



HAL
open science

**Le parcours sinueux de l'érotisme dans la poésie
colombienne depuis l'œuvre de José Asunción Silva
jusqu'à la poésie du groupe Mito**

Alejandra Maria Toro Murillo

► **To cite this version:**

Alejandra Maria Toro Murillo. Le parcours sinueux de l'érotisme dans la poésie colombienne depuis l'œuvre de José Asunción Silva jusqu'à la poésie du groupe Mito. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA020 . tel-01578140

HAL Id: tel-01578140

<https://theses.hal.science/tel-01578140>

Submitted on 28 Aug 2017

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.

Sorbonne Paris Cité
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

ED 122 - Europe latine - Amérique latine
Doctorat Études hispaniques et latino-américaines

Le parcours sinueux de l'érotisme dans la poésie colombienne

Depuis l'œuvre de José Asunción Silva
jusqu'à la poésie du groupe *Mito*

Alejandra María TORO MURILLO

Thèse dirigée par M. le Professeur Hervé LE CORRE

Soutenance le 14 janvier 2017

JURY :

Mme le Professeur Marie ESTRIPEAUT BOURJAC (IUFM Bordeaux)
M. le Professeur Alfredo GOMEZ-MULLER (Université de Tours)
M. le Professeur Hervé LE CORRE (Université Paris 3)
Mme le Professeur Ina SALAZAR (Université de Caen)
Mme le Professeur Claudie TERRASSON (Université Marne la Vallée)

Sorbonne Paris Cité
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

ED 122 - Europe latine - Amérique latine
Doctorat Études hispaniques et latino-américaines

Le parcours sinueux de l'érotisme dans la poésie colombienne

Depuis l'œuvre de José Asunción Silva
jusqu'à la poésie du groupe *Mito*

Alejandra María TORO MURILLO

Thèse dirigée par M. le Professeur Hervé LE CORRE

Soutenance le 14 janvier 2017

JURY :

Mme le Professeur Marie ESTRIPEAUT BOURJAC (IUFM Bordeaux)
M. le Professeur Alfredo GOMEZ-MULLER (Université de Tours)
M. le Professeur Hervé LE CORRE (Université Paris 3)
Mme le Professeur Ina SALAZAR (Université de Caen)
Mme le Professeur Claudie TERRASSON (Université Marne la Vallée)

Le parcours sinueux de l'érotisme dans la poésie colombienne

Depuis l'œuvre de José Asunción Silva jusqu'à la poésie du groupe
Mito

Résumé

Cette étude est une recherche sur les relations complexes entre la poésie et l'érotisme au sein de la poésie colombienne, et elle suit un itinéraire qui va de la poésie de José Asunción Silva, à la fin du XIX^e siècle, à celle du groupe *Mito*, dans les années 50. Cet exercice d'investigation et d'analyse démontre qu'on peut observer une tradition de l'érotisme dans la poésie colombienne, au sein de laquelle l'érotisme comme sujet sensible a pénétré la poésie de plusieurs groupes – modernistes, piedracielistes et *Mito*– et de quelques-uns des auteurs les plus importants, parmi lesquels: Silva, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López et León de Greiff.

Mots-clés

Poésie colombienne - Érotisme et poésie - Érotisme et littérature - Histoire de la poésie colombienne - Poésie colombienne du XX^e siècle - José Asunción Silva - Groupe *Mito*

The sinuous path of eroticism in Colombian poetry

From José Asunción Silva to the poetry of the *Mito* Group

Abstract

This study examines the complex relationships between poetry and eroticism that have emerged in the Colombian poetry throughout a historical journey that goes from José Asunción Silva's poetry (late nineteenth century) to the poetry of the group *Mito*, during the decade of 50s in the twentieth century. This research and analytical work shows that a tradition of the erotic in the Colombian poetry can be observed, in which eroticism, as a sensitive subject, has permeated the

poetics of various groups –modernists, Piedracielistas, and *Mito*– as well as some of the most important Colombian authors such as Silva, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López, and León de Greiff.

Keywords

Colombian poetry - Eroticism and poetry - Eroticism and literature - History of Colombian poetry - Colombian poetry of the 20th century - José Asunción Silva - *Mito* Group

El sinuoso recorrido del erotismo en la poesía colombiana

Desde la obra de José Asunción Silva hasta la poesía del grupo *Mito*

Resumen

Este estudio se pregunta por las complejas relaciones entre poesía y erotismo que se han dado en la poesía colombiana, en un recorrido histórico que va desde la poesía de José Asunción Silva, finales del siglo XIX, hasta la poesía del grupo *Mito* en la década del 50 del siglo XX. Este ejercicio investigativo y analítico demuestra que se puede observar una tradición de lo erótico en la poesía colombiana en la que el erotismo, como asunto sensible, ha permeado la poética de varios grupos –modernistas, piedracielistas y *Mito*– y de algunos de los más importantes autores, entre los cuales: Silva, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López y León de Greiff.

Palabras clave

Poesía colombiana – Erotismo y poesía- Erotismo y literatura- Historia de la poesía colombiana- Poesía colombiana del siglo XX- José Asunción Silva- Grupo *Mito*

*A Emilia Murillo qui a toujours su que
la connaissance est un point de départ*

Remerciements

Tout d'abord, je remercie le professeur Hervé Le Corre pour sa confiance en mon projet, pour ses généreuses leçons de poésie, les révisions critiques de chaque mot de ce texte et pour son aide amicale et décidée à chaque pas, tant académique qu'administratif, nécessaire à la réalisation et à la conclusion de mes études doctorales.

Je remercie aussi l'université EAFIT qui m'a fourni son appui, sans lequel je n'aurais pas réalisé cet objectif personnel et professionnel. Merci au recteur Juan Luis Mejía; au Vice-Recteur Julio Acosta, à Ángela Echeverri, ancienne Directrice des Ressources Humaines; à Félix Londoño, Directeur de recherches; à Gabriel Jaime Arango, Directeur d'enseignement; et à Antonio Jaramillo et Olga Granados, du département Bénéfices et Compensation.

La réalisation de cette thèse a aussi bénéficié de l'appui de Colfuturo qui, grâce à la bourse concédée pour faire des études à l'étranger m'a donné la possibilité d'accéder à une université comme la Sorbonne qui cultive les traditions, ainsi que de voyager et de vivre à Paris et de faire mienne la langue française.

Il me semble juste de souligner l'importance et la valeur des bibliothèques de la Maison de poésie Silva et du Fonds Patrimonial de l'Université EAFIT. Je remercie Pedro Alejo Gómez et Doris Amaya de la Casa Silva de m'avoir permis de fouiller dans des archives si précieuses pour la poésie colombienne. Merci à María Isabel Duarte de m'avoir ménagé un accès aux trésors bibliographiques du Fonds.

Ma gratitude va tout spécialement à mon collègue et ami Juan Manuel Cuartas dont la lecture critique et l'accompagnement m'ont permis d'apprendre beaucoup sur la poésie et la philosophie, ce qui m'a conduit à essayer de surmonter les schématismes analytiques dans ce travail.

Ma reconnaissance va aussi à Patrick Laimé dont le rigueur avec la correction de style de cette travail a permis à la langue française de briller dans ces pages d'un éclat particulier; à Daniel Castro qui m'a assisté en repérant le matériel bibliographique qui sous-tend cette recherche; et à Camilo Arango dont les mains expertes ont rafraîchi le formalisme du document final.

Merci aux amis qui m'ont témoigné une amitié indéfectible : Eduardo Suárez, Stéphanie Jules, Beatriz Palazuelos, Nadia Dziejczapolsky, Nelly Guichard, Pablo Cuartas, Enrique Foffani, Ana María López, Lucía Donadío, Adriana Agudelo, Juan Esteban Osorio, María Isabel Toro, Paula Durango et Ana Muñoz.

Enfin, je remercie ma famille, ma mère, mes frères et sœurs, neveux et nièces, toujours convaincus de ma capacité de rebondir; ma belle Eloïsa qui a embelli cette période par son arrivée et m'a cédé des espaces qui lui correspondaient pour que je puisse travailler sur ma recherche; Rosalba, Carolina et Lleroy qui m'ont aidé de leur mieux pour me ménager des espaces de travail sans pour autant que cela porte ombrage à mon rôle de maman.

Et à toi, Pablo Montoya, pour ta présence déterminante et stimulante depuis le tout début de ce projet, merci pour ta compagnie, ta confiance et ton amour.

*En odres nuevos añejo vino de amor inextinguible,
nunca abolible,
siempre deleitable,
nunca abominable,
siempre ineludible...
Nunca la misma, pero la misma canción que siempre recomienza.*

De « *Sonatina* », de León de Greiff

Table de matières

Introduction	15
1. Les mots atteints d'érotisme.....	23
1.1. Érotisme et littérature.....	23
1.2. Érotisme et poésie.....	40
2. L'étude de la poésie érotique en Colombie.....	51
2.1. Panorama général	51
2.2. Études sur le thème.....	54
2.3. Les défis d'une étude historique thématique	65
3. L'érotisme dans l'œuvre de José Asunción Silva, point de départ fondamental..	73
3.1. Premières nuances d'érotisme dans la poésie colombienne	73
3.2. José Asunción Silva : célébration de l'érotisme	84
3.3. Désacralisation et éros	102
4. Le modernisme et l'érotisme ont peu rimé dans la poésie colombienne.....	113
4.1. Julio Flórez et les stéréotypes de l'être féminin	121
4.2. La femme et la beauté comme motifs poétiques chez Guillermo Valencia, Eduardo Castillo et Rafael Maya	131
5. La « folle allégresse » de Porfirio Barba Jacob	147
5.1. Le « moi » problématique	147
5.2. La « <i>Balada de la loca alegría</i> ».....	155
5.3. Premières manifestations d'homosexualité dans la poésie colombienne.....	164
6. L'humour et la désinvolture : un nouveau souffle pour l'érotisme.....	175

6.1. Luis Carlos López et le postmodernisme.....	175
6.2. Le sceau d'irrévérence de Luis Carlos López	180
6.3. De nouvelles couleurs pour l'érotisme	190
7. Érotisme nocturne et musical de León de Greiff.....	199
7.1. L'érotisme et la nuit	203
7.2. La musique, la poésie et l'érotisme.....	211
7.3. Entre la réitération amoureuse et érotique, la réinterprétation et la réécriture	217
8. Piedra y Cielo, érotisation du poème, le corps de la femme et la nature américaine.....	225
8.1. La femme comme métaphore tellurique	234
8.2. La patrie américaine des piedracielistes	242
9. « Ella, la enamorada », et la poésie érotique écrite par des femmes	255
9.1. L'affirmation d'une expression propre.....	255
9.2. Érotisme implicite, occulte et interdit.....	267
9.3. L'auto-reconnaissance amoureuse et érotique	272
10. Le mythe de Mito : érotisme solaire et subversif	277
10.1. Le mythe solaire et érotique	283
10.2. Midi comme motif érotique	291
10.3. L'amour subversif et le corps de la femme	295
Conclusions	305
Bibliographie.....	313
Index de noms.....	371

Introduction

L'érotisme est, en première instance, un répartiteur de besoins expressifs. En tant que force vitale, il remet en cause l'intériorité de l'être et son individualité en lui proposant l'attraction de l'autre. Attraction toujours vitale qui implique que l'être sorte de lui-même en se dépouillant de ce qui fait sa différence, en quête d'un lien avec l'objet de son désir, lien qui résulte de l'expression du corps, du sentiment et de la parole. Si l'érotisme ne parvient pas à s'exprimer, s'il est réprimé, sa flamme lacère tout autant et cherche d'autres échappatoires; dans ce cas, l'érotisme arrive à la parole comme libération. Il ne fait pas abstraction du poète car cette expérience réclame sa présence dans la poésie. Plein de vitalité, l'ample spectre de ce qui configure l'expérience de l'érotisme inclut le désir, l'amour, la rencontre sexuelle, la contemplation amoureuse, la jouissance sexuelle, ainsi que l'impossibilité de vivre l'érotisme, l'angoisse de ne pas pouvoir nouer le lien, la faute ou la douleur de la perte de l'être aimé. La poésie ne peut pas rester en retrait d'une question aussi vitale. Depuis toujours, ont été écrits des poèmes pour défier le sentiment que réclame l'être aimé et désiré. Véhicule expressif, la poésie s'interroge aussi sur la complexité de cette expérience. Écrire est un acte de réflexion et de compréhension du monde, ainsi qu'une manière d'adopter une position

sur soi-même, sur l'autre, sur l'époque et sur sa propre tâche créative. Par sa dimension humaine, face aux différentes régulations qui se sont imposées au fil des siècles, l'érotisme fait émerger des contradictions dans la relation des individus avec la société qui leur demande une prise de décision sur son rôle actif ou passif lié au désir. Tout être humain éprouve la force de l'érotisme, mais chacun l'expérimente en fonction de sa singularité. La poésie rend compte de cet amalgame puisque le poème est une espèce de recréation de la vie, de réflexion sur elle et de paradigme de l'expérience au travers des âges.

De même que l'érotisme motive dans le poème des configurations de forme et de sens, chaque contexte historique et culturel, chaque langue et chaque projet littéraire frappent l'éros de leur sceau unique. Se pose alors la question de savoir comment un sujet important, non seulement par son contenu d'expérience humaine, mais aussi par sa haute sensibilité à l'égard des affaires contextuelles, est configuré verbalement dans le poème. L'érotisme a été considéré par des philosophes et des poètes comme un type de problématique qui amène un ordre transgressif, faible ou élevé, puisqu'il implique l'exposé de l'intériorité. Toutefois, dans les sociétés dans lesquelles la libre expression de l'érotisme est restreinte, on considère qu'il peut aussi introduire des circonstances conflictives sur le plan social, moral et esthétique. Le mot poétique exprime l'érotisme au travers de motifs, signes, structures, rythmes et sonorités; mais son caractère transgressif parvient-il toujours à poindre ? Le fait qu'une question sensible comme l'expression érotique s'incorpore au poème implique-t-il une décision de l'auteur qui interfère aussi avec son idée de la littérature et de l'art ? Le caractère transgressif de l'érotisme fait-il partie des rénovations esthétiques ? La présence de l'érotisme dans une

littérature en particulier peut-elle contribuer à l'instauration d'une tradition littéraire ?

Ces questions sur les relations complexes entre poésie et érotisme sont celles qui seront au centre de notre recherche focalisée sur la poésie colombienne qui, comme toute littérature, a un caractère propre qui est déterminé par les contextes linguistique, culturel et géographique. La poésie colombienne a eu, à des époques récentes, quelques référents assez reconnus en matière de poésie érotique, parmi lesquels l'œuvre de Jorge Gaitán Durán, du groupe *Mito*, dont l'apparition remonte aux années 50. Elle fait figure de paradigme de l'érotisme dans la littérature colombienne. A partir de là, accompagnant cette rénovation et les révolutions sexuelles de la seconde moitié du siècle, la présence de l'érotisme a été plus manifeste mais, au préalable, il y avait eu des poèmes qui exprimaient l'érotisme, et des poètes qui cultivaient la thématique érotique dans leur poésie. On propose ainsi une première hypothèse que l'on tentera de défendre en cours de recherche et lors de l'analyse de la poésie des auteurs colombiens : malgré le côté restreint de l'érotisme dans une société conservatrice et relativement marquée par les croyances catholiques, l'érotisme a eu une présence permanente dans la poésie colombienne, bien avant les années 50.

D'autre part, la reconnaissance de phénomènes de la littérature nationale comme celui du groupe *Mito* dans lequel l'érotisme s'inscrit comme élément déterminant de sa proposition rénovatrice sur le plan littéraire et culturel, fait comprendre que la présence de l'érotisme dans la poésie de quelques auteurs colombiens est directement liée à leur intention rénovatrice, ce qui conduit à prendre en considération une

seconde hypothèse : l'érotisme, en tant que sujet sensible, laisse son empreinte sur la poésie de chacun des auteurs. Considérant, en outre, que des auteurs de grande importance dans la tradition poétique colombienne comme José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob et León de Greiff, ont ménagé un espace à l'érotisme dans leur poésie, la troisième hypothèse est que dans la poésie colombienne, on peut aussi observer une tradition de l'érotisme.

À l'aide de ces pistes, nous avons décidé de faire un relevé de ce phénomène poétique en suivant un parcours qui va de la période moderniste et de l'œuvre paradigmatique de Silva aux années 50, avec l'apparition du groupe *Mito*. Nous considérons que cette période est significative, car non seulement elle porte sur près de soixante-dix ans d'histoire de la poésie nationale, mais aussi parce que l'on peut identifier deux points centraux pour le début et la fin du parcours, qui permettent d'apprécier la continuité et les mutations de ce phénomène. Le modernisme correspond au début de cette tradition, dans la mesure où Silva, considéré comme son fondateur en Colombie, a lâché la bride à l'érotisme. Ce repère temporel ne veut pas méconnaître qu'il y a pu y avoir des expressions d'érotisme antérieures à celles qui sont observées ici, mais compte tenu de la commodité d'une délimitation pour une étude de ce type, nous retenons ce début, en ajoutant la remarque que le modernisme a été un moment crucial dans la définition de la poésie latino-américaine lui permettant de conférer une dimension autonome à l'art, qui bien qu'en herbe dans certaines littératures, a de toutes façons été liée à la professionnalisation de la littérature. Ces deux phénomènes esthético-idéologiques qui ont confirmé de manière concrète le fait incontestable que l'écrivain moderniste a pu se situer ailleurs et laisser de côté une conception hétéronomique de l'art qui

justement l'invite à enquêter sur l'érotisme et à se démarquer des préceptes moraux, sociaux et politiques. Dans ce contexte, l'érotisme est, à partir de la poésie moderniste, une recherche profonde et une tentative d'abattre les tabous tout en rendant plus subtile sa signification.

Cette recherche se propose de suivre l'itinéraire de la poésie colombienne en s'arrêtant sur des moments, poètes et œuvres où l'érotisme est bien présent et requiert une évaluation sous différents angles. Elle cherchera en outre à montrer s'il y a eu des lignes de continuité entre certains auteurs et d'autres, entre certaines périodes et d'autres ou entre certaines formes de représentation. Dans la mesure où l'on comprend que chaque auteur a une poésie et une vision particulières de l'érotisme, la lecture interprétative des poèmes sera un élément fondamental de cette étude, pour faire en sorte que leur analyse parvienne à faire émerger le *quid* inhérent à l'érotisme. De même, le devenir temporel qui ressort de tout notre itinéraire, devenir historique dans notre cas, est un repère méthodologique qui guide cet exercice critique et analytique.

Tout travail qui suppose un exercice historiographique oblige à se soumettre à l'enchaînement des époques. Dans la poésie colombienne, le ralliement des poètes à des groupes ou mouvements les ont amenés à construire des idéologies poétiques partagées qui obligent à prendre en considération leur transcendance historique. En tout cas, on a tenté d'observer le phénomène des générations et des groupes, avec une objectivité analytique, conscients du fait qu'un phénomène transversal aux générations comme celui de la relation poésie-érotisme n'est pas nécessairement soumis à ce type de

ralliement. Pour ce motif, des poètes considérés comme des intégrants de courants déterminés, comme Silva, Porfiro Barba Jacob, Luis Carlos López et León de Greiff seront traités à part, compte tenu de l'importance dans leurs œuvres de l'érotisme qui s'écartait de celui des groupes auxquels ils étaient associés. Quand une même conception de l'érotisme le permettra, on lira en bloc la poésie de plusieurs auteurs, même s'ils appartiennent à des groupes distincts. La poésie des femmes sera un de ces cas de figure, car il y a eu un apport de leur poésie dans les années 30 et 40, et leur poésie associe une conception proche de l'érotisme, bien que ces femmes poètes n'aient fondé aucun mouvement. Dans notre essai de conférer de l'importance à l'apparition de contenus érotiques, nous avons cherché à préciser que les livres et poèmes de chaque auteur mentionné correspondent aux dates des périodes analysées et non à des travaux postérieurs. Il est manifeste que la poésie de chaque auteur a connu une évolution au fil des ans; de cette manière, un auteur comme Eduardo Carranza, pour citer un exemple, qui a commencé la publication de ses poèmes dans les années 30, a publié des livres jusque dans les années 70. Le propos de ce travail n'est pas de rendre compte de la trajectoire de l'érotisme dans l'œuvre de chaque auteur, sinon de sa place dans la poésie colombienne au cours d'une de ces sept décennies. Si dans certains cas, comme celui de León de Greiff, nous incluons des poèmes qui sortent de la période en question, c'est parce que l'on a noté que le poète n'a pas modifié sa conception de l'érotisme sur le long terme. En ce qui concerne l'historiographie, nous émettrons la réserve que tout suivi historique de la littérature est imparfait. Même si on a beau essayer d'être exhaustif, on ne peut pas rendre compte de chaque élément, car quand on prend des décisions sur ce que l'on considère prioritaire durant le parcours, d'autres questions doivent être négligées.

Tout au long de cette recherche, nous avons procédé à une lecture exhaustive de la poésie colombienne, tant des auteurs canoniques que non canoniques. Finalement, cet exposé n'inclut que les auteurs dans les œuvres desquels l'érotisme a eu une transcendance particulière, ce qui ne signifie pas que d'autres auteurs non référencés ici, mais qui ont publié au cours de cette période, n'aient pas été étudiés. Des critiques de la littérature colombienne regretteront l'absence de quelques auteurs canoniques, par exemple Aurelio Arturo, Álvaro Mutis et Fernando Charry Lara. Dans chacun de ces cas, à notre avis, l'érotisme n'acquiert pas une place déterminante dans leur système poétique, même si l'on peut identifier des poèmes chargés de sensualité et même à contenu transgressif. En conclusion, les œuvres retenues ici sont celles qui se singularisent, volent de leurs propres ailes et surnagent dans cet itinéraire historique de la présence de l'érotisme.

Ce travail comptera dix chapitres. Le premier, à caractère théorique, tentera de définir les points clés de la confluence littéraire et de l'érotisme, ainsi que de l'érotisme et de la poésie, en dévoilant des concepts et en cherchant à comprendre avec les théoriciens (Bataille, Foucault, Guillén, Kristeva, etc.) les principaux aspects à prendre en compte dans cette relation. Le second chapitre abordera les connaissances actuelles sur la relation poésie/érotisme dans la littérature colombienne. Ensuite, huit chapitres formeront le parcours analytique et interprétatif des œuvres poétiques sélectionnées : un sur Silva, un autre sur le modernisme et le thème de la beauté féminine, trois sur Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López et León de Greiff, un sur le *Piedracielismo*, un autre sur les poétesses pour terminer par un

chapitre sur *Mito*. Il est important de définir que la méthodologie analytique s'inscrit dans l'idée d'un parcours; en premier lieu, parce que nous effectuons un périple dans la poésie colombienne et, en second lieu, parce que sont reconstruits les différents moments de l'érotisme; de même, parce que la lecture de la poésie est à son tour un parcours, c'est-à-dire un déplacement qui se fait dans les mots du poème et qui peut être considéré topique, sémantique et interprétatif jusqu'à en arriver à sa compréhension. La lecture des poèmes a appliqué la consigne de permettre aux textes eux-mêmes d'indiquer les préjugés critiques, contextuels et théoriques d'où découle leur compréhension, c'est-à-dire, on part du fait que le poème recèle la multiplicité de ses lectures. Finalement, le chemin suivi a pris la forme d'un trajet plurivoque : celui qui correspond à l'interprétation de chaque poème; celui de l'érotisme en fonction de ses différentes manifestations dans la poésie; celui qui relie ou dissocie certaines poésies des autres; et la sente qui louvoie entre le contexte historico-social et les œuvres littéraires. Finalement, le trajet principal a été l'évolution de l'érotisme dans la poésie colombienne dans la première moitié du xx^e siècle, auquel nous avons prêté le qualificatif de sinueux.

1. Les mots atteints d'érotisme

1.1. Érotisme et littérature

L'érotisme a été présent dans la littérature depuis ses débuts, car le sexe en tant que nécessité vitale de l'homme a été motif de constants questionnements, ainsi que de célébration et de censure. Le mot est, dans ce cas, un moyen de décrire les expériences du désir, d'énoncer le besoin de l'autre, d'amplifier le spectre de l'expérience vécue ou de satisfaire l'émotion réprimée, pour tenter de comprendre les sentiments et de s'affirmer comme individu qui sent et qui désire. Le fait est que, dans chaque période historique, l'éros et la littérature se sont trouvés liés de différentes manières, d'abord par l'expérience propre de l'écrivain et, ensuite, par les caractéristiques de la morale sexuelle de la société du moment. En sorte que la manière d'assumer l'érotisme dans la littérature grecque n'a pas été identique à celle de la littérature française du XVIII^e siècle, pour ne citer que deux exemples en franche opposition. Dans la Grèce classique, l'apparition d'œuvres de littérature érotique était un résultat spontané, puisqu'il n'y avait pas de frontières morales qui empêchaient les écrivains de se consacrer à ce thème

(Évrard, 2003, p. 26). Lié au culte de Dionysos et à une culture qui, outre les relations hétérosexuelles, acceptait l'homosexualité, relation passionnelle entre un adulte (*erasta*) et un adolescent (*erómeno*), le sexe avait un rôle singulier dans la vie des individus, qui s'écartait presque toujours de sa fonction reproductrice. La culture grecque envisageait ainsi un art érotique à la fois profane et sacré. Les poèmes de Sappho¹ qui « marquent l'origine de la poésie lyrique érotique » (p. 26) ou le *Lysistrata*² (411 av. J.-C.) d'Aristophane³, qui raconte l'histoire d'un

¹ Sappho (Lesbos, VII^e s. av. J.-C.-VI^e s. av. J.-C.). Poétesse grecque de grande renommée, mais dont on connaît peu. Grâce à des références sur elle dans des œuvres scripturales postérieures et à quelques papyrus de l'époque qui ont été récupérés, on a su qu'elle a composé neuf livres dont seulement 650 vers ont été conservés. On dit d'elle qu'elle a entretenu des relations indécentes avec d'autres femmes; qu'elle a été professeur dans sa propre école de poésie; qu'elle avait trois frères et qu'elle fut l'épouse de Cécilas et a eu une fille appelée Cleis; et que, finalement, elle s'est suicidée pour l'amour de Phaon, en se jetant dans la mer depuis l'île de Leucade (cf. Sappho, 2005). La poésie de Sappho est une des premières poésies de type lyrique (terme forgé au XV^e s. pour définir un type de poésie gréco-latine). Elle est considérée comme appartenant au canon des neuf poètes lyriques classiques, de par son originalité, pour sa proposition de nouvelles formes rythmiques et pour son talent réflexif. Mais un des aspects qui rend, sans doute, plus attrayante sa poésie est la relation intense et prolifique qu'elle noue avec Éros. Son œuvre est pénétrée du sentiment de la passion qui, dans plusieurs pièces, s'adressait à ses disciples. Ce caractère homosexuel, même si c'est un des éléments qui la rend la plus intéressante comme personnage historique –il faut se rappeler qu'elle est à l'origine du terme « lesbienne » –, n'est finalement pas aussi important que la puissance d'expression de ses poèmes pour se référer au désir, qui a donné naissance à des textes comme les *Épithalames*, chants nuptiaux pour lesquels elle a créé un rythme propre et un mètre nouveau appelé saphique.

² Pour Alexandrian, auteur du livre *Histoire de la littérature érotique* (2008), *Lysistrata* est la première œuvre érotique de la littérature occidentale: « *Lysistrata* est le premier chef-d'œuvre de l'érotisme antique, atteignant d'emblée à l'universel. Une idée révolutionnaire y est exprimée avec une puissance comique sans égale. Qu'advierait-il dans la société si les femmes faisaient la grève du sexe? La pièce d'Aristophane, jouée aux lénéennes de 411, traite ce sujet avec l'envol d'une utopie et la rigueur d'une démonstration philosophique. » (p. 15).

³ Aristophane (Athènes, 450 av. J.-C.-385 av. J.-C.). Comédiographe grec. A écrit quarante comédies dont onze ont été conservées: *Les Acharniens* (425 av. J.-C.), *Les Cavaliers* (424 av. J.-C.), *Les Nuées* (423 av. J.-C.), *Les Guêpes* (422 av. J.-C.), la *Paix* (421 av. J.-C.), les *Oiseaux* (414 av. J.-C.), *Les Thesmophories* (411 av. J.-C.), *Lysistrata* (411 av. J.-C.), *Les Grenouilles* (406 av. J.-C.), *L'Assemblée des femmes* (392 av. J.-C.) et *Ploutos* (388 av. J.-C.).

groupe de femmes qui font une grève du sexe pour stopper la guerre, sont deux échantillons de la permissivité de cette société sur ce thème et de la manière dont il imprégnait sa littérature. Ces deux témoignages appartiennent aux monuments les plus antiques qui mettent en relation le mot et l'érotisme. Mais le naturel avec lequel la Grèce antique vivait et exprimait le désir n'a pas déterminé le futur de l'éros dans la société et la littérature occidentales, car les changements ont été aussi nombreux qu'il y a eu de modèles sociaux et de critères moraux. Après l'apparition du christianisme, en particulier, lorsque le sexe a été régulé à partir du concept de péché, l'érotisme est passé par des périodes de satanisation et de restriction, non seulement en ce qui concerne les coutumes, mais aussi pour ce qui est de sa représentation littéraire et plastique.

Au XVIII^e siècle, le Marquis de Sade⁴ a trouvé dans la littérature du genre un mécanisme pour démolir les concepts moraux de son époque. Ses œuvres, paradigmatiques en matière de littérature licencieuse, ne sont pas seulement une sorte d'exposition d'*Ars amatoria* dissolue, mais constituent aussi une théorie sur le libertinage, à partir d'une apologie du mal et de la transgression : l'interdit, l'outrage, le sacrilège, la sodomie, l'inceste, la violation, entre autres perversions, lui sont

⁴ Donatien Alphonse François de Sade, Marquis de Sade (Paris, 1740-Charenton, 1814). Écrivain français connu comme l'écrivain maudit par antonomase. Condamné plusieurs fois à la réclusion, soit en prison soit en hôpital psychiatrique. Arrêté une première fois pendant une brève durée, en 1768, sous l'accusation de mauvais traitements à sa domestique; en 1772, détenu et condamné à mort pour ses délits sexuels, parvient à s'enfuir à Gênes; en 1777, de retour à Paris, il est capturé et enfermé dans la prison de Vincennes d'où il est transféré à la prison de la Bastille, en 1784, et ensuite à l'hôpital psychiatrique de Charenton, en 1789; en 1790, il est gracié par la Révolution. Suite à sa grâce, il participe activement à la politique, puis est de nouveau interné à l'hôpital de Charenton jusqu'à sa mort, survenue en 1814. Il écrit la plupart de ses œuvres pendant ses longues périodes de réclusion.

utiles pour présenter une vision subversive du monde qui pondère la violence du sexe comme moyen de libérer l'homme. Sade fut privé de liberté pendant vingt-sept ans et ses œuvres, puisqu'elles s'en prenaient directement aux classes traditionnelles,⁵ furent reléguées aux enfers des bibliothèques et vinrent grossir l'*Index librorum prohibitorium* de l'église catholique.⁶ Toutefois, la censure n'empêcha point la lecture de Sade, car ses romans et essais circulaient sous le manteau. Ce que montrent ces exemples, c'est qu'à toute époque la littérature érotique a certaines caractéristiques et une certaine réception. Ainsi, le sort de l'œuvre de Sade, postérieure de plus de vingt siècles, est-elle différente de celle de l'auteur de *Lysistrata* –dont l'œuvre fut donnée aux lénées et participa au concours de comédies–.

Depuis le xx^e siècle, cette espèce de va-et-vient de l'éros dans les pages de la littérature occidentale s'est transformé, à tel point qu'on peut dire aujourd'hui que l'érotisme est un thème qui apparaît dans les créations des auteurs sans que cela implique qu'elles soient censurées ou qu'elles soient privées de leur liberté, ce qui n'empêche pas qu'une œuvre de ce type puisse encore être la source d'un scandale moral et

⁵ Parmi les plus connues : *Les cent vingt journées de Sodome* (1785), *Philosophie dans le boudoir* (1795), *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* (1791), *Juliette ou les prospérités du vice* (1798).

⁶ L'*Index librorum prohibitorium* fut une publication de la liste des textes que l'église catholique interdisait pour tenter contre la foi et qui, en outre, fixait les normes à l'égard de la censure des livres. Son origine remonte au Concile de Trente, promulgué par le Pape Pie IV, le 24 mars 1564. L'*Index* incorpore non seulement des œuvres littéraires, mais aussi philosophiques et scientifiques, ces dernières étant les plus censurées. L'indice se divisait normalement en parties, l'une avec les noms des auteurs dont les œuvres étaient interdites, l'autre pour des œuvres spécifiques et une dernière pour les fragments. La dernière édition du livre fut imprimée en 1948. Mais la suppression de la pratique de la censure des textes n'intervint qu'en 1966 sous l'apostolat de Paul VI.

médiatique. Il est donc de plus en plus naturel que cette caractéristique humaine s'articule ouvertement et facilement dans le texte, la littérature érotique témoignant d'une morale sexuelle moins rigoureuse que par le passé quand, par exemple, on n'envisageait pas la participation de la femme et la libre expression de ses préférences. En revanche, aujourd'hui, la littérature érotique décrit ouvertement les formes multiples d'assumer le sexe. Ce qui est démontré, c'est que la relation entre érotisme et littérature a été, et semble continuer d'être, impérissable. D'une manière ou d'une autre, à une période ou à une autre, ce qui fait qu'une œuvre littéraire soit qualifiée d'érotique, c'est qu'elle présente des situations ou des idées qui tournent autour de la passion et du désir sexuel, et est traitée comme une manifestation littéraire, c'est-à-dire comme un thème qui acquiert dans l'œuvre une dimension esthétique.

Comme dans le texte *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, dans lequel Évrard conclut que « le qualificatif érotique peut donc s'appliquer à un texte qui évoque de façon directe ou voilée l'amour sexuel, en tenant compte ou non des dimensions affectives et intellectuelles qui l'accompagnent » (2003, p. 5), la plupart des exercices critiques indiquent qu'il suffit de la présence significative du thème sexuel dans une œuvre littéraire pour suggérer qu'elle entre dans cette catégorie. De même, l'intérêt de la critique a consisté à définir le moment précis où l'œuvre devient pornographique. Discussion qui malgré son importance semble arriver à son terme. Alexandrian, par exemple, dans son *Histoire de la littérature érotique* (2008, p. 9) considère comme érotisme dans la littérature : « [...] tout ce qui rend la chair désirable, la montre dans son éclat ou dans sa fleur, éveille une impression de santé, de beauté, de jeu délectable »,

considération qui inclut la pornographie, puisque pour lui la pornographie est érotique :

La nouvelle forme de l'hypocrisie consiste à dire : si ce roman ou ce film était érotique, je m'inclinerais devant sa qualité; mais il est pornographique, aussi le repousse-je avec indignation. Ce raisonnement est d'autant plus inepte que personne n'arrive à expliquer la différence qu'il y voit. Et pour cause : il n'y a pas de différence. La pornographie est la description pure et simple des plaisirs charnels, l'érotisme est cette même description revalorisée en fonction d'une idée de l'amour ou de la vie sociale. Tout ce qui est érotique est nécessairement pornographique, avec quelque chose en sus. (p. 8)⁷

De même, la *Encyclopedia of Erotic Literature* (2006), une des sources les plus récentes, réfute les distinctions entre érotisme et pornographie, se proposant d'élargir le sens de tout ce qui motive la représentation du désir :

Neither of the existing terms, erotic or pornographic, is neutral. But generally speaking the former is usually taken to refer to an acceptable form of sexual representation, while the latter designates a form that is socially or politically unacceptable. Both terms are therefore infected with a degree of judgementalism that we sought to avoid in an attempt to provide the richest and widest range of literatures to the reader that reflect the abundant diversity within the genre. (Brulotte & Phillips, 2006, p. X).

⁷ Bertolotti, dans son livre : *Curiosa, la Bibliothèque érotique* (2012) précise l'origine du terme pornographie, explication qui montre que le terme accueillait, sans faire beaucoup de distinctions, les œuvres qui abordaient des thèmes interdits comme celui du sexe : « Le terme pornographie se rencontre pour la première fois au début du XIX^e siècle, dans le *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés à l'autodafé, supprimés ou censurés* (1806) d'Étienne Gabriel Peignot, pour désigner des écrits et des images obscènes. Jusqu'alors on avait parlé d'œuvres contraires à la religion, à la morale et à la société ; les catalogues clandestins des libraires du XVIII^e siècle les répertoriaient comme livres philosophiques. A compter du début du XIX^e siècle, ces ouvrages ont été catalogués comme pornographiques, mis à part et regroupés dans les sections spéciales des bibliothèques. » (2012, p. 8)

Ainsi qu'il est spécifié ici, ces définitions impliquent une énorme subjectivité, et les limites entre pornographie et érotisme sont diffuses.⁸ La vision d'Alexandrian qui considère comme érotique la description revalorisée du sexe en fonction d'une idée d'amour ou de vie sociale, peut être réfutée, car cette revalorisation est subjective si on considère la diversité des expressions sexuelles actuellement existantes. Aujourd'hui, la société plus ouverte et permissive sur ce thème ne considère plus comme pornographique ce qui était jadis considéré comme tel, et ce terme, en outre, a déjà perdu sa connotation péjorative. Alessandro Bertolotti, dans son livre : *Curiosa, la biblioteca erótica* (2012) insiste sur l'inutilité de cette discussion et déclare qu'elle relève de la considération erronée qu'il y a un art noble et raffiné, et par conséquent licite, qui s'oppose à un art trivial et grossier, et donc censurable (p. 8). Márquez va dans le même sens, car pour lui le thème d'une œuvre est indépendant de sa qualité esthétique :

[Esta diferenciación] pretende basarse en que la literatura erótica alcanzaría cierto nivel artístico, respondería al buen gusto, y se impondría restricciones en el léxico y en las imágenes. Por el contrario la literatura pornográfica no alcanzaría dicho nivel artístico, sería de mal gusto y gozaría de plena libertad en el vocabulario y las imágenes. Para refutar esta falsa afirmación basta recordar que si una obra no tiene valor artístico no debe considerarse literatura en sentido restringido, independientemente de que su tema sea sexual o no. Además las diferencias de léxico, imágenes, detalles realistas dependen directamente del género literario. Y en este sentido, el sexo no se diferencia de los demás temas. (cit. par Llorente, 2002, p. 365)

⁸ Dans l'article: « *Erotismo y pornografía: revisión de enfoques y aproximaciones al concepto de erotismo y literatura erótica* », de María Emma Llorente (2002), on effectue un parcours illustré des différents travaux qui ont tenté de définir la limite entre l'un et l'autre concept, pour conclure que, d'une certaine manière, la discussion démontre le caractère insaisissable des deux termes et la relativité qu'ils acquièrent compte tenu de la culture qui les circonscrit.

Quelque chose de similaire se produit avec l'adjectif « obscène ». En général, la tendance consiste à considérer comme littérature obscène celle qui associe les caractères sexuel, scatologique et vulgaire – « L'obscénité ravale la chair, y associe la saleté, les infirmités, les plaisanteries scatologiques, les mots orduriers ». (Alexandrian, 2008, p. 9)–. Mais il en va de même, car des textes considérés comme obscènes à une certaine époque, ne parviennent pas à scandaliser à d'autres époques. Le terme obscène est utilisé sans grandes distinctions et, dans la plupart des cas, son apparition cherche à rendre le texte qui reçoit ce qualificatif plus attrayant pour les lecteurs. Érotique, pornographique et obscène sont finalement des adjectifs d'une portée similaire quand on se réfère à une œuvre littéraire à contenu sexuel et leur intensité dépend d'un jugement externe et subjectif et du mode de description de la sexualité, à condition qu'on considère que ce thème déborde les caractéristiques immanentes de l'œuvre, pour en arriver à dépendre du contexte de l'écriture et/ou de son accueil.

La définition de Roland Barthes s'inscrit certainement dans ces dernières considérations, puisque pour lui la pornographie diffère de l'érotisme quant à son impact sur le récepteur. La pornographie a une condition massive, une condition qui consiste à montrer, qui est contraire à la condition allusive de l'érotisme. De cette manière, l'érotisme crée des allusions au-delà de ce qui est dans le cadre la pièce esthétique, et le récepteur est poussé à l'exaltation érotico-sexuelle, comme si un espace subtil le faisait s'élancer plus loin que ce qui lui est montré, et même plus loin que ce à quoi il est tout juste fait allusion pour éveiller le désir total de ce qui est observé ou contemplé (*cf.* Barthes, 1980, p. 93). Actuellement, à partir de l'influence de l'image sur la littérature véhiculée par des médias où elle est dominante comme

la photographie, le cinéma, la télévision et le web, on a coutume d'utiliser le terme pornographie dès que la description proposée atteint un haut niveau de sollicitation visuelle et d'explicitation, est réaliste plus que suggestive (Read cit. par Guillén, 2007, p. 238); et le mot obscène se référerait à des scènes dans lesquelles la sexualité n'est pas seulement explicite, mais aussi violente et transgressive des limites morales, légales et de salubrité.

Dans cette discussion, l'important est de comprendre que dans l'approche de l'étude d'une œuvre littéraire à partir de l'érotisme, même s'il est intéressant de découvrir le niveau explicite de la thématique sexuelle, il est plus important encore de savoir que la forme qu'assume ce contenu allie aussi à la proposition esthétique une fonction communicative que l'auteur a déterminée pour l'œuvre, fonction qui en plus de servir d'indicateur de la posture idéologique de l'auteur, de la société et de la période historique dans laquelle s'inscrit l'œuvre, déploie finalement une proposition significative pour le lecteur qui, à son tour, actualise ce qu'il lit conformément à sa propre idéologie dérivée de l'esprit de son temps, c'est-à-dire de sa propre période historique qui ne coïncide pas toujours avec celle de l'auteur. Claudio Guillén dans l'essai « *Expresión total: Literatura y obscenidad* », inséré dans le livre *Múltiples moradas* (2007, pp. 234-296) suggère qu'il n'y a pas d'obscénité solitaire et qu'en conséquence dans la littérature érotique le lecteur est à chaque fois partie prenante :

La palabra desconcertante, provocadora o corrosiva, depende irremediabilmente del lector, oyente o interlocutor. La palabra emitida va dirigida hacia o contra un receptor, que normalmente no contesta. Pero la obscenidad es comunicación; y el papel del receptor no es meramente pasivo [...] Lo obsceno exige ser reconocido e identificado

como tal por quien observa y encaja, aunque sea por indiferencia, no dándose el oyente por burlado, ofendido o implicado. (p. 236)

Dans le mot érotique, il y a toujours un niveau de transgression, étant donné qu'il instaure une dialectique entre le dit et le non-dit qui crée une tension entre celui qui écrit et celui qui lit, entre celui qui exprime et celui qui est témoin de la teneur de l'énoncé. « *Tanto así que muchas veces el desafío y la osadía consisten sencillamente en decir y nombrar algo, en no dejarlo en la penumbra de lo inexpresado o lo casi inconsciente. La transgresión primera es la expresión.* » (p. 234) La littérature de ce genre non seulement décrit des sentiments et des passions ; elle révèle aussi des scènes et des formes d'amour, et explique la manière de comprendre le sentiment et de l'expérimenter. Puisqu'il s'agit du for intérieur, de ce qu'on ne dit pas, le fait reste circonscrit à des lieux clos et n'est connu que de ses intervenants. En conséquence, le transit de l'œuvre littéraire par l'érotisme implique la décision de porter le privé dans la sphère publique, d'impliquer une ou plusieurs personnes dans une intimité normalement indicible. Et même si le sentiment est contenu, surveillé ou réprimé, le mot le désinhibe.

Désinhiber signifie se lâcher, laisser libre cours à sa nature, ce qui selon les mots de Georges Bataille, dans son livre *L'érotisme* (1957) signifie s'ouvrir à la continuité, ce qui est le résultat du caractère expansif de l'érotisme. Question qui dans la rencontre sexuelle est illustrée par la nudité qui représente l'ouverture du corps fermé qui s'abandonne :

Les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité. L'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la

possession de l'individualité durable et affirmée. Il y a au contraire dépossession dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion, semblable au va-et-vient des vagues qui se pénètrent et se perdent l'une dans l'autre. Cette dépossession est si entière que dans l'état de nudité, qui l'annonce, qui en est l'emblème, la plupart des êtres humains se cachent, à plus forte raison si l'action érotique, qui achève de la déposséder, suit la nudité. (1957, p. 24)

Double nudité, la nudité qu'implique la déposition du moi –le don de son corps à l'autre– et la nudité du mot. Le corps vêtu est un corps clos, un corps caché. Les vêtements définissent l'individu et son appartenance culturelle. Les ôter est aussi se défaire des barrières morales et culturelles qui empêchent l'accouplement et le plaisir de l'union sexuelle. C'est permettre de se sentir exposé et observé, partager l'intimité et vivre la non possession de soi-même pour être égal à l'autre, en plus d'être contemplé, désiré et possédé. La nudité est la manifestation de l'abandon, est ouverture et expansion de l'individu, le désir de vivre la continuité. Nommer, rompre le silence, est aussi une manière de se dénuder. Révéler le sentiment, la pensée, la croyance, par la parole. Bataille va plus loin dans son propos, puisque la nudité ne se ramène pas seulement au mot et à la révélation, mais invite à l'union des corps et à leur indifférenciation comme manifestation de la continuité.

L'érotisme, selon Bataille, est l'approbation de la vie jusqu'à la mort, ce qui implique une disposition de l'être à renoncer à son individualité, l'orgasme sexuel, la *petite mort*, lui permettant de s'unir à l'autre et de s'oublier dans la fusion des corps. La force de l'érotisme provient précisément de cet ultime aspect, car en son sein se manifeste, d'un côté, une révélation de l'intérieur de l'être et, de l'autre, la remise en question de cette intériorité et de tout ce qui l'a conformée, du triple

point de vue spirituel, culturel et social. Et avec cette implication qui provoque la remise en question de l'être, dans le désir de posséder, de se déposséder, de déposer et d'être possédé, c'est alors que se manifeste le caractère transgressif inhérent à l'érotisme chez l'être humain. Bataille dit que l'érotisme est transgressif, pour autant que ses mouvements sont animés d'une violence élémentaire (1957, p. 23), violence qui est impliquée dans la dissolution de l'être discontinu : « Toute la mise en œuvre de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque. Le passage de l'état normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu ». (p. 24)

La transcendance de l'érotisme, telle que l'entend Bataille, comme une recherche psychologique humaine qui génère l'union avec l'autre et l'adhésion à la vie dans la mort, trouve son fondement dans ce qu'il appelle « la recherche de la continuité ». Bataille affirme que tous les êtres humains sont discontinus, puisque chacun est distinct des autres : l'homme naît seul, meurt seul, entre un être et un autre, il y a un abîme, une discontinuité. D'une certaine manière, cet abîme est infranchissable, mais parfois on peut en sentir le vertige commun, sentir sa propre mort près de l'autre et ainsi frôler la continuité. L'un de ces moments est la jouissance érotico-sexuelle, jouissance qui bien que justifiée initialement par la nature humaine d'êtres sexués pour la reproduction, se transcende par le ludique, l'imagination, la capacité à la jouissance et la recherche par l'homme de sentiments. C'est pour cela que Bataille souligne que l'érotisme est une affaire purement humaine, puisque seul l'homme a pu séparer sexe et tâche reproductive.

S'il s'agissait de définition précise, il faudrait certainement partir de l'activité sexuelle de reproduction dont l'érotisme est une forme particulière. L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants. (Bataille, 1957, p. 17)

Ce même caractère est participatif quand l'expérience de l'érotisme passe dans le mot écrit. L'écrivain est disposé à partager, dans le texte littéraire, ses désirs, expériences et conceptions autour de la sexualité, à rendre publics son intimité et ses sentiments, par le canal de sa propre voix ou au travers des personnages qui le représentent. L'œuvre littéraire déshabille la distinction entre public et privé, en supprimant le silence. Ce qui implique une attitude de transgression sociale et artistique propre à l'auteur qui exprime la liberté de l'individu qui décide de communiquer son intimité à ce public auquel il destine son œuvre. De même, le lecteur qui se penche sur le texte, et y trouve cette thématique, se voit également obligé de se dénuder. Pour participer et s'impliquer dans l'intimité qu'on lui présente, il doit permettre que ses sentiments et conceptions de la vie se confrontent et se mêlent à ce qu'il lit. Le texte exige du lecteur qu'il opère une appropriation qui consiste à prendre part à ce que propose l'auteur. Il y a en ce sens une sorte de violence à l'encontre du récepteur qui est poussé vers un état distinct, celui de participant : le texte le fait rougir, lui fait honte, l'offense ou le stimule, le passionne, le heurte ou l'interpelle.

Mais la transgression peut aller bien au-delà de la simple participation du lecteur à l'œuvre littéraire. Le texte érotique a toujours un second destinataire. Outre le lecteur qui, comme nous l'avons dit, actualisera la signification du texte, il y aura toujours un destinataire

additionnel qui peut être assimilé aux conventions sociales et aux institutions ecclésiastiques et politiques qui instrumentalisent les techniques liées au sexe, en faisant des outils de jugement moral. Ce qui conduit à un itinéraire connotatif, latéral et occulte du mot obscène (Guillén, 2007, p. 235) qui donne à cette thématique un rôle définitoire dans une construction critique qui cherche à partir du littéraire à démonter des conceptions, souvent réactionnaires, sur la nature de l'être humain et invite le lecteur à aller au-devant de sa propre vérité, libérée des impositions, ainsi qu'à être témoin de réalités souvent occultes.⁹ Considérant la censure historique des affaires de sexe, dictée par des dispositions religieuses ou sociales, inclure un contenu de ce type est, dans de nombreux cas, une forme de transgression de la morale. Divers écrivains ont recouru à l'érotisme dans cette intention, puisque cette thématique « interdite » leur permet non seulement de communiquer leur point de vue au lecteur, mais encore de se lancer résolument contre les coutumes, les tabous, les pudeurs, l'abus et les institutions. Aussi peut-on dire que la littérature érotique parvient à déconstruire certains ordres ce qui lui permet de dimensionner le pouvoir qu'elle a sur la liberté et sur l'expression.

Michel Foucault, dans son étude *Histoire de la sexualité* (1976)¹⁰, montre comment la régulation a transformé l'instinct sexuel en une

⁹ On se réfère ici au fait que les affaires de sexe ne sont pas toujours amour et transcendance. Il y a des déviations pathologiques et de la violence qui entrent aussi dans cet aspect humain. La littérature les reprend aussi et révèle, dans une société où la prudence morale préfère éviter de parler de réalités latentes, qu'ils font aussi partie de ce qui nous définit et que mieux vaut que nous connaissions, puisque les exposer peut contribuer à ce que les personnes vulnérables fassent entendre leurs voix, ce qui leur permettra de revendiquer leur position au sein de la société.

¹⁰ Michael Foucault a été un des philosophes qui avec Bataille a pénétré le thème de la Sexualité. Dans son cas, son étude : *Histoire de la sexualité* a été publiée en trois

qualité collective et non individuelle, en une construction historique et sociale qui s'impose face à l'individualité et qui nie cette pulsion naturelle qui, transgressive et violente –comme le dirait Bataille–, doit être récupérée, contrôlée et façonnée au nom de l'insertion de l'être humain dans le groupe social. Le contrôle arrive comme une *Scientia Sexualis*, tel que l'évalue Foucault (1976, pp. 94-95), qui est quelque chose de semblable à *l'Ars erotica* occidentale¹¹ et qui, quoiqu'incluant le plaisir dans ses composantes, le régule et le transforme en dispositif social de production de la vérité, vérité nécessaire au contrôle des individus depuis leur for intérieur. Cette régulation a eu plusieurs phases qui vont de l'interdiction totale de l'expression érotique à la mutation intervenue à partir du XX^e siècle, lorsque en plus d'être un objet des sciences médicales, du comportement et de l'esprit où était sous-jacente l'idée d'une origine coupable, elle est devenue une affaire régie par le marché qui utilise les individualités et les différences, plus pour obtenir un avantage économique que pour faire appel à la liberté sexuelle et à la tolérance. Ce dernier point a donné naissance à une

tomes : *La volonté de savoir*, *L'usage des plaisirs* et *Le souci de soi*. Le premier volume est apparu en 1976 et les deuxième et troisième, en 1984.

¹¹ Foucault explique ainsi la science sexuelle et la configuration de la société occidentale : « *Scientia sexuales* contre *ars erotica*, sans doute. Mais il faut noter que *l'ars erotica* n'a tout de même pas disparu de la civilisation occidentale; ni même qu'elle n'a pas toujours été absente du mouvement par lequel on a cherché à produire la science sexuelle. Il y a eu, dans la confession chrétienne, mais surtout dans la direction et l'examen de conscience, dans la recherche de l'union spirituelle et de l'amour de Dieu, toute une série de procédés qui s'apparentent à un art érotique : guidage par le maître le long d'un chemin d'initiation, intensification des expériences et jusque dans leurs composantes physiques, majoration des effets par le discours qui les accompagne; les phénomènes de possession et d'extase, qui ont eu une telle fréquence dans le catholicisme de la Contre-Réforme, ont sans doute été les effets incontrôlés qui ont débordé la technique érotique immanente à cette science subtile de la chair. Et, il faut se demander si, depuis le XIX^e siècle, la *Scientia sexualis* –sous le fard de son positivisme naissant– ne fonctionne pas, au moins par certaines de ses dimensions, comme une *Ars erotica* ». (Foucault, 1976, pp. 94-95)

profusion de produits mercantiles et culturels associés au sexe et qui rapportent gros. L'un de ces produits est aussi une pseudo-littérature, classée comme érotique, qui est fabriquée comme une marchandise et suit les règles de construction des romans roses, mais avec un fort contenu sexuel.

Un exemple patent de ce type de littérature est le livre *Fifty shades of Gray* (2012) de l'écrivain anglais E. L. James, nouvelle érotique qui a figuré, en 2012, en tête des *bestsellers* du New York Times et qui, selon Eva Illouz, dans son livre *Erotismo de autoayuda* (2014), est un traité de pornographie douce qui offre une auto-découverte de nature sexuelle basant son attrait sur des pratiques sexuelles hors du commun. Ce roman répond clairement à la définition de *bestseller*, c'est-à-dire un produit culturel pour masses défini par son capacité de « *captar valores y actitudes que, o bien ya son dominantes o están ampliamente institucionalizados, o están suficientemente difundidos para que un medio cultural pueda presentarlos como corrientes* ». (Illouz, 2014, p. 16). L'érotisme supposé de *Fifty shades of Gray*, empreint d'esclavage, de discipline, de sadisme et de masochisme ne propose rien d'autre que la sempiternelle histoire des feuilletons télé. Dans cette saga, soi-disant écrite pour femmes libérées d'aujourd'hui, est en réalité toujours vendue la même histoire, la femme acceptant le rôle de sujétion, non seulement la soumission sexuelle que lui ordonne son amant, mais aussi face au pouvoir économique de Gray –homme excessivement riche– qu'elle finira par racheter par la pureté de son amour. Tout comme cette œuvre, existent beaucoup de pièces littéraires empreintes d'un érotisme schématique et passéiste, dont les scènes sensuelles sont concoctées afin de capter la curiosité sexuelle

des lecteurs; mais qui ne vont pas bien loin dans la réflexion ou la conceptualisation de l'amour et de l'être humain.

Le mot est révélateur quand une affaire humaine, qui doit être comprise comme partie de sa force vitale et de son essence, est considérée comme une source d'horreur, de dissension entre l'âme et le corps, d'impureté de l'esprit ou de mécanisme de manipulation et d'aliénation. Le mot est le moyen de restitution et de libération, raison pour laquelle le terrain de l'érotisme est fécond pour la littérature. On sait que la régulation de l'instinct sexuel est à la base de toutes les sociétés et de leurs constructions politiques, religieuses et économiques. Et cependant, il y a eu des avancées incontestables dans le monde contemporain et cette *Scientia sexualis* a autorisé des plaisirs nouveaux –« Peut-être cette production de la vérité, aussi intimidée qu'elle soit par le modèle scientifique, a-t-elle multiplié, intensifié et même aussi créé ses plaisirs nouveaux. » (Foucault, 1976, p. 95)–. Continuent de se présenter des niveaux d'interdiction qui font que la libre expression de la sexualité est toujours quelque chose de relativement problématique. En conséquence, ce thème dans la littérature a toujours « [...] *la liberadora capacidad de transgredir, es decir, de jugar un papel a la hora de expresar la libertad personal.* » (Ledesma, 2000, p. 17).

1.2. Érotisme et poésie

En poésie aussi, même si on se réfère à un type spécifique dénommé poésie érotique, il n'y a pas d'études théoriques qui visent à déterminer s'il existe une caractéristique formelle qui la définisse. Le terme fait plutôt allusion à une dénomination du poème à partir de son contenu et a droit de cité comme une des nombreuses dénominations possibles que la poésie lyrique a reçue pour habiller sa thématique. Toutefois, il est intéressant de constater que par le passé certaines formes poétiques ont été utilisées pour faire de la poésie érotique et amoureuse. Ce fut le cas, par exemple, du madrigal qui traitait généralement d'un thème à caractère amoureux et illicite, à partir de la composition de strophes qui combinaient des vers d'art mineur avec des vers d'art majeur (Quilis, 1996, p. 149)¹² ou celui de l'usage que le style picaresque espagnol au Moyen Âge a donné aux vers d'art mineur, en particulier à l'octosyllabe et à des formes strophiques comme la séguedille.¹³ Dans la poésie contemporaine, l'usage étendu du vers libre et le non-rattachement aux formes poétiques traditionnelles ont conduit à la dissolution des liens entre formes spécifiques et contenu poétique, en sorte que la composition suit l'idée, l'émotion et l'intention créatrice du

¹² « Le madrigal est un poème strophique qui n'a pas de forme fixe quant au nombre de ses strophes ou à celui des vers contenus dans chacune des strophes. C'est une combinaison d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes. » (Quilis, 1996, p. 149)

¹³ La séguedille est une strophe de quatre vers, dans la séguedille simple, les vers impairs sont des heptasyllabes et les pairs des pentasyllabes; et dans la séguedille gitane, tous les vers sont des hexasyllabes, sauf le troisième qui compte dix ou onze syllabes (Quilis, 1996, p. 105). Rodríguez Felder conclut que l'usage réitératif de vers courts dans les compositions de type érotique ou picaresque permettait qu'on s'en souvienne plus facilement, vu qu'ils étaient majoritairement de tradition orale, et ceci leur donnait un caractère simple et populaire (2010, p. 12)

poète, sans devoir nécessairement se rattacher aux préconfigurations formelles.

Luis Hernán Rodríguez Felder, dans le prologue au livre : *Poesía erótica y picaresca, Antología de los Siglos XVI al XIX*, quand il différencie les deux types de poésie auxquels il se réfère, définit ainsi la poésie érotique :

El otro género, el de la poesía erótica, se extiende desde aquellas composiciones en las que el deseo está sublimado en un encuentro que evidencia una gran excitación, un deseo intenso y persistente en los protagonistas, pero que se resuelve en galanterías, hasta aquellas composiciones directas, frontales, en las que se privilegian ante todo los deleites carnales, dejándose de lado toda aproximación al estadio sentimental del amor [...]. (2010, pp. 11-12)

Cette définition permet d'observer ce qui a été considéré comme poésie érotique, montrant que la dénomination a fini par correspondre strictement à la thématique. En poésie, on a parlé à toutes les époques d'érotisme, ce qui équivaut aussi à parler d'amour, car comme le disait D. H. Lawrence : « *There can't be love without sex* »¹⁴ –même si ce dernier est imaginaire–. L'expérience humaine de l'amour est un des grands thèmes de la littérature. Et l'amour est corps et âme, sacré et profane, célébration et tragédie, vie et mort. Le thème –« Ce dont on parle »,¹⁵ selon Boris Tomachevski–, encourage des dynamiques dans le poème impliquées par ses différentes instances. En premier lieu, il est relié au

¹⁴ Phrase du roman *Mr. Noon*, chapitre XIV de la première partie, intitulé « *Snowflower* » (cf. Lawrence, 1934).

¹⁵ Selon Tomachevsky (1982, p. 179), le thème est ce dont on parle et il résulte de l'unité de significations des divers éléments de l'œuvre, bien qu'en se référant au thème on puisse parler de l'œuvre en tout ou partie. Tomachevski considère en outre que le thème est important car pour qu' « une construction verbale constitue une œuvre unitaire, elle doit avoir un thème unificateur qui se concrétise dans le développement d'une œuvre quelconque. » (p. 179)

texte spécifique : le contenu lui-même, la forme et la construction textuelle, ainsi que la poésie de l'auteur ; et en second lieu, il s'entrecroise, d'une part, avec les dynamiques littéraires et, d'autre part, avec l'imaginaire, la mentalité et la sensibilité du référent contextuel dans lequel s'inscrit le poème. Le texte revêt ainsi une importance incontournable; il aide l'écrivain à faire face à la surabondance du vécu et lui permet de fixer la frontière entre expérience et poésie.

Les thèmes abondent dans le monde de l'expérience. Mais amener le thème au poème implique pour l'auteur qu'il sente, d'un côté, qu'il a quelque chose à en dire –car « *en muy pocos casos decisivos este tema será una parte del mundo que por primera vez pasa a ser literatura* » (Guillén, 2005, p. 235)–, et de l'autre, qu'il l'affronte, le mesure, le modifie, le transforme, l'actualise et le réécrit. Tout thème a, à son tour, un lien avec la poésie, avec le monde et avec lui-même (p. 235), c'est-à-dire avec ce qu'il signifie et représente, avec la forme sous laquelle il a déjà été représenté et avec l'esprit du temps. Pour ce motif, tout poème, comme l'affirme Harold Bloom, « *no es escritura sino reescritura, y aunque un poema fuerte sea un nuevo comienzo, ese comienzo es un recomenzar.* » (2000, p. 17) Le thème amène l'auteur à la décision de comment l'exprimer et d'où le faire; tâche encore plus complexe en matière de thèmes universels comme celui de l'érotisme dont l'ample tradition, bien qu'elle maintienne le texte substantiellement inaltéré, demande que le poète intègre un matériau concret, puisque si dans sa manière d'aborder le contenu, celui-ci « n'est pas relié à l'actualité, il peut s'avérer sans intérêt. » (Tomachevski, 1982, p. 181).

Anna Trocchi dit que les thèmes sont des entités mobiles, flexibles et métamorphiques, étant donné leur connexion avec les contenus de l'expérience de la réalité extralittéraire et leur caractère typologique fondamental qui n'est rien d'autre que leur récurrence tout au long de leur histoire littéraire et culturelle. (2002, p. 156) Ramener le thème érotique à un fragment littéraire suppose, non seulement de se poser la question de son importance dans l'œuvre d'un écrivain, mais aussi celle de la présence de ce thème dans ses recherches esthético-idéologiques ; en d'autres termes, comprendre que cette thématique constitue un instrument de contraste avec les œuvres d'autres auteurs et comparer ainsi de quelle manière il a été repris, répété, rénové et réécrit. Les études sur un thème en littérature suivent le « modèle thématique » qui est actuellement largement développé dans le domaine des études comparées en littérature, dans une approche de recherche nommée Thématologie.¹⁶

La méthode thématique, comme son nom l'indique, outre son aspect étude de thèmes, se penche aussi sur les mythes littéraires,¹⁷ et leur

¹⁶ *Thematics ou Thematology*, en anglais, *Stoffgeschichte ou Thematisch* dans les études allemandes et *Thématologie* dans les études françaises; la thématologie a été un développement théorique dont l'origine remonte à la fin du XIX^e siècle avec les travaux de type historico-génétique qui étudiaient le folklore et la littérature comparée. Les premières études portant sur ce type de littérature sont dues aux frères Grimm qui ont fait des recherches sur la transmission des motifs dans la littérature populaire de tradition anonyme (cf. Wellek, 1970). Sont également prises en compte les recherches en matière de littérature populaire de Gaston Paris, philologue qui se consacrait à la reconstruction de la genèse et de la circulation du matériel thématique dans la littérature européenne. À partir de la fin du XIX^e siècle, le croisement entre littérature comparée et *Stoffgeschichte* –terme allemand qui signifie littéralement histoire des matériaux, a donné le dérivé Thématologie (cf. Trocchi, 2002, p. 131).

¹⁷ Dans les études thématiques, on travaille les thèmes à problème ou d'intérêt général pour l'homme qui se décantent sur l'horizon historico-littéraire en se transmettant en perspectives de longue et moyenne durées et qui peuvent selon Guillén, qui a actualisé la division opérée par Praver en 1973, être regroupées dans

finalité, selon Raymond Trousson, est d'interpréter les variations et métamorphoses d'un thème littéraire au fil du temps, sous l'angle des relations avec les orientations contextuelles historiques, idéologiques et intellectuelles et mettre ainsi en évidence l'adaptation des éléments constitutifs du thème aux transformations des idées et des coutumes, ainsi que le caractère dynamique évolutif qui est l'essence même du thème (cit. par Trocchi, 2002, p. 136). La lecture de la poésie, à partir d'une thématique, suppose que la tâche fondamentale du critique ne peut reposer exclusivement sur la révision des multiples intersections que la « *permanencia y la transformación de un tema trazan con los procesos históricos y culturales, y con las dinámicas específicas de la historia literaria.* » (Trocchi, 2002, p. 161)

Cette clarté jetée sur la circulation et la transmission des thèmes et leur relation avec les processus historico-littéraires, montre la nature intertextuelle des thèmes, cette dernière étant une des questions les plus prises en compte, à l'heure d'aborder un poème depuis cette perspective. Un des moyens de trouver cette intertextualité du thème poétique est l'observation des motifs littéraires¹⁸ situés dans le poème.

les catégories les suivantes : « *Prawer, divide los temas en cinco grupos: la representación literaria de los fenómenos naturales (el mar) y condiciones fundamentales del existir humano (los sueños) o problemas perennes de conducta (perennial human problems); en segundo lugar, los motivos recurrentes de la literatura y el folclore (los tres deseos, el anillo mágico); en tercer término, las situaciones recurrentes (el conflicto del hijo con el padre); los tipos sociales también, o profesionales y morales (el caballero, el criminal, el viajero); y por último los personajes derivados de la mitología, las leyendas o la literatura misma (Prometeo, Siegfried, Hamlet). Claro que la distribución de los naipes no suele ser sino el comienzo del juego. El conflicto edipal, por ejemplo, podría considerarse también como un perennial human problem.* » (2005, p. 93)

¹⁸ Les motifs sont des unités élémentaires subordonnées au thème. En d'autres termes, des particules plus fines du matériel thématique dont l'association génère les « liens thématiques » de l'œuvre. « *El tema representa pues la unidad mayor, capaz de*

Quant à la thématique de l'érotisme, il y a des motifs qui se voient assimilés de différentes manières, conformément à certains courants esthétiques ou propres à la sensibilité de l'époque. La femme fatale, par exemple, est un motif prototypique du poème érotique à caractère romantique, ainsi que le corps nu observé et décrit à partir de métaphores qui l'apparentent à la nature est un motif récurrent de la poésie moderniste latino-américaine. Ces motifs, parfois *topoi* (ou *topos*)¹⁹ –s'ils se sont transformés en stéréotypes– sont une ressource pour connecter le thème d'un poème à son contenu esthético-idéologique. Il en va de même de la récupération des mythes littéraires²⁰, autre piste essentielle de travail de la méthode thématique.

agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, o sea múltiples elementos temáticos mínimos concretos, núcleos, micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea. » (Trocchi, 2002, p. 158)

¹⁹ Todorov indique que les *topos* sont des complexes thématiques à configuration stable qui sont devenus récurrents dans la littérature et ont des formes profondément stéréotypées. (cit. par Trocchi, 2002, p. 159).

²⁰ Un mythe en littérature diffère d'un mythe ethno-religieux, puisqu'il a été transformé en se muant en un objet fictionnel. Il s'agit de mythes préexistants et récupérés par la littérature, dans un processus qui implique « le passage d'un *pré-texte* ou *avant-texte* de la tradition orale à la codification littéraire ». (Trocchi, 2002, p. 148). De même, comme l'indique Pierre Brunel, le mythe est « un ensemble narratif consacré par la tradition qui, au moins à son origine, a montré l'irruption du sacré ou du surnaturel dans le monde ». (Dans : Brunel, Pichois et Rousseau, 1983, p. 125). Outre les mythes que reprend la littérature, on considère aussi comme mythiques ces personnages issus de la littérature elle-même ou qui ont été inaugurés dans une œuvre littéraire déterminée ou dans un corpus de textes et ont un caractère fondateur d'une thématique, par exemple, les cas de Tristan et Yseult, Don Juan ou Faust. (Trocchi, 2002, p. 148). L'étude des mythes en littérature est l'une de celles qui a le plus marqué la thématologie. D'où le nom particulier de cette branche : la mythocritique. En France, le chantre et l'artisan de cette branche est l'anthropologue Gilbert Durand (1921-2012) qui a écrit entre autres livres : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), *L'imagination symbolique* (1964), *Science de l'homme et tradition* (1975), *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythoanalyse* (1979), *L'âme tigrée* (1981), *Beaux-Arts et archétypes* (1989) et *L'introduction à la mythologie* (1996).

Même si de multiples motifs apparus dans le poème font allusion à l'éros, comme, entre autres, ceux de l'être et du corps désiré ; de la rencontre sexuelle ; de la transcendance de l'être dans la fusion des corps ; du corps féminin, de sa chevelure, de ses pieds, seins et taille ; de l'amour impossible ; leur développement dépend de la singularité de chaque auteur, de sorte que chaque poème est unique par sa manière de reposer une thématique, c'est-à-dire de découvrir « un monde nouveau au sein du monde connu » (Lawrence cit. par Marchal, 2007, p. 19). En effet, le plan du contenu dans un poème est un plan distinct du plan de l'expression et, sous cet aspect, le thème est déterminé comme un détonateur des différentes facettes du mot, mot qui à son tour retourne sur le thème et fera qu'il ait une résonance et soit significatif, quoique dans la plupart des cas, de forme latente. Le thème n'apparaît pas toujours au premier plan puisque « *la poesía se caracteriza a menudo como el lenguaje que dirige la atención sobre sí mismo, o que se centra sobre sí mismo, [...] lenguaje en el que el significante predomina sobre el significado [...] La poesía es escritura que alardea de su ser material [...] Es habla realizada, enriquecida, intensificada.* » (Eagleton, 2010, p. 54).²¹ Au travers du mot, la poésie non seulement renforce des questions liées à la texture, au ton et à la densité, mais exprime aussi des émotions et des tensions. Quelque chose de similaire à ce que disait Wordsworth pour lequel, quelle que soit la forme que prendra le mot « *The end of poetry is to produce excitement in coexistence with an overbalance of pleasure* » (cit. par Marchal, 2007, p. 31).

²¹ À noter que dans la conception d'Eagleton, est donné la primauté à la fonction poétique du langage que Jakobson définirait comme une orientation du message par le message (cf. Jakobson, 1981, 358).

La poésie, à partir d'une dimension physique, séduit par la manière dont elle manipule le langage. Hugues Marchal, dans son livre, *La poésie* (2007) explique que pour s'en tenir à sa dimension sonore, la poésie tend à adopter des tournures inattendues, des inversions et un lexique particulier et approximatif, afin de présenter un schéma rythmique ou des sonorités recherchées. Pour autant, l'élaboration sensorielle du texte rend malléable le projet de communication initiale et induit dans l'œuvre un tremblement sémantique, en sorte que, plus qu'un accès au sens, c'est un accès aux cinq sens. Pour cela, d'une certaine manière, le poème a aussi un effet organique. Toutefois, le fait de souligner le perceptif, la sonorité et la dimension corporelle du mot, qui intéresse aussi l'oreille, n'implique pas nécessairement que la poésie perde sa valeur significative. Le texte tire de son ancrage physique une force d'incarnation et d'évidence qui se communique à son contenu, l'effet de sens apparaît comme un effet des sens, le signifiant sonore, graphique dans une moindre mesure, entre en jeu pour conjuguer ses articulations avec celles du signifié et provoque de ce fait une illusion référentielle, en sorte qu'il invite à supposer comme vraies les intentions soutenues par le discours poétique qui voit sa sacralité fondée sur sa propre matérialité. On peut ainsi estimer que dans la corrélation entre les plans de l'expression et du contenu, est définie la spécificité de la sémiotique poétique. (2007, p. 33)

La tension entre forme et contenu est toujours présente et, par conséquent, contribue à la force esthétique de la poésie qui acquiert, à son tour, une dimension sensorielle. C'est peut-être pour cela que la poésie et l'émotion ont été étroitement liées et, plus encore, quand il s'agit de sensibilité amoureuse. La forme du poème peut non seulement transmettre une idée de ce que l'on sent, mais encore, d'une certaine

manière, faire en sorte que celui qui lit le poème capte l'essence de ce sentiment :

Le poème est « une machine à produire [un] état poétique » qui n'est pas une condition préalable chez l'auteur, mais un effet sur le lecteur, et qui relève à ce titre d'un travail d'écriture. En somme, l'important n'est pas le saisissement effectif du poète, mais celui de son public. Cette distinction apparaît chez des auteurs aussi anciens que Du Bellay qui, privilégiant la réception, notait déjà : « celui sera véritablement le poète que je cherche en notre langue qui me fera indigner, apaiser, réjouir, doloir, aimer, haïr, admirer, étonner, bref qui tiendra la bride de mes affections, me tournant ça et là à son plaisir ». (Marchal, 2007, p. 34)

Dans cette tension entre expression et contenu, le poème érotique suit son cours. Il s'agit de communiquer l'émotion, mais aussi de faire qu'elle se sente et soit palpable dans le poème. Octavio Paz en se référant à la poésie dans sa relation avec l'érotisme, illustre cet aspect puisqu'il affirme que la poésie est de l'érotisme verbal. « *El lenguaje – sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas – es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación.* » (1993, p. 10). Ce qu'on appelle déroulement du poème érotique consiste en une transformation du mot (expression) en fait vécu (contenu); et de ce dernier, en reflet et mémoire corporelle. De même que le corps s'exprime en montrant ses émotions et intentions, la poésie semblerait acquérir de la corporalité en assumant la thématique de l'érotisme. Phénomène qui, selon les termes de Julia Kristeva, pourrait être décrit comme la relation motivée entre le signifiant et le signifié. (1974, p. 19)

Le signifiant acquiert sa corporalité grâce à la langue dans laquelle la poésie s'exprime. La langue est la matière. Chaque mot répond aussi à une longue tradition d'usages et de variations. Toutefois, les mots ne peuvent pas remplacer de manière absolue les choses qu'ils

représentent car dans leur rôle de représentation, ils établissent un système qui atteint une dimension significative dans le poème qui s'entrecroise avec les autres systèmes poétiques : « *Puede hablarse del sistema fónico de un poema, del léxico, del gráfico, del métrico, del morfológico y así sucesivamente. Estos sistemas mantienen una interacción dinámica mutua, una interacción que incluye colisiones y disparidades entre ellos.* » (Eagleton, 2010, p. 67). La langue se prête à conférer une forme, graphie, sonorité, rythme, toutes ces dimensions étant d'importance, puisque les mots, en sus de leur dimension dénotative qui conduit au référent, ont une dimension connotative qui les rapproche d'autres systèmes symboliques et leur octroie une temporalité propre.

La langue dans le poème érotique a son importance. Chaque langue a une manière différente d'exprimer l'amour et la passion. Chaque langue nomme différemment le corps et l'émotion et, dans chacune, il y a des formes verbales qui nourrissent cette relation entre les systèmes littéraire, connotatif et symbolique. Ils s'enrichissent mutuellement avec un second sens, connotatif au traitement du thème érotique. Le poème accueille avec faveur toutes sortes de vocables : sophistiqués ou lourds et vulgaires; directs, crus et dépouillés ou subtils et retors, ainsi que des figures de rhétorique. Mais si les mots de l'érotisme apportent une charge à double sens, qu'est-ce qui confère sa connotation correcte au poème ? Quelle est la somme de tout ce règne sémantique inextricable ? Ces questions obligent à revenir sur les conditions de l'époque à laquelle furent produites les œuvres chargées d'érotisme et, en même temps, sur la tradition propre à chaque langue pour traiter de l'érotisme. On observe par exemple le contraste entre la tradition de la littérature érotique française et l'espagnole; des conditions

semblables quant au contexte socio-historique et culturel ou à ce que Hans Robert Jauss a dénommé « seuil de l'époque », n'ont pas eu un résultat similaire. En langue espagnole, il n'y a pas d'œuvre qu'on puisse comparer, par exemple, avec le legs du Marquis de Sade. En conclusion, chaque langue fixe aussi des paramètres pour la mise en œuvre de sa littérature érotique.

2. L'étude de la poésie érotique en Colombie

2.1. Panorama général

On pourrait dire que l'érotisme comme thématique de la poésie colombienne, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'apparition du Groupe *Mito*, aux années 50 du XX^e siècle, est passé du non-dit ou du voilé à l'expression, à la célébration et s'est même manifesté de manière irrévérencieuse et pornographique. La morale du pays, en général, a été suffisamment conservatrice et, en ce sens, la société a renforcé pendant plusieurs siècles un système de valeurs dans lequel l'acte sexuel ou les expressions du désir et de la passion étaient entourées de nombreuses interdictions. De ce fait, faire allusion explicitement à l'éros, faisait naître des critiques et provoquait des refus, raison pour laquelle la plupart des poètes n'a pas osé aborder ce thème dans ses œuvres. Les auteurs du dix-neuvième siècle, par exemple, l'ont écarté pour se consacrer à des questions « plus nobles » comme la patrie, la nature et la science. Même après que se soit élevée la voix de José Asunción

Silva²², qui a constitué le point de départ de l'inclusion explicite de l'érotisme dans la poésie colombienne, s'est poursuivie pendant plusieurs décennies une tradition qui préférait proscrire le thème.

Parmi les poètes et mouvements de la première moitié du xx^e siècle, quelques rares voix parmi lesquelles celles de Luis Carlos López, Léon de Greiff et Porfirio Barba Jacob, ont donné de l'importance dans leurs œuvres à cette thématique et, ce n'est que dans les années 50, qu'écrire sans complexe sur des thèmes charnels est devenu possible, la Colombie passant à une nouvelle conception de la sexualité qui la dépouillait, en partie, de l'influence de la religion et se laissait contaminer par des mouvements rénovateurs venus d'autres coins du monde. Avec l'apparition des poèmes de Jorge Gaitán Durán, avec la circulation de la revue *Mito* et avec l'irruption du Nadaïsme, l'érotisme a trouvé définitivement un port d'attache dans les lettres nationales et s'est mué en une thématique récurrente de la parole poétique, arrivant même à être indispensable dans les œuvres des écrivains postérieurs.

Ce rapide panorama qui sera soigneusement détaillé plus avant, permet de déduire qu'est patente la présence de l'érotisme dans la poésie colombienne. Cette première conclusion pourrait être banale car on connaît la relation indéniable de cette thématique avec la littérature puisque, comme je l'ai déjà mentionné, le sentiment amoureux est une source inépuisable pour la poésie lyrique, et la poésie colombienne ne peut pas rester en dehors de cette réalité. Or, le fait qu'on sache que

²² Les données biographiques sur les poètes seront réservées aux chapitres qui entrent dans l'analyse des œuvres car elles seront utiles à la compréhension des poèmes, périodes et phénomènes littéraires analysés.

cette thématique est indéniablement présente, implique de toute évidence que c'est un phénomène digne d'observation, et que si on observait son évolution dans le temps, le résultat non seulement serait la confirmation de la présence du thème, mais encore de sa continuité. C'est dire qu'il commence à se développer comme une ligne de continuité, de dialogue et d'intersections entre les œuvres et leurs auteurs.

Cette première réception permet de voir que l'érotisme comme thème de la poésie colombienne a eu autant d'utilité pour dire que pour rénover. Pour dire, puisque comme thème il permet aux poètes de faire connaître leur vision du monde et même de soutenir des propositions sociales ou politiques, et pour rénover car, dans plusieurs cas, il a donné aux œuvres poétiques un label de style propre. Pour ce qui est de la rénovation induite par le thème de l'érotisme dans la littérature nationale, on peut aussi affirmer que ce sont précisément ces mêmes poètes intéressés par l'établissement de ruptures à partir de leur œuvre, qui ont eu tendance à assumer l'érotisme comme un thème essentiel. Silva s'en est servi dans sa prétention à moderniser la poésie colombienne, de même que Jorge Gaitán Durán qui élargissaient les perspectives esthétiques du moment. Ce fut l'emblème des écrivains de *Mito* dans leurs propositions esthétique-politiques et aussi des nadaïstes qui proposaient une révolution scandaleuse.

Outre ces épiphénomènes qu'on relève facilement quand on étudie le thème, l'exploration de la présence de l'érotisme dans la poésie colombienne implique bien d'autres questions qui pourraient être comprises. Surgissent beaucoup d'interrogations sur ce que ce thème a à dire dans un pays comme la Colombie et sur ce que les poètes ont

parié en choisissant de s'y consacrer. Le thème de l'érotisme dans la poésie, ainsi que nous l'avons dit, détermine un triple lien : avec la poésie elle-même, avec la tradition littéraire et avec la réalité référée. Que peut vouloir signifier cette thématique pour le poète ? Qu'indiquet-elle de cette même poésie ? Que dit-elle sur la réalité ? De même, que dit-elle au lecteur ? Bien que la poésie érotique ait eu ses moments d'éclat, jusqu'à présent la critique s'est peu occupée d'elle, et seules quelques anthologies et quelques rares articles critiques ont tenté de relever ses caractéristiques et de suivre son développement.

2.2. Études sur le thème

En Colombie, peu d'études de la poésie concernent l'évaluation d'une thématique et il y en a encore moins qui s'intéressent à la poésie et à l'érotisme. Normalement, il est plus commun de rencontrer des critiques thématiques de l'œuvre d'auteurs particuliers que des études sur un thème qui intéresse plusieurs d'entre eux²³. Ce qui est le plus

²³ La production de la critique poétique est réduite à des articles académiques et à des thèses qui sont faiblement diffusés et dont la lecture semble réservée aux poètes, étudiants et critiques littéraires, ceci probablement parce que la poésie en Colombie n'est pas un article de consommation courante. Pourtant, il y a eu plusieurs livres importants, à caractère historico-critique, qui ont tenté de faire connaître la tradition poétique du pays. Parmi eux, on compte trois histoires, véritables panoramiques des différents moments de la littérature – *Historia de la poesía colombiana* (Carranza, 1991), publiée par la casa Silva; *el Manual de Literatura colombiana* (1988) pour ses chapitres sur la poésie, publié par Procultura; et les chapitres correspondant à la poésie dans la *Gran Enciclopedia de Colombia*, tomes 5 et 6, publiée en 1992 par le cercle des lecteurs et la maison d'éditions El Tiempo; et certains travaux critiques comme *Las palabras están en situación* (1985) de Armando Romero; *Poesía y canon*

prolifère et le plus largement diffusé, ce sont les anthologies qui, à leur manière, ont un caractère comparatif, puisqu'autour d'un critère qui peut être d'ordre historique, géographique ou thématique, on propose un dialogue à différentes voix. Les principaux travaux de ce type en Colombie ont prétendu faire état d'amples panoramas poétiques²⁴, mais il existe quelques anthologies qui s'articulent à partir de perspectives plus proches d'un thème²⁵, parmi lesquelles certaines sont consacrées à la thématique amoureuse et érotique.

(2002) de David Jiménez; et *Tradición y modernidad en Colombia, Corrientes poéticas de los años veinte* (2000) de Hubert Pöppel. En plus, existent de nombreux textes sur les mouvements et périodes, écrits par ces mêmes poètes que nous présenterons tout au long de cette étude et dans la biographie. Pour ce qui est des études critiques sur un auteur en particulier, il y a beaucoup plus de travaux, tant articles académiques que thèses, qui normalement se penchent sur les auteurs les plus émérites. La bibliographie finale rendra compte de cette révision.

²⁴ Dans cette catégorie se trouvent les principales anthologies poétiques réalisées dans le pays qui pour la plupart tentent d'observer l'ample panorama de la littérature nationale : *Antología crítica de la poesía colombiana 1874-1974* (1981) d'Andrés Holguín; le livre de Fernando Ayala Poveda, *Poesía colombiana contemporánea* (1983); celui de Santiago Mutis, *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia 1970-1986* (1986), la *Antología de la poesía colombiana* de Rogelio Echavarría (1988); *Tambor en la sombra, poesía colombiana del siglo XX* (1996) de Henry Luque Muñoz; *Poesía colombiana: antología esencial* (2006) de Ramón Cote Baraibar; *Poesía colombiana, Antología 1931-2011* de Fabio Jurado (2011); *Poesía colombiana del XX al XXI* (2011) de Juan Gustavo Cobo Borda; *Los 20 del XX, poetas colombianos* (2012) de Samuel Vásquez et Santiago Mutis; et la *Antología noble de la poesía colombiana: desde la colonia a nuestros días* (2012) de Hernando Iván Cano et Adelaida Espinoza.

²⁵ Quelques anthologies se sont centrées sur la poésie régionale, parmi les plus récentes, on trouve : *Antología de poetas costeños* (1993) de Rómulo Bustos Aguirre; *La sombra y el relámpago (poesía viva de Norte de Santander)* (2011), de Saúl Gómez Mantilla; et *Negras somos!: antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica* (2008) de Guiomar Cuesta Escobar et Alfredo Ocampo Zamorano. On trouve aussi des anthologies sur des thèmes aussi variés que : l'enfance –*Antología de poesía colombiana para niños* (2001) de Beatriz Helena Robledo–, la politique –*La poesía política y social en Colombia: antología* (1984) de Gonzalo España; *Colombia en la poesía colombiana* (2010) de Robinson Quintero– et l'humour –*Antología de la poesía humorística colombiana* (1978) de Hernando García Mejía, entre autres. Il convient aussi de mentionner les anthologies centrées sur différents mouvements littéraires, par exemple *La generación desencantada de Golpe de dados: los poetas colombianos de los años 70* (2000), de James Alstrum; *La Antología del nadaísmo* (2009) de Armando Romero; et *República del viento: Antología de poetas colombianos nacidos en los años sesenta* (2012) de Jorge Cadavid.

*Boca que busca la boca*²⁶, *Antología de la poesía erótica colombiana del siglo XX* (2006), de Juan Manuel Roca, est la dernière anthologie qui s'est occupée spécifiquement de compiler des poèmes érotiques. Dans le prologue, on valorise l'érotisme comme une des forces vitales toujours présentes dans la poésie, et c'est un recueil de 41 poèmes de poètes colombiens de :

diferentes vertientes y edades, desde Ciro Mendiá, –de quien se incluyen dos versiones del mismo poema–, o Aurelio Arturo, Héctor Rojas Herazo o Fernando Charry Lara, para hablar de algunos poetas cuyas obras ya se cerraron, hasta un grupo de poetas vivos y actuantes como Rómulo Bustos, Renata Durán, Darío Jaramillo Agudelo, Santiago Mutis, Samuel Vásquez, Raúl Henao, Omar Ortiz, David Jiménez, Jotamario Arbeláez, Miguel Méndez Camacho, Armando Romero, Jaime Jaramillo Escobar, Luis Aguilera, Piedad Bonnett, entre otros. (p. 18)

Parmi les poèmes sélectionnés, Roca joue sur une grande variété de registres : érotisme mystique, amoureux, passionnel et pornographique. Les poètes inclus dans cette anthologie sont nés entre la dernière décennie du XIX^e siècle et 1960, et les poèmes choisis dans leurs œuvres ont circulé de la première à la dernière décennie du XX^e siècle. Un des détails novateurs du travail de Juan Manuel Roca est qu'il ne se limite pas à la liste canonique des poètes colombiens et qu'il accueille un plus grand nombre de poètes de moindre renommée, parmi lesquels Luis Aguilera, Oscar Delgado, León Gil, Orietta Lozano, Álvaro Marín, Omar Ortiz, Rafael Patiño, Edmundo Perry, José Libardo Porras, Héctor Rodríguez, Samuel Serrano, Cristina Toro, Samuel Vásquez et Carlos Alberto Troncoso.

