

# Autour de la filiation poétique de Jaime Gil de Biedma

**MIGUEL A. OLMOS**

*Université Paris 8*

*En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,  
Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos  
Tendrán razón al fin, y habré vivido.*

Luis Cernuda, « A un poeta futuro »

**S**i nous prenons le mot « rupture » dans le sens qui est inhérent à la notion de changement, nous devons accepter qu'il reste indéterminé dans son application au domaine littéraire. En littérature, changement et continuité sont devenus des modèles descriptifs des œuvres, à la fois utiles et convenables. Pour mener à bien les fonctions ludiques, esthétiques et didactiques qui lui sont propres, l'œuvre poétique requiert la présence d'éléments novateurs qui puissent briser les habitudes de ses destinataires, modifier les automatismes du processus de sa réception. En même temps, tout texte doit se modeler sur les patrons de la tradition littéraire pour se rendre reconnaissable par son public. Une nouveauté absolue, une continuité servile ou dévote, sont pareillement inconcevables. Dans sa rupture à la fois effective et illusoire de la continuité, le changement littéraire semblerait donc pour l'essentiel analogue à la création de nouveaux signes linguistiques, dans le sens où leur nouveauté est toujours relative parce que dépendante de conventions préalables que l'on recompose de façon imaginative, plus ou moins radicalement, plus ou moins subtilement<sup>1</sup>.

La critique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles semblerait avoir porté une plus grande attention aux aspects concernant la rupture qu'à ceux qui impliquent une quelconque continuité. Face à la notion d'imitation, un concept clé dans les poétiques et rhétoriques inspirées par l'humanisme des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les études modernes auraient mis l'emphase sur le versant le plus personnel de la production littéraire, c'est-à-dire l'aspect individuel, expressif, original du texte. Ce choix n'a pas été sans conséquence dans le langage de la critique, comme on peut le voir dans la riche série d'images biologiques qui représentent la dynamique littéraire comme un processus créateur, génératif, et même familial. Un exemple extrême de cette tendance se trouve dans les travaux de l'Américain Harold Bloom, où les rapports intertextuels des œuvres d'un auteur avec la tradition sont décrits en termes psychologiques, comme s'ils faisaient partie d'un

---

<sup>1</sup> Voir C. Guillén, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 199-308 ; *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 333-390 ; D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 133-135.

« roman » freudien. Chez Bloom, les procédés de l'*imitatio* sont devenus une sorte de lutte douloureuse menée par le « jeune » écrivain pour se libérer de l'attraction fatalement exercée sur lui par ses prédécesseurs, une « influence » trouble qui le nourrit dans le combat qu'il livre pour supplanter ses maîtres et trouver sa propre voix<sup>2</sup>.

Les phénomènes liés au changement littéraire — influence, rupture, réappropriation, etc.— peuvent donc être diversement conceptualisés. Mais si tout nouveau produit est la conséquence d'un remaniement des matériaux existant au préalable, l'intention *individuelle* de rupture et son poids effectif dans le circuit de la communication littéraire continuent à poser problème. L'écrivain travaille avec des matériaux qu'il n'est pas concevable de maîtriser totalement, ne serait-ce que parce que le langage de la littérature se développe au cours d'un temps bien supérieur au temps des individus. Or, si la constitution de nouveaux types ou genres communicatifs suppose toujours un saut de l'imagination, jusqu'à quel point la volonté de l'individu peut-elle transformer les codes de la communication collective ? Ces éventuelles transformations, sont-elles tout simplement telles qu'il les avait voulues ? L'écrivain désireux d'innover, ne reste-t-il pas, dans sa démarche, prisonnier des ombres projetées par ces précédents qu'il voudrait absolument ne pas suivre ? D'ailleurs, peut-il être toujours conscient de ce qu'il est en train de faire changer ? Nous allons approfondir ces questions au fil d'un examen des rapports, souvent conflictuels, du poète Jaime Gil de Biedma (1929-1991) avec ses prédécesseurs immédiats, pour explorer ensuite le signe de ses relations avec le symbolisme poétique, une mouvance capitale dans les lettres modernes.

Entre 1975, date de la première édition de *Las personas del verbo*, et 1991, l'année de sa mort, se produit la consécration de Gil de Biedma. Le poète acquiert alors en Espagne une fonction magistrale qui avait été détenue auparavant, dans des situations diverses, par Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Vicente Aleixandre ou Luis Cernuda. Dans la pratique, le sacré littéraire de Biedma suppose un bilan général de la poésie produite pendant l'après-guerre, une période violente et autoritaire. Pour la toute jeune démocratie espagnole, la figure publique du poète, marquée par son opposition au régime et par ses rapports avec les principaux écrivains en exil, peut symboliser une récupération de la normalité. À ceci s'ajoute l'excellence d'un travail littéraire varié, qui suit d'abord les traces du symbolisme et de l'écriture automatique dans *Compañeros de viaje* (1959), pour déployer ensuite une poésie à vocation critico-politique (*Moralidades*, 1966) et aboutir aux *Poemas póstumos* (1968), une poésie *ensimismada*, plus obscure, écrite dans une période de déception et de lassitude où l'auteur, replié sur lui-même, s'est

<sup>2</sup> H. Bloom, *The Anxiety of Influence* [1973], New York, Oxford University Press, 1997 ; *A Map of Misreading* [1975], New York, Oxford University Press, 1980 (voir les commentaires de C. Guillén, *Entre lo uno...*, *op. cit.*, p. 344-347). Sur l'imitation et la notion de champ littéraire, M. Blanco, « Poéticas, retóricas y el estudio crítico de la literatura », *Penser la littérature espagnole, Bulletin Hispanique*, 2004, 1, p. 213-233 ; sur le Familienroman, M. Robert, *Roman des origines*, origines du roman, Paris, Gallimard, 1977, en particulier p. 41-78. Voir aussi S. Rabau (éd.), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

décidé à ne plus écrire, et regarde de loin la nouvelle poésie espagnole et la littérature en général<sup>3</sup>. De par son éloquent silence final, la production de Biedma, exploration complexe et complète de plusieurs possibilités poétiques, semblerait revenir à son point de départ en dessinant la figure d'un cercle.

