, Biblioteca Breve, Barcelona, 2001.
Unidad, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 1999.
Y para recordar por qué he venido, selección, edición e introducción de Francisco Javier Blasco Pascual, ed. Pre-Textos, Valencia, 1990.

– II – Articles et ouvrages critiques sur Juan Ramón Jiménez et sur son œuvre : (59)

Aguado-Andreut, Salvador, ***En torno a un poema de Juan Ramón Jiménez***, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1967.
Alarcón Sierra, Rafael, ***Juan Ramón Jiménez, Pasión perfecta***, editorial Espasa Calpe, Madrid, 2003.
Amigo Fernández de Arroyabe, María Luisa, ***« El mito de Narciso, arquetipo ontogénico del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez »***, *Letras de Deusto,* vol. 13, n° 25, université de Deusto, Bilbao, janvier-avril, 1983.
Azam, Gilbert, ***L'œuvre de J.R. Jiménez*** *(Continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole)*, thèse soutenue le 3 février 1978 à l'université de Toulouse II, Atelier de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, Lille ; Diffusion Librairie Honoré Champion, 7 quai Malaquais, Paris, 1980.
Bellveser, G., ***« Juan Ramón, poeta espiritual »***, *Revista del Colegio Mayor Reyes Católicos*, n° 5, Valladolid, 1959.
Bertrán I Oriola, Manuel, **« Últim sonet espiritual »** (Poema), *San Jorge*, n° 31, Barcelona, julio 1958, pág. 53.
Blasco Pascual, Javier, ***Poética de Juan Ramón***, ediciones Universidad Salamanca, 1981.
Bleiberg, Germán, ***Juan Ramón Jiménez y la Generación del 36***, pronunciada en La Rábida el 29 de julio de 1982, en las sesiones del VII Congreso de la asociación Europea de Profesores de Español.
Cabañas, Pablo, ***« La aliteración de las vocales tónicas en los Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez »***, homenaje a Samuel Gil y Gaya, Vos-Bibliograf, Barcelona, 1979.

Cabañas, Pablo, ***« Sobre la rima en los sonetos de Juan Ramón Jiménez »***, *in* University of British Columbia Hispanic Studies, Tamesis Book, 1974.
Campoamor Gonzáles, Antonio, ***Bibliografía de Juan Ramón Jiménez***, ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 943 pages, Huelva, 1999.
Champourcin, Ernestina de, ***« La memoria con el tiempo dentro »***, *in Estudios juanramonianos ofrecidos a Francisco H. – Pinzón en su LXXV cumpleaños*, edición de Arturo del Villar, Los Libros de Fausto, Madrid, 1993.
Chiappini, Gaetano, ***« La poética del yo y las antinomias de la dialéctica amorosa en los 'Sonetos espirituales' de Juan Ramón Jiménez »***, *in* Lavori Ispanistici, Série V, Università degli Studi di Firenze, C. Cursi Editore & F., 1986.
Ciplijauskaité, Biruté, ***« La soledad anhelada y conquistada de Juan Ramón Jiménez »***, *in La cultura spagnola durante e dopo il franchismo,* Roma, 1982.
Crespo, Ángel, ***Juan Ramón Jiménez y la pintura***, ediciones Universidad Salamanca, 1999.
Dethorey, Ernesto, ***Juan Ramón Jiménez, místico de la poesía***, leída en la Borgarskolan de Estocolmo, el día 1 de noviembre de 1951.
Diaz-Plaja, Guillermo, ***Juan Ramón Jiménez en su poesía***, Aguilar, Ensayistas hispánicos, Madrid, 1958.
Domínguez Sío, María Jesus, ***La pasión heroica (Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez : dos vidas cumplidas)***, prólogo de Arturo del Villar, Los Libros de Fausto, colección "Anaquel de ensayos", vol. 4, Madrid, 1994.
Fernández Almagro, M., **« *Sonetos espirituales*, por Juan Ramón Jiménez »**, *ABC*, Madrid, 23 agosto 1957.
García Calero, Jesús, ***« La obra final de Juan Ramón Jiménez llega a España cuarenta años después de su muerte »***, Documentos ABC, 29 de junio de 1999.
García Martín, José Luis, ***« Nuevas metamórfosis de Juan Ramón Jiménez »***, *in Cómo tratar y maltratar a los poetas,* Gijón, Llibros del Pexe, colección Universos, vol. 9, 1996.
García Nieto, José, **« Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez (1914-1984) »**, *ABC*, Madrid, 28 agosto 1984, pág. 3.
García-Posada, Miguel, ***« Juan Ramón Jiménez, a nueva luz »***, Journal El País du 27 mars1999.
Gómez Redondo, Fernando, ***Teoría de una poética***, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996.
Gonzáles, Ángel, ***Juan Ramón Jiménez,*** ediciones Júcar, Barcelona, 1981.
Goulard, Matica, ***Juan Ramón Jiménez y la crítica en Escandinavia***, Instituto Ibero-Americano Gotemburgo Suecia, « Ínsula », Madrid, 1963.
Guerrero Ruiz, Juan, ***Juan Ramón Jiménez de viva voz***, Volumen 1 (1913-1931), Pre-Textos, 1998.

Guerrero Ruiz, Juan, ***Juan Ramón Jiménez de viva voz***, Volumen 2 (1932-1936), Pre-Textos, 1999.
Gullón, Ricardo, ***Conversaciones con Juan Ramón Jiménez***, Taurus, Madrid, 1958.
Gullón, Ricardo, ***Estudios sobre Juan Ramón Jiménez***, editorial Losada, Buenos Aires, 1960.
Juliá, Mercedes, ***El universo de Juan Ramón Jiménez***, (Un estudio del poema « Espacio »), ediciones de la Torre, Madrid, 1989.
Lira, Osvaldo, ***Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez***, Santiago Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía y Letras de la Educación. Edición del Centro de Investigaciones Estéticas, Santiago de Chile, 1969.
López Martínez, María Isabel, ***La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez***, de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
Maurer, Christopher, ***Más allá de Eco y Narciso : J.R.J y Jorge Guillén***, conférence prononcée à l'Université de Murcie le 27 octobre 1993 et à Wellesley College, de Wellesley, Massachusetts, le 6 novembre.
Naharro-Calderón, J. M., ***Entre el exilio y el interior : el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez***, Anthropos, Barcelona, 1994.
Naval, Eduardo, ***« La Lisislírica y la boca del Dragón »***, *in Examen de ingenios. Los noventayochos,* Aguilar, Madrid, 1971.
Olmo Iturriarte, Almudena del, ***El concepto de conciencia en "La estación total", de Juan Ramón Jiménez***, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 1993.
Olmo Iturriarte, Almudena del, ***La estación total de Juan Ramón Jiménez***, Universitat de les Illes Balears, Col.lecció d'assaigs, 1994.
Olmo Iturriarte, Almudena del, ***En torno a espacio de Juan Ramón Jiménez***, Ensayos Monograma, Palma de Mallorca, 1995.
Palau de Nemes, Graciela, ***Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*** *La poesía desnuda*, segunda edición completamente renovada (édition en deux volumes), Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974.
Paraíso, Isabel, ***Cómo leer a Juan Ramón Jiménez***, guías de lectura Júcar, Barcelona, 1990.
Pau, Antonio, ***Juan Ramón Jiménez. El Poeta en el jardín***, ilustraciones de Ángeles Echave-Sustaeta, editorial Trotta, Valladolid, 2000.
Pérez Romero, Carmen, ***Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona***, Universidad de Extremadura, colección *El Criticón,* 1, Cáceres, 1981.
Plana, Alejandro, ***« Sonetos espirituales, Estío, Platero y yo,* y *Diario de un poeta recién casado »***, *La Provincia*, Huelva, 30 junio 1917.
Predmore, Michael P., ***La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez***, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975.
Pujante, José David, ***De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez***, Universidad de Murcia, 1988.

Ríos, Emilio, ***Guía para explorar Con la Rosa del Mundo de Juan Ramón Jiménez***, La Poesía, señor hidalgo, Barcelona, 2002.
Romarelo, Sánchez, ***« J. R. J. : El pajarito verde (El poema como enigma) »***, *in Estudios en honor a Ricardo Gullón, Society of Spanish and Spanish-American Studies 1984*.
Rosemblat, Ángel, ***Nuestra lengua en ambos mundos***, editores-Alianza editorial, Navarra, 1971.
Santos Escudero, Ceferino, ***Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*** *(El influjo oriental en "Dios deseado y deseante")*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975.
Schonberg, Jean-Louis, ***Juan Ramón Jiménez ou le chant d'Orphée***, la Baconnière, Neuchâtel, 1961.
Segura, Carmen Alfonso, ***De poética en verso, Juan Ramón Jiménez***, Universidad de Sevilla, 1996.
Senabre, Ricardo, ***A. Machado y J.R. Jiménez : poetas del siglo XX***, Anaya, Madrid, 1991.
Senabre, Carmen Alfonso, ***« Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo »***, *in Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha,* editorial Anthropos-Universidad de Málaga, Barcelona, 1991.
Sobejano, Andrés, ***« Obras de Juan Ramón Jiménez. Sonetos espirituales »***, *Politechnicum*, año X, núm. 114, Murcia, junio 1917, pág. 86.
Suárez Miramón, Ana, ***« 'Retorno fugaz' de Juan Ramón Jiménez (Sonetos espirituales) »***, *in Comentarios de textos literarios hispánicos,* homenaje a Miguel Ángel Garrido, editorial Síntesis, Madrid, 1997.
Torres Nebrera, Gregorio, ***« Para una lectura de los Sonetos espirituales »***, *in Juan Ramón Jiménez en su Centenario*, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1981.
Valente, Ángel, ***« Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo »***, *in Las palabras de la tribú*, Tusquets editores, Barcelona, 1994.
Zimmermann, Marie-Claire, ***« D'un sonnet de Juan Ramón Jiménez »***, *in Variations autour de la poésie, hommage à Bernard Sesé*, Vol. 2, éd. Thomas Gómez, publication du C.R.I.I.A, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'université de Paris X-Nanterre, avec le concours du Conseil Scientifique de Paris-X, 2001.