²⁶ L'expression « *Boca que busca a la boca* » apparaît dans le cinquième vers du poème *Amantes II* de Jorge Gaitán Durán, connu pour être un des principaux porte-drapeaux de la thématique dans le pays : « *boca que busca la boca, estatuas erguidas/ que en la piedra inventan el beso* » (cf. Gaitán Durán, 1975, p. 139).

Juan Manuel Roca est aussi le préfacier d'un livre sur l'érotisme, à circulation limitée, signé par le peintre Antonio Samudio²⁷ et intitulé *Libraco porno* (2004). Il s'agit d'un recueil de 17 pièces graphiques –dix lithographies, cinq gravures et deux xylographies, avec copies originales– dont on a imprimé 80 exemplaires numérotés. Chacune des œuvres de Samudio, rien que des images qui font allusion au thème – nus, sexes et hanches féminines–, est accompagnée de quelques vers de poètes nés en Colombie. Poèmes et peintures se conjuguent en un hommage s'intéressant à l'érotisme. Selon Juan Manuel Roca, ce livre est « *un manual herético del amor que ataca el falso pudor, cobijado bajo la mirada burlesca de Antonio Samudio. Y en la compañía de una buena muestra de versos de poetas colombianos, amorosos unos, obscenos otros, eróticos o pasionales los más.* » (Roca dans Samudio, 2004, p. 11). Il livre ainsi une anthologie minimaliste, construite comme un divertissement esthétique pour la vue et l'ouïe.

Mais, même si les deux travaux de Juan Manuel Roca²⁸, mentionnés ci-dessus, sont les approches anthologiques les plus récentes sur la

²⁷ Antonio Samudio (Bogotá, 1934). Peintre et graveur colombien, inclus habituellement par la critique parmi les expressionnistes colombiens, reconnu comme un des meilleurs coloristes de la peinture nationale. Il a étudié à la faculté des Beaux-Arts de l'Université Nationale et a exposé pour la première fois en 1966 à la galerie d'Art Moderne de Bogotá. Son œuvre est caractérisée par une recherche sur des thèmes comme l'humour, la critique sociale et l'érotisme. Il a publié, entre autres, les livres : *Libraco de grabados* (1986), *Cuadros de una exposición* (2002) et *Libraco porno* (2004).

²⁸ Juan Manuel Roca a sélectionné et fait aussi le prologue de *Los más bellos poemas de amor y desamor*, anthologie qui sortie en 1991, en était déjà à sa sixième édition en 2007. Publiée par les maisons d'édition Oveja Negra et Quintero Editores, la compilation réunit 154 poèmes, 93 d'amour et 61 de désamour. Elle inclut entre poètes de différents pays et époques des pièces des poètes colombiens les suivants : Aurelio Arturo, Luis Vidales, Jaime Jaramillo Escobar, Oscar Delgado, Rogelio Echavarría, Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara, José Manuel Arango,

relation entre érotisme et poésie en Colombie, son anthologie, malgré ce que mentionne Roca –« *quizá sea la primera antología de la poesía erótica en Colombia, en lo que atañe al siglo XX* » (p. 9)–, n'est ni la seule, ni la première du pays. Un autre écrivain, Darío Jaramillo Agudelo, lui-même poète et contemporain de Roca, est l'auteur du recueil le plus ample et, sans doute, le plus rigoureux qui ait jamais été préparé sur le thème : *Sentimentario* (1987). Bien que le titre de cette anthologie puisse nous suggérer l'idée qu'il ne parle pas nécessairement d'érotisme, son auteur est catégorique lorsqu'il indique que sa sélection a deux spécificités : « *el tema –poesía amorosa y poesía erótica– y el origen de los autores –Colombia–* » (1987, p. 1). L'anthologie va ainsi de poèmes de tradition indigène à des poèmes qui, produits par des auteurs nés dans les années 50 et 60 du xx^e siècle, furent publiés dans les années 80 et 90. De par leur portée, ils sont, en plus, une sorte d'histoire de la poétique amoureuse colombienne –incluant au total 174 poèmes pour 84 poètes dont trois de tradition ancestrale–. Est à souligner que cette anthologie réserve une place intéressante aux femmes, puisqu'elle inclut des poèmes de douze d'entre elles. Et, bien qu'on observe que Jaramillo Agudelo a choisi rigoureusement les poètes, il insiste en personne sur le fait que son anthologie a été concoctée à base de poèmes, et non d'auteurs, et que son choix a été subordonné à ce que les poèmes fussent érotiques, d'amour et beaux (p. II).

Giovanni Quessep, Juan Manuel Roca, Miguel Méndez Camacho, José Asunción Silva, Luis Carlos López, Mario Rivero et María Mercedes Carranza.

Selon Darío Jaramillo Agudelo, *Sentimentario* a pour fin première celle d'être un livre utile pour les amants : « *Si un poema de aquí le sirve a algún él para enamorar a una ella (o viceversa), este libro está justificado, lo demás es literatura* » (p. I). Et plus tard, dans le même prologue, il se réfère à la littérature quand il suggère que la sélection, en plus de rendre compte de l'héritage sentimental colombien –car elle comprend un ensemble de poèmes qui à une certaine époque furent cités et utilisés pour exprimer l'amour– si on la lisait à la suite en tenant compte de la chronologie, ce serait aussi une manière de se faire une idée de la forme d'expression du désir dans le pays et d'élucider les relations idéologiques et esthétiques entre les poèmes. Malheureusement, le prologue est court, et l'auteur ne veut pas actionner des préjugés de lecture, si bien qu'il ne fait que suggérer et souligner deux ou trois questions importantes pour lui : la présence réitérée de la thématique amour/mort; la voix de José Asunción Silva; et le passage de la poésie colombienne de la pudeur au contenu sexuel explicite.

D'autre part, Juan Gustavo Cobo Borda, autre poète, a élaboré deux anthologies : *Lengua Erótica; Antología poética para hacer el amor* (2004) et *Cuerpo erótico* (2005), dans lesquelles il réunit la poésie érotique universelle et en langue espagnole, y faisant figurer quelques Colombiens. Luis Carlos López, Porfirio Barba Jacob, José Eustasio Rivera, Miguel Rash Ilsa, Eduardo Castillo, Léon de Greiff, Arturo Camacho Ramírez, Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara, Meira Delmar, Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Jaime Jaramillo Escobar, Elkin Restrepo, Raúl Gómez Jattin, María Mercedes Carranza, Darío Jaramillo Agudelo et Anabel Torres, ont leur place dans le premier livre; et on trouve dans le second Rafael

Pombo, Aurelio Arturo, Mario Rivero et José Manuel Arango. Les collections, ainsi que le note Cobo Borda, tendent principalement à faire une révision « *sin demasiados melindres académicos, ni preocupaciones de épocas y escuelas* » (2004, p. 32) comment s'est forgée la poésie érotique en langue espagnole et comment sont décrits l'amour et le désir. De même que toute anthologie, c'est un résultat pérenne pour que le lecteur puisse avoir à portée de main une sélection de poèmes qui propose un itinéraire à caractère relativement exhaustif pour le chercheur qui, ainsi, lui évitera les inconvénients de sauter d'un livre à l'autre ou d'aller d'une bibliothèque à l'autre.

Les anthologies annotées ne sont pas seulement les plus récentes, mais aussi les plus visibles²⁹, à cause principalement de la reconnaissance qu'ont leurs réalisateurs en tant que poètes et critiques. Cependant, nous savons que toute anthologie passe par le crible du discernement du compilateur qui, face aux difficultés que présente normalement un travail aussi dispendieux et exigeant, n'oublie pas de rappeler que le goût est un des critères de sélection, et que c'est finalement au lecteur de tirer ses conclusions. En tout cas, les anthologies sont des manifestations de phénomènes littéraires et

²⁹ En plus des anthologies de poésie érotique mentionnées pour la Colombie, on peut en référencer d'autres à caractère local et à faible circulation, raison pour laquelle elles n'ont pas été détaillées davantage dans cette recherche : *Poesía amorosa y erótica* de Enrique Congrains (dir.) (1984) ; *Intimatorio: veintisiete poemas eróticos* de José Luis Acero Colmenares (comp.) (1990) ; *El espíritu erótico* de Fernando Guinard, Álvaro Chaves et Jotamario Arbeláez (1990) ; *Poemas eróticos: selección* de Carlos Nicolás Hernández (comp.) (1997) ; *Antología de poesía erótica* de Carlos Arturo Bautista (1997) ; *Poesía amorosa y erótica* de Constanza Orozco (2001) ; et *El amor se hace con arte: Antología de poesía amorosa y erótica* de Guido Enríquez (2008). Il convient en outre d'indiquer celle qui est considérée comme la première anthologie de poésie érotique du pays, *Los poetas del amor y de la mujer* de Gustavo Otero Muñoz qui a circulé en 1936.

des moyens de les observer et, comme le suggérait Darío Jaramillo, elles ouvrent la voie à la littérature. En d'autres termes, elles permettent d'entrevoir, dans un paysage déjà dégagé, les plaines et reliefs, les zones luxuriantes et désertiques. Pour ce qui est de l'érotisme dans la poésie colombienne, l'existence d'anthologies sur le thème réitère, pour le moins, sa constance, et rapproche auteurs et périodes, permettant non seulement d'éclairer un panorama historico-diachronique, mais aussi d'observer à certains moments des coïncidences synchroniques entre les auteurs.

Quant à l'existence de textes critiques en matière de poésie érotique, l'horizon est également incertain³⁰. Deux petits articles de María Mercedes Carranza : « *Sexo y erotismo en la poesía colombiana* » (1993) et « *El erotismo en la poesía colombiana* » (2003), tous deux publiés dans le journal *El Tiempo*, montrent comment l'érotisme a été présent dans la poésie lyrique du pays. La brièveté des textes et le fait que le second –qui aspirait à être le prologue d'une anthologie de poésie érotique colombienne en collaboration avec la journaliste María del Rosario Ortiz– ait été tronqué par le suicide de la poète, le 11 juillet 2003 (cf. Carranza, 2003), ne permettent pas que l'apport de Carranza dépasse la description rapide du panorama et l'énumération d'auteurs qui se sont approprié ce thème. À signaler, entre autres, dans ces textes, que Carranza indique les poètes qu'elle considère comme fondateurs de la

³⁰ Outre les articles qui seront mentionnés ci-dessous, où est abordé le thème de la poésie érotique dans le cadre d'un panorama plus général de la poésie colombienne, on en trouve d'autres qui concentrent ce thème sur un seul auteur. À mentionner, entre autres, des études autour de l'œuvre érotique de : Álvaro Mutis (cf. Cruz, 2014), Fernando Charry Lara (cf. Motato, 2011; Ruiz, 2003), Jorge Gaitán Durán (cf. Zúñiga, 1997; Vargas, 1987 et Liscano, 1980) et María Mercedes Carranza (cf. Perico, 1991).

thématique, les perspectives les plus communes à partir desquelles a été abordé le thème et, pour en terminer, compile certains vers érotiques de poètes nationaux.

Le texte le plus complet jamais réalisé à ce jour, est apparu dans le *Boletín Cultural y Bibliográfico*, publié en Colombie par la Banque de la République, en 1992. Il s'agit de l'article « *Tríptico* », écrit par Mario Jursich Durán et Rymel Eduardo Serrano et divisé en quatre chapitres, un chapitre général intitulé « *Instrucciones para leer la poesía erótica* » et trois autres dont les titres sont : « *Domínguez Camargo: el cuerpo y la pasión* » ; « *La mujer edénica de Morada al sur* »; et « *Gaitán Durán, Sade y el erotismo absurdo* ». Le premier chapitre est intéressant parce qu'il montre, d'un côté, comment est agencé le panorama de la poésie érotique en Colombie, indiquant la liste de ses auteurs et, de l'autre, les critères d'approche de cette poésie, car ils considèrent que la complexité du thème présente des difficultés auxquelles le critique doit se mesurer.

Les auteurs déduisent que ce qui rend difficile cette perspective critique est précisément la notion d'érotisme qui est fluctuante et qui dépend des contextes et des époques. Ils argumentent que, presque toujours, la présentation du concept de l'érotisme est fonction du moment historique du critique et, à leur avis, cette méthode introduit faussement une idée de progrès dans la littérature, à l'aune du même crible conceptuel pour toutes les œuvres, qui ne s'adapte pas nécessairement au contexte moral et à la conception de la sexualité à l'époque de chaque poème. Dans cette optique, les auteurs soulignent :

No es extraño entonces, que la ausencia del tema se juzgue como autocensura o como la manifestación de una sociedad moralista y

represora. Finalmente, el método es insostenible porque no permite explicar absolutamente nada. En efecto, un ejemplo como el anterior ¿qué nos permitiría entender en qué consiste el erotismo de un poeta? ¿En qué se diferencia del que practican sus contemporáneos? Y, ¿en qué difiere de los paradigmas sociales, psicológicos y literarios del momento? La respuesta es ineludible: un punto de vista histórico. Incluso preguntas laterales –¿por qué determinados autores nos parecen ingenuos, cuando antes nos parecían atrevidos? Y, ¿qué nos garantiza que nuestros modelos no se consideren, a la vuelta de diez años, como nosotros consideramos a los poetas eróticos del siglo XIX?– sólo pueden responderse acudiendo al punto de vista y a la diferencia histórica. (Jursich et Serrano, 1992, p. 34)

Cette perspective de la manière selon laquelle il faut observer l'érotisme va de pair avec ce que nous affirmions antérieurement sur la nécessaire approche de l'érotisme comme une question historique qui, non seulement est déterminée par l'expérience de l'écrivain, mais encore par la tradition littéraire et la morale de l'époque, et révèle ce qui est le plus complexe à prendre en considération dans une étude de ce type. Mais avant de passer à une telle discussion, nous finirons d'exposer les raisonnements de Jursich et Serrano dans l'article « *Tríptico* ». Ils postulent ensuite que l'étude de l'érotisme dans la littérature doit avoir une dimension archéologique : rechercher les sources, pour découvrir poèmes et auteurs inédits, mais aussi pour comprendre le thème moral, et capter « *la compleja red de prohibiciones, libertades y códigos ante los que se define el erotismo en la poesía colombiana.* » (1992, p. 37). Ils soulignent, en plus, deux questions qu'ils considèrent nécessaires : la poésie féminine et les violations du code sexuel. Quant à la poésie érotique écrite par des femmes, ils indiquent, d'une part, qu'elle ne doit pas être négligée dans une étude de ce type, et que, d'autre part, elle doit être étudiée à part, motif pour lequel ils recommandent que la révision de leurs œuvres se fasse avec des instruments sociologiques plus que littéraires : « *con ello se*

establecerían nexos entre la escolaridad, el voto femenino, los códigos morales, las leyes públicas, los mitos y la higiene, de una parte, y la autopercepción femenina del cuerpo y su correspondiente expresión lingüística de otra. » (p. 37). Relativement à ce qu'ils appellent « violations du code », Jursich et Serrano disent que leur révision est incontournable, car « *no sería honrado emprender una historia de la poesía erótica sin tener en cuenta las manifestaciones de uranismo y homosexualidad femenina o las transgresiones como el adulterio, el sadismo, el abandono y el rapto.* » (p. 37)

Les énoncés de Jursich et Serrano pourraient passer pour corrects, puisque tout exercice historique doit prendre en considération ces questions dans la poésie colombienne. Toutefois, ce sont des promesses non complètement tenues dans le développement ultérieur du texte, puisqu'elles contemplent seulement trois auteurs canoniques – Domínguez Camargo, Aurelio Arturo et Jorge Gaitán Durán– et ne retiennent pas, par exemple, une poétesse, un des points envisagés comme d'application obligatoire dans un exercice critique comme celui qu'ils proposaient. Mais Jursich et Serrano, indiquant qu'en réalité ils n'ont pas pensé initialement à faire une histoire littéraire, sinon à illustrer, au moyen d'exemples plus ou moins représentatifs la notion instable d'érotisme dans la poésie colombienne, qui pour eux n'est rien d'autre qu'évaluer « *la tensión manifiesta entre el eros y el ágape, entre lo sagrado y lo profano.* »³¹ (1992, p. 39). Il eut été désirable que cet

³¹ Il est notable d'observer que dans l'analyse qui fait suite à l'article de Jursich et Serrano, ils font une lecture purement formelle (p. 38) de la poésie de Hernando Domínguez Camargo, Aurelio Arturo et Jorge Gaitán Durán. Leur approche, basée exclusivement sur la production érotique des poètes privilégie une analyse dialectique à partir de la tension manifeste dans toute grande poésie érotique entre l'éros et

article dont les présupposés sont tellement précis, menât à un plus ample développement qui eut démontré si les propositions de lecture sont sensées au moment d'être appliquées à l'analyse et à l'étude des œuvres littéraires d'autres auteurs.

2.3. Les défis d'une étude historique thématique

Comme nous avons essayé de l'expliquer dans ces pages, l'étude historique thématique propose de grands défis au chercheur. La composante historiographique exige une capacité sélective pour trouver dans les pages de la poésie colombienne les poèmes dont le thème a prédominé et implique également que le chercheur tente d'aller au-delà du descriptif et parvienne à passer à des interprétations des phénomènes rencontrés pour ainsi, non seulement expliquer le développement du thème au cours d'un espace temporel significatif –la fin du XIXe siècle et toute la première moitié du XXe siècle– mais aussi d'identifier les tendances, confrontations, évolutions et involutions d'une thématique qui évolue avec l'esprit de son temps et ses conceptions de la morale.

l'agape, entre le sacré et le profane (p. 39), amenant de cette manière une définition particulière d'un érotisme dont l'essence reposerait sur la communion du spirituel et du charnel (p. 39). Dans cet ordre d'idées, il faut souligner que Jursich et Serrano se permettent d'affirmer que la meilleure poésie colombienne tire sa puissance d'un tel conflit.

L'article de Pablo García Dussán, « *Entre el dios y el yo: tendencias de la joven poesía colombiana y su relación con el pasado poético* » (2012), est une étude qui vise à montrer des phénomènes de continuité littéraire entre les jeunes poètes colombiens et leurs prédécesseurs. Même si ce n'est pas un article qui met l'accent sur la présence de l'érotisme, il reprend cette ligne thématique comme une de celles qui unissent les jeunes poètes à la tradition. García Dussán propose la thèse des trois ruptures dans la poésie colombienne du XX^e siècle : « [...] *el desconcierto generado por la obra de Aurelio Arturo, el cosmopolitismo de Jorge Gaitán Durán y el choque estético de Raúl Gómez Jattin.* » Et il ajoute que ces « *momentos y poetas específicos no son el ajuste de un sistema, sino la evidencia de una dinámica en la que la producción poética depende tanto de la singularidad de sus creadores como de las demandas sociales de un cambio estético.* » (p. 81) Selon García Dussán, ces ruptures sont déterminantes, puisqu'elles ont légué une poésie ouverte à l'introspection et à l'intimité du moi poétique, ainsi que dépouillée de la tradition d'une esthétique conservatrice du langage.

Ramenant cet article à ses considérations sur l'érotisme dans la poésie colombienne, on comprend la proposition suivante de García Dussán : grâce à l'érotisme, exposé à titre principal par Jorge Gaitán Durán, s'est produite la rupture du *continuum* homogène moderniste et la poésie s'est ouverte à l'influence européenne moderne à partir des idées de Sade et de Bataille³² (García, 2012, p. 81). Même si les pages

³² García Dussán se réfère ici aux idées d'érotisme proposées par Jorge Gaitán Durán, tant dans sa poésie que dans la revue *Mito*, qui se rattachaient aux conceptions de Bataille sur l'érotisme et par l'intermédiaire de ce dernier à celles de Sade.

qui viennent expliciteront que l'érotisme dans la poésie colombienne n'a pas été exposé uniquement par Jorge Gaitán Durán, la proposition de García Dussán sur l'importance de une lecture de l'histoire littéraire à partir de phénomènes, et non à partir de périodes ou de mouvements, coïncide avec l'intérêt pour la révision et l'analyse que propose cette étude qui consiste, non seulement à vérifier et décrire la présence d'un thème dans la poésie colombienne, mais aussi à comprendre cette situation comme phénomène littéraire, qui associé ou non à des mouvements et groupes poétiques, a eu une continuité. Cette continuité est perceptible historiquement, d'où un certain degré d'unité. Mais cette unité dans la continuité doit être entendue par la diversité et les différences qu'elle propose à partir de la spécificité de chaque auteur et de chaque poème.

Une étude de cette nature doit considérer que bien que le thème de l'érotisme soit resté longtemps présent dans la littérature, il est porteur de différentes mutations induites par le devenir de l'expérience qui donne lieu à différentes thématisations transposées dans le poème. À cet égard, Lapesa souligne l'importance de :

Poner de relieve la incesante modificación que vivifica la transmisión tradicional e impide que se fosilice. Temas seculares, lugares comunes, fórmulas expresivas previamente acuñadas, ideas procedentes de un legado cultural, pueden cambiar de sentido cuando se ponen al servicio de una concepción del mundo o de una actividad vital distinta... (Cit. par Guillén, 2005, p. 254).

Dans ce type d'itinéraires à travers l'histoire littéraire, ce qui devrait primer est que ne soit pas supprimée, mais structurée, la diversité littéraire (Guillén, 2005, p. 281). Est ainsi manifeste la double condition de ce types d'études : si, d'un côté, il est nécessaire qu'il y ait une

révision exhaustive qui ne prenne pas seulement en considération les principaux auteurs, mais qui prenne en étude aussi les œuvres mineures, l'exercice ne peut se résumer à un simple catalogue de titres ; et, de l'autre, on s'approprie l'idée que l'histoire littéraire ne doit pas seulement être lue en fonction de périodes et de générations, mais qu'il faut l'étudier à partir des phénomènes littéraires, de leur continuité et mutation dans la durée. Aussi ce travail cherchera-t-il à comprendre l'érotisme comme un thème globalisateur qui ouvrirait des possibilités de recherches sur l'interrelation entre différentes œuvres, mouvements et auteurs. Vu sous cet angle, l'exercice historiographique répondrait à ce que dit Trousson quand il affirme que l'étude thématique ne soutient pas l'histoire littéraire et sert plutôt d'instrument pour la saisir et l'écrire (cit. par Guillén, 2005, p. 236).

Ayant déjà démontré qu'est éculée l'approche de la poésie sous l'angle de coupes générationnelles et de périodisations, forme sous laquelle a été traditionnellement étudiée la poésie lyrique de la Colombie³³, sont les bienvenus les exercices analytiques qui scrutent d'autres approches possibles de la poésie, dans la mesure où, parfois,

³³ L'inertie de cette forme typique de construire l'histoire de la poésie en Colombie a mené à un réductionnisme patent qui, bien qu'il révèle l'existence d'un lien historique significatif entre les œuvres poétiques de nombreux auteurs, rend invisible la puissance des expressions individuelles. Patricia Trujillo, dans l'article intitulé « *Periodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX* » (2003), démontre que la méthode générationnelle s'est muée en une sorte de vice historiographique, car elle a prédominé dans l'élaboration de l'histoire de la poésie colombienne et, après avoir conclu les trois motifs de sa prééminence, explique que presque tous les critiques en Colombie ont adopté la théorie de Julius Petersen sur les générations selon laquelle il y a toujours dans un groupe la présence d'au moins un porte-parole et guide des préoccupations des autres membres ; l'existence d'un évènement historique qui les marque tous à l'unisson et celle d'une publication qui exprime l'inquiétude du groupe.

les accommodements forcés limitent la compréhension des individualités expressives et restreignent l'observation de motifs poétiques qui ne se soumettent pas nécessairement à ces accommodements temporaires. Bien sûr, si l'on parle de poètes, on ne peut exclure qu'ils appartiennent à une génération et que, par conséquent, ils sont influencés par les conditions sociales et culturelles de leur temps et ont soi-disant une vision commune du monde. Il faut comprendre que jamais on ne trouvera une vision unique du monde, absolument dominante, car il n'existe pas de communauté totalement homogène et exempte de conflits ou de tensions entre ses membres (Gil, 2006, pp. 110-111).

Une évaluation distincte de la poésie colombienne qui la considère comme un polysystème, doit insister sur la pluralité des valeurs, des styles, des conventions, des thèmes et des formes, ainsi que sur les confrontations et divergences présentes (Guillén, 2005, p. 338), c'est-à-dire, comprendre qu'à côté de la strate centrale et canonisée, il y a des strates périphériques et que de la relation qui s'établit implicitement dérivent tant des normes et conventions que des transgressions (*cf.* Gil Albarellos, 2006, p. 111). Chaque moment est fonction des associations et confrontations entre poètes. Gutiérrez Girardot a insisté sur le fait qu'un des principaux problèmes de la périodisation a été de prolonger l'héritage positiviste des histoires littéraires allemandes parce que, en plus de recourir sans contextualisation à des modèles importés, cette perspective a aussi encouragé la mise à l'écart des polémiques et antagonismes de la période, réduisant ainsi la littérature à des considérations qui ont fini par ne plus avoir de relation précise avec la réalité historique et sociale ni avec la proposition esthétique des auteurs : « *La fecha de nacimiento*

de un autor, la figura directiva de la generación, la experiencia común y el aprendizaje semejante, son datos accidentales y en todo caso ajenos a la curva de precios, a la progresión demográfica, a la producción y todos los demás factores. » (1986, p. 43).

L'érotisme, comme thème littéraire, est aussi une manifestation des tensions et confrontations de diverse nature. En Colombie, cela a été une des caractéristiques de la tradition de l'érotisme dans la poésie, car au moins jusqu'au milieu du XX^e siècle, le conservatisme interdisait ce thème. Si bien que, d'une certaine manière, le caractère transgressif du thème s'est superposé au littéraire. Une expérience comme l'érotisme, estimée problématique par le moralisme social, a conduit les poètes colombiens à prendre conscience de l'effet que produiraient leurs mots, raison pour laquelle ils devaient dire s'ils se conformaient à la demande sociale, entendue comme ce qu'ils « devraient dire », ou s'ils projetaient dans l'érotisme une attitude irrévérencieuse en éludant ouvertement les conventions. L'apparition du thème érotique équivalait à une transgression morale qui, dans la première partie du XX^e siècle, dérivait de la seule utilisation de mots liés à cette thématique, mais qui, plus tard, a dépendu de l'utilisation de motifs explicites d'aspects sexuels qui font encore l'objet de critiques et de discussions, comme l'homosexualité, le lesbianisme, la bisexualité et des mots en « philie » comme la nécrophilie et la zoophilie, pour ne nommer qu'elles.

Il faut souligner l'influence de la transgression sur le texte littéraire. Comme nous l'avons dit, érotisme, pornographie et obscénité contiennent implicitement la vision et la motivation de leur créateur, mais, à leur tour, ont une signification pour le destinataire, qui selon son époque et sa propre perception morale, évalue et confère sa

transcendance à la pièce littéraire et à l'esthétique de l'érotisme qu'elle contient. Or, s'il s'agit de rendre compte de l'histoire de l'érotisme dans la tradition poétique colombienne, il serait important de pouvoir montrer comment les lecteurs ont reçu cette poésie et ont manifesté leurs impressions à travers de la critique littéraire exercée dans différents médias. En Colombie, les principaux critiques de la poésie ont été les poètes eux-mêmes, mais leur intérêt pour démontrer leurs propres théories et discuter celles des auteurs classiques et de leurs contemporains, est retombé. Cette tendance a conduit à ce que finalement la réévaluation que font certains poètes des autres leur aient permis d'élaborer leur propre idéologie. En ce sens, la thématique érotique s'est transformée en un moyen de proposer de nouvelles conceptions de la poésie et d'ouvrir la voie à de nouveaux langages.

Nous avons anticipé l'idée que l'érotisme a été utile aux poètes pour faire connaître leur vision du monde et même avancer des propositions sociales ou politiques, mais aussi pour rénover la littérature elle-même. Des poètes qui ont jugé nécessaire de trouver leur voix et un certain caractère original dans des visions plus ou moins figées d'une tradition, ont utilisé le mot érotique, avec les modulations et les sens qui lui sont inhérents, pour se différencier et, d'une certaine manière, s'écarter consciemment d'une conception dominante du littéraire. Mais, outre cela, l'érotisme a été la voix de poètes marginaux, parmi lesquels on peut inclure les femmes, dans la mesure où elles sont restées en vase clos, ce qui ne leur a pas permis de jouer un rôle clé dans l'expression littéraire, et elles ont fini par trouver dans la poésie érotique un moyen idéal pour explorer leurs propres idées, sensibilité, sentiments et corps.

Toutes ces arabesques autour de ce que peut apporter un thème comme l'érotisme, avec toutes ses connotations historiques, morales et culturelles, ont, d'une manière ou d'une autre, enrichi ce qui constitue aujourd'hui la poésie colombienne et sa tradition. À partir du thème érotique, les poètes ont tenté de s'éloigner du *status quo* de la poésie, et le résultat a été, en premier lieu, de recourir à d'autres traditions littéraires où le thème de l'érotisme a enregistré des développements importants comme dans la littérature arabe et française; en second lieu, le sujet a permis de suivre les pas d'autres auteurs dont les propositions nécessitaient un successeur pour acquérir le poids et l'importance qu'elles ont dans la poésie colombienne d'aujourd'hui; et en troisième lieu, entrevoir de nouvelles pistes esthétiques pour la poésie. Or, cette thématique n'a jamais été isolée, son caractère transgressif a permis l'ouverture de manifestations formelles et informelles qui peuvent être comprises comme l'inversion de toutes les valeurs, ainsi que comme culot et humour : les va-et-vient sont nombreux, comme les vagues – à propos, une des métaphores qui est récurrente dans la poésie et qui se réfère à l'acte érotique– vont et viennent, parfois avec plus de force que d'autres, parfois porteuses de renouveau. Un thème qui toujours revient, comme le dit León de Greiff : « *Nunca la misma, pero la misma canción que siempre recomienza* ». (2013, p. 218)

3. L'érotisme dans l'œuvre de José Asunción Silva, point de départ fondamental

3.1. Premières nuances d'érotisme dans la poésie colombienne

Les premières compositions avec quelques éléments érotiques dans la poésie colombienne, avant la parution de l'œuvre de José Asunción Silva³⁴, qui a été proprement le fondateur de cette thématique dans le pays, font partie de la période de la poésie romantique en Colombie de la fin du XIX^e siècle. La tendance était de parler d'amour dans le cadre des conventions matrimoniales, ce qui fait qu'obligatoirement l'érotisme était presque absent, constituant en outre un thème censuré par l'église catholique. La lecture des auteurs influents de cette époque montre, de même, que l'intérêt des poètes du moment était de promouvoir les valeurs morales et patriotiques. Par conséquent,

³⁴ José Asunción Silva (Bogotá, 27 novembre 1865-Bogotá, 24 mai 1986). Un des poètes colombiens les plus célèbres. Compte tenu de l'importance de son apport esthétique, il est tenu pour l'un des principaux exposants du prémodernisme et du modernisme latino-américain.

l'amour érotique était un thème proscrit, à cause de son caractère licencieux, qui n'avait d'autre effet que celui d'exalter le péché de luxure. Pour ce qui est du thème amoureux, David Jiménez note, dans le chapitre consacré au romantisme, dans *l'Histoire de la poésie colombienne*, que :

Los románticos tomaron, para la representación del amor, dos imágenes de máximo contraste: los amantes en el infierno, el amor como condenación y pecado, o los amantes en el paraíso, el amor como salvación y aureola mística. En la poesía colombiana fue mucho más frecuente la segunda. La imagen de la mujer diabólica, del fuego amoroso como fuego infernal, está casi por completo ausente del Romanticismo hispanoamericano, que prefirió el tema del suave efecto doméstico, banalizado por las más rutinarias convenciones del matrimonio burgués. (1991, p. 124)

C'est cette vision romantique de l'amour dans la poésie colombienne du XIX^e siècle décrite par le critique que Silva a retenue dans son œuvre où la présence de l'Éros est plus que notable, à tel point qu'elle est ouvertement en opposition avec l'idée chrétienne de l'érotisme-péché, ce qui n'était guère habituel dans la littérature de cette époque.

Dans la poésie de José Eusebio Caro³⁵, par exemple, telle que la décrit Jiménez, l'érotisme apparaît comme une extension du sentiment pur, dans les limites de la décence. Situation qu'illustre, entre autres, le poème « *Una lágrima de felicidad* » (1986, pp. 191-194, §³⁶ 1-5) :

Solos, ayer, sentados en el lecho
Do tu ternura coronó mi amor,

³⁵ José Eusebio Caro (Ocaña, 5 mars 1817-Santa Marta, 28 janvier 1853). Ce fut un poète et un écrivain de la génération postérieure à l'indépendance de la Colombie.

³⁶ On utilisera dorénavant le symbole § pour indiquer les vers cités dans le poème en question.

Tú, la cabeza hundida entre mi pecho,
Yo circundando con abrazo estrecho
⁵ Tu talle encantador;

De même, on voit, dans un de ses plus fameux poèmes : « *Estar contigo* » (pp. 162-163, §29-32) qu'il dit :

¿Qué es lo que la dicha aquí se llama
³⁰ Sino conocer temor,
Y con la Eva que se ama,
Vivir de ignorancia y amor?

Ainsi qu'on le voit, l'érotisme est voilé dans ces deux extraits. Le lecteur saisit une référence à la sensualité inscrite dans certaines expressions qui renvoient à cet aspect de la relation amoureuse (« *solos* », « *lecho* », « *abrazo estrecho* », « *talle encantador* », pour le premier; ou « *dicha* », « *temor* », « *Eva* » et « *ignorancia* », pour le second). Mais la thématique est abordée de façon prudente, ce qui est possible par opposition à des termes comme « *amor* », « *ama* » et « *ternura* »³⁷.

Autre romantique, Jorge Isaacs (1837-1895)³⁸, ne se différencie pas beaucoup, en matière d'érotisme, de la poésie de Caro. L'érotisme

³⁷ Pour ce qui est de l'œuvre de Caro, même si pour le poète il était important de donner acte de ses passions, leur mise en poème n'était pas passionnée, comme l'a expliqué des années plus tard son fils Miguel : « *Caro experimentaba la pasión más intensa; y sin embargo, sus versos no son obra directa de esa pasión, formábalos mediante la reflexión [...] Sus versos no son la expresión espontánea, el grito de sus sentimientos* » (Caro cité par Jiménez, 1991, p. 133).

³⁸ Jorge Isaacs (Cali, 1837-Medellín, 1895). Principal représentant du romantisme en Colombie grâce à son roman *María* (1867). Pas très connu comme poète, il justifie cependant d'une vaste œuvre poétique digne de considération avec une vision du monde qui exprimait les valeurs romantiques. Un peu moins expérimenté que José Eusebio Caro dans le maniement de la forme, mais continuateur de la tradition, il a laissé une œuvre dans laquelle il décrit la nature et, à partir d'elle, réfléchit sur l'humanité. De caractère bucolique, sa poésie décrit de personnages campagnards et des expériences amoureux et politiques de ces personnes. Isaacs, comme beaucoup

est lié à l'amour et l'amour à la chasteté, comme on le voit dans son roman *María*³⁹ (1867). Chez cet écrivain, l'amour apparaît sous des noms de femmes. Ses poèmes intitulés de la sorte décrivent l'ardeur que communique au locuteur certaine paysanne dont la beauté s'inspire d'éléments naturels : fleurs, terre, eau, brise (voir par exemple les poèmes : « *Débora* » (Isaacs, 2006, p. 32), « *Teresa* » (p. 44), « *Felisa* » (p. 54), et « *La cosechera* » (p. 76).

L'amour et la sexualité passent obligatoirement par le tamis du mariage pour pouvoir se réaliser. En conséquence, la description la plus sensuelle à laquelle parvient le poète consiste à signaler les lèvres de la jeune fille qui le mortifient et à décrire le baiser comme la plus grande conquête du désir. Ainsi, l'on trouve, par exemple, dans un de ses premiers sonnets, « *¿Soñé?...* », écrit en 1861 (p. 4, § 9-14) :

Trémulo de emoción, tus labios rojos
10 Oprimí con mis labios abrasados...
Pudorosa y amante sonreíste:

d'écrivains de cette époque, est nationaliste. C'est pour cela que ses poèmes racontent des histoires de guerre de son époque pour construire la nation et que dans sa poésie la plus achevée il développe suffisamment la thématique de la patrie et parle de son engagement à son égard.

³⁹ Narration qui a obtenu un excellent accueil international et a été consacrée comme le roman par excellence d'Amérique latine du XIX^e siècle, jusqu'au point de compter plus de vingt éditions sur tout le continent et en Espagne. L'œuvre est basée sur les thèmes de l'idylle amoureuse et du bonheur impossible, narrés de manière subjective, comme un roman biographique et sentimental. Le grand écho qu'a eu *María*, montre comment en Colombie le romantisme parvenait tout juste à sa plénitude, alors qu'au même moment il était en Europe « *cuestionado y sustituido por movimientos como el Parnasianismo y el Realismo. En 1857 Gustave Flaubert había publicado Madame Bovary y en 1869 publicaría la Educación sentimental, demolidoras críticas de ciertas actitudes románticas* » (Cristina, 2007, p. 136). Dans la décennie de l'apparition de *María*, en Colombie, en plus du romantisme, le récit entrait dans le « *costumbrismo* » et pour ce motif, le roman, bien que n'abandonnant pas la veine romantique, introduisait des passages basés sur de petites scènes de la vie quotidienne.

¡No bajas por piedad, los dulces ojos;
Brillen por el placer iluminados
Haciendo alegre mi existencia triste!

En dehors de cette récurrence, il y a un seul poème qui entre sur un terrain plus sensuel, daté de 1860, « *La reina del campamento* » (pp. 22-25)⁴⁰. Y est développé le thème de la femme diabolique qui incite au péché; et en l'occurrence, elle appelle le soldat à négliger ses devoirs et à désertier. Les lecteurs ont reproché à ce poème son impudeur, ainsi qu'en atteste la censure de tout ce qui est lié au sexe à cette époque, en Colombie. José Joaquín Ortiz, contemporain d'Isaacs, a refusé publiquement l'inclusion de ce texte parmi ceux publiés par le journal *El mosaico*, avec le commentaire le suivant : « *[Es] antipoético todo lo que comprendemos bajo la genérica denominación de pagano, que no es más que la glorificación de la carne.* » (Ortiz, cité par Christina, 2006, p. XLIV)

Rafael Núñez⁴¹ (1825-1894) ne prend pas ses distances vis-à-vis des deux poètes antérieurs. L'érotisme est mentionné de manière superficielle quand il se réfère à une femme, mais sont plus nombreux les poèmes qui font l'éloge de la femme-mère ou épouse⁴² que ceux qui

⁴⁰ « *Y sigue la ardiente criolla/ Volviendo a ver hacia atrás,/ Con ojos que dicen: ¡peca!/ y una risa criminal./ Andaluzas no han tenido/ Ese gargo en el andar,/ Lo picante de su gesto/ Ni delicioso ademán.* » (Isaacs, 2006, p. 25).

⁴¹ Rafael Núñez (Cartagena de Indias, 1825-1894) connu pour son rôle dans la politique nationale et pour la composition du poème à l'origine de l'hymne patriotique. Ses poèmes sont dédiés à Dieu, à la recherche de la vérité, à des thèmes mythiques qui abondent en références grecques ou latines et aussi, à des sites et paysages nationaux et mondiaux.

⁴² Voir par exemple les poèmes : « *La mujer* » (Núñez, 1977, p. 41), « *A Soledad R. de Núñez* » (p. 71), « *Urania* » (pp. 100-103), « *Presentimiento* » (pp. 121-122), « *Calma* » (pp. 123-125), « *Pensamientos sobre la mujer* » (pp. 299-302) et « *Recuerdos a mi madre* » (pp. 302-303). Il flatte aussi l'amour vertueux dans des poèmes comme « *Heloísa* » (p. 34), « *Ayer y hoy* » (pp. 279-281), « *El amor Viejo* » (pp. 281-284), « *¡Siempre! Siempre!*

parlent de la passion qu'elle éveille. De manière singulière, lorsqu'il mentionne l'aspect passionnel, la femme apparaît soit comme traîtresse soit comme incitatrice à l'immoralité (par exemple dans les poèmes « *Todavía* » (Núñez, 1977, p. 11), « *Belleza, llanto y virtud* » (pp. 14-20, §97-102), « *A...* » (pp. 287-288), « *Una vez más* » (pp. 294-296) et « *Siempre hermosa* » (1977, pp. 296-298). À titre d'exemple, nous présentons ci-dessous les strophes 17 et 20 de « *Belleza, llanto y virtud* » (pp. 14-20). La première montre comment l'attraction exercée par la femme est démoniaque, et la seconde exalte la souffrance qui prime le plaisir. Telles sont les conceptions naturelles applicables à un moment de l'histoire nationale lors duquel la moralité était régie par la vision religieuse selon laquelle les passions et désirs corporels sont coupables et éloignent du droit chemin.

¡Dios te salve, mujer! que aunque contigo
 Se encuentra entre tu sexo el enemigo
 –La beldad, centro y fuerza de atracción–
 100 Con él también la gracia has heredado,
 Este escudo que quiebra del pecado
 El arma principal: la seducción.
 [...]
 ¡Súfre y espéra!– Súfre, que en el mundo
 120 El martirio a la larga es más fecundo
 En emociones dulces que el placer;
 Que del deleite el vaso iluminado
 Tiene en su fondo un agrio concentrado
 Que muy pronto se deja conocer.

Dans toute l'œuvre de Núñez, il y a seulement un poème qui thématise la passion érotique avec peu de restrictions, « *Eros* » (Núñez, 1977, pp. 65-68), toujours en termes spirituels et jamais physiques.

» (1977, pp. 284-286), « *La flor y el colibrí* » (pp. 308-309) y « *Los dos* » (1977, pp. 364-365).

Eres el centro a do mi vida tiende;
Nadie podrá vencer esta pasión;
El dolor que te amarga a mí me ofende;
Lejos de ti mi mente nada entiende...
20 ¡Dios hizo para ti mi corazón!

Parallèlement, Rafael Pombo⁴³ (1883-1912), à la différence de ses contemporains, s'autorise des contenus érotiques et pourrait être considéré, avec Silva, comme le fondateur de l'inclusion de cette thématique. Toutefois, l'importance attribuée par Pombo à ce thème ne laisse pas dans son œuvre la même empreinte que dans celle de Silva. Pombo est considéré par la critique comme le poète le plus représentatif de la lyrique romantique en Colombie, compte tenu de son attitude face à la poésie et les sujets qu'elle aborde : « *La preocupación y angustia metafísicas, de corte religioso y en actitud mística* » (García, 2007, p. 122), le ton nostalgique et intériorisé, ainsi que le rappel de l'onirique. En général, son approche des thèmes amoureux est semblable à celle de ses contemporains : il parle de l'amour vertueux dans le cadre des conventions du catholicisme, mais ose faire allusion plus ouvertement à l'éros. Peut-être parce que, comme le mentionne Jiménez, le natif du Cauca, dans sa poésie « *privilegia la espontaneidad, el flujo verbal no del todo controlado, el espontáneo desborde de sentimientos intensos* » (2005, p. 16).

⁴³ Rafael Pombo (Bogotá, 1833-1912). Écrivain, poète, fabuliste, traducteur, intellectuel et diplomate colombien. Son œuvre poétique est en général peu reconnue, malgré sa grande importance, et ses textes qui jouissent d'une renommée particulière sont ses fables et poèmes infantiles publiés dans les volumes *Cuentos pintados para niños* (1867) et *Cuentos morales para niños formales* (1869) et *Fábulas y verdades*.

Parmi ces sentiments intenses dont parle Jiménez, occupent une place privilégiée l'amour et la passion pour la femme aimée. García Maffla apporte sa confirmation : « [...] *más que un poeta del amor es un poeta que canta la compañía de la amada, quien es suma e interpretación de la creación toda. Es su exaltación de la mujer en cuanto fin de la más profunda de las emociones: el amor* » (2007, p. 122). La femme désirée apparaît alors comme un pont entre le ciel et l'enfer. C'est ce qui se passe dans « *Noche de diciembre* » où la femme est figurée comme une connexion avec le paradis et avec Dieu (Pombo, 1957, p. 224 § 57-64) :

¿Qué perdió Adán perdiendo el paraíso
si ese azul firmamento le quedó
y una mujer, compendio de Natura,
60 donde saborear la obra de Dios?

¡Tu y Dios me disputas en este instante!
Fúndanse nuestras almas, y en audaz
raptó de adoración volemos juntos
de nuestro amor al santo manantial.

Jiménez considère que ce poème est imprégné d'érotisme mystique puisque « *los versos hablan de temblores y delicias, de besos y ebriedades, pero también de liberar el amor de toda contingencia terrena* » (Jiménez, 2005, 19). En sus, il convient de souligner que dans ces deux strophes est remise en cause la valeur catholique du péché originel. L'interrogation rhétorique sur la perte du paradis et la réponse implicite dans la question sur ce qui reste du ciel, est de toute évidence une allusion aux plaisirs de la chair rendue encore plus explicite par le verbe « *saborear* ». On parle, en plus, de l'union des âmes par le sexe et de la jouissance au travers de ce « *santo manantial* ». Tout exprime le désir de la femme et sublime la rencontre érotique par une aura divine et mystique.

Ainsi comme dans « *Noche de diciembre* », dans d'autres vers de Pombo la même thématique est abordée depuis la même perspective. Par exemple, le poème « *Misterio* » (1957, p. 77) décrit une rencontre sexuelle. La description, belle et profonde, souligne l'union du couple et l'extase comme une manière de parvenir à contempler l'image de Dieu (§ 25-36).

25 Inefable atracción a tu abismo mi abismo provoca.
Nuestra verdad se vió, ya se quiere gustar y palpar
ya en mi seno estás tú... ya en mi boca se estampa tu boca
ya es nuestro corazón doble cráter de un mismo volcán.

Con suprema explosión de un querer y de un poder infinito,
30 abrazados tú y yo cual dos llamas de pira voraz,
de la eterna unidad sorprendemos el nudo bendito
ya no hay hombre y mujer, torna el ángel del cielo al umbral.

Alzan sublime voz dos abismos que han hecho un abismo
y rásgase entre luz en su fondo el Arcano de amor:
35 y oigo, veo, palpo al fin que ambos somos no más que uno mismo,
una imagen de Dios completada de pronto ante Dios.

Dans ce poème, en endécasyllabiques et rimes consonantes, sont composées des images audacieuses pour recréer l'érotisme comme une tentation, comme un abîme, ce à quoi on parvient à partir de l'intertexte du psaume de David qui dit : *Abyssus abyssum invocat*. Le poème est transgressif puisque, dans le contexte de l'époque, il invite à vivre l'érotisme, même si c'est une tentation. Autre des poèmes dans lesquels Pombo met en avant l'érotisme est le petit poème « *Aire* » qui célèbre la passion et lui confère plus d'attrait qu'aux autres aspects vitaux (Pombo, 1957, p. 105) :

MARÍA
Gota por gota
se va la copa,
día por día
se va la vida,

5 beso por beso
el embeleso de la pasión.

JOSÉ

Nada me importa
con mi querida
si larga o corta
se va la vida.

10 Mas... te confieso
que el embeleso de la pasión,
quiere otro beso,
quiere otra gota.
Dame otro beso

15 dame otra gota;
si no... se agota mi corazón,
si no... se agota mi corazón.

Parallèlement à l'œuvre de Pombo et des autres poètes mentionnés, il faut aussi signaler les poètes appartenant à *La Lira nueva* (1886). Parmi ceux-ci, on se rappelle encore de José María Rivas Groot (1863-1923), Candelario Obeso (1849-1884), Ernesto León Gómez (1853-1892), Diego Uribe (1867-1921), Julio Flórez⁴⁴ (1867-1923), Ismael Enrique Arciniegas (1865-1931) et Carlos Arturo Torres (1867-1911). Ils doivent leur nom à l'anthologie compilée par Rivas qui en a fait le prologue⁴⁵. C'est dans cette anthologie qu'ont vu le jour les premiers poèmes de Silva, et ce sont sans doute eux qui la rendent si précieuse pour l'histoire littéraire colombienne. Il faut ajouter que la

⁴⁴ Julio Flórez a ensuite intégré la *Gruta Simbólica*, et c'est comme membre de ce groupe qu'il est connu et cité.

⁴⁵ Les poètes mentionnés sont sans doute ceux dont on se souvient le plus, mais l'anthologie en a retenu 35 : Ismael E. Arciniegas, Manuel M. Espinosa, Joaquín González, Emilio A. Escobar, Candelario Obeso, Ernesto León Gómez, Alejandro Vega, Belisario Peña V., Carlos A. Torres, Leonidas Flórez, Federico Rivas Frade, Diógenes A. Arrieta, Rubén J. Mosquera, Adolfo León Gómez, Alejandro A. Flórez, Enrique W. Fernández, Diego Uribe, José Joaquín Casas, José M. Garavito A., Julio Añez, Pedro Vélez R., Antonio J. Restrepo, Nicolás Pinzón W., José Ángel Porras, Alirio Díaz G., Fidel Cano, Miguel Medina D., Rafael Tamayo, Manuel de J. Flórez, Juan C. Tobón, Francisco A. Gutiérrez G., Roberto Mac-Douall, José A. Silva, José Rivas Groot.

sélection montre clairement les intérêts poétiques de l'époque. Outre ceux de Silva, les poèmes du recueil montrent un groupe conservateur pour lequel la poésie devrait être rattachée aux grands thèmes religieux et sociaux et, par conséquent, devrait se soumettre aux responsabilités de l'époque qui, comme le mentionnent Jiménez et Ordóñez incluent « [...] *el compromiso de celebrar las conquistas de la ciencia moderna y los progresos de la civilización burguesa en una poesía redundante y declamatoria* (1991, p. 158). Conformément à cette conception du « devoir prendre fait et cause » de la poésie, ces auteurs avaient peu d'intérêt pour des thèmes de subjectivité humaine comme l'amour et l'érotisme. De fait, dans le prologue de l'anthologie que l'on doit à Rivas, ce dernier déclare que les poèmes du genre érotique, même s'ils constituent des nouveautés, ne sont pas de la matière poétique :

Quien llegue a pensar que las fuentes de la poesía están agotadas, o al menos probadas todas, y gastados los temas dignos de vasto desarrollo, o que sólo pueden revestirse de alguna novedad los de género erótico, vuelva los ojos por un momento a nuestra historia nacional, patente y llena de amenidades [...] (Rivas, 1886, p. XVIII)

Au sujet de ce commentaire de Groot, Fernando Charry Lara, dans sa présentation de l'édition fac-similée de ce livre, réalisée par l'Institut Caro y Cuervo, dit que le poète écarte les poésies amoureuses ou érotiques, parce qu'elles sont, à son avis :

Causantes, a su juicio, de 'insoponible monotonía' con la 'uniformidad de expresiones' quejumbrosas dominantes en el verso de la época. Menos dignos del arte sus motivos (señala) que los espectáculos del cielo, el mar y la tierra. (Charry, 1993, p. 32)

La anthologie *La Lira nueva* est un clair exemple des goûts dominants lorsque s'élève la voix de Silva, à la fin du XIX^e siècle. En écartant la subjectivité, les premiers thèmes que les poètes de ce

mouvement évitent sont les thèmes amoureux ou érotiques. Jiménez écrit ce qui suit sur les intérêts des poètes regroupés dans cette publication : « *Los énfasis van encaminados a mantener viva la figura del poeta cívico, guardián de las libertades, cantor del progreso material, defensor de los miserables y sacerdote del ideal, palabra esta última que para Rivas, tiene doble significado, religioso y secular al mismo tiempo. Si desecha del romanticismo lo que considera excesos de subjetividad, no renuncia a la idea del misterio y del poeta como explorador de lo desconocido* » (Jiménez, 2007, p. 220). Il n'est pas illogique, vu ce panorama, que Silva se présente comme un rénovateur lorsqu'il inclut la thématique de l'érotisme dans la poésie colombienne et que ses vers soient essentiels pour les futurs développements de ce thème. Nous verrons cela avec plus de précision dans ses livres postérieurs.

3.2. José Asunción Silva : célébration de l'érotisme

María Mercedes Carranza dans son article « *Sexo y erotismo en la poesía colombiana* » (1993) affirme que « *La sensualidad, el cuerpo y todos sus demonios no llegan a nuestra poesía sino con el verso de José Asunción Silva. En ellos está el primer desnudo femenino y la primera alusión al acto amoroso* ». Comme le dit cette poétesse et critique littéraire, l'érotisme dans la poésie colombienne ne prend de l'importance qu'à compter de l'œuvre de cet écrivain. Ses propositions ont été avancées pour la littérature latino-américaine, s'analysant principalement en un style qui a modifié la construction formelle et rythmique du poème; et aussi en l'inclusion de contenus innovateurs,

à partir d'une perspective renouvelée, au sein desquelles l'éros est fondamental et a été quelque peu délaissé par la critique.

En ce sens, José Asunción Silva est un précurseur. On pourrait dire que son œuvre est un point de départ fondamental de l'instauration de l'érotisme comme thématique de la poésie colombienne. De multiples nuances imprègnent son œuvre : désir, acte sexuel, possession du corps féminin, reconnaissance du sexe comme source de plaisir, célébration et jouissance, pour ne nommer qu'elles. Son œuvre n'étant pas particulièrement vaste, nombreux sont les poèmes qui incluent cette thématique : *El libro de versos* (1896), avec les poèmes « *Juntos los dos* », « *Poeta, di paso* », « *A veces cuando en la alta noche* », « *Una noche* » et « *Nupcial* »; *Gotas amargas* (1912), avec les poèmes « *Madrigal* », « *Enfermedades de la niñez* », « *Resurrexit* », « *Zoospermos* » et « *Égalité* »; *Poesías varias*⁴⁶ avec le poème « *Nocturno* », et *Intimidades* (1884), avec les poèmes « *Sub-umbra* », « *Perdida* » et « *Los demasiado felices* »⁴⁷ (cf. Silva, 1997, pp. 5-224).

Il est hors de doute que la touche d'érotisme dans l'œuvre de Silva tient au caractère moderne de cet écrivain⁴⁸. En d'autres termes,

⁴⁶ Nous suivons l'édition des œuvres complètes de Silva publiées dans la collection Archivos, dirigée par Héctor H. Orjuela. En sus de l'intégralité de sa poésie et de sa prose, elle inclut des traductions libres du poète, prises dans des journaux ou revues et jamais réunies auparavant en un livre.

⁴⁷ Traduction libre du poème de Victor Hugo, « Les trop heureux », publié dans le recueil de poèmes *Les chansons des rues et des bois* (1865).

⁴⁸ Silva a été considéré par la critique à la fois prémoderniste, moderniste et d'avant-garde. Ceux qui le classifient comme prémoderniste signalent que son œuvre a constitué le préambule de celle de Rubén Darío, et le rattachent à Martí, Julián del Casal et Gutiérrez Nájera comme précurseurs du modernisme (cf. Camacho, 1990; Jiménez, 2005). Ceux qui le considèrent moderniste le cataloguent dans ce groupe, car son œuvre contient beaucoup des nouveautés qui seront patentes dans ce

d'homme influencé par les différents événements sociaux et culturels qui se sont déroulés à la fin du XIX^e siècle, tant en Europe qu'en Amérique, et qui commençaient à se répercuter sur les idées des intellectuels et des artistes colombiens. La poésie silvienne se mue en une proposition originale pour la littérature nationale, car elle est porteuse de préoccupations tant thématiques que formelles, qui étaient celles des écrivains européens et nord-américains. En effet, bien que le romantisme européen de la fin du XIX^e se soit mué en symbolisme, en mouvement parnassien ou en réalisme, en Colombie, il restait le style dominant tant par les formes poétiques utilisées que par les sujets abordés.

En outre, est notoire l'évolution dans la forme et dans la liberté que prend l'auteur pour s'exprimer à cet égard, au fur et à mesure qu'avancait la publication de ses œuvres. Ainsi, par exemple, dans « *Poeta, di paso* » (1889)⁴⁹, premier poème de cet écrivain qui se réfère directement à l'acte sexuel. En ce sens, « *Poeta, di paso* » (Silva, 1997, pp. 28-29), est un poème fondamental pour l'histoire de l'érotisme dans

courant, en particulier dans son roman *De sobremesa*. Et lorsque l'on parle du Silva d'avant-garde, presque tous tombent d'accord pour mentionner que c'est la meilleure manière de classer les poèmes du livre *Gotas Amargas*, ce qui en fait aussi un précurseur de ce mouvement dans le pays, en particulier de l'anti-poésie. En fin de compte, ce travail ne prétend pas participer à une discussion sans fin, mais bien plutôt vise à démontrer comment l'érotisme surgit de la voix de ce poète de manière directe, expressive et exempte de réserves de nature morale. Même si on préfère la manière de Camacho Guizado (1990, p. 414) de revoir ce thème en indiquant que Silva : « *va 'a su aire'*; *sus esfuerzos de novedad expresiva son individuales y no tienen que ver con un grupo o movimiento alguno, aunque sean coincidentes en cierto sentido con los de aquellos que van a llamar modernistas.* »

⁴⁹ Sa première version intitulée « *Ronda* » a été publiée le 24 décembre 1889. Connue également comme « *Nocturno I* » ou « *Besos* » (cf. Silva, 1997, p. 28).

la poésie colombienne. Bien qu'il soit clair que ce poème est d'essence symboliste et ne peut se réduire à sa seule thématique érotique :

Poeta, di paso

Poeta!, di paso
los furtivos besos!...

- ¡La sombra! Los recuerdos! La luna no vertía
Allí ni un solo rayo... Temblabas y eras mía.
5 Temblabas y eras mía bajo el follaje espeso,
Una errante luciérnaga alumbró nuestro beso,
El contacto furtivo de tus labios de seda...
La selva negra y mística fue la alcoba sombría...
En aquel sitio el musgo tiene olor de reseda...
10 Filtró luz por las ramas cual si llegara el día,
Entre las nieblas pálidas la luna aparecía...

Poeta, di paso
Los íntimos besos!

- ¡Ah, de las noches dulces me acuerdo todavía!
15 En señorial alcoba, do la tapicería
Amortiguaba el ruido con sus hilos espesos
Desnuda tú en mis brazos fueron míos tus besos;
Tu cuerpo de veinte años entre la roja seda,
Tus cabellos dorados y tu melancolía
20 Tus frescuras de virgen y tu olor de reseda...
Apenas alumbraba la lámpara sombría
Los desteñidos hilos de la tapicería.

Poeta, di paso
El último beso!

- 25 ¡Ah, de la noche trágica me acuerdo todavía!
El ataúd heráldico en el salón yacía,
Mi oído fatigado por vigiliás y excesos,
Sintió como a distancia los monótonos rezos!
Tú mustia yerta y pálida entre la negra seda,
30 La llama de los cirios temblaba y se movía,
Perfumaba la atmósfera un olor de reseda,
Un crucifijo pálido los brazos extendía
Y estaba helada y cárdena tu boca que fue mía!

La seconde strophe de ce poème est celle qui offre les majeures connotations érotiques. Le locuteur, à la manière d'Edgar Allan Poe⁵⁰, s'arrête sur la description de la nuit et du bois, et ensuite de l'alcôve avec sa tapisserie et la pénombre, pour ensuite rendre plus explicite la possession de la femme aimée (§17-20) : « *Desnuda tú en mis brazos fueron míos tu besos;/ Tu cuerpo de veinte años entre la roja seda;/ tus cabellos dorados y tu melancolía* ». Comme le dit Carranza (1993), dans ce poème apparaît aussi le premier nu féminin de la poésie colombienne. On y parle du corps, de sa fraîcheur et de son odeur. D'autre part, l'alcôve est personnifiée comme un espace doté d'attributs d'être protecteur et complice. Elle étouffe les ébats du couple et lui prête la suavité de la tapisserie, la lumière voilée et la soie rouge du lit, pour conférer plus de sensibilité à la scène. L'anadiplose des lignes 4 et 5, « *Temblabas y eras mía* », permet de réitérer la possession physique de la femme, d'abord de ses premiers baisers et ensuite de son corps. Finalement, il n'y a plus de lampe qui éclaire les amants, mais la lueur d'une luciole et de la lune, images pérennes dans les nocturnes de Silva.

La similitude de contenu et de forme de la première strophe avec la seconde, mettent en concours la figure littéraire du parallélisme, qui consiste en la proximité syllabique d'un segment phrastique avec une longueur similaire, qui se voit favorisé par les alexandrins 7 : 7 qui

⁵⁰ Edgar Allan Poe (Boston, États-Unis, 19 janvier 1809-Baltimore, États-Unis, 7 octobre 1849). Écrivain et journaliste. Son œuvre littéraire est constituée de récits courts et de poèmes. De caractère romantique, ce fut un rénovateur puisque précurseur du récit moderne, du roman gothique et policier. Il a fait aussi des apports à la science-fiction. Parmi ses poèmes, il faut rappeler tout spécialement « *The raven* » (« Le corbeau »), dans lequel on voit nettement l'intérêt romantique et symboliste qui sera récurrent dans son œuvre.

créent un effet de césure de la phrase. Dans la première, les amants sont à l'abri de la nature, avec la forêt complice de la rencontre, comme l'est l'alcôve dans la seconde. L'obscurité et le feuillage des plantes qui cachent les amants, permettent la rencontre, faite initialement de baisers furtifs, et ensuite carrément sexuelle, suggérée d'une manière plus voilée que dans la seconde strophe. Les amants se laissent tous deux tomber à terre, et la mousse est, à présent, la couche de la forêt-alcôve.

L'odeur du réséda est la même que celle qui apparaîtra dans les poèmes postérieurs et elle rattachera la femme à la nature. Comme le note Carranza (1993), c'est aussi « *alusión al sexo femenino* ». Avec l'allusion à l'odeur, sont majeurs dans le poème les éléments favorables à l'expression de l'érotisme. L'odeur fait qu'il y a, à la fois, une dimension tangible et symbolique par rapport au corps. Du corps émane un arôme, mais cet arôme est doux et virginal comme celui de la fleur. L'arôme frais éveille le désir de l'approche, en même temps qu'il implique la possession physique du corps, à tel point que la fragrance particulière est reconnaissable. Dans la troisième strophe, l'odeur du réséda est le point de départ de la construction évocative du poème. Les honneurs floraux funèbres remettent en mémoire l'odeur de la bien-aimée. La mémoire acquiert une dimension corporelle. Le poète retrouve ses impressions olfactives et, dans ces conditions, remémore les instants où ce corps, maintenant gisant et pâle, fut sien.

Les répétitions et parallélismes continuent d'appartenir à la construction d'une mémoire sensuelle. L'érotisme se manifeste par la répétition, par l'affirmation et la réitération des baisers, du corps, de la nudité, des odeurs et des espaces partagés. S'y ajoute la répétition des

sons, mots et syntagmes qui précèdent chacune des trois strophes. Les refrains du poème sont composés de deux vers, le premier étant « *Poeta, di paso* ». Chaque refrain change le second vers, comme suit : « *Los furtivos besos!* », « *Los íntimos besos!* », « *El último beso!* ». Les refrains sont une introduction à la thématique de chaque strophe. Il faut noter, qu'entre le premier et le second, on passe du furtif à l'intime, ce qui suggère une réitération de l'acte sexuel et une consolidation de leur relation amoureuse. Mais dans la troisième strophe, dans le plus pur style symboliste, apparaît le final tragique : la jeune femme n'est plus pleine de vitalité, enveloppée dans les soies rouges de l'amour, mais « [...] *mustia yerta y pálida entre la negra seda* » (§ 29). Existe aussi dans les refrains un parallélisme phono-syllabique qui réitère ce qui précède, les mots « *furtivos* », « *íntimos* » et « *último* » qui différencient chaque refrain, chacun ayant pour seconde syllabe le phonème « *ti* » qui est inséré pour insister sur la relation avec la bien-aimée et laissent percevoir une autre appellation de la bien-aimée dans chaque strophe, *por ti*, *en ti* et *sin ti*. En outre, le « *ti* » renvoie au « *di* » pour réclamer l'attention sur le poète : « *di paso* ».

Bernardo Gicovate, dans son texte « *El modernismo en José Asunción Silva* » (1990) dit que « *En Ronda, Silva ya ha cumplido todas las promesas simbolistas* » (p. 400)⁵¹, parce que dans ce poème est dépeint l'état de l'âme au travers des images qui sont présentées; images qui tentent de rendre compte des émotions plus que des faits, pour amener ensuite, partant d'elles, à la profondeur du sentiment douloureux lié à la perte de l'être aimé et à l'idée du caractère

⁵¹ L'édition critique élaborée par Héctor H. Orjuela recueille la première version de ce poème qui était intitulée « *Ronda* » (cf. Silva, 1997, pp. 28-29).

transitoire de la beauté. Les deux vers qui terminent le poème, dans sa première version : « *Poeta, a las sombras/ temblando me vuelvo* », suggèrent que l'amour et l'érotisme ont été une sortie du monde de la douleur, mais montrent aussi la fugacité de ces extases. Il faut ajouter, en outre, qu'en se référant à la beauté féminine, Silva se différencie de Poe, car dans ce Nocturne qui, à l'instar des pièces pour piano de la musique romantique transmettait des émotions profondes d'amour et de mélancolie, il n'hésite pas à souligner cette beauté à partir de la sensualité et de la corporalité, et non seulement à partir de l'idéal. Silva met en valeur la jouissance sexuelle en tant qu'expérience qui rehausse l'amour et la mélancolie inspirées par l'absence.

Dans « *Una noche* » (Silva, 1997, p. 32), également nommé « *Nocturno III* », poème le plus fameux de José Asunción Silva, publié pour la première fois en 1892⁵², la sensualité a un rôle indispensable dès qu'il s'agit de montrer le lien existant entre deux amants. L'éros plane en compagnie de thanatos, réitérant leur lien étroit, de telle sorte que le caractère sensuel exprimé dans le poème a pour fin de mettre l'accent sur la douleur causée par la perte de l'être aimé (§1-23) :

Una noche
Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de ñas,
Una noche
En que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
Una noche
5 A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
Muda y pálida

⁵² La première version de ce poème a été publiée en août 1894 dans *Lectura para todos* (Carthagène), année II, n° 7, et était datée de 1892. Bien que ce poème ait porté dans d'autres versions le titre de « Nocturne » et de « Nocturne III », on accueille la proposition d'Orjuela dans l'édition critique de conserver le titre de « *Una noche* », puisque c'est celui que Silva a donné à la dernière édition corrigée du poème qui a été découverte (cf. Silva, 1997, p. 32).

Como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
 Por la senda que atraviesa la llanura florecida
 10 Caminabas,
 Y la luna llena
 Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
 Y tu sombra
 Fina y lánguida,
 15 Y mi sombra
 Por los rayos de la luna proyectada
 Sobre las arenas tristes
 De la senda se juntaban
 Y eran una
 20 Y eran una
 Y eran una sola sombra larga!
 Y eran una sola sombra larga!
 Y eran una sola sombra larga!⁵³

Les résonances de ce poème avec « *Poeta, di paso* » sont nombreuses. Le *pathos* sentimental qu'ils dépeignent est le même : le lien profond avec la femme rompu par la mort. En plus, tous deux suivent plusieurs des six paramètres scénographiques « *obligatorios en el drama romántico: el salón de baile, el bosque, la capilla, un subterráneo, la alcoba y el cementerio* » (Cobo Borda, 1990, p. 521). Dans « *Poeta, di paso* », on trouve la forêt et l'alcôve et dans « *Una noche* » le chemin nocturne dans la « *llanura florecida* » (§ 9). Mais l'élément qui les relie le plus est sans doute le caractère nocturne. Plein de symbolisme, le paysage nocturne confère au poète la possibilité de prêter à ses sentiments un caractère d'infini. Quand la vitalité de l'amour s'empare des amants, la lune, les lucioles, les fleurs, le vent et la lampe les recouvrent de l'éclat chaud de l'amour et alors la nuit devient « *toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas* » (§ 2). Une fois morte l'amante, tout devient ténèbres, ombre et

⁵³ On ne cite que les vers 1 à 23. Le poème a 54 vers au total.

mélancolie, s'installe le froid, l'aspect devient lugubre, il n'y a plus d'odeurs de parfums, plus de musiques, mais des « *monótonos rezos* » dans *Poeta, di paso* (§ 27) et « *ladridos de perro* » dans le nocturne III (§ 32). Il faut, en plus, souligner que l'intense travail rythmique et les allitérations contribuent aussi à l'érotisation du langage dans le poème.

La nostalgie, en plus, s'affirme dans les deux nocturnes comme dominante et est le trait d'union entre les différents espaces du poème. Dans « *Una noche* », spécifiquement :

El primero es el espacio del pasado: esa noche llena de sensaciones misteriosas, de criaturas fantásticas, en la que se realizaba la unión de las sombras. La realidad aparece desmaterializada [...] Pero la interioridad presente "amarguras infinitas", y ello establece cierta contradicción con la magia de la nocturnidad, es decir, un conflicto entre el espacio interior, psicológico o sentimental y el espacio exterior, físico (aunque desmaterializado). Cuando aparece la interioridad el espacio sufre una grave calificación: de mágico, se torna triste. [...] El segundo espacio es el actual, el presente. Se halla en la misma localización del anterior, pero sus características no son las mismas, está despoetizado, desencantado, materializado, por decirlo así. Se inicia en el verso 24 y nos presenta una interioridad negativamente caracterizada por la soledad, la amargura, la separación por la muerte. (Camacho Guizado, 1997, p. 565)

Ces espaces qui sont aussi reflétés dans « *Poeta, di paso* » constituent, sans nul doute, un échantillon du conflit du moi qui s'exprime dans le poème. La douleur de la mort fait nécessairement naître le souvenir de ce qu'était le couple du vivant de la femme et fait comprendre la dimension profonde des expériences partagées et de la perte elle-même et, en ce sens, la beauté perdue est sublimée. Poe

affirmait dans son essai *The Philosophy of Composition*⁵⁴, que le thème le plus poétique était la mort d'une belle femme. C'est évidemment cet aspect qu'a poursuivi Silva dans ces deux nocturnes :

Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy? Death, was the obvious reply. "And when", I said, "is the most melancholy of topics most poetical?" From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious—"When it most closely allies itself to beauty": the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such a topic are those of a bereaved lover. (Poe, 1992, p. 985)

C'est cette mort, celle de la femme la plus belle, précisément parce que c'est la femme aimée, qui rend plus nets et apparents les sentiments exprimés par le poème. Conception non seulement chère à Poe, mais aussi à tous les romantiques qui « *no encontraron belleza sin horror y que consideraron el dolor parte de la voluptuosidad* » (Praz, 1999, p. 71). Baudelaire aussi, autre poète qui a influencé Silva, a pris en considération la nécessaire association de la mort avec le beau et la nécessité de comprendre la beauté, précisément sur la base de ce contraste :

Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçus guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de beauté où il n'y ait du Malheur. (Baudelaire, 1975, pp. 657-658)

⁵⁴ Publié pour la première fois dans la revue *Grahams Magazine* de Philadelphie, en avril 1946. Dans cet essai, il explique sa conception de la poésie en dévoilant l'exercice de construction poétique de son poème « *The Raven* ».

Compte tenu de ces attitudes, les nocturnes de Silva cherchent à saisir le beau en contraste avec la mort et, en plus, le poète s'arrogue la responsabilité d'inscrire pour toujours dans le poème ce paradoxe de l'existence. Une réalité où seul est patent le bonheur quand le sentiment de malheur arrive. C'est ce qu'indique par exemple la phrase de Shelley : « *Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.* » (Shelley cité par Praz, 1999, p. 70).

Cette dichotomie est le réceptacle de la résonance de l'érotique. Le plaisir est d'autant plus intense si sa saveur est plus amère. Telles semblent être les prémisses que Silva porte à leur extrême, en renforçant l'incongruité de la mort par des allusions et des références explicites au plaisir érotique. Ce qui précède ne ressort pas seulement des poèmes, au travers de la description de la rencontre sexuelle – centrale dans « *Poeta, di paso* » – mais aussi d'images chargées d'une subtile force émotive qui témoignent de l'accouplement, comme celles que l'on trouve dans le « *Nocturne III* » : « *A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda* » (§5), « *Y eran una sola sombra larga* » (§21, 22, 23). Cette dernière revêt un caractère de refrain dû à la répétition, à la quête de réitération et de réaffirmation de cette union passionnelle. L'image de la fusion des êtres à partir de la projection de leurs ombres, êtres baignés par la lueur de la pleine lune, a un fort impact sentimental qui implique aussi une fusion spirituelle et transcendante. Il est important de revenir sur l'adjectif « *nupcial* », récurrent dans le premier livre silvien et qui, dans ce poème, est accompagné aussi de la réitération d'un paysage nocturne illuminé par les lucioles « *En que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas* » (§4), comme dans « *Poeta, di paso* » (« *una errante luciérnaga* », § 6) et qui sert, en tout cas, au locuteur pour réaffirmer la force et la permanence du lien

de couple. Dans le « *Nocturno III* », c'est l'expression « *sombra nupcial y húmeda* » qui sert de noyau érotique au poème, puisqu'elle apporte au poème l'évocation de la copulation. De telle sorte qu'est manifeste l'union sexuelle des amants, soulignée par l'adjectif « *húmeda* », qui fait que le caractère immatériel des ombres qui s'unissent, revêt sa corporalité.

Les expériences amoureuses partagées ont permis au locuteur de confirmer la beauté de la femme dont il parle. Et cette beauté de la femme est réelle et terrestre, mais de par la mort et dans le poème, elle devient transcendante et immatérielle. Cet aspect est emblématique de la poésie silvienne. Cette description de la femme aimée, non seulement en fonction de sa beauté, mais encore comme un être qui a été possédé corporellement, dont le corps, les cheveux, les baisers et la fraîcheur de vierge restent présents dans la mémoire, tout comme son odeur de réséda, augmente la douleur et le destin tragique : « *Y estaba helada y cárdena tu boca que fue mía!* » (§ 33). Dès « *Una noche* », c'est le corps mort et froid de l'aimée qui permet au poète de reconnaître la beauté dont il a été dépouillé :

Sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
Tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
Entre las blancuras níveas
De las mortüorias sábanas!
40 Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...

Dans un de ses sonnets, Victor Hugo (1889, p. 57, § 1-4) dit :

La Mort et la Beauté sont deux choses profondes
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret.

La beauté, comme l'indique Victor Hugo, acquiert dans le poème la même profondeur que celle de la mort, ainsi que la même énigme et le même secret. La mort et la beauté sont unies par le désir, par la pleine sensation du corps. En outre, à la fin du Nocturne III, on note un niveau de transcendance métaphysique dans l'union des amants :

Y tu sombra esbelta y ágil
Fina y lánguida,
Como en esa noche tibia de la muerta primavera,
50 Como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas
Se acercó y marchó con ella,
Se acercó y marchó con ella,
Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras
[y de lágrimas!...

Un dénouement qui transgresse la réalité possible, puisqu'il y a union après la mort. Ce qui établit une conception de la transcendance, fondée sur l'amour préexistant entre les êtres et qui s'éloigne de la conception chrétienne de la résurrection. Camacho Guizado se réfère à cette fin comme suit :

El espacio físico se abre a la misteriosa aparición. El poema se instala francamente en lo postmortal, no real, no temporal. Tendríamos que caracterizarlo como un espacio "sobrerreal", en efecto. Es una noche como otras, oscura y triste, pero en ella se lleva a cabo la aparición ultranatural, que no ofrece, sin embargo, ningún elemento religioso. Lo ultraterrenal no religioso se asume como real, tal vez por vez primera en la poesía colombiana y no sé si en la latinoamericana. Por primera y única vez, Silva traspasa los límites, cruza el umbral de la trascendencia y la contempla como efectivamente existente y no como una vacuidad. (Camacho Guizado, 1997, p. 565)

Le « *Nocturno III* », de cette manière, se centre aussi sur l'amour et l'éros qui commencent à rendre explicite une vision antichrétienne de

ces concepts qui se verra renforcée par les poèmes ultérieurs et qui, de toute évidence, est suggestive compte tenu du contexte culturel et religieux dans lequel a été écrit le poème. À partir de cette perspective, le poème montre l'érotisme comme un élément persistant, même après la mort. Une fois morte la bien-aimée, sa trace, celle de son corps, survit comme une ombre qui s'unira à celle de l'amant pendant les nuits où la douleur de la perte ramènera l'évocation de ses parfums. Lors de l'analyse du poème « *Una noche* » on a peu parlé de cet aspect important qui, bien qu'ayant été considéré comme tel pour la langue espagnole, l'a surtout été de par sa construction formelle jugée rénovatrice : le rythme lent, dérivé d'un critère presque uniquement basé sur l'accentuation de la composition syllabique, la répétition des phonèmes qui lui communiquent sa sonorité et sa musicalité, la réitération des vers et les allitérations, sont des éléments novateurs dans le contexte de la poésie du moment. Il faut encore y ajouter, ainsi qu'à « *Poeta, di paso* », la présence originale dans ses lignes de l'érotisme qui octroie à « *ese mundo de sensualidad, sentimentalidad y misterio que es el poema* » (p. 564) la force du contraste entre le beau et l'horreur, entre le corporel et l'immatériel, entre le terrestre et le transcendantal, ainsi qu'une approche critique de l'idée chrétienne de l'impossibilité d'être heureux pendant la vie terrestre.

Dans les autres poèmes du *Libro de versos*, l'érotisme est exprimé d'une forme explicite comme dans « *Poeta, di paso* » ou dans « *Una noche* ». Dans le poème « *Juntos los dos* »⁵⁵ (Silva, 1997, p. 26), il y a une connotation sexuelle dans la relation d'amitié d'un couple, qui est

⁵⁵ Publié pour la première fois en 1904 (cf. Silva, 1997, p. 26).

suggérée par le mot qui tombe à la fin du premier vers de la troisième strophe (§ 8-12) :

Nacen hondos suspiros, de la orgía
Entre las copas cálidas
10 Y en el agua salobre de los mares,
Se forjan perlas pálidas!

Le mot « *orgía* », selon Carranza (1993), est prononcé aussi pour la première fois dans la poésie nationale. Le terme leste le poème d'implications morales, puisqu'il évoque la transgression, vu le caractère de cette festivité interdite où prime le dévergondage, à dominante sexuelle. Dans le cas d'espèce, porte l'implication de la rencontre intime à un moment de libération et d'assouvissement que les mots « *copas cálidas* » (§ 9) concrétisent et, dans les vers suivants, par la référence à l'eau des mers qui amplifient le sentiment et la rencontre, ainsi que par l'affirmation selon laquelle « *se forjan perlas pálidas* » seulement dans l'eau saumâtre. La portée de la transgression est définie par l'aspect manifeste du caractère sexuel des images : « *copas cálidas* » évoque le sexe féminin, « *el agua salobre de los mares* », fait allusion aux liens qui unissent les corps et « *perlas pálidas* » à la transpiration consécutive aux ébats amoureux.

Il y aussi le poème « *A veces cuando en alta noche* »⁵⁶ (Silva, 1997, p. 27) qui présente le désir d'un homme de posséder une femme pendant qu'il l'entend jouer du piano ; et « *Nupcial* »⁵⁷ (p. 43) qui fait allusion au désir d'une jeune fille qui va se marier et qui, devant l'autel, imagine les futures rencontres amoureuses. Poèmes qui, sans l'ombre d'un

⁵⁶ Publié initialement sous le titre de « *Nocturno* » en 1898 (cf. Silva, 1997, p. 27).

⁵⁷ Publié pour la première fois en 1898 (cf. Silva, 1997, p. 43).

doute, se réfèrent à Éros, puisqu'ils décrivent la puissance de l'amour et du désir. Mais la force érotique se dilue dans le caractère anecdotique des scènes qui sont décrites et qui se limitent plutôt à présenter des rêves vains et impossibles à réaliser. En plus, il est intéressant de voir que dans « *Nupcial* » sont décrites avec ironie les pensées et les rêveries de la jeune fille qui se marie, ce qui sera récurrent dans l'œuvre silvienne postérieure et qui, dans ce cas particulier, sert à souligner la chaste ingénuité de la femme (§1-14) :

Como una flor rosada, la novia, bajo el diáfano
Cendal que al pelo rubio sujeta la corona,
Frente al altar solemne y entre el incienso místico
A las delicias íntimas de un sueño se abandona
5 Y al novio que la mira, no puede sonreír,

Y la esperanza
De besos puros,
Que a los futuros
Días, la avanza
10 Y la hace huir
A las fantásticas
Horas cercanas,
¡Vibra en las músicas
De las campanas!

Parmi les premiers poèmes de José Asunción Silva, réunis dans le recueil *Intimidades*, on peut en signaler quelques-uns qui sont précurseurs de « *Poeta, di paso* » quant à l'inclusion de l'érotisme. L'un d'entre eux « *Sub-umbra* » qui date de 1881 (Silva, 1997, p. 131), est un poème court qui parle du désir d'un homme pour une femme qui, semble-t-il, n'éprouve pas d'inclination pour lui (§ 1-4) :

Tú no lo sabes... mas yo he soñado
Entre mis sueños color de armiño
Horas de dicha con tus amores
Besos ardientes, quedos suspiros

L'expression « *sueños color de armiño* » est une métaphore de la masturbation, puisque le mot « *armiño* » transpose la connotation du substantif à celle de phallus et met en évidence que « *los sueños* » dérivent d'un orgasme, ce que suggèrent les mots « *dicha* », « *ardor* » et « *suspiro* ». L'autre, « *Perdida* » (1997, p. 163), daté du 7 avril 1883, est dédié à la thématique becquérienne du libertin et de la femme tombée en disgrâce. C'est un poème narratif dans lequel une prostituée décide de se venger des hommes en devenant source de plaisir pour induire ces derniers à rendre hommage au vice (§ 20-34) :

A sí misma se dijo:
 “Del hombre aquel me vengaré en los hombres,
 De mi cuerpo marchito,
 Haré un altar donde en su afán de goces
 Le rindan culto al vicio.
 25 ¡Soy el placer! soy cual dorada copa
 Llena de añejo vino,
 Mas que guarda en el fondo envenenado
 Un germen maldecido.
 Venid a mí los que os sentís sedientos,
 30 ¡Venid, os daré alivio!
 Y ellos fueron, volaron a sus brazos
 Blancos, alabastrinos,
 Y ella bajó con prontitud pasmosa
 Al fondo de un abismo...

Ce poème, selon Cobo Borda (1990, p. 519), reprend le thème typique de la femme malheureuse et le traite du point de vue du *pathos* romantique. Dans le poème, elle –comme l'orphelin, le forçat, le mendiant ou l'esclave– se présente comme un être résigné, idée en contrepoint avec « *la figura del rico que lleva la mejor parte en esta vida, pero pierde la partida en la otra* » (p. 519). Toutefois, dans cette affirmation, Cobo ignore que ce personnage silvien réalise un acte de rébellion, n'étant pas complètement résigné, pour se venger de l'homme qui l'a abandonnée au détriment de tous les hommes, les rendant

esclaves du plaisir (§ 21-28). Cette attitude de la femme équivaut à une appréciation libérale du sexe, certainement moins libérale que celle des poèmes des livres postérieurs, mais qui montre le corps féminin, non seulement comme une source de plaisir pour les hommes, mais aussi comme un instrument dont elle pourrait se servir pour sa vengeance. La conscience qu'a la femme de sa propre capacité, rompt avec la compréhension traditionnelle de l'être féminin, et cette « fatalité » n'est plus une question *en soi*, comme l'on considèrerait traditionnellement la beauté, à la fois fatale et cruelle, mais la conséquence d'une décision dérivée de la souffrance.

3.3. Désacralisation et éros

Les poèmes des *Gotas amargas*⁵⁸ de José Asunción Silva sont totalement différents. Deux d'entre eux, « *Madrigal* » (Silva, 1997, p. 79)⁵⁹ et « *Enfermedades de la niñez* » (p. 80)⁶⁰, montrent la transition de l'enfance à la puberté. Dans ces deux poèmes, surprend non seulement l'incursion d'une thématique qui n'a pas été jusque-là abordée par d'autres poètes, mais aussi le ton osé et ironique. Le premier décrit une

⁵⁸ Il est important de rappeler que la majorité des poèmes du livre *Gotas amargas*, n'ont pas été publiés du vivant du poète et étaient seulement connus de son cercle d'amis qui les ont rassemblés et publiés à titre posthume.

⁵⁹ Publié en 1912 (*cf.* Silva, 1997, p. 79).

⁶⁰ Publié pour la première fois en 1924 (*cf.* Silva, 1997, p. 80).

jeune fille, énumérant tous ses aspects physiques qui en font à présent une femme désirable :

Madrigal

Tu tez rosada y pura; tus formas gráciles
De estatua de Tanagra; tu olor de lilas;
El carmín de tu boca de labios tersos;
Las miradas ardientes de tus pupilas;
5 El ritmo de tu paso; tu voz velada;
Tus cabellos que suelen, si los despeina
Tu mano blanca y fina, toda hoyuelada,
Cubrirte con un rico manto de reina;
Tu voz, tus ademanes, tú... no te asombre:
Todo eso está, ya a gritos, pidiendo un hombre.

Et le second décrit un garçon « [que] *Sintió el impulso que en la vida/ a locuras supremas nos provoca* » (§ 3-4) et termine chez une vieille courtisane qui veille à son éducation sexuelle, mais au lieu de ce qu'il espérait, il attrape une maladie vénérienne (§ 9-18) :

el cuerpo que estrechó cuando el deseo
10 ardiente agujoneo su carne inquieta,
fue el cuerpo vil de vieja cortesana,
Juana incansable de la tropa humana.
Y el éxtasis divino
que soñó con delicia
15 lo dejó melancólico y mohino
al terminar la lúbrica caricia.
Del amor no sintió la intensa magia
y consiguió... una buena blenorragia.

Dans « *Madrigal* », la jeune fille est décrite au début avec des caractéristiques divines et pures, mais ensuite vient l'infléchissement du neuvième vers, lorsqu'elle est interpellée en s'excusant de devoir lui dire la vérité. Les caractéristiques mentionnées ne sont plus des preuves de décence ou de beauté, mais des signes irréfutables du besoin d'un homme. Cette interpellation donne un ton burlesque au

poème qui est, en outre, rénovateur. D'une part, il se moque de l'idée traditionnelle de la beauté comme don suprême et intangible, et en fait une chose vaine, terrestre et tangible, aspect à signaler vu les différences avec le Silva des premiers livres. Le locuteur se met en position d'observateur, suivant initialement des formes et expressions communément utilisées pour se référer aux dames et, ensuite, faisant une volte-face surprenante, il se retrouve dans la position de l'observateur ardent de désir et non plus ébloui par la chaste beauté, contrairement à ce que semblait être la perspective initiale. Il faut insister sur l'usage que Silva fait des termes médicaux et pharmacologiques dans les poèmes de *Gotas Amargas* qui lui permettent de contredire la réalité sociale et les mœurs, ainsi que de désacraliser le thème de la sexualité, en en faisant une question courante ou scientifique.