## À LA RECHERCHE DE LA MODERNITÉ

La production poétique de Biedma est accompagnée d'un important corpus de textes critiques, recueillis en 1980 sous le titre *El pie de la letra*. Dans certains de ces textes, l'écrivain a essayé de reconstruire rétrospectivement, de façon non systématique, les clés de son programme littéraire. Quelques paragraphes tirés de « La imitación como mediación, o de mi Edad Media », un essai de 1986 où il expose les idées qu'il avait conçues au cours des années 50, à la fin de sa jeunesse, *nel mezzo del cammin*, peuvent nous servir pour présenter synthétiquement sa vision de l'horizon poétique du milieu du siècle, c'est-à-dire les principaux points de friction du jeune poète avec la tradition immédiate :

Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot. Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer [...]. Por eso, remontarse en el pasado — más allá de la tradición inmediata — es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres. A los veintidós años yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe (el famoso poeta francés, a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto), en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén, el Guillén de las tres primeras ediciones de *Cántico*, con quien yo aprendí el arte de hacer poemas. En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona, mi interés por los románticos, la lectura de *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum, y, por supuesto, las vicisitudes de mi vida y de mi tiempo, alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> « La verdad es que yo ahora leo poca poesía de hoy, e incluso de antes que no hubiera leído entonces, y no tengo una idea sobre lo que se está haciendo. Quizá porque, para tener un criterio sobre ello, uno tiene que estar haciendo también. Y cuando uno está haciendo también, establece en seguida unas polaridades, unos intereses. La que leo, la leo porque alguien me dice que está bien. Pero no tengo un panorama de la poesía española actual. Me cansa un poco tanto cernudismo y cavafismo y decadentismo » (entretien de 1986, dans *J.G.B., Conversaciones*, éd. J. Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph, 2002, p. 209. Sur l'évolution de l'auteur, S. Mangini, *J.G.B.*, Madrid, Júcar, 1990 ; P. Rovira, *La poesía de J.G.B.*, Barcelona, Edición del Mall, 1986 ; C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988. Voir aussi E. Sullà (éd.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 2002.

<sup>4</sup> « La imitación como mediación, o de mi Edad Media », dans J. Benet et alii, *Edad Media y literatura contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985, p. 63-65. L'expression « Middle Ages » employée en syllepse apparaît déjà dans une citation de Lord Byron mise en exergue aux Poemas póstumos (*Las personas del verbo*, éd. J. Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, p. 187).

Une intention ferme, et même belliqueuse, de se mettre à la hauteur de ses prédécesseurs en passant des alliances avec les maîtres de ceux-ci, se dégage de cet extrait. Mais avant d'analyser les stratégies déployées dans cette confrontation, il convient de commenter la description particulière faite par Biedma du panorama poétique espagnol lors de sa période d'apprentissage. Deux points attirent principalement l'attention. Le premier, ce sont quelques absences : aucune mention dans le texte transcrit à l'œuvre des poètes du début du siècle, notamment Rubén Darío, Jiménez ou Machado. Et pourtant, ce sont eux qui ont réussi à codifier un ensemble de codes littéraires, de formules génériques et de patrons rythmiques appelés à avoir une longue descendance tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, et en particulier dans la poésie d'entre deux guerres — tel était au moins l'avis explicite de Guillén, l'écrivain adopté comme modèle<sup>5</sup>. Cette ellipse de la poésie de 1900 est une constante des essais de Biedma, même si elle n'est pas sans exceptions — par exemple, l'œuvre de Machado, positivement jugée dans quelques notes, nous y reviendrons. Mais par contre, le silence de l'auteur est persévérant en ce qui concerne Rubén Darío ou Gustavo A. Bécquer, deux poètes directement associés à ce *modernismo* hispanique qu'on considère en Espagne, vers 1950, comme la source principale de la poésie contemporaine.

Un début d'explication de ce rejet implicite pourrait se trouver dans sa défiance à l'égard d'un type de poésie excessivement dépendante du rythme — par exemple, la célèbre « Marcha » de Darío que Biedma prend comme point de départ parodique pour « Años triunfales », une amère vision de la victoire des troupes franquistes en 1939. Dans le sillage d'une remarque critique ancienne, le poète prévient contre les dangers latents dans la puissance rythmique du langage et sa capacité d'inspirer des émotions non contrôlables. C'est peut-être la raison pour laquelle les poèmes de Bécquer, dont le caractère musical est le seul trait brièvement mentionné, lui ont semblé insuffisants à susciter une vraie révolution ou à implanter la modernité littéraire en Espagne<sup>6</sup>. À ce sujet, l'attitude de Biedma est particulièrement remarquable en ce qui concerne Juan Ramón Jiménez. Dans la brève note qu'il lui consacre à l'occasion du centenaire de sa naissance, sur un ton humoristique et par moments sarcastique, l'écrivain propose de faire des collages en mélangeant les vers de différents poèmes de la première époque de Jiménez, ces alexandrins *modernistas* célèbres par leur subtilité rythmique et musicale. Pourtant, la principale critique au poète de Moguer porte essentiellement sur sa conception *émotionnelle* de la poésie. Jiménez aurait montré dans ses textes un excès

<sup>5</sup> J. Guillén, « Lenguaje de poema : una generación », dans *Obra en prosa*, éd. F.J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets-Fundación Jorge Guillén, 1999, p. 403-412.

<sup>6</sup> Quelques références très rapides et une description nonchalante des régions « feudales y agrestes » des Leyendas, dans *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 284 ; p. 321 ; p. 344 (nous citerons parfois la deuxième édition augmentée, de 1994, en la distinguant, par sa date, de la première). Sur le rythme poétique et les émotions, « La imitación como mediación... », *op. cit.*, p. 85-86 ; *El pie de la letra*, *op. cit.*, p. 65 ; p. 323. Sur les apports de la poésie de 1900, M.A. Lozano Marco (éd.), *Simbolismo y modernismo*, Anales de Literatura española, 15, 2002.

de confiance ou de crédulité en ses propres émotions, ce qui constitue, selon Biedma, le signe indubitable d'une poésie de moindre valeur<sup>7</sup>.

Revenons à présent à la citation transcrite plus haut pour formuler une deuxième remarque. Il s'agit de la forte incidence sur l'écrivain, pendant sa période de formation, d'auteurs appartenant aux littératures française et anglo-saxonne. Une telle déclaration pourrait surprendre dans la bouche d'un poète, compte tenu des rapports étroits entre la poésie et la langue maternelle, en particulier dans la littérature des deux derniers siècles. En fait, la lecture et l'écriture en langues étrangères ont toujours été un élément de premier ordre dans la composition poétique, et peut-être de façon encore plus remarquable dans des périodes marquées par une volonté d'innovation — pensons par exemple à la poésie espagnole des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Mais ce qui frappe davantage dans les propos de Biedma, c'est un net processus d'évolution qui, selon ses propres dires, l'a mené de la poésie française, et notamment du symbolisme fin-de-siècle (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), à la poésie anglo-saxonne, en particulier celle qui est née du romantisme. Comment expliquer ce virage, jusqu'à quel point se déploie-t-il dans les choix critiques de l'auteur, et dans quel sens peut-on le considérer comme nouveauté, voire comme rupture ?