– III – Œuvres littéraires ou philosophiques consultées en langue espagnole : (61)

Alberti, Rafael, ***La arboleda perdida***, Anaya & Mario Muchnik, Barcelone, 1996.

Alberti, Rafael, ***Marinero en tierra***, ***La amante***, ***El alba del alhelí***, edición de Robert Marrast, Clásicos Castalia, Madrid, 1972.
Alciato, ***Emblemas***, edición y comentario de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los Emblemas de Pilar Pedraza, ediciones Akal, 1985.
Aub, Max, ***Cuerpos presentes***, edición, introducción y notas de José-Carlos Mainer, Biblioteca « Max Aub », 2001.
Baroja, Pío, ***Opiniones y paradojas***, prólogo y selecciones de Miguel Sánchez-Ostiz, Tusquets editores, Barcelona, 2000.
Bécquer, Gustavo Adolfo, ***Rimas***, edición de José Luis Cano, Cátedra, Madrid, 1992.
Biedma, Jaime Gil de, ***Las personas del verbo***, edición Seix Barral, Barcelona, 1991.
Boscán, Juan, ***Obra completa***, edición de Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1999.
Cadalso, José, ***Obra poética***, ediciones, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993.
Castro, Rosalía de, ***En las orillas del Sar***, edición de Xesús Alonso Montero, Cátedra, Madrid, 1994.
Cernuda, Luis, ***Estudios sobre poesía contemporánea***, ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.
Cernuda, Luis, ***La realidad y el deseo***, edición de Miguel J. Flys, Clásicos Castalia, Madrid, 1983.
Cervantes, Miguel de, ***El ingenioso Don Quijote de la Mancha***, edición de Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, Madrid, 1986.
Darío, Rubén, ***Epistolario selecto***, selección y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, colección Joyas Bibliográficas, Chile, 1999.
Darío, Rubén, ***Prosas profanas y otros poemas***, edición de Ignacio M. Zuleta, Clásicos Castalia, Madrid, 1987.
Darío, Rubén, ***Azul…***, ***Cantos de vida y esperanza***, edición Álvaro Salvador, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1992.
Ficinio, Marsilio, ***De Amore, comentario a « El Banquete de Platón »***, editorial Tecnos, Madrid, 1994.
Ficinio, Marsilio, ***Sobre el furor divino y otros textos***, selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara, Anthropos editorial del hombre, Barcelona, 1993.
García Lorca, Federico, ***Obras completas***, trois volumes, Aguilar.
García Lorca, Federico, ***Poema del cante Jondo***, ***Romancero Gitano***, edición de Allen Josephus y Juan Caballero, Cátedra, Madrid, 1982.
García Lorca, Federico, ***Romancero Gitano, Oda a Salvador Dalí***, ***Poeta en Nueva York***, edición Mejicanos Unidos, México, 1979.
Garcilaso de la Vega, ***Poesía castellana completa***, edición de Consuelo Burell, Cátedra, Madrid, 1999.

Góngora, Luis de, ***Soledades***, edición de John Beverley, Cátedra, Madrid, 1982.
Góngora, Luis de, ***Fábula de Polifemo y Galatea***, edición de Alexander A. Parker, Cátedra, Madrid, 1983.
Góngora, Luis de, ***Letrillas***, edición de Robert James, Clásicos Castalia, Madrid, 1980.
Gracián, Baltázar, ***Agudeza y arte de ingenio***, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1974.
Gracián, Baltázar, ***El Criticón***, edición de Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 1984.
Guillén, Jorge, ***Cántico (1919-1950)***, edición Seix Barral, 1980.
Gutierre de Cetina, ***Sonetos y madrigales completos***, edición de Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid, 1990.
Hebreo, León, ***Diálogos de amor***, edición por José María Reyes Cano, PPU, Barcelona, 1993.
Hernández, Miguel, ***El rayo que no cesa***, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1969.
Herrera, Fernando de, ***Poesía castellana original completa***, edición de Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1997.
Juan de la Cruz, San, ***Obras completas***, revisión textual, introducción y notas al texto : José Vicente Rodríguez, introducciones y notas doctrinales : Federico Ruiz Salvador, editorial de Espiritualidad, Madrid, 1993.
Juaristi, Jon, ***« Diario de un poeta recién cansado »*** *in* ***Poesía reunida (1985-1999)***, colección Visor de Poesía, Madrid, 2000.
León, Fray Luis de, ***De los nombres de Cristo***, edición de Cristóbal Cuevas García, Cátedra, Madrid, 1980.
León Fray Luis de, ***Poesía***, edición de Juan Francisco Alcina, Cátedra, Madrid, 1986.
Machado, Antonio, ***Campos de Castilla***, edición de Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 1997.
Machado, Antonio, ***Soledades, Galerías y otros poemas***, edición de Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 1983.
Machado, Manuel y Antonio, ***Obras completas***, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1984.
Machado, Antonio, ***Prosas dispersas (1893-1936)***, edición de Jordi Doménech, colección voces / clásicas, 2001.
Meléndez Valdés, Juan, ***Poesía, obras completas I y II***, ediciones y prólogo de Emilio Palacios Fernández, ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1996.
Navarro Tomás, Tomás, ***Métrica española del siglo XX***, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1987.
Paz, Octavio, ***El arco y la lira***, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
Paz, Octavio, ***La hija de Rappaccini***, ediciones Era, México, 1990.

Paz, Octavio, ***La llama doble. Amor y erotismo***, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1994.
Paz, Octavio, ***Libertad bajo palabra, obra poética (1935-1957)***, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
Quevedo, Francisco de, ***Poesía varia***, edición de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1981.
Quilis, Antonio, ***Métrica española***, edición corregida y aumentada, Ariel, Barcelona, 1985.
Quintana, Manuel José, ***Poesías completas***, edición, introducción y notas de Albert Derozier, Castalia, Madrid, 1980.
Rossetti, Gabriel Dante, ***The House of life***, traducción, carta introductoria y notas de Adolfo Sarabia, edición bilingüe, Hiperión, Madrid, 2001.
Roubaud, Jacques, ***Poesía, etcétera : puesta a punto***, traduction de José Luis del Castillo Jiménez, Hiperión, Madrid, 1998.
Rueda, Salvador, ***Gran antología***, selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas, 3 volúmes, Málaga, Arguval, 1990.
Teresa de Jesús, santa, ***Obras completas***, transcripción, introducción y notas de Efren de la madre de Dios, O.C.D. y Otger Stegzink, O. Carm., Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1997.
Unamuno, Miguel de, ***Poesías***, edición de Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 1997.
Unamuno, Miguel, ***Obras completas***, Ricardo Senabre, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
Valle-Inclán, Ramón, ***La lámpara maravillosa***, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1997.
Vega Carpio, Lope de, ***Rimas I y II***, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-la-Mancha, 1993.
Vicente, Gil, ***Lírica***, edición de Armando López Castro, Cátedra, Madrid, 1993.
Villena, Luis Antonio de, ***Teoría y Poetas***, Pre-Textos, 2000.

– IV – Ouvrages critiques en langue espagnole : (29)

Alonso, Amado, ***Materia y forma en poesía***, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1986.
Alonso, Dámaso, ***Poesía española (ensayo de métodos y límites estilísticos)***, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Barcelona, 1993.
Alonso, Dámaso, ***Poetas españoles contemporáneos***, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1988.