Dans « *Enfermedades de la niñez* », le contraste entre le parallélisme de la maladie amour-désir et la maladie vénérienne désacralise indubitablement le thème de l'initiation sexuelle et le rend courant et vulgaire. Il recourt au sarcasme pour se référer aux attentes ingénues du jeune homme qui n'a pas réussi à se soulager et dont l'état a même empiré avec le remède à sa maladie. Il est, en plus, impératif de s'arrêter sur l'inclusion de ce type d'expressions et de langage dans le poème, dans une ambiance poétique dans laquelle les recherches esthétiques se préoccupaient de la préciosité des mots et de la « valeur supérieure » des thèmes à traiter. Inclure dans le texte poétique le nom d'une maladie vénérienne démontre l'intérêt de l'auteur pour l'utilisation d'un langage direct qui cherche à prendre ses distances vis-à-vis des moralismes enracinés et à abolir toute idée préconçue sur ce qui doit ou non être poétique.

Un autre poème, le sonnet « *Resurrexit* »⁶¹ (Silva, 1997, p. 94) fait l'apologie de la jouissance et présente une célébration du sexe qui s'écarte consciemment de la vision catholique qui en fait un péché :

Para qué arrepentirnos, si es bastante
a purgar nuestro mísero pecado
el doliente recuerdo de un pasado
cada vez más cercano y más distante;

5 Si no hemos de encontrar más adelante
todo lo que nos hubo conturbado,
ni las bocas que ya nos han besado
ni el loco amor ni la caricia amante,

Ríe y no te arrepientas, que mañana
10 nuestras dos almas solas irán juntas
a explorar los misterios del Nirvana...

Mientras que Magdalena, la divina,
entre el coro de vírgenes difuntas
hace un triste papel de celestina.

Dans les seconde et troisième strophes, les baisers, le fol amour et la caresse amoureuse sont comparés au paradis, un paradis terrestre et de pure jouissance qu'il faut vivre puisque le monde futur l'ignorera. Il en résulte le caractère profane du poème. L'expression « *Loco amor* » est antithétique de celle de « *Buen amor* » et se réfère à un amour incontrôlé par les restrictions morales, réellement libertin et profane, qui s'écarte de la tradition instaurée par le *Libro de buen amor* (1343) de Juan Ruiz (Archiprêtre de Hita⁶²) où, à partir de scènes qui a priori paraissent vulgaires et libertines, sont proposés des exemples

⁶¹ Publié pour la première fois en 1912 (cf. Silva, 1997, p. 94).

⁶² Juan Ruiz (Alcalá de Henares, 1284-1351), connu comme archiprêtre de Hita. Son *Libro de Buen Amor*, a été considéré comme une des œuvres les plus importantes de la littérature médiévale espagnole.

moralisateurs et doctrinaux sur le sentiment amoureux. La célébration du sexe en ce poème remet en cause, sans arguties, les croyances chrétiennes de la transcendance des âmes, le paradis, le purgatoire et l'enfer, indiquant que suffisent les souvenirs et les douleurs du passé qui influent sur le présent et sur la réalité pour ajouter des péchés à la liste (§ 1-4).

De même, dans le premier tercet, en plus de l'apostrophe de la neuvième strophe qui indique le changement de personne à laquelle s'adresse la voix du poète, non plus au pluriel, sinon à la seconde personne, qui convie à rire et à ne pas se repentir, il y a une insinuation et une invite à l'acte d'amour qui transportera les amants au Nirvana. Cette dernière expression permet de voir l'irrévérence du poète, qui se détache des valeurs chrétiennes, préférant invoquer le paradis bouddhiste⁶³ et tirer de ce concept l'idée d'obtention de la plénitude. Alors que la description énumérative de ce qu'il (qu'elle) trouvera dans le « *paraíso cristiano* », construit cette ambiance comme un lieu d'absences, un lieu d'âmes solitaires et non comme un lieu de plénitude spirituelle et physique. Irrévérence récurrente dans la dernière strophe qui invoque Magdalena comme entremetteuse, triste de ne pas participer à la rencontre amoureuse. On profane l'image d'une sainte Marie Madeleine, qui s'étant déjà rachetée, ne devrait pas être évoquée comme une prostituée et une pécheresse, mais le poème non seulement

⁶³ Le poème « *Nirvana* » de Rafael Núñez contraste avec celui de Silva. Il parle de la proposition de Bouddha qui est remise en cause pour finalement la réfuter et conserver le christianisme : « *De agitación sin treguas la humanidad cansada,/ Acepta de Nirvana la estúpida quietud;/ Más yo ¡oh Jesús! Prefiero crucifixión a nada,/ Tormentas que fecundan la estéril beatitud.* » (Núñez, 1977, p. 130)

lui restitue ce caractère, mais encore le souligne en la présentant comme la grande putain.

Le ton badin, le rythme relâché et la thématique libérée, sont assez progressifs. La rencontre sexuelle, le plaisir et la jouissance érotique font figure de délices terrestres qu'il faut vivre pour atteindre le paradis, sans remords ni crainte du péché. Ceci est aussi confirmé par le titre « *Resurrexit* », expression latine qui traduit « est ressuscité » (conjugaison au passé composé du verbe *resurgere*⁶⁴, troisième personne du singulier). Que le titre porte l'inflexion du passé conduit aussi à lui conférer ce sens qui implique que le rapport sexuel mène à la résurrection, jusqu'au point de pouvoir dire que son vécu a permis de se transcender. L'extase vaut alors comme acte supérieur et ultime de la félicité.

Dans *Gotas amargas*, il y a deux autres poèmes liés à la thématique de l'éros : « *Zoospermos* » et « *Égalité...* »⁶⁵ (Silva, 1997, pp.84, 93). Le premier est un *divertimento* qui relate les études d'un savant sur les spermatozoïdes, et il est curieux aussi pour son ton humoristique et enjoué. Quant au second, c'est une revendication du désir et de l'instinct sexuel en tant que caractéristiques qui rendent tous les hommes semblables. Il s'agit d'une comparaison entre Juan Lanás, un Colombien ordinaire et l'empereur de Chine, différents en tout, sauf en ce qui concerne le traitement à réserver à une femme :

⁶⁴ *Resurgere* signifie plus littéralement se lever, mais la tradition catholique l'a traduit par ressusciter.

⁶⁵ Publiés en 1912 (cf. Silva, 1997, pp. 84, 93).

Pero si alguna mandarina
siguiendo el instinto sexual
15 al Emperador se avecina
en el traje tradicional
que tenía nuestra madre Eva
en aquella tarde fatal
en que se comieron la breva
20 del árbol del Bien y del Mal,
y si al mismo Juan una Juana
se entrega por modo brutal
y palpita la bestia humana
en un solo espasmo sexual,
25 Juan Lanás, el mozo de esquina,
es absolutamente igual
al Emperador de la China:
los dos son el mismo animal.

Dans ce poème, chargé d'humour, est exalté l'instinct sexuel comme une caractéristique naturelle et primitive de l'homme que des attributs comme la culture et la position sociale ne peuvent altérer. D'où, peut-être, la parité que mentionne le titre « Égalité... ». Toutefois, c'est précisément dans la disparité du titre par rapport au contenu du poème que réside son élément satirique. La notion d'égalité exprimée, en outre, dans la langue qui l'a promulguée comme valeur universelle, semble être méprisée dès lors qu'elle est revendiquée pour une des actions les plus élémentaires de l'homme. Mais cette ironie implique une appréciation positive de l'érotisme, car c'est finalement à partir des instincts sexuels que le poète démontre que la condition humaine ne varie pas selon les contextes socioculturels dans lesquels elle s'inscrit.⁶⁶

⁶⁶ Sur ce poème, María Dolores Jaramillo dans son article « Gotas amargas de José Asunción Silva » : « Con sarcasmo plantea la igualdad de condiciones sexuales frente a lo instintivo. El tema del deseo sexual, tan ajeno a la tradición romántica que antecede a Silva, aparece como argumento fundamental. La esencia carnal, sus tensiones y luchas, determinan la naturaleza humana por encima de las diferencias sociales, raciales, económicas o nacionales. Este poema invita a la reflexión. Cuestiona verdades absolutas y declara la igualdad de los hombres frente a sus frágiles necesidades instintivas y sexuales. » (Jaramillo, 1993, p. 157).

Dans le livre *Poesías varias*, recueil de poèmes libres réunis dans l'édition critique citée ici, on trouve aussi une allusion à l'éros, le poème « *Nocturno* » (Silva, 1997, p. 110), publié pour la première fois en 1910. Ce poème continue d'insister sur le plaisir de la sexualité et propose le même schéma que dans « *Madrigal* », car après avoir décrit la belle innocence d'une jeune fille, il lui est demandé si elle résisterait ou non au plaisir (§ 9-20) :

Dime quedo, en secreto, al oído, muy paso,
 10 con esa voz que tiene suavidades de raso:
 si entrevieras en sueños a aquél con quien tú sueñas
 tras las horas de baile rápidas y risueñas,
 y sintieras sus labios anidarse en tu boca
 y recorrer tu cuerpo, y en su lascivia loca
 15 besar todos sus pliegues de tibio aroma llenos
 y las rígidas puntas rosadas de tus senos;
 si en los locos, ardientes y profundos abrazos
 agonizar soñarás de placer en sus brazos,
 por aquel de quien eres todas las alegrías,
 20 ¡oh dulce niña pálida!, di, ¿te resistirías?...

Ce poème attire l'attention par sa description du corps féminin : non seulement il mentionne les baisers et la bouche de la femme, mais encore il détaille aussi d'autres parties de son corps (« *sus pliegues llenos de aromas* » et « *las rígidas puntas rosadas* » de ses seins). Est dépeinte la nudité féminine dans toute sa voluptuosité, tandis que l'homme jouit avec une « *lascivia loca* » (§ 14) la visite du corps de la femme qui se termine, au vers 15, par une allusion au sexe oral. Reste en arrière la pâle beauté de ses premiers nocturnes qui suggère la mort, maintenant transformée en douceur –« *oh dulce niña pálida* » (§ 20)–. Reste en arrière l'accent de douleur et de nostalgie. En arrière aussi, l'idéalisation de la beauté et de l'amour. Silva propose ainsi un langage poétique nouveau où prévalent l'humour et l'ironie et qui recourt à des

thématiques incendiaires, comme « *una reacción encaminada a buscar la fórmula de una poesía más en relación con las realidades de la vida y menos plañidera que la de aquellos prohombres del lirismo desbordante y sensiblero.* » (Castillo cit. par Mejía, 1990, p. 492).

Autant les poèmes de *Gotas amargas* que ceux de *Poesías* montrent l'intérêt qui anime Silva pour dépasser le modernisme, rompre la tradition et désacraliser le mot poétique jusqu'à parvenir à sa consécration comme écrivain d'avant-garde. Si on compare brièvement avec l'œuvre de Ramón de Campoamor⁶⁷, poète espagnol contemporain de Silva que l'on a pour coutume de présenter comme un transgresseur du modernisme du fait de la malice et de la mondanité de ses compositions, on note que les avancées de ce dernier sont de timides manifestations d'ironie dans le cadre d'un naturalisme tenaillé par la morale et qu'elles n'ont pas suffisamment de poids pour rompre avec le modernisme. Silva, par contre, prend l'érotisme comme fer de lance et va beaucoup plus loin, à tel point qu'on pourrait dire qu'il anticipe les manifestations d'anti-poésie.

Dans les poèmes de *Gotas amargas*, en particulier, comme le note Mejía dans l'article «*José Asunción Silva, ses textes et sa critique*», il y a « [...] *una fértil contribución de Silva a la poética del siglo XX, [y] un diálogo rico y sugestivo de Silva con el romanticismo, en el cual el poeta colombiano implementa una poética en abierta oposición.* » (1990, p. 491) C'est pour cela que les poèmes sont écrits dans un langage qui ignore

⁶⁷ Ramón de Campoamor y Camposorio (Navia, Espagne, 1817-Madrid, 1901). Ses œuvres les plus importantes et surtout les plus caractéristiques sont les *Doloras* (1846), les *Pequeños poemas* (1872-74) et les *Humoradas* (1886-1888).

les valeurs esthétiques du moment et à la fois « *desafían la noción tradicional de que el lenguaje de la poesía lírica debe ser de una belleza tan depurada, que excluyese cualquier descripción gráfica de la realidad* » (Alstrum, 1978, p. 287). De cette manière, forme et contenu sont mis au service d'une critique profonde de la société et de ses conventions :

*Particularmente irónico y crítico, [le Silva de ce livre] recorre aspectos humanos y sociales desde la perspectiva del escepticismo y el realismo amargo. La visión desencantada de la vida, el nihilismo y las dudas sobre el sentido real de la existencia, acosan a Silva y se manifiestan en esos poemas filosóficos que evocan el pesimismo de las ideas de Schopenhauer y tienen múltiples conexiones con el pensamiento de Nietzsche, Silva recorre las tendencias, actitudes, y valores predominantes de su época y Gotas amargas cuestiona y ridiculiza los pensamientos y convenciones dominantes.*⁶⁸ (Jaramillo, María Dolores; 1993, p. 155)

De cette manière, *Gotas amargas* se mue en une diatribe contre « *la inautenticidad de la vida de esta clase que empieza a ser burguesía sin dejar de ser arcaica, colonial y provinciana.* » (Camacho, 1977, p. XXXII) et, en ce sens, la thématique érotique devient pour Silva un moyen de manifester son approche critique. Mais l'éros mène aussi à la présentation de sa proposition esthétique rénovatrice, puisque non seulement il fournit des motifs multiples et nouveaux aux poèmes – motifs qui lui permettent d'évaluer et de critiquer le contexte social dans lequel il baigne–, mais aussi qui le conduisent à se risquer pour ce qui est des aspects formels. L'amour, la sensualité et cette attitude

⁶⁸ À l'instar de María Dolores Jaramillo, beaucoup de critiques qui se sont penchés sur les *Gotas amargas* de Silva, sont tombés d'accord pour interpréter ce livre comme le résultat de l'état animique du poète qui, pendant ses dernières années, a connu des angoisses économiques et existentielles, suite à la mort de sa sœur (en 1891) et à sa banqueroute; des angoisses qui l'accablèrent au suicide dans la nuit du 23 mai 1896 (cf. Alstrum, 1978; Camacho Guizado, 1997; Mejía, 1990).

séculaire débouchent sur un usage ludique du rythme et sur les mots du poème qui permettront à Silva de se positionner comme un des poètes colombiens les plus paradigmatiques de tous les temps.

4. Le modernisme et l'érotisme ont peu rimé dans la poésie colombienne

Le modernisme a été un moment crucial dans la définition de la poésie latino-américaine lui permettant de conférer une dimension autonome à l'art, dans certains cas, de manière initiale, mais dans tous les cas cette autonomie était liée à la professionnalisation de la littérature. Deux phénomènes esthético-idéologiques qui ont confirmé de manière concrète le fait que l'écrivain moderniste se situe ailleurs et laisse de côté une conception hétéronomique de l'art. On peut constater des ambivalences dans cette attitude, qui dérivent principalement des différences provenant des contextes socio-historiques de chaque poète, mais ce qui est certain c'est que ce furent les poètes modernistes qui osèrent enquêter sur l'érotisme, essayant justement de délier cette question du plan institutionnel, c'est-à-dire de l'église, de la morale sociale et politique.

Bien qu'ils n'y soient pas toujours parvenus, les modernistes ont atteint une dimension que la poésie ultérieure a prise en compte : à partir de la subtilité et de la suggestion de la technique du symbole ou de la récurrence de l'allégorie, on a pu parler de ce qui faisait jusque-là l'objet d'une interdiction ou, pour le transposer en termes juridiques, de ce qui était « objecté » par les bonnes consciences qui dictaient les

comportements sociaux (nous nous référons à ce dont on ne peut parler, ce qu'un vieux refrain faisant allusion au sexe nomme : « de eso no se habla »). José Asunción Silva, serait pour la Colombie l'auteur qui incarne le mieux ces caractéristiques du modernisme.

D'autres poètes allaient suivre ses traces, et le modernisme allait entrer en vigueur en Colombie, mais pour ce qui est du legs expressif de l'érotisme, ses successeurs ne lui ont pas donné une emphase particulière ou aussi accentuée que le dieu Silva. Au début du xx^e siècle, le modernisme s'est installé en Colombie. Ses principaux représentants ont d'abord été les poètes de la *Gruta Simbólica*,⁶⁹ parmi lesquels est à signaler Julio Flórez,⁷⁰ romantique tardif, et ensuite, les « centenaristas », représentés par Guillermo Valencia⁷¹ et Eduardo Castillo⁷². Les œuvres de ces poètes revendiquaient, dans leur époque,

⁶⁹ La *Gruta Simbólica* regroupait les artistes et intellectuels suivants : Julio Flórez, Rafael Espinosa Guzmán (1858-?), Francisco Restrepo Gómez (1884-1924), Julio de Francisco (1864-1903), Clímaco Soto Borda (1870-1919), Luis María Mora (1869-1936), Emilio Murillo (1880-1942) et Max Grillo (1868-1949), pour ne nommer qu'eux (cf. Jiménez et Ordóñez, 1991; Serpa, 2007).

⁷⁰ Julio Flórez (Chiquinquirá, Boyacá, 22 mai 1867 – Usiacurí, Atlántico, 7 février 1923). Un des poètes les plus représentatifs de l'histoire de la Colombie puisque ses vers ont eu la faveur du public et que certains d'entre eux survivent encore dans la mémoire de ses compatriotes. Il passa un temps à Caracas, fut déclaré « citoyen d'honneur » au Mexique et vécut à Madrid comme attaché auprès de la délégation colombienne en Espagne. Il publia neuf titres dont deux en Espagne : *Fronde lírica* (Madrid, 1908) et *Gotas de ajeno* (Barcelone, 1909). Fut promu à la dignité de poète national peu avant sa mort, survenue dans sa retraite de Usiacurí.

⁷¹ Guillermo Valencia (Popayán, 20 octobre 1873-8 juillet 1943). Représentant du modernisme en Colombie. Deux fois candidat à la présidence de la République et, pendant longtemps, considéré comme le grand poète national. Il a passé une période de sa vie à Paris où il a étudié la littérature et les sciences politiques. Ami de Mallarmé, d'Oscar Wilde et de Rubén Darío. De retour au pays, il s'est consacré à la politique sans renoncer à la diplomatie et à la littérature. Traducteur de la poésie française, anglaise et de la culture orientale, ces deux dernières à partir de versions françaises.

⁷² Eduardo Castillo (Zipaquirá, 1889 – Bogotá, 21 juin 1938). Poète, journaliste, essayiste, conteur, critique littéraire et traducteur. A travaillé comme critique de la revue *Cromos*, pendant presque vingt ans et pour les revues *Lecturas Dominicales* et

une transformation de la poésie colombienne en incorporant le legs du poète nicaraguayen Rubén Darío⁷³. C'est à dire, l'ouverture au répertoire thématique, au cosmopolitisme et à la littérature savante – thèmes liés au passé et à des lieux étrangers ou exotiques–; le renouvellement du lexique par des vocables de la langue soutenue; la recherche de la perfection formelle et de la beauté du poème au travers de la construction d'images, de la musicalité, des allitérations et des rythmes marqués, du symbole et du jeu synesthésique, du respect et de la récupération des formes classiques ; ainsi qu'un certain américanisme et une politisation de la poésie.

Postérieurement, le groupe de *Los Nuevos*⁷⁴ a relevé le défi de fixer de nouveaux paramètres poétiques. Malgré cet intérêt rénovateur, la

El Nuevo Tiempo Literario. Ses œuvres sont réunies dans le recueil de poèmes *El árbol que canta* (1928) et *Cuentos inéditos* (2000, posthumes).

⁷³ Rubén Darío. Félix Rubén García Sarmiento. Poète nicaraguayen, né en 1867 à Metapa, Nicaragua, et mort à León, Nicaragua, en 1916. Initiateur et principal représentant du modernisme en Amérique latine et, en général, de la langue espagnole. Nommé « Prince des Lettres espagnoles », il a été et reste, en effet, un des poètes dont l'influence a le plus marqué la poésie hispanique du xx^e siècle. Il a été sacré de son vivant, montrant son talent poétique dans tous les coins d'Amérique du sud, des États-Unis et d'Europe, tout en exerçant le journalisme et la diplomatie. Il a publié son premier sonnet « *Una lágrima* », à treize ans. Ses trois livres incontournables pour avoir ciselé le langage poétique hispanique de toute une époque, sont : *Azul...* (1888), *Prosas profanas y otros poemas* (1896) et *Cantos de vida y esperanza* (1905).

⁷⁴ Le 6 juin 1925, paraît à Bogotá la revue *Los Nuevos* (dont seuls cinq numéros furent publiés). Sous cette dénomination, allait se faire connaître la génération d'écrivains qui a suivi le mouvement *Centenarista*, en 1910. Ils avaient pour habitude de se réunir dans les cafés Windsor et Rivière de Bogotá. Parmi ses membres les plus éminents : León de Greiff, Rafael Maya, Germán Arciniegas, Jorge Zalamea, Luis Vidales, Rafael Vásquez et Juan Lozano y Lozano. Selon Fernando Charry Lara (2007) « [...] se caracterizaron por su heterogeneidad de actitudes y ambiciones. Figuraron allí poetas, ensayistas periodistas y políticos, siendo su principal vínculo la edad y la camaradería » (p. 31). Les poètes de la génération de Los Nuevos publieraient plus tard, chacun suivant ses tendances, dans les revues *Universidad*, *Cromos*, *El Gráfico* et dans les suppléments littéraires d'*El Espectador* et *El Tiempo*.

recherche a fini par circuler autour d'une tradition qui exaltait tout particulièrement le langage précieux. De cette manière, le souci de la forme a dominé le panorama poétique colombien des trois premières décennies du XX^e siècle et a conduit à une poésie somptueuse, aux rimes et à la métrique soignées, mais souvent dépourvue de vitalité et de profondeur. Selon Luis Tejada, « *en exceso convencional y literaria, demasiado exquisita para ser verdadera* »⁷⁵. Ce souci formel est un des caractéristiques propres à la majorité des poètes. Elle équivaut à une certaine marginalisation face aux courants réformistes qui circulaient en Amérique latine.

Fernando Charry Lara explique que l'enfermement de *Los Nuevos* s'est caractérisé par leur notable désintérêt à remettre en cause la tâche créative et le rôle de la poésie dans la société. Face à des défis comme celui du *Premier Manifeste Surréaliste*, d'André Breton en 1924 ; ou pour le débat suscité en France, en 1926, avec les livres de Henri Brémond –*La poésie pure* et *Prière et poésie*– qui ont assimilé la poésie à un état mystique ; ou même face à la revalorisation de la poésie des classiques espagnols, en 1927, avec les études d'Alfonso Reyes, entre autres inquiétudes suscitées dans la poésie hispanique par les « -ismes » européens et américains ; les poètes colombiens de cette époque semblaient n'avoir aucun intérêt pour ces mouvements rénovateurs (cf. Charry Lara, 2007, pp. 37-38). Charry Lara cite le cas de Rafael Maya⁷⁶,

⁷⁵ Tejada réclamait des vers disloqués, mais bien vivants (cf. Jiménez, 2007, p. 225).

⁷⁶ Rafael Maya (Popayán, 1897-Bogotá, 1980). Il a entamé des études de droit à l'Université du Cauca, et à vingt ans, est parti à Bogotá les compléter à l'Universidad Nacional. Poète et critique littéraire dès sa prime jeunesse, il a dirigé des revues et des suppléments littéraires et, en plus, a été professeur et chercheur en matière de littérature colombienne. Il parviendra à entrer à la Chambre des Représentants et à devenir délégué culturel de la Colombie à l'Unesco. En 1972, il reçoit le Prix national

un des principaux représentants de *Los Nuevos*, pour lequel cette espèce d'auto-marginalisation poétique était d'une certaine manière bénéfique :

Maya dio tal testimonio en su libro Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana (1944). Pero su insistencia en lo tradicional lo llevó a suponer que el hábito de esa reclusión hasta entonces practicado, comportaba ventajas frente a las incitaciones de la aventura estética y particularmente de los ismos: "Hay un buen sentido nacional que rechaza lo extravagante y arbitrario". Y añade que tan cauteloso sentido "nos coloca a la zaga de muchas cosas", pero "ha favorecido el desarrollo gradual de nuestra cultura". Lo cierto es que las tendencias de posguerra, que en algunas naciones serían excesivamente ruidosas, acá tuvieron mínima repercusión. (p. 38).

En vertu du critère de développement graduel de la production nationale, des mots en « -isme » comme le futurisme italien⁷⁷,

de Poésie. A publié, entre autres, les recueils de poèmes : *La vida en la sombra* (1925), *Navegación nocturna* (1958) et *El tiempo recobrado* (1974). En prose, il publia des œuvres comme : *El rincón de las imágenes* (1927), *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (1944), et *Los orígenes del modernismo en Colombia* (1961). La totalité de son œuvre critique a été réunie en 1982 par la Banque de la République dans *Obra crítica*, tomes I et II.

⁷⁷ Futurisme italien. Apparaît en 1909 avec la publication, à Paris, de l'écrit *Fundación y manifiesto del futurismo* de l'Italien Filippo Tommaso Marinetti (texte élargi en 1912 par le *Manifiesto técnico de la literatura futurista*). Cette avant-garde résulterait du désir d'imprimer aux lettres et aux arts « *el ritmo de la velocidad y de las máquinas propia de la civilización industrial* » (Charry, 2007, p. 34). Il a manifesté son mépris du passé culturel largement entendu, tout en exaltant le danger, l'audace et la violence comme stimuli d'une nouvelle poésie lyrique. Il a cherché à révolutionner la présentation typographique des textes littéraires et a défendu la primauté de l'image sur le poème (idée qui sera reprise par tous les ismes postérieurs). A fait l'apologie du militarisme et de la guerre, beaucoup de ses membres étant finalement absorbés par le fascisme.

l'expressionnisme allemand⁷⁸, le dadaïsme⁷⁹, le surréalisme⁸⁰, le créationnisme⁸¹ et l'ultraïsme⁸², sont passés inaperçus, et les rénovations esthétiques proposées pendant les premières décennies du siècle passé visèrent uniquement à réagir face aux mouvements nationaux antérieurs. De cette manière, « *El modernismo, como tono poético, como temple poético se prolonga en Colombia por varias décadas, cuando ya en el resto de Hispanoamérica era cosa del pasado.* » (Carranza, dans : Carranza, 2010). Et ce nerf poétique, c'était précisément la conception selon laquelle la poésie est avant tout langage et musique et que, si elle dépeint le monde, elle le fait à partir

⁷⁸ Expressionnisme allemand. Développé principalement en Allemagne, à la fin de la première décennie du xx^e siècle. Il serait apparu, en principe, comme mouvement littéraire. Parmi ses précurseurs, on trouve Reiner Maria Rilke et Georg Trakl. L'expressionnisme est né en réaction contre l'impressionnisme, offrant, non pas des impressions immédiates, mais des idées sur les objets et les phénomènes, s'écartant de l'objectivité et cherchant à s'exprimer lui-même, le faisant souvent au travers d'images criardes et grotesques.

⁷⁹ Dadaïsme. Né à Zurich, en 1916, à l'initiative du franco-roumain Tristan Tzara. Son nom provient du premier mot prononcé par un enfant : *dada*. Il a nié la conformité des idées et de leur expression, méconnaissant ainsi la rationalité dans l'usage du langage. Il a vanté la dérision, le scepticisme et la destruction. Une bonne partie des dadaïstes allait ensuite intégrer le mouvement surréaliste.

⁸⁰ Surréalisme. Appelé aussi superréalisme, défini par André Breton dans son premier *Manifeste* en 1924 comme « Automatisme psychique pur », éloigné de toute tentative de contrôle rationnel. Les surréalistes ont réclamé la liberté de l'imagination comme condition de la liberté d'esprit et, en ce sens, leur rébellion dépasserait tout ce qui est uniquement esthétique pour parvenir à s'élever contre la société contemporaine et ses institutions (État, église, morale conventionnelle, etc.).

⁸¹ Créationnisme. Naît simultanément en Amérique et en Europe dans les années 20. Se disputent son invention Vicente Huidobro et Pierre Reverdy. Pour le créationniste, le poète est effectivement créateur d'un fait nouveau dans la nature, fait qui acquiert seulement de la réalité dans le poème. Ces avancées créatives, ainsi que le démontrent leurs œuvres, passent par l'invention d'images poétiques insolites.

⁸² L'ultraïsme : tendance d'avant-garde propre à l'Espagne et à l'Amérique latine. Apparaît en 1919 du fait de la volonté de créer un art nouveau pour remplacer celui du Noucentisme. Il va à l'encontre des prolongations du modernisme de la fin du xix^e siècle et du début xx^e (Charry, 2007, p. 36). Il aspire, par ses thématiques, à rendre compte de la vie moderne, en recourant à des métaphores étrangères à la vieille rhétorique. Ramón Gómez de la Serna, avec ses *greguerías*, fait figure de précurseur de l'ultraïsme.

de ces aspects qui par leur beauté intrinsèque sont susceptibles d'être mis joliment en forme, optant ainsi pour les motifs dérivés de la culture classique et des mythes. Ces intérêts thématiques ont fait que la poésie prenne ses distances vis-à-vis des soucis actuels, de « *ese apetito de 'presente' que sumerge el poema en la corriente viva de las inquietudes contemporáneas, aún bajo la apariencia del tema exótico.* » (Jiménez, 2007, p. 225). Pour ce qui est de l'érotisme, il est resté un thème qui ne semblait pas présenter d'intérêt représentatif, en sorte qu'on pourrait dire que modernisme et érotisme ont peu rimé dans la poésie colombienne.

La relation entre les idéologies poétiques d'alors et le conservatisme dominant de la société colombienne⁸³, non seulement isolait la poésie des tendances rafraîchissantes de la littérature étrangère qui proposait l'érotisme comme thème insigne –pensons par exemple à l'usage du thème érotique dans le surréalisme– mais aussi des autres changements, d'ordre social, politique ou moral. A cet égard, il est intéressant d'observer que parmi les poètes représentatifs de la littérature nationale d'alors, certains appartenaient à l'*establishment*

⁸³ Il faut souligner que pendant les trois premières décennies du XX^e siècle, les institutions gouvernementales ont été dominées par l'hégémonie conservatrice. Iván Marín Taborda (2007) définit trois phases importantes de cette époque. Une première phase de 1886 à 1900, appelée Régénération, dont le personnage principal a été Rafael Núñez (Président de la République à trois reprises : 1880-1882, 1884-1886 et 1887-1888) ; une seconde phase allant jusqu'en 1910, au cours de laquelle « le projet intransigeant de la Régénération est défait par la pratique politique » (p. 84) et a lieu la Guerre des mille jours (1899-1902), la perte de Panama (1903) et le « quinquennat » de Rafael Reyes (1904-1909). Enfin, une troisième phase, de 1910 à 1930, caractérisée par une décennie, celle des années 20, de modernisation économique et sociale. Cette troisième phase de l'hégémonie conservatrice a été animée par d'éminents dirigeants dont les projets de gouvernement étaient profondément divergents : Marco Fidel Suárez (1855-1927) et Pedro Nel Ospina (1858-1927).

gouvernemental et étaient inscrits au parti conservateur⁸⁴. Figuraient parmi les principes de ce parti, comme le souligne l'historien Jaime Jaramillo Uribe (1997), la régulation religieuse et morale⁸⁵ relevant de la tradition catholique léguée par les Espagnols ; qui, à l'époque, proscrivait la sublimation de motifs liés au sexe dont le rôle n'était autre que la reproduction au sein de l'union matrimoniale.

Même s'il est difficile d'identifier avec précision la manière dont les idées politiques et morales d'un écrivain passent dans son œuvre poétique, l'absence de référents érotiques peut être prise comme un symptôme de l'arrière-plan idéologique. Chez certains représentants de la poésie du début du XX^e siècle, nous pouvons apprécier la manière dont ils évitent de faire allusion au thème érotique ; la plupart du temps, ils le représentent à partir d'attitudes « compatibles » avec le contexte religieux, politique et social. A l'heure de se référer aux sentiments, aux désirs du corps ou même à la rencontre érotique, ils continuent d'avoir une attitude mesurée, tant sur le plan formel que conceptuel. De la sorte, l'érotisme de cette poésie n'est présent que lorsque le motif du poème vise la description d'une femme ou les sentiments qu'elle éveille. Dans un contexte où la voix dominante était

⁸⁴ Guillermo Valencia fut diplomate, représentant à la Chambre et deux fois candidat à la présidence. Il était conservateur, mais ses candidatures présidentielles furent présentées dans le cadre de coalitions avec le parti libéral ; le poète Eduardo Castillo fut le secrétaire particulier de Guillermo Valencia pendant quatorze ans, même si l'engagement politique ne l'intéressait pas ; et Rafael Maya, conservateur, fut représentant à la Chambre en 1944.

⁸⁵ Jaramillo indique que dans le parti conservateur colombien a toujours existé « *creencia de que existe un designio divino que rige la sociedad y la conciencia humana, forjando una cadena de derechos y deberes que liga a grandes y humildes, a los vivos y a los muertos. Por esta razón los problemas políticos son en el fondo problemas religiosos y morales.* » (Jaramillo, 1997).

celle de l'homme, et dans un environnement social où l'homosexualité n'était pas divulguée, l'érotisme recevait un traitement éminemment hétérosexuel, s'inspirant de motifs comme ceux de la femme belle, de la femme fatale, de la femme désirée, de la prostituée et de la femme-passerelle pour en revenir à l'unité première, c'est-à-dire à la nature.

4.1. Julio Flórez et les stéréotypes de l'être féminin

L'œuvre de Julio Flórez peut être considérée comme le témoignage le plus évident des intérêts de la *Gruta Simbólica*⁸⁶. Cette œuvre est un exemple de la permanence de la poésie érotique colombienne du début du xx^e siècle au sein d'un romantisme décadent. L'érotisme est un thème relativement fréquent dans ses dix recueils de poèmes⁸⁷ qui insistent particulièrement sur le thème de la relation de l'éros avec la mort. Cette sorte de vocation nécrophile ou scatologique a eu un grand impact sur les lecteurs de cette époque et a été, en outre, simplifiée par

⁸⁶ Les poètes de la *Gruta Simbólica* –plus que modernistes, romantiques tardifs– furent des poètes qui, confluant avec les modernistes et ceux de *La lira nueva*, furent plus proches de la réalité du pays et de l'expression populaire, comme le note Alvarado Tenorio : «*La Gruta Simbólica se solidarizaba, desde su romanticismo, con las angustias de sus paisanos, mientras modernos, parnasianos o simbolistas se acogían a la torre de marfil* » (1988, p. 24).

⁸⁷ Les recueils de poèmes de Julio Flórez sont les suivants : *Huyeron las golondrinas, Horas* (Bogotá, 1893), *Cardos y Lirios* (1905), *Cesta de lotos y Manojos de zarzas* (San Salvador, 1906) et *Fronda Lírica* (Madrid, 1908), *Gotas de ajeno* (Barcelona, 1911), *Haz de espinas, Flecha roja, ¡De pie los muertos!* (1917) et *Oro y ébano* (1943, œuvre posthume).

le caractère spectaculaire des performances⁸⁸ de ce même poète ; toutefois, cela a fini par faire figure de simple artifice. Ce qu'expriment les poèmes de Flórez, bien qu'affichant une attitude irrévérencieuse, n'a souvent pas beaucoup de profondeur, car les rencontres sexuelles avec des cadavres sont présentées dans un cadre anecdotique qui finalement ramène la signification du poème à un caprice de romantique tardif. En témoigne son poème le plus célèbre « *Boda negra* » (Flórez, 1988, p. 117)⁸⁹:

Boda negra

Oye la historia que contome un día
el viejo enterrador de la comarca:
era un amante a quien por suerte impía
su dulce bien le arrebató la parca.

5 Todas las noches iba al cementerio
a visitar la tumba de la hermosa;
la gente murmuraba con misterio:
es un muerto escapado de la fosa.

En una horrenda noche hizo pedazos
10 el mármol de la tumba abandonada,
cavó la tierra... y se llevó en los brazos
el rígido esqueleto de la amada.

Y allá en la oscura habitación sombría,
de un cirio fúnebre a la llama incierta,
15 dejó a su lado la osamenta fría
y celebró sus bodas con la muerta.

⁸⁸ Julio Flórez a cultivé l'apparence de poète maudit et la reconnaissance sociale qui lui a été dispensée est due en partie à ses caractéristiques d'intellectuel : bohème, à caractère maladif et faible, sombre et toujours drapé dans un manteau noir. Il avait pour habitude de visiter les cimetières où il récitait ses poèmes. Cet aspect de sa personne et de son œuvre en firent un personnage attrayant pour le public d'alors, à tel point qu'on pourrait hasarder l'hypothèse que son intérêt pour le développement de la thématique thanatologique était dans la ligne de sa soif de popularité.

⁸⁹ La référence mise entre parenthèses se réfère à la publication de laquelle est tiré le poème. En conséquence, la date indiquée n'est pas celle de la première publication du poème. Lorsqu'il a été possible de connaître avec précision la date de publication du poème, elle est indiquée dans l'introduction au texte.

Ató con cintas los desnudos huesos,
el yerto cráneo coronó de flores,
la horrible boca le cubrió de besos
20 y le contó sonriendo sus amores.

Llevó a la novia al tálamo mullido,
se acostó junto a ella enamorado,
y para siempre se quedó dormido
al esqueleto rígido abrazado.

Écrit en sirventès hendécasyllabiques, le poème s'arrête sur l'obsession d'un homme pour une femme morte, qui l'amène à défoncer la fosse et à récupérer son cadavre (16-20). La perte de dualité entre la vie et la mort est symbolisée par le geste de l'amant qui met une couronne de fleurs sur les restes mortels de sa bien-aimée, lui couvre la bouche de baisers, lui raconte en souriant ses amours et célèbre ses noces avec elle. L'homme profane la tombe pour satisfaire son impulsion érotique et accompagner le cadavre, au prix de sa vie. Même si dans le poème est abordé l'accomplissement de l'unité par le lien sexuel, même dans la mort, son sens profond répond plus clairement à une vision idéalisée de l'amour transcendantal infini qui culmine dans la mort. La force symbolique que pourrait avoir cette incursion de la nécrophilie dans le poème en sort diminuée car, en même temps, lui est attribué un caractère « insolite » ou « grotesque ». Dans les deux premiers vers, l'énonciateur explique qu'il s'agit d'une histoire qui lui a été contée. Tandis qu'il narre cette histoire, il la qualifie d'épouvantable, appuyant son assertion sur des adjectifs et substantifs qui décrivent la mariée comme un « *rígido esqueleto* », une « *osamenta fría* », la « *muerta* », les « *desnudos huesos* », le « *yerto cráneo* », « *la horrible boca* » et le « *esqueleto rígido* ». Le poème prend de la sorte ses distances avec l'appréciation par les romantiques de la beauté et de l'amour, par opposition à la mort, et que José Asunción Silva a reprise avec talent dans ses Nocturnes. Le qualificatif d'« obscène » conféré au fait narré

est mis au premier plan et a un impact sur le lecteur qui est interpellé par le premier vers : « *Oye la historia que contome un día* ». C'est le lecteur-auditeur qui doit interpréter l'histoire en question et son appréciation suit le biais imposé par le conteur.

Ce poème de Flórez, comme le dit Montserrat Ordóñez est typique d'un personnage dans l'œuvre duquel « *hay una enorme recurrencia de elementos macabros y necrófilos* » (1991, p. 177). Cette obsession thématique devient réitérative et permanente. Dans d'autres poèmes comme : « *Sueño de opio* » (s. d., p. 22) où il est fait allusion à une femme morte qui veille sur l'homme qu'elle a aimé et consomme son sang ; de même, dans le poème « XII » de *Gotas de ajenjo* (1988, pp. 85-86) dont nous transcrivons la deuxième strophe, est soulignée la passion charnelle et les baisers passionnés qui font saigner les lèvres de la bien-aimée, comme une prémonition :

Se ennegrecía el cielo; "cómo olvidar las horas
que pasaron entonces, cuando en mis brazos presa,
al morderte los labios –No más... ¡que me devoras!–
10 decías, y agregabas: –Me has hecho sangre...¡Besa
más pasito!– y sangraban como picadas moras
tus labios, ¡ay...! rubías que me robó la huesa.

La *gota de ajenjo* « LXXXI » (Flórez, 1988, p. 100) est sans doute le résumé de la figuration de l'éros dans la mort que prônait Julio Flórez :

¡Todas las noches te veo
hablo contigo y te toco
y te abrazo como un loco
te acaricio y te poseo!
5 ¿Sin embargo, estás cautiva
en una tumba desierta...
qué me importa que estés muerta,
si en mis sueños estás viva?

Le désir qui mène à l'aveuglement de la possession de l'être aimé, même s'il n'appartient déjà plus au même plan existentiel que le locuteur, est le point clé dans l'œuvre de Flórez pour aborder un romantisme décadent en se servant du langage et des formes de modernisme. Le désir érotique exposé dans ses poèmes est d'une telle amplitude qu'il dépasse la mort. Ce qui est original dans cette idée, c'est que l'amant est capable de suivre le cadavre pour perpétuer son amour ; toutefois, toutes ces histoires avec des êtres qui sont en proie à l'amour-obsession ne font pas de différence entre le corps vivant et mort ne sont pas seulement des réécritures de « *Boda negra* », sinon de simples pastiches de motifs romantiques qui n'ont pas une grande profondeur conceptuelle. Même si cette poésie a marqué les lecteurs de l'époque de Flórez, parce qu'elle conférait une certaine priorité aux thèmes de l'amour et de l'érotisme, elle laisse aux lecteurs d'aujourd'hui la sensation d'usure d'un motif qui se répète sans beaucoup de variantes.

Outre la thématique décrite, nous trouvons aussi dans l'œuvre de Flórez des poèmes qui parlent d'amantes perdues et de désamours, ainsi que d'autres dans lesquels l'amante renonce simplement au moi lyrique. Dans les poèmes : « *Flores negras* » (s. d., p. 20), « *Mentira* » (s. d., p. 40) et « *Ave gris* » (1988, p. 37), la référence érotique apparaît presque toujours de manière voilée ; ainsi, par exemple, si on se réfère à la rencontre sexuelle, il préfère l'allusion aux baisers, et pour décrire le corps nu, il use de l'euphémisme « *cuero sonrosado* ». Le sexe quand il est plus explicite, est vu comme une charge, un poids ou un vice ou est traversé par le sentiment amoureux qui lui donne une justification morale. Pour Flórez, tout est mélancolique et existentiel. En ce sens, l'écrivain est plus conservateur que José Asunción Silva, tant pour ce

qui est de la disposition formelle du poème (vers, métrique, rimes), que du regard sur le sexe, la femme et l'amour ; toutefois, il faut rapprocher le titre du livre, *Gotas de ajenjo*, avec celui de José Asunción Silva, *Gotas Amargas*.

Un autre motif réitéré dans la poésie de Flórez est celui de la beauté de la femme considérée périssable, motif qui, quoique s'inclinant vers le désir, laisse entrevoir une attitude proche de l'idée que la femme est avant tout « une incitation ». La femme est l'objet du regard de l'homme et ce dernier tenté par les grâces de son corps et de sa personne, tombe en état de péché. Mais le corps féminin est cela, un corps et seulement un corps, et en tant que tel, il est périssable ; en conséquence, la femme ne devrait pas se fier aux seuls présents de la beauté et de la jeunesse. A cet égard, citons l'exemple du poème « IX » de *Gotas de ajenjo* (Flórez, 1988, p. 83) où il est dit à la femme que tout ce qui fait sa fierté (cheveux, pupilles, joues, seins, dents, dos, front, mains et pieds) perdra son éclat, vieillissant et devenant terne, ridé, âpre et laid, pour conclure dans les deux dernières strophes :

Por eso nunca te alegres
de ser bella, porque nunca
15 las hermosas han dejado
de tornarse al fin... en brujas.

Y además, de una vez se sabe
que toda humana hermosura,
no es más... no es más que un bocado
20 que va al vientre de las tumbas. (§13-20)⁹⁰

⁹⁰ C'est à ce poème que se référerait Montserrat Ordóñez dans la citation antérieure dans laquelle elle disait que « *hermosura* » rime avec « *bruja* » et « *tumba* » (cf. Jiménez y Ordóñez, p. 177).

De même, dans le poème « *En la lívida cara* » (s. d., p. 75), les femmes sont interpellées par ces mots :

“–¡Mujeres, no adoréis vuestra hermosura!
10 ¡Vuestros encantos son fulgores vanos!
No olvidéis que en la hueca sepultura
con vuestra carne alabastrina y dura,
se revientan de gordos los gusanos. (§ 9-13)

Le même motif est récurrent dans ce petit poème de quatre vers (s. d., p. 97) :

No os enorgullezcáis, niñas hermosas,
porque líneas tenéis esculturales;
vuestras carnes se pudren, y, en las fosas,
todos los esqueletos son iguales.

Montserrat Ordóñez affirme que « pour Julio Flórez, « *hermosa* » rime avec « *fosa* », « *besos* » avec « *huesos* », « *besa* » avec « *huesa* » et « *hermosura* » avec « *bruja* » et « *tumba* ». (1991, p. 177). L'être et le corps de la femme ne sont pas mis en valeur dans cette poésie. Seule la mère en réchappe. Mais elle est opposée à la prostituée qui est mentionnée à de nombreuses reprises et présentée comme un être méprisable et vicieux. C'est palpable dans le poème « *Entre legajos de papel roídos* » (Flórez, s. d., p. 75) qui se réfère avec dédain et colère à la femme dont le métier est la prostitution (§ 9-12) :

De esa mujer que hoy canta en las orgías
10 al aire suelta la melena de oro,
y ebria y casi desnuda se revuelca
del negro vicio entre el inmundo lodo.

Dans les poèmes qui ont pour thème les prostituées, outre le dénigrement, il n'y a pas de restrictions pour parler de sexe et mentionner les corps, et le mot « *orgía* » est aussi bien présent.

Une appréciation sur l'être féminin qui était commune en Colombie au début du XX^e siècle, puisque la femme y avait peu de privilèges et était reléguée au foyer et à son rôle d'épouse et de mère, est reflétée par la poésie qui a du mal à s'écarter des stéréotypes, se satisfaisant d'une vision moraliste de la féminité et de l'érotisme. Il est difficile qu'un auteur qui laisse percer une misogynie aussi forte parvienne à exprimer des situations érotiques notables, puisqu'il déprécie l'objet érotique par excellence qu'est la femme. Ces poèmes de Flórez contrastent avec ceux d'autres exposants de la beauté périssable qui avaient déjà planté leurs racines dans la littérature hispano-américaine. Pendant le siècle d'or, quand était mis en poèmes le caractère éphémère de la beauté et de la jeunesse, en se démarquant complètement du poète colombien, on insistait sur la jouissance qu'on pouvait en tirer. Luis de Góngora⁹¹, par exemple, dans son sonnet « *Mientras por competir por tu cabello* » (1582), invite à la jouissance du corps avant la mort (De Góngora, 1932, p. 463, § 9-14) :

⁹¹ Luis de Góngora y Argote. Né à Córdoba, Espagne, le 11 juillet 1561, et mort dans cette même ville, le 23 mai 1627. Son premier poème imprimé apparaît en 1580. Son génie poétique fut reconnu et loué par Miguel de Cervantes en personne. En 1613, il publie ses œuvres les plus importantes, à savoir : le poème épique « *Fábula de Polifemo y Galatea* » et le poème « *Soledades* ». La nouveauté et la complexité de ces poèmes allaient lui valoir une cohorte d'admirateurs et d'ennemis, parmi ces derniers, Francisco de Quevedo. Bien qu'il soit aujourd'hui reconnu comme le poète le plus original et influent du Siècle d'or espagnol et comme une des figures éminentes du baroque, son œuvre a été oubliée pendant des années jusqu'à ce qu'elle soit revalorisée et encensée par la génération de 1927.

goza cuello, cabello, labio, y frente,
10 antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no solo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Et son épigone mexicaine, Sor Juana Inés de la Cruz⁹², non seulement invite à jouir de la beauté de la jeunesse, mais aussi à la préférer à la vieillesse :

Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez

Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz la pompa vana
y con afeites de carmín y grana
bañaba alegre el rostro delicado;
5 y dijo: –Goza, sin temor del Hado
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hubieres hoy gozado;
y aunque llega la muerte presurosa
10 y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza:
mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja.

⁹² Sor Juana Inés de la Cruz. Nom religieux de Juana Ramírez de Asbaje. Poète, dramaturge et érudite mexicaine, née le 12 novembre 1651, à San Miguel Nepantla, Mexique ; morte le 17 avril 1695, à Ciudad de México. En 1668, elle entre comme novice au couvent hiéronymite des filles de Saint-Paul ; elle passera toute sa vie dans ce couvent. Elle n'avait pas, en réalité, de vocation religieuse, mais préféra le couvent au mariage pour développer sans entraves sa vocation littéraire et d'érudite. On la considère comme une des grandes représentantes de la littérature américaine du XVII^e siècle, fortement influencée par le style baroque et les œuvres des Espagnols Góngora et Calderón de la Barca. Sa production poétique inclut des productions profanes comme des sonnets, quatrains, et strophes de cinq vers. À signaler *Primero sueño*. En dramaturgie, elle est reconnue pour son œuvre *Los empeños de una casa*, et en prose, il faut noter : *Carta Athenagórica* et *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, cette dernière ayant servi à révéler des aspects de sa biographie et à mettre un terme à sa production littéraire.

Ces deux sonnets ignorent les contextes sociaux dans lesquels la sensualité féminine était réprimée et, en filigrane, la femme est invitée à jouir de son corps et de sa beauté. Sor Juana Inés de la Cruz va même plus loin, lorsqu'elle insiste par le biais de la métaphore de la rose pour interpeller Celia sur le fait que mieux vaut jouir que penser à l'avenir et concède un caractère vital à la jouissance du corps et de la jeunesse, plus transcendante que la vieillesse et la mort. La vieillesse reçoit le qualificatif d' « *ultraje* » qui contraste avec la fragilité de la rose, le caractère éphémère de la beauté et l'inévitabilité de la mort. Aussi Celia conseille-t-elle à la rose, vue comme son propre reflet, de jouir, sans penser aux conséquences ou au destin qui lui a été tracé et de préférer la mort à l'outrage du temps.

A la différence de ce qui précède, la représentation de la féminité par Julio Flórez est étroitement liée à la mort. Dans son œuvre, est sous-jacente l'idée que le féminin assume des rôles problématiques pour le masculin. Si la femme n'est pas la mère qu'elle représente comme source de vie et de beauté – « *Ella es el astro de mi noche eterna:/ su limpia luz, en mi interior se expande/ como el lampo del sol en la caverna* » (Flórez, 1985, p. 62, § 9-11) –, c'est l'incitatrice au péché. Ses grâces annihilent l'homme, l'obligeant à tomber dans le péché de la chair, ou dans d'autres bien pires, comme celui de l'irrépressible désir qui l'amènera à profaner tombes et cadavres, sans parler de la mort. L'érotisme acquiert de cette manière une dimension fautive, impliquant la mort symbolique de l'homme pour lequel désirer, c'est mourir. La mort est finalement la seule chose qui apaise le désir, une échappatoire à l'impétuosité des sens.

4.2. La femme et la beauté comme motifs poétiques chez Guillermo Valencia, Eduardo Castillo et Rafael Maya

Le cas de Julio Flórez est l'illustration d'une conception acrimonieuse de la femme, ancrée dans des stéréotypes comme celui de la prostituée ou de la femme fatale et pécheresse. D'autres poètes de sa génération, même s'ils se distancient des anecdotes de nécrophilie et d'une misogynie marquée, insistent aussi sur la tradition de la femme vue comme objet de désir. Les « *Centenaristas* » comme Guillermo Valencia et Eduardo Castillo ne mentionnent l'éros que lorsqu'ils décrivent une jolie pécheresse et adhèrent à l'héritage moderniste selon lequel la beauté de la femme produit un impact sensoriel qui induit à l'écriture du poème : « *para los modernistas, la mujer no es un fin en sí misma, sino una especie de símbolo cuya referencia es el mismo poema [...]* ». (Rueda-Acedo, 2014, p. 165). De cette manière, naît dans ces œuvres le désir incarné par la présence de la femme qui avec son corps, sa voix, ses cheveux ou sa présence inquiète et pousse l'homme à exprimer le cumul de sentiments qu'elle éveille en lui. Rubén Darío, dans son poème « *Era un aire suave* » qui est tiré de *Poesías profanas* (1896) allait léguer le modèle de la femme belle et fatale. De cette manière, la grâce féminine se transformerait en pure sensualité dans le poème :

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
¡Ay de quien del canto de su amor se fie!
30 Con sus ojos lindos y su boca roja,
la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe.
Tiene azules ojos, es maligna y bella;

cuando mira vierte viva luz extraña:
se asoma á sus húmedas pupilas de estrella
35 el alma del rubio cristal de Champaña.

Es noche de fiesta, y el baile de trajes
ostenta su gloria de triunfos mundanos.
La divina Eulalia, vestida de encajes,
una flor destroza con sus tersas manos.

(Darío, 1985, p. 172)

Dans la poésie de Valencia⁹³, l'érotisme n'apparaît que dans quelques poèmes, tous consacrés à la description de la sensualité du corps féminin, sensualité découlant naturellement de son caractère ensorceleur et trompeur, d'une tentation apparemment douce, mais en réalité âpre, puisqu'elle incite à quitter les sentiers battus. A cet égard, est paradigmatique dans l'œuvre du natif de Popayán le poème « *Palemón, el estilita* », tiré du livre *Ritos* (1899) qui conte l'histoire de Palemón, sage conseiller, qui guide ses congénères sur le chemin de la piété et du sacrifice, leur indiquant comment résister aux tentations, jusqu'au jour où, au sein de la multitude réunie pour l'écouter, apparaît une femme qui lui fait oublier sa doctrine. La description de la femme et de son corps sont les vers les plus sensuels de toute l'œuvre de Valencia (1994, pp. 63-66, § 59-88) :

De la turba que le oía
60 una linda pecadora
destacóse: parecía
la primera luz del día,

⁹³ L'œuvre poétique de Valencia est composée des livres *Poesías* (1898), *Ritos* (1899) et de nombreuses poésies libres, outre le livre de versions de poésies chinoises *Catay, poemas orientales* (1929) et différentes traductions de poèmes d'auteurs européens. De l'œuvre de Valencia, Jiménez dit : « *Ritos (1899) fue en realidad el único libro de versos originales publicado por Valencia. Escrito durante los tres primeros años de su estadía en Bogotá, entre 1896 y 1898, el autor no sobrepasa los veintiséis años cuando aparece el pequeño volumen* » (Jiménez, 2007, p. 222).

y en lo negro de sus ojos
 la mirada tentadora
 65 era un áspid: amplia túnica de grana
 dibujaba las esferas de su seno;
 nunca vieran los jardines de Ecbatana
 otro talle más airoso, blanco y lleno;
 bajo el arco victorioso de las cejas
 70 era un triunfo la pupila quieta y brava,
 y, cual conchas sonrosadas, las orejas
 se escondían bajo un pelo que temblaba
 como oro derretido;
 de sus manos blancas, frescas,
 75 el purísimo diseño
 semejaba lotos vivos
 de alabastro,
 irradiaba toda ella
 como un astro;
 80 era sueño
 que vagaba
 con la turba adormecida
 y cruzaba
 –la sandalia al pie ceñida–
 85 cual la muda sombra errante
 de una sílfide,
 de una sílfide seguida
 por su amante.

Ce poème conjugue la capacité descriptive du poète avec l'inventivité des images pour rehausser la sensualité de la femme décrite. Le talent précieux de Valencia montre sa maîtrise des descriptions, en partie parce qu'il ne recourt pas à des lieux communs pour décrire la beauté féminine, y préférant des jeux de mots délicats et des synesthésies⁹⁴ qui stimulent l'imagination et éveillent l'érotisme. Outre le ton humoristique sur lequel il narre l'histoire du stylite et la contradiction vitale qui est la sienne, il donne au poème un ton

⁹⁴ La synesthésie (du grec « *syn* » (ensemble) et « *aesthesis* » (sensation) est une figure de rhétorique principalement utilisée par le symbolisme français et qui fut reprise par le modernisme. Ce trope consiste en un mélange de modalités sensorielles dues à différents sens ou lorsque ces sensations figurent des sentiments. Guillermo Valencia l'a souvent utilisée dans sa poésie.

rafraîchissant qui le différencie de toute son œuvre. Toutefois, le lieu commun reste le même : si la femme est belle, elle est pécheresse et incite au mal, ayant même la capacité de dévoyer un saint homme. Il est important de souligner ici que ce poème de Valencia reprend un motif typique de la relation érotisme-religion qui fait penser, entre autres, à un texte comme celui de Flaubert *La tentation de Saint Antoine* (1874).

On trouve chez Valencia une conception moins dégradante de la femme que celle proposée par Flórez, et le ton joueur et ironique sur lequel il narre l'histoire de ce poème, l'éloigne d'une conception de l'érotisme abominable, en le dépeignant plutôt comme folâtre (1984, pp. 63-66, §89-117) :

Y el buen monje
90 la miraba
la miraba
la miraba,
y, queriendo hablar, no hablaba,
y sentía su alma esclava
95 de la bella pecadora de mirada tentadora,
y un ardor nunca sentido
sus arterias encendía
y un temblor desconocido
su figura
100 larga
y flaca
y amarilla
sacudía;
¡era amor! El monje adusto
105 en esa hora sintió el gusto
de los seres y la vida;
su guarida
de repente abandonaron
pensamientos tenebrosos
110 que en la mente
se asilaron
del proscrito
que, dejando su columna

de granito,
115 y en coloquio con la bella cortesana,
se marchó por el desierto
despacito...

Eduardo Camacho Guizado (2005, p. 79) signale que Valencia, tout comme Darío, est un maître de la visualisation, et que sa réussite majeure a été le développement du plan sensoriel qui dépasse le plan abstrait et symbolique : il ajoute que ses poèmes sont structurés en fonction de deux axes, le plan sensoriel menant normalement à un plan abstrait. Il souligne aussi que le plan sensoriel relève presque toujours du monde de la culture, de l'art, de la peinture ou de la sculpture. En particulier, pour ce qui est de la description de la beauté et de la volupté féminine. Par contraste, les référents de la réalité proche ou les sentiments et désirs du poète n'entrent pas dans son œuvre. A cet égard, David Jiménez (2005, p. 23) indique que les œuvres de Valencia tournent principalement autour de l'idée de l'art comme absolu, par opposition à une société qui déteste la poésie et qui ne peut ni ne veut la comprendre. A cause de cela, outre le poème revivifiant sur Palemón, tiré de son livre *Poesías* (1898), on ne peut conférer un contenu érotique qu'à : « *Balada* » (1984, pp. 32-35), poème qui parle d'un calife qui boit le sang de plusieurs damoiselles pour retrouver sa santé ; « *Esfinge* » qui décrit une femme qui est motif de désillusion du moi poétique, mais qui est désirée (§ 1-4).

Todo en ti me conturba y en ti todo me engaña,
desde tu boca donde la pasión se adivina
que empurpura los pétalos de esa rosa felina,
hasta la rubia movilidad de tu pestaña.

Et le sonnet « *La palabra de Dios (Síntesis)* » (1984, pp. 95-96) qui fait partie d'un triptyque appelé « *Las dos cabezas* » (§ 5-11) :

- 5 “Nunca pruebes –me dijo– del licor femenino,
que es licor de mandrágoras y destila demencia;
si lo bebes, al punto morirá tu conciencia,
volarán tus canciones, errarás el camino.”

- Y agregó: “Lo que ahora vas a oír no te asombre:
10 la mujer es el viejo enemigo del hombre;
sus cabellos de llama son cometas de espanto.

Comme nous le voyons, il y a réitération du motif de la femme qui incite au péché et l’expression emphatique porte sur la capacité du poète à rendre tangible la volupté de la femme décrite, comparée à l’amplitude du mal qu’elle peut causer à l’homme qui se laisse séduire. La description de Valencia privilégie la sensualité de la femme qui se manifeste exclusivement dans les poèmes dédiés à des femmes mythiques ou historiques, dont le poète non seulement ne peut pas omettre les caractéristiques érotiques, mais encore les magnifie par des allusions directes à son corps. Un exemple est le sonnet « *Judith y Holofernes (Tesis)* » du poème « *Las dos cabezas* » (pp. 93-94, § 1-8) qui décrit la nudité de Judith :

- Blancos senos, redondos y desnudos, que al paso
de la hebrea se mueven bajo el ritmo sonoro
de las ajorcas rubias y los cintillos de oro,
vivaces como estrellas sobre la tez de raso.
- 5 Su boca, dos jacintos en indecible vaso,
da la sutil esencia de la voz. Un tesoro
de miel hincha la pulpa de sus carnes. El lloro
no dio nunca a esa faz languideces de ocaso.

Judith appartient au mythe de la femme belle et fatale, femme forte et déterminée qui utilise les attributs de la beauté pour en arriver à ses fins, tuer Holoferne, l’envahisseur assyrien, dont elle coupe la tête pendant son sommeil, après être parvenue à le séduire. La décapitation

d'Holopherne a été le thème de nombreuses œuvres picturales, parmi lesquelles sont emblématiques celles de Sandro Botticelli, Lucas Cranach, Le Caravage, le Titien, Goya et Gustav Klimt. Dans la plupart des cas, les peintres ont représenté soit le moment où Judith tranche la tête, soit quand elle l'exhibe triomphante. De même, Valencia représente ces scènes, élaborant sa propre peinture de la femme à la manière de la Renaissance, en employant des couleurs et textures qui attisent le regard érotique. Il faut signaler que ce mythe de Judith, ainsi qu'un autre qui a été commun aux diverses représentations de femmes dans la tradition juive, celui de Salomé, confirme l'idée de la perte de volonté masculine que peut causer la femme belle, sensuelle et fatale. Finalement, ces représentations mythologiques appartiennent à une codification qui relève d'une époque qui modélise la représentation de cette « autre » qu'est la femme.

Le caractère plastique des descriptions dans les poèmes de Valencia permet de voir que ce poète suivait une conception parnassienne de la poésie. Une poésie qui jugeait beaux les thèmes de l'Art, précisément pour leur aspect artistique. La femme est nivéenne, blanche ou marmoréenne, et c'est ainsi qu'elle est vue, comme un objet, comme une sculpture : belle, mais incompréhensible. Dans le poème « *Las dos cabezas* », la sensorialité obtenue s'adapte à la description de la fatalité de la beauté, d'autant plus intense qu'elle est parfaite. Dans la suite du poème, cette beauté se transforme en « *ágil tigre* » (§ 15) et en « *homicida* » (§ 22) qui coupe du « *héroe dormido* » (§ 16) la « *pujante cabeza* » (§ 22). Mais cette manière de dépeindre la sensualité féminine est exempte d'agitation ; si point l'image sensuelle de la femme, c'est parce qu'elle est la cause du poème, et pour rien d'autre. En d'autres termes, la beauté de la femme, ensorceleuse ou mythique, est un objet observable

et descriptible, un prétexte idéal pour désentraver la machinerie du langage, des images rhétoriques et de la sonorité, et aussi, c'est un déclencheur, un libérateur d'énergies libidinales. C'est ainsi que sont créés des poèmes qui peuvent émuler par le langage la perfection plastique du beau, et où l'érotisme est un dérivé qui, au second niveau, peut être atteint grâce à la manière dont le lecteur du poème parvient à visualiser la beauté en question. L'image poétique provoque de cette manière l'érotisation, puisque sa capacité allusive, due non à ce qu'elle montre, mais à ce qu'elle cache, implique comme le disait Barthes, la création d'un champ subtil qui renvoie la structuration du désir au-delà de l'image décrite (Barthes, 1980, p. 92).

Eduardo Castillo, l'autre « *Centenarista* », se distancie de Valencia par un regard plus sensible sur les êtres et les choses, leur conférant une certaine singularité qui l'éloigne de l'intérêt général selon lequel les thèmes auraient dû être beaucoup plus « élevés », moins vulgaires et passionnels. Ces caractéristiques le maintiennent tout près d'un subjectivisme romantique dans lequel la sensibilité et l'imagination, ainsi que le mysticisme, étaient l'objet même de la poésie. Son œuvre *El árbol que canta*, publiée en 1928, est un exemple de la conception de la poésie où les thèmes de l'éros continuaient d'être développés à partir d'une approche romantique, thèmes auxquels il recourt avec plus d'assiduité que Valencia. Dans la première partie du livre intitulée « *La hora romántica* », plusieurs poèmes sont dédiés à l'expression du sentiment amoureux, adressant des louanges aux femmes aimées qui sont décrites comme l'objet de la passion et sont depositaires de l'offrande d'amour et de désir. Un exemple parmi d'autres est le sonnet « *El voto* » (Castillo, 1982, p. 32) :

El voto

Pues que mi vida entera te consagro,
Pasa sobre sus viejas acritudes
Y haz que torne el amor, haz el milagro
Con tu frágil varita de virtudes.

- 5 Tras de la nieve que el invierno trajo,
Bajo tus pies de maga y hechicera
Florecerá mi alma como bajo
Los pies alados de la primavera.

- Quiero en tu cuerpo poseer las rosas,
10 El agua de corrientes luminosas,
El sol, el cielo azul, la mar dormida,

Y hacer correr, en raptos amorosos,
A través de tus flancos armoniosos
Las fuentes fecundantes de la vida.

L'éros ou « désir sensuel » stimule l'intérêt du poète à écrire à la bien-aimée. L'interpellation de l'être aimé est une des formes du texte oral qui passe dans l'écriture érotique. Confessions, lettres, sollicitations et vœux, tels sont les modes d'accompagnement du langage afin d'exprimer le désir. Quelle meilleure manière de donner libre cours au désir que d'y faire participer celle qui le motive ? Dire à l'être aimé ce qu'on aime de sa personne, est le premier pas, avant que de lui dire ce qu'on aspire à faire d'elle et de son corps, c'est une audace de ce poème que seul l'éros peut insuffler. Le désir érotique est une force douloureuse exprimée à partir de la vision du romantisme. Désirer, c'est souffrir, et la blessure de Cupidon n'est guérie que lorsque l'objet du désir a connaissance de l'ardeur produite dans l'esprit et le cœur de celui qui est séduit. Castillo explique clairement dans son poème que, même si l'amour est pénétré du besoin de l'autre, le désir a une dimension corporelle de majeure envergure qui passe par l'envie de possession sexuelle de la bien-aimée. C'est ce qu'explique la dernière strophe du poème qui ne parle pas seulement d'union, mais d'explosion orgasmique : « *Y hacer correr, en raptos amorosos,/ A través de tus*

L'amour apparaît comme la nostalgie des délices de la jouissance mais, en même temps, une rencontre avec la fatalité, l'insatisfaction et le vide, sentiments qui, comme le dit Fernando Charry Lara, rattachent Castillo aux ambitions symbolistes :

No tanto lo sedujo, pues, la perfección formal parnasiana como sí la analogía simbolista. Más cerca entonces de Silva que de Valencia, su protector, su amigo. Perseguía más la indagación por los secretos corredores de la conciencia y del deseo que el deslumbramiento de la belleza física. Más el registro de las sensaciones que la confrontación de las ideas. Más la clausura dentro de la propia alma que el arrebató ante los estímulos del mundo exterior. (1982, p. 11)

Après ces poèmes qui louent la bien-aimée et les journées d'amour écoulées, on trouve deux séries de textes intitulés « *Bajo el signo de satán* » et « *De los siete carrizos* », dans lesquels le poète décide de s'essayer aux thématiques occultistes et profanes, érotiques et sataniques. Dans ces textes, la femme est traitée d'ensorceleuse, de suppôt maléfique qui fait tomber l'homme en état de péché. Toutefois, il est intéressant d'observer que la femme n'est pas pour autant répudiée, sinon, au contraire, elle produit attraction. Dans le poème « *El súcubo* » (Castillo, 1982, pp. 89-90), la description de cette sensualité maudite acquière netteté :

El súcubo

A la media noche
cuando todo duerme
y reina en el mundo
misterio solemne,
5 a la hora medrosa
de trasgos y duendes,
lostrego del Diablo,
a mi alcoba viene
con su piel helada
10 como de serpiente
el infernal súcubo

de los ojos verdes.
 Tiene el cuerpo anfórico,
 Los pechos eréctiles
 15 Y como una copa
 de marfil el vientre.
 Contra mí se ciñe
 Y su abrazo ardiente
 que da al mismo tiempo
 20 tortura y deleite
 fustiga mis nervios
 hasta que aparecen
 los primeros ópalos
 del alba en Oriente
 25 Y al canto del gallo
 al abismo vuelve
 el infernal súcubo
 de los ojos verdes
 Yo maldigo al monstruo
 30 de besos crueles
 en que está el amargo
 sabor de la muerte,
 mensajero ambiguo
 del Bajísimo entre
 35 cuyos muslos blancos
 mi alma se pierde...
 Pero sus caricias
 aguardo con fiebre
 cuando la tiniebla
 40 nocturna me envuelve
 Y con pasos táticos
 a mi lecho viene
 el infernal súcubo
 de los ojos verdes.

Comme ce poème, d'autres –parmi lesquels « *La vampiresa* » (Castillo, 1982, p. 66), « *Subjetivismo* » (p. 81), « *Anandrina* » (p. 90) y « *El eros tenebroso* » (p. 91)–, contribuent à la thématique du démoniaque et de l'érotisme, et renouent l'intérêt de Castillo pour le symbolique. Le symbole de la femme ensorceleuse ou transfigurée en démon qui le visite la nuit pour le conduire à l'horreur et au péché de la chair, mais qui en même temps le perd dans un cercle infernal de « tortures et de délices », est une manifestation du romantisme tardif dans lequel était encore circonscrite la poésie colombienne, ainsi que d'une vision figée

dans la conception du sexe comme une transgression, d'autant plus désirable qu'elle était interdite, même si elle impliquait la condamnation aux enfers.

Plus timide que Silva qui parlait déjà de la jouissance et du paradis situés à la croisée des corps, Castillo reprend ce caractère transgressif du désir, en en parlant carrément, sans laisser encore de côté la préoccupation morale. David Jiménez synthétise cela lorsqu'il affirme que la poésie de Castillo, comme celles d'Edgar Allan Poe, Baudelaire et Verlaine, oscille entre la nostalgie de la pureté paradisiaque et la fièvre nocturne du satanisme, mais pour le Colombien, avec un « *aire trasnochado* », en sorte qu'on est en présence d'un érotisme où coexistent le désir et la chasteté, visions dans lesquelles « *lo carnal se transfigura en ángel o demonio, pero siempre es sombra, evocación metafísica, nunca erotismo triunfante. Hay oscilación entre los opuestos, pero la síntesis se queda por fuera del campo poético.* » (2007, p. 231)

La poésie de Rafael Maya⁹⁵ part d'une approche réflexive et méditative qui s'arrête, principalement, sur des thématiques comme

⁹⁵ Quoique Maya se soit intégré à *Los Nuevos* on peut considérer que sa poésie s'inscrit dans le modernisme. Disciple des Parnassiens et des Symbolistes, avec toutefois une authenticité jamais atteinte par Valencia ou Castillo, son œuvre est à la fois romantique, classique et moderniste, ainsi que le mentionne Fernando Charry Lara dans son essai « *La poesía de los Nuevos* » : « *Por el esfuerzo hacia la perfección, nobleza y claridad del idioma, y reflexiva concordancia entre el mundo de las sensaciones y el de las imágenes, los poemas de Rafael Maya llevan siempre un aire ensimismado, de serena contención de fuerzas y de tersura y equilibrio en las palabras. [...] De raíz romántica, de alguna manera es un clásico (no importa la laxitud del término), pero no sólo por haber aprendido a serlo, sino por temperamento y convicción. La antigüedad, lo tradicional sin excesivas ataduras, junto a la pasión modernista y a una conmovida atención a las cosas que son nuestras en el paisaje y la sangre.* » (2007, p. 49)

celles des forces de l'univers, l'harmonie cosmique, la nature, la nuit, les objets quotidiens, la récupération des mythes classiques et l'amour idyllique comme valeur⁹⁶. En conséquence, peu nombreux sont les poèmes qui laissent entrevoir la sensualité, puisque Maya est assez discret et ne fait pas d'allusions directes au désir et au sexe. Le poème « *Volvamos al jardín* » (Maya, 1979, pp. 16-17) est un des rares à parler d'amour et il laisse filtrer la passion pour la dame, tandis que sont remémorés les moments de plénitude pendant lesquels ils furent ensemble, mais la description montre un amour chaste dont la seule allusion à l'érotisme provient de la description des seins du corps féminin par la métaphore « *las mellizas pomas de tu corpiño* » (1979, p 17, § 16-20) :

Iba la brisa con su leve peso
de nocturnos aromas,
y violentando las mellizas pomas
20 de tu corpiño te robaba un beso.

D'autre part, le poète reprend la tradition qui consiste à parler de la femme comme d'un être perdu et incitant au péché. C'est ce qui résulte du poème « *En bohemia* » (Maya, 1979, pp. 28-29) où il se réfère aux prostituées comme des « *sacerdotisas niñas de cábalas secretas/ que habéis bebido todas las ánforas del mal* » (§ 3-4). Le poème « *Agreste* »

⁹⁶ David Jiménez (Jiménez, 2005, pp. 37-41) soutient que la poésie de Rafael Maya passe par deux moments. Un premier où il s'exerce au travail de thématiques et de mythes de l'humanisme classique, à la recherche d'une vérité universelle ; au cours de cette période, il privilégie une approche intellectuelle et une contemplation sereine et réflexive des aspects de la nature et des sentiments humains qui atténuent la charge subjective et exaltent la réflexion métaphysique. Dans un second moment, Maya essaie de mieux s'incorporer au modernisme, en travaillant sur la thématique du monde transformé par la technique. Toutefois, ses essais de modernité, dit Jiménez, sont toujours dans l'œuvre de Maya des formes traditionnelles et quand il essaie de rompre avec elles, les patrons rythmiques continuent de montrer leur attachement à la tradition.

(Maya, 1979, p. 36) est peut-être le poème de l'œuvre de Maya le plus imprégné de sensualité. Il fait allusion à l'acte sexuel, mais pour que le couple puisse vivre sa passion, il doit aller à la campagne, pour à la fois s'éloigner de la ville, mais aussi pour s'y cacher :

Agreste

No en la ciudad ruidosa que amontona
tanta tristeza y tanto desengaño,
sino en el campo fiel donde cada año
la tierra de amapola se corona.

⁵ Allí nos amaremos. Allí entona
nuestra pasión con el follaje huraño,
y nada habrá de parecerle extraño
al paisaje, que todo lo perdona.

Allí nos amaremos. En el mido
¹⁰ crepúsculo de vagas mariposas
me entregarás tu corazón desnudo.

Y en la noche, de luces florecida,
Fundiré con tu carne, hecha de rosas,
La más profunda estatua de la vida.

Le retour à la campagne suggéré dans ce poème sert à indiquer que la rencontre sexuelle permet une connexion avec la terre. Dans la poésie de Rubén Darío aussi, cela a été un motif réitéré, mais les modernistes colombiens des trois premières décennies du XX^e siècle n'ont guère abordé ce thème qui ultérieurement sera répété avec insistance. L'idéalisation de la campagne est à rapprocher, en outre, du contexte de l'époque : celui du début de la transformation d'un pays dont le caractère éminemment rural allait céder le pas au développement urbain. Ainsi que l'indiquent certaines expressions poétiques, le contraste entre la ville et la campagne laisse entrevoir un malaise du locuteur qui évoque la campagne et l'amour comme une échappatoire à la tristesse et au désenchantement imprimés par la ville. Le paysage est une métaphore de la rencontre sexuelle qui a la vitalité

et la luxuriance de la terre, la couleur et l'odeur des coquelicots et des roses, le battement soyeux des ailes de papillon et la nuit est « *de luces florecida* ». L'extase sur laquelle se fonde « *la más profunda estatua de la vida* » est une célébration de la vitalité et de la renaissance qui suggère, à la fois, l'union avec la bien-aimée et le retour aux champs, le retour aux origines.

Tel est le parcours de l'éros dans plusieurs des œuvres colombiennes les plus diffusées des trois premières décades du XX^e siècle. L'érotisme, source d'inspiration de la poésie, n'a pas eu un caractère triomphant, et a plutôt été dépeint avec des couleurs sombres qui suscitaient des contradictions dans l'esprit humain. Cette précision est nécessaire car il n'y a pas eu de poétesses qui rendent compte de leurs émotions et, dans aucun poème, parmi les poètes mentionnés, on n'a essayé de donner la parole à une femme. On a plutôt parlé d'elle, et elle a servi de trait d'union avec l'érotisme, sans qu'importent ses sentiments ou sa vision du monde; en d'autres termes, elle a été cantonnée au rôle de simple objet poétique. L'érotisme, roi de la provocation, quoique qu'ayant dans cette poésie été métamorphosé en une image de la femme belle, tentatrice et messagère du mal, a induit les poètes à « l'horlogerie du langage », ce qui signifie à l'utilisation d'archétypes plus définis et accessibles, propres à conférer une beauté plastique aux poèmes.

5. La « folle allégresse » de Porfirio Barba Jacob

5.1. Le « moi » problématique

Eu égard à l'érotisme, Porfirio Barba Jacob⁹⁷ est un poète de tout premier plan dans la poésie colombienne. Son allusion réitérée au désir homosexuel place son œuvre en marge de ce que l'on a pu considérer, jusqu'à présent, comme la tradition de l'érotisme. La poésie de Barba Jacob s'exprime comme une voix intérieure dans laquelle le « je » lyrique

⁹⁷ Porfirio Barba Jacob (Santa Rosa de Osos, 1883-Mexique, 1942). Poète dont le vrai nom était Miguel Ángel Osorio, et qui a aussi eu pour pseudonymes Ricardo Arenales et Main Ximénez. Véritable nomade, il a vécu dans différentes villes de Colombie et divers pays d'Amérique centrale, du nord et du sud, comme Cuba, Mexique, Guatemala, Honduras, Salvador, Pérou et États-Unis. Dans chacun de ces pays, il s'est consacré au journalisme et aux pamphlets politiques, sans négliger sa poésie. Il est le fondateur de plusieurs journaux et revues, s'attirant amitiés et inimitiés pour ses opinions pour ou contre les militaires, hommes politiques et dictateurs. Après un périple continental de plus de vingt ans, il arrive, en 1993, au Mexique où il meurt dans la misère la plus totale. Barba Jacob nous laisse une œuvre éparse que certains de ses amis et admirateurs allaient recueillir dans des livres comme : *Campiña Florida* (Barranquilla, 1907), *Rosas Negras* (Guatemala, 1932), *Canciones y Elegías* (Mexique, 1933), *La canción de la vida profunda y otros poemas* (Manizales, 1937), *Poemas intemporales* (Mexique, 1944), *Antorchas contra el viento* (Bogotá, 1944). Parmi les auteurs qui ont fait des éditions de ses œuvres, on trouve : Fernando Vallejo, Ernesto Ojeda et Luis Antonio de Villena.

tisse des liens avec un « moi » autobiographique et autofictionnel qui lui permet de révéler les passions homoérotiques et les angoisses existentielles. Replié sur lui-même, le « moi » semble s'intéresser bien peu aux affaires étrangères à sa propre expérience, de sorte qu'il fait de sa poésie un moyen d'auto observation, d'autodéfinition et d'autoexposition en tant qu'homme et poète. Barba Jacob explique la centralité du « je » dans sa poésie dans « *Interpretaciones* », prologue qu'il a préparé pour le livre de poèmes qu'il n'allait jamais parvenir à publier : « *Aparece en cada momento en este libro el yo, el odiado yo. Es que bajo este modesto pronombre se esconde lo único que creo conocer y sobre todo, lo único que me ha interesado hasta hoy* » (Barba Jacob dans : Salgado, 2012, p. 158) ; mais ce « je », comme dans toute œuvre littéraire, est un moi fictionnalisé, une autofiction qui, chez Barba Jacob, répond tant à des procédés modernistes que postmodernistes⁹⁸. Selon le critique David Jiménez, le style de Barba Jacob relève plus

⁹⁸ Selon Hervé Le Corre dans son livre *Poesía hispanoamericana posmodernista* (2001), l'apparition (toujours figurée) d'un « moi » poétique, bien plus que la détermination d'un lieu d'énonciation ou d'une origine univoque du discours, fictionnalise une fonction, un dispositif, conscient ou non, d'écriture. En ce sens, le « moi » exerce une fonction pleinement linguistique comme pronom dans le syntagme poétique. La construction de ce sujet du discours poétique acquiert, d'autre part, une nuance clairement métapoétique quand ce « moi » se confond avec « le personnage du poète », c'est-à-dire en problématisant le « moi » dans sa position d'énonciateur. De même, poursuit Le Corre, à cette période, ce qui s'est d'abord imposé a été la configuration du poète dans le texte, souvent comme résultat de la discontinuité entre le poétique et le social, « la personne du poète quand elle renvoie de manière fictionnelle l'espace de « l'auteur à l'espace social, mène aussi à la distanciation, à la différence : le pseudonyme » (p. 56). Chez Barba Jacob, est fictionnalisée la discontinuité entre le « moi » social et le « moi » poétique, à partir des différents pseudonymes qu'il a utilisés à chaque étape de sa vie errante : Ricardo Arenales, Maín Ximénez et Porfirio Barba Jacob, un dispositif *altératif* (cf. Le Corre, 2001, p. 58), en utilisant des personnalités diverses et des signatures comme autant de masques poétiques, toutefois, comme le souligne Le Corre, « dans le cas du Colombien, il semble ne pas y avoir de relation entre les signifiants errants (les pseudonymes du poète voyageur et exilé) et la voix poétique qui se maintient intacte derrière ces masques changeants » (p. 59).

d'une « manie » qui le magnifie –« *todos sus poemas están dedicados a esa tarea absorbente* » (2005, p. 30)–. Pour sa part, Piedad Bonnett considère que pour faire entrer ce poète maudit dans le répertoire des mythologies de la culture colombienne, Barba Jacob « *afianzó su supuesto satanismo: su vida errante, su homosexualismo exhibido, su alcoholismo, su gusto por la marihuana [y] la confesión de su lujuria* » (2007, p. 280). De son côté, Hernando Valencia Goelkel, affirme que son aspect maudit était plutôt une pose et que son image dans l'histoire de la poésie colombienne répond à ce qu'il a bien voulu en faire :

Resolvió ser una criatura de excepción –en los dones y en la miseria– y vivir una vida de insurgencia y de desprecio frente a una sociedad que consideraba –acertadamente– muy por debajo de su valía propia. Consecuente con su rumbo, nunca le abandonó la satisfacción por su propia originalidad, por la distinción no sólo de sus verso sino de su propio vivir: Y una prez en mi alma colérica/ que al torvo sino desafía:/ el orgullo de ser, Oh América,/ el Ashaverus de tu poesía...⁹⁹ (Valencia, 1984, p. 10).

Valencia Goelkel considère, en outre, que la pose de poète maudit a été une échappatoire commode qui a permis à Barba Jacob d'accepter ses déviations et sa poésie ; que sa bohème a été une espèce de conformité qui en a fait un sujet docile et souffreteux qui s'observait tel un objet malmené par les forces du désir qu'il cherchait à combattre :

[...] sin un ámbito efectivo donde ejercer la inconformidad y convertido, en cambio, en juguete de una organización contra cuyo repertorio ideológico y consuetudinario nada tiene que oponer, fuera de una negatividad abstracta y, consecuentemente, infecunda [...] El poeta maldito efectúa una especie de proletarización psicológica, situándose en un plano de una especie de inacción, reduciéndose a la categoría de víctima. Sólo que en esta precaria postura lo sitúa su propio arbitrio, y

⁹⁹ Valencia cite ici la strophe 19 du poème « *El son del viento* » (cf. Barba Jacob, 1984, pp. 173-176).

no un conjunto de presiones objetivas imposibles de superar individualmente. (1984, p. 11)

A l'instar des affirmations de Jiménez, Bonnett et Valencia Goelkel, bien d'autres ont critiqué et rabaissé la personne du poète qui, cependant, a laissé une œuvre dans laquelle le témoignage autobiographique se nuance de formulations sensuelles et érotiques qui oscillent entre la provocation, la sincérité, la controverse, l'homoérotisme et la vérité humaine qui transitent par la poésie. Eduardo Camacho Guizado soutient que la poésie de Barba Jacob « *debe entenderse como una resultante de esas dos fuerzas contrarias, de empuje y debilidad, de altivez y sumisión* » (2005, p. 84). La discussion provoquée par la lecture de l'œuvre de Barba Jacob fait de la critique un discours de second ordre qui s'abîme dans les contradictions et les préceptes, car elle est pleine de non-dits sur la personnalité de l'écrivain.