La substitution de la tradition française par l'anglaise comme source principale d'inspiration ne saurait se justifier par de la méfiance de Biedma à l'égard d'une expression lyrique trop appuyée sur les émotions et sur la musicalité, et donc dépourvue de cette dimension réflexive, intellectuelle, qui est l'un des aspects les plus appréciés de son travail. En fait, la « distance », souvent ironique, caractéristique de ses poèmes, semble être un apprentissage tiré de l'œuvre de Baudelaire. Dans un essai monographique de 1961, Biedma décrit le discours poétique de cet auteur comme la poursuite sans fin par la conscience d'une émotion insaisissable. L'équilibre instable et précaire entre l'émotion et la lucidité, rendu par les convergences et les divergences entre le rythme et la syntaxe, devient pour lui la clé du style baudelairien. Dans la mesure où Biedma a manifesté une très grande admiration envers ce poète jusqu'à la fin de sa vie, l'on peut considérer cet idéal de disharmonie consciente entre le rythme et l'idée comme une des matrices profondes de sa production<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Jiménez « fue toda su vida un estupendo literato, autor de un indeterminado número de poemas muy bonitos. Aunque, para ponerle en su sitio justo, no es necesario discriminar tan capciosamente ; porque la voz que habla en sus poemas está siempre a favor de las propias emociones, y esa es la marca indeleble del poeta menor. A una excepcional capacidad para sentirse a sí mismo, Juan Ramón Jiménez unía una excepcional incapacidad para verse en relación a los demás y en relación consigo mismo », « J.R.J. : Notas a un centenario » (1981), *El pie de la letra* (1994), *op. cit.*, p. 255 (sur les collages, *ibid.*, p. 254).

<sup>8</sup> « El lúcido, el implacable Baudelaire es un gran poeta porque su conciencia persigue a su emoción y porque jamás llega a agarrarla, a hacer presa definitiva en ella ; [...] esa encarnizada persecución y ese forcejeo de la emoción pugnando por escapar se traducen en la alternativa coincidencia y divergencia entre metro y sintaxis, en los súbitos sesgos del discurso poético, en los inesperados saltos de uno a otro polo afectivo. [...] Por virtud de la incesante dialéctica entre metro y sintaxis, entre ritmo y melodía, Baudelaire ha logrado objetivar en estructura poética su

Outre l'exemple baudelairien, le penchant de Biedma pour la poésie française est aussi lié à la figure de Jorge Guillén, le principal mentor du jeune écrivain de 1950. Il ne pouvait pas ignorer les rapports littéraires et personnels de Guillén avec Paul Valéry, qui était alors le représentant européen d'une poésie « froide », éminemment technique. Après la parution d'une magnifique version espagnole du *Cimetière marin*, Guillén était considéré dans les cercles artistiques espagnols comme un poète difficile, cérébral, parfois même « pur » ; un ennemi déclaré du lyrisme débordant et sentimental que l'on attribue, souvent de façon bien rapide, à Juan Ramón Jiménez. L'exemple de l'auteur de *Cántico* a dû confirmer l'orientation des lectures de Biedma vers la tradition symboliste française, une poésie pleine de difficultés, parfois obscure et à caractère fortement technique, qui arrive à Valéry à travers le magistère successif de Mallarmé et de Baudelaire, et dont l'origine commune se trouve, comme on le sait, chez Edgar Allan Poe. Des essais comme « The Philosophy of Composition » (1846) et « The Poetic Principle » (1850), où Poe avait soutenu la nature organique et unitaire du poème lyrique, se trouvent parmi les textes les plus influents de la littérature des deux derniers siècles. Baudelaire et Mallarmé, deux de ses admirateurs déclarés, donnèrent une impulsion décisive à la diffusion de ces idées avec des traductions et des commentaires de plusieurs de ses œuvres, de même qu'avec leur propre pratique poétique ; les thèses exposées par Valéry dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* doivent également quelque chose au genre de rigueur analytique prônée par l'écrivain américain. Enfin, dans l'œuvre de Biedma l'on trouve également des descriptions de la composition poétique qui suivent explicitement la doctrine de Poe sur un point précis : l'agencement minutieux de l'ensemble des pièces qui intègrent le texte en vue de l'obtention d'un *effet* esthétique sur les destinataires<sup>9</sup>.

Or, si la tradition française est liée à un art poétique soigné duquel Biedma aurait tiré des leçons, l'attribution humoristique à Poe, dans le paragraphe transcrit plus haut, d'une double nationalité franco-américaine, est l'indice évident de l'imminence d'un changement d'orientation<sup>10</sup>. Cependant il serait imprudent de vouloir synthétiser l'absence de quelque littérature européenne que ce soit. Il nous semble que les raisons profondes de cette évolution sont à chercher non pas dans les traditions littéraires anglaise ou française en elles-mêmes, non pas dans les goûts poétiques de l'auteur,

---

propia inestabilidad emocional. [...] Al metro acecha siempre el peligro de convertirse en simple tam-tam enardecedor y de convertir al poeta en un pososo, con el consiguiente relajamiento de las formas sintácticas, forzadas a moldearse demasiado dócilmente sobre las exigencias métricas y estróficas » (« Emoción y conciencia en Baudelaire », *El pie de la letra*, cit., p. 64-65. Voir aussi *Conversaciones*, op. cit., p. 254-257 et passim.)

<sup>9</sup> *Conversaciones*, op. cit., p. 189-190. Voir aussi Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 575-600 ; J. Guillén, « Valéry en el recuerdo », *Obra en prosa*, cit., p. 492-497. Sur l'influence de Poe en France, Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995, p. 21-23 ; p. 38 ; p. 77-78.