Arce, Joaquín, ***La poesía del siglo ilustrado***, editorial Alhambra, Madrid, 1981.
Baehr, Rudolf, ***Manual de versificación española***, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1984.
Bello, Andrés y Rufino J. Cuervo, ***Gramática de la Lengua Castellana***, editorial Sopena Argentina, 1952.
Bouzet, Jean, ***Grammaire espagnole***, Belin, 1980.
Celma Valero, María del Pilar, ***La pluma ante el espejo***, Universidad de Salamanca, 1989.
Cobarruvias, Sebastián de, ***Tesoro de la Lengua Castellana o Española***, Turner, Madrid, 1984.
Domínguez Caparrós, José, ***Diccionario de métrica española***, Alianza editorial, Biblioteca de consulta, Madrid, 1999.
Domínguez Caparrós, José, ***Métrica española***, editorial Síntesis, Madrid, 2000.
García-Posada, Miguel, ***Poetas del 98***, Alfaguara Bolsillo, 1998.
Lathrop, T. A., ***Curso de gramática histórica española***, con la colaboración de Juan Gutiérrez Cuadrado, Ariel, Barcelona, 1984.
Lázaro Carreter, ***De poética y poéticas***, Cátedra, Madrid, 1990.
Lobo, Eugenio, ***Poetas líricos del XVIII***, BAE XLI, tomo I, Madrid, 1952.
López Estrada, Francisco, ***Métrica española del siglo XX***, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1987.
López Hernández, Marcela, ***El soneto y sus variedades (antología)***, ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998.
López-Morillas, J., ***El Krausismo español***, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980.
Luzán, Ignacio de, ***La poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies***, ed. Russel P. Sebold, editorial Labor, Barcelona, 1977.
Marchese, Angelo, Forradellas, Joaquín, ***Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria***, Ariel, Barcelona, 2000.
Melquiades, Andrés, ***San Juan de la Cruz***, Creencias, colección Temas de hoy, Madrid, 1996.
Moliner, María, ***Diccionario de uso del español***, Gredos, Madrid, 1981.
Munárriz, Jesús, ***Un siglo de sonetos en español***, Hiperión, Madrid, 2000.
Navarro Tomás, Tomás, ***Los poetas en sus versos, Desde Jorge Manrique a García Lorca***, Ariel, Barcelona éditions de 1973 et de 1982.
Navarro Tomás, Tomás, ***Métrica española***, ediciones Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, 1974.
Pidal, Ramón Menédez, ***Manual de Gramática histórica española***, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
Real Academia, ***Diccionario de la lengua española***, vigésima primera edición, 2 tomos, Madrid, 1992.

Rico, Francisco, ***Mil años de poesía española, antología comentada***, editorial Planeta, Barcelona, 1998.
Ródenas, Domingo, ***Prosa del 27, Antología***, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 2000.

– V – Œuvres littéraires ou philosophiques consultées en langue française : (64)

Apulée, ***L'Âne d'or ou Les métamorphoses***, préface de Jean-Louis Bory, Folio Gallimard, 2000.
Aristote, ***L'Homme de génie et la Mélancolie***, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, éditions Rivages, Paris, 1988.
Aristote, ***Poétique***, introduction, annotation de Michel Magnien, Le livre de Poche, Paris, 1990.
Artemidore, ***La Clef des songes***, traduit du grec et présenté par Jean-Yves Boriaud, Arléa, 1998.
Baudelaire, Charles, ***Les Fleurs du mal***, Classiques Garnier, 1959.
Baudelaire, Charles, ***Correspondance***, t. I et II, édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.
Baudelaire, Charles, ***Œuvres complètes***, t. I et II, édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975.
Bible de Jérusalem, traduction française sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2000.
Boileau, ***Art poétique***, présentation par Sylvain Menant, Garnier-Flammarion, 1998.
Cassou, Jean, ***Trente-trois sonnets composés au secret***, ***La Rose et le Vin***, ***La Folie d'Amadis***, préface d'Aragon, édition présentée par Florence de Lussy, Poésie / Gallimard, 1995.
Dante Alighieri, ***La Divine Comédie, Le Paradis***, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Garnier-Flammarion, Paris, 1990.
Dante, Alighieri, ***La Divine Comédie, Le Purgatoire***, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Garnier-Flammarion, Paris, 1988.
Dante, Alighieri ***Vita Nova***, traduction et présentation de Louis-Paul Guigues, Gallimard, 1974.
Dickinson, Émily, ***Quatrains et autres poèmes brefs***, traduction et présentation de Claire Malroux, édition bilingue, Gallimard, 2000.
Gide, André, ***« Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole) »*** *in Le Retour de l'enfant prodigue*, Gallimard, 2001.

Heidegger, Martin, ***Approche de Hölderlin***, Gallimard, 1973.
Heidegger, Martin, ***Essais et conférences***, Gallimard, 1958.
Hölderlin, ***Œuvres***, édition plubliée sous la direction de Philippe Jaccottet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967.
Ibn Iubayr, *in* ***Voyageurs arabes***, traduction de Paule Charles-Dominique, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999.
Jean de la Croix, saint, ***Œuvres complètes***, traduction nouvelle faite sur l'édition de Séville 1702, publiée par les Carmélites de Paris, préface par le T. R. Père Chacarne, Tours, Maison Alfred Mame et fils, 1928.
Jean de la Croix, ***Poésies***, édition bilingue, traduction de Benoit Lavaud, Garnier-Flammarion, Paris, 1985.
Jiménez, Juan Ramón, ***Sonnets spirituels***, introduction et traduction de Bernard Sesé, Aubier, 1989.
Labé, Louise, ***Œuvres poétiques*** précédées des ***Rymes de Pernette du Guillet avec un choix de Blasons du corps féminin***, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, Gallimard, 1983.
Laforgue, Jules, ***Les Complaintes et les premiers poèmes***, édition établie par Pascal Pia, Gallimard, 1979.
Laforgue, Jules, ***L'Imitation de Notre-Dame la Lune***, ***Des Fleurs de bonne volonté***, édition établie par Pascal Pia, Gallimard, 1979.
Leopardi, Giacomo, ***Canti***, préface de Jean-Michel Gardair, Gallimard, 1982.
Leopardi, Giacomo, ***Discours d'un italien sur la poésie romantique***, éditions Allia, 1995.
Leopardi, Giacomo, ***Journal d'un premier amour***, éditions Allia, 1994.
Leopardi, Giacomo, ***Pensées***, éditions Allia, 2001.
Marquets, Anne de, ***Sonets spirituels***, édition critique par Gary Ferguson, Droz, Genève, 1997.
Mallarmé, Stéphane, ***Correspondance complète (1862-1871)***, ***Lettres sur la poésie (1872-1898)***, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Folio classique, Gallimard, 1995.
Merleau-Ponty, ***L'Œil et l'Esprit***, préface de Claude Lefort, Folio essais, Gallimard, 1964.
Michaux, Henri, ***La Vie dans les plis***, Gallimard, 1972.
Morier, Henri, ***Dictionnaire de poétique et de rhétorique***, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
Nietzsche, ***La Naissance de la tragédie***, texte établi par Giorgio Colli, Gallimard, 1977.
Novalis, ***Journal intime***, traduction par Armel Guem, Mercure de France, 1997.
Novalis, ***L'Encyclopédie***, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
Novalis, ***Le Brouillon général***, Allia, 2000.

Novalis, ***Les Disciples à Saïs***, ***Hymnes à la nuit***, ***Chants religieux***, traduction et présentation d'Armel Guerne, Gallimard, 1975.
Ovide, ***Les Métamorphoses***, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Flammarion, 1966.
Pétrarque, ***Canzoniere***, ***Le Chansonnier***, introduction, traduction, biographie, glossaire, index de Pierre Blanc, édition bilingue, Bordas, Paris, 1988.
Platon, ***Apologie de Socrate***, ***Criton***, ***Phédon***, traduction et notes par Emile Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.
Platon, ***La République***, introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
Platon, ***Le Banquet***, ***Phèdre***, traduction et notes par Emile Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.
Platon, ***Ion***, traduction inédite et notes par Monique Canto, Garnier-Flammarion, Paris, 2001.
Plotin, ***Traité 9***, introduction, traduction, commentaire et notes par Pierre Hadot, Editions du Cerf / Le Livre de Poche, 1999.
Renard, Jean-Claude, ***Le Sacre du silence***, Champ Vallon, 1990.
Renard, Jean-Claude, ***Notes sur la foi***, Gallimard, 1973.
Renard, Jean-Claude, ***Notes sur la poésie***, Seuil, Paris, 1970.
Renard, Jean-Claude, ***Une autre Parole***, Seuil, 1981.
Richard, Jean-Pierre, ***Poésie et profondeur***, Seuil, 1955.
Rilke, Rainer Maria, ***Lettres à un jeune poète***, traduites de l'allemand par Bernard Grasset et Rainer Biemel, Grasset, « Les Cahiers Rouges », Paris, 1937.
Rilke, Rainer Maria, ***Œuvres poétiques et théâtrales***, édition publiée sous la direction de Gérald Stieg, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.
Rilke, Rainer Maria, ***Œuvres en prose, récits et essais***, édition publiée sous la direction de Claude David, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
Rimbaud, Arthur, ***Œuvres complètes***, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
Rossetti, Gabriel Dante, ***La Maison de Vie***, sonnets traduits de l'anglais par Clémence Couve, présentés par Philippe Saunier, éditions Ressouvenances, 1999.
Sapho, ***Le désir***, traduit du grec et présenté par Frédérique Vervliet, Arléa, 1996.
Tagore, Rabindranath, ***Le Jardinier d'amour***, ***La jeune Lune***, préface de Jean-Michel Gardair, Gallimard, 1980.
Valéry, Paul, ***Degas, danse, dessin***, Gallimard, 1998.
Valéry, Paul, ***Œuvres***, t.I et II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960 et nouvelle édition 1997.
Vega Carpio, Lope de, ***L'Art nouveau de faire les comédies***, traduction Jean-Jacques Préau, préface José-Luis Colomer, Les Belles Lettres, Paris 1992.