On reproche à Barba Jacob qu'une certaine spontanéité et un certain désir de plénitude, forces qui pourraient bien être originales dans ses poèmes, apparaissent comme limitées ou marginales, soit du fait de la disparité entre les thématiques abordées et la rhétorique précieuse dont il se sert¹⁰⁰, soit pour la liberté ou la rébellion dont ils se

¹⁰⁰ Selon Bonnett, le langage de Barba Jacob a l'inconvénient d'être un langage moderniste qui s'avère aujourd'hui maniéré et désuet et dont Barba Jacob n'a jamais pu se défaire : « *Cultismos que resultan forzados, alambicamiento formal, barroquismos empalagosos, versos que se abisman en la cursilería, empañan su altísimo aliento de poeta: "Columpia el mar su cauda nacarina/ y en ustorios relámpagos de espejos/ esplende en bruma de ópalo la carne de la ondina."* Clasificado como posmodernista, hay que reconocer que, como afirma Valencia Goelkel, en muchos de sus poemas es tan solo "un eficaz artesano del verso". No le falta razón al crítico cuando afirma que no intentó el poeta la búsqueda de un lenguaje nuevo y que por tanto permaneció al

prévalent, bien que l'énonciateur s'y livre à une féroce autocritique, allant jusqu'à se qualifier d'être « anormal ». Dans la vision du critique David Jiménez, cette attitude perpétue une vision romantique de la poésie qui, de nos jours, a un parfum d'imposture (2005, p. 31)¹⁰¹. A la manière de Baudelaire, Barba Jacob concevait le « *cosmos como un sistema de correspondencias en el que el lenguaje era capaz de revelar las verdades más profundas del universo* » (Salgado, 2012, p. 155) et, par conséquent, il s'assume comme un poète visionnaire ou comme un interprète de ce système, ce qui l'amène aussi, à la manière symboliste, à opter pour la voie de la malédiction (p. 155). Mais toute cette discussion sur Barba Jacob n'a pas empêché que certains de ses poèmes demeurent dans la mémoire des Colombiens et qu'il fasse partie des canons poétiques¹⁰².

margen de la "aventura cultural de su época" convirtiéndose en un epigono brillante sin complicaciones del modernismo. » (2007b, p. 287)

¹⁰¹ Les mots de Jiménez sont : « *Esta visión de las correspondencias era como un intento de reconciliación moral mediante el recurso a la poética romántica. A veces encontraba en ellas una justificación para sus "lúbricos ardimientos". Otras veces las encontraba como el camino de elevación hacia un ideal moral y estético. Pero, casi sin excepción, lo hace de una manera fácil, trivial, en un tono arrebatado que alguna vez pudo sonar convincente pero que hoy suena a impostura.* » (2005a, p. 31)

¹⁰² Barba Jacob est toujours considéré comme un des poètes canoniques de la poésie colombienne, d'où son inclusion dans les anthologies et livres d'histoires. Dans un texte autobiographique de Barba Jacob intitulé « *La divina tragedia* », le poète a sélectionné les neuf poèmes qui survivraient à ceux qu'il a nommé les neuf torches contre le vent « *porque he expresado a trazos mi concepción del mundo, mi emoción, mi alarido, la robustez varonil de mi alma en el dolor de la vida, de la dulce y trágica vida, -tal como yo quería expresarlos: con un acento personal lleno de dignidad, dando fulgencia a las palabras, aliñando la música hasta sus últimos matices dentro de pautas un poco arcaicas-* » (cité par Salgado, 2012, 156). Darío Jaramillo Agudelo dit que ces neuf poèmes reconnus comme anachroniques et parfaits sont « *La estrella de la tarde* », « *Canción de la vida profunda* », « *Elegía de septiembre* », « *Un hombre* », « *Los desposados de la muerte* », « *El son del viento* », « *Canción de la soledad* », « *Balada de la loca alegría* », « *La reina* » et « *Futuro* ». (À noter que les poèmes mentionnés par Jaramillo sont dix pas neuf). En tout cas, le critique indique que parmi les cent cinquante poèmes de Barba Jacob, si l'on ne retient que cette crème, on a un ensemble réduit, mais aussi particulièrement représentatif. (Jaramillo, 1999)

Bien que dans sa poésie Barba Jacob n'ait pas fait beaucoup d'efforts pour innover en termes d'expressivité et, par-là, ne se soit pas éloigné de ce que faisaient ses contemporains pour ce qui est de l'appropriation des formes modernistes, il faut souligner que son œuvre, rapportée au contexte de ce qui s'écrivait à son époque, se séparait d'une certaine manière de celle de sa génération. Barba Jacob proposait une poésie vitale et une expression libérée du moralisme social qui concevait la propre expérience comme une question « poétisable » dans un milieu, pourrait-on dire qui rejetait cette possibilité. D'une part, il convient de noter que dans une société qui n'acceptait pas l'homosexualité, et dans laquelle le licencieux était méprisable, Barba Jacob réalise une œuvre qui y fait ouvertement allusion ; et d'autre part, il peut être logique de considérer qu'un poète comme lui ait choisi l'étiquette de « socialement indigne » et de pousser son rôle à l'extrême pour justifier ainsi sa poésie et son homosexualité à la face du monde. Daniel Balderston, dans l'article intitulé « *Baladas de la loca alegría: literatura queer¹⁰³ en Colombia* » (2008) se réfère à cet poète comme le premier exposant de la littérature homoérotique dans le pays, et souligne qu'il n'était pas facile pour les poètes d'alors d'exprimer ces versions du désir :

Queda claro que la opción que tenía el escritor homosexual en esa época, para poder nombrar el deseo que sentía, era incluir eso en una gama más amplia de posibilidades (esto también lo hace Whitman unas décadas antes) –disfrazar la homosexualidad de pansexualidad– o marcar lo homoerótico como abyecto rechazado (que es lo que hace

¹⁰³ Selon Balderston (2008), le terme littérature *queer* est utilisé pour se référer aux écrits dont la thématique n'est pas hétéronormative : gay, lesbienne, bisexuelle, transgenre, intersexe, etc.

Arévalo en «El hombre que parecía un caballo», y lo que hará García Lorca poco después en *Poeta en Nueva York*).¹⁰⁴

Comme le souligne Balderston, il y a toujours dans les poèmes de Barba Jacob cette position d' « exclu abject », en signe de justification. Dans le poème « *Acuarimántima* »¹⁰⁵, dont les premiers vers ont été écrits en 1908, on qualifiait déjà l'expérience de « suprême malaise », dérivée de la confrontation entre l'être et le monde (Barba Jacob, 2006, p. 251, § 1-5) :

Vengo a expresar mi desazón suprema
y a perpetuarme en la virtud del canto.
Yo soy Maín, el héroe del poema,
que vio, desde los círculos del día,
5 regir el mundo una embriaguez y un llanto.

¹⁰⁴ « *El hombre que parecía un caballo* » (1914) est un conte de l'écrivain guatémaltèque Rafael Arévalo Martínez, considéré par la critique comme son œuvre principale. C'est une narration qui « selon Carlos García Prada [...] est dédiée à Porfirio Barba Jacob qui, semble-t-il, incarne le personnage principal » (Serna, 1994, p. 20) et qu'Arévalo écrivait après avoir connu Ricardo Arenales (Barba Jacob) qu'il a décrit en faisant allusion à l'image de l'animal et grâce à laquelle il symbolisait l'homosexualité ; toutefois, Barba Jacob en personne nierait de son vivant être l'inspirateur de ce personnage. Conte à fort contenu symbolique qui raconte la rencontre et l'éloignement postérieur entre un narrateur inconnu et Monsieur de Aretal, « *El hombre que parecía un caballo* ».

¹⁰⁵ Les poèmes sont transcrits du livre *Poesía completa* (2006) de Barba Jacob, édité par Fernando Vallejo qui a réalisé l'édition la plus rigoureuse faite à ce jour. Si l'on en croit Vallejo, existent des preuves que l'écriture d' « *Acuarimántima* » démarra en 1908, puisque *Los Poemas Intemporales* reproduisent ce poème dans son intégralité avec une strophe du chant IX de l' « Enfer » de Dante [...] et l'indication : Mexique 1908-1921-1933. Dans les journaux colombiens, apparaissait l'indication « 1908-1921 ». Selon Vallejo, la version de 1908 correspondrait aux « *Tragedias en la obscuridad* », germe du poème (dans : Barba Jacob, 2006, p. 372). Avant son apparition complète dans les *Poemas Intemporales*, Barba Jacob a récité les fragments I, II et III, un 15 janvier 1926, au conservatoire Falcón de La Havane et a publié ensuite, le 2 octobre 1927, les fragments I et II dans les « *Lecturas Dominicales* » d' *El Tiempo* de Bogotá. Plus tard, seront publiés les fragments IV et V (intitulés « *Odisea de Maín* »), dans le « *Suplemento Literario* » de *El Espectador* de Bogotá, respectivement un 12 février et un 11 mars de 1928.

El il poursuit en indiquant des angoisses encore plus accentuées
(Barba Jacob, 2006, p. 261, § 212-221) :

Turbaban mi conciencia en el precario
vivir, el ala inquieta, el viento vario,
fantasmas familiares,
215 misterios presentidos,
amores y cantares
de jóvenes floridos,
el mar, la lona, el día en el Aquario...
Y la meliflua vocación interna:
220 sentir, cantar, y en raptos doloridos
«ser yo», «no ser», en sucesión alterna.

Le malaise ne résulte pas seulement de ce que l'énonciateur s'identifie au «héros du poème », mais encore de son caractère indocile et de son homosexualité, ainsi que du trouble que ces éléments produisaient dans sa conscience. Barba Jacob utilise beaucoup de ressources pour se référer au désir, mais plus que déguisées, comme le note Balderston, elles sont évidentes lorsqu'elles empruntent la forme de l'auto-qualification d'être «un perdu», description dont la répétition –accompagnée de la somme des caractéristiques de bohème, luxurieux et en désaccord– resémantise la définition que s'accorde le « moi » qui, même s'il s'affiche comme problématique pour la galerie, justifie l'introduction de la transgression dans le poème.

5.2. La « *Balada de la loca alegría* »

La « *Balada de la loca alegría* », poème qui date de 1921¹⁰⁶, témoigne de manière festive de la revendication d'une vie exempte de réserve, qui ne demande qu'à être célébrée, alors qu'elle affronte sans ambiguïtés l'inéluctabilité de la mort (Barba Jacob, 2006, pp. 193-195) :

Balada de la loca alegría

Polvo de Pericles, polvo de Codro, polvo de Cimón...
(sobre un tema de la antología griega)

Mi vaso lleno –el vino del Anáhuac–
mi esfuerzo vano –estéril mi pasión–
soy un perdido –soy un marihuano–
a beber –a danzar al son de mi canción...

- ⁵ Ciñe el tirso oloroso, tañe el jocundo címbalo.
Una bacante loca y un sátiro afrentoso
conjuntan en mi sangre su frenesí amoroso.
Atenas brilla, piensa y esculpe Praxiteles,
y la gracia encadena con rosas la pasión.
- ¹⁰ ¡Ah de la vida parva, que no nos da sus mieles
sino con cierto ritmo y en cierta proporción!
Danzad al soplo de Dionisos que embriaga el corazón...
La Muerte viene, todo será polvo
bajo su imperio: ¡polvo de Pericles,
- ¹⁵ polvo de Codro, polvo de Cimón!

Mi vaso lleno –el vino del Anáhuac–
mi esfuerzo vano –estéril mi pasión–
soy un perdido –soy un marihuano–
a beber –a danzar al son de mi canción...

¹⁰⁶ Poème publié le 24 mars 1924 dans *El Imperial* du Guatemala et qui porte la mention « México 1921 ». Déclamé, en outre, le 15 janvier 1926, au Conservatoire Falcón de la Havane et publié de nouveau, le 6 octobre 1927, dans le « *Suplemento Literario* » d'*El Espectador* de Bogotá, comme poème inédit. Il se publiera aussi dans les *Canciones y Elegías*, avec l'ajout d'un sous-titre « *Sobre un tema de la Antología Griega* ». Dans les trois publications mentionnées, allait s'ajouter l'« *Envío* », en fin de poème, dédié à Leopoldo de la Rosa (Vallejo, 2006, p. 357).

²⁰ De Hispania fructuosa, de Galia deleitable,
 de Numidia ardorosa, y de toda la rosa
 de los vientos que beben las águilas romanas,
 venid, puras doncellas y ávidas cortesanas.
 Danzad en deleitosos, lúbricos episodios,
²⁵ con los esclavos nubios, con los marinos rodios.
 Flaminio, de cabellos de amaranto,
 busca para Heliogábalo en las termas
 varones de placer... Alzad el canto,
 reíd, danzad en báquica alegría,
³⁰ y haced brotar la sangre que embriaga el corazón.
 La Muerte viene, todo será polvo:
 ¡polvo de Augusto, polvo de Lucrecio,
 polvo de Ovidio, polvo de Nerón!

 Mi vaso lleno –el vino del Anáhuac–
³⁵ mi esfuerzo vano –estéril mi pasión–
 soy un perdido –soy un marihuano–
 a beber –a danzar al son de mi canción...

 Aldeanas del Cauca con olor de azucena;
 montañesas de Antioquia, con dulzor de colmena;
⁴⁰ infantinas de Lima, unciosas y augurales,
 y princesas de México, que es como la alacena
 familiar que resguarda los más dulces panales;
 y mozuelos de Cuba, lánguidos, sensuales,
 ardorosos, baldíos,
⁴⁵ cual fantasmas que cruzan por unos sueños míos;
 mozuelos de la grata Cuscatlán –¡oh ambrosía!–
 y mozuelos de Honduras,
 donde hay alondras ciegas por las selvas oscuras:
 entrad en la danza, en el feliz torbellino:
⁵⁰ reíd, jugad al son de mi canción:
 la piña y la guanábana aroman el camino
 y un vino de palmeras aduerme el corazón.

 La Muerte viene, todo será polvo:
 ¡polvo de Hidalgo, polvo de Bolívar,
⁵⁵ polvo en la urna, y rota ya la urna,
 polvo en la ceguedad del aquilón!

 Mi vaso lleno –el vino del Anáhuac–
 mi esfuerzo vano –estéril mi pasión–
 soy un perdido –soy un marihuano–
⁶⁰ a beber –a danzar al son de mi canción...

 La noche es bella en su embriaguez de mieles,
 la tierra es grata en su cendal de brumas;
 vivir es dulce, con dulzor de trinos;
 canta el amor, espigan los donceles,
⁶⁵ se puebla el mundo, se urden los destinos...

¡Que el jugo de las viñas me alivie el corazón!
A beber, a danzar en raudos torbellinos,
vano el esfuerzo, inútil la ilusión...

ENVÍO¹⁰⁷

A ti que me reprochas el arcano
sentido del amor que está en mí verso,
fúlgido y hondo, lúgubre y arcano,
te hablo en la triste vanidad del verso:
tú en la Muerte rendido, yo en la Muerte,
ni un grito apenas del afán del mundo
podrá hallar eco en la oquedad vacía...
El polvo reina, el polvo, el iracundo...

¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!

Avec la forme traditionnelle de la ballade chère aux romantiques allemands, « *La balada de la loca alegría* » souligne l'expression du sentiment par la combinaison d'éléments lyriques et narratifs. Le résultat en est la construction du poème comme une chanson dialoguée dans laquelle est interpellée une seconde personne (« *Envío* », dernière strophe) qui est finalement la dépositaire de la confession et de l'auto affirmation de la conception de la vie qu'elle transmet. La forme choisie, musicale et oralisée, permet un ton allègre réaffirmé par l'expression « *loca alegría* » du titre. Le refrain qui se répète trois fois (I, III, VI et VIII), réitère la confession et l'invitation et recueille les notes fondamentales

¹⁰⁷ Para esta tesis se ha decidido conservar el «Envío», que si no aparece en la edición de Vallejo, si aparece en otras versiones consultadas, puesto que se considera que eliminarla limita el sentido del poema. Vallejo comenta que el envío fue tachado por Barba Jacob en una edición de las *Canciones y elegías* que era de su pertenencia y que conserva el periodista mexicano Ricardo Toraya. El «Envío», cuenta Vallejo, estaba dedicado a Leopoldo de la Rosa, pero este último a la publicación del libro referido, en «*Excelsior* de México el 13 de marzo de 1933, acusó a Barba Jacob de diversos plagios, entre los cuales el de la dedicatoria principal del libro. Barba Jacob se disgustó con su viejo amigo y su disgusto persistió hasta el final de su vida. (Vallejo, En: Barba Jacob, 2006, pp. 357-358), de ahí es derivada la decisión de tacharlo en dicho ejemplar.

de la chanson. La première est l'identification américaine du « je », puisqu'il choisit de dire que son verre est plein de vin d'Anáhuac, toponyme qui désigne la vallée du Mexique¹⁰⁸. La seconde fait allusion à la culture millénaire du vin, l'expression « *el vaso de vino lleno* » invoquant l'abondance et la sensualité que symbolise ce nectar. La troisième fait référence à l'affirmation du caractère immoral et en même temps festif de l'« *esfuerzo vano* » et de la « *estéril pasión* » qui rappellent l'homosexualité. La quatrième est la confession honteuse d'un « je » qui avoue être un dévoyé et un « *marihuano* ». Le contraste entre le contenu des trois premiers vers de la strophe avec celui du quatrième vers qui invite à la célébration et à la jouissance, nous révèle que l'énonciateur accepte finalement son caractère de « *perdido* », acceptation qui de manière paradoxale semble le libérer pour agir en conséquence et s'adonner à l'ivresse des sens.

Alors que le caractère traditionnel de la ballade renvoie à des événements légendaires ou épiques, la « *Balada de la loca alegría* » s'aventure dans diverses périodes historiques et diverses régions. Ce parcours reflète la manière dont le locuteur justifie son invitation à participer à la « *loca alegría* », en d'autres termes à la fête de la vie et de la démesure –décrite par II, IV, V, VII et VIII–, où priment la sensualité, la sexualité débridée et l'ivresse. On y invoque la musique, la danse et le chant ; ainsi que la sensualité des sculptures de Praxitèle ; le sensitif : odeur et saveurs de roses, miel, ananas, *guanábana* ; les vins avec celui d'Anahúac, de palme, l'ivresse des miels et le jus des vignes ; et enfin l'allégresse avec : riez, dansez, faites jaillir le sang, entrez dans la danse,

¹⁰⁸ Anahúac vient du náhuatl *atlnahuac*, formé de « *atl* » (eau) et de « *nahuac* » (entouré), c'est-à-dire « entouré d'eau ».

jouez. Tous ces éléments soulignent le caractère dionysiaque de la fête, ce qui configure un code de transgression pour le poème.

Toutefois, le poème fait aussi allusion à la mort avec le III, la fin du V et du VII. Dans ces parties, le locuteur signale que la mort transformera tout en poussière, raison pour laquelle il rappelle les noms de grandes figures historiques, d'abord les grecques : l'orateur et politicien Périclès d'Athènes, Codrus, le dernier des rois d'Attique et Cimon d'Athènes, le militaire ; viennent ensuite les romaines : les poètes Lucrèce, Ovide, César et Néron ; ensuite les américaines : le prêtre révolutionnaire Miguel Hidalgo et le Libertador, Simón Bolívar ; malgré leur grandeur, tous ont fini en poussière. Le poème insiste ainsi sur le fait que la gloire est vaine face à la mort qui est réductrice, et qu'il est donc plus important de continuer à jouir de la vie.

Mais la grande jouissance de ce poème est de nature sexuelle, ainsi que le montrent les allusions directes à l'assouvissement charnel, tant avec des femmes qu'avec des hommes. Les références sont les suivantes : « *una bacante loca y un sátiro afrentoso/ conjuntan en mi sangre su frenesí amoroso* » ; sont invitées les chastes jouvencelles et les avides courtisanes de tout l'empire romain et en particulier de la plantureuse Hispanie, de la Gaule charmante et de l'ardente Numidie ; on demande aux esclaves nubien et aux marins de Rhodes de danser, on sollicite les services de Flaminius pour qu'il cherche dans les thermes des mâles pour le plaisir d'Héliogabale ; vient ensuite la description des plaisirs américains : « *aldeanas del Cauca* », « *montañas de Antioquia* », « *infantinas de Lima* », « *princesas de México* », « *mozuelos de Cuba* », « *de la grata Cuscatlán* » et du « *Honduras* », chacun recevant un adjectif qui le sensualise, qui rehausse sa douceur et imprègne les corps d'odeur et

de saveurs comme si c'étaient des plats offerts à la dégustation. Les vers 51 et 52 disent : « *la piña y la guanábana aroman el camino/ y un vino de palmeras aduerme el corazón* ». L'allusion aux deux fruits est l'occasion de mettre en scène des vulgarités qui renvoient aux organes sexuels, noms de fruits, alors que le vin de palme semble figurer le sperme. La strophe semble alors évoluer vers une comparaison de l'acte sexuel avec celui de manger –« *comerse a alguien* », autre forme vulgaire de se référer au sexe–, ce qui est renforcé par le qualificatif donné au Mexique, lignes 41-42, « *la alacena familiar que resguarda los más dulces panales* ». Dans cette strophe, il fait aussi allusion à la prostitution, à un sexe qui s'obtient et où on achète le plaisir des corps qui s'offrent passivement. Les références de ce poème à la nature américaine et aux fruits de sa terre sont l'occasion d'une relecture assez osée du fameux poème de Andrés Bello¹⁰⁹ « *La agricultura de la Zona Tórrida* » (1826). Alors que le poème de Bello souligne la prodigalité féconde d'aliments provenant des différentes régions d'Amérique, Barba Jacob use de ce caractère intertextuel pour donner de la vigueur dans le poème à l'image des femmes et des jeunes filles, perçues comme des fruits et aliments offerts à la dégustation :

El vino es tuyo, que la herida agave

¹⁰⁹ Andrés Bello (Caracas, 1781-Santiago du Chili, 1865). Philologue, écrivain, juriste et pédagogue vénézuélien, un des personnages les plus importants de l'humanisme libéral hispano-américain. Andrés Bello a eu le talent de savoir transférer à la sphère pratique sa grande érudition dans des domaines aussi différents que la philologie, la linguistique, la grammaire, la pédagogie, l'édition, la diplomatie et le droit international. En outre, il a apporté à la littérature hispano-américaine, grâce à ses poèmes nourris de lectures des classiques latins, une conscience autochtone qui était en formation. Sa vaste érudition, son aptitude pour la politique et sa sensibilité littéraire reflètent l'idéal du classicisme européen qui coïncide parfaitement avec la sensibilité moderne, nationale et patriotique de son temps.

para los hijos vierte
 del Anahuac feliz; y la hoja es tuya,
 30 que, cuando de süave
 humo en espiras vagorosas huya,
 solazará el fastidio al ocio inerte.
 Tú vistas de jazmines
 el arbusto sabeo ,
 35 y el perfume le das, que en los festines
 la fiebre insana templará a Lico.
 Para tus hijos la procera palma
 su vario feudo cría,
 y el ananás sazona su ambrosía;
 40 su blanco pan la yuca;
 sus rubias pomos la patata educa;
 y el algodón despliega al aura leve
 las rosas de oro y el vellón de nieve.
 Tendida para ti la fresca parcha
 45 en enramadas de verdor lozano,
 cuelga de sus sarmientos trepadores
 nectáreos globos y franjadas flores;
 y para ti el maíz, jefe altanero
 de la espigada tribu, hincha su grano;
 50 y para ti el banano
 desmaya al peso de su dulce carga;
 el banano, primero
 de cuantos concedió bellos presentes
 Providencia a las gentes
 55 del ecuador feliz con mano larga.
 No ya de humanas artes obligado
 el premio rinde opimo;
 no es a la podadera, no al arado
 deudor de su racimo;
 60 escasa industria bástale, cual puede
 hurtar a sus fatigas mano esclava;
 crece veloz, y cuando exhausto acaba,
 adulta prole en torno le sucede.

(Bello, 1980, pp. 57-58)

Toute la sensualité qu'Andrés Bello construit avec des sonorités et des images tropicales, afin de montrer l'ampleur du garde-manger qu'est l'agriculture américaine, est reprise par Barba Jacob pour proposer une transgression qui fait de l'Amérique un réceptacle de plaisirs sexuels et de l'être américain non plus un être travailleur et

fougueux qui conquiert la nature, sinon un oisif qui s'adonne à ses plaisirs et à la jouissance effrénée.

Dans la « *Balada de la loca alegría* », l'éros est pure sensualité et dévergondage sans limites, puisant dans les traditions qui ont instauré une vision libérale du sexe, comme les traditions grecque et romaine, mentionnées dans les premières strophes. Est fait l'éloge de l'amour hétérosexuel et homosexuel, de la pédérastie, de la prostitution, de l'ivresse et de la consommation de substances psychoactives comme la marijuana. Tout ceci renvoie à un personnage qui s'adonne complètement à la volupté. Dans l'envoi apparaît la justification du poème, le reproche qui est adressé à la vie de l'énonciateur auquel il répond que finalement les incitations du monde restent dans le vide si l'on observe l'existence de la mort qui transformera tout en poussière : « *Ni un grito apenas del afán del mundo/ podrá hallar eco en la oquedad vacía/ El polvo reina, el polvo, el iracundo...* ». De cette manière, on dérive vers une conception profane et non pas transcendante de l'existence. Quelques isotopies qui donnent un cadre sémiotique érotique au poème contribuent à affirmer cette vision. La première est l'allégresse de la fête, le plaisir, l'ivresse et les rires, ainsi que la folie –« *loca* »– est le qualificatif de l'allégresse, fête dépourvue de sens, sans motif apparent. Le qualificatif « *loca* » est aussi répandu pour se référer à l'homosexuel. Une autre isotopie à souligner est celle du mot « *polvo* » qui est associé à la mort, mais qui permet de récupérer des traditions proches de la sensualité ; « *Polvo* » a aussi le sens de sperme qu'on appelle vulgairement ainsi ; dans ce contexte, les « *polvos* » des personnages historiques de référence ne seraient pas seulement leurs cendres, mais aussi leur sperme, force vitale qui leur a permis de laisser leur trace et leur marque. La mort en arrive à être, de la sorte, la

métaphore du sexe, et la plénitude orgasmique est entendue comme le moment de l'égarement, de la « folle allégresse », celui où tout devient néant : « *La muerte viene, todo será polvo* », vers qui se répète aux lignes 13, 31 et 53, avec l'orgasme masculin « *venirse* », en termes vulgaires, une mort dans la plénitude, autre toile de fond érotique du poème.

De même, la « *Balada de la loca alegría* », établit un lien intertextuel avec le poème de Rubén Darío « ¡Aleluya! » qui est inclus dans le livre *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905) (Darío, 1985, p. 287) :

¡Aleluya!

A Manuel Machado

Rosas rosadas y blancas, ramas verdes,
corolas frescas y frescos
ramos, ¡Alegría!
Nidos en los tibios árboles,
huevos en los tibios nidos,
dulzura, ¡Alegría!
El beso de esa muchacha
rubia, y el de esa morena,
y el de esa negra, ¡Alegría!
Y el vientre de esa pequeña
de quince años, y sus brazos
armoniosos, ¡Alegría!
Y el aliento de la selva virgen,
y el de las vírgenes hembras,
y las dulces rimas de la Aurora,
¡Alegría, Alegría, Alegría!

Tout laisse entendre par le choix du thème et la forme de la ballade que Barba Jacob se livre à une réécriture du poème de Darío. Les similitudes vont bien au-delà du refrain avec « *Aleluya* », au dernier vers (*¡Alegría! Alegría! Alegría!*), car les deux poèmes célèbrent la jouissance érotique et celle de la liberté amoureuse. Selon le même Rubén Darío, son poème ¡Aleluya! « *Exalta el don de la alegría en el Universo y en el*

amor humano » (Darío, 1991, p. 155). L'allégresse est directement liée à la sensualité ; qui, chez Darío, se situe dans l'exubérance de la jeunesse de la femme américaine, alors que chez Barba Jacob, sont nommés indistinctement jeunes filles ou garçons, sans oublier une composante éminemment sexuelle (VI). Dans « ¡*Aleluya!*, on privilégie une certaine flexibilité du régime syllabique, on utilise les vers pairs et libres et on évite la rime, les enjambements donnent le rythme au poème, ainsi que le refrain « *alegría* », tous les trois vers, et ensuite répété deux fois lors du final. Porfirio Barba Jacob avec sa ballade, rythmique, mais de vers plutôt impairs (7, 11, 14), fait résonner toute la « liesse » du poème de Darío, avec le mot allégresse, mais il en fait une allégresse « folle », débordante.

5.3. Premières manifestations d'homosexualité dans la poésie colombienne

« *Camafeo* », poème qui décrit la rencontre sexuelle de deux femmes, écrit par José Eustasio Rivera¹¹⁰, passe pour être le premier poème qui

¹¹⁰ José Eustasio Rivera (Huila, Colombie, 1888-New York, États-Unis, 1928). Son œuvre se place entre les courants romantique et moderniste qui ont dominé la poésie nationale au début du XX^e siècle, bien qu'il ne se soit strictement associé à aucun de ces groupes. Poète et romancier, il est parvenu dans un style très personnel à s'approprier le thème de la géographie colombienne, assez fréquent dans la littérature de cette époque. Cette prééminence du paysage et de la nature est caractéristique de son œuvre et s'ajoute à la vision tragique de la vie qui l'a obsédé en tant qu'écrivain. En 1917, il obtient le titre d'avocat et, en 1921, faisant un recueil de tous les poèmes publiés depuis son enfance, il publie le livre *Tierra de promisión*. En 1922, en tant que membre de la Commission limitrophe colombo-vénézuélienne, il entame un long

traite de l'homosexualité en Colombie¹¹¹. « *Camafeo* » faisait partie du recueil de poèmes *Tierra de promisión*, publié en 1921, mais l'auteur en personne demanda ultérieurement qu'il soit exclu de son œuvre :¹¹²

Camafeo

Más pulidos que el mármol transparente,
más blancos que los blancos vellocinos
se juntan los dos cuerpos femeninos
en un abrazo lúbrico y ardiente.

⁵ Ancas de cebra, escorzos de serpiente
viva llama de labios purpurinos
que iluminan los flancos marfilinos
y sus dos cabelleras un torrente;

en el arduo combate, los pezones
¹⁰ embisten y parecen dos pitones
unidos en eróticas pendencias,
y en medio de los muslos enlazados
dos rosas de capullos inviolados
destilan y confunden sus esencias.

périple dans l'ouest colombien. Ce pèlerinage à la découverte de villages, forêts et fleuves, lui fournit l'inspiration et la documentation pour élaborer son œuvre la plus fameuse *La Vorágine*, publiée en 1924 par les éditions *Cromos*, qui est une des œuvres les plus représentatives de la littérature colombienne. Elle lui permet, en outre, d'évoquer l'abandon et la pauvreté des peuplades colombiennes frontalières et des exploitations de caoutchouc de la forêt vierge ; situations d'une grande injustice qu'il s'efforcera de dénoncer pendant le reste de sa vie. Après avoir écrit en 1926 une série d'articles très critiques à l'égard du gouvernement national, et qui scandaliseront toute la nation, Rivera voyage, en 1928, à Cuba, et ensuite à New York où il fonde et dirige les éditions *Andes* et où il publie la cinquième et dernière édition de son roman. Le 01 décembre 1928, à l'âge de 40 ans, Rivera est trouvé mort, pour des motifs mystérieux, dans son appartement de New York.

¹¹¹ Par exemple, c'est l'épithète que lui donne María Mercedes Carranza dans son article « *Sexo y erotismo en la poesía colombiana* » (2003b).

¹¹² Selon le prêtre jésuite Luis Carlos Herrera, éditeur de l'œuvre complète de Rivera, « *Camafeo* » fait partie d'un groupe de poèmes que José Eustasio Rivera ne voulait pas publier à cause de leur thématique sexuelle. Les autres étant « *Cleopatra* », « *Exaltación* » et « *Canto de Nupcias* » ; pour le motif avant exposé, le poème n'apparaît pas dans *Tierra de promisión y otros poemas* (2007), anthologie éditée par Herrera en personne, ni dans d'autres éditions de l'œuvre poétique de l'auteur, mais il sera repris par les anthologies de poésie érotique.

Dans ce poème, le regard attentif d'un observateur décrit la rencontre lubrique de deux femmes et donne une image nette, presque pornographique, de l'acte. Pour se référer aux mouvements des corps féminins, il utilise une symbologie guerrière –les mots les suivants participant de cette isotopie : « *combate* », « *escorzos* », « *flancos* », « *embisten* », « *pendencias* »–. L'exaltation érotique accompagne l'image créée qui vise à montrer la nudité et la beauté des adversaires. Ce poème contient les images de femmes fatales, typiques du modernisme du moment qui, comme on a déjà vu, conservait encore ce motif du romantisme et décrivait la beauté de la femme à partir de la création d'une image sensuelle. Postérieurement, un poème d'Eduardo Castillo, intitulé « *Anandrina* », parlera d'une femme saphique en ces termes (Castillo, 1982, pp. 90-91, § 19-30) :

Eres la que alquitara sabiamente, y refina
²⁰ el amor, la odiadora del macho, la anandrina
 que a través de la estéril caricia delicada
 buscas en otro cuerpo tu imagen duplicada;
 que sólo amas lo fino, lo leve, lo exquisito
 Y que con instintivo terror huyes del rito
²⁵ fálico, porque sabe tu corazón huraño
 que el abrazo del hombre maltrata y hace daño.
 Y luego, amas tu cuerpo con devoción profunda
 y por eso rehúyes la gravidez fecunda
 que altera la armonía venusta de los flancos
³⁰ y con la onda láctea fuerza los senos blancos.

Dans ce poème comme dans celui de Rivera, l'érotisme répond à la représentation de la (des) femme(s), à partir des élucubrations d'un homme qui observe y voit comment sa propre sexualité est provoquée. D'autre part, on peut considérer que la sexualité des femmes est vue d'une manière méprisante et sous l'angle de la censure du lesbianisme, interprété comme un refus du sexe masculin. Toutefois, règne l'ambiguïté dans les deux poèmes et on peut aussi supposer que pour

l'observateur, il ne s'agit pas tant d'un affront que d'une particularité charmante, tellement exubérante dans le premier poème, comme la beauté des animaux avec lesquels sont comparés les corps des femmes ; alors que dans le second, il s'agit d' « une beauté gaspillée ». En tout cas, il y a une énorme différence entre la vision de l'érotisme de cette poésie par rapport à l'œuvre de Barba Jacob, car José Eustasio Rivera et Eduardo Castillo sont toujours les tenants d'une approche suggestive, quoique lointaine ou mythique, ou si l'on veut immorale, de l'homosexualité.

On peut reprocher à Barba Jacob d'avoir utilisé de manière réitérative les procédés expressifs de type moderniste et choisi des thématiques liées à la sexualité¹¹³, mais il est nécessaire de souligner le courage qu'il lui a fallu pour ne pas occulter, mais plutôt proclamer et faire passer son concept de la sexualité à la poésie. On ne doit pas oublier que dans la Colombie des premières décennies du XX^e siècle, de nombreuses restrictions entouraient la sexualité et, plus encore, l'homosexualité, considérée comme un péché ou une aberration. Ce n'est, en effet, qu'à partir de la Constitution de 1991, qu'elle cessera de faire figure d'anomalie ou de délit, puisque cette charte légale accordera aux homosexuels le droit au libre développement de leur personnalité.¹¹⁴

¹¹³ Longue est la liste des poèmes de Barba Jacob qui reprennent le thème érotique. En sus de ceux déjà mentionnés, on peut ajouter : « *La estrella de la tarde* » (Barba Jacob, 1984, pp. 111-113) ; « *Retrato de un jovencito* » (pp. 114-115) ; « *La carne ardiente* » (p. 119) ; « *Pecado original* » (p. 126) ; « *Triste amor* » (p. 129) ; « *La dama de cabellos ardientes* » (pp. 142-146) ; « *Cintia deleitosa* » (pp. 150-151) ; « *Elegía platónica* » (p. 157) ; « *Primera canción en la soledad* » (pp. 161-162) ; « *Canción del día fugitivo* » (p. 167).

¹¹⁴ L'histoire des difficiles relations en Colombie entre l'institutionnalité et l'homosexualité peut remonter à la Colonie. Le pouvoir espagnol, dans sa hâte de

On perçoit ainsi un certain éloignement de Barba Jacob par rapport au modernisme colombien, ce qui le rapproche davantage de tendances qui peuvent s'analyser comme post-modernistes et qui comme le propose Hervé Le Corre dans son livre *Poesía hispanoamericana posmodernista* (2001) correspondent à la période de transition du modernisme à l'avant-garde par laquelle a cheminé la poésie

justifier la soumission des communautés indigènes américaines, allait accuser les natifs, devant l'autorité ecclésiastique revêtue d'une énorme influence sociale, du péché de sodomie (dénomination qui renvoie à la narration biblique de la destruction de Sodome et qui illustre la condamnation agressive de la part de l'Église des relations homosexuelles qu'elle en arriva à qualifier de « péché infâme »). L'indépendance, même si elle insuffla à la société de la Nouvelle-Grenade un nouveau souffle libertaire qui allait permettre d'abolir l'esclavage et d'offrir un meilleur traitement aux communautés indigènes, ne permit pas de changer de manière substantielle l'appréciation sociale de l'homosexualité, compte tenu de l'influence que, malgré les transformations politiques, conservait l'Église sur la morale sociale. Malgré le stigmate religieux, la république naissante adopterait, en 1837, le code pénal napoléonien qui dépénalisait les actes homosexuels privés. Cette dépénalisation allait durer jusqu'en 1936, année lors de laquelle les relations sexuelles consenties entre personnes du même sexe allaient se muer en « abus malhonnêtes », en compagnie du stupre. Cette situation allait perdurer jusqu'en 1980 quand les relations homosexuelles cessèrent d'être considérées comme les symptômes d'une maladie. Il faut souligner qu'au cours des années antérieures, le mouvement homosexuel dans le pays avait déjà acquis une certaine reconnaissance : dans les années 40, était apparu ce qui est considéré comme le premier groupe de libération gay du pays, les « *Felipitos* » et quelques années plus tard, dans les années 70, León Zuleta et Manuel Velandia, avaient fondé le mouvement homosexuel colombien. Le grand changement dans la vision et le statut de l'homosexualité dans le pays apparut avec la Constitution de 1991 qui, dans ses articles 13 et 16, stipulait explicitement que l'homosexualité n'est pas un délit, ni une maladie, et que l'homosexuel est un citoyen qui jouit du plein droit de développer librement sa personnalité. Malgré cette avancée considérable, le mouvement homosexuel colombien allait encore devoir livrer plusieurs batailles. Ce n'est qu'en 2007 que l'union libre entre couples homosexuels fut reconnue légalement et, en 2011, la Cour Constitutionnelle déclara qu'un couple homosexuel pouvait former une famille et avalisa la formalisation de l'union homosexuelle par-devant juges et notaires (il faudra toutefois attendre 2016 pour que soit vraiment légalisé le mariage gay). En 2014, la Cour Constitutionnelle autorisa l'adoption par des couples homosexuels, à condition qu'une des parties soit père ou mère biologique et, en 2015, autorisa l'adoption plénière. Malgré les avancées, les thèmes du mariage et de l'adoption par des couples homosexuels gardent de féroces détracteurs dans le pays qui, dernièrement, ont actionné des mécanismes comme la collecte de signatures pour la réalisation d'un référendum contre l'adoption ou les appels contre les décisions de la Cour.

américaine, en général, entre les années 20 et 40. Quelques-unes des caractéristiques postmodernistes indiquées par Le Corre sont présentes dans la poésie de Barba Jacob¹¹⁵ ; l'une d'elles est l'option en faveur de la marginalité et du ton mineur. Marginalité qui, dans ce cas, ne se réfère pas aux caractéristiques socioculturelles de l'écrivain, mais à la nouvelle approche des poèmes qui excentrent et multiplient les points d'où est révélé l'objet poétique (2001, p. 296). Ces changements de point de vue sont accompagnés du ton mineur qui imite le « ton mineur » en musique et se soumet à la tradition de la voix basse ou naturelle qui favorise la nuance ; selon Le Corre, c'est « *el odio a la declamación, la «sordina» puesta a la épica, la alabanza a la voz femenina [...] «bajar el diapason» y «escribir» en el lenguaje del pueblo [...] la musicalidad corresponde al tono íntimo, apasionado, pero sin demasiadas estridencias.* » (pp. 302-303). Les thématiques scandaleuses sont clairement un de ces nouveaux centres proposés par la poésie de Barba Jacob et qui lui permettent de suggérer de nouvelles formes de textualité qui n'ont pas trouvé de correspondance dans la rhétorique moderniste. Un exemple en est le poème « *Los desposados de la muerte* »¹¹⁶ (Barba Jacob, 2006, pp. 169-171) dans lequel Barba Jacob ne fait pas appel à la rime et opte pour l'anisosyllabisme, et un ton bas, caractérisé par la simplicité de son langage et de la construction métaphorique.

¹¹⁵ De fait, Le Corre inclut Porfirio Barba Jacob dans la liste des poètes post-modernistes latino-américains.

¹¹⁶ Fernando Vallejo note (dans Barba Jacob, 2006) que ce poème est daté de 1919, Ciudad Juárez, dans *Las Canciones y Elegías* et dans les *Poemas Intemporales* : « [...] Ricardo Arenales lo publicó por primera vez en México Moderno, en el número 2 del 1º de septiembre de 1920, como una de "Las cinco antorchas contra el viento", dedicado a Jesús Urueta. » (pp. 347-348). Le poème allait aussi être publié, par deux fois, dans « *Lecturas Dominicales* » d'*El Tiempo* de Bogotá ; la première, le 15 mai 1927 et l'autre, le 29 avril 1928 (p. 349).

Los desposados de la muerte

Michael Farrel ardía con un ardor puro como la luz.
Sus manos enseñaban a amar los lirios
y sus sienes a desear el oro de las estrellas.
En sus ojos bullían trémulas luces oceánicas.
5 Sus formas eran el himno de castidad de la arcilla,
suave y fragante y musical.
Bajo sus bucles rubios, undosos y profusos,
parecían temblar las alas de un ángel.

Emiliano Atehortúa era muy sencillo¹¹⁷
10 y traía una infantilidad inagotable.
Su adolescencia láctea, meliflua y floreal,
fluía por las escarpas de mi madurez
como fluye por el cielo la leche del alba.
Cuando le vi en el vano ejercicio de la vida
15 me pareció que me envolvía el rumor de una selva
y me inundó el corazón la virtud musical de las aguas.
Hay almas tan melódicas como si fueran ríos
o bosques en las orillas de los ríos.
Guillermo Valderrama era indolente y apasionado.
20 Como un licor de bajo precio,
la vida le produjo una embriaguez innoble.
Sus formas pregonaban el triunfo de una estirpe.
Había en su voz un glúglú redentor
y su amante le llamó una vez
25 «el Príncipe de las hablas de agua».

Leonel Robledo era muy tímido
bajo una apariencia llena de majestad.
En el recóndito espejo de su ternura
se le reflejaba la imagen de una mujer.
30 Toda su fuerza era para el ensueño y la evocación.
Le vi llorar una vez por males de ausencia
y me dije: hay una tempestad en una gota de rocío
y sin embargo no se conmueven los luceros...

Stello Ialadaki era armonioso, rosáceo, azulino,
35 como los mares de Grecia, como las islas que ellos ciñen.
Efundía del mundo algo irreal, risueño y fantástico.
Se le veía como marchando de las playas de ensueño
que rozaron las quillas de Simbad el Marino,

¹¹⁷ En las ediciones anteriores a *Canciones y Elegías* de 1932 y 1933, aparece como Emiliano Barba-Jacob (Vallejo, en : Barba Jacob, 2006, p. 349). En la edición del Círculo de Lectores, aparece también apellidado con el seudónimo del poeta (*cf.* Barba Jacob, 1984).

hacia las vagas latitudes
⁴⁰ por donde erró Sir John de Mandeville.
 Cuando le conocí tuve antojo de releer la Odisea,
 y por la noche soñé en el misterio de las espigas.
 ¡Evanaam! ¡Evanaam!
 Juan Rafael Agudelo era fuerte. Su fuerza trascendía
⁴⁵ como los roncós ecos del monte a los pinos.
 Alma laboriosa, la soledad era su ambiente necesario.
 Sus ilusiones fructificaban como una floresta
 oculta por los tules del "todavía no".
 Sus palabras revelan la fuerza de la Realidad,
⁵⁰ y sus actos tenían la sencillez de un gajo de roble.
 Juan Rafael Agudelo era fuerte. Su fuerza trascendía
⁴⁵ como los roncós ecos del monte a los pinos.
 Alma laboriosa, la soledad era su ambiente necesario.
 Sus ilusiones fructificaban como una floresta
 oculta por los tules del "todavía no".
 Sus palabras revelan la fuerza de la Realidad,
⁵⁰ y sus actos tenían la sencillez de un gajo de roble.

Un poème bref, musical, mais avec peu d'artifices et une tendance à la prosification, au descriptif. Cela relève aussi du ton mineur de parler nommément d'êtres plus ou moins courants et de construire pour eux un poème qui est une vraie ode à la beauté masculine au travers de prototypes d'homosexuels, six au total, un par strophe. Le premier Michael Farrel est un jeune angélique qui s'offre du plaisir par la seule contemplation de sa beauté : « *sus manos enseñaban a amar los lirios,/ y sus sienas a desear el oro de las estrellas* ». Ce jeune homme se décrit comme un être pur, aux formes malléables, comparables à l'argile par la chasteté, c'est-à-dire de l'argile pétrissable, avec la métaphore de la qualité d'apprenti qui renvoie à la tradition de l'éromène grec. Dans la strophe, on passe de la contemplation des mains à la caresse qui s'enfouit dans les boucles blondes, ondulées et abondantes. Emiliano Atehortua est, pour sa part, le jeune homme-enfant qui contraste avec un je lyrique mûr ; si le premier était un jeune

homme qui donnait plaisir dans la contemplation, dans le second cas le plaisir est possession. Décrit comme un être aqueux, fluide comme l'eau, comme « *rumor de selva* », il est limpide et innocent, vertueux et l'effet qu'il produit sur les sens est surtout au niveau de l'odorat et de la saveur. Le désir dans ce cas est la soif de lui posséder.

Le troisième, Guillermo Valderrama, est décrit comme indolent et passionné ; il reconnaît sa sensualité et la porte à la limite, sans que lui importe la souffrance de l'autre. Il est de l'espèce des hommes qui tourmentent et serait la contrepartie de la femme fatale : homme fatal, « *príncipe de las hadas del agua* ». L'autre, Leonel Robledo, est le timide dont l'extérieur opulent contredit son intériorité suave ; il est androgyne car il a des traits et une sensibilité féminine qui éveillent chez l'énonciateur la tendresse et le désir de le protéger. Le cinquième, l'étranger, chargé d'attributs exotiques et, par conséquent, mystérieux et inclassifiable, captive par sa sécurité, sa beauté et son mystère semblables à ceux des personnages des histoires classiques. Le dernier, c'est l'homosexuel qui n'a pas encore accepté sa condition, il n'a pas « fait surface », il sait qui il est, se dissimule derrière sa masculinité et sa rudesse, ce qui ne trompe pas l'énonciateur qui est capable de l'identifier, de l'inviter et de lui faire plaisir. Il est clair que les noms et prénoms répondent à une stratégie textuelle et non à une correspondance avec des êtres réels. Ainsi, par exemple dans le cas d'Emiliano Atehortúa qui dans certaines versions apparaissait comme Emiliano Barba Jacob, le nom pourrait apporter plus de connotations au poème et s'apparenter au nom que le jeune reçoit de celui qui l'épouse. Cette touche de réalisme que crée l'ajout au poème de noms communs l'éloigne des représentations mythiques ou stéréotypées de

ses poèmes antérieurs et renforce l'idée de proximité amoureuse, de présence certaine de l'être décrit.

En plus des strophes, le refrain « *¡Evanamm!, ¡Evanamm!* », situé entre le V et le VI, est une pause de célébration dans le poème. « *¡Evanamm!* » semble être la contraction d'Adam et Ève, ou de l'union du nom « Ève » et de l'expression « Namm » qui réitérerait l'hommage aux amants, à ceux auxquels on donne le caractère d'êtres originaires (hommes-femmes). Le caractère androgyne de l'homosexuel qui à la fois possède et se laisse posséder, sont aussi renforcés par le poème « *El son del viento* » dans lequel est dit (cf. Barba Jacob, 1984, pp. 173-176, § 13-16) :

Tomé posesión de la tierra
mía en el sueño y el libo y el pan;
y moviendo las normas de la guerra,
fui Eva y fui Adam.

Dans la tradition orientale, le mot « *Naam* » signifie nom divin, en sorte qu'ajouter ce sens au nom d'Ève pourrait supposer qu'il invoque par ce vocable les hommes aimés et divinisés. La liste des hommes n'est pas seulement une claire allusion à des types de beauté masculine, c'est aussi un traité érotique sur la manière de les apprécier. L'érotisme et la sensualité se construisent dans le poème à partir de la manière dont l'énonciateur dirige le regard vers l'autre, avec tendresse ou rudesse, avec amour ou passion, comme une espèce de sensualité hypothétique qui découle de l'image qu'on se fait de l'autre et que l'imagination érotique construit avec la beauté qui émane de sa personne. Les chemins empruntés par la description permettent de voir en outre une appréciation amoureuse, chaude et intime des sujets

décrits. L'érotisme est aussi surdimensionné par le titre du poème : « *Los desposados de la muerte* » qui, en première instance, seraient des êtres déjà emportés par la mort ou qui symboliquement sont déjà morts pour le moi lyrique, car ils appartiennent à son passé. L'allusion à l'aliment liquide montre aussi une continuité de l'érotisme. Dans le poème, tout est flux : l'eau, le miel, le lait et, évidemment, le rythme du poème, son tempo. Tout comme l'eau, la vie court, le temps passe, on ne boit jamais la même eau de la même rivière, mais la vie continue d'être cette rivière où court l'amour et l'érotisme que seule la mort peut arrêter.

Est aussi chargée de sens l'identification du poème comme élégie, composition lyrique qui a deux caractères bien différenciés : l'expression de tristesse et de douleur pour la mort de quelqu'un et l'allégresse causée par l'amour qui suscite un troisième caractère : l'expression d'un sentiment d'amour personnel et douloureux. En d'autres termes, plus qu'un genre, l'élégie est un ton poétique (Marchese y Forradellas, 1986, p. 117). C'est précisément ce ton que privilégie Barba Jacob dans son élégie, mélancolique et nostalgique, mais à la fois célébration de la beauté des êtres aimés. La mort pourrait aussi être symbolisée comme si elle représentait l'énonciateur lui-même qui a épousé ces hommes et transformera en chant sa relation avec eux. La noce acquière ainsi le sens d'union physique et amoureuse, elle est symbole de la fusion charnelle et sexuelle avec l'autre, mais aussi la consommation du désir ou l'arrivée de la mort qui représente la distance absolue, là où rien n'est palpable, et seuls le chant, la poésie, le vers et le mot permettent de recouvrer l'allégresse de l'amour et de la passion.

6. L'humour et la désinvolture : un nouveau souffle pour l'érotisme

6.1. Luis Carlos López et le postmodernisme

Luis Carlos López¹¹⁸, surnommé « el tuerto López », fut un poète qu'il est impossible de rattacher à un mouvement poétique particulier. Il a composé une poésie qui s'est à la fois écarté des propositions esthétiques, comme il s'est moqué d'elles et les a renouvelées en y incorporant l'humour, des motifs thématiques dérivés des coutumes et

¹¹⁸Luis Carlos López (Carthagène, 1879-1950). Poète et journaliste ; surnommé « *el tuerto López* », bien qu'en réalité il fut atteint de strabisme. Sa carrière journalistique a été active. Durant cette période, il a défendu ses options politiques : il a fondé en 1915 le journal *La Unión comercial* qui a circulé pendant une année et demie ; il a aussi participé à différentes revues littéraires et à des journaux comme *Líneas ; Rojo y Azul ; La Juventud* (où apparurent ses premiers poèmes) et *La Patria*. Il a eu des postes diplomatiques comme Consul à Munich, en 1927, et à Baltimore, en 1932. En étroite relation avec les cercles intellectuels et littéraires de Carthagène, il a fréquenté les colloques de *El Bodegón* et *Casanalpe*. Un des ses poèmes les plus fameux, « *A mi ciudad nativa* » est inscrit sur le monument aux vieux souliers, représentatif de la ville de Carthagène.

de la sexualité et, en plus, un langage populaire enrichi d'expressions des Caraïbes ; aspects de son œuvre qui lui permettent d'introduire, avec Barba Jacob, un chapitre postmoderniste dans l'histoire de la poésie lyrique nationale. Qu'il nous soit permis de préciser que les histoires critiques réalisées en Colombie n'ont pas utilisé le terme « postmoderniste » pour définir la poésie de ces auteurs. Comme nous l'avons déjà vu dans le cas de Barba Jacob, il a été compris comme un romantique « maniéré » et Luis Carlos López, en son temps, a été reproché comme un « *versificador de chistes* », « *grosero y audaz* », et un « *sonetista pueblerino* » (Hernández, 1997) et autres adjectifs qui ont prétendu dégrader son œuvre.

Dans *Historia de la poesía colombiana* (1991), publiée par la Casa Silva, sous la coordination éditoriale de María Mercedes Carranza¹¹⁹, le long chapitre intitulé « *Modernismos* » (pp. 237-305) inclut les poètes Guillermo Valencia, José Eustasio Rivera, Eduardo Castillo, ainsi que Porfirio Barba Jacob et Luis Carlos López. L'utilisation du pluriel pour le titre se réfère sans doute à la particularité des accents de ces deux derniers, entendus comme modernistes asymétriques. De même, dans le *Manual de Literatura colombiana* (Procultura, 1998), ainsi que dans la *Gran Enciclopedia de Colombia (El Tiempo, Círculo de lectores, 2007)*, dans ses deux tomes de littérature, pour citer les trois travaux les plus sérieux sur l'historiographie de la littérature colombienne, la poésie

¹¹⁹ En 2009, la maison Silva a publié une seconde édition, avec Pedro Alejo Gómez Vila comme éditeur associé, élargie par un chapitre intitulé « *Un panorama de las tres últimas décadas* », cosigné par Luis Germán Sierra et Robinson Serna Ossa (cf. Carranza y Gómez, 2009).

nationale n'a pas été prise en compte dans ce courant transitoire vers les Avant-gardes¹²⁰.

Dans le livre déjà cité, Hervé Le Corre (2001), justifie l'importance de la prise en compte de la période postmoderniste dans son aspect rénovateur, puisque la poésie en dérive, même si elle n'a pas entraîné de rupture, mais a conduit à une introduction de différenciations dans la poésie qui ont ensuite permis à l'Avant-garde de s'implanter. Cette rénovation, selon Le Corre, est née de la prise de conscience qu'avaient les poètes de la nécessité d'un changement qui les affranchirait de leur état de simples épigones modernistes¹²¹. Parmi les principaux traits de cette poésie, nous trouvons l'hétérogénéité de ce qui est considéré comme littéraire, une certaine dispersion qui conduit à prêter plus d'attention à l'expression et aux espaces nationaux et américains, aux réactions contre le « préciosisme » qui poussent à l'utilisation d'un

¹²⁰ Probablement à rattacher à la propension des critiques à rendre compte de l'histoire poétique colombienne à partir des mêmes regroupements auxquels ont procédé les poètes, ce qui a amené une espèce de révision de la poésie lié aux établissements qui, en plus, s'étaient concentrés géographiquement autour de groupuscules installés à Bogotá. Ceci a donné naissance à une critique fermée au dialogue avec la poésie périphérique et des poètes absents des groupes reconnus. Ce n'est qu'au XXI^e siècle que ce débat a été réouvert avec des études sur les poésies marginales, non seulement provenant d'autres latitudes, mais aussi d'autres cultures, comme la poésie noire et la poésie indigène (cf. Robledo, 2001 ; Bustos Aguirre, 1993 ; Cuesta y Ocampo, 2010 ; Ocampo, 2008 ; Robledo, 2001 ; Sepúlveda, 1995).

¹²¹ Le Corre cite Guillermo Sucre qui, dans le texte « *Un sistema crítico* » qui fait partie du livre *La máscara, la transparencia* (1985) dit : « Entre le modernisme et les mouvements d'Avant-garde, il faudrait situer un groupe très hétérogène de poètes qui, toutefois, avaient certains points en commun. Beaucoup d'entre eux étaient contemporains des modernistes et avaient été influencés par eux –quelques-uns étaient même issus directement et initialement de leur esthétique–, mais tous paraissaient avoir pris conscience de la nécessité d'un changement. La conscience de ce changement affranchit les meilleurs d'entre eux de l'état de simples épigones ou de restaurateurs d'un ordre antérieur et les situe, à un degré plus ou moins élevé, avec plus ou moins de lucidité, comme de vrais rénovateurs. En effet, il est impossible de ne pas percevoir dans leurs œuvres des coïncidences (et parfois des préfigurations) avec beaucoup d'aspects avant-gardistes » (cit. par Le Corre, 2001, pp. 11-12).

langage plus proche, plus « réel », ainsi qu'à un moi textuel qui éclipse davantage la présence du moi d'auteur et ouvre la porte à une voix poétique constituée d'un moi en retrait dans les signes textuels.

Dans le postmodernisme, le langage est conçu en fonction de son essence rythmique et musicale, avec une certaine transcendance symbolique comme gnose de l'univers, mais la poésie s'offre à de multiples explorations qui, traduites dans la pratique, sont « *una lujuria, una lengua en movimiento, errática, erotizada* » (Le Corre, 2001, p. 68). C'est-à-dire une langue qui permet d'élargir l'horizon de la représentation, qui se joue de ses propres limites et lutte pour s'en libérer ; pour ce motif, il est appréciable de trouver la fragmentation des instances poétiques. Le Corre dit que « *Aunque persiste la figuración del poeta como “torre de Dios”, magnificadora de la autonomía poética, el posmodernismo introduce variantes ‘impuras’ en esa configuración* » (p. 125) ; des « variantes » qui conduisent à faire que la fonction poétique, en d'autres termes la relation écrivain-lecteur, paraisse moins sublime et, de là, que langage et poète soient plus proches des lecteurs. De même, la fragmentation de l'idée de poésie permet une attitude d'ouverture à des textualités diverses, sans catégories strictement chronologiques ou typologiques (p. 267).

Aux dires de Juan Manuel Cuartas, dans le texte « *Postmodernidades y certezas* », dans le postmodernisme, il y a un phénomène de fragmentation du pouvoir qui donne naissance à la « *multiplicación de formas de representación y el consecuente esfuerzo de diversificación del sentido* » (2015, p. 134), et *ipso facto* apparaissent de nouvelles évaluations alternatives : « *cabe decir la “expresión” e “intención” del presente, que podemos vincular con el “postmodernismo”,*

en tanto que en el interior de este se toma partido por una “verdad”, una “significación” y “un poder” inéditos, desarticulados del canon, híbridos » (p. 134). Tout ceci se traduit, toujours selon Cuartas, par l’ouverture d’une recherche non transcendantale de la vérité, dans laquelle ne font qu’un le dogme et le sacré, et où diverses interprétations sont également possibles, contribuant ainsi à l’érosion des représentations canoniques et à la connivence des formes sacrées et profanes, au nom de cette recherche de sens nouveaux.

L’homme de Carthagène, Luis Carlos López, a conçu une œuvre poétique qui se rattachait probablement à cet intérêt postmoderniste d’expérimentation de sens nouveaux, faisant des recherches sur le langage et les formes obligatoires de la lyrique. Cette exploration a dérivé vers une adhésion résolue à l’antipoésie, c’est-à-dire à une sorte de profanation de la poésie, à la négation du caractère sacré du langage comme moyen de représentation et à la critique directe des styles et des thèmes dominants. La poésie de López, comme le dit Juan Gustavo Cobo Borda, produit une grande secousse du fait de l’insertion d’éléments, jusque-là absents du milieu conventionnel de la poésie colombienne (dans Carranza y Gómez, 2009, p. 297), et est de même un important prolégomène des Avant-gardes¹²². Selon James Alstrum (2007), le legs de Luis Carlos López est l’élargissement du registre thématique de la poésie et l’enrichissement du langage lyrique de la

¹²² A cet égard, il faudrait prendre en considération les déclarations d’un autre écrivain de Carthagène, Germán Espinosa, qui réfute le « grotesque » sobriquet d’ « antimoderniste » donné à Luis Carlos López et se refuse à parler d’antipoésie, concluant : « *Preferiría clasificar a López dentro de un concepto pre vanguardista o, como me lo dicta más mi descreimiento en las generaciones, dejarlo suelto de madrina.* » (Espinosa, 1989, p. 34).

poésie nationale, la désacralisant par le recours aux familiarités du langage populaire ou *colombianismes* (p. 11). De cette manière, l'œuvre poétique de López prend ses distances vis-à-vis de la grandiloquence du langage, car il opte pour l'utilisation d'un style dans lequel, s'aidant de la satire, il remet en question les modèles poétiques dominants qui prescrivaient que « *el lenguaje de la poesía lírica debía ser de una belleza tan depurada, que excluyese cualquier descripción gráfica de la realidad* » (Alstrum, 1978, p. 287).

6.2. Le sceau d'irrévérence de Luis Carlos López

Selon cette conception, la langue vulgaire et crue du peuple des rues s'installe dans le poème avec ses mots courants, sans se préoccuper de l'irrévérence qu'implique cette inclusion dans des formes poétiques assez perfectionnées comme celle du sonnet. Dans les deux premiers livres de López, *De mi Villorio* (1908) et *Posturas difíciles* (1909), ces contrastes font que le sonnet soit secoué et doive s'adapter à la nouvelle résonance des mots et images suscités par la vulgarité. De la sorte, on profane une forme, mais on démontre que le poème peut accueillir cette matière qui semble rudimentaire pour la couler dans un « réceptacle difficile », mais toutefois bien réel, ainsi que nous pouvons en juger dans le sonnet « *De postres* » (López, 1984, p. 29) :

De postres

Con tu traje color de chocolate
y con tus cintas de color rapé,
semejas el más bello disparate

de la vida. Tienes cutis de té.

⁵ ...Y te adoro. Gustas del aguacate
de puerto Rico, cuando en el Café
tomas cerca de mí, que soy tu vate,
pequeños sorbos de *champagne frappé*.

Francamente, como invertida ojera,
¹⁰ surge bajo el candil, tu cogotera,
tu rara cogotera de carey

que aprisiona tus crenchas de africana,
mientras miro –mondando una manzana–
tu labio belfo con mirar de buey...

Ce poème est conforme aux caractéristiques formelles du sonnet : quatorze vers hendécasyllabes répartis sur quatre strophes : deux quatrains, deux tercets ; des rimes consonantiques –ABAB, ABAB, CCD, EEC– les deux premiers vers de chaque tercet rimant de manière suivie dans le plus pur style moderniste. La forme du sonnet ne paraît ni surfaite pour la description de la femme ni du fait de l’inclusion de mots familiers, mais elle lui insuffle un nouveau dynamisme généré par les enjambements et la frappe rythmique imprimée par les sons forts du /t/ (occlusif et sourd), du /r/ (sonore et vibrant), du /g/ (occlusif et sonore). Inutile de dire qu’une description avec ces caractéristiques, avec une femme pour sujet, était particulièrement insolite dans la poésie de l’époque. Il est dit de la femme, entre autres qualificatifs, qu’elle est « *un bello disparate* », qu’elle est vulgaire et mal dégrossie, qu’elle a des goûts peu raffinés, qu’elle essaie de s’insérer socialement en faisant assaut de délicatesse –elle prend de « *pequeños sorbos de champagne frappé* », mais elle s’habille de manière extravagante–. Pour l’énonciateur qui se définit comme « *tu vate* », c’est une noire exubérante « *con labio belfo* » sur lesquelles se posent ses yeux pleins d’admiration, alors qu’il est en train de « *mondar una manzana* », émerveillé qu’il est par cette observation, les yeux grand ouverts et fixes comme ceux d’un

« *buey* ». L'isotopie des desserts, énoncée dès le titre, érotise le poème ; chocolat, avocat, café, *champagne frappé*, pomme, sont des mots qui évoquent la femme comme si l'énonciateur voyait en elle un dessert.¹²³

Luis Carlos López recourt à l'humour dans son œuvre comme à un des axes principaux qui véhiculent son idée de la poésie, en particulier lorsqu'il imagine des scènes dans lesquelles le désir s'exprime ouvertement, où l'on parle sans réticences de sexualité et où sont utilisés des mots à double sens. De cette manière, l'on avance vers une nouvelle signification de l'érotisme, enrichi d'une conception plus corporelle, mais aussi plus burlesque, avec en prime l'apport d'une sensualité inhérente à la culture des Caraïbes. Cet érotisme, complètement matérialisé, plein non plus de rougeurs, mais d'ardeurs et d'érections, était pour la poésie du moment plus qu'une nouveauté, car il s'agissait bien d'un scandale pour la société conservatrice, à laquelle López adressa moult critiques, en même temps qu'il entamait une diatribe contre l'idéalisation de la poésie qui, depuis sa tour

¹²³ Il serait bon de souligner que cette œuvre est un préalable à la poésie noire, également appelée poésie mulâtre, qui sera par la suite exposée dans les Caraïbes par de brillants représentants tels le Portoricain Luis Palés Matos (Guayama, 1889-1959) et les Cubains Nicolás Guillén (Camagüey, 1902-La Havane, 1989) et Emilio Ballagas (Camagüey, 7 novembre 1908-La Havane, 11 septembre 1954). Le poème de Luis Carlos López aborde un motif qui deviendra le motif canonique de ces auteurs : la description de la femme noire ou mulâtre, avec ardeur et provocation –dans « *Majestad negra* » (1934) de Luis Palés Matos : « *Ante ella un congo-gongo y maraca/ ritma una conga bomba que bamba./ Y de su inmensa grupa resbalan/ Meneos cachondos que el congo cuja* » ; dans « *Mulata* » (1930) de Nicolas Guillén : « *Si tú supiera, mulata,/ la verdá/ que yo con mi negra tengo,/ y no te quiero pan ná* » ; et dans « *Elegía de María Belén Chacón* » (1930) de Emilio Ballagas, on chante : « *María Belén, María Belén/ con tus nalgas en vaivén,/ de Camagüey a Santiago* »–. La poésie de ces auteurs postérieurs parviendra à une sensualité et à une musicalité inconnues de López, car en son temps, il représente la femme noire en soulignant combien l'exubérance et l'érotisme de ses formes offrent un mauvais contraste avec ses manières peu raffinées, ce qui a pour résultat de ne pas avoir l'heur de plaire à la société blanche et bourgeoise.

d'ivoire, s'écartait de la réalité en sublimant ce qu'elle représentait et le langage lui-même.

Qu'on observe, par exemple, ce que López fait de l'image de la femme typique de la modernité. Dès « *De postres* », il décrivait non pas une femme blanche et angélique, mais une femme noire et voluptueuse –« *el más bello disparate de la vida* », « *tu cogotera,/ tu rara cogotera de carey/ que aprisiona tus crenchas de africana* », « *tu labio belfo* »–. Dans d'autres poèmes qui font partie du livre *Por el atajo* (1920), il décrit aussi la sensualité des femmes ou le désir qu'elles éveillent, en affublant leurs corps de référents d'animaux, de fruits, de plantes potagères et osant des comparaisons échevelées comme : « *Su cuerpo menudo que parece una fruta en sazón* », « *ocaso discreto del pubis de melocotón* » du poème « *Mi azotacalles* » (López, 2007, p. 67) : « *con tus rubios cabellos –coliflor en mostaza* », « *Sadunguera y sabrosa –ipones alas y trinos de jilguero en el grajo!* » du poème « *Campesina no dejes* » (p. 155) ; « *mirar de ojos de gato* », « *luciferina* », du poème « *A Rosalbina* » (p. 156) ; « *más bonita/ que agridulce manzana,/ tienes ¡ay! la simpleza/ del icaco y la guama* », du poème « *Serenata* ».

Recourir à ce type de références sur la femme permet à Luis Carlos López de frapper sa poésie au coin de l'irrévérence. Dans le poème cité, l'allusion à la femme noire a deux objectifs : le premier est de promouvoir une identité marginale, car même si en Colombie, dans les régions Caraïbe et Pacifique, prédomine cette « race », les noirs étaient toujours discriminés pour leur couleur ; le second est de saupoudrer l'érotisme du caractère festif et libéral qui dans les traditions noires est associé au sexe. La femme noire du poème « *De postres* », constitue un précédent pour que la poésie colombienne s'occupe des belles obscures.

La signification érotico-exotique qu'apporte la culture noire à la poésie sera reprise plus tard par deux poètes de l'intérieur du pays : *Ciro Mendiá*¹²⁴, qui dans son livre *Escuadrilla de poemas* inclut la « *Canción negra para una Negra del Nus* » (1938), et *Jaime Jaramillo Escobar*, X-504, poète nadaïste, qui ouvre *Los poemas de la ofensa*, par le fameux poème « *Mamá-Negra* »¹²⁵.

Comme motif de sensualité, la femme ordinaire, qu'elle soit noire, métisse, mulâtre ou étrangère, s'insère dans la même proposition

¹²⁴ Le poème de *Ciro Mendiá*, « *Canción negra para una Negra del Nus* », souligne la beauté terrestre de la femme noire, dans sa sensualité sauvage : « *Tu pelo -trigo arisnegro- / que consagro y reverencio, / flota sobre mi silencio / como un horizonte negro. / Cuando me anidé en tus brazos / yo tuve en ritmos salvajes / caricias como zarpazos / y besos como tatuajes. / Desde la orilla albinegra / de tus sonrisas, agito / como un pañuelo marchito / mi desesperanza negra* ». (1938, pp. 45-47, § 29-40). *Carlos Edmundo Mejía Ángel*, nom de naissance de *Ciro Mendiá*, est né dans le département de *Caldas*, en 1892, et est mort aveugle, en proie à la pauvreté, à *La Ceja* en 1979. C'est un écrivain dont les œuvres possèdent une veine critique et il se serait servi de la satire pour décrire la société de son temps, le dédain des classes puissantes face aux difficultés des plus pauvres et l'exode des paysans à la ville. Toutefois, plus proche du théâtre, il allait se singulariser dans cet art comme un véritable pionnier du théâtre régionaliste colombien. Ses pièces dramatiques, parmi lesquelles il faut signaler *Pa' que no friegue* (1923) et *El papá de Trina* (1923), ont eu un authentique succès dans la *Medellín* des années 20. Dans sa production dramatique, une mention particulière va à *Prometea desencadenada* (1955), considérée par *Felipe Restrepo David* (2014) comme « une des pièces théâtrales les plus achevées de la dramaturgie d'Antioquia de la première moitié du XX^e siècle. Ses principaux recueils de poèmes sont, entre autres : *Sor miseria* (1919), *Libro sin nombre* (1929), et *Escuadrilla de poemas* (1938).

¹²⁵ *Jaime Jaramillo Escobar*, alias X-504, est une des voix les plus autorisées du mouvement nadaïste dont il fut, avec *Gonzalo Arango*, l'un des fondateurs. Il est né à *Pueblorrico*, *Antioquia*, le 25 mai 1932. Le poème « *Mamá-negra* » est une jolie chanson qui rend hommage à la femme noire : « *Mamá negra se subía la falda hasta más arriba de la rodilla para pisar el agua, / tenía una cola de sirena dividida en dos pies / Y tenía también un secreto en el corazón, / porque se ponía a bailar cuando oía el tambor del mapalé. / Mamá negra se movía como el mar dentro de una botella, / de ella no se puede hablar sin conservar el ritmo / Y el taita le miraba los senos como si se los hubiera encontrado en la playa. / Senos como dos caracoles que le rompían la blusa, como si el sol saliera de ellos, / Unos senos más hermosos que las olas del mar* ». (2000, pp. 37-38, § 25-34).

antimoderniste de López, ajoutant non seulement une image érotique totalement différente de celle à laquelle on se référait habituellement, mais aussi reliée à des éléments disparates qui se différenciaient d'une poésie qui préférait s'occuper de la culture blanche, de ce qui est savant et élitiste. Ainsi, il est vrai qu'est vantée la beauté de la femme, mais avec une dimension qui ne va pas dans le sens de l'idéalisation romantique. De fait, la femme est observée dans une perspective réaliste et corporelle, alors que l'énonciateur affiche sa sincérité lorsqu'il dit que son intérêt pour elle est de nature sexuelle. Il y a de la sorte une forte critique de la pruderie morale, qui attaquait les valeurs distinctives comme le mariage sacré et la chasteté. Un exemple en est le poème « *Muchachas solteronas* » (López, 2007, p. 166), daté de 1926, dans lequel les femmes puritaines sont présentées de manière sarcastique comme de pauvres filles obligées de s'abstenir du plaisir de jouir de leurs corps (§ 16-20) :

Muchachas solteronas

Muchachas solteronas de provincia,
que los años hilvanan
leyendo folletines
Y atisbando en balcones y ventanas...

⁵ Muchachas de provincia,
las de aguja y dedal, que no hacen nada,
sino tomar de noche
café con leche y dulce de papaya...

¹⁰ Muchachas de provincia,
que salen –si es que salen de la casa–
muy temprano a la iglesia,
con un andar doméstico de gansas.

¹⁵ Muchachas de provincia,
papandujas, etcétera, que cantan
melancólicamente
de sol a sol: –«Susana, ven»–... –«Susana»–...

¡Pobres muchachas!, pobres
muchachas tan inútiles y castas,

que hacen decir al Diablo,
²⁰ con los brazos en cruz: –¡Pobres muchachas!...

Ce poème publié pour la première fois le 4 août 1926 dans le journal *La Unión Comercial de Cartagena* est, selon James Alstrum (1986, p. 103), une parodie du poème « *Virgenes selectas* », attribué au moderniste colombien Guillermo Valencia, dont le contenu est :

Cuando muere una virgen, una estrella aparece
nueva en el viejo engaste azul del firmamento,
y el alma de la muerta, momento por momento,
en el fulgor del astro palpita y resplandece.

⁵ Vosotros que en parejas y entre el recogimiento
del campo, habláis a solas cuando la luz fenece;
¡silencio! Ese murmullo que una oración parece
remonta al infinito llevado por el viento.

¹⁰ Seres de bocas sabias en caricias y amores,
Que vagáis a través del campo sosegado
Haciendo arder el casto corazón de las flores,

¡Piedad! Ellas ven todo de las hondas alturas:
vuestra pasión agravia con su impudor osado
las que vivieron solas, ¡las que murieron puras!

(Dans : Alstrum, 1986, pp. 103-104)

Selon Alstrum (1986, p. 104), les énonciateurs de ces poèmes prennent des attitudes diamétralement opposées sur la vieille fille chaste dans la société à racines hispaniques, puisque le poème de López souligne la monotonie quotidienne de la vie de la femme sans mari et insinue la tension et les angoisses qu'elle sent du fait de sa frustration érotique et de son discrédit social, alors que dans le sonnet attribué à Valencia, le narrateur vante les vertus cardinales de la femme célibataire, en sérieux contraste avec le ton facétieux adopté par le poème de López pour brosser le tableau tragi-comique de la vierge.

Comme dans « *Muchachas solteronas* », la parodie et la forme satirique sont les principaux vecteurs qui permettent à López débrouiller sa poésie. Normalement, ses poèmes sont comme des illustrations et des caricatures rapides qui enregistrent naturellement et prosaïquement ce qui se passe, élaborant de la sorte une espèce d'album qui décrit les personnages typiques, ainsi que certains espaces et événements de Carthagène-des-Indes, ville natale de López. Ces images sont captées par une lentille sarcastique qui relativise tout, mais le rire qu'elles impliquent est aussi le résultat d'une désillusion qui découle de ses observations. Piedad Bonnett dit qu'on découvre « *detrás del humor, una buena dosis de spleen, de desencanto de la naturaleza humana* » (Bonnett, 2007b, p. 23). De son côté, le poète Héctor Rojas Herazo, dans le texte « *Boceto para la interpretación de Luis Carlos López* », avance qu'il était logique que dans le panorama culturel et poétique de cette époque jaillisse une voix comme celle de López qui, selon lui, était :

La bisagra entre dos hojas. El alto necesario. No es un poeta. Es un amargo meditador que emplea, para su uso y abuso, un sector instrumental del modernismo. Toma de él, apenas lo estrictamente necesario. Lo demás es un localismo apasionado, un desencanto, una visión, personal y sarcástica, de una precisa colectividad americana. Tiene por ello más de crítico, de estoico censor, que de poeta. No le interesa cantar. Le interesa juzgar. Punzar con estilete o emparedar – entre los muros de la redondilla, del soneto o del epigrama– a unos cuantos arquetipos de una sociedad caracterizada por la abulia, por la conformidad, por el desgano fatalista. (1976, p. 22).

Comme le conçoit Rojas, la veine critique qui accompagne l'œuvre de Luis Carlos López est pleine de l'authenticité, de la vitesse et de la fraîcheur des tableaux *costumbristas*. Pour Rojas, les *costumbristas* portent en eux leur « *combustionado material expresivo* » (1976, p. 24). Dans cette mesure, López, tout particulièrement, affûte son regard et

critique les valeurs morales surannées en croquant les personnages d'un seul trait. Le tableau des coutumes construit des images qui tentent de décrire avec le plus de précision possible, d'un ton satirique ou nostalgique, la réalité observée ; mais les *cuadros de costumbres* de Luis Carlos López s'écartent des esquisses traditionnelles. López narre des faits qui n'étaient pas considérés dignes d'être mentionnés par le *costumbrismo* qui privilégiait les fêtes traditionnelles, les gestes pieux et les saines coutumes ; alors que López, au contraire, a pour source d'observation les animaux tropicaux et les fruits rustiques comme la guama et l'avocat, ou des personnages comme les ivrognes et les femmes de petite vertu, ou bien les êtres communs et courants qui errent dans les rues, ce qu'il fait sans enjolivures, allant parfois même jusqu'à mentionner les excréments de chiens. De même, l'insertion de la composante sexuelle dans ces portraits *costumbristas* introduit une variante singulière et significative qui, non seulement épaulé l'humour, mais octroie à ses portraits un réalisme qui fait abstraction de toute idéalisation de l'amour et du sexe. Dans le poème « *Serenata* » (p. 176) du livre *Por el atajo*, est décrite une jeune fille dont le refus vexé l'énonciateur :

Serenata

«*Asómate a la ventana
para tirarte un limón*»
Victor Hugo

¡Ay Camila, no vuelvo
ni al portón de tu casa,
porque tú, la más bella
del contorno, me matas
5 con promesas que saben
a bagazo de caña!
¡Nada valen mis besos
y achuchones!... ¡Y nada si murmuro en tu oreja,

tu orejita de nácar,
¹⁰ cuatro cosas que tumban
bocarrriba una estatua!

¡Ah, te juro que nunca
tornaré por tu casa,
Ya que tú, más bonita
¹⁵ que agridulce manzana,
tienes ¡ay! la simpleza
del icaco y la guama!

¡Y eres más que imposible
pues tus mismas palabras
²⁰ son candados, pestillos
cerraduras y aldabas
de tus brazos abiertos
y tus piernas cerradas!

L'épigraphe de Victor Hugo choisi pour ce poème est une ouverture au ton ironique dont se sert l'énonciateur pour prendre congé de la jeune fille qui se joue de lui, sans lui concéder ce qu'il veut. Pour ce motif, il la décrit comme une personne qui fait des promesses qu'elle ne tient pas. Les comparaisons des vers 15-17 qui se réfèrent à cette jeune personne comme à deux fruits très communs et peu appétissants, soulignent la tension entre ce que la femme éveille en lui et la déception consécutive à la non satisfaction de son désir sexuel. Il y a ici une certaine fatalité de la femme, non plus due à sa beauté, mais parce qu'elle sait manipuler l'homme, encourageant et décourageant à la fois ses désirs, si bien que le locuteur opte finalement pour la « *Serenata* » dont l'objet n'est pas de lui complaire, mais de se plaindre, ou de lui lancer un citron quand elle se montrera à sa fenêtre. Tout comme dans « *Serenata* », dans la seconde partie du poème « *Lector en la pendiente del camino* », qui fait aussi partie du livre *Por el atajo*, est également exprimée cette déception face au matérialisme féminin qui profite du désir masculin proféré par un énonciateur résigné (López, 2007, p. 148) :

Pues si alguna muchacha en un recodo
Me da su corazón, antes que todo
Sé muy bien que lo da por 5\$.

6.3. De nouvelles couleurs pour l'érotisme

Le mécanisme intégrateur d'événements et de termes à rattacher à la sexualité dans la poésie de López ne tend pas seulement à décrire dans le poème les femmes comme des êtres complètement terrestres, détentrices de la capacité d'altérer la rationalité de l'homme¹²⁶, mais aussi à recréer drôlement des situations et des personnages. Cela se transforme en un des gestes définitoires de sa dispute avec le langage artificiel qui masque, à son avis, les hypocrisies sociales autant que celles de la poésie elle-même, et de ce fait, lui permettent d'imprimer avec plus de décision ce caractère transgressif qui refuse d'adopter la conception canonique de la poésie et d'endosser ses valeurs morales et sociales. Un des poèmes à l'appui est « *Visión inesperada* » tiré du livre *Posturas difíciles* (1909) qui parle d'un îlot dans lequel il y a un phare qui figure un organe sexuel masculin (López, 2007, p. 113, § 9-14) :

Luce un faro que tiene
¹⁰ la forma de un erecto pene
fenomenal. Tal vez

¹²⁶ Ce motif est présent dans divers poèmes dans lesquels le passage de la femme altère et réjouit par sa présence : « *Pasas por la calle* » (p. 134), « *El despertar de Pan* » (2007, p. 140), « *Cielo y mar* » (p. 151), « *Campesina no dejes* » (p. 155), « *A Rosalbina* » (p. 156) et « *Calle del torno* » (p. 209).

medita en el amor ese rapado
terruño acantilado,
¡solo en su candorosa desnudez!

Dans le poème, le terme par lequel il se réfère au phare est aussi abrupt que son apparition pour ceux qui, de la mer, contemplent l'îlot. Mais l'épigraphe de Fray Candil : « *Las señoritas miedosas pueden retirarse, porque lo que sigue es verdaderamente trágico* », donne à la description l'idée que le témoignage est celui d'une véritable érection, et que cette vision ne serait pas bienséante pour les demoiselles. Si l'on en croit Fray Candil¹²⁷, naturaliste cubain, autre antimoderniste déclaré, López décrit un îlot en ajoutant des éléments piquants et acerbes à son poème. López instaure ainsi la critique du modernisme en proposant un poème d'une telle impudence qu'on pourrait presque lire l'épigraphe comme un avertissement lancé à ses condisciples qui seraient en l'occurrence les « *señoritas* », prêts à accoler l'épithète de tragique à un poème érotique dont une image suffit à effacer l'idéal de

¹²⁷ Emilio Bobadilla y Lunar « Fray Candil » (Cárdenas, Cuba, 1862-Biarritz, France, 1921). Critique littéraire, chroniqueur, poète, romancier, diplomate et journaliste cubain. Pendant son enfance et sa jeunesse, il a voyagé dans divers pays d'Amérique et d'Europe. De retour à La Havane, il entame une carrière populaire de critique et de journaliste dans diverses publications de la capitale cubaine. Son style audacieux, moqueur et souvent caustique lui vaut plusieurs ennemis dans le monde littéraire, tels que Rubén Darío et Leopoldo alias « Clarín » avec lequel il se bat en duel. De 1897 à 1898, Fray Candil visite plusieurs villes colombiennes, parmi lesquelles Carthagène où il fait la connaissance du poète Luis Carlos López. Une telle rencontre allait rendre possible qu'en 1920 le Cubain préface le recueil *Por el atajo*, troisième livre de López. Dans ce prologue qualifié de « quelque peu frivole » par George D. Shade (1957, p. 110), Bobadilla décrit le Colombien comme un « humoriste, peu musical, plus comique par ses vocables que par ses idées » (Garavito, 1981, p. 89). Le périple de Fray Candil dans les villes côtières de la Colombie a inspiré son roman *A fuego lento* (1903) dont il situe la narration dans la ville fictive de Ganga, évocation de Barranquilla. Les descriptions dépouillées et sarcastiques de Bobadilla de la ville et de ses habitants furent mal reçues par la société de Barranquilla de cette époque.

transcendance réservé à la poésie. De cette manière, la présentation crue du thème et la secousse transgressive de la sexualité ouvrent la voie tant à la critique sociale, politique et morale, qu'à la critique adressée à l'esthétique précieuse, en mettant en relief les caractéristiques de l'érotisme dans sa poésie, érotisme abrupt, par opposition à l'érotisme subtil du modernisme.

Les signes irrévérents et libertins –les espiègleries de langage, la construction d'images grotesques, les plaisanteries masquées et les doubles sens– invitent le lecteur à se défaire de sa position sérieuse et arrêtée pour relâcher sa perception et accepter en conséquence la « transgression ». Le lien avec la sexualité que tissent l'humour, le scandale et la malice, déborde les attentes du lecteur ou de l'auditeur, si l'on suppose que ces poèmes paraissent écrits pour l'ouïe, à la manière d'un potin mondain. Le lecteur réalise ainsi une double interprétation des signes, car il doit saisir d'un côté le fond et, de l'autre, les calembours que les mots véhiculent pour finalement tirer de cette double compréhension le sens correspondant à la superposition des plans agencée par le poème. Même si l'érotisme du poème est entendu comme porteur de dimensions significatives beaucoup plus profondes que certaines de celles présentées par López, qui ne dépassent pas le simple portrait cocasse des coutumes sociales, cette présence ludique et humoristique est reliée au caractère festif de l'érotisme et lui octroie une dimension naturelle et vitale, constatant ainsi sa présence dans le quotidien, même si la société d'alors le considérait amoral.

L'érotisme et l'humour ont conflué à diverses reprises dans les représentations littéraires parce que la censure adressée

habituellement à l'érotisme est directement proportionnelle au besoin de transgression. De cette manière, les œuvres littéraires ont des effets érotico-humoristiques qui s'installent dans les interstices du dit et du non-dit, ou comme il est avancé de manière subtile, impriment un effet blagueur à ce qu'on ne peut pas dire dans une conversation sérieuse et honnête. L'inclusion de motifs sexuels et érotiques déclenche ainsi la provocation, car ils se réfèrent à des désirs, des passions, des aberrations et des rêves d'ordre licencieux. López opère cette connexion consciemment, et la sexualité acquiert dans son œuvre un caractère direct et caustique, vu le caractère explicite et le réalisme des images. Cette espèce d' « exhibitionnisme » sexuel est directement reliée à l'idée d' « exposer » les faits et les événements sociaux empreints d'hypocrisie et de double morale. C'est burlesque que de se référer à un îlot comme si c'était une verge en érection, de même que caricaturer les gouvernants corrompus ou dévoiler les inégalités sociales. Le poème « *La calle del torno* » montre l'interdépendance de la sexualité, de l'humour et de l'exposé des stigmates sociaux (López, 1984, p. 183) :

Calle del torno

Llamada así porque hubo allí un convento
de monjas... (el asunto es muy sabroso,
y muy de actualidad, para un comentario,
si yo no fuese un ser tan religioso.)

⁵ Hoy el convento es hospital. ¡Portento
de hospital, tan magnífico y famoso,
que allí quien busca alivio a un sufrimiento
no halla ni un infeliz parche poroso!

Más en la calle vive una italiana
¹⁰ de fulgido mirar, senos altivos
y una boca, es decir, todo un atraco

a pleno sol y en plena paz urbana,
pues da vida a los muertos, ¡y a los vivos
los lleva al hospital!... ¡Corpo di Bacco!

Ce poème critique tant les institutions religieuses que le système de santé et la morale. La religion est ridiculisée et le discrédit jeté sur les religieuses, en recourant aux points de suspension après les avoir mentionnées et en contredisant les pieuses valeurs, alors que l'énonciateur savoure son ragot, tout en revendiquant sa religiosité. La description qu'il fait de l'hôpital qualifié de « *portentoso* » contraste avec la réalité de l'absence de soins due à l'insuffisance de moyens pour assister les malades. Est ainsi introduite une critique directe des gouvernants corrompus qui promeuvent des chantiers qui leur confèrent de la respectabilité, mais qui ne font pas leur devoir. Ce qui est frappant, c'est l'Italienne, belle, sensuelle et licencieuse qui se substitue aux fonctions de l'hôpital et même de l'église : elle ressuscite les morts (double sens lié au sexe) : son éclat et sa passion font que les hommes sont hospitalisés. Ce motif de la femme voluptueuse, « *Corpo di Bacco* », sert au poète pour exposer d'un seul tenant la pauvreté de l'hôpital et l'hypocrisie morale des religieux et gouvernants.