<sup>10</sup> L'historiographie littéraire anglo-saxonne attribue quelquefois le succès des poèmes de Poe en France à une sensibilité linguistique étrangère. Sur la singulière fortune critique de Poe, T.O. Mabott (éd.), *Selected Poetry and Prose of E.A. Poe*, New York, Random House, 1951, p. xi-xiv ; J. Cortázar, « El poeta, el narrador y el crítico », dans *E.A. Poe, Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, p. 13-61.

mais plutôt dans ses choix critiques, c'est-à-dire dans sa volonté de se dissocier de l'histoire littéraire prédominante en Espagne en instaurant un autre paradigme. Vers 1950, la poésie française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle était considérée comme le point de départ d'une révolution lyrique à caractère essentiellement rythmique et à fort penchant subjectif et émotionnel, développée grâce aux œuvres de Darío, de Machado et de Jiménez. Le fait de centrer son attention sur la poésie anglo-saxonne lui aurait ainsi permis d'accentuer une poétique à caractère théâtral ou dramatique, plus en accord avec les desseins profonds du poète. Autrement dit, le *modernismo* fin-de-siècle, aux fortes résonances françaises, aurait été remplacé par une « modernidad » antérieure, associée, cette fois, à la révolution intellectuelle et scientifique du XVIII<sup>e</sup> siècle et aux premiers poètes romantiques anglais (Coleridge, Wordsworth)<sup>11</sup>.

Cette transformation des dimensions de l'espace littéraire « moderne » mène de façon naturelle à l'établissement de nouveaux points de repère et à une autre carte de la tradition poétique. Dans le nouveau panorama historique, le rôle pionnier n'est plus attribué aux *Rimas* de Bécquer (1836-1870), mais à l'œuvre de José de Espronceda (1808-1842), un auteur exilé en Angleterre, politiquement engagé à sa façon, et plus connu pour d'autres vertus que pour sa subtilité rythmique ou musicale. Le choix de cet auteur permet à Biedma de mettre l'accent sur quelques traits littéraires qui, naturellement, coïncident avec ceux qu'il s'était évertué à rendre effectifs dans ses propres textes : une vocation politique, une dimension réflexive, une thématique centrée sur l'expérience individuelle et une texture ironique liée à l'usage de la langue familière de la conversation<sup>12</sup>.

Enfin, pour bien établir une filiation poétique qui aboutisse à l'œuvre du poète, il ne reste à déterminer que quelques autres chaînons manquants ; et si les choix de Biedma peuvent surprendre, de prime abord, on ne peut par la suite que saluer leur cohérence, tout du moins dans la perspective que nous avons adoptée. Le premier d'entre eux est Miguel de Unamuno (1865-1936), un homme de lettres qui, en tant que poète, s'était signalé par sa *dureza*, par un manque de musicalité dont il avait lui-même vanté les mérites dans le très connu « Credo poético » (1907). Le deuxième est Luis Cernuda

<sup>11</sup> Il est révélateur que Baudelaire et Mallarmé, les précédents français mentionnés par l'auteur, soient des auteurs en général très peu repris par les poètes espagnols de 1900. Sur le symbolisme français dans la poésie espagnole, J. Urrutia, *Las luces del crepúsculo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

<sup>12</sup> « [L]a tendencia a la ironía y al coloquialismo predominante en la segunda mitad del siglo XIX [...] apunta ya en *El Diablo Mundo*. Ciertamente son pocos los pasajes en los que el uso coloquial de la lengua está llevado al grado de intensidad poética que adquiere en los mejores momentos de Bécquer ; el sonneto métrico y consonántico frecuentemente apaga la melodía de la frase, y en una poesía que se quiere irónica o coloquial, la justa y modulada melodía de la frase es condición primera. [...] Guste o no guste — y acaso irá gustando más según pierdan vigencia los supuestos estéticos que, de modo más o menos explícito, han informado la poesía y la crítica de poesía españolas durante los últimos cuarenta años —, Espronceda es en nuestra lengua el primer poeta moderno » (« El mérito de Espronceda » (1966), dans *El pie de la letra*, op. cit., p. 284-285). Selon son ami Joan Ferraté, Espronceda était resté un sujet de réflexion pour Biedma pendant les dernières années de sa vie : *J.G.B. Cartas y artículos*, Barcelona, Sirmio, 1994, p. 16.

(1904-1963), dont la production écrite en exil est marquée par une expérimentation rythmique que l'on qualifie souvent de « prosaïque ». Signalons, pour conclure, que Unamuno et Cernuda sont deux lecteurs dotés d'une vaste curiosité littéraire, aucunement restreinte à la littérature écrite en langue espagnole, et que tous les deux, et en particulier Cernuda, l'écrivain que Biedma s'est donné comme précédent immédiat, ont été particulièrement sensibles aux lettres anglo-saxonnes. Ce sont des éléments que Biedma souligne avec force à propos de la production de Cernuda, dans un long exposé, quelque peu humoristique, du sinueux « roman familial » de la modernité poétique espagnole<sup>13</sup>.

Finalement, plus qu'une désaffection à l'égard de la littérature française, plus qu'un rejet radical du lyrisme émotionnel ou des expérimentations rythmiques, l'attrance que ressent le poète pour les lettres anglo-saxonnes doit se voir comme le signe d'une volonté ferme d'élargir et de complexifier le champ européen qui constitue le cadre obligé de référence de la littérature espagnole. Le fait que cet élargissement porte aussi bien sur l'espace (Angleterre, États-Unis, dans une moindre mesure Allemagne et Italie) que sur le temps (XIX<sup>e</sup> siècle, pour l'essentiel) nous semble, à ce sujet, très révélateur. Cependant, même si dans le contexte immédiat de 1950 cette décision pouvait être prise ou perçue, pour de multiples raisons, comme un geste de rupture, force est de constater, d'abord, que l'attention aux lettres européennes est le signe distinctif de la meilleure littérature espagnole des deux derniers siècles, et ensuite, qu'en poésie, la concrétisation de cette tendance dans l'étude et l'imitation des lettres anglaises n'est absolument pas dépourvue d'illustres antécédents. C'est dans l'œuvre de Cernuda que Biedma a trouvé un précédent immédiat, voire un modèle, tant les idées littéraires de Cernuda informent ses choix critiques essentiels — par exemple, cette subjectivité trop émotionnelle imputée à la poésie de Jiménez, pourtant lui aussi anglophile déclaré, qui