Verlaine, Paul, ***Œuvres poétiques complètes***, texte établi par Y.-G. Le Dantec, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962.
Whitman, Walt, ***Feuilles d'herbe***, Choix, traduction et préface de Jacques Darras, Grasset, Paris, 1989.
Yourcenar, Marguerite, ***La Couronne et la lyre***, poèmes traduits du grec, Gallimard, Paris, 1979.

– VI – Ouvrages critiques en langue française : (72)

Allaigre-Duny, Annick, ***« Ana ou la vie de la rime : analyse d'un sonnet de Manuel Machado »***, *in Hommage des hispanistes français à Henry Bonneville*, S.H.F., 1996, p.23-38.
Allaigre-Duny, Annick, ***Du « yo poético » au nom du corps : l'aventure du sujet cuestien***, et ***Concertar es amor de Juan Gil-Albert***, Université de Bordeaux III, sous la direction du Professeur Nadine Ly, 1999.
Allaigre-Duny, Annick, ***Jorge Cuesta, Sonnets suivis de Chant à un dieu minéral***, poèmes traduits de l'espagnol (Mexique), édition fédérop, 2003.
Allaigre-Duny, Annick, ***L'écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets***, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Nadine Ly, Bordeaux III, 1995.
Allaigre-Duny, Annick, ***« Ruben Darío : el soneto de trece versos »***, *in Les langues Néo-Latines*, n° 294, 1995, p. 107-119.
Allaigre-Duny, Annick, ***« ¿ " Soneto definiendo el amor" o " Soneto anulando el amor" ? (Lectura de 'Es hielo abrasador, es fuego helado' de F. de Quevedo) »***, *in Les Langues Néo-Latines*, n° 299, 1996, p. 41-57.
Aubé-Bourligueux, Jocelyne, ***« À propos d'obsessions vitales et créatrices chez Federico García Lorca »***, *in Littérature. Médecine. Société*, n° 10, 1989, p. 65-123.
Aubé-Bourligueux, Jocelyne, ***« Aux sources du refus, des fantasmes et de l'aliénation chez le Jeune Homme de Lorsque cinq ans seront passés de Federico García Lorca »***, *in Littérature. Médecine. Société*, n° 5, 1983, p. 209-238.
Aubé-Bourligueux, Jocelyne, ***De l'écriture des métamorphoses comme clé artistique ches Federico García Lorca***, Paris-IV, sous la direction du Professeur Marie-Claire Zimmermann, 1999.
Aubé-Bourligueux, Jocelyne, ***« Du Banquet platonicien d'Eros au Banquet de mort lorquien, dans Poète à New-York »***, *in Littérature. Médecine. Société*, n° 12, 1995, p. 113-172.
Aubé-Bourligueux, Jocelyne, ***« Elegía de Federico García Lorca ou la mort de Vénus »***, *in Mélanges offerts à Paul Roches*, Acta Hispanica, 1992, p. 199-232.

Bachelard, Gaston, ***L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement***, José Corti, 1943.
Bachelard, Gaston, ***L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière***, José Corti, Paris, 1942.
Bachelard, Gaston, ***L'Intuition de l'instant***, Le livre de Poche, biblio essais, Paris, 1992.
Bachelard, Gaston, ***La Psychanalyse du feu***, Gallimard, 1949.
Benveniste, ***Problèmes de linguistique générale, 1***, Gallimard, 1966.
Benveniste, ***Problèmes de linguistique générale, 2***, Gallimard, 1974.
Bord, André, ***Les Amours chez Jean de la Croix***, éditions Beauchesne, Paris, 1988.
Bord, André, ***Mémoire et espérance***, éditions Beauchesne, 1971.
Boyer, Denise, ***« Fonctions de motivation des paratextes dans l'œuvre poétique de Pedro Salinas »***, *in Cahiers du Prohemio* n° 4 – Acte du Colloque international *Idiomacité, motivation et onomastique : la fabulation étymologique*, (groupe Prohemio de l'université d'Orléans, novembre 2001), 2002, Orléans, Presses de l'Université d'Orléans, p. 217-237.
Boyer, Denise, ***L'œuvre en vers de Salvador Espriu. Essai de systématique***, thèse de doctorat d'état sous la direction du Professeur Maurice Molho, Paris-IV Sorbonne, 1994.
Boyer, Denise, ***« Una meditación de Juan Benet ou le récit d'un "arrangeur" »***, *in Colloque international La voix narrative* (Centre de narratologie appliquée, Université de Nice-Sophia Antipolis, avril 2000), *Cahiers de narratologie* n° 10, 2001, Nice, publications de la faculté des lettres, Arts et Sciences humaines, p. 243-251.
Boyer, Denise, ***« Voix poétiques espagnoles sous le franquisme (1944, 1955, 1966) – Essais d'approche sémiologique »***, *in Les Polyphonies poétiques – Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes* –, Actes du Colloque international *Les Polyphonies poétiques* (groupe CERPI / ERILAR de l'Université de Rennes II, décembre 2000), 2003, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 227-237.
Brémont, Henri, ***La Poésie pure*** avec « un débat sur la poésie », par Robert de Souza, Grasset, 1926.
Broda, Martine, ***L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse***, José Corti, 1997.
Candé, Roland de, ***La Musique***, histoire, dictionnaire, discographie, Seuil, 1969.
Cohen, J., ***Structure du langage poétique***, Champs Flammarion, 1966.
Colletet, Guillaume, ***L'Art poétique, Traité de l'Epigramme et Traité du sonnet***, Droz, Genève, 1965.
Delport, Marie-France, ***Deux verbes espagnols : haber et tener. Étude lexico-syntaxique, perspective historique et comparative***, thèse de doctorat d'état

sous la direction du Professeur André Joly, 2 volumes, Paris-IV Sorbonne, 1998.
Delport, Marie-France, ***« L'expression de l'aspect transcendant et ses variations morphologiques en espagnol médiéval »***, *in Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, n° 21, 1996-1997, p. 199-229.
Delport, Marie-France, ***« Observations sur la syntaxe du possessif en espagnol médiéval »***, Actes du VI^{ème} colloque de linguistique hispanique, université de Toulouse-le-Mirail, p. 217-227.
Delport, Marie-France, et Chevalier, Jean-Claude, ***Problèmes linguistiques de la traduction. L'Horlogerie de saint Jérôme***, L'Harmattan, Paris, 1995.
Drillon, Jacques, ***Traité de la ponctuation française***, Gallimard, 1991.
Durand, Gilbert, ***Les Structures anthropologiques de l'imaginaire***, éditions Dunod, Paris, 1992.
Faurie, Marie-Josèphe, ***Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises***, centre de recherches de l'Institut d'Études Hispanisques, Paris, 1966.
Gendre, André, ***Evolution du sonnet français***, Presses Universitaires de France, Perspectives littéraires, Paris, 1996.
Girard, René, ***La Violence et le sacré***, Grasset, 1972.
Graves, Robert, ***Les Mythes grecs***, t. I et II, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Hachette littérature.
Heidegger, Martin, ***Essais et conférences***, Gallimard, 1980.
Huizinga, Johan, ***L'Automne du Moyen Âge***, avec un entretien de Jacques Le Goff, Petite bibliothèque Payot, 1989.
Jasinski, Max, ***Histoire du sonnet en France***, éditions Slatkine Reprints, Genève, 1970.
Lalande, André, ***Vocabulaire technique et critique de la philosophie***, vol. 1 et 2, avant-propos de René Poirier, coll. Quadrige, Presses Universitaires de France, 1988.
Launay, Michel, ***« Effet de sens : produit de quoi ? »*** *in Le signifiant*, par Jean-Claude Chevalier, Michel Launay, Maurice Molho, *in Langage* n° 82, Juin 1986, p. 13-39.
Launay, Michel, ***« Gustave Guillaume : la loi et le symptôme »*** *in La linguistique fantastique*, sous la direction de Sylvain Auroux, Jean-Claude Chevalier, Nicole Jacques-Chaquin, Christiane Marchello-Nizia, Denoël-Clims, 1985, p. 323-338.
Launay, Michel, ***« Réflexions sur quelques mécanismes de transgression de l'ordre linguistique »***, *in Le discours des groupes dominés*, Cahiers de l'UFR d'études ibériques et latino-américaines, n° 5, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-III, 1987, p. 120-128.
Launay, Michel, ***« Signe, signifiant, signifié : leçon de Saussure et de Guillaume »***, *in Mélanges offerts à Maurice Molho*, *Linguistique – Volume III*, Les cahiers de Fontenay, 1987, p. 139-159.