La satire érotisée de López le rapproche de l'antipoésie, courant post-avant-gardiste dont on situe normalement les débuts en 1954, lors de la publication du livre *Poemas y Antipoemas* du Chilien Nicanor Parra¹²⁸. Le zèle de López pour rénover le langage poétique en usage, en

¹²⁸ Nicanor Parra (San Fabián de Alico, Chili, 1914). En 1937, il publie son premier recueil de vers, *Cancionero sin nombre*, précédé toutefois du récit « *Gato en el camino* » (1935), paru dans la *Revista Nueva*. En 1954, il publie *Poemas y Antipoemas*, considéré comme une œuvre révolutionnaire et une réponse novatrice au langage grandiloquent et symbolique, style Neruda, qui dominait le panorama poétique de l'époque. Il maintient son élan antipoétique, bien qu'en explorant la veine populaire, comme dans le cas de *La cueca larga* de 1958, ou l'utilisation du traditionnel hendécasyllabe, comme dans *Versos de salón* de 1962. En 1967, voit le jour *Canciones rusas*, et en 1969 *Obra gruesa*, anthologie de son œuvre avec quelques

le différenciant du ton hautain, sacralisateur et hermétique dont faisaient étalage les modernistes, est similaire au zèle rénovateur que Nicanor Parra allait imprimer à ses poèmes en réaction contre les œuvres de poètes comme Pablo Neruda¹²⁹ et Vicente Huidobro.¹³⁰ Cinquante ans avant Nicanor Parra, Luis Carlos López se servait déjà des différents registres du langage pour construire ses œuvres et des genres discursifs non conçus comme poétiques, tels les narrations, rapports scientifiques, reportages, conférences et notices commerciales. L'antipoésie du chantre de Carthagène se caractérise aussi par le recours à l'humour, à la parodie et à la satire ; ainsi que

poèmes inédits. La publication de *Artefactos*, en 1972, est le commencement d'une nouvelle étape artistique pour son auteur. En 1976, poursuivant ses expériences esthétiques, Parra publie *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, puis, en 1979, *Nuevos Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Dans ce cycle qui s'achève en 2007 par la publication de *La vuelta de Cristo de Elqui*, le poète chilien emprunte la voix d'un personnage, d'un prophète halluciné qui fait une critique acerbe de la société moderne. Ce ton critique caractériserait *Ecopoemas*, de 1982, et *Poesía política* (anthologie avec des inédits) de 1983. Est également de 1983 la collection de anti-chants de Noël *Coplas de Navidad*. En 1985, est publiée l'anthologie *Hojas de Parra*. En 2006, ses discours sont recueillis dans *Discursos de sobremesa*. A part la bibliographie mentionnée, Parra a en outre un ample parcours d'expérimentation de la relation image/mot. Tel est le cas de *El Quebrantahuesos* et *News from nowhere* de 1975 et de *Chistes par(r)a desorientar a la (policía)*, poésie de 1983.

¹²⁹ Pablo Neruda (Parral, Chili, 1904-Santiago, Chili, 1973). De son nom de baptême, Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, Neruda a été un des poètes les plus importants du XX^e siècle, à niveau mondial, prix Nobel de Littérature en 1971. Ses œuvres plus connus sont : *Crepusculario* (1923) ; *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) ; *Residencia en la tierra (1925-1931)*; et *Canto general* (1950).

¹³⁰ Vicente Huidobro (Santiago, Chili, 1893 –Carthagène, Chili, 1948). Fondateur du mouvement créationniste et promoteur de la poésie d'Avant-garde en Amérique latine. Son premier livre publié, *Ecos del alma*, date de 1911. En 1914, il donne la conférence intitulée *Non serviam* dans laquelle il délimite certains aspects centraux de sa proposition avant-gardiste. En 1916, est publiée une petite collection de neuf de ses poèmes intitulée *El espejo de agua* ; parmi lesquels « *Arte poética* » qui contient un de ses vers les plus fameux : « *El poeta es un pequeño dios* ». Il publie plusieurs recueils, essais et articles comme : *Horizon carré* (1917); *Poemas árticos* (1918) y *Ecuadorial* (1918), *El mio Cid campeador* (1919), *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931), poème en vers qui a le mérite de mettre en forme ses idées littéraires, considéré comme son chef d'œuvre, *Temblor de cielo* (1929), *La próxima, Papá o el diario de Alicia Mir* et *Cagliostro* (1934).

par l'utilisation de procédés empruntés à d'autres arts, comme le montage ou le collage, ce qui en fait un précurseur de cette tendance en Colombie et en Amérique latine. En plus, López est motivé par son intérêt critique de la réalité sociale et culturelle qui réfute, comme le dit James Alstrum, l'idée qu'une œuvre littéraire doit être considérée autosuffisante et autonome dans sa relation avec la réalité sociale qui l'entoure (1986, p. 14).

Toutefois, pour le critique Héctor Rojas Herazo, malgré la puissante individualité de Luis Carlos López, riche en nuances, on ne peut dire de lui qu'il est un poète :

¿Qué es este algo que le falta a López, que lo rezaga, que lo detiene en el límite de la verdadera poesía? Creemos que radica en la ausencia de posterioridad con que López contempla al hombre. No le mira el ángel. Le mira, apenas, su tristeza y su barro. López se empeña en una monocordia sicológica. No levanta al ser. Lo mira y lo abandona simplemente disfrazado de hombre. Lo confina con sevicia a una cárcel amarga. Gusta jugar con desesperante crueldad con lo que el hombre tiene de más castigado, de más desolado y terrestre. En toda la obra de López no encontramos ni por asomo, un resquicio de plenitud o de dicha. No encontramos la esperanza. El hombre para este testigo impenitente, es una anécdota, un más acá, una alforja preñada de servidumbres. Y esto es apoético. Esta es la negación implícita de la poesía. (1976, p. 30).

Rojas laisse entrevoir que sa caractérisation de la poésie cherche un idéal d'humanisation qu'il ne trouve pas dans l'œuvre de Luis Carlos López ; mais souscrire à cette idée serait méconnaître l'apport du poète de Carthagène à la poésie colombienne : son langage, son jeu critique, la conscience de l'époque qui lui a permis de dévoiler la fausseté des individus et de la société prise dans son ensemble. C'est vrai que López est un anti-poète, mais l'anti-poésie doit s'évaluer comme le fait Rojas qui, en suivant l'idéal romantique de la poésie consistant à élever

l'esprit humain au-delà de l'existence, considère que la poésie de López n'atteint pas cet idéal. Mais, comment peut-on dire que n'est pas humaniste la capacité de voir l'homme dans toute sa dimension ? Dans la dimension de son être terrestre et banal, de son être corrompu et retors ou de son être festif et allègre ? L'anti-poème de López porte sur la poésie elle-même en tant qu'expression humaine et suggère que la poésie ne peut pas méconnaître l'homme, même s'il est parfois petit et prévisible, mondain ou simplet. On tourne le dos à la sublimation poétique du langage, on rappelle à la poésie qu'elle est représentation et configuration de la réalité, et on confie au lecteur le soin de porter cette minutie de la description à une forme de compréhension de lui-même. Pour ce qui est de l'érotisme, il semble un élément qui, abrupt et transgressif, permet au lecteur de recevoir une secousse sémantique et de capter le sens profond du poème. La poésie de López crée ainsi une tradition de l'érotisme, pleine d'humour et d'impudence, directe et sans fard, qui cinq décennies plus tard sera reprise par le nadaïsme.

7. Érotisme nocturne et musical de León de Greiff

León de Greiff¹³¹ est un de ces poètes paradigmatiques colombiens. Appartenant aux *Panidas*¹³² et à *Los Nuevos*, son œuvre a été présentée comme insulaire à cause de l'originalité de son langage et de sa proposition esthétique. Son individualisme expressif a eu pour conséquence que les critiques, bien qu'ayant essayé de situer cette œuvre singulière dans le panorama de la poésie colombienne, n'ont pas

¹³¹ León de Greiff, raccourci de Francisco de Asís León Bogislao de Greiff Häusler (Medellín, 1895-Bogotá, 1976), a utilisé différents pseudonymes pour signer ses œuvres, parmi lesquels « Leo Le Gris » et « Gaspar de la Nuit » sont les plus connus. Il a fomenté à Medellín le mouvement de *Los Panidas* en 1915 et a fait partie de la fondation du groupe *Los Nuevos* en 1925. Ses œuvres principales ont été : *Tergiversaciones* (1925), *Libro de Signos* (1930), *Variaciones alrededor de nada* (1936), *Prosas de Gaspar* (1937), *Fárrago* (1954), *Bajo el signo de Leo* (1957) et *Nova et vetera* (1973).

¹³² *Los Panidas* a été un mouvement littéraire qui a surgi à Medellín dans les années 1914-1915 ; il était constitué de treize jeunes de 18 à 20 ans, siégeant principalement au café *El Globo* qui était situé au centre de la ville. Ont appartenu au groupe : le poète León de Greiff, l'écrivain Fernando González, les caricaturistes Ricardo Rendón et Pepe Mexía, ainsi que le compositeur Tartarín Moreira, pour ne citer qu'eux. Ils purent compter sur l'amitié et l'appui de quelques écrivains de renom comme Tomás Carrasquilla et Abel Farina. Le 15 février 1915, ils publièrent le premier numéro de la revue *Panida* alimentée par la production artistique des membres du groupe. La revue n'a compté que dix numéros publiés pendant cinq mois. Tous les membres du groupe se sont affublés de pseudonymes pittoresques, sauf Fernando González.

réussi à se mettre d'accord, et la compréhension de son œuvre est, presque toujours, ramenée à cette discussion. Eduardo Camacho dans le texte : « *Itinerario de las letras colombianas* » (2005, p. 82) le place parmi ceux qui mettent fin au modernisme et inaugurent la poésie contemporaine nationale. León de Greiff, poursuit Camacho, n'est à rattacher à aucune école connue, et sa poésie montre une extraordinaire connaissance de la langue, la maîtrise de la métrique et une intention manifeste de musicalité (p. 92). Pour sa part, le critique David Jiménez, le considère comme un poète qui poursuit la tradition du modernisme, en y ajoutant l'ironie et la parodie :

En su obra siguen vivos todos los tópicos centrales de la poesía modernista. El culto al yo, la torre de marfil, el odio al filisteísmo circundante, el sentido utópico del arte, el ritmo como esencia del poema, la concepción de la imagen poética no como invención arbitraria de la fantasía, sino como sugerencia de una analogía cósmica. Estos dos últimos rasgos, relativos al ritmo y a la imagen lo separan definitivamente de las tendencias de vanguardia, contemporáneas de sus libros iniciales. (2005, p. 36)

D'autre part, Fernando Charry Lara dit que l'œuvre de De Greiff est symboliste et, même s'il est d'accord avec Jiménez lorsqu'il dit qu'elle n'a pas été influencée par les « -ismes » des avant-gardes en vogue, il prend ses distances, car il considère que le poète d'Antioquia a été à sa manière un avant-gardiste, car son symbolisme suit la plus pure tradition occidentale :

Se recordará que los simbolistas persiguieron la musicalidad de las palabras, como los parnasianos habían buscado su precisión plástica. De Greiff aspiró también a tomar de la música su virtud de remembranza, vaguedad y sugerencia, hermanando la perfección armónica de la dicción con la melodía. Siguiendo la fórmula mallermeana, prefería no nombrar sino sugerir [...] Los tres rasgos principales que en la poética simbolista destaca comúnmente la crítica sobresalen en la obra de De Greiff: exaltación de la imaginación y la sensibilidad, renovación del verso y el espíritu de independencia. Insistir

como nos hemos atrevido a insistir en el simbolismo de los poemas de León de Greiff, es otra manera de situarlos en la mejor tradición de la poesía de Occidente hasta la mira de nuestro siglo [...] Quisiéramos avanzar la suposición de que el vanguardismo de De Greiff fue también otro beneficio que le dejó el simbolismo. (2007, p. 43).

Ces différentes appréciations sur l'œuvre de ce poète lui confèrent une voix unique qui rend difficile de le rattacher à un courant poétique prédéfini et, en conséquence, en font un poète dont il n'y a encore que peu à dire. De son œuvre émane une sensibilité qui non seulement renouvelle le vers, mais lui permet d'inventer un langage poétique propre qui ne peut aucunement être catalogué. Selon Charry Lara, la grandeur de León de Greiff réside en grande partie dans sa capacité de construction idiomatique et dans sa manière de faire coexister dans son œuvre l'expression culte avec le parler courant, l'archaïsme, le néologisme, les vocables étrangers et ceux de son invention. Pour tous ces motifs, l'accent de De Greiff est à l'abri d'une quelconque imitation : « *No concebimos aquellos vocablos, sugerentes, volubles, melodiosos, sino en el solo aire de sus poemas. Su poesía revela, como pocas, la intención de permanecer insobornable y solitaria. Su extremo subjetivismo hace que sea, más que original, casi única.* » (Charry, 2007, p. 43).

La discussion détaillée amène à comprendre que la singularité inimitable de la poésie de León de Greiff se fonde sur une approche de la poésie comme moyen d'expression du sentiment, en d'autres termes comme réceptacle de sa propre subjectivité. Le poème « *Sonatina* », écrit en 1955, quarante ans après la fondation des *Panidas*, qui allait porter cet écrivain au pinacle de la poésie colombienne, confirme la déclaration selon laquelle le sentiment est le point focal de la vie et de la poésie (De Greiff, 2004, p. 165, § 15-20) :

- 15 Yo siempre digo lo que siento,
yo siempre vivo como siento,
yo siempre escribo lo que siento,
yo siempre escribo cuando siento cuánto siento, sin cesar, sin cejar,
y siempre con aromas y ritmos, melodías y pasmos del soñar –al azar–,
20 siempre con ácidos y sales y heces y posos del pensamiento.

À cet égard, Darío Jaramillo Agudelo affirme que s'il existe un thème récurrent dans la poésie de León de Greiff, c'est lui-même :

[...] él mismo convertido en un extenso país donde habitan sus otros-yoes, sus sosías, sus fantasmas, un país sin lugar, con todos los climas, una especie de isla –de la isla, de que es isloteño, de que está aislado, habla mucho esta poesía–, un país musical puesto que la música y la poesía se identifican, un país enamorado, un país erótico y noctámbulo, más que noctámbulo noctílotra. [...] Su tema es él y sus mundos y será fiel a una sinceridad a rajatabla, nunca melodramática, al contrario desenvuelta y sólo tributaria de su propia música verbal. (Jaramillo Agudelo, 2013, p. 339)

Si, c'est bien lui qui est le sujet du poème, et c'est encore lui qui est son pouls, la poésie de León de Greiff doit nécessairement être propre, unique et humaine. Le sentiment est aussi subjectif que l'être, et le poète l'exprime et l'amplifie par le mot. Mais quels sont les sentiments qu'exprime León de Greiff dans sa poésie ? Les sentiments d'un « moi » qui s'identifie comme poète, qui est synonyme d'étrangeté ou d'excentricité, hors du commun et imprégné de folie ; les sentiments d'un « moi » mélancolique et isolé ; et les sentiments d'un « moi » passionné qui jouit de la vie, de la nuit et de l'amour. Et pour exprimer le sentiment, il y a le langage qui est musique, ce qui justifie les jeux de mots et l'invention des mots ; la syntaxe compliquée à sa guise ; le ton du monologue intérieur, du soliloque récurrent ; les rythmes et cadences, les sons et silences, les assonances et dissonances, les césures et les chevauchements ; tout comme l'humour.

Dans la vaste œuvre de De Greiff, l'éros a un rôle triomphant. Associé à la vitalité et à la passion, l'érotisme apparaît dans de multiples poèmes et sous diverses formes, parmi lesquelles la principale, dans laquelle l'érotisme trouve son sens le plus profond, est celle qui est liée aux motifs de l'amour, de la vie et de la nuit. Par ce triple lien, l'érotisme trouve son sens principal dans cette œuvre poétique. On lira donc ce chapitre sous cet angle.

7.1. L'érotisme et la nuit

Dans l'œuvre poétique initiale de León de Greiff, on trouve beaucoup de poèmes où l'amour prime sur l'érotisme. L'éros y est à peine perceptible par des frôlements de mains, ou mieux encore, est figuré comme cette frontière entre l'amour contemplatif et la possession physique consécutive au désir. « *Sonata* », datée de 1914, qui sera incluse ultérieurement dans le recueil *Tergiversaciones* (1925), est un des poèmes inauguraux qui exprime le passage à l'éros au travers de l'amour (De Greiff, 2004a, pp. 143-144) :

SONATA

A Xavier de Lys

La noche canta: ríma...!

El jardín glosa: sueña...!

La luna dice: áma...!

Las hojas de los árboles un ledo viento anima;

⁵ riza el estanque blanda brisa sedeña;

el ambiente es tan puro que embalsama...

Y digo la canción, –dulce querella
 para la amada– en la oportuna hora...
 Nevar de luna
 10 en el jardín riente
 –¡la luna que es hermana de tu frente!–
 Llorar tranquilo que la fuente llora,
 cantar sencillo de furtiva estrella...
 Mago jardín a la ilusión propicio!
 15 Y mi sueño escondido en ese blanco
 jardín lleno de luna!
 Y un diálogo de amor sobre ese banco!
 Y el divagar de cosas de fortuna...:
 ¡delicioso ejercicio!
 20 La amada, ¡y el amor de los amores!
 Y el infinito goce
 que irisa tus felices
 ojos hipnotizantes,
 ojos alucinantes,
 25 extrahumanos...!
 Y tus labios, de flores
 más rojas, cuando dices
 y confirman tus manos,
 tus manos blancas, breves...!
 30 Y en las noches de puras,
 inefables caricias,
 nos velan gasas leves
 de exquisitas alburas,
 se apagan entre nieves
 35 las oscuras
 malicias,
 se iluminan las frentes,
 la vida canta albricias,
 y se oprimen las manos!
 40 Oh las noches ardientes,
 las noches fulgurantes...!
 Oh las horas quemantes
 castas e incandescentes!
 Oh las manos más pálidas
 45 que los lirios de luna!
 Oh las frases vibrantes
 y las promesas cálidas...!
 La noche dice el verso de la vida.
 La fuente canta el canto de la vida.
 50 La luna sueña el sueño de la vida:
 ¡Y la amada es la vida!

Ainsi que nous pouvons le constater, le poème fait un parcours de
 l'amour à l'érotisme. La contemplation de la bien-aimée, en III, continue

avec l'action, en IV, quand ils se prennent les mains, acte qui, quoique décrit comme conforme à la chasteté, n'en conduit pas moins au désir sexuel, tout en provoquant des « *oscuras malicias* » et invite les amants à la caresse et à une approche plus intime, favorisée par l'obscurité nocturne. Cette dernière est la marque de fabrique de la poésie de De Greiff qui musicalise tout et qui se reflète tout particulièrement dans ce poème, avec les accents emphatiques mis sur toutes les formes verbales des premiers vers : « *ríma, sueña, áma* ».

Dans ce poème, la nuit est doublement caractérisée, ce qui est récurrent dans la poésie de De Greiff. En premier lieu, elle tient lieu de théâtre ou d'ambiance qui permet la rencontre des amants ; en second lieu, elle se mue en désir. Grâce à tout ce que la nuit « *ríma* » : sons et silences, ombres et lumières, brise et pleurs, contemplations et caresses, dialogues et promesses, le jardin se troque en espace intime et onirique, en une ambiance propice à la proximité des amants. L'énonciateur peut contempler la beauté de la bien-aimée reflétée dans la lumière de la lune : les yeux, les lèvres et les mains. Ensuite, quand les amants se pressent et que le frôlement des mains se fait caresse, la nuit acquiert une autre dimension : « *arde* », elle est « *fulgurante* » et « *incandescente* » comme le désir (§ 40-47). Scénario personnifié par son chant, la nuit, espèce d'entremetteuse, devient partie prenante du désir qui reçoit en retour tous les attributs féminins : obscur, profond, mystérieux, magique, vibrant et chaud.

De même que la nuit provoque l'apparition du désir, elle favorise aussi la naissance de la poésie : dans le cas de « *Sonata* », c'est le chant de l'eau, le rêve de la vie, ou plutôt tout le sentiment d'amour et de passion que la bien-aimée éveille chez le locuteur. Avec l'arrivée de la

nuit, des ombres, l'être entre sur un terrain libérateur, tandis que la pénombre le dissimule, lui permettant d'être lui-même, de se dépouiller des conditionnements et des routines diurnes, ainsi que d'une rationalité dominée par le sens de la vue. Il pénètre ainsi sur une terre d'opacité où d'autres sens se superposent : l'ouïe, l'odorat, le goût et le tact. La nuit est ainsi odeur, saveur, sensation et sensualité, car l'apaisement et le silence révèlent des « *sonoridades* » qui étaient auparavant occultées par le tapage ambiant ; la nuit permet de percevoir le chant de la vie, le chant cosmique, celui-là même qui invite le poète à le transformer en mots :

De la noche surgen
tropas de sonidos
que estaban dormidos.

De la noche quieta
¹⁰ todos esos ruidos
ultramusicales,
ágiles y henchidos
en giros concéntricos
vienen presurosos
¹⁵ hasta mis oídos.

Todos esos cantos.

Antes escondidos,
de la noche surgen,
—de los negros nidos
²⁰ de la noche—, a caza
de desconocidos
mundos sensuales,
ultramusicales.

Dans cette partie du poème « *De la noche surgen* » (1917) (De Greiff, 2004a, p. 318, § 6-23), composé par d'hexasyllabes avec des rimes aléatoires, les sons voyagent en hâte vers l'oreille du sujet lyrique et commencent à cesser d'être des bruits pour, en se combinant, devenir musique. La nuit devient ainsi un monde musical et sensuel, et ses chants savent captiver l'intérêt de qui les écoute. Cet entendement de

la nuit comme un phénomène musical, laisse depuis le commencement de l'œuvre de De Greiff une idée qui sera réitérative dans sa poésie : que le poète est avant tout cette personne qui sait écouter, et que la nuit est le moment pour ce faire. Il s'agit d'une écoute active qui dans le sein du poète a pour effet de se transformer en musique et, par conséquent, suppose que cette musique s'intègre à la subjectivité du poète. Le silence de la nuit privilégie aussi la possibilité de s'écouter soi-même, ce qui prédispose idéalement la nuit à l'introspection. Dans le poème « *Ritmos* », un titre sonore comme les antérieurs, l'esprit est aussi décrit comme musical à partir d'une alternance de vers alexandrins 7:7 et de vers impars, hendécasyllabiques et heptasyllabiques (De Greiff, 2004a, p. 180, § 9-16) :

10 Mi espíritu es un ritmo –no más– dócil, sonámbulo
entre la noche muda,
entre la noche ingrávida, despavorida, trémula,
entre la noche cándida y desnuda.

Mi espíritu es un vago ritmo sin alegría,
sin amor y sin llanto...

15 Palpita con la noche, vibra con las estrellas,
Y a la voz del silencio une su canto.

La poésie répond aux échos de la réunion des sons intérieurs de l'être et de ceux qu'apporte la nuit. Il y a, dans ce cas, une claire interprétation des correspondances de Baudelaire, puisque la nuit est configurée comme cette « *sonoridad* » qui est tout à la fois odeurs, couleurs et sensations. Et qui comme dans le poème de Baudelaire sont « de longs échos qui de loin se confondent » (1938, p. 19). Le poète en arrive à rendre intelligible ce qui ne l'était point, c'est un être sensoriel et intuitif qui écoute et répond à ce que lui dit la nuit, plus qu'il ne l'observe. De même, dans sa profondeur, contradiction, irrationalité et émotivité, le son interne exige également d'être compris et déchiffré.

Cette confluence de la subjectivité et de la nuit fait que l'œuvre de León de Greiff se rattache à la tradition symboliste commencée par Silva avec ses Nocturnes qui ont ramené la nuit à une imbrication complexe de symboles, bien que la nuit dans l'œuvre de De Greiff ne soit ni sombre ni pleine de dénuement comme celle de Silva ; au contraire, elle est pleine de vitalité et d'allégresse. Les nocturnes de De Greiff ne s'abîment pas dans la question de la mort ineffable, mais posent plutôt une question qui tente de déchiffrer la vie : comment vivre ?, comment la célébrer ?, et comment en faire un chant ? Le poème est un chant qui délivre du tracas, ainsi qu'il ressort des deux dernières strophes du poème « *Sonatina Nocturno* » (1958) (De Greiff, 2004c, p. 163, § 1-4) :

Si me aprisiona el Día, la Noche me libera,
 de ojos flavos –la Noche–, de cabellos endrinos,
 de sexuales aromas, de salaz boca en gules.
 Si me aprisiona el Día, la Noche es prisionera
⁵ mía –de mis holganzas y de mis desatinos,
 de mi pensar isocre, de mis sueños bulbules–.
 Si me aprisiona el Día la Noche me libera.

De ojos flavos –la Noche–, de músicas sortílegas
 saturada, y de filtros mejor si delusorios...
¹⁰ De cabellos endrinos, de sexuales aromas.
 Si me aprisiona el Día, de sus zarpas sacrílegas
 la Noche me libera: los éxtasis sensorios,
 las desintegraciones en mentales redomas...
 De ojos flavos, la Noche de músicas sortílega

Ce poème construit à partir d'alexandrins, avec des rimes embrassées et qui joue sur les néologismes et les archaïsmes lexicaux parmi lesquels est à noter le mot « *bulbules* » emprunté au poème de Darío « *El reino interior* », suggère que dans la libération que favorise la nuit, l'amour et l'érotisme ont un rôle déterminant. L'on suggère ici que

l'amour et l'érotisme ont un rôle essentiel dans la libération rendue possible par la nuit. La nuit libère du jour qui l'emprisonne l'être avec ses « *zarpas sacrílegas* » et lui cède en échange la déraison, la paresse, l'extase des sens, le détachement de l'esprit et de la pensée routinière. Une fois venue la nuit, et avec elle la libération, l'éros peut s'installer. Ce dernier se fait plus présent et plus direct au fur et à mesure qu'apparaissent de nouveaux *mamotretos*¹³³, comme De Greiff appelait ses recueils de poèmes dans lesquels il continuait de promouvoir le lien entre l'amour, la vie et la nuit. Amour qui, grâce à la passion érotique se mue en « *el bravo amor* », tel qu'il est défini dans la « *Canción de Sergio Stepanski* » (1931) (De Greiff, 2004b, p. 120, § 2), c'est-à-dire un sentiment fort et profond comme la nuit elle-même. Le poème « *Canción nocturna* » (1931)¹³⁴ est un des poèmes dans lesquels l'éros se manifeste à part entière (De Greiff, 2004b, p. 158) :

Canción nocturna

En tu pelo está el perfume de la noche
 Y en tus ojos su tormentosa luz.
 El sabor de la noche vibra en tu boca palpitante.
 Mi corazón clavado sobre la noche de abenuz.

5 La noche está en tu frente morena, erguida y frágil
 Y en tus brazos que un vello sutil aterciopela.
 La noche está en recónditos parajes de tu cuerpo:
 –la noche perfumada de nardo y de canela...

La noche está en tus ojos brunos, iridiscente:

¹⁰ Constelaciones bullen en su vivaz burbuja.

¹³³ En espagnol « *mamotreto* » est un livre épais et disproportionné dont le volume suggère en outre qu'il est indigeste et peu soigné. Est à noter la curieuse manière dont De Greiff parlait de ses compilations, puisqu'il les affublait de qualificatifs plus appropriés pour des objets courants que pour des livres de poésie. On dirait en français un « pavé ».

¹³⁴ Ce poème est aussi connu comme « *Fantasías de nubes al viento – Segunda ronda – XXXI Arietas* » et a aussi une autre version intitulée « *La noche* » (cf. De Greiff, 2004b, p. 158).

La noche está en tus ojos brunos, cuando los cierras:
Noche definitiva, noche agorera, noche bruja.

En tus oídos, toda la música de la noche
se refugia, y te arrulla con su vago susurro...

¹⁵ En tus oídos, toda la música de la noche,
Y en tu voz y en tu risa, y en tu tácito llanto...

En tu frente, su angustia latente insomne yerra,
Y en tu pecho amoroso su tormentosa luz.
En la noche sortílega, sortílego discurro...

²⁰ El sabor de la noche vibra en tu boca palpitante.
Tus manos son dos pálidas lunas sobre mi frente.

Clavos en ti me clavan, oh noche deleitosa!
Noche...! tibio madero de mi cruz!

La nuit est ici personnifiée comme l'objet même du désir. La frontière entre la contemplation de l'être aimé et la possession de son corps s'estompe. Le parcours érotique du poème transite par les cheveux, les yeux, la bouche avec sa saveur, le rire et la voix, le front, les oreilles, la poitrine, les bras et les mains de la bien-aimée. Le désir est latence et sa réalisation suit dans son déroulement les traits caractéristiques de la nuit –décrite oxymoroniquement comme lumière et iridescence– et les parfums, le toucher, les saveurs et les sons que révèle le corps aimé. Le poème décrit la transsubstantiation de la nuit dans le corps en question, l'embellissant et l'honorant pour stimuler l'éros. La nuit vibre dans le corps, elle le satine, se pose sur les zones occultes, est iridescente, se réfugie et berce, est aussi définitive, de mauvais augure, sorcière, sortilège, délectable et tourmentée. Le désir bannit toute résistance, en sorte qu'à la fin le sujet lyrique peut se déclarer cloué à ce corps, qui est la nuit, comme à une croix. L'allusion à la croix confère un contenu mystique au poème, car l'éros dérive vers la pénétration du corps de l'autre du fait du désir et cherche l'unité,

l'intégration de deux stimuli : celui de la personne désirée et de celui qui désire : « *clavos, en ti me clavan* »¹³⁵.

Ce poème intitulé « *Canción* », de même que beaucoup de poèmes de León de Greiff, offre un arrière-plan, un fond musical qui arrive en ondes progressives qui accroissent l'intensité de la description. En effet, la nuit est musique qui envahit et s'empare de tout. Une sonorité susurrante qui résulte de l'altération des sons –consonantiques du /s/ et du /c/, de même que le /ch/– ; ainsi que des assonances vocaliques –avec la postérieure fermée /u/ et la vocale moyenne postérieure /o/ principalement–, qui ont pour effet de nombreux échos phoniques qui confèrent à la musicalité un ton majeur, mélodieux et doux qui, par la répétition, gagne en chaleur. Une telle construction est une contribution à l'érotisme puisqu'elle meuble la nuit d'autres échos et vibrations qui incluent la voix, les rires et les pleurs dans une sorte d'orchestration érotico-amoureuse.

7.2. La musique, la poésie et l'érotisme

León de Greiff a accordé une grande importance à la musique dans ses poésies, recourant à des formes musicales pour leur composition.

¹³⁵ Ce poème dénote une affectation intertextuelle avec deux vers du poème de César Vallejo « *El poeta a su amada* » tiré des *Los heraldos negros* (1918), qui racontent la passion érotique avec l'image de la croix : « *Amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso* » (Vallejo, 1988, p. 42).

En conséquence, il n'est guère surprenant que ses poèmes soient nommés chansons, symphonies, sonates, adagios, ritournelles, nocturnes, fantaisies et balades, pour ne nommer que ces quelques transpositions musicales du poème. De Greiff considère que la poésie a le même esprit que la musique : « *Poesía y música pares son y simultáneas y gemelas –siamesas–* » (De Greiff, dans : Jaramillo Agudelo, 2013, p. 466) et, en ce sens, le poème aspire à avoir, en premier lieu, une dimension musicale. Comme les symbolistes, De Greiff s'appuie sur la proposition poétique de Verlaine qui relevait l'importance de la musique dans le poème « *Art poétique* » (1874), en disant « *De la musique avant toute chose* » (Verlaine, 1882, p. 144). Comme Verlaine, De Greiff reprend la capacité expressive de la musique qui, en tout cas, est vague et subtile, mais suggestive puisqu'elle véhicule les impressions grâce au rythme et à la sonorité. Dans le poème, selon Verlaine, on doit donner la priorité au sentiment, au contraste, plus qu'à la symétrie artificieuse, et pour cette même raison, c'est de la musique (p. 145) :

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

La musique dans le poème est formée de mots qui sont autant des signes comme des sons ; et l'effet poétique cherche à stimuler une correspondance entre l'intériorité et le monde extérieur. La musique suggère plus qu'elle ne dit, puisqu'elle gratte les cordes intimes de l'être et recueille le sentiment qui se transforme à son tour en musique. La

musique ne peut communiquer que de cette manière, elle entre par l'oreille et envahit l'esprit, et le corps qui est à l'écoute, la sent et est alors invité à ce qu'elle propose, à la mélancolie, à la tristesse, à la douleur, ou au contraire, à la fête, à la danse et à l'amour. Finalement, l'auditeur se dépouille de lui-même, transgresse son espace physique et réel et se soumet à un nouvel espace spirituel et sensoriel.

Aussi cela n'a-t-il rien d'étrange que la poésie de León de Greiff découle, de prime abord, de la création d'un univers sonore. De Greiff s'appuie sur la sonorité et la signification des mots, il les connaît toutes, et il actualise les anachronismes, tout comme il introduit son propre vocabulaire, ce qui permet une transgression phonético-musicale qui rénove le discours des modernistes en prenant ses distances avec les modes d'expression antérieurs et permet d'avoir une voix personnelle. En vertu de ce qui précède, on pourrait dire que León de Greiff est à sa manière le premier avant-gardiste du pays, car il introduit la sensorialité musicale dans le poème qui est inhérente à sa manière de concevoir la poésie. Son projet d'avant-garde est le suivant : concrétiser la musicalité du langage dans le poème, afin qu'il ait les mêmes accents que la pièce musicale à laquelle il emprunte son nom. La relation avec la musique dépasse la thématique, car les mots servent d'instruments, ce qui implique une préoccupation pour les sons et la polyvalence de leurs sens. En d'autres termes, nous notons que la poésie de León de Greiff n'a pas une facette musicale équivalente à celle des modernistes qui ont conçu un langage musicalisé et suggestif proche de la musique. León de Greiff, par contre, procède à une hyperbolisation constante de l'effet musical, en se servant de figures poétiques qui amènent à leur paroxysme la logique musicale, au point de menacer le sens même du poème.

C'est cette sensorialité qui enveloppe l'univers érotique de De Greiff dont le fondement est l'extase des sens qui permet à l'être de comprendre le sacré et le profane, c'est-à-dire la vie dans sa perfection et son imperfection, et de trouver à la fois dans la passion amoureuse la manière de combler le vide de l'existence. Le poème « *Canción de la noche morena* » qui est inclus dans le livre *Variaciones alrededor de la nada* (1936), permet de comprendre comment tous ces éléments confluent dans cette œuvre (De Greiff, 2004b, p. 101) :

Canción de la noche morena

Mía fuiste, Xatlí, Noche Morena:

cuando la tempestad, la lluvia fría,
Te me diste , Xatlí, suave y bravía!
te embriagué en el negror de tu melena!
En tus pupilas brunas, Noche ajena,
luz de orbes trémula bullía,
y en tus pupilas brunas, Noche Mía...

Mía fuiste , Xatlí, Noche Morena!

Mía Xatlí, la Noche:— ávida ardía
en tus ojos la luz extraterrena
de las constelaciones, que enajena
mi sér y háceme prófugo del día
y de su luz atónita y vacía!

Xatlí, la Noche: en mis oídos suena
el sí bemol con que te diste, plena,

cuando la tempestad, la lluvia fría...

Xatlí, la Noche: arcángel y sirena,
Mansión de paz, VoráGINE sombría:
tbios aromas que Annabel olía...,
filtros de que mi psique se envenena...,
música triste, grávida de pena...,
música honda, henchida de alegría...!
Xatlí, la Noche, en mis brazos cabía:
todo cuánto soñó mi fantasía...

Mía fuiste, Xatlí, Noche Morena!

Un poème comme celui-ci va abonde dans le sens d'Eduardo Camacho qui dit à propos du thème amoureux dans l'œuvre de De Greiff que « *Quedaría incompleta cualquier semblanza de la poesía de León de Greiff si no se menciona el amor, el sensualismo, el lirismo de varios de sus mejores poemas.* » (2005, p. 94). Le seul titre du poème est déjà empreint d'un lyrisme notable, car le qualificatif de « *morena* » appliqué à la nuit, la personnifie et la rend proche par ce vocable chaleureux, puisque l'adjectif est normalement utilisé pour se référer gentiment aux femmes à la peau obscure¹³⁶. Dans le poème, l'érotisme est de nouveau connexe en phase avec la nuit, qui se métamorphose en Xatlí¹³⁷, la femme objet de la description. L'érotisme dans le poème s'inscrit dans l'évocation de la possession sexuelle par le locuteur de cette femme qui se donne à lui « *cuando la tempestad, la lluvia fría* », et dans ce que cette rencontre a représenté. Le refrain « *Mía fuiste Xatlí, Noche Morena* », qui prend une forme oralisée, réitéré aux vers 1, 8 et 25 et souligné par des expressions comme « *noche mía* » et « *te me diste* », insiste sur la possession amoureuse et physique de la femme. La description de l'extase se conjugue à partir de contrastes qui sont permis puisque cette chanson est structurée comme une évocation ; aussi la nuit de tempête et de pluie froide contraste-t-elle avec la douceur et la hardiesse de Xatlí et avec la lumière dans ses yeux, ardente et mouvante, quand elle se donne.

¹³⁶ Dans le contexte colombien, le mot « *morena* » se réfère autant aux femmes basanées qu'aux mulâtresses et aux Noires.

¹³⁷ Ainsi, comme dans ce poème le nom de Xatlí donné à une femme a des réminiscences indigènes, dans d'autres cas, les noms de femmes établissent des liens intertextuels avec ceux tirés d'œuvres d'autres auteurs, par exemple Annabel qui rappelle l'Annabel Lee de Poe, également reprise par Darío.

Un autre contraste réside précisément dans la relation don-
possession. Même si le locuteur précise que la femme se donne à lui,
c'est donc bien qu'il la possède, et le don qu'elle lui fait de sa personne
se mue en une forme subtile « *suave y bravía* » de le posséder à son
tour, puisqu'il est enivré, fugitif, empoisonné et plein du corps qui
l'enserme : « *en mis brazos cabía:/ todo cuanto sueño mi fantasía* ». Ce
ravisement est sensoriel, mais aussi passionnel, amoureux et mental.
Xatlí, qui est la nuit, l'entraîne loin du jour et remplit son vide. Est
également frappant le contraste entre le sacré et le profane, dans le III,
Xatlí étant à la fois archange et sirène : d'un côté, son union invite
l'homme à entrer dans un havre de paix que l'on pourrait interpréter
comme le ciel ; de l'autre, elle le fait pénétrer dans un tourbillon, forêt
obscur et mystérieuse qui symbolise le sexe de la femme. Tant le sacré
que le profane sont mêlés à un état de plénitude qui, ainsi que nous
pouvons l'interpréter dans le IV, est une musique triste, pleine
d'inconfort, mais aussi profonde et débordante d'allégresse.

La transsubstantiation en nuit de Xatlí, femme décrite comme parée
d'une grande sensualité, fait d'elle un espace, assimilé à la nuit, idéal
pour la jouissance, la fuite loin du jour, la rencontre de la musique et
la complétude. Matières qui comme nous l'avons vu sont réitératives
dans cette œuvre poétique et reposent principalement sur l'ordre
musical de la forme. La réitération d'une sonorité grave et posée de
phonèmes rend la nuit-femme enveloppante et inclusive, sonore comme
la pluie, la tempête et la musique. Tous les éléments constitutifs de
l'ambiance ont une sonorité musicale ; même le cri extatique de Xatlí à
l'instant de l'orgasme est décrit en Si bémol, au vers 15. La forme de la
chanson, avec ses refrains, ses rimes assonantes et ses allitérations,
non seulement confèrent au poème son ton mélancolique suggestif,

mais permet aussi de faire perdurer l'émotion de l'union passionnelle des amants qui contraste avec l'ambiance extérieure. Ainsi, face au jour vide, la nuit pleine ; par opposition à la tempête et au froid, la jouissance amoureuse et passionnelle ; enfin, la musique face à le non-sens.

7.3. Entre la réitération amoureuse et érotique, la réinterprétation et la réécriture

Il convient de signaler que cette compréhension de l'éros dans la poésie de León de Greiff a un rôle rénovateur dans la poésie colombienne, car elle utilise les motifs dérivés de cette thématique sans aucun zèle revendicatif face à la tradition. Comme nous avons pu l'apprécier, l'érotisme qu'elle contient a une implication directe sur la tentative de donner un sens à l'existence et, de cette manière, ne passe à aucun moment par la question de savoir si c'est bien ou mal, puisqu'il relève tout simplement d'une recherche vitale et poétique. Finalement, la grande question dans cette œuvre littéraire est adressée à la poésie ; et l'érotisme s'inscrit dans la poésie puisqu'il permet la rencontre avec soi-même, avec l'autre et avec l'univers, au travers de la musique, ou plus exactement de la musique de l'amour, comme nous pouvons le lire dans la « *Canción de la noche morena* ».

La chanson de l'amour motive la présence de l'éros. L'amour est la vie dans sa plénitude et l'extase passionnelle des corps est son

triomphe, l'accès direct à la complétude vitale. L'amour est une musique rénovatrice, une chanson qui se chante et qui se chante encore, ou mieux qui s'écoute, se sent, et s'écoute et se sent encore. L'amour a ainsi un caractère universel qui transcende l'être et le temps. Dans le poème « *Sonatina* » qui fait partie de la somme intitulée *Velero paradójico* (1957), est montrée cette conception de l'amour, en précisant qu'il est toujours le même, même si les amantes vont et viennent (De Greiff, 2004c, pp. 151-154) :

Sonatina

«*Cette chanson d'amour... qui toujours recommence.*»
Gérard de Nerval

Nunca la misma, pero la misma canción que siempre recomienza.
Corazón forajido! Corazón lacerado! Siempre vendido, siempre vencido, nunca
/rendido.

Corazón encendido! Siempre lasrado, siempre burlado y en jamás derrotado...
Canción de amor perenne, si las amadas, si las amantes se van y vuelven, huyen
/y renacen,

⁵ y se permutan y se rescatan, se subastan y se revenden,
si se fugan y tornan, se cambian y trastruecan y se transforman.
Son avatares? Son metamorfosis?

En odres nuevos añejo vino de amor inextinguible,
nunca abolible,
siempre deleitable,
nunca abominable,
siempre ineludible...
Nunca la misma, pero la misma canción que siempre recomienza.

Hoy es Eunóe si ayer fuera Agalí,
¹⁵ si Annabel otro ayer, si otro ayer Ulalume.
Hoy es Laúd si ayer fuera Xatlí.
Siempre Agalí, siempre Ulalume, siempre Annabel. Será Xatlí hasta nunca!
Hoy es Xatlí, si ayer fuera Aglaé.
Siempre Annabel, siempre Laúd, siempre Ulalume. Será Eunóe hasta nunca!

²⁰ Cuando no la que advenga. Si no la que retorne...
Corazón forajido! Siempre rendido, siempre vendido, siempre vencido y en
/jamás
derrotado!
Corazón encendido! Corazón lacerado! Siempre burlado, siempre lasrado y en
/jamás
apagado!

Canción de amor eterno, si las amantes, si las amadas están siempre latentes,
jamás ausentes, siempre constantes,
25 siempre inconstantes, jamás presentes:
eternidad, eternidad de los instantes,
fugacidad, fugacidad de los instantes...
Canción de amor eterno, si están siempre latentes las amadas y amantes!

30 Vén a mí, vén, Agláe, del pepló desceñido, del cinto desatado, de la boca
/esquivándose,
de la boca brindándose,
de los labios fundiéndose,
de los muslos rindiéndose,
de los brazos en cruz
35 para cerrarse contra mi pecho turbulento tizado de abenuz!

Vén a mí, vén, Agláe!
Y en tus ojos coruscos mis ojos grises vuélquense!
En los míos zozobre el cabrilleo de tu mirada en fuga!
En tus pupilas naufrague a pique mi pánico alborozo!
40 Tus ojos retozantes capten el estrabismo
de mis ojos en éxtasis cuando me doy a tí, cuando a mí te regalas...!
Vén, a mí, vén, Agláe,
—toda mi sed, todo mi ensueño y mi pasión y mi delicia delusiva!
Fonóe hoy, si antaño Magalí,
45 si Bibiana otro ayer, si otro ayer Melusina.
Zumurrud hoy, si ayer fuera Xatlí.
Siempre Xatlí, Bibiana siempre, siempre Lilith. Será Oriana hasta nunca!
Hoy Zumurrud, si fuera ayer Agláe.
Bibiana siempre, siempre Parrasia. Siempre Fonóe. Será Iseo hasta nunca!
50 Cuando no la que advenga. Si no la que retorne...

Nunca la misma pero la misma canción que siempre recomienza!
En odres nuevos añejo vino de amor inextinguible,
nunca abolible,
nunca abominable,
55 siempre ineludible,
siempre ineluctable.

En odres nuevos añejo vino de amor inexhaustible!
Vén a mí, Xáira!
Vén a mí, vén Xáira, y a que tu amor me rinda y a que mi amor te venza.
60 A que mi amor y que tu amor en sí mismos se quemen
—la doble salamandra incombustible—.

Vén a mí, vén, Adegá, del cinto desatado, del pepló desceñido, de la boca
brindándose,
de la boca esquivándose,
65 de los labios fundiéndose,
de los senos irguiéndose,

de los muslos rindiéndose,
de los muslos donándose,
de los brazos en cruz,
⁷⁰ de los brazos cerrándose,
de los brazos ciñéndose
contra mi torso turbulento, contra mi pecho delirante tizado de abenuz!

Vén a mí, vén, Aglae,
vén a mí, vén Xaíra: que amor a tí me porta, que amor a mí te trae...!

⁷⁵ Nunca la misma, pero la misma canción que siempre comienza...

Le poème « *Sonatina* » est composé alternativement d’heptasyllabes et de pentasyllabes, en succession irrégulière, sans perdre pour autant de l’intensité et de la continuité que réclame le contenu. Une structure présentant ces caractéristiques se prête aux variations des amours et à la succession des noms de femmes qui, si elles s’aimèrent intensément à un certain moment, s’éloignèrent à d’autres, mais la chanson de l’amour toujours recommence en détachant les syllabes de leurs noms: Eunoe, Ulalume, Aglae, Magali, Melusina, Zumurrud, Lilith, Annanel, Xatli et Bibiana. Ce sont des noms historiques, mythiques ou littéraires de femmes que le poème réunit parce qu’elles ont eu des amours idylliques ou tumultueuses; leur convergence amène le locuteur à reconstruire leurs amours, à leur donner un rythme, une succession et une alternance qui ne terminent jamais parce qu’elles seront toujours aimées. Cela donne un sens à la référence au vers de Gérard de Nerval: « Cette chanson d’amour qui toujours recommence » sur lequel repose cette sonatine qui cherche à définir l’amour à partir de l’auto-description de l’homme amoureux qu’est l’énonciateur, un homme dont l’essence est déterminée par son cœur et sa manière d’interagir avec la gent féminine. Vendu, il finit toujours par céder à l’amour ; vaincu, l’amour pourra toujours le dominer ; mais non pas désabusé, c’est-à-dire toujours disposé à livrer

le même combat. Avec un cœur qui peut être blessé, mais jamais vaincu. L'amour va et vient, presque toujours sous forme d'un nom, d'un visage et d'un corps de femme différents. L'amour reste pérenne et intact : « *nunca abolible, siempre deleitable, nunca abominable, siempre ineluctable* ». Ce *leitmotiv* fera apparaître l'arrière-fond érotique qui soutient cette intensité amoureuse qui assume son expression la plus sublime lors de l'extase sexuelle, puisque c'est alors qu'est inscrite dans l'être la marque indélébile. Chaque femme est unique à sa manière, et l'amour reste intact en passant de l'une à l'autre. La rencontre est la résurgence de cet « *añejo vino* ». Métaphore qui permet à la fois de comprendre l'amour comme festif, enivrant et exquis, et suggère aussi qu'il est cause de la soif du corps, qui est le désir.

L'amour-érotisme et les femmes apparaissent ainsi comme des chansons dans lesquelles s'insère la vie. La femme est aussi ivresse des sens, et par là-même, elle est musique. Les noms qu'elle porte sont en conséquence des mots pleins de sonorité, chacun étant une variation sur le thème de la chanson d'amour. Derrière ces noms figurent des femmes communes et courantes, réelles et mythiques, blanches, mulâtresses, métisses ou noires. Toutes donnent leur corps et leur être, les bras en croix. Ce geste symbolise l'abandon total. Tout comme la mort du Christ est le renoncement à la résistance et aussi le symbole d'une dimension sacrée inscrite dans la possession-don du corps. Les bras sont alors des étreintes qui se nouent et se ceignent, qui possèdent et conduisent les amants à l'union physique et spirituelle.

La musique de l'amour est une des musiques que León de Greiff a essayé de chiffrer dans sa poésie, la considérant comme la voie qui mène à la réalisation de l'être, à la connexion, à la possible écoute de

l'univers qui est à la fois l'autre et soi-même. Dans les poèmes amoureux, cette autre est la femme qui dans cette poésie est remarquable par son caractère. Alors que dans la poésie de Julio Flórez, nous trouvons des traits misogynes et chez des auteurs contemporains de De Greiff, comme Valencia, Castillo et Maya, une vision limitée et bidimensionnelle de la femme, belle et fatale, nous trouvons ici la femme traitée amoureusement. Elle est dans le poème nuit et chant ce qui, compte tenu de la signification de ces motifs, lui octroie une valeur singulière : elle représente l'amour et est aussi une passerelle vers la vie et la jouissance. Benjamín Mantecón Ramírez dans l'article « *León de Greiff : el tema del amor* », dit à propos de la femme dans l'œuvre de De Greiff ce qui suit : « *Nunca la mujer será cantada por León de Greiff en tono despectivo o peyorativamente y menos con desprecio, burla o escarnio.* » (1992, p. 430). Dans tous les cas, la femme est le reflet du désir et de l'être intime du locuteur qui, transformé par la passion, vibre avec elle à l'unisson.

Dans le poème « *Sonatina* », est également implicite l'idée que la musique est constituée d'un thème avec ses répétitions, variations et contrastes. En accord avec Luis Fernando Macías, dans son livre *León de Greiff; Quinta esencia de la poesía* (2015), l'œuvre de ce poète consiste en l'expression musicale du jeu de la vie au fur et à mesure de son déroulement (p. 80)¹³⁸. Comprendre cela amène à supposer que la

¹³⁸ Macías qualifie ainsi ce registre : « *Registro de lo que es, de lo que se piensa, de lo que se siente, de lo que se vive, de lo que se lee y de lo que se sueña. Vida y obra son una y la misma búsqueda del sentido. Frente a la pérdida de los valores ancestrales y a la inmanencia del nihilismo, la fuga: la de la música y la poesía como el goce de la contemplación inefable, hasta la intuición de la música de las esferas, el sonido que nace del silencio, el sentido que brota de la nada; la del vino, en la embriaguez de los sentidos, mientras llega la noche que jamás termina; la del amor, como la realización*

poésie de De Greiff se comporte comme une composition musicale, si bien qu'en tant qu'écriture elle débouche sur la réinterprétation et la réécriture qui, comme une galerie infinie de miroirs, reflète consécutivement le même motif et finit par créer des contrastes singuliers, énigmatiques et profonds. Une chanson, un poème de De Greiff ou toute autre pièce musicale n'existent que pour que quelqu'un les interprète –en l'occurrence, le poète ou le lecteur–. De cette manière, chaque interprétation est nouvelle et sera précédée et conditionnée par les interprétations antérieures. Finalement, le thème de la vie est toujours le même, et le poète ne fait que l'interpréter, avec ses diverses variations, ou parfois, en le contredisant pour l'exprimer d'une autre manière. Quoi de mieux que l'amour pour démontrer que la vie est cela, une itération constante et définitive de sa musique. L'amour érotique peut également s'interpréter de la sorte, comme une réécriture, car sans nouvelle rencontre, l'amour n'existe point ; l'autre n'est aimé qu'en vertu de la réitération de sa présence et de son affection. Dans « *Sonatina* », la femme permet de retrouver l'amour de la femme antérieure et de l'aimer de nouveau, avec ses variantes. C'est la possibilité du retour et de la remémoration du vécu, de sa réinterprétation. Aimer et aimer de nouveau est continuer de vivre. Écrire et continuer de vivre est réécrire, réinterpréter et réécouter.

del ser que se disuelve en goce o que se eleva al éxtasis de la nada que somos » (2015, pp. 80-81).

8. *Piedra y Cielo*, érotisation du poème, le corps de la femme et la nature américaine

Le style inimitable de León de Greiff donne « *una lección de libertad poética que airea la literatura colombiana* » (Bonnett, 2007a, p. 72) et ménage un accès à de nouvelles questions sur ce qu'est la poésie et sur ce qui devrait s'exprimer en son sein. Loin de toute intention grandiloquente et dans son incessante recherche pour restituer au mot sa musicalité, León de Greiff dit à ses contemporains et épigones que la poésie est la musique de la vie, et que le poète doit y répondre, conformément au lien qu'il noue lui-même avec le monde et la poésie. Les poètes du groupe de *Piedra y Cielo*¹³⁹, qui sont apparus

¹³⁹ Appelés ainsi car ils se sont réunis autour de la revue *Piedra y Cielo* qui a repris le titre d'un recueil de poèmes de Juan Ramón Jiménez, publié en 1919. Pour sa première livraison, Jorge Rojas allait publier le poème « *La ciudad sumergida* »; les autres œuvres sont à créditer à Carlos Martín, à Arturo Camacho Ramírez, à Eduardo Carranza, à Tomás Vargas Osorio et à Gerardo Valencia qui allait clore le cycle en mars 1940. *Piedra y Cielo* fut présenté dans le prologue du poème de Rojas comme « [...] l'entame d'une "entreprise spirituelle" consistant à faire connaître l'œuvre d'un groupe de nouveaux écrivains ». Les poètes piedracielistes ne se sont jamais considérés comme des intégrants d'un groupe littéraire, ni comme des membres d'une école spécifique, mais plutôt comme un groupe d'amis unis par des affinités culturelles et générationnelles. De fait, ils ont été affublés du surnom de *Piedracielistas* par Juan Lozano, poète d'une génération antérieure qui, dans un article de 1940, a durement critiqué la forme de ces nouveaux poètes de l'époque.

postérieurement dans le panorama colombien aux années 40 ont fait écho à cette idée. Ils ont cherché une poésie vitale qui, de même que celle de *Los Nuevos*, groupe auquel appartenait León de Greiff, voyait le jour en réponse à la grande ombre moderniste toujours présente. Parmi les poètes qui faisaient partie de *Piedra y Cielo*, on trouvait : Jorge Rojas¹⁴⁰, Eduardo Carranza¹⁴¹, Carlos Martín¹⁴², Arturo Camacho Ramírez¹⁴³, Darío Samper¹⁴⁴, Tomás Vargas Osorio¹⁴⁵ et Gerardo

¹⁴⁰ Jorge Rojas (Santa Rosa de Viterbo, 1911-Bogotá, 1955). Poète, membre correspondant de l'Académie Colombienne de la Langue et premier directeur de l'Institut Colombien de la Culture. En 1939, il a publié *La forma de su huida* et *La ciudad sumergida*, après quoi allaient venir *Rosa de agua* (1941), *Soledades I* (1948), *Soledades II* (1965), la pièce de théâtre *La doncella del agua* (1948), *Soledades III* (1985) et *Huellas* (1993). Dans la *Obra poética* publiée par Procultura, apparaissent en outre les livres : *Memoria de los días insólitos* (1958-1967), *Cárcel de amor* (1967-1976), et *Fue mi corazón, tredecésimas* (1979) et *Dos poemas* (1986) (cf. Rojas, 1986).

¹⁴¹ Eduardo Carranza (Apiay, 1913-Bogotá, 1985), Poète, professeur d'université et traducteur. Il publie son premier livre *Canciones para iniciar una fiesta*, en 1936. Il a dirigé diverses publications littéraires, donné des conférences dans les universités colombiennes, chiliennes et espagnoles et occupé plusieurs postes diplomatiques, principalement comme attaché culturel. Il a été membre à part entière de l'Académie colombienne de la Langue. Il a traduit, entre autres, des œuvres de Verlaine, de Paul Éluard et d'Apollinaire. Proche des poètes hispano-américains les plus importants de son époque comme Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Vicente Aleixandre, Damaso Alonso et Gerardo Diego, pour ne nommer qu'eux. Parmi ses œuvres les plus appréciées : *Seis elegías y un himno* (1939), *El olvidado y Alhambra* (1957), et *Epístola mortal y otras soledades* (1975).

¹⁴² Carlos Martín (Chiquinquirá, 1914-Tarragona, Espagne, 2008). Poète et universitaire établi en Europe de 1961 jusqu' à sa mort. Professeur de littérature, critique et essayiste en Europe. Parmi ses œuvres : *Territorio amoroso* (1939), poème publié dans les *Cuadernos de Piedra y Cielo*, *Travesía terrestre* (1942), *Es la hora* (1973), *El sonido del hombre* (1986) et *Hacia el último asombro* (1991).

¹⁴³ Arturo Camacho Ramírez (Ibagué, 1910-Bogotá, 1982). Poète, journaliste et diplomate. Sa première publication *Espejo de naufragios* remonte à 1935 : des années avant sa participation aux *Cuadernos de Piedra y Cielo* avec le recueil de poèmes *Presagio del amor* (1939). Autres œuvres de sa plume : *Oda a Carlos Baudelaire* (1945), *Límites del hombre* (1964) et *Carrera de la vida* (1976).

¹⁴⁴ Darío Samper (Guatèque, 1909-Bogotá, 1984). Poète, journaliste et diplomate. Sa poésie a tourné autour des thèmes sociaux, populaires et de l'engagement politique : elle fut, en outre, empreinte d'américanisme. Parmi ses œuvres : *Cuaderno del trópico* (1936), et *Habitante de su imagen* (1940).

¹⁴⁵ Tomás Vargas Osorio (Oiba, 1908-Bucaramanga, 1941) : Poète, conteur, essayiste et journaliste, membre du groupe *Piedra y Cielo*. En 1939, dans le cadre des

Valencia¹⁴⁶. Comme preuve de la distance prise par ces poètes avec les modernistes, nous avons les mots d'Eduardo Carranza dans le texte « *Un caso de bardolatría* » (1940)¹⁴⁷ dans lequel il a écrit ce qui suit sur l'œuvre de Valencia :

Le faltan a su obra trascendencia vital, palpitación sanguínea, pulsos humanos. Está lastrada su poesía de elocuencia ideológico-verbal. Es un impasible arquitecto de la materia idiomática cantando a espaldas de su tiempo y de su pueblo. Es un retórico genial si se quiere al servicio de un poeta menor. (Cit. par Bonnett, 2007a, p. 71).

Cuadernos de Piedra y Cielo, apparaît son poème *Regreso de la muerte* dans lequel, dans un langage simple et suggestif, il a démontré son penchant tout particulier pour le thème de la mort. Son œuvre limitée a été compilée entre 1944 et 1946. En plus des poèmes, il a publié plusieurs essais comme : *Huella en el barro* (1938) et *La Familia de la angustia* (1941).

¹⁴⁶ Gerardo Valencia (Popayán, 1911-Bogotá, 1994). Poète, dramaturge et universitaire. Sa poésie s'est caractérisée par une expression « libre de toute affectation, de toute rhétorique, de toute recherche » (Bonnett, 2007a, p. 79) qui exaltait l'émotion quotidienne et l'amour. En 1940, dans les *Cuadernos de Piedra y Cielo*, son recueil de poèmes *El ángel desolado*. Autres œuvres personnelles : *Un gran silencio* (1967) et *El libro de las ciudades* (1972).

¹⁴⁷ Entre mars et juillet 1938, Eduardo Carranza publie, dans la *Revista del Rosario* et dans la revue *Pan* un article où, d'une part, il critique le legs moderniste et, d'autre part, porte aux nues l'œuvre du poète Eduardo Castillo, le désignant comme précurseur du *pedracielismo*. Trois ans plus tard, en juin 1941, Carranza revient sur le thème et, dans un autre article publié cette fois dans le journal *El Tiempo*, fait de nouveau l'éloge de l'œuvre de Castillo, rabaissant en même temps l'œuvre d'autres poètes, tout particulièrement celle du fameux moderniste Guillermo Valencia qu'il qualifie de froide et parcheminée. Un mois plus tard, Baldomero Sanín Cano allait prendre la défense de son cher ami Guillermo Valencia et critiquerait dans un article intitulé « *En torno a las nuevas críticas. Guillermo Valencia y el espíritu* » les jeunes *Pedracielistas* en les nommant, sans mentionner Carranza, « trapézistes du concept et des métaphores tournant le dos à la nature » (Jiménez, 2002, p. 121). En réponse à Sanín Cano, Carranza, de nouveau dans *El Tiempo*, prend le contrepoint avec « *Bardolatría* » : article dans lequel la première chose qu'il fait est de signaler Sanín et Valencia comme des littérateurs du dix-neuvième siècle (appartenant à un passé culturel déjà lointain) et s'en prend de nouveau au style du second plaçant au-dessus l'œuvre d'un poète plus émotionnel comme le fut Porfirio Barba Jacob. Jiménez Panesso (2002, p. 121) indique que la polémique entre Carranza et Sanín Cano, critique et intellectuel le plus éminent de cette époque, fut bénéfique pour la génération *pedracielista* en termes de visibilité.

De cette manière les *Piedracielistas* ont cherché à mettre en œuvre une transformation de la poésie colombienne dans les années 40, qui prétendait, en premier lieu, en terminer avec l'influence hégémonique de la poésie, de la personnalité et de la figure de Guillermo Valencia. C'est-à-dire d'en arriver à cette vitalité ou « *palpitación sanguínea* » dont parle Carranza et, en second lieu, sortir la poésie des cercles intellectuels élitistes. Telle fut la déclaration qui apparut dans la première livraison de *Piedra y Cielo* : « *ya es hora de que nuestra poesía sea sopesada y medida y se lance resueltamente a la conquista de sus ocultas y permanentes minorías* »¹⁴⁸ (Rojas, 1972, p. 8). Piedad Bonnett, dans l'article pour la *Gran Enciclopedia de Colombia* intitulé « *El piedracielismo* » relate cette entreprise de la manière la suivante :

[...] *al intelectualismo de Valencia, a la altisonancia de su retórica, a su vocabulario preciosista, opusieron un lenguaje sencillo, ágil, cuya transparencia era apenas matizada por el efectismo metafórico. Al cosmopolitismo, logrado a través de las alusiones a culturas exóticas y al mundo grecolatino y a su afrancesamiento, opusieron un nacionalismo a ultranza y un fervor poético por la madre España. Al peso conceptual, la intención de hacer « poesía de ideas », el piedracielismo enfrentó su voluntad romántica, su deseo de aproximarse al mundo de lo afectivo, de lo mágico, de lo inexplicable por vía de la razón* (2007a, p. 72).

Dans cette recherche, comme le dit Bonnett, la première grande influence est venue d'Espagne, puisque les poètes ont accueilli comme modèle l'œuvre de Juan Ramón Jiménez¹⁴⁹ et, en outre, ont suivi de

¹⁴⁸Est important de noter que le terme « *minorías* » était utilisé par Juan Ramón Jiménez pour se référer aux lecteurs de poésie puisqu'ils sont peu nombreux et aussi en vertu de l'idée que la poésie s'apprécie individuellement et non pas en suivant le vulgus. Deux dédicaces de ses anthologies sont historiques : « *A la inmensa minoría* », « *A la minoría siempre* » (cf. Jiménez, 1969).

¹⁴⁹Juan Ramón Jiménez Mantecón (Moguer, 1881-San Juan, Puerto Rico, 1958). Poète espagnol et Prix Nobel de Littérature, il a eu une ample trajectoire au cours de laquelle il a écrit une vaste œuvre littéraire. Selon ses critiques, ses attitudes poétiques sont passées par trois étapes. Une sensitive (1898-1915) marquée par les

près les poètes espagnols de la génération de 27¹⁵⁰ et, à travers eux, ont redécouvert les classiques de la péninsule comme Garcilaso de la Vega¹⁵¹, San Juan de la Cruz¹⁵², Francisco de Quevedo¹⁵³ et Luis de Góngora. Paradoxalement, la tentative rénovatrice des *Piedracielistes* a fini par dériver vers une poésie qui en termes formels n'a pas semblé aller vers une grande rénovation et, de prime abord, s'articulait

influences de Bécquer, le Symbolisme et le Modernisme qui a donné des œuvres comme : *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904), *Elegías* (1907), *La Soledad Sonora* (1911), *Pastorales* (1911), *Laberinto* (1913), *Platero y yo (elegía andaluza)* (1914) et *Estío* (1916). La seconde époque dite intellectuelle serait celle qui a pour motif et symbole principal de son œuvre la mer. Sont à rattacher à cette période les recueils de poèmes : *Diario de un poeta recién casado* (1916), *Primera antología poética* (1917), *Eternidades* (1918) et *Piedra y Cielo* (1919). L'étape véritable, la troisième (1937-1958) correspond aux textes écrits lors de son exil en Amérique pendant lequel il a écrit les livres : *Animal de fondo* (1949), *En el otro costado* (1936-1942) et *Dios deseado y deseante* (1948-49).

¹⁵⁰Les poètes piedracielistes ont connu les Espagnols de la génération 27 grâce au livre *Poesía española : antología* (1915-1931) que l'on doit à Gerardo Diego qui incluait les poètes : Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel de Altoaguirre et Luis Cernuda. A cet égard, Carlos Martín dit : « Nous avons découvert un soir le sens fécond de l'*Antología de la nueva poesía española* (sic), publiée par Gerardo Diego en 1932 et qui a été un évènement décisif sur notre route » (1988, p. 94).

¹⁵¹Garcilaso de la Vega (Toledo, 1501-Nice, 1536). Poète, militaire et courtisan, un des grands représentants du Siècle d'or espagnol. Introduceur de la poésie italienne dans le milieu espagnol. Adeptes d'une poésie pastorale dont les thèmes les plus originaux sont de nature amoureuse, érotique ou mélancolique et sentimentale. Sa chanson la plus fameuse est *A la flor de Guido*. Il a créé la strophe appelée *lyre* et popularisé l'usage de l'hendécasyllabe libre.

¹⁵²San Juan de la Cruz (Fontiveros, 1542-Ubeda, 1591). Le plus grand poète mystique espagnol. Son œuvre est d'inspiration biblique et ajoute aux références religieuses un langage symbolique qui donne à ses vers un ton hautement suggestif. Ses poèmes les plus fameux sont *Noche oscura*, *Cántico spiritual* et *Llama de amor viva*, composés entre 1577 et 1578 et complétés dans les années ultérieures.

¹⁵³Francisco Quevedo (Madrid, 1580-Villanueva, 1645). Poète du Siècle d'or espagnol. En plus de son œuvre, il est connu pour son caractère atrabilaire et pour son inimitié avec Luis de Góngora, autre grand de son époque. Il a été très prolifique ce qui a rendu difficile la systématisation chronologique de son œuvre. En 1605, Pedro de Espinoza recueille quelques-uns de ses poèmes dans *Flores de poetas ilustres*. A composé de la prose et des poèmes sur des thèmes variés : amoureux, satiriques et moraux. Il a écrit des parodies et des sarcasmes contre le cultisme, des fantaisies morales et picaresques, de la prose historique et politique et une grande quantité de commentaires et de critiques sur la situation politique et morale de son époque.

parfaitement avec le modernisme. C'est en ce sens que le critique Gutiérrez Girardot les met au pilori en disant que l'exploration des influences globales des *Piedracielistes* les a amenés à recueillir une fois encore l'héritage de Rubén Darío : « *habían atravesado el mar, y en la Península maternal habían recogido los frutos de los frutos que había llevado Rubén Darío* » (Girardot, cit. par Bonnett, 2007, p. 71).

Gutiérrez a raison lorsqu'il souligne un certain retard dans les idées des *Piedracielistes* qui coïncide avec une attitude conservatrice de la part des intellectuels colombiens d'alors, qui les amenait à accueillir avec réticence toute idée neuve, même quand il s'agissait de développements propres comme ceux de Silva, Barba Jacob, López et De Greiff, qui bien que connus et admirés n'étaient pas nécessairement très diffusés. A cela s'ajoute qu'ils étaient fermés aux « ismes » qui faisaient de l'Amérique latine de cette époque un bouillon de culture pour les nouvelles conceptions littéraires, et tout particulièrement poétiques¹⁵⁴. Toutefois, l'appréciation de Gutiérrez semble ignorer que même si Juan Ramón Jiménez, poète inspirateur de la proposition des *Piedracielistes*, était parti du modernisme de Rubén Darío, dès la publication de son livre *Piedra y Cielo*, sa voix avait désormais des accents décantés qui, s'ils combinaient modernisme et symbolisme, y associaient aussi son intérêt pour une poésie essentialiste qui tentait de se dépouiller de la beauté ornementale et extérieure. Juan Manuel Roca dans son livre *Galería de Espejos* (2012), ne se fie pas non plus à la première poésie de Rojas et de ses suivants, lorsqu'il dit que : « *La*

¹⁵⁴Ici, nous nous référons à des mouvements d'avant-garde comme le *Créationnisme* de Huidobro, l'*Ultraïsme* de Borges, le *Stridentisme* de Manuel Maples Arce, ceci sans compter les mouvements mondiaux auxquels nous nous sommes déjà référés dans le quatrième chapitre.

demasiada “trascendencia vital” el exceso de “palpitación sanguínea” y de “pulso humano”, sea esto lo que sea, hacen empalagosos sus versos. » (p. 132). Et se référant à l'œuvre initiale de Carranza, il dit qu'il a l'impression que le poète « *metiera en un sombrero las mismas palabras: jardín, muchacha, alondra, azul, celeste, jazmín, melancolía, arroyuelo, etcétera, y luego agitara su gorro para sacar al azar algunas de esas palabras de pretensiones líricas y disponer de ellas en el poema.* » (p. 133).

Même s'il est vrai que les débuts des *Piedracielistes*, comme le dit Roca, n'ont pas nécessairement laissé de grands poèmes à la postérité, et qu'ils sont parfois mièvres, on ne doit pas oublier que leur initiative a permis que la poésie colombienne incorpore la préoccupation de l'identité américaine, ce qui était alors non négligeable, puisque la poésie lyrique nationale ne s'était pas encore laissé influencer par ce vent rénovateur qui balayait déjà d'autres latitudes du continent. En accord avec Carlos Martín qui écrit le texte sur le mouvement auquel il a appartenu pour *El Manual de la Literatura colombiana* intitulé « *Piedra y Cielo : ¿Qué se hicieron las llamas de fuegos encendidos?* » (1988), les *Piedracielistes* ont trouvé, en se rapprochant de l'Amérique, l'horizon poétique pour leur désir de rénovation et ont découvert

postérieurement les poètes latino-américains, principalement César Vallejo¹⁵⁵, Gabriela Mistral¹⁵⁶ et Pablo Neruda :

Así nos despertamos a la nueva conciencia americana de autodefinición y de anhelo por conocer y definir la tierra y su habitante. Conciencia que constituye nuestro gran hallazgo, el descubrimiento de la inmensa cantera de materiales autóctonos, efectuado por primera vez, en forma colectiva, después de algunos pasos perdidos (Martín, 1988, p. 97).

De cette manière, cette poésie qui initialement a revendiqué les racines espagnoles de la langue, en se basant principalement sur les voix des poètes de la péninsule, a fini par dériver vers une dévotion sans état d'âme à « *los valores nacionales del espíritu y la tierra* » et à la « *fidelidad a un destino poético* » (p. 92). Carlos Martín ajoute qu'ils ont compris avec André Malraux que la culture ne s'hérite pas, qu'elle se conquiert, et que son besoin de trouver une identité avec sa poésie s'est

¹⁵⁵César Vallejo (Santiago de Chuco, Pérou, 1892-Paris, 1938). Poète, conteur, romancier et chroniqueur. Sa poésie s'inscrit dans l'expérimentation mise en marche par les mouvements avant-gardistes du début XX^e siècle, sans mettre de côté l'émotion et l'expressivité, et servi par un style assez original. Son premier livre, *Los heraldos negros* (1918) l'installe immédiatement dans le panorama littéraire péruvien et universel. Ses idées politiques, d'essence communiste, l'obligent à s'exiler au Pérou et à aller en France d'où il sera plus tard expulsé. En octobre 1922, apparaît *Trilce*, livre fondamental de la poésie avant-gardiste latino-américaine, dans lequel le poète s'impose comme porte-drapeau d'une nouvelle poésie basée sur les sentiments de détresse, de discordance et d'absurde. Les préoccupations littéraires de Vallejo finissent par céder le pas à des préoccupations politiques, ce qui en fait un écrivain militant. Sa production la plus notable de cette époque est *España, aparta de mí este cáliz*, publiée à titre posthume en 1939. Ses œuvres en prose sont, entre autres : *Escalas melografiadas* (1923), *Fabla salvaje* (1923) et *El tungsteno* (1931). En 1939, est publiée *Poemas humanos*, œuvre éditée avec plusieurs écrits récupérés après la mort du poète.

¹⁵⁶Gabriela Mistral (Vicuña, Chili, 1889-New York, 1957). Poétesse chilienne dont le nom réel était Lucila Godoy Alcayaga. Première latino-américaine à gagner le Prix Nobel, en 1945. C'est en 1914 qu'elle est reconnue comme poétesse quand elle remporte les jeux floraux de Santiago, avec son poème « *Sonetos de la muerte* ». Parmi ses œuvres : *Desolación* (1922), considérée comme son œuvre maîtresse, *Ternura* (1924), *Tala* (1938) et *Lagar* (1954). Ses incursions dans la prose, en particulier ses lettres et certains articles de presse, ont été recueillies dans *Contando a Chile*, daté de 1957.

surajouté à la conviction héritée de Rilke¹⁵⁷ selon laquelle : « *la experiencia es el fundamento de la creación artística* »¹⁵⁸ (p. 101). En concevant la poésie comme le résultat d'une expérience propre et en voulant lui faire perdre de sa hauteur rhétorique, les *Piedracielistes* y trouvent un espace adéquat, non seulement pour répondre à la question de leur labeur poétique, mais aussi pour se définir comme Américains :

Se pasó poco a poco de lo esteticista, atemporal metafísico, para la gran minoría, a lo realista, temporal, impuro para la gran mayoría. Sumando antecedentes se llegó al concepto de la poesía en que prima el hombre concreto, anecdótico, con sentido social, cotidiano, existencial (Martín, 1988, pp. 99-100).

Effectivement, et tout comme Juan Ramón, les *Piedracielistes* ont instauré la poésie comme un acte créatif à partir de la contemplation d'un milieu qui, dans leur cas, s'inscrit dans la géographie et le paysage américains. Ou selon les termes d'Eduardo Carranza qui parvient à « *aunar lo épico y lo lírico para expresar lo americano –hombre, paisaje, pasado, porvenir–* » (Carranza, cit. par Martín, 1988, p. 121). Cet intérêt donne lieu à la description de la réalité américaine à partir de ce signifie se sentir et en être partie intégrante. David Jiménez dit à ce propos que :

La poesía de Piedra y Cielo parece un regreso a la imaginación orgánica, floral, edénica. El piedracielismo quiere hacer del poema una fiesta de

¹⁵⁷Carlos Martín souligne dans son article sur les *Piedracielistas* qu'ils ont, en outre, lu des poètes comme Rubén Darío, Walt Whitman, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry et André Breton, en plus des Espagnols (cf. Martín, 1988).

¹⁵⁸Il fait référence aux textes les suivants qu'ils ont lu chez Rilke : *Cartas a un joven poeta* (1929) et *Los Cuadernos de Malte Laurids Bridge* (1910) (cf. Martín, 1988, p. 101).

puras sensaciones y escoge cuidadosamente su léxico poético en un intento de resaltar la sensualidad de las palabras por encima de su función conceptual (2005b, p. 47).

La sensualité recherchée dans les poèmes *pedracielistes* tente de déclencher chez le lecteur des *stimuli* qui le rapprochent de la description en provoquant une émotion. Pour que le poème enclenche une intériorisation de l'essence des choses en multiples dimensions, est nécessaire un traitement particulier du langage qui consiste en une métaphorisation active selon laquelle chaque mot nomme quelque chose de réel qui le rattache à son tour à un sentiment. C'est à cela que se réfère précisément David Jiménez lorsqu'il dit que cette poésie est « une fête de pures sensations ». En comprenant la poésie comme une contemplation « amoureuse » du milieu, on tente d'accéder pleinement à l'essence de ce qui est observé, c'est-à-dire à sa beauté. Il y a alors une motivation amoureuse et érotique dans le poème. L'érotisme se présente dans la poésie *pedracieliste* comme une transposition de ce que la mystique entend comme la chair transcendée, en d'autres termes comme une essence recherchée et obtenue. Pour autant que l'érotisme se fonde sur l'union charnelle et/ou spirituelle avec l'autre, la poésie *pedracieliste*, tout comme l'acte érotico-amoureux, trouve dans la compénétration des choses sa véritable essence.

8.1. La femme comme métaphore tellurique

En conséquence, le rôle d'éros conduirait à l'aspiration d'une poésie pure qui, dans la poésie *pedracieliste*, resserrerait le lien entre la

contemplation et le désir. Pour ce motif, le désir et l'amour que la femme éveille, motifs toujours poétiques, se muent en un filon idéal pour le jaillissement du poème. Dans l'œuvre piedracieliste, la femme est belle *en soi* : indépendamment de si elle est blanche ou noire, riche ou pauvre, fraîche ou fanée, car ce qui importe c'est son être. Conformément à ces critères, le sujet de l'observation perd de sa valeur relative pour être interprété dans une dimension exempte de matérialité : ce qui signifie qu'on tente d'atteindre une plus haute dimension de l'humain, empreinte de transcendance, et par là même plus significative. C'est ainsi qu'apparaît la métaphore tellurique pour représenter la femme, car en la décrivant à partir de transferts d'éléments et de caractéristiques de la nature, on peut en dire plus sur sa personne et transcender sa dimension matérielle et humaine.

Faire du corps de la femme la métaphore d'un territoire, bien sûr parcouru, ou d'un paysage, évidemment observé, est alors récurrent. Territoire ou paysage où l'on distingue monts, vallées, arbres, fleurs, rivières, etc., et où règnent les éléments naturels, comme tout particulièrement l'air et l'eau. Le corps de la femme est donc exubérant, beau, sensuel, tellurique, praticable, observable, agréable comme le territoire, et son esprit et sa féminité reçoivent les épithètes d'indéchiffrable et de mystérieux, de fort et de passionné, de doux et de sensuel : offert comme s'offre la nature. Dans le sonnet « *Muchacha como isla* », de Eduardo Carranza, tiré du livre *Azul de ti* (1937-1944), on apprécie cette métaphorisation tellurique de la femme (2013, p. 66) à laquelle étaient affectionnés les *Piedracielistes* :

Fiel a un destino de isla deseada,
tienes brazos alegres de bahía
y una playa de tierna melodía

en tu voz, de palmeras sombreada.

⁵ Pues te ciñe una mar apasionada
y te sueña mi azul marinería,
yo te nombro en mi dulce geografía
Tierra del Beso, Islaflordorada.

Tienes de espuma nácar la sonrisa,
¹⁰ y en ti vuela holanes como brisa
bajo un cielo alto de palabras mías.

Isla que dora un clima adolescente:
hacia ti va la proa de mi frente
y a ti canto a la sombra de los días.

Ce poème montre la femme comme un être beau et sensuel qui éveille le désir amoureux du locuteur. La comparer avec une île permet d'intensifier l'idée de sa virginité et de sa pureté d'adolescente. L'isotopie de la mer se rapporte principalement au désir du locuteur qui déclare sa « *marinería* » et qui, comme la mer, l'entoure passionnément. La mer est un élément qui explicite la force du désir, tout comme le poème, car les mots chantent la beauté de la jeune fille. En décrivant la femme comme un territoire, celui qui l'observe se situe comme un possesseur de cette beauté, tandis que durant le parcours contemplatif non seulement il lui donne sa dimension, mais aussi un nom : « *Yo te nombro en mi dulce geografía/ Tierra del Beso, Islaflordorada* ». L'homme observe, parcourt, chante et finalement nomme et possède : la femme est passive, se laisse observer, découvrir, chanter, nommer et posséder. Bien que n'étant pas seulement un corps, les éléments de la nature qui la décrivent lui donnent des qualités d'allégresse, la voix, le rire et son adolescence.

L'éloge à l'adolescence revient dans cette poésie, mais biaise la compréhension de la femme en tant qu'être social. De l'idée d'une femme belle parce que jeune, on passe à l'idée d'une femme qui souffre

d'un manque de conscience. A la différence du poète, elle est étrangère à sa propre beauté, à la force tellurique de son corps et à sa dimension transcendante. La métaphore tellurique –parfois céleste– permet de montrer une vision raffinée à partir d'un idéal de la femme considérée comme pure, belle, disponible et passive¹⁵⁹. Pour le poète, la femme se révèle pleine de mystères et de complications, mais finalement attractive pour l'esprit masculin, aventureux et conquérant. La femme est décrite comme un territoire enchanté et onirique : elle est parfaite et primitive. Dans le poème « *Momentos de la doncella* » de Jorge Rojas, tiré du livre *Rosa de agua (sonetos 1937-1947)*, l'on peut apprécier cette vision de la femme (1986, p. 69).

Dormida así, desnuda, no estuviera
más pura bajo el lino. La guarece
ese mismo abandono que la ofrece
en la red de su sangre prisionera.

⁵ Y ese espasmo fugaz de la cadera
y esa curva del seno que se mece
con el vaivén del sueño y que parece
que una miel tibia y tática lo hinchiera.

¹⁰ Y esa pulpa del labio que podría
nombrar un fruto con la voz callada
pues su propia dulzura lo diría.

Y esa sombra de ala aprisionada
que de sus muslos claros volaría
si fuese la doncella despertada.

¹⁵⁹A propos de la forme dont Eduardo Carranza décrit la femme, María Mercedes Carranza, sa fille, poétesse et critique dit que dans cette poésie son père « se complait à décrire la beauté féminine au travers de la nature. L'adolescente de Carranza est bien particulière, différente de la femme fatale du modernisme ou de la femme languide et malade des symbolistes et des romantiques. Les jeunes filles de Carranza sont allègres, vitales, radieuses de jeunesse, fruitées et, dans les premiers moments de sa poésie, objets d'extase et d'admiration jubilatoire » (Carranza, 2013, p. 25).

Dans ce poème, comme dans d'autres poèmes *piedracielistes*, tout va pour le mieux du monde. La poésie est toujours enchantée comme la femme endormie. Elle peut être décrite dans sa beauté qui est d'autant plus mystérieuse qu'elle s'offre placidement à la contemplation. Sont nommées des zones érogènes du corps de la femme comme ses seins, ses cuisses, ses hanches et ses lèvres : toutefois, l'érotisme se dilue dans la contemplation. Si on interrompait la contemplation, par l'éveil de la jeune fille, on perdrait la beauté, l'harmonie et la pureté de son être. Le fait qu'elle soit endormie, c'est-à-dire complètement étrangère, est pour le locuteur la véritable nudité, même si elle est vêtue. En effet, ce n'est que dans le dépouillement de soi-même qu'est la nudité, que réside la pureté ou l'essence.

On peut voir dans la poésie lyrique des *Piedracielistes* comment l'érotisme qui sert de substrat au poème mène à la réalisation de l'idéal de la poésie pure emprunté à la poésie de Juan Ramón Jiménez. Le mécanisme érotico-amoureux d'approche contemplative de la femme et des choses suit la consigne de la restitution de son essence. C'est pour cela que les motifs qui apparaissent dans le poème sont objet de passion et de désir. Il s'agit donc d'une poésie passionnée qui désire tout appréhender à partir d'une dimension plus haute, en l'approfondissant et en s'en compénétrant. Ainsi, entrer dans une certaine communion avec la femme, la nature, le sentiment ou l'un quelconque des éléments dont parlent les *Piedracielistes*, c'est les contempler dans leur dimension éternelle, dimension transcendante qui dépasse les dimensions physique et temporelle. Mais cette érotisation du poème est aussi une manière de s'imprégner de la poésie elle-même, puisque le dessein de la poésie est de pénétrer l'essence et

la beauté de ce qui est observé. La poésie est précisément dans la réalisation du dessein poétique.

Dans le poème « *Eternidades* » (1916-1917), partie 5, Juan Ramón Jiménez assoit son idée de la poésie comme pure observation de la nudité qui disparaît dans le transit de l'expérience et réapparaît dans l'appréciation de la poésie. Cette conception de la poésie a été la boussole de la génération *pedrascielista* :

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
5 de no sé qué ropajes;
y la fui odiando sin saberlo.
Llego a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
10 ...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua
Creí de nuevo en ella
15 y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

(Jiménez, 1969, p. 246)

Est ici sous-jacente l'image d'une femme qui équivaut à la poésie, ce qui permettra au locuteur de montrer son approche et sa relation avec elle. De cette manière, on peut apprécier le temps qui passe entre l'enfance et l'âge adulte, quand elle assume différentes formes, suscitant des réactions distinctes chez qui la décrit. La poésie d'innocente devient fastueuse et ensuite innocente-nue, de telle sorte qu'il semblerait que l'arrivée à sa majorité ne lui permet pas une

évolution, mais une involution, un retour aux sources. Pour ce motif, la nudité acquiert son sens à la fin, car si dans l'innocence de l'enfance cette poésie-femme a pu être nue, cette innocence l'exonérait de la conscience érotique de cette nudité, comme à la fin, lorsqu'après un long itinéraire, on en revient à une innocence consciente, c'est-à-dire que ce qui est primitif et original est vrai. La poésie est donc comme la femme nue, elle révèle son innocence et son ancienneté. Le locuteur-poète qui s'est vu mêlé à différentes manières de concevoir la poésie, finalement trouve son sens, tandis qu'avec la révélation de cette nudité il capte la nature essentielle, transcendée, qui l'amène d'une certaine manière à sa propre transcendance : « ¡Oh pasión de mi vida, poesía/ desnuda, mía para siempre! » (§ 17-18).

Résulte de ce poème l'idée d'une poésie sans atours, sans artifices, que les *Piedracielistes* ont tenté de découvrir face à la rhétorique moderniste qui continuait à s'imposer en Colombie, alors que sous d'autres latitudes, c'était déjà une chose du passé. Dans leur étape initiale, ils ne sont pas parvenus à un haut niveau de perfection et, souvent, leurs poèmes semblent délirants, tandis qu'ils s'engluent dans leur idée de pureté, non seulement par le choix de leurs mots « lyriques », comme le disait Roca dans sa plaisanterie sur le chapeau, mais aussi en distorsionnant la réalité, l'embellissant toujours. D'une certaine manière, ils finissent encore dans le ciel rhétorique, car tout est prodigue et flamboyant. Les tristesses, solitudes et les désillusions sont relativisées, car tout sentiment dans sa forme pure est beau aussi et poétique. Le seul qui détone est peut-être le poète qui se sait terrestre et limité et doit aller à la rencontre de la poésie pour y trouver sa transcendance. Le « *Soneto con una salvedad* » d'Eduardo Carranza, qui

est aussi tiré du livre *Azul de ti* (1937-1944) est une ode à cette idée (2013, p. 77) :

Todo está bien: el verde en la pradera,
el aire con su silbo de diamante
y en el aire la rama dibujante
y por la luz arriba la palmera.

Todo está bien: la frente que me espera,
el agua con su cielo caminante,
el rojo húmedo de la boca amante
y el viento de la patria en la bandera.

Bien que sea entre sueños el infante,
que sea enero azul y que yo cante.
bien la rosa en su claro palafren.

Bien está que se viva y que se muera.
El sol, la luna, la creación entera,
salvo mi corazón, todo está bien.