<sup>13</sup> « Ciertamente, nuestra tradición poética ha vivido demasiado a menudo encerrada en sí misma, al igual que nuestro país, y nuestros poetas [...] parece como si encontrasen alguna inveterada dificultad en ser completamente modernos. [...] [Cernuda,] en su gradual asimilación de la tradición poética inglesa [...] consigue liberarse de la empobrecedora noción en que se formaron los poetas españoles de su generación y nos formaron a nosotros, según la cual la poesía moderna nace con *Les fleurs du Mal* y, en España, con la llegada de Rubén Darío. [...] [N]o deja de ser irónico que Cernuda, poeta homosexual sin domicilio fijo, español a pesar suyo, tenga por único predecesor a don Miguel de Unamuno, padre de familia monógamo, funcionario del Estado avecindado en Salamanca y español profesional. [...] Y es que lo que verdaderamente distingue al noventayochista por excelencia [...] [es su] viva y personal asimilación de la problemática humana, intelectual y literaria iniciada por los grandes románticos nórdicos. [...] Unamuno y Cernuda suscitan un poco la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia : [...] han de revivir esa tradición casi desde sus orígenes. Quizá por eso nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos — anacrónicos pero no arcaicos ni arcaizantes [...]. Y aun hemos de agradecerles tal anacronismo. Pues en mucha parte por él, los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth, Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos : son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos » (« Como en sí mismo, al fin », *El pie de la letra*, op. cit., p. 342-344). Sur les emprunts à la poésie anglo-saxonne au XX<sup>e</sup> siècle, J. Doce, *Imán y desafío*, Barcelona, Península, 2005.



avait déjà proclamé la « Baja de Francia » comme caractéristique de sa poésie la plus novatrice<sup>14</sup>.

### « MANIÈRES ABSOLUES » ET « LETTRES COMMERCIALES »

Dans un autre passage de « La imitación como mediación », après avoir exposé sa situation dans le contexte de la poésie espagnole des années 50, Biedma passe en revue les points principaux d'un programme de modernisation littéraire qu'il avait conçu en connivence avec son ami l'écrivain catalan Gabriel Ferrater. Aux conventions de la poésie de l'époque, Biedma et Ferrater avaient voulu opposer un projet de rénovation articulé sur cinq « antithèses programmatiques » et synthétisé ici dans un paradoxe, ou plutôt une provocation : le retour expérimental au Moyen Âge :

El supuesto fundamental de nuestro complot era más bien de naturaleza extraestética : además de muchas otras cosas, un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público ; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu. Y ya en el terreno propiamente literario : se ha de tener poco estilo, nada más el que nuestra educación nos ha dado y es por tanto impersonal [...]. « Le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses. » El pronunciamiento de Flaubert resume a la perfección lo que Ferrater y yo no estábamos dispuestos a hacer en poesía, por sobradamente hecho y por inadecuado a nosotros. Las maneras absolutas de ver las cosas por igual nos fatigaban en los poemas y en las personas. Creo que el mero recuento de las antítesis programáticas que he venido enunciando — contra la autonomía estética del lenguaje, contra quienes reservan la poesía para sus estupefacciones, contra el exceso de estilo, contra la identidad de fondo y forma, contra la abstracta formalización de la experiencia — basta para que se comprenda por qué la poesía medieval forzosamente tenía que interesarnos.<sup>15</sup>

C'est un passage dense, chose habituelle dans la prose de Biedma, et difficile à éclaircir. Mais pour l'essentiel, ses apports peuvent se résumer en deux points : d'abord, la volonté d'insérer le poème dans le monde de tous en le considérant comme une pièce dans des échanges communicatifs, comme une « lettre commerciale » donc ; ensuite, le

<sup>14</sup> J. R. Jiménez, « Síntesis ideal », dans G. Diego (éd.), *Poesía española contemporánea (1931-1934)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 581 ; « A Luis Cernuda » [1943], *Crítica paralela*, éd. A. del Villar, Madrid, Narcea, 1975, p. 179-182). En 1941, Cernuda avait contredit Jiménez en dissociant la tournure française de ses poèmes de l'« expression » caractéristique de la poésie du romantisme anglais. Cernuda lui reproche également un excès de subjectivité (« J. R. J. » (1941) et « Los dos Juan Ramón Jiménez » (1958), *Obra completa*, éd. D. Harris et L. Maristany, Madrid, Siruela, 2002, III, p. 165 ; II, p. 734. Sur le « prosaïsme » de Cernuda et ses précédents européens au XIXe siècle, S. Salaün, « Luis Cernuda : une poétique de la diction », dans Actes du Colloque « La parole poétique », *Bulletin Hispanique*, 107, 1, 2005, p. 219-238. Voir aussi H. T. Young, *The Line in the Margin, Madison*, University of Wisconsin Press, 1980 ; G. Insausti, *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*, Pamplona, Eúnsa, 2000 (Anejos de Rilce, 34) ; E. Barón, *Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa*, Sevilla, Alfar, 2004.

<sup>15</sup> « La imitación como mediación... », *op. cit.*, p. 66-69.

ferme rejet des « manières absolues », c'est-à-dire d'une poésie obscure parce que trop subjective, trop émotionnelle, trop exquise ou précieuse. Il doit être clair que les deux points évoqués n'en font qu'un, car ils visent tous les deux, dans la perspective antinomique qu'ils ouvrent, l'héritage du symbolisme poétique, tout au moins une certaine conception du symbolisme. En fait, on pourrait dire la même chose des cinq « anti-thèses » dénombrées dans le paragraphe cité, dans la mesure où elles tournent toutes autour de cette même antinomie de l'obscurité et de la communication, en la déclinant dans des registres différents et complémentaires. Cette soi-disant agilité dans la présentation des problèmes est une constante des exposés critiques de Biedma, assez proche sur ce point de la prose de T.S. Eliot, l'un de ses maîtres à penser. C'est la raison pour laquelle nous allons explorer succinctement les deux pôles du programme de modernisation de Biedma dans ce qui suit<sup>16</sup>.