Launay, Michel, ***« Trois questions sur l'apocope »***, *in Linguistique et poétique*, *in Bulletin hispanique*, tome LXXXVII - N^{OS} 3-4, juillet 1985, p. 425-445.
McGuiness, Patrick, ***Anthologie de la poésie symboliste et décadente***, Editions Les Belles Lettres 2001.
Mathios, Bénédicte, ***Le Sonnet espagnol à l'époque franquiste, fixité, transtextualité, métatextualité***, thèse soutenue le 12 décembre 1998 à Paris-IV-Sorbonne (2 tomes, 601 pages).
Maulpoix, Jean-Michel, ***Du Lyrisme***, José Corti, Paris, 2000.
Meschonnic, Henri, ***Critique du rythme***, éd. Verdier, 1982.
Miglos, Danièle, ***Le labyrinthe de la liberté***, sous la direction du Professeur Sadi Lakhdari, Lille III, 1996.
Miglos, Danièle, ***« Portrait de Rosa Chacel »***, Actes du congrès de la S.H.F., 1991, p. 105-124.
Miglos, Danièle, ***Rosa Chacel et l'usage de la parole***, thèse de doctorat sous la direction du professeur Monique Joly, Lille III, 1990.
Miglos, Danièle, ***Rosa Chacel o la flor de lo posible***, *in Letras peninsulares*, Spring, 1990, p. 1-27.
Miglos, Danièle, ***« Vivre c'est perdre »***, *in Langues Néo-Latines*, n° 284, p. 146-158.
Olingue, Jean-Marie, ***Regards sur des poètes***, préface de María Antonietta Morettini, éd. Walter Ranschenbuch, 1990.
Panofsky, Erwin, ***Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art***, Gallimard, 1983.
Pardo, Madeleine et Arcadio, ***Précis de métrique espagnole***, Nathan, Paris, 1992.
Pellé-Douël, Yvonne, ***Saint Jean de la Croix***, Seuil, 1960.
Pinson, Jean-Claude, ***Habiter en poète***, Champ Vallon, 1995.
Sebillet, Thomas, ***Art poétique Françoys (1555)***, éditions Slatkine Reprints, Genève 1972.
Todorov,T., W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot, ***Sémantique de la poésie***, Seuil, 1979.
Torres, Milagros, ***« Le faiseur de masques » : dramaturgie et poétique dans l'œuvre de Lope de Vega (1579-1605)***, Paris-III Sorbonne-Nouvelle, sous la direction du Professeur Pierre Civil, 2002.
Vovard, André, ***Le Mystère de la poésie***, éditions Fides, Paris, 1951.
Vernant, Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour*, Gallimard, folio histoire, Paris, 1989.
Zimmermann, Marie-Claire, ***Poésie espagnole moderne et comtemporaine***, Dunod, Paris, 1995.
Zimmermann, Marie-Claire, ***Ausiàs March o l'emergència del jo***, proleg de Albert Hauf, Universitat de València, CEIC Alfonso el Vell, 1998, 307 pages.

Zimmermann, Marie-Claire, ***« Espace du moi, espace du poème »***, *in Le moi et l'espace*, publication de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 341-366.
Zimmermann, Marie-Claire, ***« "El paso del texto" Lectura de un poema de Luis Antonio de Villena »***, *in Los trigos ya van en flores*. Studia in honorem Michèle de Bax. CNRS Université de Toulouse-le-Mirail, 2001, p. 393-407.
Zimmermann, Marie-Claire, ***« Théorie et pratique de l'explication en poésie, "Amants" de Pere Gimferrer »***, *in Théories du texte et pratiques méthodologiques*, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 19-28.
Zimmermann, Marie-Claire, ***La solitude d'Ausiàs March : recherches sur la naissance et le devenir d'un style dans la poésie ibérique***, thèse de doctorat d'état, sous la direction du Professeur Maurice Molho, Paris-IV Sorbonne, 1984.

Index des sonnets du recueil cités.

(Le numéro des pages en gras indique que le sonnet est intégralement reproduit.)

– A –

A la poesía (XXI) : p. 225, 275, 281, 284n, 296, **310**, 312n, 313, 333n, 335, 345n, 346n, 348n, 350n, 370, 397, 424, 433, 470, 480, 486.

A mi alma (XL) : p. 284n, 295, 295n, **321**, 324, 345n, 349n, 350n, 360, 370, 394n, 444, 523, 525.

A mi pena (XXIII) : p. 284n, 285, 310n, 314n, 345n, 346n, 352n, 358, 437, 458, 459, 521.

A un amigo (XXIV) : p. 261, 284n, 309, 315, 317, 345n, 346n, 348n, 350n, 352n, 355, 359, 394n, 404, 438, 487.

A una joven Diana (XXVI) : p. 269n, 284n, 310n, 317, 345n, 364, 368, 424, 431, **472**, 474, 490, 506.

Al invierno (XIII) : p. 261, 284, 302, 302n, 307, 343n, 348n, 349, 349n, 350n, 397, 404n, 419, 423, 448.

Al mar anochecido (XXXII) : p. 284n, 345n, 346n, 348n, 349n, 352n, 355, 397n, 464, 465, 488n, 490.

Al soneto con mi alma (I) : p. 172, 175, 209, 225, 234, 239, 268, 279, 283, 284n, 295, 296, 296n, 297, 301, 304, 310, 312n, 335, 346, 347, 348n, 380, 381n, 394n, 408, 413, 416, 429, 443, 454, 488, 520.

¡ Amor... ! (XLI) : p. 285, 295n, 313n, 319, 345n, 346n, 425.

Árboles altos (XXXIX) : p. 278, 285, 295, 295n, 296, 331, 345n, 352, 370, 447, 463, 464, 468, 495, **496**, 513

– C –

Crepúsculo (XXXIII) : p. 317, 332n, 345n, 352n, 356, 358, 361n, 369n, 434, 463.

– E –

El corazón roto (XIX) : p. **222**, 261, 313, 343, 366, 394n, 420, 436, 452, 509.

Elejía (LIII) : p. 279, 281, 295, 295n, 327, 345n, 346n, 356, 362, 401, 456, 462, 480n, 490.

El jardín (LI) : p. 295, 295n, 331, 346n.

Esperanza (LII) : p. 262, 295, 295n, 325, 327, 349n, 364n, 514.

– G –

Guardia de amor (VI) : p. 175, **176**, 177, 260, 301, 301n, 308, 343n, 388, 420, 508, 511.

– H –

Hastío (XIV) : p. 277, 285, 286, 306, 343n, 348, 348n, 349n, 397n, 412.

Hierro (XLVII) : p. 326, 345n, 346, 346n, 361, 361n, 449, 461.

Hombre solo (XLVIII) : p. 277, 286, 294, 323, 326, 328, 329, 245n, 369, 498.

– L –

Luna de setiembre (XXXIV) : p. 285, 310n, 317, 345n, 346n, 349n, 350n, 352n, 355, 356, 356n, 459, 496.

Luto (X) : p. 282, 285, 303n, 307, 307n, 396, 426, 453.

– M –

Mañanas (XXII) : p. 300n, 314n, 316n, 345n, 348n, 349n, 355, 369.

Mayo espiritual (XLVI) : p. 280, 285, 326, 328, 346n, 349n, 351, 366, 367, 367n, 369, 394n, 492.

Mientras la última luz (III) : p. 282, 305, 343n, 349n, 350n.

Mujer celeste (XVI) : p. 285, 304, 343n, 350n, 357, 437, 508.

Muro con rosa (IV) : p. 172, **173**, 285, 294, 302n, 305n, 308, 322, 343n, 348n, 349n, 350n, 359, 390, 408, 416, 423, 435, 447, 524.

– N –

Nada (VIII) : p. 261, 282, 302, 303, 306n, 343n, 350n, 354, 355.
Noches ideales (XXVII) : p. 280n, 316n, 336, 338, 345n, 354n, 362, 365, 366, 416, 431, 522.
Nostaljia (XII) : p. 285, 343n, 348n, 377, 398, 424, 443, 455.
Nubes (XXXV) : p. 310n, 317, 345n, 352n, 355, 356, 394n, 405, 442, 465, 511.

– O –

Ocaso (VII) : p. 300n, 301, 302n, 303, 303n, 343n, 399, 402, 430.
Octubre (XX) : p. 238n, 283, 284, 294, 355, 394n, 443n.
Octubre (XLIV) : p. 277, 283, 294, 321, 331, 327, 345n, 356, 362, 407n, 436n, 464, 465, 490, 491, 491n, 501.
Ojos celestes (V) : p. 175, **176**, 186, 285, 300n, 302n, 307, 343n, 354, 358n, 499.
Otoño (LV) : p. **270**, 271n, 294, 320, 323, 345n, 346n, 459, 464, 496, 528.

– P –

Panal (XXXVIII) : p. 284n, 295n, 310n, 330n, 344, 345n, 346n, 348n, 349n, 352n, 358, 461.
Paseo (XXXVI) : p. 237, 284n, 295, 295n, 345n, 352n, 382, 394n, 490, 490n, 493.
Primavera (II) : p. 237, 264, 283, 284, 284n, 285, 294, 294n, 305, 306, 306n, 340, 343n, 349n, 350n, 400, **410**, 423, 445, 524.
Primavera (XXXI) : p. 283, 284n, 294, 294n, 295, 315, 316, 345n, 346n, 348n, 349n, 418.

Primavera (XXXVII) : p. 254n, 283, 284n, 285, 294, 294n, 295, 295n, 317, 317n, 345n, 352n, 364, 435, 458, 459.