Le dernier vers de ce sonnet, « *salvo mi corazón, todo está bien* » (§ 14), restera pour longtemps dans l'histoire de la poésie colombienne, une des attitudes les plus optimistes qu'ait eues cette poésie¹⁶⁰. Mais pour en revenir à l'érotisme, il est intéressant d'observer qu'à la base de cette idée de la poésie subsiste une vision érotisée des choses,

¹⁶⁰ Par exemple, ce vers est utilisé par Juan Manuel Roca dans un article dans lequel il refuse le sobriquet de « désenchantés » qui a été donné à sa génération, ce qui à son avis est une erreur. Roca dit qu'on ne peut pas les appeler « désenchantés » car ce n'est pas distinctif, en ce sens que toute la poésie colombienne est désenchantée : « *Creo que para que haya desencanto tuvo que haber primero algún encanto y ninguna generación colombiana en lo que va de su vida republicana ha estado encantada. Por lo cual, ese nombre le vendría bien a los más destacados de "Los Nuevos", que intentaron acoplarse a la modernidad mostrando su desencanto frente a un país que Baldomero Sanín Cano llamó una "república fósil". También resultarían desencantados de la vida literaria aldeana del país los poetas y escritores del grupo de "Mito" en los años cincuenta, cuando fundaron su revista paradigmática. O los nadaístas, que plantearon su fobia a la solemnidad y a las tradiciones nacionales, que en sus inicios afirmaron descreer de todo y se mostraron en lo social y en lo estético como una secta de auténticos desencantados. A todas estas, a lo mejor los únicos encantados fueran algunos de los poetas de "Piedra y Cielo" cobijados bajo el aserto de su líder Eduardo Carranza: "salvo mi corazón todo está bien".* » (Roca, 2012).

puisque tout est sujet d'appréciation, et il faut une compénétration profonde de tout si on veut passer à la possession. Ce n'est que par la contemplation des choses qu'on parviendra à en capter l'essence, à en pénétrer la nature profonde et à se reconnaître comme partie intégrante. D'une certaine manière, comme le dirait Bataille, les êtres se défont de leur discontinuité et apprécient la continuité, la transcendance¹⁶¹.

8.2. La patrie américaine des piedracielistes

Conformément à ce qu'écrit Enrique Anderson Imbert, dans *Historia de la Literatura Hispanoamericana II* (1962), *Piedra y Cielo* a eu deux étapes : « *El primer impulso fue aéreo, ascensional: estuvieron más cerca del cielo que de la piedra. Después, el impulso fue más terrestre y grave: tocaron la piedra de América en su dura realidad* » (2005, p. 178). Vue de cette manière, l'étape « *Cielo* » de ce groupe aurait une relation directe avec la réception du modèle de poésie pure qu'ils ont repris de Juan Ramón Jiménez, et la pierre serait l'étape, comme le disait Carlos Martín, lors de laquelle leur a été ouvert l'horizon américain dans leur recherche rénovatrice (1988, p. 97). Dans cette seconde étape, leur modèle principal a été le Pablo Neruda des œuvres de jeunesse :

¹⁶¹ Dans le premier chapitre de cette étude, nous mentionnions déjà la conception de l'érotisme exposée par Georges Bataille, en 1957, qui signalait que dans l'érotisme on passe d'un état normal discontinu à un état continu, puisque l'être discontinu se dilue pour contempler la transcendance de l'union avec l'autre, dans la mesure où cette union suppose le dépouillement de soi (p. 24).

Crepusculario (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Tentativa del hombre infinito* (1926), *El hondero entusiasta* (1933) et les deux premières livraisons de *Residencia en la tierra I* (1925-1931) et *II* (1931-1935). Adeptes de la poésie simple, légère et émotive, et non au service du raisonnement et du discours, la voix de Pablo Neruda s'imposa à eux, de concert avec le questionnement sur leur identité d'Américains, ce qui les conduisit à une multiplication d'images telluriques. Toute cette imagerie américaniste –continent, géographie et identité– est compatible avec la poésie *pedracieliste* à substrat érotique et puriste. La différence est qu'à présent, on les appelle nature, terre et femme comme métaphores de l'Amérique et elles ne semblent pas instaurer un transfert sémantique, mais plutôt une totale identification avec le caractère exubérant et prodigue du continent. De même, la subjectivité s'intensifie dans les poèmes pour rendre compte d'un moi énonciateur qui se situe comme partie intégrante de la réalité¹⁶².

L'érotisme continue d'avoir une place de choix dans l'étape « *Piedra* », car on continue d'accentuer une sensualité tellurique. L'inscription dans le poème d'éléments naturels comme, entre autres, l'eau, le vent, les rivières, les montagnes, les forêts, la mer, les fleurs et la pluie,

¹⁶² Des poètes latino-américains d'autres latitudes rejoignent cette même conception américaniste et tellurique de la poésie. Tel est le cas de l'Équatorien César Dávila Andrade (1918-1967) qui, vers 1940, écrivait des poèmes exaltant la terre. De même, en Argentine, la génération des 40, composait une poésie plus « provinciale », lyrique et agreste. Au sujet de cette poésie, Marcela Riago (1990) note que dans le cadre de la tendance néo-romantique qu'ils ont suivie, un pilier fondamental a été l'idéalisation de la terre, des paysages naturels, de tout ce qui était lié à la ruralité : « *El impulso telúrico se relaciona con la captación del terruño como ámbito de resguardo de las claves de la identidad nacional o individual, propia de la poética neorromántica del cuarenta.* ».

permet aux poètes *pedracielistas* de se construire une image d'une Amérique qui s'impose avec toute sa sensualité, son exubérance, sa magie et son mystère, en les accueillant, les recevant et les contenant, car ils sont alors conscients de faire partie du paysage. La figure de la femme se présente comme une cartographie d'où émergent les accidents géographiques habillés de mots corporels comme « ceinture », « seins », « cou », « chevelure », « genoux » et « jambes ». Ces mots font entrer le poème dans la dynamique érotique, pour autant qu'ils indiquent des zones érogènes qui sont affectées et excitées par le seul regard, les caresses, le frôlement du vent, le suintement des gouttes ou la palpitation. D'autre part, les allusions au facteur atmosphérique créent un cadre d'émotions et d'expériences de compénétration avec ce territoire érotique. Dans le recueil de poèmes *Territorio amistoso* de Carlos Martín, publié lors de la seconde parution de *Piedra y Cielo*, le 25 septembre 1939, apparaît un poème qui donne son titre au livre dans lequel est représenté le territoire, ainsi que nous l'avons signalé (dans Rojas, 1972, pp. 36-39) :

Territorio amoroso

Hoy creces en mi frente como un árbol de sueño
y las horas se inclinan sobre el alma
golpeando claramente con manos de campana.

5 Celeste en la espuma del alba,
azul de ala y cielo en la espada de la luz del mediodía,
dorada al oro del crepúsculo,
te amo territorio de frágil presencia,
de miradas caídas como ríos de espanto
y de frutas aún no redondas.

10 Patria del beso y del asalto,
cuando me acerco a tí [SIC]
un pequeño temblor creciendo
va subiendo, poblando mis dominios
donde crece el recuerdo de la muerte,

15 y hay una conmoción de golondrinas en mi sangre

y un verde-azul y oro itinerario
de lentas mariposas en mis venas.

Un clima de metales y sombra y lentitud me envuelve,
yo no voy a las cosas;

²⁰ los jardines se acercan con su luz y sus ojos de pétalo
y pájaros volando a mi rincón de bruma.
Tu eres la más rebelde ola del más oculto océano
Y yo salgo en ti con la frente de sal y con la voz de mar
Y los ojos oscuros.

²⁵ Ahora como entonces a la muerte va todo,
Pero he aprendido a sonreír,
¿Qué aguas turbias me inundan sepultando
campanas del corazón, lunas de infancia,
espantando palomas de jazmín en cielos de perfume,
³⁰ deshaciendo paisajes y pupilas y brazos de niebla?
Sólo tú equidistante, firme entre la sombra y la luz,
de metales ardiendo y de dulzura,
en el sitio del corazón,
golpeas con lágrimas y dientes y sonrisas.

³⁵ Con tu cintura de promesa y brisa,
Bajo dos llamas de piedra y de temblor,
Con tus piernas de paralela fuerza insospechada,
Con tu mirada de repentina y larga entrega
Y tu cabeza revuelta de ala, de bandera, de felino,
⁴⁰ Me arrastra a la luz furiosa, definitiva, rubiamente.

El sendero se alarga cuando hablo de las rosas.
Tu risa crece y crece como un barco que viene.
Y eres mía,

⁴⁴ eres mía entre ausencias y raíces y besos
y yo soy de las cosas,
de la materia, de la luz, de los guijarros y las rosas.
Mira mi corazón que tiene
la forma justa de una lágrima.

Desnúdalo,

⁵⁰ Como si fuera un niño de niebla y de rocío.

Dile de qué manera el sol se transfigura
en el redondo instante detenido
con alas de perfume y corazón de miel.
Cómo la luz se interna en las raíces

⁵⁵ Para ser ojos de la tierra con párpados de pétalo.

Cuando pasa el crepúsculo
se inundan tus pupilas de campanas.

Eres delgada y rubia como un tallo de luna
Y te acaricia el sueño como al agua la brisa.

- ⁶⁰ En ti se derrumbaron
Las hélices del tiempo, las alas del espacio.
- De ti nacieron todos los ríos de campanas
Que van desde tus labios a mis venas.
- De ti se desprendieron las estrellas que devolvía tu sueño
- ⁶⁵ Cuando en tus ojos se refugiaban los crepúsculos
- Territorio amoroso
de cálidos y largos brazos.
Patria de oro defendido
por pequeña blancura matemática.
- ⁷⁰ Tu longitud de estrella se alarga temblando
Y crece el corazón hacia las rosas.
- Ah! Pequeña salvaje como espada tendida
con su filo de luz bajo los párpados.
- Eres llena de juego entre todos mis sueños
- ⁷⁵ Ahora y en la hora de nuestro amor.

Ce poème de Carlos Martín définit la femme comme un territoire, ce qui permet au locuteur de s'en approprier –« *te amo territorio de frágil presencia* » (§ 7)–. La femme-territoire se lève de la terre, croît et se donne à lui. L'éblouissement et l'érotisation de l'homme sont décrits comme un frémissement d'hirondelles dans son sang et comme un « *verde-azul oro itinerario/ de lentas mariposas en sus venas* » (§ 15-17). Cette émotion le mène à une extase grâce à laquelle la femme se révèle et se donne. Une certaine désespérance face à la mort, mentionnée aux vers 25-30, s'apaise en parcourant le corps, le sexe féminin étant décrit comme une « *luz furiosa, definitiva, rubiamente* » (§ 40) et il continue jusqu'à ce qu'il arrive à « *la rosa* » qui métaphorise pétales et lèvres, et ensuite en arrive à la métaphore de son sexe dressé, la pénétrant comme le soleil se fond dans la terre « *como la luz se interna en las raíces/ para ser ojos de la tierra con párpados de pétalo* » (§ 54-55). Cette union sexuelle avec la femme-territoire est en même temps une transfiguration du locuteur en soleil radieux. La femme, *ipso facto*, est

la voie d'accès à la plénitude, permettant que l'amour l'emporte sur la mort et devienne éternel. Le dernier vers « *Ahora y en la hora de nuestro amor* » (§ 75), est une phrase qui joue intertextuellement avec le « Je vous salue Marie » qui dit : « Maintenant, et à l'heure de notre mort, *amen* ». L'idée religieuse de l'éternité atteinte à l'instant de la mort est transposée dans le poème au moment de l'amour : fin ultime et durable. Les images de la nature qui décrivent cette rencontre amoureuse aident à configurer un milieu dans lequel sont présents l'aube, le crépuscule et la nuit, suggérant un parcours à la fois temporel et vital.

La femme est toujours contemplée comme la terre et comparée à ses forces vitales, forces qui sont transférées au locuteur qui finit par la posséder et par se laisser posséder par elle, d'où leur dimension unifiée. Ce qui est étonnant est qu'ici la femme est dénommée « *patria* » (§ 10) : « *patria del beso y del asalto* », et au vers 68 : « *patria del oro defendido* ». Qualifier la femme de « *patria* », c'est passer à un niveau distinct de possession. La patrie est la terre natale à laquelle un individu se sent lié non seulement par des liens affectifs, mais aussi culturels, historiques, juridiques et politiques, c'est aussi, dans une perspective historique et anthropologique ce que l'étymologie indique comme la terre des ancêtres. Ceci permettrait de supposer que tant cette femme que le locuteur ont la même origine et, qu'en même temps, la nature qui est derrière cette description de la femme est la terre dans laquelle il enfouit ses racines. En faisant de la femme une patrie, l'érotisme se politise. Bien plus qu'un lieu d'identification, la patrie est une cause pour laquelle on vit, on lutte et on meurt. En ce sens, le locuteur manifeste sa décision de se donner à ce « *territorio amoroso* » dont la découverte, la possession et la jouissance lui confèrent la double qualité d'amant et de patriote.

Le poème de Carlos Martín, comme d'autres de *Piedra y Cielo* configure indirectement la patrie américaine, idée qui le conduira ensuite à des poèmes où elle sera nommément désignée. Non plus seulement par des images de la nature, mais aussi par des noms propres de villes, rivières, vallées, etc. Mais ces descriptions ne s'écartent pas de la métaphore de la femme qui continue d'être présentée comme une carte géographique qui se déroule devant les yeux et permet de situer en tout ou partie chacun des aspects de sa géographie. Carranza est l'auteur d'un poème dont le titre même explicite ce jeu métaphorique :

Se canta a los llanos de la patria en metáfora de muchacha

Te hablo como un enamorado
habla sencillamente a una muchacha:
ven, siéntate a mi lado, dulce tierra,
señorita vestida de cocuyos;
5 ven con tu traje de organdí florido
donde el cielo es apenas un bordado;
ven y que yo te toque y te descubra
secretos territorios, dulces minas;
ven a mis brazos de jinete joven
10 que oye piafar los potros en su sangre
ven, claro viento, pluma, garza, mía,
con tus trenzas de ríos a la espalda;
ven, paloma salvaje, fiera rosa,
perfume desplegado, sien de oro;
15 ven con tus olas de jazmín y aceite
y el tiempo hecho dulzura en los panales;
ven con los capitanes que te siguen
con el azul al cuello de los sueños,
y en torno a tus jinetes desbandados;
20 ven con tu litoral en donde amarra
sus vagos trasatlánticos la tarde;
ven oveja celeste en pie de amor,
ven con tu leche, trae tu molino
donde muelas la harina de la luna;
25 ven con tus caracoles y tus flechas
y tus ríos falderos; el Ariari,
como un labio feliz lleno de estrellas,

el Vichada de luna desbordada
y el Meta, boca azul de la frescura;
30 ven a mí, cantador y nadador
que ha cortado los ríos con su pecho;
ven con la luz que unánime te aclama,
con el arroz nupcial, la palma súbita,
con las mínimas lunas del naranjo,
35 con la piña de límpida saliva,
los mereyes de nombre desleído
y con tu voz de sexo femenino.
Y si quieres invito a las muchachas,
todas de blanco y alas y sonrisa:
40 que es preciso bailar hasta el instante
en que salga el día de la noche
tan alegre y agudo y de repente
como sale un cuchillo de la vaina;
ven, pálida, con fiebre, delirando
45 por la sábana azul del paludismo,
con sed, con nubes y en la mano izquierda,
una bandera que yo he de llevar;
ve y con tus orquídeas y jaguares
y tu claro de luna y de suspiros;
50 ven con tus negros toros, con tu alma,
cantando al son de tu melancolía;
ven a que yo te pida en matrimonio,
ven a caballo desbocado, ven,
con una lanza y pólvora y jazmines
55 y guirnaldas de pájaros dorados;
ven temblorosa como los pescados,
como la luz, como no digo qué;
ven con tus lágrimas y con tus risas,
y tu cintura de verano, trémula,
60 y tus delgadas piernas de canela;
ven, señorita, siéntate a mi lado,
qué digo, siéntate en mis rodillas;
yo te pongo jazmines en el pelo,
yo te beso en los labios de las frutas,
65 te hago guerra relámpago de besos,
beso tus manos y tu corazón,
tus párpados de óleo y tu mirada;
después de leche y miel bajo la lengua
y el azúcar, la sal, en tus axilas;
70 y te alabo, te alabo, beso a beso
lo mismo que a la mujer que amo
y te digo: te quiero, simplemente,
puesta la mano sobre el corazón,
y te traigo la luna de regalo,
75 y me dices que sí, que no, que sí,
y te visto de música y domingo,

te muerdo una oreja de vainilla
 y estrecho tu cintura delgadita,
 y aquí lloro, mi amiga, roncamente,
⁸⁰ y aquí callo, llanero de nación.
 Luego bailo contigo este joropo
 Y te alzo a puro pulso sobre el mundo:
 Tiéndeme tu pañuelo y una copla
 Que pasado mañana es Navidad
⁸⁵ Y ahora me emborracho con tu anís,
 Con tu luna, contigo, amiga mía,
 Señorita vestida de cocuyos,
 Y me muero y soy tuyo finalmente,
 Si vuelves a mirar bañada en llanto,
⁹⁰ Y me dices adiós con tu pañuelo
 En la esquina final de Bellavista.

(Carranza, 2013, pp. 123-125)

Ce poème fait partie du livre *Canto en voz alta* (1944) et comme tout chant, il a un caractère célébratoire adressé en l'occurrence à la jeune fille assimilée à la « *patria chica* »¹⁶³. Dans ce chant, construit en endécasyllabes non rimés, c'est-à-dire un mètre doux qui permet des variations rythmiques, la nature est décrite amoureusement comme une « *muchacha* » belle, vitale et joviale. La décision de procéder à la métaphore « *muchacha-patria* » offre une perspective sentimentale de compréhension de l'idée de patrie qui s'éloigne des visions idéologiques grandiloquentes. La femme du poème est un mobile qui permet non seulement de décrire ce territoire qu'est la patrie, mais aussi les sentiments qu'elle éveille. Dans le poème, on trouve plusieurs formes de définition de cette région natale. En premier lieu, à partir de la

¹⁶³« *Patria chica* » puisque le poème se réfère à la région d'origine de Eduardo Carranza et non à la Colombie. Le Meta est un département dans la physiographie duquel domine la plaine et se trouve précisément dans la région appelée Llanos Orientales. C'est la topographie qui détermine la nature de cette région de plaines immenses habituée à la vie rurale, puisque les principaux moteurs économiques sont l'agriculture et l'élevage.

description d'une femme américaine, des plaines, caractérisée par les vêtements traditionnels de la région des Llanos, les cheveux tressés et un type de beauté particulier. En second lieu, sont insérés dans le poème des espaces naturels et géographiques qui énumèrent ce qui fait la géographie des Llanos : la terre, le ciel, les mines, les rivières –Ariari, Vichada et Meta–, les vagues, le littoral et la pampa. En troisième lieu, la faune et la flore font référence à la femme qui est tour à tour héron, mouton céleste, rose cruelle, colombe sauvage, orchidée et jaguar. En quatrième lieu, la patrie est culture, et dans cette optique est décrite l'allégresse des Llanos, la danse et les festivités, la maladie, le drapeau que l'on porte et l'alcool. Enfin, par l'autodéfinition du poète : un jeune homme avec des « *potros en la sangre* », allègre, passionné et amoureux qui comprend la dimension de cette femme-patrie à laquelle il donne son amour conscient de ce qu'il est à la fois témoin et partie intégrante de la grandeur qu'il décrit : « *Y me muero y soy tuyo finalmente* » (§ 88).

L'érotisation souligne l'espace contemplé comme un corps de femme parfumé. Le locuteur interpelle la jeune fille pour qu'elle s'approche de lui pour pouvoir de cette manière profiter de ses charmes, non plus par la seule évocation de son nom, mais en l'embrassant et la caressant de ses lèvres et de ses mains. Métaphoriser la patrie comme une jeune fille implique aussi de lui associer des idées de jeunesse, de fécondité, d'exubérance, de refuge et de plénitude. La terre est la matrice dont provient l'homme et à laquelle il est relié sur le plan sexuel. Ainsi, celui qui pense à la patrie, se forge une idée d'elle, la possède et la féconde avec des idéalizations de culture, de civilité et de progrès.

Si on met en relation la première conception de la poésie *piedráciliste* comme poésie pure dans laquelle elle s'apparentait au

corps nu de la femme, avec cette seconde conception dans laquelle la poésie décrit la patrie et l'Amérique comme une femme chargée des attributs de vitalité et de beauté, on comprend que le mouvement *Piedra y Cielo* ait dans les deux cas tourné autour de la quête de l'essence des choses, au travers d'une érotisation du mot, du corps féminin et de la nature. Dans cette seconde étape, le motif du corps féminin se présente pour définir la patrie sous sa forme la plus originale. C'est ce qu'a exprimé Jorge Rojas dans son poème « *Honda patria* », publié dans le livre « *Canto la Patria de plural valía/ en lo profundo de su luz primera/ sin himno, sin escudo, sin bandera,/ sin finitud de vana geografía* » (1986, p. 94).

Mais la poésie *piedracieliste* n'est pas parvenue à la maîtrise du traitement de la métaphore que Neruda a exposée à partir de sa première *Residencia en la tierra*. Alors que Neruda identifiait des causes sociales, culturelles ou politiques et découvrait le monde, les *Piedracielistes* ont construit un environnement rhétorique en se servant d'images et de sensations par lesquelles ils décrivaient superficiellement la réalité. Pour ce motif, ils ont été critiqués et présentés dans l'histoire de la poésie colombienne comme des poètes de l'enchantement, puisqu'ils n'ont pas été aussi profonds que nécessaire pour identifier les crises de l'époque et prendre parti. Ils ne se sont pas compromis dans les agitations ni ne se sont appropriés les expressions de douleur, mais ont découvert leur patrie d'origine, la Colombie et l'Amérique, avec un idéalisme excessif. Et ils ont eu beau se présenter comme partie intégrante de cette terre et de leur époque, ils n'ont pas réussi à s'imprégner de réalité, faisant seulement office de précurseurs d'autres poètes colombiens. Neruda, par contre, est passé de l'image à la métaphore et est parvenu à marquer non seulement les

lecteurs de langue espagnole, mais aussi les sensibilités d'autres cultures. Il ne s'est pas soucié de construire le poème parfait, mais le poème déclaratif, dans lequel l'identité s'appuie sur l'existence comme pour s'y asseoir, y résider, faire partie du monde et vivre sur terre. L'érotisme de *Piedra y Cielo* n'a donc pas acquis plus de profondeur qu'une simple stratégie qui l'aide à sublimer la poésie.

9. « *Ella, la enamorada* », et la poésie érotique écrite par des femmes

9.1. L'affirmation d'une expression propre

Tout laisse entendre que les années 30 et 40 en Colombie, témoins de l'avancée de la poésie de *Piedra y Cielo*, correspondent aussi à l'arrivée des femmes dans le cénacle de la poésie nationale, au sein de laquelle elles surent faire entendre leur voix. Ceci ne signifie pas que des femmes n'aient pas auparavant écrit et publié des poèmes, mais que ce fut au cours de ces deux décennies qu'elles éditèrent des poèmes avec plus de constance, permettant ainsi que leurs œuvres commencent à être lues et qu'elles soient peu à peu reconnues comme poètes et intégrées dans la tradition poétique nationale. Dans l'étude détaillée de Guiomar Cuesta Escobar et Alfredo Ocampo Zamorano, intitulée *Poesía colombiana del siglo xx escrita por mujeres* (2010)¹⁶⁴, ces

¹⁶⁴ Outre l'Anthologie de Cuesta y Ocampo, nous avons pu en trouver d'autres dédiées à la poésie écrite par des femmes colombiennes : *Las mejores poetisas colombianas*

chercheurs passent en revue toute la production poétique féminine de ce siècle, dans le dessein de rassembler certains de leurs poèmes pour élaborer une anthologie. Il découle de leur travail que les livres de poésie publiés dans les dernières décennies du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle sont : *Poesías* (1888) de Agripina Montes del Valle¹⁶⁵ ; *Selva Florida* (1917), *La antigua canción* (1935) et *Claridad* (1945) de Blanca Isaza Jaramillo Meza¹⁶⁶ ; *Llamas azules* (1933) et *Cráter sellado* (1938) de Laura Victoria¹⁶⁷ ; *El camarín del Carmen, sonetos* (1936) et *Romancero de Santa Fe* (1938) de Isabel Lleras

(1936) aux éditions Minerva ; *Poesía de autoras colombianas* (1975) compilée par Eddy Torres ; *Cien mujeres colombianas: antología de poemas* (1992) de Fernando Umaña et Fernando Garavito ; *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la mujer colombiana* (1995) édité par Teresa Roza Moorehouse ; *Las sacerdotisas: Antología de las poesías femeninas de Colombia en el siglo XIX* (2000) préparée par Héctor Orejuela ; et *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica* (2008) de Guiomar Cuesta et Alfredo Ocampo.

¹⁶⁵ Agripina Montes del Valle (Salamina, 1844-Analoaima, 1915). Universitaire et poète. Elle a utilisé les pseudonymes de Azucena del Valle, Porcia et Xipertina Magón. Elle a participé au circuit littéraire *El oasis*, à Medellín, entre 1868 et 1869, et appartenu à la *Gruta simbólica*. Elle a publié le recueil de poèmes *Poesía*, en 1888, prologue de Rafael Pombo, qui situait la poésie de Montes « au premier rang de la poésie lyrique de langue espagnole » (Cuesta y Ocampo, 2013, p. 106). L'universitaire Antonio Gómez Restrepo qualifiera cette poétesse de « la plus illustre des poétesse colombiennes » (cit. par Cuesta y Ocampo, 2013, p. 106).

¹⁶⁶ Blanca Isaza de Jaramillo Meza (Abejorral, Colombie, 1898-Manizales, 1967). Poétesse et auteur de récits. Chroniqueuse assidue du journal *La Patria* de Manizales. Elle a fondé, à son tour, sa propre revue, *Manizales*. Nommée poétesse nationale à Manizales en 1951. Elle a publié les recueils de poèmes *Selva Florida* (1917), *La antigua Canción* (1935), *Claridad* (1945), *Poesías* (1951), *Preludio de Invierno* (1954), *Alma* (1961), *Itinerarios de Emoción* (1962) et, à titre posthume, *Romances y Sonetos* (1968) et *Antología* (1970).

¹⁶⁷ Laura Victoria (Soatá, 1908-Ciudad de México, 2004). Pseudonyme de la poétesse, journaliste et diplomate : Gertrudis Peñuela. Elle a publié son premier poème à 14 ans, à Tunja et a gagné, en 1937, les Jeux Floraux de Bogotá où elle a vaincu le célèbre poète Eduardo Carranza. Elle fut nommée membre de l'Académie Colombienne de la Langue en 1998. Ses recueils de poèmes sont : *Llamas Azules* (1933), *Cráter sellado* (1938), *Cuando florece el Llanto* (1960), *Viaje a Jerusalén* (1985) et *Crepúsculo* (1989).

Restrepo de Ospina¹⁶⁸ ; *Vuelo de Mariposas* (1935) et *Las espigas de Ruth* (1937) de Anita Díaz¹⁶⁹ ; *La colina dorada* (1945) de Helvia García de Bodmer¹⁷⁰ ; *Guerra y amor* (1947) de Teresa Martínez de Varela¹⁷¹ ; *Octubre* (1942) de Carmelina Soto¹⁷² ; *Espigas* (1949) de Mariela del Nilo¹⁷³ ; *Poemas* (1940) et *Solo el canto* (1942) de Emilia Ayarza¹⁷⁴ ; *Las*

¹⁶⁸ Isabel Lleras Restrepo de Ospina (Bogotá, 1909-1965). Poétesse. Son livre *Romancero de Santa Fe* (1938) a été distingué par l'Académie Colombienne de la Langue lors du concours du IV^e centenaire de Bogotá. En outre, elle a publié : *El camarín del Carmen* (1936), *Lejanía* (1952), *Estampas arbitrarias* (1960), *Canto Comenzado* (1960) et *Más allá del Paisaje* (1963).

¹⁶⁹ Anita Díaz (Gachetá, 1910-Bogotá, 1989). Poétesse et diplomate. Elle a fondé de ses deniers la revue *Pensamiento*, publication féministe. Elle a aussi fait partie de l'Association des Écrivains et Artistes Colombiens et du petit Parnasse. Décorée par le gouvernement du Nicaragua, et l'Athénée de Madrid lui a conféré la Lyre d'Or. Elle a publié les recueils : *Vuelo de Mariposas* (1935), *Las espigas de Ruth* (1937), *Árbol de Luceros* (1949), *Evangelios de la mujer en el sueño* (1959), *Canto a Nicaragua* (1964), *El arado es un poema* (1967), et *El jardín de la Palabra iluminada* (1974).

¹⁷⁰ Helvia García de Bodmer (San Gil, 1912-1998). Poétesse. Elle a publié les recueils *La Colina Dorada* (1945), *Campanas sumergidas* (1961), *Vitral de Bruma* (1963), et *20 Elegías y una canción desesperada* (1966). En 1992, voit le jour une compilation de son œuvre intitulée *Verdad o Sueño* qui incluait de nouveaux poèmes et un prologue de Hernando Valencia Goelkel qui spécifiait : « Cette réédition des poèmes de Helvia García de Bodmer [...] servira à ceux qui la découvrent pour la première fois à lui donner la place qu'elle mérite dans la poésie nationale » (cit. par Cuesta y Ocampo, 2013, p. 186).

¹⁷¹ Teresa Martínez de Varela (Quibdó, 1913-1998). Poétesse, romancière, peintre, musicologue et éducatrice. Considérée l'une des plus grandes artistes et intellectuelles du Chocó du XX^e siècle. Elle a publié les livres *Guerra y Amor* (1947), *Mi Cristo Negro* (1983), *Pirotecnia de la Fe*, *Fragua de Amor*, *Alucinaciones o Dimensión Desconocida*, *Cantos de Amor y Soledades* (s. d.).

¹⁷² Carmelina Soto (Armenia, 1916-1994). Poétesse, éducatrice et fonctionnaire publique. Elle a publié les livres *Campanas del Alba* (1941) qui la rattacherait, à cette époque, au Piedracielisme, *Octubre* (1953), *Tiempo Inmóvil : selección poética* (1983), *Un Centauro llamado Bolívar* (1997) et, à titre posthume, *Canción para iniciar un olvido* (1997).

¹⁷³ Mariela del Nilo (Buga, Colombie, 1917-Palmira, Colombie, 2006). Pseudonyme de Alicia Emma Arce de Saavedra ; poétesse, éducatrice et directrice de la Bibliothèque publique municipale de Palmira pendant 20 ans. Elle a publié les livres : *Espigas* (1949), *Torre de Niebla* (1964), *Claro Acento* (1969) et *Secreta Soledad* (1992). En plus, elle a reçu les décorations les suivantes : Croix du mérite « Ricardo Nieto », en 1996 ; membre correspondante de l'Académie colombienne de la Langue, de même en 1996 ; et le Grand Ordre du Ministère colombien de la Culture, en 1998.

¹⁷⁴ Emilia Ayarza (Bogotá, 1919-Los Ángeles, États-Unis, 1966). Poétesse, collaboratrice de la revue *Mito* et du journal *El Tiempo* et amie des *Cuadernícolas*.

horas doradas (1945), *Alborada en la sangre* (1946), *Raíz del Llanto* (1948) et *El pastor y sus estrellas* (1949) de Dolly Mejía¹⁷⁵ ; *Alba de olvido* (1942), *Sitio del amor* (1944) et *Verdad del sueño* (1946) de Meira del Mar¹⁷⁶ ; *Campanario de Lluvia* (1947) de Maruja Vieira¹⁷⁷ et *Clamor*

Connue pour ses sympathies socialistes et pour ses soirées culturelles. Livres publiés : *Poemas* (1940), *Sólo el Canto* (1942), *La Sombra del Camino* (1950), *Voces al Mundo* (1950), *Carta al amado preguntando por Colombia* (1958), *El Universo es la Patria* (1962), *Voces al Mundo, aumentada* (1962), *Ambrosio Maíz, Campesino de América* (1963), *Diario de una Mosca* (1964), *Testamento* (1987) et *Sólo el canto, antología* (1996).

Juan Manuel Roca disait de sa poésie : « On se demande quelle somme d'équivoques peut amener un pays à ignorer une femme dont la voix, la force des mots nous semble aujourd'hui plus contemporaine que celle de beaucoup de ses contemporains... » (cit. par Cuesta y Ocampo, 2013, p. 243).

¹⁷⁵ Dolly Mejía (Jericó, 1920-Madrid, 1975). Poétesse et journaliste (correspondante de *El Tiempo* et collaboratrice de *Cromos*, *El Colombiano*, *La República* et *El Liberal*). Elle a publié les recueils : *Las Horas Doradas* (1945), *Alborada en la sangre* (1946), *Raíz del Llanto* (1948), *El Pastor y sus Estrellas* (1949), *Manos Atadas* (1951), *Presencia del Amor* (1955), *Luna Rosada* (1956) et *Antología poética* (1956). Selon Rogelio Echavarría, « Dolly Mejía a atteint la célébrité avec ses poèmes du fait de leur vitalité, émotivité et érotisme, à une époque plus puritaine et répressive pour une femme poète » (cit. par Cuesta y Ocampo, 2013, p. 253). Eduardo Carranza écrira le prologue de son premier recueil de poèmes, *Las Horas doradas*, de 1945. En sus de la poésie, elle a composé de la prose poétique et une œuvre de théâtre en vers intitulée *Manos atadas*, en 1951.

¹⁷⁶ Meira Del Mar (Barranquilla, 1921-2009). Pseudonyme de Olga Isabel Chams Eljach. Poétesse et directrice pendant 36 ans de la Bibliothèque publique du département de l'Atlantique qui porte actuellement son nom. Elle a été correspondante de l'Académie Colombienne de la Langue et la première femme à appartenir au groupe de Barranquilla. Elle a publié les recueils de poèmes : *Alba de Olvido* (1942), *Sitio del Amor* (1944), *Verdad del Sueño* (1946), *Sus mejores versos, antología* (1950), *Secreta Isla* (1951), *Los mejores Versos de Meira Delmar*, anthologie (1957), *Poesía* (1962), *Huésped sin Sombra*, anthologie (1971), *Reencuentro* (1981), *Poesía* (1981), *Laúd Memorioso* (1995), *Meira Delmar*, anthologie (1995), *Palabras* (1997), *Alguien pasa*, anthologie (1998), *Pasa el viento*, anthologie (2000) et *Los más bellos poemas de Meira Delmar*, anthologie (2001). En 1995, l'Université d'Antioquia lui a concédé le Prix national de poésie. En plus, elle a gagné de nombreuses autres récompenses : La Médaille Simón Bolívar du Ministère de l'Éducation, la médaille de Colcultura et la médaille Puerta de Oro du gouvernement de l'Atlantique. En 1997, elle a reçu un hommage, lors de la III^e Rencontre de poétesses de Roldanillo, Valle. Dereck Walcott, Nobel de littérature en 1992, la place parmi les grands poètes hispano-américains.

¹⁷⁷ Maruja Vieira (Manizales, 1922). Pseudonyme de María Vieira White. Poétesse, professeur d'université et communicatrice. Elle a été associée au mouvement littéraire « *Los Cuadernícolas* » et aux cercles journalistiques de Colombie et du Venezuela.

(1948) de Dora Castellanos¹⁷⁸. Vingt-cinq recueils au total attribués à quatorze poétesses, parmi lesquelles plusieurs ont complété leur production par de nouveaux livres dans les décennies suivantes. Les plus importantes par la maîtrise de la forme, ainsi que par leur trajectoire furent : Laura Victoria, Dolly Mejía, Meira Delmar, Maruja Vieira et Dora Castellanos.

Les publications qu'elles donnaient aux journaux et revues montrent le parcours de ces femmes poètes qui déboucha sur la publication de leurs recueils. Beaucoup d'entre elles impulsèrent à leur tour les thématiques relatives au « beau sexe » et s'arrogèrent la transmission de la « sensibilité féminine » jusqu'à leur reconnaissance comme organes de diffusion de pièces littéraires. Patricia Londoño dans son article « *Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer 1858-1930*

C'est Pablo Neruda qui l'a baptisée Maruja Vieira. Elle a publié les recueils les suivants : *Campanario de Lluvia* (1947), *Los poemas de Enero* (1951), *Poesías* (1951), *Palabras de Ausencia* (1953), *Clave Mínima* (1965), *Mis propias palabras* (1986), *Tiempo de vivir* (1992), *Sombra del Amor* (1998), *Los Nombres de la Ausencia* (2006), *Mis Propias Palabras*, anthologie (2006), *Todo lo que era Mío* (2008), *Rompecabezas* (2010) et *Tiempo de la Memoria*, anthologie (2011). Elle a reçu divers hommages : l'Honneur au mérite artistique, à Bogotá (1988), sa nomination comme correspondante de l'Académie Colombienne de la Langue et comme correspondante hispano-américaine de la Real Academia Española (1996), le Grand Ordre du Ministère colombien de la Culture, sa nomination comme « Almadre » lors de la rencontre des poètes colombiens de Roldanillo, Valle del Cauca (1998), le Prix Fundación Mujeres de Éxito (2004), l'Ordre Gabriela Mistral du Chili (2005), la croix d'or de l'Ordre José Acevedo y Gómez (2006) et le Prix *Vida y Obra* du Ministère colombien de la Culture (2012).

¹⁷⁸ Dora Castellanos (Bogotá, 1924). Poétesse, auteur de récits, diplomate et journaliste. Première femme appelée à l'Académie Colombienne de la Langue. Elle a publié les recueils : *Clamor* (1948), *Verdad de Amor* (1952), *Escrito está* (1962), *Eterna Huella*, anthologie (1968), *Hiroshima, amor mío* (1971), *Luz Sediada* (1972), *Año dos mil contigo* (1977), *Zodiaco del Hombre* (1980), *Amaranto* (1982), *La Bolivariada* (1984), *Efimeros Mortales* (1990), *El Mundo es Redondo* (1991), *Soñar Soñando et Antología y Florilegio* (1993), *Perversillos* (1995), *Infinita Mujer, Madre profunda* (2001), *Con luz de tus Estrellas* (2001), *Aroma de Ciruelos* (2002) et *A Cuerpo de Rey* (2003).

» (1990) souligne que ce type de médias a commencé à circuler en Colombie au milieu du XIX^e siècle dans l'intention d'éduquer et de divertir ces dames ; leur prolifération remonte aux années 1890 quand les femmes commencèrent à accéder à l'éducation, et ce mouvement s'étendit, non seulement en termes de lectrices, mais aussi grâce à leur collaboration en tant que rédactrices. Parmi ces publications, on « trouvait de la poésie, des romans et de brefs récits, des articles sur la morale et la religion, sur l'économie du foyer, la mode, les secrets de la beauté, la vie sociale, et leur dessein explicite était de divertir ou, parfois, de former ou « d'élever le niveau », comme on disait alors, « des mères et des épouses » (Londoño, 1990, p. 6).

On a beaucoup dit, malgré le nombre restreint d'études sur ces femmes qui ont écrit et publié des recueils de poèmes dans la première moitié du XX^e siècle, qu'elles étaient vaillantes et audacieuses d'oser divulguer leurs sentiments dans la sphère publique. Cette affirmation se devait au fait que la majorité d'entre elles privilégiaient une poésie amoureuse et intimiste qui allait à l'encontre de l'attitude morale que la société leur imposait. Chez elles, l'intention scripturale, certainement authentique, était automotivée, c'est-à-dire justifiée avant tout par la possibilité qu'elles avaient de se révéler comme des êtres sensibles, capables de laisser une trace de ce qu'elles étaient et de ce qu'elles aspiraient de la vie. Ces prémices indiquent qu'elles n'avaient pas une idée préconçue de la poésie qui leur serait venue d'un zèle rhétorique, d'une intention artistique ou de leur rattachement à des courants ou à des groupes. Agripina Montes del Valle, une des pionnières du XIX^e siècle, a écrit le manifeste « *A los literatos de Colombia* » (1882) dans lequel elle explicitait cette manière d'assumer la poésie :

No me discutáis vosotros a quienes dedico mis cantos. No pidáis explicación al desconcierto del metro, que sin burlar a la armonía va luego como impedido por un vértigo escapado al estrecho círculo de la medida para llevar a cabo su viaje.

Yo he cantado por una fuerza extraña que me impele. Así no os reclamo indulgencia para mis versos, pero sí el olvido para las reglas de Horacio. Yo os diré como Trueba ¿qué sé yo de Homero ni de Solón? Yo sólo sé que traje la misión de sentir y que al sentimiento que Dios puso en mi alma, le agregó la libertad de expansión¹⁷⁹.

Cette revendication du XIX^e siècle peut s'entendre comme l'affirmation que les femmes écrivains en Colombie voyaient nécessaire relativement à leurs pièces littéraires : de ne pas lire leurs poèmes à la lumière des préceptes classiques et des grands auteurs, mais plutôt d'identifier la force expressive de la femme et les motifs auxquels elles consacraient leur attention. Agripina Montes del Valle a défini l'axiologie qui marquerait l'écriture des femmes qui sont entrées dans la poésie colombienne des années 30 et 40; pour ce motif, dans l'analyse qui est faite de ces poétesses, à partir d'une approche de l'érotisme, nous avons décidé de les considérer comme une expression particulière qui requiert un traitement différencié. En outre, cette différenciation correspond au fait qu'elles n'ont pas été incluses dans le canon et n'ont pas non plus constitué des groupes en vertu de manifestes poétiques qui insisteraient sur leurs différences avec la production poétique des hommes. Toutefois, il est important d'indiquer qu'en ce qui concerne le traitement de l'érotisme, l'autonomie de la poésie des femmes offre un panorama propre avec des éléments communs qui ne sont pas présents dans les œuvres des autres auteurs de cette période.

¹⁷⁹ La dédicace porte cette date : « Bogotá, le 01 juin 1982 ».

Le fait qu'à cette époque quelques poétesses latino-américaines aient déjà fait leur chemin en poésie, abattant des barrières sociales, morales et esthétiques, et aient été largement divulguées –comme ce fut le cas de Juana de Ibarbourou¹⁸⁰, Gabriela Mistral et Alfonsina Storni¹⁸¹– donna à ces Colombiennes des modèles à suivre, féminins plus que poétiques. Grâce à ces vents nouveaux, la voie était libre non seulement pour qu'elles s'expriment, mais aussi pour qu'elles adhèrent aux circuits culturels colombiens et latino-américains ; en d'autres termes, il n'y avait plus d'entraves à l'écriture et à la poésie féminine.

¹⁸⁰ Juana de Ibarbourou (Melo, Uruguay, 1892-Montevideo, 1979). Pseudonyme de Juana Fernández Morales. Ses premiers poèmes apparurent dans des journaux de la capitale uruguayenne (principalement dans *La Razón*) sous le pseudonyme de Jeannette d'Ibar. Elle commença son long parcours lyrique par les poèmes *Las lenguas de diamante* (1919), *El cántaro fresco* (1920) et *Raíz salvaje* (1922), tous sous le sceau du modernisme. Elle a imprimé à ses poèmes un érotisme qui constitue un des versants principaux de sa production qui fut tôt reconnue. Elle fut proclamée « Juana de América », en 1919. Dans *La rosa de los vientos* (1930), elle s'est insérée dans l'Avantgarde, arrivant à proposer des images quasiment surréalistes. Avec *Estampas de la Biblia*, *Loores de nuestra señora* et *Invocación a San Isidro*, tous de 1934, elle entama par contre une approche de la poésie mystique. Dans les années 50, ont été publiés ses livres *Perdida* (1950), *Azor* (1953) et *Romances del destino* (1955). A Madrid, furent publiées ses œuvres complètes (1953) avec deux recueils inédits : *Dualismo* et *Mensaje del escriba*. Dans son œuvre poétique postérieure, est à signaler *Elegía* (1967)

¹⁸¹ Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Suisse, 1892-Mar del Plata, Argentine, 1938). Poétesse argentine d'origine suisse. Elle a collaboré aux revues *Caras y Caretas*, *Nosotros*, *Atlántida*, *La Nota* et au journal *La Nación*. Mère célibataire, fait qui n'était pas acceptable à son époque, elle a toutefois été la première femme reconnue parmi les plus grands écrivains de son temps. Son œuvre contient deux étapes : la première caractérisée par l'influence du romantisme et du modernisme et marquée par les recueils de poèmes *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediabilmente* (1919), *Languidez* (1920) et *Ocre* (1920) ; la seconde a donné le jour aux recueils *Mundo de siete pozos* (1934) et *Mascarilla y trébol* (1938) empreints d'une poésie obscure, ironique et angoissée. Elle a fait aussi des incursions dans la dramaturgie ; en 1927, a été donnée au théâtre Cervantes la première de *El amo del mundo* et, en 1931, ont été créées *Dos farsas pirotécnicas* qui incluaient *Cimbellina* (1900) et *Pico y Polixena y la cocinerita*. En 1950, elle a édité *Teatro infantil*, mais plusieurs de ses œuvres pour enfants restent inédites. En 1936, elle a collaboré au IV^e Centenaire de la fondation de Buenos Aires avec l'essai *Desovillando la raíz porteña*.

En ce qui concerne les femmes poètes, elles ont compris que l'écriture était une forme d'auto-affirmation et de nette différenciation vis-à-vis des œuvres littéraires masculines. Le mot fut un véhicule idéal d'expression qui leur octroya l'auto-reconnaissance. De cette manière, l'on saisit l'importance pour elles de privilégier la thématique de l'amour, à tel point que quelques-unes portèrent l'idée de l'amour à des expressions érotiques. Écrire sur elles-mêmes, en d'autres termes introduire dans leurs poèmes un moi auto-référent, proche de leurs expériences vécues, devait dériver vers la révélation de cet être qui, pour des motifs moraux et sociaux, était latent. C'est pour ce motif que la première chose que proclament les meilleures plumes de cette pléiade est qu'elles sont faites de chair et de sang, même si elles sont figées dans des rôles rigides ou subordonnées à l'homme et au foyer. Meira Delmar inaugure son œuvre par le poème « *Tú me crees de piedra* », écrit en 1937, dans lequel elle se réfère à ce besoin de réaffirmation (Delmar, 2003, p. 125).

Tú me crees de piedra...
Y tengo en las pupilas
Para tus sueños locos
mil horizontes amplios;
5 y para las heridas
que te dejó el camino
el bálsamo caliente
y uncioso de mi llanto.

Tú me crees de piedra...
10 Y en la garganta tengo
para tu risa alegre
el eco de mi risa,
y para la tristeza
de tus horas amargas
15 un arrullo más suave
que la más suave brisa.

Tú me crees de piedra...

Y tengo entre los labios
 Para tus ansias vivas
 20 Un manantial de besos:
 Y para que te sea
 buena y dulce la vida
 un rumor incesante
 de plegarias y rezos

 25 Tú me crees de piedra...
 Y para ti yo tengo
 un afán de caricias
 entre las manos buenas,
 y suavidad de plumas
 30 para que en ellas dejes
 el cansancio que agobia
 tu cabeza morena...

 Tú me crees de piedra...
 Y yo hice de mi vida
 35 algo claro, tan claro
 como un gran lago en calma,
 para que hasta ella llegues
 y mires extasiado
 que tan solo tu imagen
 40 se refleja en el agua

 Tú me crees de piedra
 Y soy arcilla blanda...
 ¡Modélame a tu antojo!
 ¡Escóndeme en tu alma!...

La revendication de ce poème est claire. La femme se présente comme un être chargé d'émotions, de sentiments et de capacités, qui peut démontrer à tout moment que la conception que l'homme a d'elle, celle d'être pragmatique, matérialiste, insensible et de marbre, est fautive. Quant aux aspects humains, il est clair que le grand sentiment est l'amour. Elle est une femme qui sait aimer et qui réclame l'expression de son amour de mille manières : avec chaleur, connivence, baisers, compréhension et douceur. Une statue ne sent pas, ne bouge pas, n'agit pas, ne réagit pas comme elle est susceptible de le faire. Une statue n'a ni la douceur ni les étreintes qu'elle conserve pour lui. Le plus notable de ce poème réside dans la considération de la femme

comme sujet, en s'écartant de celle de la femme objet. Comme artisan de sa propre subjectivité, la femme procède à un processus d'auto-affirmation et, de cette manière, ouvre aux générations postérieures la voie de l'auto-représentation. L'élévation d'une voix poétique féminine allait, par la suite, permettre de revendiquer l'égalité face aux modèles masculins.

Dans le poème de Meira Delmar, l'amour est reflété par la femme pour que l'homme puisse l'observer et contempler en elle son être véritable. La prise de conscience atteinte par la femme grâce à sa capacité d'aimer, la place sur un plan supérieur par rapport à l'homme, arrivant même à lui donner des leçons sur quand et comment on doit aimer. En même temps qu'elle revendique, elle s'offre, obligeant l'homme à la reconnaître comme un être vivant, fait de « *arcilla* » et non de « *piedra* ». En d'autres termes, un être malléable, doux, tellurique, agréable au toucher et authentique. La pierre et l'argile, deux matériaux similaires, avec des caractéristiques complètement opposées : l'argile se pétrit et se polit à la main, alors que la pierre se transforme à coups de marteau et par percussion. La femme du poème est disposée à faire don de son amour à l'homme, à se laisser modeler, mais c'est seulement possible s'il est disposé à la comprendre différemment, comme un être plein de douceur et de tendresse.

Comme Meira Delmar dans ce poème, la majorité des femmes poètes se sont servies de leur poésie pour manifester leur amour et leur sensibilité à l'égard des choses et de la nature, démontrant qu'entre amour, réalité et poésie, existe un lien qu'elles ont découvert. Le passage d'une conception de l'amour à une conception de l'érotisme est tout juste palpable dans cette poésie, bien que sa condition initiale ait

été de le manifester implicitement au travers d'images subtiles de scènes de réunions amoureuses et de rencontre érotique. Le poème de Maruja Vieira, « *Más que nunca* » nous montre cette présence implicite de l'éros dans la poésie (Vieira, 1951, p. 51) :

Porque amarte es así, tan dulce y hondo
como esta fiel serenidad del agua
que corre por la acequia, derramando
su amorosa ternura sobre el campo.

5 Te amo en este sitio de campanas y árboles,
en esta brisa, en estos jazmines y estas dalias.
La vida y su belleza me llegan claramente
cuando pienso en tus ojos, bajo este cielo pálido.

Sobre la yerba limpia y húmeda, mis pisadas
10 no se oyen, no interrumpen el canto de los pájaros.
Ya la niebla desciende con la luz de la tarde
y en tu ausencia y mi angustia
más que nunca te amo.

L'érotisme de ce poème est construit à partir d'images sur la nature, les courants d'air et la conjonction des éléments. Le moi lyrique confesse son amour et son désir, comparable à la force d'un courant et à la fraîcheur de la brise. L'érotisme s'arrête sur l'instant, sur le désir de ce que naisse la rencontre amoureuse sur ce « *sitio de campanas y árboles* », de jasmins et de dahlias. Mais l'homme est absent du poème. Elle ne fait que l'imaginer, que le rêver. Alors que pour l'homme l'érotisme s'inspire de la présence et à la possession de la femme, l'érotisme de la femme est un érotisme d'absence construit à partir d'images et de désir. Cette absence fait que l'érotisme soit seulement vécu dans le poème. Le désir, qui est implicite, est l'aveu de ce qui est latent dans la vie et le sentiment de la femme. Il ne s'agit aucunement d'une déclaration pleine et directe d'une femme qui affiche son désir, mais plutôt d'une manifestation de désir mesurée, transfigurée en expressions d'amour.

9.2. Érotisme implicite, occulte et interdit

Tout particulièrement dans les représentations modernistes, les poètes se référaient aux femmes comme à des urnes, à des amphores ou à des flacons de parfum et de vin exquis. C'est probablement la seule image qui rapproche les écrivains de l'époque, hommes et femmes, quand ils abordent les thèmes de l'amour et de l'érotisme. Dans la poésie féminine, la femme est en effet dépeinte comme un être qui conserve sa jouissance d'aimer comme une urne qui, si elle est ouverte, exhale un parfum de réséda. La différence réside dans le fait que cette « urne » ne garde plus ce que les hommes veulent y déposer au travers de l'union érotique, mais plutôt une source de passion qui permettra la résurgence du véritable amour. L'expectative que les poétesses transmettent dans leurs poèmes consiste précisément à transmettre cette force d'amour qui est en elles. Dans le poème « *Albedrío* » de Dora Castellanos qui fait partie de son premier livre *Clamor* (1948, pp. 40-41), on lit :

Déjame ser como soy,
no me quieras contener;
soy como el viento que pasa
sin poderse detener.

- 5 Déjame ser como soy,
no me quieras corregir;
soy como el agua que salta
y no cesa de fluir.

- Déjame así como soy,
10 no me quieras enmendar;
soy como un río que corre
que no vuelve a pasar;
como un torrente que brota

y no acaba de brotar,
15 un torrente vehemente
que va camino del mar.

Tal como soy, seré siempre;
no pretendas componer
lo que llevo entre la sangre
20 desde antes de nacer.

Como el viento, como el río,
como el agua del torrente,
déjame el libre albedrío;
Dios me lo dio eternamente.

Dans ce poème, le libre arbitre est l'affirmation qui permet à la femme de reconnaître sa nature irrépressible d'amante et de réclamer la possibilité de donner vie à cet être expansif qui est toujours en elle et qui était réprimé pour cause de restrictions sociales, morales, matérielles et éducatives. Si l'esprit est comme l'eau, le corps de la femme est une flore qui poussée par cette force cherche à s'échapper, à se révéler et à s'ouvrir.

La femme commence par reconnaître son corps comme « le voile du désir », mais c'est là que réside le grand paradoxe, car face à un corps qui veut être animé de l'esprit qui aime, existent des signaux, des préjugés, des interdits et une censure. D'un érotisme implicite, on passe à un contenu et, à partir de celui-ci à un érotisme interdit. Dans le poème « *Ofrenda* » de Laura Victoria, tiré de son premier recueil *Las llamadas azules* (1933), on apprécie une succession d'instantanés qui vont d'un érotisme implicite à un érotisme contenu et ensuite interdit :

En el mutismo de la noche cómplice
rasgue tu aliento el traje del deseo,
y surja leve como flor madura
la milagrosa felpa de mi cuerpo...
Rompa la luz sus desteñidos oros
en las ánforas tibias de mis senos,

viertan tus ojos su caudal de sombra
en el musgo otoñal de mi cabello.

.....
Guarde tu alma en pomo de alabastro
la suave languidez de mi silencio,
guste tu boca en pliegue de sonrisa
la granada entreabierta de mi beso...
Sea tu voz el cascabel sonoro
que despierte mi espíritu del sueño,
sea tu amor el astro misterioso
que derrita las nieves de mi cuerpo.

.....
Y en la caricia de la seda cómplice
curve mi talle el peso de tus dedos,
mientras se hunde como flor de abismos
la sombra en la oquedad de los espejos.

(Victoria, 1962, p. 32)

Dans ce poème, le moi du locuteur est celui d'une femme qui découvre son corps reflété dans le miroir. Subjuguée par le cheminement de ses mains et les cajoleries de ses regards, elle imagine que ce sont les mains et les caresses de l'homme qui la flattent et l'excitent. Toutefois, ce n'en est pas moins un péché intime seulement confessé au miroir et au poème qui est, à son tour, le miroir des lettres dans lequel se reflète son désir d'aimer.

Ces possibilités expressives ne sont pas le propre de l'ensemble des poétesses, du moins à cette période. Le changement viendra plus tard pour elles et pour les écrivains des futures générations qui exposeront leur corps le plus tranquillement du monde, proposant des images érotiques à fort contenu sexuel. Dans cette attente, les premières femmes écrivains de l'amour et du désir sont face à une grande dualité : aimer de manière ouverte ou aller à l'encontre de leur rôle social ou familial, de l'éducation reçue, des coutumes, de la tradition et des croyances religieuses, en présupposant que le corps les mène au péché et à leur perte de statut. De fait, être poète était déjà incarner cette

dualité, non pas sous un angle critique mais descriptif ; dualité qui s'est avérée au niveau de l'auteur à partir de la tendance de la majorité des poètes à utiliser des pseudonymes. Par exemple, Agripina Montes del Valle a eu pour pseudonymes Azucena del Valle, Porcia et Xipertina Magón ; Laura Victoria était le pseudonyme de Gertrudis Peñuela ; Mariela del Nilo, celui de Alicia Emma Arce de Saavedra ; Meira Delmar, celui de Olga Isabel Chams Eljach ; et Maruja Vieira, celui de María Vieira White.

Mais la dualité est beaucoup plus marquée dans le poème érotique, dans lequel le moi auto-référencé se dédouble pour observer deux réalités : celle d'un être érotique qui vit pour l'autre et celle d'un être moral qui vit pour les autres. La femme amoureuse présente l'ambivalence de désirer l'autre, en s'aimant elle-même. Elle ne renonce pas à l'amour, même si elle peut seulement le vivre de manière imaginaire et, en même temps, en fonction des rôles imposés par la société. Le contenu profond de cette dualité est l'occultation de la femme qui aime et le drame que ce serait que ce soit l'autre femme, celle qui satisfait aux rôles sociaux, qui fût aimée. Dans le poème de Meira Delmar, « *La otra* » de son livre *Secreta Isla* (1951), on peut apprécier un exemple de cette dualité :

La otra

No soy la que te ama.

Es otra,
que vive con su alma
dentro de mí.

- 5 A veces, tú lo sabes,
cierro los ojos para
no caer en los tuyos,
y te hablo del viento
que escribe la mañana

10 en su libro de viajes,
y digo sonriendo,
que algún día me iré.

Ella, la enamorada,
cruza entonces las venas y me toca
15 de lumbre el corazón.

Y te mira en silencio.
A través de mis párpados, te mira
olvidándose en ti.

¡Y de pronto te besa con mi boca,
y crees que soy yo
20 la que te besa!

(Delmar, 2003, p. 297)

Dans ce poème, « *ella, la enamorada* » veut se délier de la situation de dualité dans laquelle elle se trouve en montrant qu'elle est là, bien présente. Elle cherche à sortir de son corps qui est aussi celui de l'autre, à tel point que le baiser de l'amoureuse est donné avec la bouche de celle qui s'abstient, avec la bouche de l'autre dont le désir n'est pas aussi fort que le sien. La pose de ce masque obéit à la nécessité de préserver sa dignité face aux autres et par-devant soi-même. Si son corps s'exprimait d'une autre manière, elle cesserait implicitement d'être une dame pour devenir une prostituée qui fait commerce de son corps. A cause de cela, elle ne s'abandonnera, vraiment ou en imagination, que sous la triple condition d'un amour entier, pur et virginal.

9. 3. L'auto-reconnaissance amoureuse et erotique

Les poètes construisent une image différente de la femme qui, même si elle ne s'écarte pas complètement de la version sociale qu'elles ont établie, diffère substantiellement des modèles de femmes aimantes construits à partir des référents et des attentes masculines. La nouvelle image de la femme est intériorisée, alors que celle des poètes masculins n'est qu'extériorisée. La littérature hispano-américaine écrite par des femmes avait déjà une tradition de dénonciation à cet égard. Deux des poétesses les plus lues par les Colombiens ont été considérées vaillantes et clairvoyantes pour s'opposer à la conception masculine dans des poèmes empreints d'un profond lyrisme et de meilleure facture. La première d'entre elles fut Sor Juana Inés de la Cruz qui dans son poème classique « *Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón* », écrit en 1680, dénonçait le traitement reçu par les femmes quand les hommes sollicitaient leur amour (De la Cruz, 2012, p. 250, § 1-12) :

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis.

5 Si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

Combatís su resistencia
10 y luego con gravedad
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.

D'autre part, Alfonsina Storni, contemporaine des poétesses colombiennes, présente une objection de même nature dans son poème « *Tú me quieres blanca* », écrit en 1920 et composé avec un goût exquis de la forme et des images poétiques (Storni, 1998, pp. 7-8, § 1-14) :

Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena
5 Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.

Ni un rayo de luna
Filtrado me haya.
10 Ni una margarita
Se diga mi hermana.
Tú me quieres nívea,
Tú me quieres blanca,
Tú me quieres alba.

C'est un des poèmes les plus connus et qui a eu le plus de répercussions à l'échelle continentale. Mais Alfonsina Storni est l'auteur d'autres compositions lyriques plus transgressives des normes sociales imposées à la femme. Il s'agit, seulement pour montrer ce qu'il en est, de poèmes comme « *Una voz* » tiré du livre *Ocre* (1925) et « *Uno* » tiré du livre *Mundo de siete pozos* (1935) dans lesquels il est possible de distinguer une voix féminine qui ose parler du désir entendu comme désir sexuel. De cette manière, Alfonsina Storni peut être considérée, dans le domaine de la poésie écrite par des femmes en Amérique latine –c'est à souligner à cause de l'impact et de la résonance, précisément au niveau continental– un précurseur incontournable de l'accession d'une voix féminine à l'écriture poétique. S'ensuit l'affirmation que sa voix a, dans le domaine de la poésie colombienne, valeur de modèle

d'écriture à suivre pour la recherche d'un érotisme se différenciant des modèles patriarcaux en place.

Ce qui précède montre que la poésie écrite par des femmes est aussi un itinéraire d'auto-reconnaissance qui va de la compréhension de leur propre corps –avec différentes facettes comme la sensibilité de la peau, la chaleur de leur giron, la beauté du visage, la proportion des formes et l'attractivité de leur corps– à la remise en cause de leur manière de voir le monde, celle-là même qui permet à autrui, et spécialement aux hommes, de les regarder et de les comprendre. Joan Curbet Soler, dans son livre *Figuras del cuerpo femenino, doce representaciones de la mujer en la literatura occidental* (2014), montre ce qu'implique ce processus d'auto-reconnaissance pour la création poétique et l'imaginaire des femmes : « Une considération du corps féminin en tant que réalité riche et autosuffisante qui est réaffirmée par son existence biologique et qui, précisément à cause d'elle, est capable d'approcher la plénitude poétique et vitale de l'imaginaire » (Curbet Soler, 2014, p. 19).

On peut observer que dans cette poésie les des poétesses naturalisent à la femme en découvrent dans son corps un référent d'analogies qui la relie à cette réalité naturelle, la réalité des choses, à son enfance, aux moments heureux, aux rêves. Cette découverte a une source biologique parce que son corps abrite des potentialités telles l'affection maternelle, la gestation et l'érotisme, avec lesquels elle garde un lien réel, affirmatif et compréhensif des autres êtres vivants, êtres humains inclus. Passer de cette compréhension biologique à l'élaboration poétique d'images et à l'imagination d'un corps qui s'offre érotiquement et qui est disposé à recevoir et contenir les potentialités de l'amour et de la vie, est la richesse qu'apporte la poésie féminine à

la tradition littéraire. Selon Curbet Soler (2014), la *mimesis* atteinte par l'écriture féminine dans sa conceptualisation et expression du désir repousse les limites de la représentation, dans la mesure où elle correspond à l'impulsion vitale ou *connatus* de cette femme, passée dans le mot.

La mimesis o representación de las formas del deseo puede ir más allá de sí misma, interrumpir su flujo de producción para sugerir, al margen (o por encima) de ese flujo, unos nuevos espacios. Unas nuevas expresiones de identidad de la mujer y de su capacidad deseante (Curbet, 2014, p. 16).

Les poétesses colombiennes absorbent et s'incluent dans cette tradition, et opèrent dans leur poésie le transit de l'auto-reconnaissance; elles vont d'un érotisme implicite, occulte, réservé et interdit à la considération et à la contemplation sans voiles de leurs corps qui équivaut à s'aimer elles-mêmes, pouvoir, vouloir et aimer l'autre. Être comme une « symphonie de l'amour », comme le dit Dolly Mejía dans ce fragment de son poème « *Sinfonía del amor desnudo* », tiré du recueil *Las horas doradas* (1945) (Cuesta y Ocampo, 2014, pp. 255-256, § 17-36) :

Solo tú ves el río de mi sangre
de lámparas calladas,
encenderse en tus dedos de aceituna,
20 cual cintas luminarias.
Solo tu rompes mi corteza de uva
y me empapas de leche las palabras
y sabes los latidos con que asoman
las moradas orquídeas de mis lágrimas.
25 Por eso me diluyo entre tus manos
como una espuma mansa,
para que puedas apretar de aromas
la cintura de luz de mi garganta;
para que puedas con tu voz desnuda
30 acariciarme el alma
y que el aceite gris de mi nostalgia
se me caiga de bruces en el agua,
para que ruede tu semilla dulce
como lluvia de arena

35 y fecunde esta tierra en que me crezco
y me nazcan palabras de ciruela.

Le mot est finalement ce qui est né de la poésie des femmes ; ce sont de mots subtils mais qui ne se soumettent pas à des préceptes poétiques. Ils veulent seulement s'épanouir en qualifiant une manière de sentir, d'imaginer et de vivre en aimant. La critique française Julia Kristeva soutient que : « L'amour est une affliction et, en même temps, des mots et des lettres : nous l'inventons chaque fois, avec chaque personne aimée, nécessairement unique, à chaque instant, en chaque lieu, à chaque époque...ou bien une seule fois, à jamais » (cit. par Curbet, 2014, p. 21). Dans ces conditions, tout doit avoir nécessairement une base linguistique et même textuelle, ce qui signifie que par son auto-recréation, le sujet peut s'aventurer au-delà de lui-même. Dans le cas des poétesses colombiennes, ainsi que nous l'avons affirmé, leur réinvention de l'amour et du désir érotique leur a permis d'aller au-devant de leur auto-reconnaissance.

En définitive, assumer en poésie une attitude énonciative plus conforme à des situations touchant le désir féminin, permet d'en éradiquer le regard masculin ou patriarcal qui lui imposait une image inappropriée dès la seule énonciation. Construire des processus de subjectivation conformes à l'époque qu'il leur a fallu vivre et, surtout, octroyer à la poésie la possibilité de matérialiser la voix des femmes. Les poétesses parviennent à avoir une voix propre, même quand elle est insérée dans des processus d'aliénation inhérents à la vie moderne. Pour le dire autrement, la singularité de la voix des poétesses réside précisément dans la possibilité de construire leur subjectivité à partir d'une voix propre.

10. Le mythe de *Mito* : érotisme solaire et subversif

Dans les chapitres antérieurs nous avons démontré que l'érotisme est présent dans la poésie colombienne, soit comme thématique qui dérive en motifs poétiques, soit comme substrat expressif dans les poèmes. En outre, nous avons vu que sont distinctes les versions et les emphases qu'il a reçues et qu'elles vont du modernisme symboliste qui exprimait le contraste entre la beauté et la mort, à l'érotisme rhétorique et sublimé des *Piedracielistes*. Contrairement à ce qui est affirmé habituellement, nous sommes parvenus à démontrer que l'érotisme était présent et stimulait la poésie colombienne de différentes manières, bien avant l'irruption de la conception poétique du groupe *Mito*, dans les années 50 du xx^e siècle, qui sera considérée comme la pierre angulaire de l'érotisme dans la poésie colombienne. Auparavant, l'érotisme était, comme nous avons pu le voir, un guide de systèmes poétiques comme ceux de Porfirio Barba Jacob, de León de Greiff et des femmes poètes, qui, malgré le conservatisme dominant ont trouvé la manière de mettre leur poésie en marge des préceptes moraux. Il est

vrai que l'apparition de la revue *Mito*, fondée par Jorge Gaitán Durán¹⁸², en 1955, et dont le comité directeur¹⁸³ était intégré par Hernando Valencia Goelkel¹⁸⁴, Pedro Gómez Valderrama¹⁸⁵ et Eduardo Cote Lamus¹⁸⁶ a marqué d'une pierre blanche le travail des intellectuels en

¹⁸²Jorge Gaitán Durán (Pampelune, 1925-Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, France, 1962). Dès sa première jeunesse, a une propension à l'exercice littéraire et à la réflexion culturelle et politique. Publie ses premiers livres, *Insistencia en la tristeza y Presencia del hombre*, entre 1946 et 1947, avant d'entreprendre un long pèlerinage en Europe, grâce auquel il va renforcer sa vocation intellectuelle et artistique et, en plus, son engagement politique. Ce seront précisément ces préoccupations politiques qui vont l'amener à rentrer au pays dans la ferme intention de constituer une entreprise culturelle, intellectuelle et littéraire, de grande envergure. En 1958, il publie *Amantes*, considéré comme son meilleur livre de poésie. En 1961, il publie *Si mañana despierto* et le livret de l'opéra *Los Hampones*. Avec le récit « *El serpentario* », il gagne le *Concours National du Récit* en 1962.

¹⁸³ De même, à chaque édition de *Mito*, on parle d'un comité de patronage formé de Vicente Alexandre, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Drummond Andrade, León de Greiff, Ricardo A. Latcham, Octavio Paz, Alfonso Reyes, Eduardo Zalamea Borda. Ce sont des noms de nationaux et d'étrangers qui jouissent d'une certaine célébrité.

¹⁸⁴ Hernando Valencia Goelkel (Bucaramanga, 1928-Bogotá, 2004). Essayiste, critique littéraire et éditeur. Considéré comme le meilleur critique littéraire du pays des années 50 et comme un des meilleurs essayistes. Il a participé activement à la fondation et au positionnement de la revue *Mito*, exerçant constamment son activité d'éditeur. Il a participé, en outre, à d'autres importantes revues littéraires du pays comme *Eco*, *Cinematéca* et le *Boletín Cultural y Bibliográfico*, entre autres. Après des études de philosophie et lettres dans sa jeunesse, il s'est consacré exclusivement à la critique littéraire, ses livres publiés sont des compilations de ses articles : *Crónicas de cine* (1974), *Crónicas de libros* (1976), *El arte viejo de hacer novelas* (1982), *Oficio crítico* (1996) et *Lección del olvidado* de 1997.

¹⁸⁵Pedro Gómez Valderrama (Bucaramanga, 1923-Bogotá, 1992). Écrivain, universitaire et diplomate, surtout reconnu pour ses récits. Il débute en littérature avec les recueils de poèmes *Norma para lo efímero* (1943) et *Biografía de la campana* (1946) qui seront suivis d'un livre d'essais appelé *Muestras del diablo* (1958), grâce auquel il commencera à être connu sur le plan national. En 1967, il publie la collection de récits *El retablo de maese Pedro*. En 1977, il publie son unique roman, *La otra raya del tigre* et, en 1996, il publie la première compilation complète de ses narrations, intitulée *Obras completas*. A été cofondateur et a fait partie du comité éditorial de *Mito* entre 1956 et 1958 et ensuite, de 1960 à 1962. Il a été, en outre, le premier Colombien à être publié de son vivant par la bibliothèque Ayacucho. Son œuvre se caractérise par une révision originale de l'histoire et par un souffle cosmopolite. Parmi d'autres publications, nous trouvons : *La procesión de los ardientes* (1973), *Invenções y artificios* (1975), *Más arriba del reino* (1980), y *Los infiernos del Jerarca Brown* (1984).

¹⁸⁶Eduardo Cote Lamus (Cúcuta, 1928-1964). Poète, intellectuel et homme politique. En 1950, il publie son premier recueil de poèmes *Preparación para la muerte* et, en

Colombie qui a consisté à les mettre dans une situation de contemporanéité avec les mouvements d'avant-garde latino-américains, nord-américains et européens.

Le projet de *Mito*, concrétisé par la revue et les œuvres littéraires de ses auteurs, a cherché à placer la culture colombienne dans le courant d'idées contemporain. La littérature devait marcher au pas des lettres globales et la poésie, en particulier, devait se mettre « en situation ». Cette expression reprenait la consigne de Sartre qui imposait le devoir d'identification des conditions de l'époque pour procéder au travail intellectuel correspondant¹⁸⁷. En d'autres termes, être « le produit dialectique d'une histoire sociale concrète impliquant le culturel, l'esthétique, le littéraire, le politique, l'éthique et l'éducatif » (González Rubio, 2005). Dans le premier numéro de *Mito* en circulation, le texte éditorial indiquait qu'on se défiait des solutions toutes faites et que, pour ce motif, on se limitait à offrir du matériau de travail et à décrire

1953, en Espagne, il gagne le prix de poésie « *A la joven literatura* » avec son livre *Salvación del recuerdo*. Il a parcouru plusieurs pays européens dans l'accomplissement de ses activités diplomatiques et a noué des contacts avec divers écrivains qui allaient l'influencer et transformer définitivement sa poésie. En 1955, il publie à Madrid *Los sueños*, et en 1957, il rentre en Colombie pour entamer une importante carrière politique. Il publiera ensuite deux recueils de poèmes additionnels : *La vida cotidiana* (1959) et *Estoraques* (1963) dans lesquels il allait faire montre de son style conceptuel et du vers libre. En prose, est connu son *Diario del alto San Juan y del Atrato* (1959) où il rend compte d'une visite au département du Chocó et dénonce les maux socioéconomiques de la région.

¹⁸⁷Sartre a proposé cette idée à la conférence « L'existentialisme est un humanisme » donnée en 1946 à la Sorbonne et, à partir de là, elle est devenue une des idées de son œuvre philosophique qui a fait couler le plus d'encre. Sartre « *reconoce mucho más que la posición abstracta del Ser; el hombre es un ser "situado" que de cara al mundo da cuenta de su propia condición de mundo; la "situación" define por tanto la historia, entendida como contenido de la contingencia humana: enfrentada, mi "situación" a la "situación" del otro, entre los dos damos forma a la existencia, definimos la libertad, instauramos valor y sentimiento, construimos el mundo en nuestros actos* ». (Cuartas, 2014, p. 156).

des situations concrètes : « *Si nuestro método parece a algunos indirecto y hasta insidioso, les aseguramos desde ahora que solo aceptamos el mito en su plenitud para mejor desmitificarlo y más fácilmente torcerle el cuello* » (MITO, 1955, p. 1). Ce plan d'action impliquait le refus de tout dogmatisme, sectarisme et préjugés, n'acceptant rien qui attente à la condition humaine (MITO, 1955, p. 2). D'où une bataille pour la sécularisation sociale et esthétique, pour la reconnaissance de la fonction sociale de l'écrivain et de l'œuvre littéraire, pour l'ouverture au monde (cosmopolitisme) et pour la définition d'une place de l'écrivain dans la société.

La proposition de sécularisation de la vie colombienne a consisté pour le groupe *Mito* à diffuser des textes qui avaient une vision distincte de la religiosité et montraient d'autres facettes du catholicisme¹⁸⁸. En ce sens, ont été publiés des articles, essais et traductions de pièces littéraires qui abordaient des thématiques qui élargissaient la vision morale conservatrice qui continuait d'avoir la haute main sur tout ce

¹⁸⁸A cet égard, Pedro Sarmiento dans son livre *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia* écrit : « *Nunca de manera directa, es decir a través de las notas que comprometían la opinión de la editorial de la revista, pero sí oblicuamente, con la publicación de textos que ironizaban sobre el poder de la iglesia católica y la imposición de sus dogmas en el ámbito de la vida social, Mito propugnó un ahondamiento en la secularización institucional de la sociedad colombiana [...] Desde su primera edición, la revista tuvo una marcada tendencia anticlerical, reflejada en los artículos que publicaba y en las obras y en los autores que publicaba o reseñaba. Nada más detenernos en el número 1 de la revista (abril-mayo 1955) puede servir para demostrar este hecho: el texto que inaugura la publicación es "Diálogo de un sacerdote y un moribundo" del Marqués de Sade, que aparece con una introducción del traductor, Jorge Gaitán Durán, en la que advierte a los lectores que esta elección tiene motivaciones de ejemplaridad para el contexto social colombiano.* » (Sarmiento, 2006, p. 100). Avec le texte de Sade qui leur valut une amende de 2.000 pesos, le premier numéro de *Mito* publiait aussi le première partie de l'essai « *Consideración de brujas y otras gentes engañosas* » de Pedro Gómez Valderrama qui rappelait l'histoire de la persécution des sorcières en Europe et qui ensuite fera partie du livre *Muestras del diablo* (1958).

qui touchait à la sexualité et à l'érotisme. On peut souligner que ce fut à travers *Mito* que le pays connut pour la première fois les résultats du rapport Kinsey¹⁸⁹, et que les comportements sexuels de la société colombienne virent le jour, tels ceux publiés dans les numéros 15 et 17, recueillis par l'avocat Humberto Salamanca Alba¹⁹⁰, qui mentionnaient les abus commis contre les femmes. Grâce à ces publications, *Mito* éveilla l'intérêt pour des thématiques interdites remettant en cause les principes religieux relatifs aux comportements sexuels ; en d'autres termes, il chercha à tirer le sexe et l'érotisme de la condition sulfureuse à laquelle les avait condamné la morale chrétienne.

Les intellectuels du groupe *Mito* se sont aussi distingués comme écrivains et rénovateurs de l'esthétique littéraire. En poésie, les voix les plus autorisées ont été celles de Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote

¹⁸⁹ Une synthèse du rapport Kinsey est apparue dans les éditions n° 3 (août-septembre 1955, pp. 159-167) et n° 7 (avril-mai 1956, pp. 76-80). Ce rapport est le résultat d'une recherche scientifique menée pendant 15 ans par le zoologiste nord-américain Alfred C. Kinsey. Il compte deux volumes, l'un consacré au comportement sexuel des hommes, publié en 1948, et l'autre au comportement sexuel des femmes, publié en 1953. Les recherches ont été effectuées par l'Institut de Recherches Sexuelles (appelé plus tard Institut Kinsey), financé par la Fondation Rockefeller et situé à l'Université d'Indiana (États-Unis). Le rapport est notable par son ample échantillonnage (6 300 hommes et 5 940 femmes de différentes classes sociales) et par l'exactitude de ses données. Deux thèmes abordés dans le rapport ont troublé particulièrement les esprits : l'homosexualité masculine et la sexualité féminine qu'on connaissait encore très peu.

¹⁹⁰ L'article s'intitulait « *Historia de un matrimonio campesino* » et a été publié en deux livraisons, la première partie dans l'exemplaire n° 15 (août-septembre 1957, pp. 201-224) et la seconde partie dans le n° 17 (décembre 1957-janvier 1958, pp. 352-377). Il consistait en « [...] *tres denuncias penales interpuestas por mujeres a quienes el esposo –en uno de los casos– y compañeros sentimentales –en los dos restantes– habían torturado, en situaciones distintas, causándoles brutales heridas al coserles con alambre los genitales, con la paranoica intención de impedirles la tentación de adulterio* » (Sarmiento, 2006, p. 108).

Lamus et Rogelio Echavarría¹⁹¹, pour la narration Pedro Gómez Valderrama et pour l'essai Hernando Valencia Goelkel et Danilo Cruz Vélez¹⁹². Les poètes incluent la thématique érotique dans leurs œuvres, poursuivant l'idée de l'érotisme-transgression comme Georges Bataille¹⁹³, entendant la transgression comme une porte d'entrée à l'érotisme et la meilleure affirmation de liberté individuelle. Vu de la sorte, l'érotisme fut déterminant pour révéler une idéologie qui impliquait la nécessité que l'individu puisse s'exprimer et s'autoaffirmer au-delà des impositions morales, sociales et politiques. Idéologie qui est passée dans leur poésie comme ce qu'on pourrait

¹⁹¹Rogelio Echavarría (Santa Rosa de Osos, Colombie, 1926). Poète et journaliste. Publie son premier livre, *Edad sin tiempo*, en 1948. La première version de ce qui est considéré comme son opus magnum, *El transeúnte*, a été écrite entre 1945 et 1952 et sera publiée pour la première fois en 1964. *El transeúnte* sera réédité plusieurs fois, chaque fois amplifié et rénové. La dernière édition date de 2004. Entre autres activités, Echavarría a satisfait à sa vocation journalistique comme rédacteur en chef du journal *El Tiempo*, à partir de ce moment il a fait un important travail de diffusion culturelle. Poète, il a chanté la ville et le quotidien, recevant les éloges de plusieurs poètes nationaux. Considéré comme le précurseur de la poésie urbaine, si propre à la poésie nationale d'une bonne partie du XX^e siècle.

¹⁹²Danilo Cruz Vélez (Philadelphie, 1920-Bogotá, 2008). Philosophe. A fait ses études à Bogotá et à Fribourg, Allemagne. L'un des fondateurs, en 1946 de l'Institut de Philosophie de l'Universidad Nacional. Il sera plus tard doyen de la Faculté de Philosophie de l'Université de los Andes. Publie son premier livre, *Nueva imagen del hombre y la cultura*, en 1948, et dès cette première publication, est évident son intérêt pour l'introduction en Colombie des débats philosophiques de l'époque. Fut membre de l'Académie Argentine des Sciences et de la Société Européenne de la Culture. Collaborateur de diverses revues comme : *Correo de los Andes*, *Revista de las Indias*, *Eco*, *Ideas y Valores* et de *La Revista latinoamericana de filosofía*. Considéré comme l'introducteur de la phénoménologie moderne dans le pays. Un de ses principaux intérêts a été, selon Mateo Cardona (s. d.), « *explicar nuestro pasado filosófico desde la filosofía misma, reivindicando el derecho de los pueblos americanos a ser deliberantes, dentro del marco más amplio del pensamiento occidental* ». Autres œuvres de ce philosophe : *Filosofía sin supuestos: de Husserl à Heidegger* (1970), *Nietzscheana* (1972), *El mito del rey filósofo: Platón, Marx, Heidegger* (1989) et *Tabula rasa* (1991).

¹⁹³Proposition exprimée dans son livre *L'érotisme* (1957), dont l'introduction a été publiée par *Mito* dans les numéros 27 et 28 (novembre 1959-février 1960, pp. 187-197).

appeler un érotisme solaire et qui consiste en une exaltation du soleil et de la lumière du jour, c'est-à-dire un érotisme sans ombres, sans morale, sans préceptes et sans culpabilité.

10.1. Le mythe solaire et érotique

La valeur subversive de l'érotisme de *Mito* est à rattacher à la liberté d'expression, c'est-à-dire à la liberté de manifester des idées, en ouvrant la possibilité à des femmes et à des hommes de se montrer comme des êtres sensibles et aimants, dont le corps, quoique souvent réprimé, a un rôle d'autoaffirmation et d'autodécouverte. Le poème « Amantes I » qui fait partie du recueil *Amantes* (1958) de Jorge Gaitán Durán, souscrit à cette idée (2004a, p. 17) :

Somos como son los que se aman.
Al desnudarnos descubrimos dos monstruosos
desconocidos que se estrechan a tientas,
cicatrices con que el rencoroso deseo
señala a los que sin descanso se aman:
el tedio, la sospecha que invencible nos ata
en su red, como en la falta dos dioses adúlteros.
Enamorados como dos locos,
dos astros sanguinarios, dos dinastías
que hambrientas se disputan un reino,
queremos ser justicia, nos acechamos feroces,
nos engañamos, nos inferimos las viles injurias
con que el cielo afrenta a los que se aman.
Sólo para que mil veces nos incendie
el abrazo que en el mundo son los que se aman
mil veces morimos cada día.

Le principe d'érotisme affirmé dans ce poème est la nudité, première transgression face à une morale qui condamne les tendances érotico-sexuelles des amants. La nudité les amène à s'autoaffirmer comme homme et comme femme à partir de l'observation de leurs corps, qui décrite ici comme dans le mythe d'Adam, déclenche le désir, la transgression et la luxure. Mais à la différence du mythe où l'acte sexuel est précédé de la conscience du péché et de la faute, dans ce poème, la conscience consiste à incarner la pleine transgression de l'érotisme. Il est intéressant de noter que, dans cette proposition, il y a déjà une distanciation par rapport à la conception de l'érotisme des poètes antérieurs à *Mito*, par exemple León de Greiff, Luis Carlos López et les *Piedracielistes*, pour lesquels l'érotisme est plus une proposition qu'une action, et qui, par contre, s'approchent de l'érotisme vital et actif de Barba Jacob.

L'œuvre poétique de Jorge Gaitán Durán d'où émergent les recueils : *Insistencia en la tristeza* (1946), *Presencia del hombre* (1947), *Amantes* (1958) et *Si mañana despierto* (1961)¹⁹⁴, est considérée comme l'une des plus importantes de la littérature colombienne à cause de l'intensité de son chant (Torres, 2007). Ce poète a, en effet, eu une vie courte et intense dans laquelle sa poésie, étrangère aux rhétoriques traditionnelles, était aussi un militantisme intellectuel¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Dans l'édition du Ministère de la Culture, sous la responsabilité de Pedro Gómez Valderrama, intitulée *Obra literaria, poesía y prosa* (Gaitán Durán, 1975), sont référencés trois recueils additionnels : *Asombro* (1949) publié à Paris par l'imprimerie E. Durand, en 1951 ; *China* (1952-1955), publié par la revue *Eco*, tome IV, n° 5, à Bogotá ; et *El libertino* (1953) publiés par les éditions Espiral, Bogotá, 1954.

¹⁹⁵ L'œuvre de Gaitán Durán inclut, en outre, des essais, de la prose et des critiques. Dans *Un solo incendio por la noche; obra crítica, literaria y periodística de Gaitán Durán*, avec sélection et prologue de Mauricio Ramírez Gómez, publié en 2004, on peut apprécier le gros travail d'écriture de Gaitán Durán dans des revues et journaux

Gaitán Durán a eu une attitude esthétique et politique dans laquelle le langage dépuré a servi la recherche de la beauté du mot poétique et la récurrence de motifs solaires qui ont conféré à sa poésie un érotisme lumineux. Érotisme solaire qui a eu pour rôle fondamental de lui permettre de souligner la dimension mythique de l'être et de la poésie.

La considération de l'érotisme dans la poésie de Gaitán Durán restitue à l'érotisme un caractère sacré, tandis qu'il donne du sens à la vie, l'emplissant de splendeur et lui octroyant une pleine liberté. L'érotisme se présente ainsi comme une échappatoire face à la société aliénante et répressive. Bataille dit que « l'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question » (1957, p. 35). En d'autres termes, l'érotisme est un aspect de la vie intérieure de l'homme qui le place dans une situation qui génère une sorte de déséquilibre dû à l'impérieuse nécessité de satisfaire le désir et de compenser ainsi l'équilibre perdu. Gaitán Durán assume ces prémices dans son œuvre poétique pour souligner cette capacité de l'éros de permettre à l'homme d'assumer son propre être et sa propre individualité en dehors des impératifs sociaux et moraux, qu'il s'expose à la lumière et assume la conscience que réclame de lui l'éros.

David Jiménez, lorsqu'il se réfère à la poésie de Gaitán Durán, dit que c'est une poésie célébratoire, un hymne à la beauté et à la vie lumineuse dont les principales métaphores sont midi et l'été comme splendeur éphémère du corps et du désir ; la femme est le soleil ;

nationaux et étrangers. De même, on peut connaître ses différentes facettes de journaliste, de critique littéraire, cinématographique et artistique, de narrateur puisqu'y sont inclus cinq de ses récits (*cf.* Gaitán Durán, 2004b).

l'ardeur de l'été, les fruits, la couleur rouge, des images de la vie intense et de son caractère éphémère (Jiménez, 2005b, p. 57). Effectivement, dans les poèmes de Gaitán Durán, le soleil, midi, la lumière, les astres, le feu, les comètes, construisent le cadre de la description de la rencontre érotique. De même, il y a une emphase sensorielle puisque les corps dans cette poésie s'abandonnent aux sens et se distancient du quotidien, idée qui était aussi présente dans l'idéologie romantique allemande. Dans la même veine, l'érotisme présent correspond au mythe du soleil, dans lequel la relation avec l'objet aimé est décrite par des images cosmologiques où les corps, tels des astres, s'attirent et fusionnent. Exprimé de la sorte, on prétend restituer le caractère universel, sacré, original et transcendantal de l'éros. Le poème « *Se juntan desnudos* » qui appartient aussi au livre *Amantes* (1958) est un exemple de cette construction d'un érotisme solaire et mythique (Gaitán Durán, 2004a, p. 16) :

Dos cuerpos que se juntan desnudos
 solos en la ciudad donde habitan los astros
 inventan sin reposo el deseo.
 No se ven cuando se aman, bellos
 5 o atroces arden como dos mundos
 que una vez cada mil años se cruzan en el cielo.
 sólo en la palabra, luna inútil, miramos
 cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan,
 se penetran, escupen, sangran, rocas que se destrozan,
 10 estrellas enemigas, imperios que se afrentan.
 se acarician efímeros entre mil soles
 que se despedazan, se besan hasta el fondo,
 saltan como dos delfines blancos en el día,
 pasan como un solo incendio por la noche.