Tout d'abord, les « manières absolues ». En principe, elles concentrent le noyau des habitudes littéraires que Biedma voudrait reléguer aux oubliettes par le biais d'une *mise en circonstances*, voire d'une trivialisaton, du poème et de la voix qui l'énonce. La référence au style « absolu » prôné par Flaubert est significative dans la mesure où il tend vers un discours imperturbable, neutre, essentiel et pour ainsi dire catégorique, non relié aux avatars biographiques de son auteur et dépourvu d'allusions contingentes. Il s'agit donc de l'équivalent narratif du langage poétique que Verlaine, Mallarmé et d'autres poètes symbolistes avaient essayé de mettre en place pour modérer les excès verbaux et sentimentaux de la première poésie romantique. Or, selon Biedma, cette « manière absolue » aboutit à des textes pleins de musicalité et parfois d'autres vertus, mais souvent obscurs. Comme il est dit à propos du *Coup de dés* de Mallarmé, la pleine élaboration formelle mène à « una voz que es la de nadie hablando a nadie ». D'après le poète, la quête d'une poésie totale, où le fond et la forme puissent se fondre l'un dans l'autre, est dangereuse car elle finit par produire des textes d'une indésirable « pureté » ; et il n'est pas souhaitable de jouer avec quelque chose d'aussi précieux que « les mots de la tribu ». De plus, dans ce genre de poésie « absolue », hautement formalisée, la personne concrète et l'ensemble de ses circonstances risqueraient de disparaître. Or, bien au contraire, Biedma et Ferrater aspirent à préserver précisément le concret, l'individu dans ses conditionnements communs, ordinaires. Voilà pourquoi ils ont préféré prendre comme modèle à imiter la poésie du Moyen Âge à celle de la Renaissance, du Baroque, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ou de celle que l'on nomme « génération de 27 »<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Sur les idées littéraires de Biedma, voir J.M. Pozuelo Yvancos, « Poética explícita y poética implícita en J.G.B. », dans T. Blesa, A. Pérez Lasheras (éds.), *Actas del Congreso « J.G.B. y su generación poética »*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, I, p. 91-108 (on trouvera dans ces actes d'autres articles portant sur d'autres aspects de la poétique de l'auteur). Sur les rapports entre Eliot et Biedma, A.S. Walsh, *J.G.B. y la tradición angloamericana*, Granada, Universidad, 2004, p. 96-127.

<sup>17</sup> Comme le dit Biedma, « [E]n la poesía del renacimiento encontrábamos algo [...] que también nos impacientaba : la tendencia al escamoteo de toda particular referencia a la vida y al mundo tras la hermosa y deliberada cobertura de un paradigma ético-estético de la vida y del mundo. Nos fastidiaba la depuración de la realidad común postulada

L'imitation de modèles poétiques comme règle de composition est donc un autre aspect de cette révolte contre les « styles absolus » dans la mesure où le lecteur est amené à reconnaître une duplicité ludique dans le texte. C'est un des traits les plus signalés de la poésie de Biedma. En 1950, la préférence pour le Moyen Âge européen comme source de modèles était peut-être pour lui, entre autres choses, une façon de prendre ses distances à l'égard de la critique universitaire espagnole, très centrée sur la « littérature nationale » du Siècle d'Or<sup>18</sup>. Mais le poète ne s'est pas limité à la littérature médiévale pour y puiser ses modèles ; il est également allé les chercher dans la littérature ancienne, classique ou contemporaine. En fait, le travail de la « seconde main » dans *Las personas del verbo* est tellement ample, que cet aspect reste, malgré tout, un des facteurs les moins bien connus de sa production. Il semblerait toutefois insuffisant de le réduire à une simple collection d'intertextes. À ce sujet, nous nous limiterons à insinuer que l'auteur, qui reprochait aux poètes de son temps leur manque d'innovation tout en restant très soucieux de la réception de sa propre œuvre, semblerait vouloir conjurer, avec cette multiplication déclarée d'imitations et d'intertextes, une sorte de terreur de la répétition, comme si le fait d'« imiter » ouvertement pouvait chasser loin de lui la suspicion paralysante d'un manque d'originalité<sup>19</sup>.

Dans « La imitación como mediación », où l'on montre de façon détaillée le processus de création de quelques textes très célèbres, comme « Albada » ou « Apología y petición », le poète déclare également avoir entrepris ces exercices de mise au goût du jour des formules poétiques anciennes dans le but de postuler une continuité entre la poésie et la vie<sup>20</sup>. Nous retrouvons donc à présent la volonté « extra-esthétique » qui était mentionnée dans le paragraphe transcrit, et dont le meilleur précédent se trouve, encore une fois, chez Cernuda. Dans sa très remarquable autobiographie littéraire, *Historial de un libro* (1958), Cernuda avait prôné le retour à la fusion romantique de l'œuvre et de la vie comme remède contre la poésie de son temps, qu'il jugea isolée du monde, ludique,

---

en el poema » (« La imitación como mediación... », *op. cit.*, p. 70) ; le poète doit éviter « un proceso de abstracción y formalización de la experiencia [...] que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla [...] como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 [...] [.] formalizar, evaporar la realidad contingente de la experiencia común que intentaban expresar » (« El ejemplo de Luis Cernuda » (1962), dans *El pie de la letra*, *op. cit.*, p. 72 ; la référence à Un coup de dés dans *Conversaciones*, *op. cit.*, p. 250. Voir aussi G. Michaud, *Le symbolisme...*, *op. cit.*, p. 45-53 ; p. 85-96.

<sup>18</sup> J. G. B., *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 165-166.

<sup>19</sup> Dans une lettre de 1956 à Ferrater, il écrit à propos d'un de ses poèmes : « A veces me parece bueno y a veces me parece pompier y a veces me parece las dos cosas — eso sí que es verdaderamente peligroso, porque lo pompier es en el fondo lo que nos gusta a todos y si nos sale bien... » (G. Ferrater, « Correspondència amb J.G.B... », *Papers, cartes, paraules*, éd. J. Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 363). Il estime la poésie de son époque répétitive : « Otero es un poeta de recetario, como todos. Lo malo de los poetas de posguerra es que se les conoce el recetario enseguida [...]. Otero enseña el suyo más que ninguno, pero es el más excitante de todos » (*Retrato del artista...*, *op. cit.*, p. 127). Sur l'intertextualité chez Biedma, S. Mangini, *J.G.B.*, *op. cit.*, p. 61-71 ; P. Rovira, *La poesía...*, *op. cit.*, p. 247-256 ; G. Laguna, *J. G. B. y la tradición clásica : evocación y apropiación*, O Limaco Edicions, 2003 <<http://www.limacoeditions.com>> [2006] ; A. S. Walsh, *J. G. B...*, *op. cit.*, p. 165-188.

<sup>20</sup> « La imitación como mediación... », *op. cit.*, p. 71 ; p. 73 ; p. 75 ; p. 82 ; p. 85.