– R –

Rama de oro (XVIII) : p. 234, 285, 343n, 365, 394n, 444, 492, 493, **494**, 523.
Retorno fugaz (XV) : p. 185, **186**, 187, 237, 272, 280n, 333n, 343n, 355, 387, 451, 507, 520.
Rey de vanidades (XLV) : p. 320, 328, 330, 345n, 346n, 394n, 459, 515.
Rosal (XLIX) : p. 285, 294, 333n, 345n, 346n, 353n, 439, 457, 460, 516, 525.
Rosas devueltas (IX) : p. 294, 301n, 305, 343n, 350n, 395.

– S –

Se entró mi corazón en esta nada (XLIII) : p. **205**, 215, 234, 237, 238n, 273, 333n, 339, 345n, 346n, 394n, 442n.
Setiembre (XLII) : p. 285, 325, 333n, **406**, 407n, 427.
Siesta (XXX) : p. 284n, 295, 295n, 315, 317, 345n, 356, 365, 369n, 370, 398, 421, 448, 452, 495, **496**, 516.
Soledad (XXVIII) : p. 223n, 278, 284n, 286, 295, 295n, 302n, 310n, 312, 313n, 317, 336, 345n, 346n, 352n, 363, 367n, 394n, 456, 487, 488, 490, 491, 512.
Sueño (XXIX) : p. 283, 284n, 295, 295n, 311n, 314n, 317, 345n, 346n, 352n, 356, 365, 417, 418, 446, 462.
Sueño (L) : p. 283, 327, 345n, 353n, 394n, 452, 487.

– T –

Trastorno (XXV) : p. 300n, **314**, 346n, 352n, 355, 356, 369, 396, 421, 446.

– V –

Vijilia (XI) : p. 276, 343n, 429, 441n.
Voz de niño (LIV) : p. 258n, 261, 272, 276, 286, 324, 328, 346n, 367, 370, **385**, 386, 395, 407n, 442, 448, **527**.
Voz nueva (XVII) : p. 12n, 258n, 261, 277, 286, 343n, 348n, 386, 430, 447.

Index des noms cités.

– A –

Achúcarro, Nicolás, p. 46.
Albéniz, Isaac, p. 259n.
Alberti, Rafael, p. 30n, 37n, 50n, 52n, 53n, 53, 264.
Alciate, p. 356n.
Alejandrino, Ireneo, p. 327.
Allen W. Philipps, p. 296n.
Alonso, Dámaso, p. 246.
Alonso Cortés, Narciso, p. 310, 480.
Altoaguirre, Manuel, p. 50n.
Anytos, p. 489n.
Apulée, p. 360, 360n, 501, 501n, 503, 504.
Arce, Joaquín, p. 229n, 230n.
Azam, Gilbert, p. 76, 76n, 97, 128, 531n.
Azaña, Manuel, p. 58.
Azorín (José Martínez Ruiz, dit), p. 48, 49.

– B –

Bachelard, Gaston, p. 136, 137n, 149, 149n, 481, 481n, 483, 484n.
Baehr, Rudolf, p. 382n.
Balmis, Francisco, p. 228n.
Baudelaire, Charles, p. 248, 248n.
Beaufret, Jean, p. 258n.
Bécquer, Gustavo Adolfo, p. 13n, 230, 231, 231n, 232, 232n, 235, 236, 236n, 237, 237n, 238, 239, 240, 240n, 241, 241n, 242, 242n, 243, 244, 245, 298n, 299n.
Beethoven, Ludwig van, p. 259.
Bembo, Pietro, p. 196.
Benavente, Jacinto, p.41.
Biemel, Rainer, p. 470n, 486n.
Blanc, Pierre, p. 181n, 182n, 183n, 193n, 194n.
Blasco Pascual, Francisco Javier, p. 10n, 13n, 292n, 298n, 299n, 301n, 308n, 327n, 328n, 331n, 341n, 427n, 430n, 434n, 511n.
Bleiberg, Germán, p. 22n, 77n, 105n, 196n, 292n, 298n.

Boileau-Despreaux, Nicolas, p. 165, 165n, 229.
Boisse, L, p. 393.
Bonnefoy, Yves, p. 250n.
Bord, André, p. 309n.
Borel, Jacques, p. 292n.
Bory, Jean-Louis, 360n, 501n.
Boscán, Juan, p. 199, 199n, 200, 201, 202, 216.
Broda, Martine, 168n, 170n.
Brunel, Pierre, p. 504, 505n.

– C –

Cadalso, José, p. 228n, 229n.
Camprubí Aymar, Zenobia, p. 26, 52, 58, 62n, 76, 81, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 125, 127, 257, 259n, 260n, 344, 344n,
Candé, Roland de, p. 378n.
Cano, José Luis, p. 232n.
Canto, Monique, p. 332n.
Caparrós, José Domínguez, p. 381n, 382n.
Cassou, Jean, p. 154n.
Castillejo, Cristóbal de, p. 261.
Cavalcanti, Guido, p. 197.
Cernuda, Luis, p. 9n, 10, 10n, 11n, 12, 12n, 25, 52n, 332.
Cervantes, Miguel de, p. 20n.
Chambry, Émile, p. 332n, 334n, 335n, 340n.
Chamonard, Joseph, p. 475n.
Charles-Dominique, Paul, p. 155n, 156n.
Chocarne, T.R. Père, p. 212n.
Clavería, Carlos, p. 199n.
Colletet, Guillaume, p. 165, 165n, 166, 166n.
Colomer, José Luis, p. 226n.
Cossío, Manuel Bartolomé, p. 47n, 49.
Crespo, Ángel, p. 11n, 12n, 21n, 25n, 26n, 36n, 40n, 43n, 47n, 49n, 53n, 55n, 57n, 58n, 59n, 61n, 63n, 64n, 68n, 69n, 70n, 82n, 83n, 84n, 85n, 86n, 90n, 100n, 101n, 102n, 103n, 112n, 113n, 117n, 142n, 329n, 332n, 344n, 499n.
Cuevas García, Cristóbal, p. 245n, 317n.

– D –

Dante Alighieri, p. 179, 182n, 190, 191n, 193, 194, 195, 196, 243, 287, 296n, 439n, 498, 498n.
Darío, Rubén, p. 37, 37n, 38, 38n, 41, 42, 44, 81, 232, 246, 292, 292n, 299n.
Darras, Jacques, p. 6.
Debussy, Claude, p. 259.
Degas, Edgar, p. 249, 250, 25n.
Dérozier, Albert, p. 228n.
Dickinson, Émily, p. 500n.
Drillon, Jacques, p. 278, 278n.

– E –

Egido, Aurora, p. 356n.
Empédocle, p. 159.

– F –

Fauré, Gabriel, p. 259.
Ferguson, Gary, p. 251n.
Florit, Eugenio, p. 23n, 24n, 25n, 26n, 35n, 36n, 44n, 46n, 99n, 104n, 108n, 109n, 110n, 115n, 129n, 241n, 246, 263n, 503n.
Fraisse, Armand, p. 248.
Franck, César, p. 259.

– G –

García Lorca, Federico, p. 10n, 49n, 50n, 51, 66, 237, 255, 266, 383.
Garcilaso de la Vega, p. 20n, 199, 200, 201, 202, 202n, 203, 204, 205, 206, 216.
Garfias, Francisco, p. 38n, 40n, 41n, 46n, 48, 50, 51, 52, 62, 69, 71, 72, 158, 334.
Gautier, Théophile, p. 500n.
Gendre, André, p. 247, 247n, 251, 254, 254n.
Gibran, Kahlil, p. 150, 150n.
Gide, André, p. 4, 474, 477, 477n, 479, 480, 484.

Gil de Biedma, Jaime, 9n.
Giner de los Ríos, Francisco, p. 47n, 49.
Gluck, Christophe, 292.
Goethe, Johann Wolfgang, (von), p. 63.
Gómez Bedate, Pilar, p. 11n, 12n, 21n, 25n, 26n, 36n, 40n, 43n, 47n, 49n, 55n, 63n, 82n, 83n, 84n, 85n, 86n, 90n, 100n, 101n, 102n, 103n, 112n, 113n, 117n, 142n, 329n, 332n, 344n, 499n.
Góngora y Argote, Luis de, p. 20n, 217, 217n, 218, 219, 227, 287.
González, Ángel, p. 21n, 26n, 46n, 52n, 54n, 55n.
Goya, Francisco de, p. 206, 206n.
Gracián, Baltasar, p. 40, 218, 218n.
Granados, Enrique, p. 259, 259n.
Grasset, Bernard, p. 470n, 486.
Guerrero Ruiz, Juan, p. 232, 232n, 256, 257n, 266, 267n, 281, 281n.
Grimal, Pierre, 501n.
Guigues, Luis-Paul, p. 182n, 191n.
Guillaume I^{er}, p. 155.
Guillaume II, p. 156.
Guillén, Jorge, p. 246.
Guittone d'Arezzo, p. 194.
Gullón, Ricardo, p. 300n, 481n, 482.