Comme nous pouvons l'observer dans le poème, le désir est une force d'attraction qui unit deux corps complètement distincts : « *dos mundos* », « *rocas que se destrozan* », « *estrellas enemigas* », « *imperios que se afrentan* ». Est ainsi invoquée la grande analogie de l'érotisme

dans laquelle tout tire son origine de l'union d'une dualité : lumière et obscurité, soleil et lune, homme et femme. Mais cette union est courte, passagère et éphémère. Les deux mondes que décrit le poème sont régis par le *Polemus*, principe de séparation, de division et d'éloignement. C'est pour cela que quand se produit l'union éphémère, elle est puissante et magique. Au travers de l'union des corps, les êtres peuvent être momentanément un seul et surmontent ce principe de lutte élémentaire : « *Pasan como un solo incendio por la noche* » (§ 14). Nietzsche se servait déjà des mêmes motifs dans son poème « *Amistad de estrellas* » (1882)¹⁹⁶.

¹⁹⁶Texte qui fait partie du Livre quatre du *Gai savoir* (1882). Par cette œuvre, l'auteur clôt une seconde étape de sa pensée. Seconde étape dans laquelle sont développées les bases conceptuelles et critiques et sont ébauchés quelques thèmes centraux de la pensée de Nietzsche comme la mort de Dieu, la volonté de pouvoir, l'éternel retour, etc., face à ses œuvres postérieures comme *Así habló Zaratustra* (1883-1885). Le poème est le suivant :

CCLXXIX Amistad de estrellas

Éramos amigos, y nos hemos vuelto extraños el uno para el otro. Pero es bien que así sea, y no queremos callar ni escondernos cual si tuviéramos de qué avergonzarnos. Somos dos navíos, cada uno de los cuales tiene su ruta y rumbo diferente; podemos tal vez cruzarnos y celebrar juntos una fiesta, como lo hicimos, y esos valientes navíos estaban tan tranquilos en el mismo puerto, bañados por el mismo sol, que se podía creer que habían llegado a su destino y que tenían un destino común. Mas luego, la fuerza omnipotente de nuestra misión nos separó, empujándonos por mares diferentes, bajo otros rayos de sol, y acaso no volveremos a encontrarnos o quizás nos encontraremos; pero no nos conoceremos, porque nos habrá transformado la separación de nuestros mares y de nuestros soles. Una ley superior a nosotros quiso que nos volviésemos extraños el uno al otro, y por eso nos debemos respeto y por eso quedará más santificado todavía el recuerdo de nuestra amistad pasada. Existe probablemente una enorme curva invisible, una ruta estelar, donde nuestros senderos y nuestros destinos diferentes están inscriptos como cortas etapas: elevémonos a este pensamiento. Pero nuestra vida es demasiado corta y nuestra vista sobrado flaca para que pudiésemos ser más que amigos en el sentido de aquella elevada posibilidad. Por eso queremos creer en nuestra amistad de estrellas, aun en el caso de que fuésemos enemigos en la tierra. (Nietzsche, 1994, pp. 206-207).

Le substantif « *incendio* », ou des formes dérivées de ce mot, est réitératif dans les poèmes de Gaitán Durán qui associe le feu et son symbolisme, érotique et sacré, à l'union des corps pour étayer la construction mythique du poème. Le feu, élément primordial, est capable de mélanger et de fondre des éléments dissemblables, le feu est le désir qui les pousse au choc, à la confluence et à se croiser tous les mille ans. Le feu représente aussi la lumière, le soleil, l'illumination que cette rencontre produit sur ces corps¹⁹⁷. Mais le mythe se construit sur le mot. Dans le poème est exprimée l'idée que dans le mot on observe la puissance de l'érotisme : « *Sólo en la palabra, luna inútil, miramos/ como nuestros cuerpos son cuando se abrazan* ». Les mots, bien qu'ils puissent nommer cette rencontre, ne peuvent la remplacer, toutefois, c'est le mot qui permet de la laisser dans la mémoire, de nommer son essence. Pour Jorge Gaitán Durán, le mot n'est pas creux, et pas non plus superficiel ou sublime. Le mot est un principe. C'est un territoire de l'allégorisation, du symbole. Son intérêt est alors de restituer son pouvoir.

Cette manière d'assumer le mythe semblerait contredire le projet original de ce groupe qui a été exprimé de la manière la suivante : « *solo aceptamos el mito en su plenitud para mejor desmitificarlo y más fácilmente torcerle el cuello* ». Si on détaille cette proposition, on pourra observer, tout d'abord, que dans l'expression « *torcerle el cuello* » est implicite la vision de la nécessité de rénover le mot prisonnier d'une

¹⁹⁷ La description antérieure coïncide avec la métaphore du feu par laquelle Octavio Paz, des années après dans son livre *La llama doble* (1993) allait se référer au lien entre amour, sexualité et érotisme : « *El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y esta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida* » (p. 7).

rhétorique ankylosée, ainsi que l'exprimait le poète Enrique González Martínez, en 1911 dans son poème : « *Tuércele el cuello al cisne* »¹⁹⁸ dans lequel il proposait le dépassement du modernisme entamé par Darío qui était encore à cette époque l'influence dominante dans la poésie colombienne et celle que *Mito* voulait éradiquer. Voyons à présent à quoi se réfère le « *sólo aceptamos el mito en su plenitud para mejor desmitificarlo* » et comment cela peut être relié au fait que ce sont

¹⁹⁸ Enrique González Martínez (Guadalajara, 1871-México D. F., 1952) a été poète, diplomate et traducteur. Considéré par Octavio Paz comme le seul poète vraiment moderniste à México (Polidori, 2010, p. 6). Toutefois, sa relation avec le modernisme a été singulière, car quoiqu'ayant été un critique avec une posture esthétique « précieuxiste » (p. 5) dans la première étape du mouvement, il n'a jamais renié son « éducation, formation et poésie modernistes » (p. 4). En ce sens, nous affirmons que le modernisme de González Martínez a toujours été plus lié à un fond humaniste et éthique qu'au soin de la forme. Sa position face au modernisme résulte clairement du poème « *Tuércele el cuello al cisne* » inclus dans le livre *Los senderos ocultos*, de 1911. Au sujet du poème, l'auteur en personne a dit que ce fut « *la expresión recreativa contra ciertos tópicos modernistas arrancados al opulento bagaje lírico de Rubén Darío, el Darío de Prosas Profanas y no el de Cantos de Vida y Esperanza* » (cit. par Polidori, p. 5). Son premier recueil de poèmes *Preludios* a été publié en 1903. Parmi ses autres œuvres : *Lirismos* (1907), *Silénter* (1909), *Poemas truncos* (1935) et *Ausencia y canto* (1937). Celui qui vient est celui auquel il est fait référence (González, 1995, pp. 49-50) :

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

précisément eux qui ont fait une poésie qui retourne au mythe ? Le mot *Mito* qui englobe leur projet en tant qu'intellectuels est utilisé indistinctement dans toutes ses acceptions : mythe comme retour aux origines, mythe comme récupération de savoirs originaux comme l'érotisme, mythe comme pouvoir et plénitude du mot, mythe comme renonciation au quotidien fallacieux. Comme les romantiques allemands, Gaitán Durán s'est proposé de restituer à la poésie la forme expressive du mythe, lorsqu'il a affirmé :

La poesía no se podrá juzgar jamás unilateralmente. Es necesario buscarle su significado histórico, su razón de ser, en el gran drama universal, de donde sale para radicarse en la conciencia del lírico, terminando su tránsito en la obra que será más alta y lograda cuanto más haya realizado lo unitario poético, es decir la unión de los materiales que la época brinda a la capacidad receptiva e intuitiva de un poeta. Nunca en la historia del arte lo subsidiario o lo anacrónico o lo derivativo han tenido calidad imperecedera. (Gaitán, 2004b, p. 147).

Cette vision de la poésie et de l'érotisme confirme l'idée qu'on peut entrer dans la conscience de l'historicité de l'homme au travers de l'image mythique. En présentant l'érotisme sous cet angle, où il peut correspondre tant à une rencontre d'éléments qui s'opposent, qu'à des astres ou à des êtres originaux, on détermine une autre manière de concevoir l'être qui, en recevant les qualités de son alter ego, se conçoit aussi comme originaire, éternel, grand et magique.

10.2. Midi comme motif érotique

Dans cette poésie qui revient au mythe, le motif de midi occupe une place importante. Par exemple, le poème « *Siesta* » tiré du recueil « *Si mañana despierto* » (1961) de Gaitán Durán, invoque ce motif comme symbole et théâtre de la plénitude de la journée (2004a, p. 60).

Siesta

«*Voy por tu cuerpo como por el mundo*». Octavio Paz

Es la siesta feliz entre los árboles,
traspasa el sol las hojas, todo arde,
el tiempo corre entre la luz y el cielo
como un furtivo dios deja las cosas.
5 El mediodía fluye en tu desnudo
como el soplo de estío por el aire.
En tus senos trepidan los veranos.
Sientes pasar la tierra por tu cuerpo
como cruza una estrella el firmamento.
10 El mar vuela a lo lejos como un pájaro.
Sobre el polvo invencible en que has dormido
esta sombra ligera marca el peso
de un abrazo solar contra el destino.
Somos dos en lo alto de una vida.
15 Somos uno en lo alto del instante.
Tu cuerpo es una luna impenetrable
que el esplendor destruye en esta hora.
cuando abro tu carne hiero al tiempo,
cubro con mi aflicción la dinastía,
20 basta mi voz para borrar los dioses,
me hundo en ti para enfrentar la muerte.
El mediodía es vasto como el mundo.
Canta el cuerpo en la luz, la tierra canta,
danza en el sol de todos los colores,
25 cada sabor es único en mi lengua.
Soy un súbito amor por cada cosa.
Miro, palpo sin fin, cada sentido
es un espejo breve en la delicia.
Te miro envuelta en un sudor espeso.
Bebemos vino rojo. Las naranjas
30 dejan su agudo olor entre tus labios.
Son los grandes calores del verano.

El fugitivo sol busca tus plantas,
el mundo huye por el firmamento,
llenamos esta nada con las nubes,
35 hemos hurtado al ser cada momento,
te desnudé a la par con nuestro duelo.
Sé que voy a morir. Termina el día.

La métaphore solaire dans ce poème est construite à partir du titre « *Siesta* », repos de midi, et elle s'enrichit de mots qui se réfèrent tant à la chaleur qu'à la lumière –« *arde* », « *luz* », « *verano* », « *estrella* », « *solar* », « *esplendor* », « *espejo* », « *naranjas* », « *calores* », « *sol* »–. La luminosité projetée à ce moment insère dans le poème un cadre à la fois temporaire et environnemental pour les amants. Midi est considéré comme un instant qui symbolise aussi l'union des opposés, des deux hémisphères de la terre, le nord et le sud. La copulation des amants est décrite comme une union qui leur permet d'être, de vivre et de sentir l'instant même : « *Somos uno en el alto de un instante* » (§ 15). Dans la « *siesta feliz entre los árboles* » (§ 1), tous les éléments de la nature confluent dans l'ardeur et la luminosité du désir. Le soleil zénithal permet aux amants de s'élever à cet instant et d'être le temps même de l'union et de la lumière : « *cuando abro tu carne hiero al tiempo* » (§ 18).

Le temps ici s'imprègne du mythe. À partir de l'union complète de la lumière et de l'ombre, de l'homme et de la femme, qui conduit à l'extase, les amants peuvent nier le temps, c'est-à-dire le pénétrer et le contempler dans sa dimension primaire et infinie qu'est l'instant. Dans cette autre dimension dans laquelle ils entrent, se produit l'union de ces corps qui dominés initialement par le principe du *polemos* parviennent ensuite à la convergence et à l'harmonisation de leurs esprits. Le temps s'arrête et on contemple l'éternité, il n'y a plus d'ombres, on va à l'encontre du destin : « *el mediodía es vasto como el*

mundo » (§ 22). De même, tous les éléments : la terre, le soleil, les arbres, le vent, les feuilles, confluent dans cette plénitude des amants. Ce midi érotique, dans lequel le corps de la femme est contemplé annonce la manifestation des phénomènes dérivés de la lumière et du désir. Embrassés, tout est transparence et splendeur. Cette transparence dérive vers la compréhension de la dimension temporelle des amants. C'est dire que, bien qu'ils vivent le moment parfait, le temps continue sa course et déconfigure l'instant en leur restituant la conscience de la mort : « *hemos hurtado al ser cada momento/ te desnudé a la par con nuestro duelo/ sé que voy a morir. Termina el día* » (§ 35-38).

Le poème « *Siesta* » établit une relation intertextuelle avec le poème « *Piedra de sol* » (1957) du Mexicain Octavio Paz¹⁹⁹ dont se dégage l'épigraphe « *Voy por tu cuerpo como por el mundo* ». « *Piedra de sol* » synthétise la poésie de Paz (Maurice Balmer, 1991, p. 267) dont le fondement est le symbole cosmique du soleil. L'image qui motive le poème « *Piedra de sol* », ce parcours du corps féminin comme le monde

¹⁹⁹Octavio Paz (México D. F., 1914-Coyoacán, México, 1998) : poète et essayiste. Considéré comme une des figures les plus importantes de la poésie hispano-américaine du XX^e siècle. Cosmopolite aux vastes intérêts politiques ; a visité différents pays occupant des postes diplomatiques et donnant des cours dans diverses universités. En Europe, en particulier, il visitera le front républicain pendant la guerre civile espagnole, étant l'invité du Congrès des Écrivains antifascistes de Valencia, en 1937 ; il s'intéressera aussi au surréalisme et à l'existentialisme et nouera des relations avec plusieurs personnalités artistiques et intellectuelles du XX^e siècle comme : Pablo Neruda, César Vallejo, Miguel Hernández, André Breton et Roland Barthes. Il a fondé et collaboré à plusieurs revues culturelles et littéraires de son pays comme : *Barandal*, *Taller poético* et, spécialement, la revue *Vuelta*. Il a reçu le prix Cervantes en 1981 et le prix Nobel de littérature en 1990. L'importance de sa poésie vient s'ajouter à son travail influent comme essayiste, abordant avec lucidité et originalité différents thèmes culturels, politiques et sociaux. Les quatre livres essentiels de sa vaste production sont : *Libertad bajo palabra* (1949), *El laberinto de la soledad* (1950), *¿Águila o sol?* (1951) et *El arco y la lira* (1956).

est le motif érotique qui apparaît avec des intermittences dans le poème de Gaitán dans lequel le moment de la sieste et le corps de la femme acquièrent des caractéristiques solaires. Voici comment évolue le motif de « *Piedra de sol* » :

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
45 la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
50 un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
55 los tigres beben sueño de esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,
voy por tu frente como por la luna,
como la nube por tu pensamiento,
voy por tu vientre como por tus sueños,
60 tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
65 cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,

Dans « *Piedra de sol* », le motif de midi se présente comme un symbole de l’instant pur et transparent lors duquel tout se multiplie et est clairement capté. Le corps de la femme quand il est parcouru est le moyen qui permet que le monde se révèle. Dans « *Siesta* », midi a la même symbologie que dans le poème de Paz et, de la sorte, constitue une réécriture. Gaitán Durán est conscient de rendre hommage à cette réécriture, si bien que son poème interprète celui de Paz, et il en

construit un nouveau dans lequel apparaissent les principaux motifs et symboles du poème « *Piedra de sol* », et tous les deux sont reliés à une signification commune, à partir de la construction d'un érotisme solaire. De même, la réécriture s'inspire de la forme, puisque le poète colombien reprend aussi l'hendécasyllabe blanc de Paz et s'appuie sur le caractère descriptif et déclaratif du poème.

10.3. L'amour subversif et le corps de la femme

Comme le révèle l'interprétation du poème « *Siesta* », l'influence d'Octavio Paz est présente dans la poésie de *Mito*. On peut constater cette influence non seulement dans les poèmes de Gaitán Durán, mais aussi dans ceux d'Eduardo Cote Lamus et de Rogelio Echavarría. On sait que l'écrivain mexicain a été proche de ces intellectuels et, de plus, qu'ils l'ont lu et ont écrit sur lui²⁰⁰, et qu'il a fait partie de ce que l'on appelait dans l'entête de la revue, le Comité de patronage. De même, voici l'ordre de ses publications dans *Mito* : dans la livraison n° 1, « *Poemas* » et « *Refranes* » (1955, pp. 22-24) ; dans la livraison n° 6, le

²⁰⁰Dans la revue *Mito*, apparaissent les textes les suivants consacrés à l'œuvre d'Octavio Paz : « *Tres poetas mexicanos* » (inclut Octavio Paz) de Fernando Charry Lara (n° 10, octobre-novembre 1956, pp. 255-262) ; Compte rendu du livre *El Arco y la Lira* de Jorge Gaitán Durán (n° 10 octobre-novembre 1956, pp. 263-264) ; compte rendu du livre « *Las peras del olmo* » par Fernando Charry Lara (n° 15, août-septembre 1957, pp. 188-189) ; « *Sobre la poesía* » (dédié à Octavio Paz à propos de son livre *La estación violenta* de Hugo Latorre Cabal (n° 21, septembre-octobre 1958, pp. 238-239) ; compte rendu de « *Poemas recientes de Octavio Paz* » par Guillermo Sucre (n° 39-40, novembre et décembre 1961-janvier et février 1962, pp. 162-164.

chapitre de *El Arco y la Lira*, « *Verso y prosa* » (1956, pp. 393-407) ; dans la livraison 27-28, les poèmes intitulés « *Cosante* », « *Discor* », « *Duración* », « *Vaivén* » et « *Agua y viento* » (n° 27-28, novembre-décembre 1959 et janvier-février 1960, pp. 169-176) ; et enfin, l'essai « *Un himno moderno* » dans l'exemplaire 36 (1961, pp. 326-329). Malgré cette collaboration et la relation de ces intellectuels avec le Mexicain, dans les études qui ont été faites sur *Mito*, les critiques se sont peu souciés de réviser de quelle manière Paz a influencé la poésie des écrivains de la revue²⁰¹.

La poésie de *Mito* reprend des éléments formels, symboliques et de contenu présents dans l'œuvre poétique d'Octavio Paz, parmi lesquels sont essentiels la conception de l'érotisme et le traitement donné à cette thématique qui dérive à titre principal vers le motif poétique du corps de la femme comme intégrateur et, en même temps, transformateur des éléments du monde et du temps humain. La projection poétique du

²⁰¹Normalement, les approches du groupe *Mito* consistent en révisions du rôle de la revue dans la culture colombienne. A cet égard, les deux dernières études d'importance sont celle déjà citée de Pedro E. Sarmiento Sandoval, publiée par l'Institut Caro y Cuervo en 2006 sous le titre *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia* ; et le livre de Carlos Rivas Polo, intitulé *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*, publié par l'Université d'Antioquia, en 2010. Les deux études consacrées à la revue ne travaillent pas la poésie des auteurs et pour ce qui est de leur production écrite révisent les notes critiques. Carlos Rivas Polo, à la différence de Sarmiento, lors de la révision de quelques-uns des essais de Gaitán Durán mentionne des relations avec Octavio Paz, bien qu'il ne les analyse pas en profondeur. D'autre part, des études individuelles sur les œuvres poétiques de ces auteurs, indiquent que c'est un thème qui mérite d'être révisé avec plus de soins. Nous avons trouvé un seul travail qui relie Paz et *Mito*, en termes de poésie, c'est le mémoire de Licence de l'Université Javeriana écrit par Andrés Castillo Brieva et intitulé : *Reflexión poética en Si mañana despierto: una revolución desde el erotismo* (2005) dans lequel il montre comment *El Arco y la Lira* a influencé les idées poétiques de Gaitán Durán, toutefois, malgré son opposition aux idées sur la poésie et l'érotisme des deux auteurs, il ne s'occupe pas du même exercice entre ses poèmes.

corps de la femme est présente dans l'œuvre d'Octavio Paz en vertu de l'idée d'un iter vers la transparence et la conscience du monde, ainsi que le décrit « *Piedra de Sol* » (§ 24-34) (Paz, 2004, p. 225) :

una presencia como un canto súbito
25 como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
cuerpo de luz filtrada por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
30 roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo.
el mundo es ya visible por tu cuerpo
es transparente por tu transparencia,

Ce motif est déterminant dans presque tous les poèmes érotiques des poètes de *Mito*. A ce propos, nous pouvons citer le poème d'Eduardo Cote Lamus « *La estación perenne* » qui est tiré du livre *La vida cotidiana*, publié en 1959²⁰² :

La estación perenne

Tu cuerpo desnudo brilla bajo los relámpagos
como antes bajo mis manos.
Todas las estaciones están en tu cuerpo.
La primavera comienza su esplendor en tu abrazo

²⁰² Même si dans ce texte on a cité le poème « *Piedra de sol* » pour montrer la relation entre la poésie de *Mito* et celle d'Octavio Paz, les motifs dont nous parlons sont présents dans l'œuvre d'Octavio Paz depuis ses débuts. Pour ce motif, cela n'a rien d'étonnant que ce poème de Cote, ainsi que celui de Rogelio Echavarría qui l'a continué, écrits avant que ne soit publié le poème angulaire du Mexicain, aient une relation intertextuelle avec l'œuvre de Paz. A titre d'exemple, on peut lire le poème « *Bajo tu clara sombra* » (1935-1938) qui décrit le corps féminin comme une source de lumière et d'eau : « *Mira el poder del mundo/ mira su forma tensa/ su hermosura inconsciente luminosa* » (cf. Paz, 2004, pp. 31-34). Pierre Maurice Balmer, dans son article « *El mediodía en la poesía de Octavio Paz* » montre comment la métaphore de midi traverse aussi l'œuvre de Paz depuis ses premiers livres (cf. Maurice Blamer, 1991). Il convient de souligner que le poème de Cote, tout particulièrement, a des échos de Neruda.

5 y concluye en tu boca entreabierta, exultante.
 Todos los ríos del mundo están en tu cuerpo,
 confluyen en ti en el momento
 en que el animal más bello del bosque
 –el ciervo, por ejemplo–
 10 bebe de ti y se contempla.
 Tu piel es el límite del fuego
 donde se refugia el ardor del verano.
 Rojas llamas te inundan.
 Se mezclan los elementos y tu cuerpo se curva,
 15 hay más aire en tu boca y mi cuerpo sediento
 busca en ti salida, la libertad, los deseos.
 Se anudan en ti los olivos del mundo
 y ardes como una lámpara.
 Somos un cuerpo solo luchando contra la muerte.
 20 El otoño se riega en tu cuerpo como vino rojo en la mesa.
 Tus muslos descansan en el borde del mundo.
 Vuela una paloma de tu pecho a mis manos.
 Después miramos los dos, de alegría cansados,
 como a chimenea en invierno, el fuego pasado
 25 y tu piel que brilla bajo los relámpagos.

(Cote Lamus, 1976, p. 260)

Dans ce poème de Cote Lamus, est construit de nouveau un érotisme solaire qui part du corps de la femme pour atteindre la plénitude cosmique. Ce corps est décrit comme possesseur de « *todas las estaciones* », de « *todos los ríos del mundo* », du « *momento/ en que el animal más bello del bosque/ –el ciervo, por ejemplo– bebe de ti y se contempla* » ; en lui se « *refugia el ardor del verano* », où « *se mezclan los elementos* » et se nouent « *los olivos del mundo* ». Le poème décrit la puissance du corps féminin et le désir qu'il éveille. A partir d'images sur fond de nature, qui font que son corps à elle conflue dans les éléments, dans les plantes, les animaux, dans la luminosité et le vin, ce corps n'est pas uniquement « un être posé là », beau, mais aussi un chemin plein d'attraits. Le désir peut alors s'élaner comme une contemplation de la beauté ; vivre la vie qui s'allume avec elle, pour qu'ensuite cette beauté s'incarne dans le locuteur, et que leur union

donne lieu à la possible intégration des éléments du monde et de cette manière lutte contre la mort (§ 19).

Si on entre dans le détail de ce poème de Cote Lamus, on peut observer qu'il y a la même approche du motif du corps de la femme que dans le poème « *Siesta* » de Gaitán Durán qui se décomposait en trois moments : celui de la contemplation qui mène à l'attraction et au désir du corps de la femme ; celui de l'union et de la réalisation de la plénitude ; et celui de la projection vers la mort. Dans le poème de Cote Lamus, est également décrit le temps qui passe, avec les références aux saisons. L'été est la saison réservée à la copulation qui équivaldrait sémantiquement au midi de Paz et de Gaitán Durán. Alors que l'hiver, contrairement au poème de Gaitán Durán qui laisse entrevoir la mort, construit l'image de deux vieux « *de alegría cansados* » (§ 23) observant le feu qui se consume dans la cheminée et propose une mort plus humaine conforme à l'évolution des âges de la femme et de l'homme.

Ce corps lumineux de la femme qui conduit à un éros solaire et vital est aussi repris par Echavarría qui, plus intimiste, l'entend comme la possibilité d'accéder au moment de la pleine transparence et comme vecteur de l'union du féminin et du masculin, de la lumière et de l'ombre, du jour et de la nuit, du corps et de l'esprit. C'est ainsi qu'il est décrit dans le poème « *El sueño* » de 1948 et fait partie du livre *El transéunte* (1947-2003) :

El sueño

Como la luz del sol es toda tuya y toda mía
a pesar de los muros que a los cuerpos separan;
como el calor del sol a tu luz permanente
y como su alumbrada fuerza a su fuerza oscura,

⁵ estás integra en mí y yo en tu blanco espejo,
fieles los ojos de invisible sombra.

Cuando en las noches caen las altas torres
y trabajan sonámbulos los lejanos correos
con sus manos que buscan el lugar del reposo,
¹⁰ te encuentro en mí, trocados los cuerpos transparentes
y plenos de nosotros mismos en carne y hueso,
te encuentro en mí y tú en tu ser me hallas,
me palpas y me acunas y me das alimento
y quiero que no mueras para no despertarme.

Dans le poème d'Echavarría, la femme est le soleil radieux qui illumine l'homme. Ainsi, l'homme s'imprègne aussi de la lumière solaire, et les deux corps sont marqués par la discontinuité –« *muros que a los cuerpos separan* »–. Ils s'intègrent grâce à cette force solaire qu'est le désir, effaçant toute ombre par leur union. L'union des amants est la vitalité lumineuse qui les fait cheminer dans la nuit, décrite à la manière des poèmes mystiques dans lesquels la grâce reçue de Dieu donne au croyant la capacité d'affronter les défis de la nuit. Est exposé le moment pur de l'union des amants comme une transparence atteinte qui arrête le temps. La femme est, en plus, un refuge dans lequel le locuteur s'abandonne pour ne pas s'éveiller : « *Y quiero que no mueras para no despertarme* ».

La récupération du mythe féminin peut être considérée comme un des éléments sur lesquels se fonde la rénovation qu'ont voulu proposer les poètes de *Mito* à la poésie colombienne. La femme et son corps, comme on l'a vu, sont un des motifs centraux à partir desquels l'éros s'insinue dans le poème. Chez *Mito*, la femme a un traitement qui s'éloigne des rhétoriques antérieures ; ce n'est plus un simple objet qui se contemple ou se réduit à une simple image sexuelle. L'érotisme s'adresse à une femme qui est déjà de ce monde, qui est un corps, une

présence, de l'énergie et de la vitalité ; elle cesse d'être une fiction ou une apparence, mais acquiert en revanche la qualité d'être réel qui est connecté aux autres éléments du monde. *Mito* s'est soucié de faire une poésie nouvelle et a inséré dans ce projet un éros transformé qui lui a permis de tenir sa poésie à l'écart de la colonisation moderniste et nérudivienne, et de s'affirmer de concert avec un intellectuel comme Paz qui lui a proposé une vision entre surréaliste et symboliste de la poésie qui entend l'amour et l'érotisme comme un agent subversif pour le monde et la poésie elle-même. C'est ainsi qu'Octavio Paz explicite ce propos poétique dans « *Piedra de sol* » (Paz, 2004, p. 234) :

amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
380 el pensamiento encarna, brotan las alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,
385 dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro;

Dans cet extrait de « *Piedra de sol* », Octavio Paz fait de l'amour une subversion, ce qui est aussi une des thématiques qui, des années plus tard, découlera de l'essai *La llama doble* (1993) où il exposera les idées qu'il a sur l'amour et l'érotisme et qui sont présentes dans son œuvre poétique. L'amour, dit Octavio Paz, « est une transgression parce qu'il transfère au corps les attributs de l'âme et il cesse d'être une prison » (1993, p. 133). Aussi les amants peuvent-ils se libérer de toute prison idéologique : « Mais les amants trouvent toujours un instant pour échapper aux tenailles de l'idéologie. Cet instant est minime et immense, et dure ce que dure un cillement et est long comme un siècle » (p. 125), et c'est aussi un moment dérobé à la mort :

El amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso u otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende, deja de ser una medida. (p. 133).

Proche de Bataille qui conçoit l'érotisme comme une transgression, l'amour subversif de Paz, qui est aussi érotisme, a permis aux écrivains de *Mito* de composer leur manifeste rénovateur et de faire passer au plan poétique, comme ils l'ont fait dans leur revue, cette lutte pour la sécularisation et pour la liberté de l'individu. L'amour est contestataire. En quête d'amour, les barrières sont abattues, les guerres se terminent, les obligations cèdent. L'amour part du for intérieur, et une de ses grandes conquêtes est de réaffirmer cette domination sacrée de l'intériorité. C'est là qu'est le mythe : ce « mystère palpable et charnel » (p. 126) qu'est la personne, comme le dit Paz, trouve dans l'union avec l'autre, qui découle du plaisir et de l'amour, la capacité de se reconnaître et de se libérer, de faire face aux contraintes externes et de donner un sens à la vie, c'est-à-dire d'affronter la mort. Dans le sonnet « *Sé que estoy vivo* », tiré également du livre *Si mañana despierto* (1961) de Jorge Gaitán Durán, est inscrite cette conception de l'être, de l'amour, de la liberté et de la mort (Gaitán Durán, 2004a, p. 59):

Sé que estoy vivo

Sé que estoy vivo en este bello día
acostado contigo. Es el verano.
Acaloradas frutas en tu mano
vierten su espeso olor al mediodía.

- 5 Antes de aquí tendernos, no existía
este mundo radiante. ¡Nunca en vano
al deseo arrancamos el humano
amor que a las estrellas desafía!
Hacia el azul del mar corro desnudo.

¹⁰ Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo,
nazco en el esplendor de conocerte.

Siento el sudor ligero de la siesta.
Bebemos vino rojo. Esta es la fiesta
en que más recordamos a la muerte.
(Paz, 1972, p. 34)

La vision de l'érotisme, implicite dans le motif du corps de la femme comme intégration et transformation, est finalement aussi une image qui se réfère à la poésie même. Jorge Gaitán Durán affirmait que : « *Debajo del símbolo está la poesía, latiendo con un ritmo universal, reintegrándose a las oscuras fuerzas del infinito, a las imponderables atracciones de las esferas, al vacío abismal, a Dios.* » (2004b, p. 57). Tant pour Paz que pour les poètes du groupe *Mito*, la poésie est la récupération de ce qui est primordial et essentiel, en d'autres termes, c'est la reconstruction du mythe : la raison d'être des choses qui fait retour aux mots qui en sont l'origine. Paz dit que :

Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de realidad por otro, según ocurre con las metáforas [...] el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y así mismo es un instrumento mágico [...] susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca. (1983, p. 34).

Le grand projet de *Mito* qui a consisté à rattraper les mouvements intellectuels les plus audacieux de son époque et à connaître directement les personnages qui transformaient les modes d'expression des idées et de la littérature en général, l'a finalement amené, non à l'appropriation de modèles, mais d'exemples d'actions de la part des intellectuels. Gaitán Durán affirme cet engagement de cette manière :

Aun cuando parezca paradójico, esa calidad de permanecer, esa materia acerada, solamente la tiene el poeta que interpreta cabalmente los caracteres vitales, sociales, políticos, humanos y económicos de su época

y de su medio. El contenido y la forma deben ser idóneos, aptos para incorporar el sentido auténtico de una época a la estructura artística. Si el creador se aísla, le vuelve la espalda a lo más esencial de su tiempo, entonces sin un material verdadero y vital, la forma y el contenido serán anacrónicos, casi siempre exprimidos de las bibliotecas y de los museos, y quedarán dentro de las corrientes universales a lo más como una curiosidad, como un objeto de colección carente por completo de valor imperecedero. (Gaitán Durán, 2004b, p. 142).

Ce cheminement nous conduit à observer qu'à partir de *Mito* la littérature colombienne a été confrontée à la poésie même et non aux modèles sociale, politique, culturelle et morale. Le plus grand bénéfice de cette action est à signaler dans le domaine de la poésie, puisque les poètes de *Mito* ont préféré faire abstraction de la tradition et ont cherché à mieux reconnecter la poésie à sa condition mythique fondamentale, en d'autres termes à récupérer pour elle sa valeur expressive, sa valeur véritable.

Conclusions

L'érotisme est un thème sensible dans le poème. Il répond à la nécessité expressive de l'auteur et transcende ensuite les contextes littéraires et l'époque d'origine du poème. Même si on a coutume de considérer que l'érotisme est une manifestation courante et consubstantielle à la poésie, on peut observer que sa présence –qui s'analyse en motifs, mots, images, rythmes et sens – implique, tout comme nous le disions dans les premiers chapitres de ce travail, une prise de conscience de la part de l'auteur de ses effets transgressifs. L'érotisme imprime un sceau caractéristique qui explicite par le mot poétique ce qui, autrement, ne serait ni dit ni révélé de l'intimité. L'érotisme se sert de mots et d'images provoquantes qui revendiquent la liberté d'expression dans le poème, ainsi que la liberté de la poésie de se soustraire aux préceptes moraux et sociaux.

Ce travail constate que l'érotisme est étroitement associé aux idéologies poétiques. Il est possible que cette thèse ne soit pas suffisamment démontrée en termes théoriques, mais le tamisage de la présence de l'érotisme dans chaque œuvre et dans chaque auteur en fait foi. Toute idée de poésie est source d'attitudes esthétiques et idéologiques qui déterminent la compréhension qu'a le poète du rôle de

l'art et de la littérature de son époque. Les poésies rassemblent aussi des notions de littérature qui fluctuent au travers des courants, écoles, mouvements ou groupes et qui témoignent des différentes manières d'assumer l'expérience dans les œuvres littéraires. Puisque l'érotisme est une affirmation qui permet de transmettre des valeurs et de souscrire différentes emphases et versions critiques de l'expérience, sa présence dans les manifestations poétiques est révélatrice de l'attitude et de l'expression de chaque auteur. C'est ainsi que l'érotisme réalise sa traversée de la poésie colombienne. Les auteurs analysés dans cette étude nouent des liens significatifs avec l'érotisme, des liens qui plus que motiver le poème, s'entrecroisent sensiblement avec la compréhension de leur tâche créative et de leur manière d'assumer la poésie.

Dans l'œuvre de José Asunción Silva, la présence décidée et constante de l'érotisme est fondamentale pour la poésie colombienne puisqu'elle coïncide avec son intérêt moderniste rénovateur. Silva, avec ses Nocturnes, parmi lesquels « *Poeta di paso* » qui allait se situer comme le poème fondateur de la tradition érotique et son célèbre « *Una noche* », non seulement autorise l'incorporation de vocables directs de la sexualité dans la poésie, mais ouvre aussi la voie au pouvoir sensualiste et à l'érotisation du poème, au travers de l'accent mis sur la sonorité et le rythme. La vision symboliste de la poésie, implicite dans les premiers livres de Silva –*Intimidades* (1884) et *El libro de versos* (1896)–, se fonde sur la présentation, au travers d'un crible érotique, du contraste entre la vie et la mort, et sur la reconnaissance du caractère périssable de la beauté. Dans *Gotas amargas* (1912), Silva anticipe la vision désacralisatrice de la poésie propre de l'Avant-garde, pour proposer une poésie audacieuse et ironique qui se concentre sur

la paganisation de la vision chrétienne de la chair, en se riant de la conception sacrée du corps pour inviter à en profiter et à en jouir avant la mort, sans nostalgie du paradis perdu. L'œuvre de José Asunción Silva est ainsi une approche célébratoire de l'érotisme.

Les poètes postérieurs à Silva, dans les premières décennies du xx^e siècle, considérés comme des modernistes, et liés à des groupes comme *La Gruta Simbólica*, *Los Centenaristas* et *Los Nuevos*, ont assumé les idéaux symbolistes et parnassiens de la poésie. L'érotisme s'insinue à partir du thème de la beauté de la femme, ce qui leur permet de sensualiser le mot poétique et d'exotiser ses motifs. Dans un premier temps, représenté par Julio Flórez, romantique tardif, l'érotisme rappelle le lien entre la beauté de la femme et la mort, et acquiert un caractère nécrophile frappant qui lui donne un faux air de damnation. D'autre part, des poètes comme Guillermo Valencia, Eduardo Castillo et Rafael Maya entendent l'érotisme comme pur sensualisme, car l'idéal poétique de ces auteurs épouse l'idée que la poésie doit privilégier les beaux motifs. En ce sens, l'image de la femme fatale déclenche l'horlogerie du langage et l'érotisation du poème.

Parmi les cas exceptionnels, ceux de Porfirio Barba Jacob et Luis Carlos López, auteurs qui comme Silva donnent dans leurs œuvres une importance singulière à l'érotisme. Barba Jacob configure une poésie rénovatrice et subversive du désir, ouvrant la voie à la sensualité homoérotique. Des poèmes comme « *La balada de la loca alegría* » et « *Los desposados de la muerte* » fixent des paramètres pour le traitement de l'érotisme, jusqu'alors inédits dans la poésie colombienne. Luis Carlos López, quant à lui, dans un style qui fait frémir les énonciations poétiques traditionnelles, fait passer le langage courant dans le poème,

les tournures propres du Caraïbe, l'humour et l'exposé de nature sexuelle, pour suggérer des jugements critiques sur les coutumes, la morale, les préceptes et les institutions. La représentation de scènes rapidement ébauchées, à la manière d'une peinture de mœurs, explore sans vergogne et de façon burlesque l'expression de l'érotisme et de la sexualité, non seulement pour polémiquer contre la société, mais aussi contre la poésie qui s'écarte de la réalité quotidienne et de la nécessité de la transformer.

L'œuvre de León de Greiff, un des poètes les plus représentatifs de la Colombie par son traitement original du langage, inclut implicitement dans ses Nocturnes une conception composite de la poésie et de l'érotisme. Dans son œuvre, la nuit prend la forme d'un espace qui libère l'amour et la poésie. La nuit permet au poète d'entrer de plain-pied dans la sensualité et le mystère de l'univers qui sont les facteurs causaux du poème. Joint à l'amour, l'érotisme est une petite musique de nuit et de vie qui se célèbre en présence de la femme, expression totale de l'érotisation de la nuit. Comme une chanson qui toujours recommence, entre écriture et réécriture, naît l'effet érotique et musical de la poésie de León de Greiff.

Le cas de *Piedra y Cielo*, avec des auteurs comme Eduardo Carranza, Jorge Rojas et Carlos Martín, est particulier car l'érotisme, plus qu'une affaire thématique, dérive vers une représentation poétique. S'inspirant de l'idée de la poésie pure héritée de Juan Ramón Jiménez, les *Piedracielistes* tentent de dépeindre l'essence même des choses. C'est pour cela que le poème s'érotise de telle manière qu'il cède le pas à une contemplation amoureuse des choses, privilégiant le recours aux métaphores, et autres tropes assimilés. L'érotisme devient

une transposition de ce qui en mystique, s'entend comme la chair transcendée, c'est-à-dire l'essence désirée et finalement atteinte. C'est pourquoi le désir et l'amour que la femme éveille se convertissent en un motif réitéré du poème qui leur sert à la nommer comme poésie, territoire et identité américaine.

Le groupe de femmes dont l'entrée sur la scène poétique colombienne a lieu dans les années 30 et 40, duquel émergent Meira Delmar, Dora Castellanos, Laura Victoria, Dolly Mejía et Maruja Vieira, contribue à rapprocher davantage l'érotisme de la poésie. Dans leurs œuvres, l'érotisme permet de proclamer leurs expériences vécues et de faire connaître leurs sentiments intimes, presque toujours occultes du fait de leurs attitudes personnelles et des restrictions sociales et morales. Dans leur poésie, est récurrente la manifestation d'un moi auto-référent qui se réclame comme sujet sensible qui aime et idéalise le lien entre l'homme et les choses. Même si l'érotisme est latent dans les poèmes, car il doit se maintenir implicite et occulte, il va peu à peu gagner sur le plan expositif jusqu'à révéler le processus d'auto-reconnaissance féminine impliqué par l'observation, la contemplation et la compréhension de leurs corps, en tant que voix et expression poétique.

La poésie des écrivains de *Mito* –Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus et Rogelio Echavarría– a été considérée comme paradigme d'une poésie dont la qualité permettrait à la culture colombienne d'être contemporaine de son temps. Ces auteurs ont été les instigateurs d'une récupération de la poésie *en liaison* avec l'érotisme, car ils ont trouvé dans ce dernier à la fois un chemin de transgression et de dignification de la liberté individuelle. Ils ont construit un « érotisme solaire », c'est-

à dire un érotisme sans ombres, sans morale, sans préceptes et sans faute qui peut être entendu comme un érotisme d'apogée, similaire à celui proposé par leur contemporain mexicain Octavio Paz. L'érotisme solaire est aussi un érotisme mythique pour autant qu'il ramène la poésie à ses origines, en d'autres termes au pouvoir fondamental du mot.

Comprendre la présence de l'érotisme dans la poésie colombienne implique, dans le parcours antérieur, quatre plans successifs qui sont les suivants: l'arrivée de l'érotisme dans la poésie colombienne grâce à la dynamique moderniste; l'exploration du double point de vue sexuel et culturel d'un érotisme transgressif qui se nourrit de l'abondance de l'érotisme dans les expériences corporelles et coutumières; l'assujettissement de l'érotisme au mot, au travers d'images, de sonorités, de motifs et de formes poétiques; et finalement, l'instauration de l'érotisme comme mythe. Cette dynamique se présente comme un chemin de admissions et distanciations –domestication de l'érotisme, transgressions, nouvelles domestications–. C'est à dire qu'il s'agit d'un parcours non linéaire qui n'est pas à sens unique, est accidenté et pourrait être qualifié de sinueux.

Cet *iter* original du phénomène érotique dans la poésie colombienne n'est pas comparable à celui d'autres littératures dans lesquelles l'évolution de l'érotisme a montré des continuités remarquables qui connectent certains auteurs à d'autres et consolident une tradition centrée sur le traitement des motifs érotiques, en marge des discussions caractéristiques de l'époque. Les traditions littéraires française, arabe, brésilienne, sont clairement différenciées, dans la mesure où l'érotisme affiche sa présence et crée des attentes chez

les lecteurs tout au long de son histoire. En revanche, la poésie colombienne est tributaire d'une tradition non littéraire dans sa relation avec l'érotisme, qui se voit influencée par les contextes sociaux, religieux et politiques qui la brident ou s'y opposent. Certes, les poètes analysés dans cette recherche ont trouvé la manière de se soustraire à ces pressions, sans pour autant que leur capacité transgressive et leur legs expressif impliquent nécessairement un lien et une communication avec les écrivains antérieurs ou postérieurs.

Bien que l'évolution de ce phénomène littéraire ne soit pas linéaire, si l'on se réfère au concept d'évolution littéraire de Tinianov (1978), nous pouvons dire qu'elle est bien représentative d'une tradition qui sans doute posera un précédent dans le développement subséquent de la présence de l'érotisme dans la poésie colombienne. Aussi verra-t-on apparaître plus tard de nouveaux cycles qui passeront de l'assujettissement à la transgression et de la transgression à un nouvel assujettissement, ainsi que le laisse entrevoir le panorama ci-après. Après la domestication de l'érotisme par les poètes de *Mito*, arrivera la transgression performative de la poésie et de l'érotisme effectuée par les nadaïstes; ensuite, l'érotisme s'acclimatera à la poésie des auteurs de la génération des années 70, connue comme la « génération désenchantée » ; postérieurement, les femmes transgresseront de nouveau la poésie érotique, ainsi que le poète Raúl Gómez Jattin avec son érotisme zoophile et homosexuel; pour, dans la poésie de ces dernières années, en revenir à un assujettissement de l'érotisme au mot poétique.

Cet *iter* évolutif est une tâche qui reste à entreprendre. Coudes, virages, ondulations et discontinuités : tel est le tracé que suit

l'érotisme dans la poésie colombienne. Comme l'érotisme, expression pleine de sinuosités, la poésie admet et prend ses distances vis-à-vis de cette force transgressive et libertaire qui place l'éros au cœur du mot.

Bibliographie

Bibliographie sur érotisme et littérature

- Alatorre, A. (2003). *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Alexandrian (2008). *Histoire de la littérature érotique* (3a ed.). Paris: Payot.
- Baigorria, O. (2006). *El amor libre. Eros y anarquía*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- Barthes, R. (1993). El placer del texto. En N. Rosa (Trad.), *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977* (10a ed., pp. 7-107). México D.F.: Siglo veintiuno editores s.a.
- Bataille, G. (1957). *L'érotisme*. Paris: Éditions de minuit.
- Bataille, G. (2005). *Discusión sobre el pecado*. (A. Cristófalo & H. Savino, Trads.). Buenos Aires: Paradiso.
- Bataille, G. (2006). *El erotismo*. (M. P. Sarazin & A. Vicens, Trads.). Argentina: Tusquets.
- Bertolotti, A. (2012). *Curiosa: La bibliothèque érotique*. (D.-A. Canal, Trad.). Paris: La Martinière.
- Bianu, Z. (2012). *Éros Émerveillé. Anthologie de la poésie érotique française*. Gallimard.
- Brulotte, G., & Phillips, J. (Eds.). (2006). *Encyclopedia of Erotic*

- Literature*. New York: Routledge.
- Burgos Cantor, R. (1991). José Fernández de Madrid: Pasión en el Atrato. En *Del amor y del Fuego* (pp. 71-92). Colombia: Tercer Mundo.
- Campillo, A. (1997). La condición (In)humana. *Revista de literatura Quimera*, (162), 33-36.
- Carranza, M. M. (2003a, julio 13). El erotismo en la poesía colombiana. *El Tiempo*. Bogotá. Recuperado a partir de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1004920>
- Carranza, M. M. (2003b, diciembre). El erotismo en la poesía colombiana. *Revista Iris, una visión de la cultura*, 6(18), 14.
- Carranza, M. M. (1993b, octubre 10). Sexo y erotismo en la poesía colombiana. *El tiempo*. Bogotá. Recuperado a partir de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-238203>
- Celis Albán, F. (2002). *Colombia Erótica*. Colombia: Intermedio.
- Cruz Kronfly, F. (1991). La última noche volátil de ricaurte. En *Del amor y del Fuego* (pp. 93-114). Colombia: Tercer Mundo.
- Curbet Soler, J. (coord. . (2014). *Figuras del deseo femenino, 12 representaciones del deseo en la literatura occidental*. Madrid: Cátedra.
- Duarte French, J. (1991). Las debilidades de Mosquera. En *Del amor y del Fuego* (pp. 115-134). Colombia: Tercer Mundo.
- EL ESPÍRITU ERÓTICO XXI. (s. f.). Recuperado 23 de mayo de 2013, a partir de <http://www.museoarteeroticoamericano.org/elespirituerotico21.html>
- Évrard, F. (2003). *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*. France: Milan.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir* (Vol. 1). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1984a). *Histoire de la sexualité II: L'usage des plaisirs* (Vol. 2). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1984b). *Histoire de la sexualité III: Le souci de soi* (Vol. 3). Paris: Gallimard.
- García Quintero, F. (2003). Poesía y erotismo. *Puesto de Combate*, (61), 1-6.

- Gasquet, A. (1997). La heredad del silencio. *Revista de literatura Quimera*, (162), 44-49.
- Guiñar Valderrama, F., & Arbeláez, J. (2007). El espíritu erótico para amantes estéticos. Recuperado 23 de mayo de 2013, a partir de http://www.museoarteroticoamericano.org/elespirituerotico_creditosysumario.html
- Hernández de Alba, G. (1991). Los amores fugitivos de Bárbara y el corregidor,. En *Del amor y del Fuego* (pp. 51-70). Colombia: Tercer Mundo.
- Hernando, A. (1997). La soberanía erótica de la mujer. *Revista de literatura Quimera*, (162), 38-40.
- Illouz, E. (2014). *Erotismo de autoayuda*. Argentina: Capital intelectual.
- Jean, R. (1974). *La poétique du désir*. Paris: Éditions du Seuil.
- Jursich Durán, M., & Serrano, R. E. (1992). Tríptico, 29 (30), 33-54.
- Ledesma Pedraz, M. (Ed.). (2000). *Seminario 98/99 Erotismo y literatura*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Leiris, M. (1997). El donjuanism de Georges Bataille. *Revista de literatura Quimera*, (162), 37.
- Llorente, M. E. (2002). Erotismo y pornografía: revisión de enfoques y aproximaciones al concepto de erotismo y de literatura erótica. *Anuario de letras*, 40, 359-375.
- Malpartida, J. (1996, agosto). El cuerpo, el alma y sus metáforas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (553-554), 121-136.
- Mathieu- Castellani, G. (2000). *La rhétorique des passions* (1a ed.). Paris: Presses Universitaires de France.
- Morales, G. (1998). *Antología de la Literatura Erótica: El juego del viento y la luna*. España: Espasa.
- Moreno de Ángel, P. (s. f.). Las cuatro damas de Córdoba. En *Del amor y del Fuego*.
- Moreno Duran, R. H. (1991). Carnal y laudatoria; Los pretendientes de Sor Juana. En *Del amor y del Fuego* (pp. 13-50). Colombia: Tercer Mundo.
- Onfray, M. (2013). *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire*. Le livre de poche.
- Paz, O. (1993). *La llama doble; Amor y erotismo*. Colombia: Seix Barral.
- Pellegrini, A. (1999, agosto). Lo erótico como sagrado. *Revista Número*,

(22), 36-556.

- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. (R. Mettini, Trad.). El acantilado.
- Posada, S. (2009). *Días de porno; historia de la vida breve del porno en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Quimera. (1997). Dossier Bataille. *Revista de literatura Quimera*, (162), 27-50.
- Rodríguez Felder, L. H. (Ed.). (2010). *Poesía erótica y picaresca; Antología de los siglos XVI al XIX*. (Vol. 1). Buenos Aires: Proyecto Larsen.
- Sánchez Baute, A. (2005). *¿Sex o no sex?* Bogotá: Planeta.
- Rueda-Acedo, A. R. (2014). El eros y sus representaciones: del modernismo al posmodernismo. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, (22), 163-182. <https://doi.org/10.4312/vh.22.1.163-182>
- Smith Ferrer, M. (2005, abril). El erotismo en canto a mí mismo de Walt Wiltman. *Revista Chilena de literatura*, (66), 85-96.
- Talamantes, N. (2007). La retórica del deseo. *Puesto de Combate*, (70), 13-20.

Bibliographie sur théorie de la littérature et de la poésie

- Angelo Marchese, & Joaquín Forradellas. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Antonio Quilis. (1996). *Métrica Española* (20.^a ed.). Barcelona: Ariel.
- Azaustre, A., & Casas, J. (2009). *Manual de retórica española* (5a ed.). Barcelona: Ariel.
- Beristain, H. (1988). *Diccionario de retórica y poética* (2.^a ed.). México: Porrúa.
- Beristáin, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México

- D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bloom, H. (2000). *Poesía y represión*. (C. Gamero, Trad.). Adrian Hidalgo.
- Brewster, S. (2009). *Lyric* (1a ed.). Abingdon: Routledge.
- Brunel, P., Pichois, C., & Rousseau, A. M. (1983). *Qué est ce que la littérature comparée?* Paris: Colin.
- Chevrel, Y. (2009). *La littérature comparée* (6a ed.). Paris: Presses Universitaires de France.
- Cuartas Restrepo, J. M. (2015). *La experiencia hermenéutica*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Cuartas Restrepo, J. M. (2014). *Señas de mala fe; cinco ensayos sobre Jean Paul Sartre*. Medellín: Unaula.
- Durand, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale* (1a ed.). Paris: Presses Universitaires de France.
- Durand, G. (1964). *L'imagination symbolique* (1a ed.). Paris: Presses Universitaires de France.
- Durand, G. (1975). *Science de l'homme et tradition: le Nouvel Esprit anthropologique*. Paris: Tête de feuilles/ Sirac.
- Durand, G. (1979). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International.
- Durand, G. (1981). *L'âme tigrée, les pluriels de Psyché*. Paris: Denoël.
- Durand, G. (1989). *Beaux-Arts et archétypes. La religion de l'Art*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Durand, G. (1996). *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel.
- Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. (M. Jurado, Trad.). Madrid: Akal.
- Espinosa, G. (1989, enero). El modernismo: Apertura de Latinoamérica a lo universal. *Revista de Poesía Casa Silva*, (2), 97-126.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (1ra ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gérard Dessons. (1991). *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Bordas.
- Gil-Albarellos, S. (2006). *Introducción a la literatura comparada*.

Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Gnisci, A. (Ed.). (2002). *Introducción a la literatura comparada*. (L. Giuliani, Trad.). Barcelona: Crítica.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso; Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, C. (2007). *Múltiples moradas; Ensayo de Literatura Comparada* (2da (1ra. 1998)). Barcelona: Tusquets.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983). *Modernismo; Supuestos históricos y culturales* (3a (2004)). Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral s.a.
- Jean-Michel Gouvard. (2001). *L'analyse de la poésie*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Du seuil.
- La poesía : hacia la comprensión de lo poético. - 3 ed. - OPAC - Sistema de Bibliotecas - Universidad de Antioquia. (s. f.). Recuperado 24 de agosto de 2011, a partir de <http://opac.udea.edu.co/?infile=details.glu&luid=909639&rs=626707&hitno=7>
- Marchal, H. (2007). *La poésie*. Paris: Flammarion.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira* (3a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Peter Hühn, & Jens Kiefer. (2005). *The narratological analysis of lyric poetry; studies in english poetry from the 16th to the 20th century*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Peter Hühn, & Roy Sommer. (2010). Narration in Poetry and Drama - the living handbook of narratology. Recuperado 4 de abril de 2011, a partir de http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama
- Pfeiffer, J. (2005). *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*. (M. Frenk Alatorre, Trad.) (3.^a ed.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Prado, J. del, Bermúdez, L., Rodríguez Fischer, A., Peña, C., Altarriba, A., & Gutiérrez, F. (2006). *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios*. (A. (coord. . Ansón, Ed.) (1a ed.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. (C. González, Trad.) (1a ed.). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada* (1ra en castellano). Barcelona: Alfa.
- Tinianov, I. (1978). Sobre la evolución literaria. En T. (comp. . Todorov, A. M. Nethol (Trad.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (3a ed., pp. 89-101). México D. F.: Siglo veintiuno editores s.a.
- Todorov, T. (1974). *Literatura y significación* (2da.). Barcelona: Planeta.
- Tom Kindt, & Hans Harald Müller. (2003). *What is narratology? Questions and answers, regarding the status of a theory* (Tom Kindt, Hans Harald Müller). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Trocchi, A. (2002). Temas y mitos literarios. En A. Gnisci (Ed.), L. Giuliani (Trad.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-169). Barcelona: Crítica.
- Wellek, R. (1970). The name and nature of comparative literature. En *Discriminations: Further concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía* (4a ed.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Anthologies et histoires de la poésie colombienne

- Academia colombiana de la lengua. (1959). *Poemas de Colombia: antología*. Medellín: Bedout.
- Agudelo, D. J. (Ed.). (1987). *Sentimentario: antología de la poesía amorosa colombiana*. Bogotá: Oveja Negra.
- Alcaldía de Medellín (Ed.). (2002). *Manantial de palabra: antología de poesía joven*. Medellín: Unidad.

- Alstrum, J. J. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70* (1ra ed.). Santafé de Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central.
- Alvarado Tenorio, H. (Ed.). (2014). *Ajuste de cuentas: la poesía colombiana del siglo XX*. España: Agatha.
- Alvarado Tenorio, H. (Ed.). (1985b). *Una generación desencantada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Antología de la nueva poesía colombiana*. (1949) (1.^a ed.). Bogotá: Espiral Colombia.
- Arbeláez, F. (1964). *Panorama de la nueva poesía colombiana*. Bogotá: Ediciones del Ministerio de Educación.
- Arévalo, G. A. (Ed.). (1994). *Siete poetas colombianos*. Bogotá: Áncora Editores.
- Bustos Aguirre, R. (Ed.). (1993). *Antología de poetas costeños*. Bogotá: Concultura.
- Cadavid, J. (2012). *República del viento: antología de poetas colombianos nacidos en los años sesenta*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cano, H. I., & Espinoza, A. (2012). *Antología noble de la poesía colombiana: desde la colonia a nuestros días* [CD] (Vols. 1-4). Bogotá.
- Caparros, C. A. (Ed.). (1942). *Poesía colombiana: antología lírica*. Bogotá: La Gran Colombia.
- Carranza, M. M. (Ed.). (1991a). *Historia de la Poesía Colombiana* (2 (2001)). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Carranza, M. M. (Ed.). (1971). *Nueva poesía colombiana*. Bogotá: Colcultura.
- Charry Lara, F. (1997). *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Presidencia de la República.
- Cobo Borda, J. G. (2004). *Lengua Erótica; Antología poética para hacer el amor*. Bogotá: Villegas Editores.
- Cobo Borda, J. G. (2005). *Cuerpo erótico*. Bogotá: Villegas Editores.
- Cobo Borda, J. G. (2011). *Poesía colombiana del XX al XXI*. Bogotá: Con las uñas.
- Correa, R. (Ed.). (1936). *Parnaso boyacense*. Tunja: Imprenta Departamental.

- Cote Baraibar, R. (Ed.). (2006). *Poesía colombiana: antología esencial*. Madrid: Visor Libros.
- Cuesta Escobar, G., & Ocampo Zamorano, A. (Eds.). (2008). *!Negras somos!: antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica*. Cali: Universidad del Valle.
- Cuesta Escobar, G., & Ocampo Zamorano, A. (Eds.). (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Cuesta Escobar, G., & Ocampo Zamorano, A. (2013). *Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres; poetas nacidas hasta 1949* (Vol. I). Bogotá: Apidama.
- Cuesta Escobar, G., & Ocampo Zamorano, A. (2014). *Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres; poetas nacidas a partir de 1950* (Vol. II). Bogotá: Apidama.
- De Alvareda, G., & Garfias, F. (Eds.). (1957). *Antología de la poesía hispanoamericana: Colombia*. España: Biblioteca Nueva.
- Díaz Granados, F. (Ed.). (2001). *Inventario a contraluz: antología de una nueva poesía colombiana* (1.^a ed.). Bogotá: Arango Editores.
- Echavarría, R. (Ed.). (1989a). *Antología círculo de la poesía colombiana*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Echavarría, R. (Ed.). (1989b). *Versos memorables: las 100 más famosas poesías colombianas*. Bogotá: Planeta.
- Echavarría, R. (1998). *Antología de la poesía colombiana*. Colombia: Ministerio de Cultura y El Áncora Editores.
- Echavarría, R. (2011). *Antología de la poesía colombiana* (2.^a ed.). Bogotá: Panamericana.
- Escobar, E. (Ed.). (1992). *Antología de la poesía nadaísta*. Bogotá: Arango Editores.
- España, G. (1984). *La poesía política y social en Colombia: antología*. Bogotá: Áncora Editores.
- Garavito A., L. F. (Ed.). (2012). *Poesía romántica colombiana: antología en homenaje a los grandes poetas románticos colombianos*. Bogotá: Multipapel Editores.
- García Maffla, J. (Ed.). (1995). *Antología: poesía colombiana e hispanoamericana*. Bogotá: Panamericana.
- García Mejía, H. (Ed.). (1978). *Antología de la poesía humorística*

- colombiana*. Medellín: Publicaciones Técnicas.
- García Prada, C. (Ed.). (1970). *Antología de líricos colombianos*.
- Gómez Mantilla, S. (Ed.). (2011). *La sombra y el relámpago (poesía viva de Norte de Santander)*. Bogotá: Épica Ediciones.
- Goncharenko, S. (Ed.). (1991). *Poesía colombiana: antología*. Moscú.
- Herrera Gómez, F. (Ed.). (2005). *Modelo 50: panorama de poetas colombianos nacidos en la década de 1950* (1.^a ed.). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Holguín, A. (1981). *Antología crítica de la poesía colombiana* (Vols. 1–2). Bogotá: Tercer Mundo.
- Jiménez, D. (Ed.). (2005). *Antología de la poesía colombiana* (1.^a ed.). Bogotá: Norma.
- Jurado Valencia, F. (Ed.). (2011). *Poesía colombiana: antología 1931-2011* (1.^a ed.). Bogotá: Fundación Común presencia.
- Lagos Castro, A. (Ed.). (1974). *Antología poética de Santander con orientación didáctica* (1.^a ed.). Bucaramanga: Creset.
- Las mejores poetisas colombianas*. (1936). Bogotá: Minerva.
- López Barón, F. Y. (Ed.). (2010). *Párrafos de aire: primera antología del poema en prosa colombiano*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Mejía Duque, J. (1979). *Momentos y opciones en la poesía colombiana 1890-1978*. La carreta.
- Nieto Navia, E. (Ed.). (1996). *Antología no crítica de la poesía colombiana* (1.^a ed.). Bogotá: El Duende.
- Orjuela, H. (1992). *Antología de la poesía colombiana: poetas coloniales*. Bogotá: Kelly.
- Orjuela, H. (Ed.). (2000). *Antología de la poesía colombiana romanticismo I, poetas clásico-románticos*. Bogotá: Guadalupe.
- Orjuela, H. H. (2000). *Las sacerdotisas: antología de la poesía femenina en Colombia en el siglo XIX*. Bogotá: Quebecor Impreandes.
- Ortiz Forero, O. (Ed.). (2007). *Luna nueva, once miradas a la poesía colombiana: antología múltiple*. Tuluá.
- Osorio, F. (Ed.). (1972). *Lección de poesía: antología de poemas infantiles*. Bogotá: Colcultura.
- Pacheco Quintero, J. (Ed.). (1970). *Antología de la poesía en Colombia*

- (Vols. 1–2). Bogotá: Caro y Cuervo.
- Procultura. (1988). *Manual de Literatura Colombiana*. (G. Arciniegas, Ed.) (Vols. 1–2). Bogotá: Planeta.
- Rivas Groot, J. M. (1886). *La lira nueva*. Bogotá: Imprenta de M. Rivas y compañía.
- Rivas Groot, J. M., & Charry Lara, F. (1993). *La lira nueva* (2da ed.). Instituto Caro y Cuervo.
- Robledo, B. H. (Ed.). (2001a). *Antología de poesía colombiana para jóvenes*. Bogotá: Alfaguara.
- Robledo, B. H. (Ed.). (2001b). *Antología de poesía colombiana para niños*. Bogotá: Alfaguara.
- Robledo, J. F., & González Restrepo, C. (Eds.). (2011). *Cien Poemas Colombianos*. Bogotá: Luna Libros.
- Roca, J. M. (Ed.). (1995). *Para conocernos mejor Brasil-Colombia: antología poética*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Roca, J. M. (2006). *Boca que busca la boca: Antología de la poesía erótica colombiana del siglo XX*. Bogotá: Taller de edición.
- Rocha Rivas, M. (Ed.). (2010). *Antes el amanecer: antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rojas, J. (1972). *Cuadernos de Piedra y Cielo (1939-1940)*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Rojas Londoño, M. (Ed.). (1986). *Antología de Cristo en la poesía colombiana*. Bucaramanga: Tipografía La Bastilla.
- Romero, A. (Ed.). (2009). *Antología del nadaísmo*. España: Fundación BBVA.
- Rozo Moorehouse, T. (1995). *Diosas en bronce. Poesía Contemporánea de la Mujer Colombiana*. Irvine: Latidos.
- Samudio, A. (2004). *Libraco porno*. Bogotá: Arte Dos Gráfico.
- Sepúlveda Grimaldo, J. A. (Ed.). (1995). *Antología comentada de la poesía tolimense: cien años de recorrido, 1895-1996*. Tolima: Papeles Suelos.
- Serrano Uribe, R., & Jursich Durán, M. (Eds.). (2002). *Por los verdes, por los bellos países: antología de poesía*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Síntesis de la poesía colombiana: antología*. (1964). Bogotá: Tipografía

Estelar.

- Torres, E. (Ed.). (1975). *Poesía de autoras colombianas*. Bogotá: Caja Agraria.
- Trejo, I. (Ed.). (2011). *Posdata de poesía colombiana: antología de los 70 y 80* (1.^a ed.). Cartagena: Ediciones Pluma de Mompox.
- Truque, S. N., & Hernández, C. N. (Eds.). (1990). *País de versos: antología colombiana de poesía infantil*. Bogotá: Tres Culturas Editores.
- Truque, S. N., & Hernández, N. (Eds.). (1999). *Poemas encantados y canciones de cuna: antología colombiana de poesía infantil* (1.^a ed.). Bogotá: Panamericana.
- Umaña Pavolini, F., & Garavito Pardo, F. (Eds.). (1992). *Cien mujeres colombianas: antología de poemas*. Bogotá: Tercer mundo.
- Vásquez, S., & Mutis, S. (2012). *Los 20 del XX, Poetas colombianos*. México: La otra y Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Villegas Ángel, C. (Ed.). (1948). *Antología Poética de Cartagena* (3.^a ed.). Cartagena: Editora Nacional.

Œuvres des poètes colombiens

- Afanador, L. F. (2008). *La tierra es nuestro reino. Antología*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Alvarado Tenorio, H. (1977). *En el valle del mundo*. Cali: Universidad del Valle.
- Alvarado Tenorio, H. (1983). *Recuerda Cuerpo*. Bogotá: El papagayo de Cristal.
- Alvarado Tenorio, H. (1984). *Diario*. Pasto: Testimonio.
- Alvarado Tenorio, H. (1985a). *Libro del extrañado*. New York: Marymount Manhattan College.
- Alvarado Tenorio, H. (1986). *El ultraje de los años*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Alvarado Tenorio, H. (1987). *Espejo de máscaras*. Bogotá: Universidad

- Nacional de Colombia 197.
- Alvarado Tenorio, H. (2002). *Summa del cuerpo*. Bogotá: Deriva.
- Alvarado Tenorio, H. (2007). *Ultrajes (1965-2005)*. Bogotá: Arquitrave.
- Arango, J. M. (2009a). *Fe de erratas. Antología*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Arango, J. M. (2009b). *Poesía completa*. Sevilla: Sibila.
- Arbeláez, J. (2007). *Santa Librada College and other poems*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Artel, J. (2010). *Tambores en la noche*. Medellín: Ministerio de Cultura.
- Arturo, A. (2003). *Obra poética completa*. Naterre: Archivos.
- Barba Jacob, P. (2006). *Poesía completa*. (F. Vallejo, Ed.) (2da ed.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Barbajacob, P. (1984). *Poesías*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Bonells Rovira, D. (2006). *Las cenizas del día*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Bonnett, P. (2006). *Nadie en casa*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Bustos Aguirre, R. (2008). *De la dificultad para atrapar a una mosca*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Cadavid, J. (2009). *Música callada*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Caro, J. E. (1986). *Poesías*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Carranza, E. (s. f.). *Los pasos cantados. El corazón escrito (Antología-Creación. 1935- 1975)*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Carranza, M. M. (2010). *Poesía completa*. Sevilla: Sibila.
- Carranza, M. M. (1986). *Vainas*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Carranza, M. M. (1991b, abril). Poemas. *Golpe de Dados*, XIX(CX), 21-40.
- Carranza, M. M. (2003a). *Tengo miedo*. Bogotá: El Áncora.
- Carranza, M. M. (2004a). *Antología*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Carranza, M. M. (2004b). *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. (M. Garavito Carranza, Ed.). Bogotá: Alfaguara.

- Carranza, M. M. (1982, agosto). Colombia: Poesía posterior al Nadaísmo. *Revista Eco*, XLI(250), 337-360.
- Castellanos, D. (1948). *Clamor*. Bogotá: Iqueima.
- Castillo, E. (1982). *El árbol que canta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Charry Lara, F. (2004). *Antología personal*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Charry Lara, F. (2005). *Poesía reunida* (2a ed.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Cobo Borda, J. G. (1974). *Consejos para sobrevivir*. La sogá al cuello.
- Cobo Borda, J. G. (1979). *Salón de Té*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cobo Borda, J. G. (1980a). *Album de la nueva poesía colombiana*. Caracas, Venezuela: Fundarte.
- Cobo Borda, J. G. (1981a). *Casa de citas*. Mérida, Venezuela: Ediciones la draga y el dragón.
- Cobo Borda, J. G. (1981b). *Ofrenda en el altar del Bolero*. Venezuela: Monte Avila.
- Cobo Borda, J. G. (1982). *Roncando al sol como una foca en las Galápagos*. Bogotá: Gaceta - Colcultura.
- Cobo Borda, J. G. (1985, octubre). Poesía colombiana, 1960-1980. *Revista Hora de poesía*, (40-41), 3-11.
- Cobo Borda, J. G. (1987). *Poesía colombiana 1880-1980*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cobo Borda, J. G. (1991). *Dibujos hechos al azar de los lugares que cruzaron mis ojos*. Carácas: Monte Avila.
- Cobo Borda, J. G. (1997). *No sabes con cuánto gusto te disfruto, impúdica*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cobo Borda, J. G. (1998). *El espléndido Adios*. Bogotá: Magisterio.
- Cobo Borda, J. G. (2006). *Mirar con las manos*. SIC.
- Cobo Borda, J. G. (2009). *Fiebre*. México D. F.: Papeles privados.
- Cobo Borda, J. G. (2010). Acosado Animal. *Enclave de palabras*, (3), 1-52.
- Cote, A. (2003). *Puerto calcinado*. Bogotá: Universidad Externado de

- Colombia.
- Cote Baraibar, R. (2006). *Botella papel*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Cote Lamus, E. (1959). Diario del Alto San Juan y del Atrato. *Mito*, 4(24), 376-394.
- Cote Lamus, E. (1976). *Obra literaria*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cote Lamus, E. (2004). *Antología*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Cote Lamus, E. (s. f.). *Obra literaria*.
- De Greiff, L. (1985a). *Obras completas* (Vol. I). Bogotá: Procultura.
- De Greiff, L. (1985b). *Obras completas* (Vol. II). Bogotá: Procultura.
- De Greiff, L. (1985c). *Obras completas* (Vol. III). Bogotá: Procultura.
- De Greiff, L. (2004a). *León de Greiff. Obra poética 1*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De Greiff, L. (2004b). *León de Greiff. Obra poética 2*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De Greiff, L. (2004c). *León de Greiff. Obra poética 3*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De Greiff, L. (2005). *Antología*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- De Greiff, L. (2013a). *Antología*. (D. Jaramillo Agudelo, Ed.). España: Pre-textos y Fondo de cultura económica.
- De Greiff, L. (2013b). *León de Greiff. Antología*. (D. Jaramillo Agudelo, Ed.). España: Pre-textos y Fondo de cultura económica.
- Del Castillo, R. (2005). *Palabras escuchadas en un café de barrio*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Delmar, M. (2003). *Meira Delmar; poesía y prosa*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Delmar, M. (2007). *Alguien pasa*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Díaz-Granados, F. (2006). *Álbum de los adioses*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Durán, R. (2007). *Signos y espejismos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

- Echavarría, R. (1992a). *El transeunte y otros poemas* (Vol. 69). Medellín: Gobernación de Antioquía.
- Echavarría, R. (1992b). *El transeunte y otros poemas*. Medellín: Gobernación de Antioquia.
- Echavarría, R. (2004). *El transeunte (1947-2003)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Estrada, L. (2006). *El ojo de Circe*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Flores, T. (2008). *Voces del tiempo y otros poemas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Flórez, J. (S.f). *Sus mejores poesías*. Bogotá: S.E.
- Flórez, J. (1985). *Antología poética*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Flórez, J. (1988). *Poesía escogida*. Bogotá: editores- El Ancora editores.
- Gaitán Durán, J. (1975). *Obra literaria; poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Gaitán Durán, J. (2004a). *Amantes y Si mañana despierto*. Bogotá: Universidad externado de Colombia.
- Gaitán Durán, J. (2004b). *Un solo incendio por la noche, obra crítica, literaria y periodística recuperada de Jorge Gaitán Durán*. (M. Ramírez Gómez, Ed.). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Galán Casanova, J. (2008). *Al pie de la letra*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Gallo Isaza, O. (2010). *Como quien entierra un tesoro*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Gaviria, V. (2015). *Con los que viajo, sueño*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Giraldo, L. M. (2003). *Postal de viaje*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Gómez Jattin, R. (2004). *Amanecer en el Valle del Sinú: antología poética*. (C. Monsiváis, Ed.) (1a ed.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Isaacs, J. (2005). *Antología*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Isaacs, J. (2006a). *Poesía I*. (M. T. Cristina, Ed.) (Vol. II). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Universidad del Valle.

- Isaacs, J. (2006b). *Poesía II*. (M. T. Cristina, Ed.) (Vol. II). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Universidad del Valle.
- Jaramillo Agudelo, D. (1988a). María Mercedes Carranza; Hola Soledad. *Revista de Estudios Colombianos*, (5), 1-3.
- Jaramillo Agudelo, D. (2001, abril 7). Música Macabra. *ABC Cultural*.
- Jaramillo Agudelo, D. (2003a). *Libros de poemas; Obra reunida*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo Agudelo, D. (2005). *Gatos*. Valencia: Pre-textos.
- Jaramillo Escobar, J. (1991). *Sombrero de ahogado / Poemas de tierra caliente* (2a ed.). Medellín: Lealón.
- Jaramillo Escobar, J. (2000). *Poemas principales*. Valencia: Pre-textos.
- Jaramillo Escobar, J. (2004). *Los poemas de la ofensa (Selección)*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Junieles, J. J. (2007). *Aquí estuve y no fue un sueño*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Linero, F. (2014). *La risa del saxo y otros poemas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- López, L. C. (1984). *Obra poética*. Bogotá: Círculo de lectores.
- López, L. C. (2007). *Obra poética*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- López, L. C. (2009). *¿Qué hago con este fusil?* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- López Rache, V. (2013). *Antes de despertar*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Lotero, R. D. (2014). *Poemas para leer en el bus*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Maya, R. (1972). *Obra poética*. Bogotá: Revista Ximénez de Quesada.
- Maya, R. (1979). *Poesía*. Bogotá: Banco de la República.
- Maya, R. (2015). *Poemas escogidos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Mejía, D. (1948). *Raíz del llanto. Memoria del amor*. Bogotá: Minerva.
- Mejía Vallejo, M. (2014). *Memoria del olvido*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Mendía, C. (1938). *Escuadrilla de poemas*. Medellín: N/A.
- Mendía, C. (1957). *La golondrina de cristal*. Medellín: Biblioteca Pública

Piloto.

- Miranda, Á. (1996). *Simulación de un reino; Obra poética 1966-1995*. Bogotá: Thomas de Quincey Editores.
- Montes del Valle, A. (1883). *A los literatos de Colombia*. Zalamea Hermanos.
- Mutis, Á. (2008). *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida (1947-2003)*. Bogotá: Alfaguara.
- Mutis Durán, S. (2009). *La esbelta sombra*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Ortiz, O. (2008). *Un jardín para Milena. Antología mínima*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Osorio, A. (2001). *Vana Stanza*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ospina, W. (2007). *Una sonrisa en la oscuridad*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Pombo, R. (1957). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Quessep, G. (1978). *Libro del encantado*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Quessep, G. (2000). *Libro del encantado, Antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quessep, G. (2007). *Metamorfosis del jardín; Poesía Reunida (1968-2006)*. Colombia: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- Quintero Ossa, R. (2013). *Los días son dioses*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Restrepo, E. (1974). *Memoria del mundo*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Restrepo, E. (1982). *La palabra sin reino*. Bogotá: Colcultura.
- Restrepo, E. (1985). *Absorto escuchando el cercano canto de sirenas*. Medellín: Departamento de Antioquia.
- Restrepo, E. (1991a). *Fábulas*. Medellín: El propio bolsillo.
- Restrepo, E. (1991b). *La Dativa*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Restrepo, E. (2002). *La visita que no pasó del Jardín*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Restrepo, E. (2007). Metamorfosis del jardín. *Revista Casa Silva*, (21), 278-282.
- Restrepo, E. (2008). *La visita que pasó del jardín*. Bogotá: Universidad

Externado de Colombia.

- Restrepo, E. (2009). *Como en tierra salvaje un vaso griego*. Bogotá: Ediciones San Librario.
- Rivera, J. E. (1988). *Obra literaria*. (L. C. Herrera, Ed.). Huila: Empresas públicas del huila.
- Rivero, M. (2005). *Baladas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Roca, J. M. (1973). *Memoria del agua*. Medellín: Gamma.
- Roca, J. M. (1976). *Luna de ciegos*. Cucuta: Instituto de cultura y bellas artes.
- Roca, J. M. (1977). *Los ladrones nocturnos*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Roca, J. M. (1979). *Señal de cuervos*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Roca, J. M. (1980). *Fabulario real*. Bogotá: Cosmos.
- Roca, J. M. (1984). *Ahas verus, Judío Errante*. Ediciones Embalaje.
- Roca, J. M. (1987). *País secreto (1979-1987)*. Bogotá: El caballero Mateo.
- Roca, J. M. (1988a). Autobiográfica. *Revista Casa Silva*, (1), 159-164.
- Roca, J. M. (1988b). La poesía en Pedro Páramo. *Revista Casa Silva*, (1), 43-4.
- Roca, J. M. (1988c). *País secreto*. Cuba: Casa de las Américas.
- Roca, J. M. (1989). *Ciudadano de la noche*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Roca, J. M. (1990a). Fayad Jamis, revisitado. *Revista Casa Silva*, (3), 73-93.
- Roca, J. M. (1990b). *Pavana con el diablo* (1.^a ed.). Medellín: El propio bolsillo.
- Roca, J. M. (1993a). Del tiempo en Spoon River seguido del Lunario circense. *Golpe de Dados*, XXI(CXXII), 20-40.
- Roca, J. M. (1993b). *Pavana con el diablo*. Venezuela: Pequeña Venecia.
- Roca, J. M. (1993c). *Prosa reunida*. Medellín: Autores Antioqueños.
- Roca, J. M. (1993d). Vallejo y las Vanguardias. *Revista Casa Silva*, (6), 15-26.

- Roca, J. M. (1994a). *Luna de ciegos; obra poética 1973-1994*. Joaquín Mortiz.
- Roca, J. M. (1994b). *Monólogos*. Bogotá: El Áncora.
- Roca, J. M. (1995a). *La farmacia del Ángel*. 1995: Norma.
- Roca, J. M. (1995b). *Museo de encuentros*. Bogotá: Magisterio.
- Roca, J. M. (1998a). Eros con y sin Tanatos. *Puesto de Combate*, (53), 11-12.
- Roca, J. M. (1998b). *Tertulia de ausentes*. Colombia: Magisterio.
- Roca, J. M. (1999, agosto). Entre eros y santidad. *Revista Número*, (22), 33-35.
- Roca, J. M. (2000). *Lugar de apariciones; Antología personal, 1973 - 2000*. Bogotá: Aurora.
- Roca, J. M. (2001a). *Las plagas secretas y otros cuentos*. 2001: Universidad de Antioquia.
- Roca, J. M. (2001b). *Los cinco entierros de Pessoa*. España: Igitur.
- Roca, J. M. (2001c). Vidales, sin temor a la risa. *Revista Casa Silva*, (14), 75-85.
- Roca, J. M. (2002a). *Arenga del que sueña (Antología poética)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Roca, J. M. (2002b). La poesía colombiana frente al letargo. *Revista Casa Silva*, (15), 47-57.
- Roca, J. M. (2003a). *Cartografa Memoria*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Roca, J. M. (2003b). El álbum de Lucía. *Revista Casa Silva*, (16), 146-153.
- Roca, J. M. (2003c). *Un violín para Chagall*. Bogotá: Ediciones Catapulta.
- Roca, J. M. (2004). *Ciudadano de la noche*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Roca, J. M. (2005a). *Cantar de lejanía; Antología personal*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Roca, J. M. (2005b). José Emilio Pachecho y el don de Heráclito. *Revista Casa Silva*, (18), 86-93.
- Roca, J. M. (2005c). *Las hipótesis de Nadie*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Roca, J. M. (2006a). Antología poesía Mar Abierto, Juan Manuel Roca. *Exilio; Revista de poesía*, (16), 1-32.
- Roca, J. M. (2006b). *Cristal de Roca*. Bogotá: Domingo atrasado.
- Roca, J. M. (2006c). *El ángel sitiado y otros poemas*. Bogotá: Quiero, puedo y no me da miedo.
- Roca, J. M. (2006d). Escrito sobre hielo. *Revista Casa Silva*, (20), 329-337.
- Roca, J. M. (2006e). *Las hipótesis de Nadie*. México: Alforja Arte y Literatura.
- Roca, J. M. (2007). *Blindenmond/ Luna de ciegos*. (J. Burghardt & T. Burghardt, Trads.). Berlin: Edition Delta.
- Roca, J. M. (2008a). César Vallejo y las miserias vanguardistas. *Revista Casa Silva*, (22), 98-110.
- Roca, J. M. (2008b). *Testamentos*. Bogotá: Norma.
- Roca, J. M. (2009). *Voleur de nuit*. Paris: Myriam Solal.
- Roca, J. M. (2010). *Temporada de estatuas*. Madrid: Visor.
- Roca, J. M. (2011a). *Fantasmario (poemas reunidos)*. Calí: Universidad del Valle.
- Roca, J. M. (2011b). *Pasaporte del apátrida*. Valencia: Pre-textos.
- Roca, J. M. (2011c). *Tres orillas en busca de un río*. Cartagena de Indias: Pluma de Mompox.
- Roca, J. M. (2012). Los poetas del inxilio [Inédito].
- Roca, J. M. (2013). *Tres caras de la luna*. Medellín: Sílabas.
- Roca, J. M. (2014, abril 15). Eros, religión y poesía. Recuperado 15 de abril de 2014, a partir de <http://ntc-ensayos.blogspot.com/2014/04/eros-religion-y-poesia-por-juan-manuel.html>
- Roca, J. M. (2016). *Silabario del camino (Poesía reunida 1973- 2014)* (1a ed.). Bogotá: Confiar/ Letra a Letra.
- Rodríguez Torres, Á. (2005). *El presente recordado*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Rojas, J. (1986). *Obra poética*. Bogotá: Procultura.
- Romero, A. (2009). *El árbol digital y otros poemas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

- Silva, J. A. (1997). *Obra completa*. (H. H. Orjuela, Ed.) (2a ed.). España: ALLCA XX.
- Silva, J. A. (2005). *Antología poética*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Suescún, N. (2008). *Jamás tantos muertos y otros poemas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Valencia, G. (1984). *Obra poética*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Valencia, G. (2014). *Poesías*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Vargas Carreño, H. (2007). *País íntimo*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Vélez Giraldo, F. (2015). *Casa paterna*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Victoria, L. (1962). *Llamas azules* (3a ed.). Bogotá: Iquema.
- Vidales, L. (1976). *Suenan Timbres* (2a ed.). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Vidales, L. (2006). *Antología poética*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Vieira, M. (1951). *Poesía*. Medellín: Tricolor.

Livres et articles sur poésie colombienne et latinoaméricaine

- Adams, Clementina. (2013). Ivonne América Truque: patriotismo, exilio y denuncia en su obra poética. Entrevista. *Estudios de literatura colombiana*, (32), 147-163.
- Agudelo Montoya, C. L., & Escobar Giraldo, O. (2010). Cohesión y coherencia en la obra poética de Darío Jaramillo Agudelo. *Poligramas*, (33), 79-98.

- Alape, Arturo. (2001). José Luis Díaz-Granados: el poeta en el exilio. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 105-111.
- Almeida Calderón, J. É., & Fuentes Bayona, A. Y. (2012). Metaficción en la poesía de José Manuel Arango. *Estudios de literatura colombiana*, (31), 121-140.
- Alonso, C. (1996). Ecos del silencio, lectura de la obra poética de Jaime García Maffla. *Cuadernos de literatura*, 2(3), 126-131.
- Alonso, R. (1995). El «boom» de la poesía latinoamericana. *Revista Casa Silva*, (8), 193-196.
- Alstrum, J. (1986). *La sátira y la antipoesía de Luis Carlos López*. Bogotá: Banco de la República.
- Alstrum, J. (1991). Generación de Golpe de Dados; Aspectos principales del movimiento posnadaísta. En *Historia de la poesía colombiana* (2 (2001), pp. 511-528). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Alstrum, J. (2008). La última poesía de la generación desencantada de Golpe de dados. *Estudios colombianos*, (32), 5-16.
- Alstrum, J. J. (1978). Las Gotas amargas de José Asunción Silva y la poesía de Luis Carlos López. *Thesaurus*, 33(2), 280-303.
- Alstrum, J. J. (1987). La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poesía de María Mercedes Carranza y Anabel Torres (p. 15). Presentado en *The violence of Colombia: An interdisciplinary Symposium*, Ithaca, New York: Cornell University.
- Alstrum, J. J. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70* (1ra ed.). Santafé de Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central.
- Alstrum, J. J. (2001). La generación desenacantada Golpe de dados. *Revista Casa Silva*, (14), 93-101.
- Alstrum, J. J. (2006). Fernando Charry Lara: teórico y practicante de la poesía. *Revista Casa Silva*, (20), 125-137.
- Alstrum, J. J. (2006). La tradición oculta: La poesía satírica colombiana. *Cuadernos de literatura*, 10(20), 12-26.
- Alstrum, J. J. (2007). La vigencia de Luis Carlos López en la poesía del siglo XX en Colombia. En *Obra poética*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Alvarado Tenorio, H. (2011). *Veinticinco conversaciones*. Medellín: Unaula.