« bourgeoise ». Comme Cernuda, Biedma prétend composer une lyrique objectivement communicable, commune et, surtout, « sociale », où l'individu puisse parler de lui en tant que personne inscrite dans une collectivité reconnaissable comme réelle. Or, voici un programme littéraire pour le moins hardi, et non exempt de quelques difficultés d'un point de vue strictement théorique. Comment dire l'individuel *et* le collectif de façon à la fois compréhensible et nouvelle, tout ceci en contournant les « manières absolues » et le reste des automatismes poétiques hérités, mais sans pour autant faire d'entorses au langage commun, ce « bien [...] público » que l'on se doit de respecter ? La mise en pratique d'un tel programme semble difficile à concevoir. Par contre, il ressort de toute évidence de l'ensemble des prétentions de Biedma que le poète ne peut plus croire à la poétique engagée qui était alors en vogue en Espagne, telle qu'elle était pratiquée par Blas de Otero ou Gabriel Celaya. Il ressent donc avec urgence la nécessité d'instaurer une autre série de *conventions* littéraires pour arriver à s'exprimer de façon *vraisemblable* — « realista y decente », selon les dires du poète<sup>21</sup>.

C'est à ce moment de leur trajectoire que Ferrater et Biedma, avec un brin d'intention polémique, auraient décidé de mettre en circulation l'idée de la « lettre commerciale » comme modèle (lointain) de la communication lyrique. Bien que la distinction entre le vraisemblable et le réel reste un des problèmes majeurs de la Poétique Générale, il doit être évident que cette proposition constitue une attaque directe aux conventions les plus répandues du symbolisme. Face à une conception ambiguë et mystérieuse du ministère du poète, parfois proche de la sacralité, la proposition de Biedma soutient le caractère humain, réel et concret de l'exercice littéraire ; face à l'obscurité exploitée par les poètes symbolistes, elle préconise le respect de la langue instrumentale de tous les jours et de l'intelligibilité du message — autant que faire se peut. Enfin, contre ces mécanismes de production et réception textuelle devenus automatiques au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les deux écrivains cherchent à instaurer un autre modèle de poème dont l'efficacité serait fondée sur la détermination « réaliste » du contexte collectif. En vue de l'obtention de cet effet de réalité, Biedma préconise dans ses essais une même technique, la spécification des *circonstances* qui entourent le locuteur du poème et ses destinataires. L'incorporation d'une scénographie urbaine comme cadre naturel des évolutions sentimentales du sujet lyrique — une autre dette à l'égard de la

<sup>21</sup> «[E]n aquel entonces [1956] nosotros no nos considerábamos poetas sociales, en el sentido que lo era el grupo de los mayores. Poetas de la experiencia social era una etiqueta que nos gustaba más. Fuimos más bien una reacción contra unos poetas que se presentaban demasiado a menudo como la voz epónima del pueblo, contra unos poemas que no respondían explícitamente a la concreta y real experiencia de clase de sus autores. Nosotros pretendimos hablar desde la propia persona, desde nuestra propia experiencia de clase, en cuanto intelectuales burgueses. Por eso, el escenario de nuestra poesía era casi siempre deliberadamente urbano, lo mismo que las situaciones y las alusiones ; para nosotros, los campos de Castilla o los olivares de Jaén eran una literatura en la que no nos reconocíamos y, más allá, un mundo que no era el de nuestra experiencia. En cualquiera de los dos casos, nos parecía que lo más realista y decente por nuestra parte era no traerlos a cuento », *Conversaciones*, cit., p. 84. Voir aussi L. Cernuda, *Obra completa, op. cit.*, II, p. 195-205 ; p. 660 ; J. García Hortelano (éd.), *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1984, p. 7-41.

poésies baudelairiennes — est ainsi une des conventions que la poésie de Biedma a réussi à implanter dans la poésie espagnole contemporaine<sup>22</sup>.

Le poème donc comme un message à finalité pratique entre particuliers, concernant ce monde partagé qui les entoure. Les études sur l'œuvre de Biedma ont mis en relief la tournure disons « commerciale » de sa poésie, bien perceptible dans l'utilisation d'une série de procédés rhétoriques — narrativité, formules de la langue familière, dialogisme, *setting* théâtral, intertextualité, imitation — dont l'effet principal serait cette atténuation ironique du caractère lyrique du poème qui distingue les meilleurs textes de *Moralidades*<sup>23</sup>. Mais ces « lettres commerciales », sont-elles toujours aussi crédibles qu'elles ont l'air de l'être ? Malgré leur fort effet de vraisemblance, les « lettres » doivent rester un autre des genres discursifs à la disposition des membres d'une société. En tant que genre, elles ne peuvent que rester sujettes aux conventions linguistiques générales et aux avatars particuliers des processus communicatifs, au même titre que le plus absolu des poèmes mallarméens, ou que n'importe quel autre type de texte. La crédibilité de la poésie de Biedma ne serait alors qu'une impression rhétorique, qu'une illusion vraie.

Une illustration rapide de la technique de détermination de circonstances sur laquelle se fonde la vraisemblance des poèmes de Biedma serait peut-être utile ; nous tirons notre exemple de la première strophe du célèbre « Pandémica y celeste » :

Imagínate ahora que tú y yo  
 muy tarde ya en la noche  
 hablemos hombre a hombre, finalmente.  
 Imagínatelo,  
 en una de esas noches memorables  
 de rara comunión, con la botella  
 medio vacía, los ceniceros sucios,  
 y después de agotado el tema de la vida.  
 Que te voy a enseñar un corazón,  
 un corazón infiel,  
 desnudo de cintura para abajo,  
 hipócrita lector — *mon semblable*, — *mon frère* !<sup>24</sup>

<sup>22</sup> « J. G. B.— En la poesía de amigos míos y compañeros de época, hay una clara voluntad de que el paisaje sea urbano, ya que es el paisaje real en que nacen y viven poema y poeta. TH. — Pero la forma de una ciudad... J. G. B.— ...change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel. [...] [E]sa idea es uno de los grandes descubrimientos modernos de Baudelaire, que es uno de los grandes descubridores de la modernidad. Por ejemplo, es el primero que deliberadamente convierte la experiencia del vivir urbano en uno de los elementos germinales de su poesía. Hay antecedentes en Wordsworth, Byron y Blake, pero van en otra dirección », *Conversaciones*, *op. cit.*, p. 226. Voir aussi « Cántico » : el mundo y la poesía de Jorge Guillén [1960], *El pie de la letra*, *op. cit.*, p. 144-168.

<sup>23</sup> P. Ballart, *Eironeia*, Barcelona, Sirmio, 1994, p. 507-533 ; A. Armisén, *Jugar y leer*, Zaragoza, P.U.Z., 1999.

<sup>24</sup> *Las personas del verbo*, *op. cit.*, p. 176.