– H –

Heidegger, Martin, p. 258n, 322, 322n.
Heitzmann, Alfonso Alegre, p. 10n, 67n, 68n, 72n, 74n, 93n, 112n, 114n, 116n, 118n, 130n, 131n, 133n, 135n, 138n, 143n, 148n, 299n, 470n, 493n, 522n.
Hernández, Miguel, p. 66, 67, 245, 245n.
Hernández, Rosa, p. 103.
Herrera, Fernando de, p. 220.
Horace, p. 326.
Hübner, Georgina, p. 85.
Hugo, Victor, p. 248n.
Huizinga, Johan, p. 167n, 172, 172n, 178n.
Hytier, Jean, p. 248n, 471n, 476n.

– I –

Iglesias de la Casa, José, p. 228n.
Isaïe, p. 151.

– J –

Jacques (épîtres de), p. 518.
Jasinski, Max, p. 157, 158n, 163, 163n.
Jean de la Croix, saint, p. 13, 13n, 205, 212, 212n, 213, 231, 298, 298n, 299, 300, 302n, 307, 308 309, 309n, 310, 313, 313n, 317, 319, 320, 320n, 323, 324, 234n, 327n, 328, 330, 341, 371.
Jiménez, Victoria, p. 81, 92, 93.
Jubayr, Ibn, p. 155, 155n, 156.
Juliá, Mercedes, p. 215n.

– L –

Lacarrière, Jacques, p. 278.
Laforgue, Jules, p. 77.
Le Dantec, Y-G, p. 292n.
Le Goff, Jacques, p. 167n.
León, Fray Luis de, p. 20n, 317n.
Leopardi, Giacomo, p. 197.
Lista, Alberto, p. 230.
Lobo, Eugenio, p. 227, 228n.
Lope de Vega Carpio, Félix, p. 220, 221, 221n, 222, 224, 225, 225n, 226, 226n.
López Estrada, Francisco, p. 382n.
López de Mendoza, Iñigo, p. 198, 199, 200, 201.
Luc, Saint, p. 436.
Lussy, Florence de, p. 154n.
Luzán, Ignacio de, p. 229, 229n.

– M –

March, Ausiàs, p. 198.
Machado, Antonio, p. 9, 9n, 48, 49, 50n, 52n, 53, 56, 61, 61n, 66, 77, 90, 245, 245n, 246n, 266, 267.
Machado, Manuel, p. 246, 246n.
Mallarmé, Stéphane, p.249, 250, 250n, 409n.
Manrique, Jorge, p. 255n, 266n, 383n.
Marchal, Bertrand, p. 250n.
Marquets, Anne, p. 250, 251n.

Martínez Sierra, Gregorio, p. 42.
Martos, María, p. 344, 344n.
Maulpoix, Jean-Michel, p. 160n.
Meléndez Valdés, Juan, p. 229n.
Melquiades, Andrés, p. 320n, 324n.
Mena, Juan de, p. 200, 217.
Menant, Sylvain, p. 165.
Mendelssohn, Félix, p. 292.
Menéndez Pidal, Ramón, p. 56.
Michaux, Henri, p. 209n, 210n.
Moreno Villa, José, p. 50n.
Morettini, María Antonietta, p. 193n.
Mozart, Wolfgang Amadeus, p. 259.
Mullen, William, p. 161, 161n.
Munárriz, Jesús, p. 246, 247n.

– N –

Navagero, Andrea, p. 199.
Navarro Tomás, Tomás, p. 255n, 266, 266n, 267, 274, 274n, 382n, 383n.
Nelli, René, p. 168n.
Noves, Laure de, p. 180, 187, 189, 192, 200.

– O –

Olingue, Jean-Marie, p. 193, 193n.
Ovide, Publius, p. 200, 474, 475n, 477.

– P –

Pacheco, Francisco, p. 455, 455n.
Palacios Fernández, Emilio, p. 229n.
Palau de Nemes, Graciela, p. 20n, 41n, 42, 42n, 44n, 45n, 47n, 97, 105, 105n, 344n, 345n.
Panofsky, Erwin, p. 455n.
Pardo, Arcadio, p. 162n.
Pardo, Madeleine, p. 162n.

Pausanias, p. 363, 489n.
Paz, Octavio, p. 372, 372n.
Pedraza Jiménez, Felipe B, p. 221n, 225n.
Pedraza, Pilar, p. 356n.
Pélisson, Nicole, p. 54n, 56n.
Pellicer, Julio, p. 42.
Pérez de Ayala, Ramón, p. 57.
Pétrarque, François, p. 179, 180, 181, 181n, 182, 182n, 183n, 185, 187, 189, 190, 192, 193, 193n, 194, 194n, 195, 195n, 196, 197, 200, 202n, 224, 225n, 254.
Pichois, Claude, p. 248n.
Pindare, p. 160, 161n.
Platon, p. 242n, 298, 331, 332, 332n, 333, 333n, 334, 334n, 335, 335n, 337, 338, 340n, 341, 371.
Préau, André, p. 258n.
Préau, Jean-Jacques, p. 226n.
Predmore, Michael P, p. 26n, 27n, 78n, 80n, 98n, 113n, 115n, 116n, 119n, 125n, 136n, 137n.

– Q –

Quevedo, Francisco de, p. 220, 287.
Quintana, Manuel José, p. 228n.
Quzman, Ibn, p. 162n.

– R –

Raimbaut d'Orange, p. 168n.
Rajna, Pio, p. 382n.
Ramos, Alfredo, p. 79.
Reyes Cano, Rogelio, p. 229n.
Ricard, Robert, p. 54n, 56n.
Rico, Francisco, p. 216n.
Rilke, Rainer-Maria, p. 470n, 480n, 485, 486n.
Rimbaud, Arthur, p. 34n.
Ríos, Emilio, p. 393n, 394n, 484n, 515n.
Risset, Jacqueline, p. 191n, 192n, 439n, 498n.
Rivadeneyra, Manuel, p. 11.
Rodríguez, José Vicente, p. 205n.
Rossetti, Dante Gabriel, p. 296n.
Rueda, Salvador, p. 41, 42, 245, 245n.

– S –

Saint-John Perse, (Alexis Saint-Léger Léger, dit), p. 248n.
Salvador, Federico Ruiz, p. 205n, 302n, 308n, 313n, 325n.
Salvador y Carreras, Amós, p. 254n, 317n.
Samain, Albert, p. 77.
Sánchez Barbudo, Antonio, p. 120n, 121n.
Sánchez Robayna, Andrés, p. 9, 9n.
Sánchez Rodríguez, José, p. 42.
Sánchez Romeralo, Antonio, p. 13n, 27n, 28n, 53n, 63n, 74n, 83n, 86n, 91n, 104n, 126n, 174n, 177n, 214n, 231n, 242n, 254n, 259n, 265n, 268n, 269n, 270n, 272n, 276n, 288n, 296n, 297n, 299n, 301n, 317n, 322n, 324n, 330n, 333n, 337n, 340n, 353n, 357n, 358n, 360n, 361n, 364n, 365n, 366n, 367n, 371n, 374n, 376n, 396n, 411n, 412n, 414n, 428n, 446n, 466n, 467n, 480n, 482n, 483n, 487n, 489n, 493n, 501n, 503n, 505n, 507n, 514n, 515n, 519n, 520n, 526n.
Santiago, Sebastián, p. 356n.
Santillane, marquis de, (Iñigo López de Mendoza), p. 198, 199, 200, 201.
Schubert, Franz, p. 259, 292.
Schumann, Robert, p. 292.
Sebillet, Thomas, p. 160, 160n.
Segond, Louis, p. 519.
Senabre, Ricardo, p. 246n.
Serrano Plaja, Arturo, p. 58.
Sesé, Bernard, p. 96n, 116n, 126n, 128n, 132n, 133n, 500n.
Simarro, Luis, p. 11, 37n, 46, 47n.
Socrate, p. 332n, 334, 334n, 339, 340.
Soma, Duchesse de, p. 199.
Stravinsky, Igor, p. 259, 274.

– T –

Tasso, Bernardo, p. 197.
Thérèse d'Ávila, (sainte), p. 54n, 56n, 311, 321n, 463, 465.
Torres, Milagros, p. 221n.
Toscanini, Arturo, p. 259, 260n.
Torrón, Diego Martínez, p. 10n, 73n, 211n, 310.

– U –

Unamuno, Miguel de, p. 48, 49, 50n, 52n, 54n, 66, 246, 246n, 299n.
Urrutia, Jorge, p. 197n, 333n.

–V –

Valente, José Ángel, p. 9n, 20n.
Valéry, Paul, p. 247, 248, 248n, 250n, 470, 471, 471n, 474, 475, 476, 476n, 478.
Valle-Inclán, Ramón del, p. 41, 41n, 42, 42n, 44, 45, 45n, 292, 301n, 308n, 320n, 325, 326, 326n, 327n, 328, 328n, 331, 331n, 341, 341n, 427n, 430, 430n, 434n, 444, 444n, 445, 493n, 494n, 495, 495n, 511, 511n, 515n, 526, 526n, 527, 528n.
Verlaine, Paul, p. 77, 292n.
Vernant, Jean-Pierre, p. 489n.
Villar, Arturo del, p. 319n.
Villaespesa, Francisco, p. 37n, 38, 38n, 40, 41, 41n, 42, 44, 81.