- Alvarado Tenorio, H. (s.f.). Guillermo Valencia. Recuperado 4 de enero de 2013, a partir de http://www.haroldalvaradotenarios.com/ensayos/guillermo_valencia.html
- Alvarado Tenorio, H. (1988). Prólogo. En *Poesía escogida* (pp. 9-28). Bogotá: Arango editores- El Ancora editores.
- Alvarado Tenorio, H. (1994). *Ensayos*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.
- Alvarado Tenorio, H. (1995a). *Literaturas de América Latina* (Vol. Tomo I). Cali: Universidad del Valle.
- Alvarado Tenorio, H. (1995b). *Literaturas de América Latina* (Vol. Tomo II). Cali: Universidad del Valle.
- Alvarado Tenorio, H. (1995c). *Literaturas de América Latina* (Vol. Tomo III). Cali: Universidad del Valle.
- Alvarado Tenorio, H. (2013). Una generación desencantada. Recuperado 24 de octubre de 2013, a partir de <http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/unagenenciondesencantada2.html>
- Anderson Imbert, E. (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana* (5ta ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Arango, G. (1958a). Primer Manifiesto Nadaísta. Recuperado 26 de septiembre de 2013, a partir de <http://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html>
- Arango, G. (1958b). *Primer manifiesto nadaísta*. Medellín: Tipografía y papelería Amistad Ltda.
- Arango, J. M. (1992). Aurelio Arturo. Recuperado 2 de abril de 2011, a partir de http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Aurelio_Arturo.html
- Arango Rojas, Joaquín, J. (1998). Inmersión-emersión, acto cosmogónico en la poesía de Álvaro Mutis. *Estudios de literatura colombiana*, (2), 7-17.
- Araujo, H. (1985, octubre). Algunas palabras sobre el nadaísmo. *Revista Hora de poesía*, (40-41), 12-13.
- Araujo, H. (1989). Algunas posnadaístas. En *La Scherezada criolla* (pp. 177-186). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arbeláez, J. (1990). La vida es un tango de Mario Rivero. *Revista Casa*

- Silva*, (3), 213-218.
- Arbeláez, J. (2000). El instante clave de Darío Jaramillo Agudelo. *Revista Casa Silva*, (13 1/2), 150-157.
- Arbeláez, J. (2003). *Endecha por María Mercedes Carranza*. Poema del Dossier María Mercedes Carranza Elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Areiza Pérez Érica. (2011). Los signos de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango. *Lingüística y literatura*, 32(60), 115-131.
- Arévalo, G. A. (1993). Vallejo, poeta entre dos mundos. *Revista Casa Silva*, (6), 27-35.
- Arévalo, G. A. (2007). Las «Gotas amargas» de Silva: Síntoma de un mal del siglo. *Revista Casa Silva*, (21), 310-328.
- Arismendi, J. (2001). Análisis de «A mi ciudad nativa» de Luis Carlos López. *Estudios de Literatura Colombiana*, (9), 18-32.
- Arriaga, G. E. (1988, marzo 11). *María Mercedes Carranza*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Báez León, J. A. (2012). El eclecticismo en la obra de Óscar Torres Duque. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 14(1), 209-225.
- Balderston, D. (2008, diciembre). Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia. *Revista Iberoamericana*, LXXIV(25), 1059-1073.
- Bautista Cabrera, Á. (2008). Raúl Gómez Jattin: las fronteras del río Sinú (Migajas apresuradas). *Poligramas*, (31), 107-118.
- Bautista Cabrera, Á. (2010). El poeta se transfigura en un artesano de la palabra pública: El mecanógrafo del parque de Julián Malatesta. *Poligramas*, (33), 201-203.
- Bedoya, L. I. (2003). 30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías. *Estudios de literatura colombiana*, (12), 115-150.
- Bedoya Montoya, L. I. (1997). El artificio simbólico de la dialéctica del amor y de la muerte: De sobremesa de José Asunción Silva y otros textos. *Estudios de literatura colombiana*, (1), 7-17.
- Bejarano, Alberto. (2010). El rastro en la arena: Barba Jacob, lector de Bolívar. Escritos mexicanos. *Estudios de literatura colombiana*, (26), 61-37.
- Bejel, E. (1995). Colibrí: Homosexualidad, resistencia y representación.

- Revista Unión, Revista de literatura y arte*, VII(21), 65-69.
- Bernal, A. (2010). Alberto Ángel Montoya, Solo. *Cuadernos de literatura*, 14(27), 14-39.
- Betancur, B. (1987, diciembre 17). *El oficio de poeta*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Betancur, B. (2008). «La patria», la casa en ruinas de espesas paredes coloniales. *Revista Casa Silva*, (22), 198-199.
- Betancur, L. M. (2013). La poética del cuerpo en la obra de Carmen Cecilia Suárez (p. 12). Presentado en XVIII Congreso de la Asociación de Colombianistas: «La mujer en Colombia», Weston, Massachusetts (EE.UU.): Asociación de colombianistas.
- Bolaño Sandoval, Adalberto. (2014). Tratado de la soledad: sobre el «paisaje conmovido» y la «memoria traumática». *Estudios de literatura colombiana*, (34), 119-142.
- Bonnett, P. (2003). *Imaginación y oficio. Conversaciones con seis poetas colombianos*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bonnett, P. (2006). Los poetas de la ciudad en Colombia. *Revista Casa Silva*, (19), 24-35.
- Bonnett, P. (2007a). El piedracielismo. En *Gran Enciclopedia de Colombia* (pp. 68-82). Bogotá: Círculo de lectores.
- Bonnett, P. (2007b). La poesía de Luis Carlos López. En *Gran Enciclopedia de Colombia* (pp. 23-29). Bogotá: Círculo de lectores.
- Bonnett, P. (2007c). Porfirio Barba Jacob. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 1* (pp. 279-288). Colombia: Círculo de lectores.
- Bronx, H. (1992). *Gonzalo Arango; Los poetas nadaístas y el postnadaísmo*. Bogotá.
- Caballero, A. (1985). Prologo. En *Una generación desencantada* (pp. 7-9). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cabarcas Antequera, H. (2002). El lirismo del asfalto y la intimidad. *Revista Casa Silva*, (15), 85-94.
- Cabarcas Antequera, H. (2005). Hace siglos la luz es siempre nueva. *Revista Casa Silva*, (18), 26-35.
- Cabarcas Ortega, Marcelo. (2013). La figuración poética de la identidad: lo negro en Tambores en la noche de Jorge Artel. *Estudios de*

- literatura colombiana*, (32), 73-86.
- Cadavid Giraldo, T. E. (2001). Acercamiento sintáctico de la poesía del Haikú y la obra de José Manuel Arango. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 112-116.
- Cadavid, J. (2004). Bitácora de la diáspora; Antología de la poesía colombiana. *Revista Aérea, Anuario Hispanoamericano de poesía*, VII(7), 165-200.
- Calderón Álvarez, L. F. (1997). La lectura a dos voces: Conversaciones con los poetas Piedad Bonnet y William Ospina. *Lingüística y literatura*, 18(32), 22-30.
- Calderón Álvarez, L. F. (1998). La poesía es una actitud ante la vida entrevista con el poeta colombiano Jose Manuel Arango. *Lingüística y literatura*, 19(33), 59-71.
- Calzadilla, J. (1995). ¿Un «boom» de la poesía? *Revista Casa Silva*, (8), 197-202.
- Calzadilla, J. (1999, abril 10). *De la subjetividad a las responsabilidades compartidas*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Caracas.
- Calzadilla, J. (2006). La poética en el marco de una reflexión sobre la poesía. *Revista Casa Silva*, (20), 27-32.
- Camacho Guizado. (1997). Poética y poesía de José Asunción Silva. En *Jose Asunción Silva, Obra Completa* (2da ed., pp. 533-566). Madrid: ALLCA XX.
- Camacho Guizado, E. (1977). Prólogo. En *Jose Asunción Silva, Obra Completa* (pp. IX-LII). Caracas, Venezuela.
- Camacho Guizado, E. (1990). Silva ante el modernismo. En *Obra Completa* (2 ed. (1996), pp. 411-421). España: ALLCA XX.
- Camacho Guizado, E. (2005). Itinerario de las letras colombianas. En *Antología de la poesía colombiana* (pp. 69-113). Bogotá: Norma.
- Canfield, M. (1995). Maqroll, el gaviero: de la poesía a la novela. *Cuadernos de literatura*, 1(1), 37-43.
- Canfield, M. (2000). El sueño y la poesía como preparación para la muerte (con una referencia especial a Álvaro Mutis). *Literatura: teoría, historia y crítica*, (2), 86-100.
- Canfield, M. (2002). Un siglo de poesía: balance y perspectivas. *Literatura: teoría, historia y crítica*, (4), 89-134.

- Cárdenaz Páez, A. (2002). Héctor Rojas Herazo: Visión poética y conciencia autoral. *Cuadernos de literatura*, 8(16), 13-36.
- Cardona, Elsy, E. (2001). Elementos pastoriles en la poesía de Eduardo Carranza. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 53-65.
- Cardozo, L. (2003). *Homenaje de lector a la poeta María Mercedes Carranza*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Caro, M. A. (1993). *Obra selecta*. Caracas, Venezuela: Ayacucho.
- Carranza, M. M. (1990). La poesía en la hora de los asesinos. *Revista Casa Silva*, (3), 6-8.
- Carranza, M. M. (1993, octubre 10). Sexo y erotismo en la poesía colombiana. *El tiempo*. Bogotá. Recuperado a partir de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-238203>
- Carranza, M. M. (1995). ¡Fuera verdad tanta belleza! *Revista Casa Silva*, (8), 7-10.
- Carranza, M. M. (1999a). Alzados en almas. *Revista Casa Silva*, (12), 9-11.
- Carranza, M. M. (1999b). Flor de pena. *Revista Casa Silva*, (12), 33-34.
- Carranza, M. M. (2001, diciembre 24). José Asunción Silva y su hermana; ¿Elvira y su hermano...? *Revista Cambio*, 58.
- Carranza, M. M. (2002). Colombia: un no país. *Revista Casa Silva*, (15), 4-5.
- Carvajal Córdoba, Edwin, E. (2001). Reflexiones sobre la poesía de Giovanni Quessep. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 66-77.
- Casa de Poesía Silva. (2006a). *Jose Asunción Silva* (3.^a ed.). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Casa de Poesía Silva. (2006b). *Mario Rivero*. Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Casa de Poesía Silva. (2012a). *Juan Manuel Roca*. Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Casa de Poesía Silva. (2012b). *María Mercedes Carranza* (4.^a ed.). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Castrillón, C. A. (s. f.). La metáfora del viaje en Cantos y encantamiento de la lluvia, de Alba Lucía Ángel. *Poligramas*, (33), 61-76.
- Castrillón, C. A., Valencia Lequizamón, M., & Rodríguez León, D. M. (2015). Revisión crítica de la obra poética de Julio Alfonso

- Cáceres. *Estudios de literatura colombiana*, (36), 101-122.
- Castro Castelblanco, G. D. (2006). Meira Delmar: poética de la memoria. *Cuadernos de literatura*, 10(20), 91-104.
- Castro García, O. (1999). El cuerpo incendiado: el deseo en la poesía de Luis Ivan Bedoya. *Lingüística y literatura*, 20-21(36-37), 121-138.
- Castro García, O. (2001). La poética de la ciudad en la obra de Luis Iván Bedoya M. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 78-101.
- Castro García, O. (2005). El idioma en la poesía antioqueña. *Estudios de literatura colombiana*, (17), 143-160.
- Castro García, O. (2008). *Seis poetas de la academia* (1.ª ed.). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Castro García, Óscar. (2001). Poética de la ciudad en obra de Luis Iván Bedoya M. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 78-101.
- Castro García, Óscar, O. (2003). La poesía de Jaime Alberto Vélez. *Estudios de literatura colombiana*, (12), 11-32.
- Castro Lee, C. (1999). Sombras, desesperanzas y amarguras infinitas en la poesía de José Asunción Silva. *Estudios colombianos*, (19), 35-40.
- Castro Lee, C. (2001). Eros y poesía: El cuerpo y las palabras en la poesía de Juan Gustavo Cobo Borda y Carlos Vasquez-Zawadski. *Estudios colombianos*, (22), 16-25.
- Castro Lee, C. (2011). The Poetics of Trauma and Hope in Wounded Water by Anabel Torres. *Perífrasis*, 2(3), 99-112.
- Charry Lara, F. (1956). Tres poetas mexicanos. *Mito*, 2(10), 255-262.
- Charry Lara, F. (1957). Las peras del olmo. *Mito*, 3(15), 188-189.
- Charry Lara, F. (1973, febrero). Golpe de dados, 1(1), 1-2.
- Charry Lara, F. (1982). La poesía de Eduardo Castillo. En *El árbol que canta* (pp. 7-19). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Charry Lara, F. (1993). Prólogo «La lira nueva» y la poética de su tiempo. En *La lira nueva* (2da ed., pp. 17-39). Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Charry Lara, F. (2003). *María Mercedes Carranza*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.ç

- Charry Lara, F. (2005). Aurelio Arturo. *Revista Casa Silva*, (18), 13-17.
- Charry Lara, F. (2007). La poesía de los nuevos. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 2* (pp. 30-67). Colombia: Círculo de lectores.
- Cehade, N. (2011). Semblanza póstuma de Meira Delmar. *Estudios colombianos*, (37-38), 83-89.
- Cobo Borda, J. G. (1980a, marzo). La nueva poesía colombiana: Un oficio subversivo (1970-1980). *Revista Eco*, XXVI(221), 493-510.
- Cobo Borda, J. G. (1980b, agosto). El nadaísmo 1958-1963. *Revista Eco*, XXXVII(224,225,226), 348-370.
- Cobo Borda, J. G. (1990). El primer Silva: Intimidaciones, 1880-1884. En *Obra Completa* (2 ed. (1996), pp. 513-532). España: ALLCA XX.
- Cobo Borda, J. G. (1992). Octavio Paz: Primera imagen. *Revista Casa Silva*, (5), 49-54.
- Cobo Borda, J. G. (1999). La poesía de un país en liquidación. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 36(50-51), 83-107.
- Cobo Borda, J. G. (2001). Literatura colombiana. 1930-1946. En *Nueva Historia de Colombia; Literatura, pensamiento, artes, recreación* (Vol. VI, pp. 35-64). VI: Planeta.
- Cobo Borda, J. G. (2003). ¿Qué, cómo, cuánto hacer con la poesía? *Cuadernos de literatura*, 9(17), 138-143.
- Cobo Borda, J. G. (1980b, marzo). La nueva poesía colombiana: Un oficio subversivo (1970-1980). *Revista Eco*, XXVI(221), 493-510.
- Cobo Borda, J. G. (1980c, agosto). El nadaísmo 1958-1963. *Revista Eco*, XXXVII(224,225,226), 348-370.
- Cobo Borda, J. G. (1988). *Tierra de Fuego*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Cobo Borda, J. G. (1990). El primer Silva: Intimidaciones, 1880-1884. En *Obra Completa* (2 ed. (1996), pp. 513-532). España: ALLCA XX.
- Cobo Borda, J. G. (1992). Octavio Paz: Primera imagen. *Revista Casa Silva*, (5), 49-54.
- Cobo Borda, J. G. (1999). La poesía de un país en liquidación. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 36(50-51), 83-107.
- Cobo Borda, J. G. (2004). *Retratos de poetas*. Bucaramanga: UNAB.
- Cobo Borda, J. G. (2005). *Historia portátil de la poesía colombiana: 1880-1995*. Bogotá. Recuperado a partir de

- <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/hispo/index.htm>
- Cobo Borda, J. G. (2007). La poesía, la enfermedad, el dolor. *Revista Casa Silva*, (21), 22-44.
- Cobo Borda, J. G. (2011). *Poesía colombiana del XX al XXI*. Bogotá: Con las uñas.
- Gutiérrez Girardot, R. (2003). Histria y naturaleza en la poesía completa de Aurelio Arturo. En R. H. Moreno Durán (Ed.), *Aurelio Arturo; Obra poética completa*. Barcelona: ALLCA XX.
- Collazos, O. (1990). Para un «ciudadano de la noche». *Revista Casa Silva*, (3), 167-169.
- Cortés Castañeda, M. (1994). Las vastas geografías de la noche en la poesía de Álvaro Mutis. *Estudios colombianos*, (14), 38-42.
- Cristina, M. T. (Ed.). (2006). Introducción. En *Poesía I* (Vol. II, pp. xxiii-lxxxv). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Universidad del Valle.
- Cristina, M. T. (2007a). Jorge Isaacs. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 1* (pp. 135-154). Bogotá: Círculo de lectores.
- Cristina, M. T. (2007b). Jorge Isaacs. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 1* (Vol. 1, pp. 135-154). Bogotá: Círculo de lectores.
- Cristobal Pélaez, & José Manuel Arango. (1990). José Manuel Arango. Si hay algo que decir, está ahí en el poema. Recuperado 2 de abril de 2011, a partir de <http://www.matacandelas.com/EntrevistaJoseManuelArango.html>
- Crow, M. (Ed.). (1987). María Mercedes Carranza. En *woman who has sprouted wings: poems by contemporary american woman poets* (pp. 97-103). Pennsylvania: Latin American Literario Recew Press.
- Cruz Vélez, D. (1990). Nuestra vocación para la poesía. *Revista Casa Silva*, (3), 197-200.
- Cuartas Restrepo, J. M. (1996). León de Greiff. Problemática del «yo» en poesía. *Thesaurus, Tomo LI*, (1), 111-133.
- Daza, C., González, M. C., & Pérez, A. L. (2003). Alfonsina Storni y María Mercedes Carranza: ¿sabemos amar? (p. 8). Presentado en V congreso de literatura hispanoamericana, Bogotá: Colegio Nueva Granada.

- De Greiff, L. (2013). *León de Greiff. Antología*. (D. Jaramillo Agudelo, Ed.). España: Pre-textos y Fondo de cultura económica.
- Díaz Granados, F. (1997). Oscuro es el canto de la lluvia: panorama de una nueva poesía colombiana. *Cuadernos de literatura*, 3(5), 96-106.
- Díaz Granados, F. (2005). Mario Rivero, el poeta de los hombres anónimos. *Revista Casa Silva*, (18), 231-237.
- Domínguez Rubalcava, H. (2000). Tarralito perdido por la catirambimba. La prosa periodística de Porfirio Barba Jacob. *Estudios colombianos*, (21).
- Echavarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana* (1.^a ed.). Bogotá: Áncora Editores.
- El amor en la poesía de María Mercedes Carranza. (1991). *RLA-Spanish*, 1-6.
- Emma Lucía Ardila. (2006). Poética de la obra de José Manuel Arango. *Estudios de filosofía*, (33). Recuperado a partir de http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?pid=S0121-36282006000100010&script=sci_arttext
- Espinosa, G. (1989a). El modernismo: apertura de latinoamérica a lo universal. *Revista Casa Silva*, (2), 97-126.
- Espinosa, G. (1989b). *Luis Carlos López*. Bogotá: Procultura.
- Espinosa, G. (2000). Roca, el hechicero de sueños. En *Lugar de apariciones, Antología personal 1973 -2000* (pp. 9-13). Bogotá: Ediciones Aurora.
- Estripeaut-Boujarc, M. (1999). ¿Tan nuevos Los Nuevos? *Estudios de literatura colombiana*, (5), 33-59.
- Estripeaut-Bourjac, M., Tobón Giraldo, D. J., & Henao, J. C. (2002). Luis Vidales y la vanguardia: un debate. *Estudios de literatura colombiana*, (11), 91-98.
- Fajardo, C. (s. f.). La poesía: en la línea de resistencia. *Cuadernos de literatura*, 3(6), 113-118.
- Ferrán, Jaime. (1970). *Antología de una generación sin nombre (Últimos poetas colombianos)*. Madrid: Rialp.
- Ferrer Ruiz, Gabriel. (2002). El caribe en la obra de Raúl Gómez Jattin. *Estudios de literatura colombiana*, (10), 109-114.
- Figueroa, C. R. (1997). Tradiciones y renovaciones en la nueva poesía

- colombiana (Arango, Roca, Ospina). *Cuadernos de literatura*, 3(6), 72-81.
- Figueroa Sánchez, Cristo. (2002). De piel en piel de Montserrat Ordóñez: la metamorfosis de la serpiente y la sabiduría de la araña. *Estudios de literatura colombiana*, (11), 64-79.
- Fischer, J. (2003). *La función del silencio en El canto de las moscas de María Mercedes Carranza*. Artículo del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Florida.
- Flórez Arcila, R. D. (2005). La Poesía de León De Greiff. En la frontera entre lenguas (p. 12). Presentado en XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas «Colombia: Tiempos de imaginación y desafío», Denison University, Granville, Ohio (EE.UU): Asociación de Colombianistas.
- Fonseca, L. A. (2003). *Miedo y alucinación en dos poetas colombianos: María Mercedes Carranza y Samuel Jaramillo*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Fowler, V. (1995). Una historia cubana de placer como conquista. *Revista Unión*, VII(21), 33-42.
- Freja, A. (2010). La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar. *Literatura, teoría, historia y crítica*, (12), 295-330.
- Gaitán Durán, J. (2005). La poesía religiosa. *Revista Casa Silva*, (18), 71-73.
- Gallego Franco, S. (2014). Una poética jovial: aproximación oblicua a la obra de Luis Tejada. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 16(2), 59-88.
- Galvis Yepes, C. (2000). José Eusebio Caro y su poética de la muerte del padre. *Estudios de literatura colombiana*, (7), 60-69.
- Galvis Yepes, Carmen. (2000). José Eusebio Caro y su poética de la muerte del padre. *Estudios de literatura colombiana*, (7), 60-69.
- Garavito, F. (Ed.). (1976). *Diez poetas colombianos*. Bogotá: Colmena.
- Garavito, F. (1981). Luis Carlos López. *Boletín Cultural y Bibliográfico-Banco de la República*, 18(2), 87-97.
- Garay, J. C. (2008). César Vallejo y la música popular peruana. *Revista Casa Silva*, (22), 144-150.
- García Aguilar, E. (1991). Los siete naufragios de Juan Manuel Roca. En *Luna de ciegos; Poemas escogidos, 1972-1990* (p. 270).

Medellín: Universidad de Antioquia.

- García Conde, L. (2014). «Sinú, riberas de asombro jubiloso», un poema idílico. *Perífrasis*, 5(9), 36-47.
- García Dusan, P. (2012, junio). Entre el Dios y yo: tendencias de la joven poesía colombiana y su relación con el pasado poético, 14(1), 77-92.
- García Dussán, P. (2012). Entre Dios y el yo: tendencias de la joven poesía colombiana y su relación con el pasado poético. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 14(1), 77-92.
- García Lozada, A. (1998). Carlos Arturo Torres: crítico y poeta reflexivo. *Estudios de literatura colombiana*, (3), 7-19.
- García Lozada, Antonio. (1998). Carlos Arturo Torres: crítico y poeta reflexivo. *Estudios de literatura colombiana*, (3), 7-19.
- García Maffla, J. (1992, agosto 23). Travesía de una generación poética. *Magazín dominical de El Espectador*, (487), 16-21.
- García Maffla, J. (2007a). El romanticismo. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 1* (Vol. 1, pp. 105-134). Bogotá: Círculo de lectores.
- García Maffla, J. (2007b). El romanticismo. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 1* (Vol. 1, pp. 105-134). Bogotá: Círculo de lectores.
- García Quintero, F. (2010). Los Disparatorios de Alberto Mosquera: una poesía estrábica. *Cuadernos de literatura*, 14(27), 40-65.
- Garmendia, S. (1981). Mientras el portero bosteza y los huéspedes regresan ebrios. En *Ofrenda en el altar del Bolero* (pp. 11-12). Venezuela: Monte Avila.
- Garrandés, A. (1995). La humedad del discurso. *Re*, VII(21), 43-55.
- Garzón Agudelo, L. (2011). Semblanza lírica y cultura de masas. Una lectura de Retrato de artistas de Elkin Restrepo. *Lingüística y literatura*, 32(60), 115-131.
- Gicovate, B. (1990). El modernismo y José Asuncion Silva. En *Obra Completa* (2 ed. (1996), pp. 393-410). España: ALLCA XX.
- Giraldo, L. M. (1997). Poesía y poéticas en la «Generación sin Nombre». *Cuadernos de literatura*, 3(6), 57-71.
- Girón López, M. S. (2003). Jaime Alberto Vélez. Bibliografía 1974-2003. *Estudios de literatura colombiana*, (12), 41-46.

- Girón López, María E. (2003). Jaime Alberto Vélez bibliografía 1974-2003. *Estudios de literatura colombiana*, (12), 41-46.
- Goenaga Olivares, F. E. (2010, junio). Epifanía y alegoría en la poesía de José Manuel Arango (1937 - 2002). *Cuadernos de literatura*, 14(27), 88-97.
- Gómez, M. (2001). La epopeya ausente de Aurelio Arturo: Historia literaria e historia de la conciencia. *Estudios colombianos*, (22), 33-40.
- Gómez Restrepo, A. (1957). Estudio preliminar. En *Poesías completas de Rafael Pombo* (pp. 11-62). Madrid: Aguilar.
- Gómez Valderrama, P. (1978, octubre 8). Poesía, palabras y la vida. *Revista Nueva frontera*, 23.
- Gómez Valderrama, P. (1984). Prólogo. En *Obra poética de Guillermo Valencia* (pp. II-VIII). Bogotá: Círculo de lectores.
- Gómez Vila, P. A. (2004). Dibujando en el aire a María Mercedes Carranza. *Revista Casa Silva*, (17), 6-7.
- Gómez Vila, P. A. (2005). Principios para una gramática interior. *Revista Casa Silva*, (18), 107.
- González, A. (1998). Vida, obra y suicidio: Martí y Silva. *Estudios colombianos*, (18), 5-10.
- González Luna, J. (1995). Álvaro Mutis: el retorno. *Cuadernos de literatura*, 1(1), 46-65.
- González Rubio, M. E. (2005). El grupo «Mito» y las Vanguardias en Colombia -nº 28 Espéculo (UCM). *Espéculo. Revista de estudios literarios*, X(28). Recuperado a partir de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mitocol.html>
- Goyes, J. C. (1996). El apalabramiento del silencio en la poesía de Aurelio Arturo. *Cuadernos de literatura*, 2(3).
- Goyes Narváez, J. C. (2002). El deseo de la sombra. La poesía de Héctor Rojas Herazo. *Cuadernos de literatura*, 8(16), 51-87.
- Gran Enciclopedia de Colombia, Literatura*. (2007). Colombia: Círculo de lectores.
- Guerrero, A. (1990). Los cien números de «Golpe de Dados». *Revista Casa Silva*, (3), 201-212.
- Gutiérrez Girardot. (1986). *Aproximaciones*. Bogotá: Procultura.
- Gutiérrez Girardot, R. (2003). Historia y naturaleza en la poesía

- completa de Aurelio Arturo. En R. H. Moreno Durán (Ed.), *Aurelio Arturo; Obra poética completa*. Barcelona: ALLCA XX.
- Gutiérrez Girardot, R. (2011). *Ensayos de literatura colombiana II*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Guzmán, D. P. (2009). Los dueños de la palabra: antologías poéticas en el siglo XIX. *Estudios de literatura colombiana*, (25), 91-106.
- Harold Alvarado Tenorio. (2002). José Manuel Arango por Harold Alvarado Tenorio. Recuperado 2 de abril de 2011, a partir de http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/manuel_arangop.html
- Hefestos. (2003). *Interludio poético*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Henaó Durán, J. C., & Tobón Giraldo, D. J. (2001). Vidales, Vallejo, Vanguardia. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 33-52.
- Hernández, C. (1997, abril). El dobel filo de la ironía en la poesía de Luis Carlos López (1874-1950). *MACLAS Latin American Essays*, 11. Recuperado a partir de <https://www.questia.com/library/journal/1G1-55440099/el-doble-filo-de-la-ironia-en-la-poesia-de-luis-carlos>
- Hernández de Méndez, C. (1988). María Mercedes Carranza; Vainas. *Revista de Estudios Colombianos*, (5), 6-9.
- Hernando, A. (1997). La soberanía erótica de la mujer. *Revista de literatura Quimera*, (162), 38-40.
- James Alstrum. (2000). *La generación desencantada de «Golpe de dados»: Los poetas colombianos de los años 70*. Universidad Central.
- Jaramillo Agudelo, D. (1990). Jorge Gaitán Durán. *Estudios colombianos*, (9), 20-31.
- Jaramillo Agudelo, D. (1992). El homenaje. En *El transeúnte y otros poemas* (pp. 15-19). Medellín: Gobernación de Antioquia.
- Jaramillo Agudelo, D. (1999, abril 4). Porfirio Barba Jacob 1883-1942. Leyenda negra. *El Tiempo*. Bogotá. Recuperado a partir de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-887377>
- Jaramillo Agudelo, D. (2013). Viaje a Leolandia (Un collage sobre -y con- León de Greiff). En *León de Greiff. Antología* (pp. 323-441). España: Pre-textos y Fondo de cultura económica.
- Jaramillo, M. D. (1993). «Gotas amargas» de José Asunción Silva.

- Thesaurus*, XLVIII(1), 153-164.
- Jaramillo, M. D. (1999). Silva y el sincretismo de la escritura moderna. *Estudios colombianos*, (20), 29-36.
- Jaramillo, M. M. (2001). La influencia sufi en la poesía de Meira Delmar. *Estudios Colombianos*, (22), 41-46.
- Jaramillo, M. M. (2003). El país del viento, de William Ospina: una epopeya americana. *Lingüística y literatura*, 24-25(43-46), 13-23.
- Jaramillo, S. (1980, agosto). Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia. *Revista Eco*, XXXVII(224,225,226), 371-393.
- Jaramillo Zuluaga, J. E. (2001). Valencia contra Unamuno: ¿Quién tiene derecho a interpretar a Silva? *Estudios de literatura colombiana*, (9), 9-17.
- Jaramillo Zuluaga, J. E. (2007). José Asunción Silva entre el lector intuitivo y el lector digital. *Estudios de literatura colombiana*, (21), 83-90.
- Jaramillo Zuluaga, J. Eduardo. (2001). Valencia contra Unamuno ¿Quién tiene derecho a interpretar a Silva? *Estudios de literatura colombiana*, (9), 9-17.
- Jaramillo Zuluaga, José. (2006). José Asunción Silva entre el lector intuitivo y el lector digital. *Estudios de literatura colombiana*, (19), 83-90.
- Jaramillo Agudelo, D. (1988b). Poetas colombianos nacidos en los veintes. *Revista Casa Silva*, (1), 114-140.
- Jaramillo Agudelo, D. (1990). Cien golpes de poesía. *Revista Casa Silva*, (3), 219-220.
- Jaramillo Agudelo, D. (2003b). Prólogo. En *Tengo miedo* (pp. 9-31). Bogotá: El Áncora.
- Javier Naranjo. (2006). José Manuel Arango. Recuperado 2 de abril de 2011, a partir de http://colombia.poetryinternationalweb.org/piw/cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=1275
- Jiménez, D. (1991). Romanticismo. En *Historia de la Poesía Colombiana* (2 (2001), pp. 111-153). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Jiménez, D. (2002). *Poesía y canon: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia 1920-1950*. Colombia: Norma.

- Jiménez, D. (2005a). *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Norma.
- Jiménez, D. (2005b). Sobre la presente antología. En *Antología de la poesía colombiana* (pp. 9-68). Bogotá: Norma.
- Jiménez, D. (2007). Poesía modernista: Valencia y Castillo. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 1* (pp. 219-234). Colombia: Círculo de lectores.
- Jiménez, D., & Castro, B. (2005). Don Quijote en la poesía colombiana. *Antología. Literatura: teoría, historia y crítica*, (7), 245-289.
- Jiménez, D., & Ordoñez, M. (1991). Poesía finisecular. En *Historia de la Poesía Colombiana* (2 (2001), pp. 155-181). Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Lagretti, Á. (1983). A propósito de Acuarimántima. *Lingüística y literatura*, 4(6), 83-116.
- Lara, P. (2008). 18 de agosto de 1969. *Revista Casa Silva*, (22), 200-207.
- Laverde Ospina, A. (2008). Jorge Isaacs y José Asunción Silva o el asincronismo entre el desarrollo socioeconómico y lo artístico literario. *Lingüística y literatura*, 28(53), 15-26.
- Lawo-Sukam, A. (2006). Aproximación a la esencia poética de Alfredo Vanín Romero. *Estudios colombianos*, (26), 24-36.
- Le Corre, H. (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista, historia, teoría, prácticas*. Gredos.
- Lema Hincapié, A. (2006). De sobremesa de José Asunción Silva: la novela como egología. *Estudios de literatura colombiana*, (18), 117-130.
- Lema Hincapié, Andrés. (2006). De sobremesa de José Asunción Silva: la novela como egología. *Estudios de literatura colombiana*, (18), 117-130.
- Lentini, J., & Lentini, R. (1995). Las revistas literarias y la formación del lector de poesía (Fragmento). *Revista Casa Silva*, (8), 203-204.
- Leyton Beltran, J. A. (2014). La caricatura de la máquina en El café de nadie y Suenan Timbres: experimentar nuevas realidades y lenguajes. *Estudios de Literatura Colombiana*, (35), 47-64.
- Linero Montes, G. (2011). La ingrávida materia de las palabras de Roca. En *Fantasmario (Poemas reunidos)* (pp. 9-13). Calí: Universidad del Valle.

- Liscano, J. (1980, mayo). Gaitán Durán: Entre el erotismo y la pulsión de muerte. *Revista Eco*, XXXVII(223), 17-39.
- Liscano, J. (1997). Las memorias y la escritura: poesía de Alvarado Tenorio. *Estudios colombianos*, (17), 44-46.
- Liscano, J. (1998). *María Mercedes Carranza en la casa donde todos estaban enterrados vivos*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Carácas.
- Loaiza Cano, G. (1996). Jóvenes panidas (1915), El desafío de ser artistas. *Cuadernos de literatura*, 2(3), 45-57.
- Loaiza Cano, G. (1999). La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX. *Estudios de literatura colombiana*, (4), 9-22.
- Londoño, R. M. (1997). Una lectura del mundo poético de Giovanni Quessep. *Cuadernos de literatura*, 3(5).
- Lopera Maya, G. J., & López Cardona, R. A. (2013). Propuesta de un Lector y una lectura modelos para el Libro de relatos de León De Greiff. *Lingüística y literatura*, 34(63), 49-71.
- López Lemus, V. (1999). Modernismo y postmodernismo. Dos grandes poetas colombianos: Guillermo Valencia y Porfirio barba Jacob. *Estudios de literatura colombiana*, (5), 23-32.
- Luque Muñoz, H. (1996). *Tambor en la sombra, Poesía colombiana del silo xx*. Santafé de Bogotá: Banco de la República y Ponciano Arriaga.
- Luque Muñoz, H. (1997). Tinta hechizada. Poesía colombiana del siglo XX. *Cuadernos de literatura*, 3(6), 41-56.
- Luque Muñoz, H. (2005). 18 huellas del romaticismo en la obra y vida de Jorge Gaitán Durán. *Revista Casa Silva*, (18), 285-297.
- Macías Zuluaga, L. F. (2000). Consideraciones sobre León de Greiff. *Estudios de literatura colombiana*, (7), 70-88.
- Macías Zuluaga, L. F. (2015). *León de Greiff; Quintaesencia de la poesía*. Medellín: Hilo de plata.
- Macías Zuluaga, Luis Fernando. (2000). Consideraciones sobre León de Greiff. *Estudios de literatura colombiana*, (7), 70-88.
- Maglia Vercesi, G. (2005). Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico. *Cuadernos de literatura*, 10(19), 82-100.
- Malatesta, J. (2004). Guillermo Valencia y la poesía oriental: los retozos

- formales de un modernista. *Poligramas*, (21).
- Mantecón Ramírez, B. (1992). León de Greiff: El tema del amor. *Cauce*, (14-15), 419-466.
- Martín, C. (1988). Piedra y Cielo: ¿Qué se hicieron las llamas de fuegos encendidos? En *Manual de literatura colombiana* (Vol. II, pp. 87-127). Bogotá: Procultura.
- Martínez, F. (2011). Hugo Salazar Valdés: una poética olvidada. *Poligramas*, (34), 43-53.
- Martínez León, S. (1990). La poesía debe ir desnuda; entrevista María Mercedes Carranza. En *La patria y otras ruinas; Antología* (pp. 77-84). Sevilla: Ayuntamiento de Carmona.
- Mashimo, Y. (2011). La reminiscencia inconclusa: José Asunción Silva y la construcción de la tradición lírica colombiana en el siglo XX (II) (p. 15). Presentado en XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas: «Narrar Colombia: Colombia narrada», Santander, Colombia: Asociación de colombianistas.
- Maurice Balmer, P. (1991). El medio día en la poesía de Octavio Paz. *Thesaurus*, XLVI(2), 245-289.
- Maya, R. (1961). *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Mejía Duque, J. (1979). *Momentos y opciones de la poesía colombiana 1890-1978*. La carreta.
- Mejía Escobar, J. A. (2007). ¿Es posible corroborar las intuiciones del experto con una prótesis digital? Sobre la autenticidad «silviana» de los Cuentos Negros. *Estudios de literatura colombiana*, (21).
- Mejía Escobar, Jorge. (2006). ¿Es posible corroborar las intuiciones del experto con una prótesis digital? Sobre la autenticidad «silviana» de los Cuentos negros. *Estudios de literatura colombiana*, (19), 91-110.
- Mejía, G. (1990). Jose A. Silva: Sus textos, su crítica. En *Obra Completa* (2 ed. (1996), pp. 471-500). España: ALLCA XX.
- Mejía Vallejo, M. (1992). Rogelio: Su obra es una antología. En *El transeúnte y otros poemas* (pp. 21-26). Medellín: Gobernación de Antioquia.
- Mejía y Mejía, J. (1971). La palabra lírica de Ciro Mendía. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 32(112), 146-153.
- Méndez Camacho, M. (1990). Mario Rivero vuelve a las calles. *Revista*

- Casa Silva*, (3), 97-99.
- MITO. (1955). Las palabras también están en situación. *Mito Revista Bimestral de Cultura*, 1(1), 1.
- Miranda, Á. (2004). El encanto de la desolación en la poesía de Marco Antonio Campos. *Revista Casa Silva*, (17), 157-163.
- Molina, E. (1988). La tierra de todos los fuegos. En *Tierra de fuego* (pp. 7-14). Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Montoya Campuzano, Pablo. (2003). Jaime Alberto Vélez, el fabulista. *Estudios de literatura colombiana*, (12), 33-40.
- Montoya, P. (2003). Jaime Alberto Vélez, el fabulista. *Estudios de literatura colombiana*, (12), 33-40.
- Morales Benítez, O. (1998). Charry Lara: poesía y experiencia humana. *Estudios de literatura colombiana*, (2), 65-80.
- Morales Benítez, Otto. (1998). Charry Lara: poesía y experiencia humana. *Estudios de literatura colombiana*, (2), 65-80.
- Moreno Blanco, J. (2005). La poética mutisiana más allá de la desesperanza. *Poligrama*, (24), 51-59.
- Motato C., H. (s. f.). La contemplación del amor en la poesía de Fernando Charry Lara. *Cuadernos de literatura*, 15(29), 117-131.
- Mutis, S. (1981). Juan Gustavo Cobo Borda. En *Ofrenda en el altar del Bolero* (pp. 7-10). Venezuela: Monte Ávila.
- Mutis, S. (1986). *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia, 1970-1986*. Bogotá: Procultura.
- Navia Velasco, C. (2005, junio). María Mercedes Carranza, su lucidez pesimista. *Poligramas*, (22), 11-20.
- Neira Palacio, Édison. (2001). Preso entre dos muros de vidrio. José Asunción Silva entre la hacienda y los mundos del flâneur y del dandy. *Estudios de literatura colombiana*, (8), 42-52.
- Neira Palacios, E. (2001). Preso entre dos muros de vidrio. José Asunción Silva entre la hacienda y los mundos del flâneur y del dandy. *Estudios de literatura colombiana*, (8), 41-52.
- Niño, H. (s. f.). Poética indígena: diáspora y retorno. *Cuadernos de literatura*, 4(7-8).
- Nuñez, R. (1977). *Poesías*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- O'Hara, E. (1997). Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide del siglo. *Cuadernos de literatura*, 3(6), 26-40.

- Ocampo Zamorano, A. (2013). Poesía Colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres. Tomo 1. Poetas nacidas hasta 1949 (p. 21). Presentado en XVIII Congreso de la Asociación de Colombianistas: «La mujer en Colombia», Weston, Massachusetts (EE.UU.): Asociación de colombianistas.
- Ochoa Roa, A. C. (2013). La Inyectiva apologética de Hernando Domínguez Camargo: una sátira a propósito de ciertas formas de poesía. *Perífrasis*, 4(7), 37-51.
- O'hara, E. (1988). *Agua de Colombia*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Orjuela Duarte, C. (2008). 112 Días sólo un hombre. Vallejo tras las rejas. Celda 7. *Revista Casa Silva*, (22), 134-143.
- Orrego Arismendi, J. C. (2001). Análisis de «A mi ciudad nativa» de Luis Carlos López. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 33-52.
- Orrego Arismendi, Juan Carlos. (2001). Análisis de «A mi ciudad nativa» de Luis Carlos López. *Estudios de literatura colombiana*, (9), 18-32.
- Ortiz, O. (2005). Poesía y Poder en Colombia (p. 12). Presentado en XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas «Colombia: Tiempos de imaginación y desafío», Denison University, Granville, Ohio (EE.UU.): Asociación de Colombianistas.
- Osorio, B. (2011). El legado ancestral de Tierradentro en la poesía de Matilde Espinosa. *Estudios colombianos*, (37-38), 73-76.
- Ospina, W. (2002). La aventura del cuerpo. En *Summa del cuerpo* (pp. 11-20). Bogotá.
- Ospina, W. (2003). José Manuel Arango: El llamado de la tierra. *Revista Casa Silva*, (16), 23-41.
- Ospina, W. (2006). De cómo fundó Aurelio Arturo una «Morada al sur». *Revista Casa Silva*, (20), 150-169.
- Pacheco, J. E. (2004). Escrito en la oscuridad: una nota al pie de la poesía de María Mercedes Carranza. En *Poesía Completa y cinco poemas inéditos* (pp. 11-58). Bogotá: Alfaguara.
- Palacios Mahecha, J. A. (2011). Hacia una poética pobre: de las poéticas de Jerzy Grotowsky y Raúl Gómez Jattin. *Literatura: teoría y crítica*, 13(1), 215-234.
- Pardo Cortés, C. (2014). Juan Manuel Roca: picapedrero y lector de piedras. El oficio poético y la crítica de la realidad. *Literatura:*

- teoría, historia y crítica*, 16(2), 37-58.
- Patiño Millán, C. (2010). La poesía colombiana en la transición de dos siglos: una lectura personal. *Poligramas*, (33), 103-140.
- Pedro Arturo Estrada. (s. f.). Poesía y Silencio en José Manuel Arango. Recuperado a partir de www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=41837&download=Y
- Pérez, C. (1987, diciembre 21). Coloquio sobre la poesía, la violencia y el desconcierto. *Revista Nueva frontera*, 4-6.
- Pérez, O. (1995). Eros y metáfora. *Revista Unión, Revista de literatura y arte*, VII(21), 56-64.
- Poesía hispanoamericana: ritmo(s ... - Google Libros. (s. f.). Recuperado 12 de octubre de 2011, a partir de http://books.google.es/books?id=cbnvT43xXiIC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Posada, C. (2000). Mirada política a las primeras recopilaciones de poesía popular en los años cuarenta. *Estudios de literatura colombiana*, (6), 51-64.
- Posada Giraldo, C. (1997). La tradición versificada en Antioquia. *Estudios de literatura colombiana*, (1), 55-62.
- Posada Giraldo, C. (2013). Huellas de negritud en la música y los versos del Caribe colombiano. *Estudios de literatura colombiana*, (32), 61-72.
- Prescott, L. (2006). Voces del litoral recóndito: tres poetas de la costa colombiana del Pacífico. *Estudios colombianos*, (26), 2636.
- Quesada, G. (1989). Rubén y la América española. *Revista Casa Silva*, (2), 127-137.
- Quintero, A. F. (2014). Los estudios de Rafael Gutiérrez Girardot en torno a León de Greiff. *Estudios de literatura colombiana*, (35), 127-144.
- Quintero, J. (2004). El salmo de la derrota de Héctor Rojas Herazo. *Estudios de literatura colombiana*, (14), 137-145.
- Quintero, J. (2005). Lo doméstico y lo cotidiano en Las úlceras de Adán de Héctor Rojas Herazo (p. 11). Presentado en XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas «Colombia: Tiempos de imaginación y desafío», Denison University, Granville, Ohio (EE.UU): Asociación de Colombianistas.

- Quintero, Julio. (2004). El Salmo de la derrota de Héctor Rojas Herazo. *Estudios de literatura colombiana*, (14), 137-145.
- Quintero, L. (2005). Cartografía del laberinto: Los niños de las calles en la obra de Víctor Gaviria (p. 15). Presentado en XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas «Colombia: Tiempos de imaginación y desafío», Denison University, Granville, Ohio (EE.UU): Asociación de Colombianistas.
- Raggio, M. (2010). La poesía del '40 revisitada hoy: imágenes y previsiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcok. *Cuadernos del CILHA*, 11(1), 49-58.
- Ramírez, A. (2003). *Un poema no es un comercial*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Ramírez Gómez, M. (2005). Sobre «Un solo incendio por la noche»: Obra crítica, literaria y periodística recuperada de Jorge Gaitán Durán. *Revista Casa Silva*, (18), 62-70.
- Rendón, F. (1981). Poetas en el último cuarto de hora del milenio. *Revista Casa Silva*, (4), 115-129.
- Restrepo, B. (2011). Montserrat Ordóñez: de la piel a la palabra. *Estudios colombianos*, (37-38), 4-9.
- Reyes, D. J. (1977). Prólogo. En *Poesías de Rafael Nuñez* (pp. XXII-LII). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ricardo, S. S. (2008). César Vallejo y su creación poética. *Revista Casa Silva*, (22), 151-193.
- Rincón, M. C., & Bernal Arroyave, G. (s. f.). ¿Desencantados de qué? *Magazín dominical de El Espectador*, 5-7.
- Rivas Groot, J. M. (1993). *La lira nueva* (2da ed.). Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rivas Groot, J. M. (s. f.). *La lira nueva*.
- Rivero, M. (199d. C., diciembre). Generación de Golpe de Dados. *Golpe de Dados*, XXVII(C LXII), 101-120.
- Rivero, M. (1975, febrero). Aurelio Arturo 1906-1974. *Golpe de Dados*, III(XIII), 1-20.
- Rivero, M. (1989, junio). D.J.A. *Golpe de Dados*, XVII(XCIX), 43-60.
- Rivero, M. (1996, octubre). En torno a Juan Manuel Roca. *Golpe de Dados*, XXIV(CXLIII), 83-100.

- Rivero, M. (2004). In memoriam María Mercedes Carranza (1945-2003). *Revista Casa Silva*, (17), 9-10.
- Rivero, M. (2005). Retrato de Arturo. *Revista Casa Silva*, (18), 18-20.
- Robledo, J. F., & Vargas Pardo, C. (2010). Poesía y mística: un acercamiento al universo simbólico de Carlos Obregón. *Cuadernos de literatura*, 14(27), 118-129.
- Roca, J. M. (2012). *Galería de espejos; una mirada a la poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá: Alfaguara.
- Roca, J. M., & Jaramillo, S. (Eds.). (1983). La poesía postnadaista en Colombia.
- Rodríguez, A. del P. (2007). Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano. *Estudios de literatura colombiana*, (21).
- Rodríguez, Adriana del Pilar. (2007). Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano. *Estudios de literatura colombiana*, (No. 21), 127-147.
- Rodríguez Barranco, F. J. (1997). El grupo poético Pieda y Cielo en la encrucijada histórica de Colombia de finales de los años treinta. *EHSEA*, (14), 195-208.
- Rodríguez Padrón, J. (1979, noviembre). Poesía Hispanoamericana: Introducción de urgencia. *Revista Eco*, XXXVI(217), 4-31.
- Rodríguez Pérez, E. (2004). Pensamiento y poesía: diálogo y diferencia en un poema de Álvaro Mutis. *Literatura: teoría, historia y crítica*, (6), 109-148.
- Rodríguez Santana, E. (1992, diciembre 22). *Tengo miedo*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Rodríguezbustos, J. C. (2008). César Vallejo, acerca a nos vuestro cáliz. *Revista Casa Silva*, (22), 111-133.
- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rojas Herazo, H. (1993). Juan Manuel Roca, un poeta que nos habla de nosotros. En *Prosa reunida* (pp. 7-10). Medellín: Departamento de Antioquia.
- Romero, A. (2009). *Antología del Nadaísmo*. Sevilla: Sibila.
- Romero Guzmán, N. (2010). Esbozos para un acercamiento a la lectura del poeta Carlos Obregón. *Cuadernos de literatura*, 14(27), 100-117.

- Ronderos, C. E. (2011). Ética y literatura: los rostros de la patria en la poesía de María Mercedes Carranza. *Estudios colombianos*, (37-38), 16-22.
- Ronderos, C. E. (2011). Ética y literatura: los rostros de la patria en la poesía de María Mercedes Carranza (p. 14). Presentado en XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas: «Narrar Colombia: Colombia narrada», Santander, Colombia: Asociación de colombianistas.
- Salamanca, Ó. (2015). Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff. *Estudios de literatura Colombiana*, (36), 59-79.
- Salgado, M. A. (2012, septiembre 26). Porfirio barba Jacob: la poetica demoníaca del «Ruiseñor equivocado». *Revista Internacional d'Humanitas*, 153-166.
- Samper Ospina, D. (2004). El viaje del amor a la muerte. *Revista Casa Silva*, (17), 99-119.
- Sánchez, J. G. (2007). Poesía indígena contemporánea: la palabra (tziiij) de Humberto Ak'abal. *Cuadernos de literatura*, 11(22).
- Sánchez Martínez, J. G. (2010). Miguel Ángel López y Hugo Jamioy: Poéticas de lo imposible. *Cuadernos de literatura*, 14(27), 132-155.
- Santos García, E. (2015). Héctor Rojas Herazo, Giovanni Quessep y Rómulo Bustos Aguirre: visitando los bosques del paraíso. *Estudios de literatura colombiana*, (36), 81-100.
- Santos Molano, E. (2005). Aurelio Arturo: Un aroma de grandeza que brota incesante de un frasco muy pequeño. *Revista Casa Silva*, (18), 21-25.
- Santos Molano, E. (2007). Nuevas consideraciones sobre los Cuentos Negros de José Asunción Silva. *Estudios de literatura colombiana*, (21).
- Santos Molano, Enrique. (2006). Nuevas consideraciones sobre los Cuentos negros de José Asunción Silva. *Estudios de literatura colombiana*, (19), 75-81.
- Santos Silva, L. (2003). *Obra incompleta o la soledad protagónica*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Sarmiento Sandoval, P. (2006). *La Revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá:

Instituto Caro y Cuervo.

- Serna, J. A. (1994). La metáfora: elemento de transgresión en la poesía de Barba Jacob. *Estudios colombianos*, (14), 18-24.
- Serpa Florez, G. (2007). La gruta simbólica. En *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura 1* (pp. 209-218). Colombia: Círculo de lectores.
- Shade, G. (1957). La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López. *Revista Iberoamericana*, XXII(43), 109-123.
- Shen, V. (2011). Niño eterno Jairo Aníbal Niño: «Se va para quedarse». *Estudios colombianos*, (37-38), 109-114.
- Sisson, M. (2003). *Translating Carranza: Resistance and complicity in El Canto de las Moscas*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.
- Sisson, M. (2005). María Mercedes Carranza en inglés, perspectivas de un traductor (p. 5). Presentado en XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas «Colombia: Tiempos de imaginación y desafío», enison University, Granville, Ohio (EE.UU): Asociación de colombianistas.
- Smith Avendaño, G. (2012). La adjetivación en la obra poética de Julio Flórez. *Estudios de literatura colombiana*, (31), 31-46.
- Smith-Soto, M. I. (1990). Temática y contexto literario en Silva. En *Obra Completa* (2 ed. (1996), pp. 575-585). España: ALLCA XX.
- Suescún, N. (1998, diciembre). María Mercedes Carranza: Elegía con canto de moscas para un millón de muertos. *Revista Diners*, (34), 80.
- Suescún, N. (2005). La poesía de Maria Mercedes Carranza. *Revista Casa Silva*, (18), 108-115.
- Taborda Sánchez, J. F. (2003). Intertextualidad de un poema nadaísta. *Estudios de literatura colombiana*, (13), 50-60.
- Taborda Sánchez, Juan. (2003). Intertextualidad de un poema nadaísta. *Estudios de literatura colombiana*, (13), 50-60.
- Tamayo, G. (2001). Entrevista al poeta Mario Rivero. *Revista Casa Silva*, (14), 142-155.
- Tobón Giraldo, D. G. (2010). Sueños de otro mundo: arte, modernidad y dinero en José Asunción Silva. *Estudios de literatura colombiana*, (27), 77-95.

- Tobón Giraldo, Daniel. (2010). Sueños de otro mundo: arte, modernidad y dinero en José Asunción Silva. *Estudios de literatura colombiana*, (27), 77-95.
- Torres Duque, Ó. (2010). Ser santandereano y «crisis de Occidente» en la obra poética y la ensayística de Tomás Vargas Osorio. *Cuadernos de literatura*, 14(27), 66-87.
- Trujillo Montón, P. (2012). Mago, coleccionista, aguafiestas: oficios de la poesía en Juan Manuel Roca. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 14(1), 183-207.
- Trujillo, P. (2003a). Periodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del Siglo XX. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 2003(5), 127-146.
- Trujillo, P. (2003b). Periodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX. *Literatura: teoría, historia y crítica*, (5), 127-146.
- Trujillo, Patricia. (2012). Fernando Charry Lara: poeta y crítico moderno. *Estudios de literatura colombiana*, (30), 55-79.
- Valencia Goelkel, H. (1984). Destino de Barba Jacob. En *Poesías* (pp. 7-22). Bogotá: Círculo de lectores.
- Valencia Goelkel, H. (1993). La máscara de la sabiduría. *Revista Casa Silva*, (6), 61-65.
- Valencia Goelkel, H. (1997). *Oficio crítico*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República.
- Vargas, A. T. (2009). El clamor de la tribu. Poesía integradora y reconciliatoria. *Cuadernos de literatura*, 14(26), 178-199.
- Vargas Franco, A. (2005). Dario Jaramillo Agudelo: Poética y narrativa (1983-2000). *Poligramas*, (24), 120-140.
- Vargas Ortiz, A. T. (2008). El tejedor de voces. El canto o el arte de la comunión. *Literatura: teoría, historia y crítica*, (10), 247-264.
- Vargas Pardo, C. (2013). Tras los ecos de la semilla. Una mirada a tres casos de la poesía indígena en Colombia. *Estudios de literatura colombiana*, (32), 103-119.
- Velásquez Vásquez, L. (2011). Ethnic sephardic identity in the poetry of Colombia. *Lingüística y literatura*, 32(60), 93-113.
- Vidales, L. (2003). *Un poeta que se las trae*. Documento del Dossier María Mercedes Carranza elaborado por la Casa Silva, Bogotá.

- Vivas Hurtado, S. (1996). En las calles se aplastan los milagros. *Revista Casa Silva*, (9), 125-130.
- Volkening, E. (1986). Sobre la paja. En *Vainas* (pp. 7-21). Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- William Ospina. (2002). José Manuel Arango. La radical extrañeza de todo. Recuperado 2 de abril de 2011, a partir de <http://www.revistanumero.com/33jose.htm>
- Yepes, E. (2000). *Oficios del goce. Poesía y debate cultural en Hispanoamérica (1960- 200)* (1a ed.). Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Yepes, Enrique. (s. f.). Oficios del goce (Enrique Yepes, Bowdoin). Recuperado 22 de marzo de 2011, a partir de <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/profess/oficios.htm>
- Yepez, E. (2012). Regiones en vías de extinción: el Canto de las moscas de María Mercedes Carranza. *Lingüística y literatura*, 33(61), 107-127.
- Zapata de Aston, A. (2014). Abordaje corpo-político a la poesía de Luis Carlos López: cuerpo grotesco, cuerpo liberado. *Estudios de Literatura Colombiana, número 35*, 47-64.
- Zapata de Aston, Arcea. (2014). Abordaje corpo- político a la poesía de Luis Carlos López: cuerpo grotesco, cuerpo liberado. *Estudios de literatura colombiana*, (35), 47-64.
- Zapata, J. F. (2005). Desarrollo de la trova antioqueña. *Estudios de literatura colombiana*, (16), 161-179.
- Zapata, John Fredy. (2009). Poesía oral de carácter tradicional en la narrativa breve de Tomás Carrasquilla. *Estudios de literatura colombiana*, (24), 109-142.
- Zapata M., J. F. (2008). Poesía oral de carácter tradicional en la narrativa breve de Tomás Carrasquilla. *Estudios de literatura colombiana*, (24), 109-142.
- Zapata Morales, J. F. (2010). Oralidad y escritura en la trova antioqueña. *Lingüística y literatura*, (57), 131-145.
- Zubiría, R. de. (1977). Prólogo. En *Poesías de Rafael Nuñez* (pp. XI-XVIII). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Zuleta, E. (1988). *La poesía de Luis Carlos López*. Medellín: Percepción.
- Zurita, R. (2000). De Neruda a hoy. *Revista Casa Silva*, (13 1/2), 19-27.

Thèses sur la poésie colombienne

- Abadía González, L. J. (s. f.). *Con la metáfora del tambor: Un estudio de poesía afrocolombiana desde los ojos de Mary Grueso Romero*. Universidad del Valle, Cali.
- Alfonso Carvajal, P. A. (2007). *La intertextualidad como generadora de ironía en la poesía de León de Greiff* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Arango Correa, C. (2006). *Historia de un oficio: conversaciones con Piedad Bonnett* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Areiza Pérez, E. A. (2012). «Echar a callejear los ojos»: *Imágenes de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Botero Ortiz, M. del S. (2006). *La poesía uno de los destinos de la palabra en Giovanni Quessep* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Cadavid Giraldo, T. E. (2001). *Sintaxis connotativa en la poesía de José Manuel Arango* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Caicedo Nino, M. I. (2000). *El universo simbólico en la obra poética de Raúl Gómez Jattin* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Cárdenas Mesa, G. A., & Arbeláez Muñoz, J. J. (1997). *Amor y muerte en la poesía de Jorge Gaitán Durán* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Castillo Brieva, A. (2005). *Reflexión poética en Si mañana despierto: una revolución desde el erotismo*. Universidad Javeriana, Bogotá.
- Castro Barahona, F. M. (2006). *Agresión de las formas contra el ángel en una perspectiva filosófico-literaria* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Castro Castelblanco, G. D. (2001). *Cánticos proféticos: acercamiento a «preparación para la muerte», primer libro de Eduardo Cote Lamus* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Castro Castelblanco, G. D. (2006). *Meira Delmar poética de la memoria:*

- estudio comprensivo de su obra* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Castro Sanabria, O. (2003). *Hacia una poética en José Manuel Arango*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Cerpa de la Puente, C. A., & Carvajal, E. A. (2013). *Edición crítica de tríptico Cereteano de Raúl Gómez Jattin* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Cruz García, C. del S. (2014). *La experiencia erótica en Reseña de los hospitales de ultramar de Álvaro Mutis* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Dejanon Bonilla, P. A. (2003). *Luis Vidales: el silencio de unos timbres* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Díaz Zuluaga, L. A. (2004). *Dos hampones: Jorge Gaitán Durán y Luis Antonio Escobar* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Duncan Cruz, G. (1997). *Dos aspectos básicos en el estudio de Luis Carlos López*. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Echeverri Marín, D. E. (2009). *La experiencia de la muerte en la poesía de José Manuel Arango* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Echeverry Correa, C. (2007). *José Manuel Arango, una poética del silencio* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Eraso Belalcázar, M. E. (2000). *Raul Gómez Jattin: algo de semilla, de diamante, de meteorito* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Estrada Montoya, S. A. (2013). *La palabra en el pensamiento poético en Porfirio Barba Jacob* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Estupiñán Medina, M. Á. (2013). *El principio de analogía en la poesía de Aurelio Arturo y de José Manuel Arango* (Maestría). Universidad Nacional.
- Gallego Morales, C. (1997). *José Manuel Arango: la multiplicidad de los signos o la perfecta ambigüedad* (Pregrado). Universidad de los Andes, Bogotá.
- Gamba Corradine, M. (2003). *La escritura poética en la obra de José Manuel Arango*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Gómez Peñuela, A. (2005). *Tertulia, política y poesía. El semanario*

- Sábado y sus intelectuales (1943-1957)* (Pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Guerrero Arias, E. E. (2008). *La celebración del instante en la vida cotidiana de Eduardo Cote Lamus* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Hurtado Gómez, V. de J. (2012). *Tendencias poéticas en la obra de cuatro poetas antioqueños contemporáneos* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Ibarra Arrubla, D. E. (2012). *Tres poetas colombianas: María Mercedes Carranza, Anabel Torres y Piedad Bonnet* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Jaramillo Franco, C. A. (2001). *La poesía de Raúl Gómez Jattin: un desafío* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Jiménez Jiménez, L. F. (2006). *Traducción de la teoría de la rosa en «teoría» de Jaime Jaramillo Escobar a la lengua española del 2006* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Jiménez Melo, N. (2009). *La dimensión lúdico-humorística en la constitución de una voz colectiva en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Lasso Villegas, M. del C. (1998). *El agua como imagen poética en Acuarimántima* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Leyton Beltrán, A. (2005). *La muerte de la ausencia, el nombramiento del deterioro y un coloquialismo desesperanzado en Hola, Soledad* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Lombana Riaño, R. (2003). *Mario Rivero y la poesía escalonada: (de lo social a lo sacro)* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Londoño Escobar, R. M. (2000). *Carta imaginaria de Giovanni Quessep: caminos de esperanza* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- López Barón, F. Y. (2008). *Las raíces del poema en prosa en Colombia: a propósito de José Asunción Silva y Luis Vidales* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- López Morales, J. S. (2009). *Ética de la plenitud: obra poética de Jorge Gaitán Durán* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- López Tasama, A. (1996). *El erotismo en «Poemas casi cotidianos» de Luz Helena Londoño Arango* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.

- Malaver Rodríguez, J. A. (2001). *Naturaleza, recuerdo y fractura: tres ingredientes necesarios en la poesía de Raúl Gómez Jattin* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Maldonado Otálora, J. A. (2003). *La ciudad en la poesía de Juan Manuel Roca: antecedentes de su poesía en Colombia* (Pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Mantilla Villa, S. (2006). *Dulces y proyectos nacionales la confrontación satírica y paródica del desarrollo nacional en la Dulzada de Ángel Cuervo* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Mayorga Zequera, L. (2006). *Experiencia y poesía en Elkin Restrepo* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Mejía Chaverra, D. C. (2012). *Claudia Ivonne Giraldo y Lucía Estrada: dos mujeres que se toman la palabra en la Medellín del siglo XXI* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Molano Vega, M. A. (2002). *La poesía de Giovanni Quessep: crítica, tradición y perspectivas* (Pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Montoya Isaza, N. A. (2012). *La concepción del ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot en tres asedios a la poesía de Silva, Arturo y Charry Lara* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Moreno Silva, W. (2011). *José Asunción Silva: el devenir de un canto* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Murcia Ramírez, C. A. (2008). *El sentimiento musical en la obra poética de Aurelio Arturo* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ortiz Arboleda, J. I. (2013). *Ojos de papel, voces de tinta: poesía y poetas en Medellín, 1973-2002 (el caso de las revistas Acuarimántima, Poesía y Deshora)*. Universidad de Antioquia, Medellín.
- Osorio Restrepo, V. (2006). *La poesía de Meira Delmar: entre la tradición y su resignificación* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Otálvaro Sepúlveda, R. D. (2006). *Sujeto lírico, espacio poético e intertextualidad en la poesía de Raúl Gómez Jattin* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ovalle Ariza, O. E. (2004). *La calavera llena de sueños: un recorrido por la poesía de José Manuel Arango*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- Pérez García, J. (2012). *La inauguración en el Caribe de una «Estética sabanera» en la obra poética de Jorge García Usta* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Pérez García, J. A. (2009). *Carnavalización literaria en la obra poética de Raúl Gómez Jattin* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Pimienta Valencia, P. A. (s. f.). *Maldito y divino: Un acercamiento a la poesía de Raúl Gómez Jattin* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Pino Peña, W. F. (2006). *Reflexión poética en «El solar de las gracias» de Jaime García Maffla* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Pino Posada, J. P. (2007). *Oscuras canciones del viento: la poética de Aurelio Arturo* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Posada Saldarriaga, M. (2008). *La resistencia de Barba Jacob por darle paz a los remos* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Quintana Cardona, F. L. (2006). *Textos y contextos de William Ospina: hacia una lectura crítica* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Ramírez, A. M. (1998). *La carnavalización en la poesía de Luis Carlos López* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Ramírez Giraldo, S. M. (2013). *De la nada a la asonada mujeril: entre mujeres nadaistas y los estropicios de una cultura puritana* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Rendón Garro, N. (2000). *El transcurrir del tiempo en las imágenes temporales, visuales y auditivas de la obra poética de Juan Manuel Roca* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Restrepo Gonzalez, L. A. (2012). *El lenguaje religioso y el lenguaje escatológico en la obra poética de Héctor Rojas Herazo* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Riascos, K. Y. (2002). *El cuerpo: una imagen centrípeta y centrífuga en la poesía de Fernando Charry Lara* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Rincón Moreno, J. A. (2009). *La crítica finisecular colombiana: desarrollo y adecuación para un poeta ecléctico. El caso Julio Flórez* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Rivera Serralde, J. F. (2009). *Los caminos de Virginia: una lectura de ¿con quién habla Virginia caminando hacia el agua? de*

- William Ospina* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Rodríguez Hincapié, L. A. (2005). *Erotismo y muerte en tres poemas de Eduardo Cote Lamus* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Rodríguez Peña, A. (2003). *Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Rodríguez Rodríguez, J. A. (2013). *Memoria y olvido: violencia en la poesía colombiana (1950-2013)* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Ruíz Gaona, A. M. (2003). *El símbolo del cuerpo de la mujer en la obra poética de Fernando Charry Lara* (Pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Sarmiento Frade, M. V. (2007). *La ciudad como tema en Poemas urbanos y Vuelvo a las calles de Mario Rivero* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Sepulveda Valdés, H. (1998). *Lo descriptivo en el soneto modernista* (Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Serna, L., & Orrego, J. C. (20014). *Negra soy: la palabra de la mujer negra como construcción de su identidad erótica* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Sierra Ramírez, P. I. (2006). *La voz femenina en «Muñeca Rota» de Renata Durán* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Solano, A. (2002). *Una lectura de Suenan timbres* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Toro Morales, I. C. (2006). *José Manuel Arango: una concepción del lenguaje desde su poesía* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Vanegas Silva, A. L. (2011). *La construcción de una imagen de nación en la obra poética de Juan Manuel Roca* (Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Vargas Franco, A. (1987). *El erotismo y la muerte en la poesía de Jorge Gaitán Durán* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Vargas Pardo, C. A. (2003). *Aproximaciones hermenéuticas a «los sueños» de Eduardo Cote Lamus* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Velásquez López, A. E. (2008). *Como una moneda antigua: lo sagrado*

- en la poesía de José Manuel Arango* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Vergara Aponte, A. (2002). *Estudio preliminar sobre la obra de Eduardo Cote Lamus (Acerca de las relaciones entre poesía, religión y filosofía; así como algunas reflexiones de su lugar en la poesía del siglo XX)* (pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Vergara, F. (2008). *Los poetas vallecaucanos en el proceso de modernización del Valle: una aproximación al campo literario de la región en la primera mitad del siglo XX* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.
- Villa Muñoz, E. (2007). *Aproximación a la idea de naturaleza humana en la obra de Porfirio Barba Jacob* (Pregrado). Universidad de Antioquia.
- Villalba Cardoso, M. L. (2007). *Historia de vida: el caso de Jorge García Usta* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Zuluaga Hernández, E. A. (2012). «*Idiotismo sin disidencias*»: la crítica radical a la sociedad tradicionalista colombiana de los años veinte en *Suenan timbres de Luis Vidales* (Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Zúñiga, M. V. (1997). *Erotismo y violencia en la poesía de Jorge Gaitán Durán* (Pregrado). Universidad del Valle, Cali.

Références générales

- Alcaldía Mayor de Bogotá. (s. f.). Archivo de Bogotá. Recuperado 17 de enero de 2014, a partir de <http://www.archivobogota.gov.co/libreria/php/decide.php?patron=01.090201>
- Arias, R., Barragán, L., Méndez, S., & Velásquez, N. (2004). *Iglesia católica, arte y secularización en Colombia en las décadas de 1960 y 1970*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Arias Trujillo, R. (2011). *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Universidad de los Andes.

- Baudelaire, C. (1975). *Oeuvres complètes*. (C. Pichois, Ed.). Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bonnefoy, Y. (2013, noviembre 30). Discurso Yves Bonnefoy. Recuperado 12 de diciembre de 2013, a partir de <http://es.scribd.com/doc/188227261/Discurso-Yves-Bonnefoy>
- Collazos, O. (1993). Walt Whitman: creación de una nación. *Revista Casa Silva*, (6), 147-159.
- Historia de la secularización. (s. f.). Recuperado a partir de http://www.fuac.edu.co/recursos_web/descargas/grafia/secular.pdf
- Jaramillo Uribe, J. (1997). Vicisitudes del pensamiento conservador colombiano. *Credencial*, (90). Recuperado a partir de <http://www.banrepcultural.org/node/32681>
- Lada Ferreras, U. (2005). La poética de los antipoetas. Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González. En *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*. Gijón, España: Literastur.
- Leccardi, C., & Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *última Década*, (34), 11-32.
- Londoño, patricia. (1990). Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 27(23), 2-23.
- López Jaramillo, E. (1994). La primera poesía de Constantin Cavafys. *Revista Casa Silva*, (7), 37-44.
- Marín Taborda, I. (2007). La hegemonía conservadora (1900- 1930). En *Gran Enciclopedia de Colombia* (pp. 83-114). Círculo de Lectores Biblioteca El Tiempo.
- Ospina, W. (1993). Whitman y el retorno del paganismo. *Revista Casa Silva*, (6), 137-145.
- Ospina, W. (2006). Las ciudades en la poesía. *Revista Casa Silva*, (19), 11-23.
- Restrepo David, F. (comp. . (2014). *Dramaturgia antioqueña, 1879-1963 -Antología-*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Eafit.
- Zalamea Borda, L. (1989). En el primer centenario de Eliot: cada poema un epitafio. *Revista Casa Silva*, (2), 185-199.

Index de noms

A

Acero Colmenares, José Luis 60
Aguilera, Luis 56
Alberti, Rafael 229
Alexandre, Vicente 226, 229, 278
Alexandrian 24, 27, 29,30
Alighieri, Dante 153
Alstrum, James 56, 111, 179, 186,
196
Alonso, Damaso 226, 229
Alvarado Tenorio, Harold 121
Anderson Imbert, Enrique 242
Añez, Julio 82
Apollinaire, 226
Arbeláez, Jotamario 56, 60
Arango, Gonzalo 188
Arango, José Manuel 58, 60
Arce de Saavedra, Alicia Emma 257,
270
Arciniegas, Germán 115
Arciniegas, Ismael Enrique 82
Arenales, Ricardo 147, 148, 153, 169
Arévalo Martínez, Rafael 153
Aristophane, 24

Arturo, Aurelio 21, 56, 59, 60, 64, 66
Arrieta, Diógenes A. 82
Ayala Poveda, Fernando 55
Ayarza, Emilia 257

B

Balderston, Daniel 152, 153,154
Ballagas, Emilio 182
Balmer, Maurice 293, 297
Barba Jacob, Porfirio 18, 20, 21, 52,
59, 147-174, 176, 230, 277, 284,
307
Barthes, Roland 30, 138, 293
Bataille, Georges, 21, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 66, 242, 282, 285, 302
Baudelaire, Charles 94, 143, 151,
207, 208, 226
Bautista, Carlos Arturo 60
Bécquer, Gustavo Adolfo 229
Bello, Andrés 159, 160
Bertolotti, Alessandro 28, 29
Bloom, Harold 42

Bobadilla y Lunar, Emilio 191
Bolívar, Simón 159, 257
Bonnett, Piedad 56, 149, 150, 187,
225, 227, 228, 230
Borges, Jorge Luis 230
Botticelli, Sandro 137
Brémond, Henri 116
Breton, André 116, 118, 233, 293
Brunel, Pierre 45
Bustos, Rómulo 55, 56, 177

C

Cadavid, Jorge 55
Calderón de la Barca, Pedro 129
Candil, Fray 191
Camacho Guizado, Eduardo 85, 86,
93, 97, 111, 135, 150, 200, 215
Camacho Ramírez, Arturo 59, 225,
226
Cano, Fidel 82
Casas, José Joaquín 82
Cardoza y Aragón, Luis 278
Caro, José Eusebio 74, 75
Caro, Miguel 75
Carranza, Eduardo 20, 59, 118, 225-
228, 231, 233, 235, 237, 240, 241,
248, 250, 256, 258, 308
Carranza, María Mercedes 54, 58, 59,
61, 84, 88, 89, 99, 165, 176, 179,
237
Carrasquilla, Tomás 199
Cardona, Mateo 282
Castellanos, Dora 259, 267, 309

Castillo, Eduardo 59, 114, 120, 131,
138-143, 166, 167, 176, 222, 227,
307
Castillo Brieva, Andrés 296
Cernuda, Luis 229
Chams Eljach, Olga Isabel 258, 270
Charry Lara, Fernando 21, 56, 57, 59,
61, 83, 115-118, 141, 143, 200,
201, 295
Chaves, Álvaro 60
Clarín, Leopoldo alias, 191
Cobo Borda, Juan Gustavo 55, 59,
60, 92, 101, 179
Congrains, Enrique 60
Cote Baraibar, Ramón 55
Cote Lamus, Eduardo 59, 278, 281,
295, 297, 298, 299, 309
Cranach, Lucas 137
Cristina, María Teresa 76
Cruz Vélez, Danilo 282
Cuartas, Juan Manuel 178, 179, 279
Cuesta Escobar, Guiomar 55, 177,
255-258, 275
Curbet Soler, Joan 274, 275, 276

D

Darío, Rubén 87, 115, 116, 131, 132,
135, 145, 163, 164, 194, 208, 218,
230, 233, 289
Dávila Andrade, César 243
De Altoaguirre, Manuel 229
De Campoamor, Ramón 110
De Cervantes, Miguel 128
De Espinoza, Pedro 229

De Góngora y Argote, Luis 128, 229
De Greiff, León 18, 20, 21, 52, 59, 72,
115, 199-203, 205-209, 211-215,
217, 218, 221-223, 225, 226, 230,
277, 278, 284, 308
Del Valle, Azucena 256, 270
De la Cruz, Sor Juana Inés 129, 130,
272
De la Cruz, San Juan 229
Del Casal, Julián 85
De Francisco, Julio 114
De la Rosa, Leopoldo 155, 157
De la Vega, Garcilaso 229
De Villena, Luis Antonio 147
Delgado, Óscar 56, 57
Delmar, Meira 59, 258, 259, 263, 265,
270, 271, 309
De Nerval, Gérard 218, 220
De Quevedo, Francisco 128, 229
Díaz, Anita 257
Díaz G., Alirio 82
Diego, Gerardo 226, 229
Domínguez Camargo, Hernando 62,
64
D'Ibar, Jeannette 262
De Ibarbourou, Juana 262
Durand, Gilbert 45

E

Eagleton, Terry 46, 49
Echavarría, Rogelio 55, 57, 258, 282,
295, 297, 299, 300, 309
Éluard, Paul 226
Enríquez, Guido 60

Escobar, Emilio A. 82
España, Gonzalo 55
Espinosa, Germán 179
Espinosa Guzmán, Rafael 114
Espinosa, Manuel 82
Espinoza, Adelaida 55
Évrard 24, 27

F

Farina, Abel 199
Fernández, Enrique W. 82
Fernández Morales, Juana 262
Flaubert, Gustave 76, 134
Flórez, Alejandro A. 82
Flórez, Julio 82, 114, 121, 122, 124-
128, 130, 131, 134, 222, 307
Flórez, Manuel de J. 82
Flórez, Leonidas 82

G

Gaitán Durán, Jorge 17, 52, 53, 56,
57, 59, 61, 62, 64, 66, 67 278, 280,
281, 283, 284, 285, 286, 288, 290,
291, 294, 295, 296, 299, 302, 303,
304, 309
Garavito, José M. 82
Garavito, Fernando 191, 256
García de Bodmer, Helvia 257
García Dussán, Pablo 66, 67
García Lorca, Federico 153, 229
García Maffla, 80
García Mejía, Hernando 55
García Prada, Carlos 153
García Sarmiento, Félix Rubén 115

Gicovate, Bernardo 90
Gil Albarellos, Susana 69
Gil, León 56
Guinard, Fernando 60
Gutiérrez Girardot, Rafael 69, 230
Gutiérrez G., Francisco A. 82
Gutiérrez Nájera, Manuel 85
Gómez, Adolfo León 82
Gómez de la Serna, Ramón 118
Gómez, Ernesto León 82
Gómez Jattin, 59, 66, 311
Gómez Mantilla, Saúl 55
Gómez Restrepo, Antonio 256
Gómez Valderrama, Pedro 278, 280,
282, 284
Gómez Vila, Pedro Alejo 176
González, Fernando 199
González, Joaquín 82
González Martínez, Enrique 289
González Rubio, M. 279
Goya 137
Grillo, Max 114
Guillén, Nicolás 182
Guillén, Claudio 21, 31, 36, 42, 43,
67, 68, 69
Guillén, Jorge 229

H

Henao, Raúl 56
Hernández, Carlos Nicolás 60
Hernández, Miguel 293
Herrera, Luis Carlos 165
Hidalgo, Miguel 159

Holguín, Andrés 55
Hugo, Victor 85, 96, 97, 188, 189
Huidobro, Vicente 118, 195, 226, 230

I

Illouz, Eva 38
Isaacs, Jorge 75, 76, 77
Isaza Jaramillo Mesa, Blanca 256

J

Jakobson, Roman 46
James, E. L. 38
Jaramillo, María Dolores 108, 111
Jaramillo Agudelo, Darío 56, 58, 59,
61, 151, 202, 212
Jaramillo Escobar, Jaime 56, 57, 59,
184
Jaramillo Uribe, Jaime 120
Jauss, Hans Robert 50
Jiménez, David 55, 56, 74, 75, 79, 80,
83, 84, 85, 114, 116, 119, 126,
132, 135, 143, 144, 148, 150, 151,
200, 227, 233, 234, 285, 286
Jiménez, Juan Ramón 225, 228, 230,
238, 239, 242, 308
Jurado, Fabio 55
Jursich Durán, Mario 62, 63, 64, 65

K

Kinsey, Alfred C. 281
Klimt, Gustav 137
Kristeva, Julia 21, 48, 276

L

Lapesa, 67
Latcham, Ricardo A. 278
Latorre Cabal, 295
Laura Victoria, 256, 259, 268, 270,
309
Lawrence, D. H. 41, 46
Le Corre, Hervé 148, 168, 169, 177,
178
Ledesma, 39
Lleras Restrepo de Ospina, Isabel 256,
257
Llorente, María Emma 29
Londoño, Patricia 259, 260
López, Luis Carlos 20, 21, 52, 58, 59,
175, 176, 179, 180, 182, 183, 185-
188, 190-197, 230, 284, 307
Lozano, Orietta 56
Lozano y Lozano, Juan 115, 225
Luque Muñoz, Henry 55

M

Macías, Luis Fernando 222
Mac-Douall, Roberto 82
Magón, Xipertina 256, 270
Malraux, André 232
Mantecón Ramírez, Benjamín 222
Mexía, Pepe 199
Maples Arce, Manuel 230
Marchal, Hugues 46, 47, 48
Marchese y Forradellas 174
Marín, Álvaro 56
Marín Taborda, Iván 119
Marinetti, Filippo Tommaso 117

Martí, José 85
Martín, Carlos 225, 226, 229, 231,
232, 233, 242, 244, 246, 248, 308
Martínez de Varela, Teresa 257
Maya, Rafael 115, 116, 117, 118, 120,
131, 143, 144, 145, 222, 307
Medina D., Miguel 82
Mejía, Dolly 258, 259, 275, 309
Mejía Duque, Jaime 110
Mejía Ángel, Carlos Edmundo 184
Méndez Camacho, Miguel 56, 58
Mendía, Ciro 56, 184
Mistral, Gabriela 232, 259, 262
Montes del Valle, Agripina 256, 260,
261, 270
Moreira, Tartarin 199
Mosquera, Rubén J. 82
Motato C., H. 61
Murillo, Emilio 114
Mutis, Álvaro 21, 59, 61
Mutis, Santiago 55, 56

N

Neruda, Pablo 195, 226, 232, 242,
243, 252, 259, 293, 297
Nietzsche, Friedrich 111, 187
Nilo Del, Mariela 257, 270
Núñez, Rafael 77, 78, 106, 119

O

Obeso, Candelario 82
Ocampo Zamorano, Alfredo 55, 177,
255, 256, 257, 258, 275
Ojeda, Ernesto 147

Ordóñez, Montserrat 124, 126, 127

Orjuela, Héctor 85, 90, 91

Orozco, Constanza 60

Ortiz, José Joaquín 77

Ortiz, María del Rosario 61

Ortiz, Ómar 56

Osorio, Miguel Ángel 147

Ospina, Pedro Nel 119

Otero Muñoz, Gustavo 60

P

Palés Matos, Luis 182

Parra, Nicanor 194, 195

Patiño, Rafael 56

Peignot, Etienne G. 28

Peña V., Belisario 82

Peñuela, Gertrudis 256, 270

Perry, Edmundo 56

Pichois 45

Pinzón W., Nicolás 82

Poe, Edgar Allan 88, 91, 93, 94, 143,
215

Pombo, Rafael 60, 79, 80, 81, 82, 256

Pöppel, Huber 55

Porcia 256, 270

Porras, José Ángel 82

Porras, José Libardo 56

Prawer 43

Praz, Mario 94, 95

Q

Quessep, Giovanni 58

Quilis, Antonio 40

Quintero, Robinson 55

R

Ramírez de Asbaje, Juana 129

Ramírez Gómez, Mauricio 284

Rash Ilsa, Miguel 59

Rendón, Ricardo 199

Restrepo, Antonio J. 82

Restrepo David, Juan Felipe 184

Restrepo, Elkin 59

Restrepo Gómez, Francisco 115

Reverdy, Pierre 118

Reyes, Alfonso 116, 278

Reyes Basoalto, Neftalí Ricardo 195

Riago, Marcela 243

Rilke, Rainer Maria 118, 233

Rivas, Groot 82, 83, 84

Rivas Frade, Federico 82

Rivas Polo, Carlos 296

Rivera, José Eustasio 59, 164, 165,
166, 167, 176

Rivero, Mario 58, 60

Robledo, Beatriz Helena 55, 177

Roca, Juan Manuel 56, 57, 58, 230,
231, 240, 241, 258

Rodríguez, Héctor 56

Rodríguez Felder, Luis Hernán 40

Rojas Herazo, Héctor 56, 187, 196

Rojas, Jorge 59, 225, 226, 228, 230,
237, 244, 252, 308

Romero, Armando 54, 55, 56

Rozo Moorehouse, Teresa 256

Rousseau, Jean Jacques 45

Rueda-Acedo, A. R. 131

Ruiz, Juan 105

S

Sade, Marquis de 25, 26, 49, 62, 66, 280
Salamanca Alba, Humberto 281
Salgado, M. A. 148, 151
Salinas, Pedro 229
Samper, Darío 226
Samudio, Antonio 57
Sanín Cano, Baldomero 227, 241
Sappho 24
Sarmiento, Pedro 280, 281, 296
Sartre, Jean Paul 279
Serna Ossa, Robinson 176
Serrano, Eduardo 62, 63, 64, 65
Serrano, Samuel 56
Shade, George D. 191
Shelley, Percy Bysshe 95
Sierra, Luis Germán 176
Silva, José Asunción 18, 20, 21, 52, 53, 54, 58, 59, 73, 74, 79 82-86, 88, 90, 91, 94, 95, 97- 100, 102, 104-108, 111, 112, 114, 123, 125, 126, 141, 143, 176, 208, 230, 306, 307
Soto, Carmelina 257
Storni, Alfonsina 262, 275
Suárez, Marco Fidel 119
Sucre, Guillermo 177, 295

T

Tamayo, Rafael 82
Tejada, Luis 116
Tinianov, I. 311

Tobón, Juan C. 82
Todorov, Tzvetan 45
Tomachevski, Boris 41, 42
Toro, Cristina 56
Torres, Anabel 59
Torres, Carlos Arturo 82
Torres, Eddy 256
Torres Duque, Óscar 284
Trakl, Georg 118
Trocchi, Anna 42, 43, 44, 45
Troncoso, Carlos Alberto 56
Trousseau, Raymond 44, 68
Trujillo, Patricia 68
Tzara, Tristan 118

U

Uribe, Diego 82
Umaña, Fernando 256

V

Valencia, Gerardo 225, 227
Valencia, Guillermo 114, 120, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 141, 143, 176, 186, 222, 227, 228, 307
Valencia Goelkel, Hernando 149, 150, 257, 278, 282
Valéry, Paul 233
Vallejo, César 211, 232, 293
Vallejo, Fernando 147, 153, 155, 157, 169, 170
Vargas Osorio, Tomás 225, 226
Vásquez, Rafael 115
Vásquez, Samuel 55, 56
Vega, Alejandro 82

Velandia, Manuel 168
Vélez R., Pedro 82
Verlaine, Paul 143, 212, 226
Vidales, Luis 57, 115
Vieira, Maruja 258, 259, 266, 270,
309
Vieira White, María 258, 270

W

Walcott, Dereck 258
Wellek, R. 43

Whitman, Walt 152, 233
Wordsworth, William 46

X

Ximénez, Main 147, 148

Z

Zalamea Borda, Eduardo 278
Zalamea, Jorge 115
Zuleta, León 168
Zúñiga, M. V. 61

Le parcours sinueux de l'érotisme dans la poésie colombienne

Depuis l'œuvre de José Asunción Silva jusqu'à la poésie du groupe *Mito*

Résumé

Cette étude est une recherche sur les relations complexes entre la poésie et l'érotisme au sein de la poésie colombienne, et elle suit un itinéraire qui va de la poésie de José Asunción Silva, à la fin du XIX^e siècle, à celle du groupe *Mito*, dans les années 50. Cet exercice d'investigation et d'analyse démontre qu'on peut observer une tradition de l'érotisme dans la poésie colombienne, au sein de laquelle l'érotisme comme sujet sensible a pénétré la poésie de plusieurs groupes –modernistes, piedracielistes et *Mito*– et de quelques-uns des auteurs les plus importants, parmi lesquels: Silva, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López et León de Greiff.

Mots-clés

Poésie colombienne - Érotisme et poésie - Érotisme et littérature - Histoire de la poésie colombienne - Poésie colombienne du XX^e siècle - José Asunción Silva - Groupe *Mito*

The sinuous path of eroticism in Colombian poetry

From José Asunción Silva to the poetry of the *Mito* Group

Abstract

This study examines the complex relationships between poetry and eroticism that have emerged in the Colombian poetry throughout a historical journey that goes from José Asunción Silva's poetry (late nineteenth century) to the poetry of the group *Mito*, during the decade of 50s in the twentieth century. This research and analytical work shows that a tradition of the erotic in the Colombian poetry can be observed, in which eroticism, as a sensitive subject, has permeated the poetics of various groups – modernists, Piedracielistas, and *Mito*– as well as some of the most important Colombian authors such as Silva, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López, and León de Greiff.

Keywords

Colombian poetry - Eroticism and poetry - Eroticism and literature - History of Colombian poetry - Colombian poetry of the 20th century - José Asunción Silva - *Mito* Group

Alejandra María TORO MURILLO

Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3
ED 122 - Europe latine - Amérique latine
Doctorat d'Études hispaniques et latinoaméricaines