– W –

Wagner, Richard, p. 259.
Whitman, Walt, p. 5, 6, 18.

– Y –

Yourcenar, Marguerite (de Crayencour dite), p. 159n, 161n.

– Z –

Zimmermann, Marie-Claire, p. 208, 208n, 210n, 236, 236n, 273.
Zorrilla, José, p. 236.

Table

Avant-propos 7
Introduction 8

Chapitre I : « Las Moradas » ou l'espace-temps d'un homme 16

1. Espaces préférentiels, espaces référentiels 17

Les espaces fondateurs : l'Espagne et la mer 19

- L'Andalousie : les couleurs de l'Universel 19
- La mer et son double ou le miroir de l'âme 26
- Madrid, Babylone culturelle 37

Les espaces en construction : les Amériques 55

- Les Amériques, distances et distanciation 55
- L'engagement politique, les distances imposées 56
- L'engagement poétique, la distanciation recherchée 61

L'espace de la révélation : la mer ou la langue révélée 67

- L'espace réfléchissant ou le mutisme de la mer 67
- La mer et la langue perdue 69
- « En este tercero mar casi oigo tu voz. » 71

2. « Passions » et « Stations » d'une vie 75

De la mort de la matière à la matière de l'esprit 76

- D'une esthétique de la mort à une éthique de vie 77
- Du sentiment obsédant de la mort vécue à son abstraction incarnée 81
  - ⇨ Le sommeil redouté ou la mort désirée, un goût de la morbidité 83
  - ⇨ Le songe bâtisseur 88

- La mort : une possible promesse de vie éternelle 89
  - ⇨ La mort ou la possible révélation du mystère de l'Unité 91
  - ⇨ La mort, aliment éternel ou la mort transcendée par l'écriture 94

La femme : du livre de l'enfance à l'enfant livre 97

◆ De l'enfant pur à l'érotisme de l'homme 97
◆ La chair est triste et la pureté éconduite 104
◆ Zenobia : promesse d'une conception immaculée 111
⇨ De l'enfant perdu à l'enfant Sauveur 119
↳ L'impossible enfant-dieu 120
↳ L'enfant Sauveur 126

Dieu, l'essence même de la métamorphose 128

◆ Le temps des pressentiments 129
◆ La dynamique du dehors et du dedans 134
◆ Dieu, dieu, Dieu… 139

3. « La morada » ou le siège de l'énergie concentrée et redéployée 144

Repli et ouverture 145
L'égocentrisme à visée altruiste 147
La métamorphose, une résolution dynamique 148

Chapitre II : « Estoy creando un universo » 151

1. Les éléments constitutifs du corps poétique 152

Le sonnet 153

◆ Les héritages 153
⇨ Le creuset des origines : la Sicile 154
⇨ Une alchimie 157
⇨ Le sceau décisif des troubadours 164
⇨ Dante et Pétrarque : l'amour incarné, de la parole du désir au désir de parole 179

◆ Fortunes et infortunes du sonnet en Espagne : les empreintes de l'histoire 196
⇨ XVI^{e}-XVII^{e} : sur le chemin de la plénitude 198
⇨ XVIII^{e}-XIX^{e} : un désamour inexplicable ? 227
⇨ XX^{e} : chronique d'une renaissance annoncée 245

◆ « Les sens » du sonnet 246
⇨ À l'écoute de la parole poétique ; la contrainte créatrice, source d'ambiguïté 247
⇨ Le sonnet, une architecture propice à la métamorphose 250

↳ Le niveau syntaxique 252
↳ L'architecture recueil 253

Le rythme et l'hendécasyllabe 255

◆ À la recherche du souffle et du rythme naturel 255
⇨ L'hendécasyllabe dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez 256
↳ Juan Ramón Jiménez, une conception particulière du mètre, de l'accent et du rythme 258
⇨ Une conception toute jiménienne du vers 265

Le double pari de la monotonie 286

2. La construction du corps poétique 290

Une diction tripartite 291

◆ Avant 1917 : une tripartition essentiellement musicale 291
◆ 1917, les *Sonetos espirituales* ou le triptyque de la parole 293

La tripartition : une résolution du dialectisme 297

◆ Les voix du passé 298
⇨ Saint Jean de la Croix, les trois voies de l'Union 298
↳ La voie purgative : l'amour ou le combat préliminaire 300
↳ La voie illuminative : l'amour-amitié, sur le chemin de la purification 309
↳ La voie unitive : l'amour recueillement 318
⇨ Platon, voir et savoir 331
↳ Une dynamique d'ouverture et de repli : l'acquisition de la conscience 333
↳ De l'illusion de la réalité à la réalité de l'illusion 338

◆ Les étapes du chemin jiménien 342
⇨ « Amor » ou le désir unilatéral de possession 342
⇨ « Amistad » : Agapé ou le pas transitoire vers la transcendance 343
⇨ « Recojimiento » : le surgissement de l'Unité retrouvée 346

◆ Un recueil dont la diction s'apparente à celle de la prière 347
⇨ Les modes et les temps 347
↳ Le temps de l'invocation et de la supplication 348
↳ Le temps de l'union, terme de la prière 350

⇨ Les marques de l'élévation à travers les personnes verbales 351
⇨ Les champs lexicaux du sacré 353
↳ La genèse infinie du monde ou la chrysalide de l'espace jiménien 354
↳ La genèse de l'espace jiménien ou la création d'un univers intérieur 368

Chapitre III : la métamorphose comme exercice spirituel 374

1. « Labro bajo tierra » ou la métamorphose de la forme 376

Sur les traces de la métamorphose : rythme et mesure, accentuation et graphie 378

◆ La mesure ou la mémoire auditive et visuelle d'une durée mécanique et prévisible 378
⇨ Quatrains et tercets, une alternance programmée 379
⇨ La linéarité du vers et le couperet de la dixième syllabe 380
⇨ Les accents dits forts, une appellation pratique mais parfois aveuglante et impertinente 381

◆ Le rythme : pour ou contre la mesure 384
⇨ La superposition du prévisible et de l'imprévisible 384
⇨ Le rythme comme âme de l'idée et de l'émotion 386

◆ Le rythme et la mesure dans *Sonetos espirituales* : un chant à deux voix 394
⇨ Les différences du semblable 394
⇨Les figures du reflet 407

« Lento, el arado […] y la sencilla / mano abierta dejaba la semilla » 415

◆ La métamorphose : un espace dessiné et défini par quelques prépositions 415
⇨ « Con » et « sin », des valeurs parfois inversées, les contours du néant 415
↳ « Con », une diction de « l'en plus » mise en minorité 416
↳ « Con », un outil au parfum de synecdoque bien loin de l'anecdotique 417
↳ Les contours du néant 420
↳ « Sin », une diction paradoxale de l'absence 422
↳ « Sin », les contours de la plénitude 425

⇨ « Por » , la voi(e)(x) de la création et de la transcendance 428
↳ « Por » , une préposition qui contribue à délimiter l'espace et le temps 429
↳ Une préposition tournée vers l'origine et le terme de la quête 431
↳ « Por » , les passages obligés 435
⇨ « De », le souci d'exactitude ou la création d'un univers essentiel et original 441
↳ « De », une remontée vers les origines 442
↳ La préposition « de », un moyen de matérialiser l'idée 446
↳ « De », un des chemins qui mène à la création d'une réalité neuve 448

◆ La métamorphose, les verbes et ses reflets 450

⇨ La mémoire de la métamorphose et ses échos 450
⇨ La métamorphose désirée et ses reflets 454
⇨ Frémissements, réalisations, déclinaisons métaphoriques 458
↳ Les verbes du frémissement, prémices de la métamorphose ? 458
↳ Les verbes de la réalisation 460
↳ Les déclinaisons métaphoriques de la métamorphose 463

2. « […] pasarme del yo que otro ignora, al otro que ignoro yo. » 466

Sonetos espirituales ou le miroir de papier 468

◆ Une manifestation divine : l'arbre, assimilé à l'âme 468
◆ Le divin incarné : Diane et Narcisse 472
⇨ Trois versions du mythe de Narcisse : Ovide, Valéry, Gide 474
⇨ « […] me contemplo en esta vida. » 480
⇨ *Sonetos espirituales* ou le miroir du « moi » 485
↳ La solitude, une condition nécessaire 485
↳ Les lieux du reflet et leurs modes d'expression 489

◆ Narcisse débarrassé de sa chrysalide : le papillon mystique 498
⇨ Une figure symbolique de la métamorphose spirituelle : Psyché-papillon 501

Memoria / olvido : el perenne proyecto 507

◆ La mémoire 507
⇨ Le rêve et ses échecs 508
⇨ Quand « sueño » relève de *somnus* 510
↳ Le songe : sens et essence 516

↳ La roue comme l'une des images emblématiques du songe 517
⇨ Les figures de la mémoire 519

◆ Mémoire et conscience 523
⇨ El « […] dios de lo hermoso conseguido » 523
↳ Le palindrome 523
↳ La rose 524
⇨ Dieu de la conscience et conscience de dieu 526

Conclusion 530
Bibliographie 532
Index des sonnets du recueil cités 550
Index des noms cités 554