Le poème rend explicites les contingences de son énonciation : on reconnaît le cadre, une de ces soirées bohémiennes où l'on parle *a la española*, en buvant jusqu'à la fin de la nuit ; on prévoit même le genre des propos à venir : des confidences intimes, des aveux ; mais surtout, on retrouve, tout de suite, les sujets du poème, déterminés par l'apostrophe qui ouvre le texte en établissant le dialogue au présent, « ahora [...] tú y yo », comme l'axe du discours. Tout a donc été fait pour que le poème puisse être accepté comme « réaliste » — en outre, le lecteur averti pourrait se rappeler du contexte biographique de ce poème, conçu comme déclaration amoureuse lors d'une crise sentimentale. Pourtant, autant d'indices signalant une direction strictement opposée inciteraient à mettre en doute la crédibilité intégrale des propos. Ainsi, le genre des confessions, l'un des moins vérifiables que l'on connaisse ; la substance du discours, pleinement fictionnelle dès le début, car la conversation n'a pas encore eu lieu, elle est sur le point d'être *imaginée* (v. 1) ; enfin et surtout, l'indétermination du destinataire du discours, ce « toi » qui s'adresse autant au personnage interpellé qu'à n'importe quel lecteur du poème, pourvu que celui-ci se souvienne de la poésie de Baudelaire et des exhibitions sentimentales, souvent trompeuses, qui y sont courantes<sup>25</sup>.

On le voit bien, le poème joue la carte de la vraisemblance mais tout en stimulant chez le lecteur une certaine suspicion, comme si la dynamique du poème consistait précisément dans un mouvement de va-et-vient entre croyance et défiance, entre fiction et réalité. Ce qui pourrait inciter à poser le problème autrement. Cet « effet de réel » dû au bon fonctionnement des nouvelles techniques « commerciales », ne pourrait-il être précisément renforcé par la présence latente de matériaux appartenant aux « manières absolues » ? Selon le poète, des matériaux romantiques auraient perduré dans ses textes « en sourdine »<sup>26</sup>. En effet, malgré les réticences exprimées à partir de 1950 à propos de l'obscurité et de la texture musicale du symbolisme, il continue à apprécier l'ambiguïté émotionnelle dans l'œuvre d'auteurs comme Eliot ou Machado, en particulier dans les textes critiques tardifs, où les références à ce dernier sont devenues plus fréquentes. Il estime ainsi que la « double lumière » symbolique que Machado avait préconisée comme règle de style n'est pas incompatible avec une certaine « clarté » de la composition poétique. De plus, cette appréciation positive peut s'étendre jusqu'à l'imitation, car le poète déclare avoir suivi cette technique dans certains de ses poèmes<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Voir A. Cabanilles, *La ficción autobiográfica*, Valencia, Universitat de València / Col·legi Universitari de Castelló, [1989]. Sur l'« hypocrite lecteur », « Emoción y conciencia en Baudelaire », *El pie de la letra*, op. cit., p. 67. L'anecdote de « Pandémica y celeste » dans *Conversaciones*, op. cit., p. 229-230 ; p. 233-234. Voir aussi J.-M. Schaeffer, « Métalepse et immersion fictionnelle », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (éds.), *Métalepses*, Paris, EHESS, 2005, p. 323-334.

<sup>26</sup> « La música acordada / dentro en el corazón, y que yo he puesto apenas / en mis poemas, por romántica » ; « De los dos, eras tú quien mejor escribía. / Ahora sé hasta qué punto tuyos eran / el deseo de ensueño y la ironía, / la sordina romántica que late en los poemas / míos que yo prefiero, por ejemplo en Pandémica... » (« Canción de aniversario » et « Después de la muerte de J.G.B. », *Las personas del verbo*, op. cit., p. 151 ; p. 203).

<sup>27</sup> La signification indirecte est donc pour lui le caractère fondamental du symbolisme : « Esa elisión de la referencia emotiva fundamental, ese estar hablando de lo que rigurosamente no se dice, que acaso sea consustancial al decir

## ÉLOGE, HOMMAGES, RENIEMENT

La permanence du symbolisme poétique est également perceptible dans les quelques textes où le poète met en scène ses rapports avec les écrivains qui l'ont précédé. Cette mise en scène revêt plusieurs apparences : imitation, pastiche, traduction, citation, allusion... on sait déjà que les rapports intertextuels dans sa poésie sont d'une grande complexité. Dans le cas de ses grands modèles, Baudelaire, Eliot ou Cernuda, le poète a déclaré ses dettes littéraires ouvertement. Nous voudrions donc limiter notre recherche à quelques échantillons tirés de la poésie espagnole du XX<sup>e</sup> siècle, où l'influence de certains de ses prédécesseurs est soumise à un jugement critique strict, et où les filiations textuelles semblent parfois avoir été soigneusement masquées, déplacées, et même passées sous silence<sup>28</sup>.

Un curieux passage du *Retrato del artista en 1956* permet d'analyser la position de Biedma par rapport au surréalisme, version extrême du romantisme poétique en ce qui concerne la primauté des émotions, la magie verbale et l'effet d'obscurité. L'extrait présente la poésie de Vicente Aleixandre de manière à la fois élogieuse et froide, à l'image des relations de cordialité et d'autonomie que Biedma et le cercle catalan avaient voulu maintenir avec le leader du monde littéraire officiel madrilène. Le texte fait le commentaire de deux lectures de poèmes à voix haute données par Aleixandre à Barcelone, une première chez Carlos Barral, une deuxième devant le grand public :

Llegué a casa de Barral cuando iba mediada la lectura de Metropolitano [...]. Grandes ponderaciones de Vicente, que no creo fingidas : leyó él mismo algunos pasajes muy bien, y eso es indicio de que le gustan. Me alegré por Carlos, y porque a mí también me gustan, pero me escoció un poco la idea de que no recuerdo nunca a Vicente tan locuaz y tan ponderativo a propósito de mis poemas. [...] La conferencia en el Ritz, compuesta según él ad usum delphinarum, quedó muy bien. Nunca le había oído leer poesía en público y me pareció admirable. Es además un estupendo explicador, que sabe perfecta-

---

poético en todas las épocas, es a menudo en los poetas de estirpe simbolista, como lo fueron Eliot y Machado, deliberada astucia para acendrar la emoción — y para involuntariamente sembrar la confusión » (« Four Quartets », *El pie de la letra* (1994), *op. cit.*, p. 366) ; « Por sencilla que parezca [...], toda poesía tiene referencias culturales. Que mi poesía sea clara no quiere decir que sea más sencilla que otras. Es verdad que se entiende sin montajes hermenéuticos, pero la « poesía que sí se entiende » es con frecuencia muy elaborada. Yo tomé el consejo de Machado : « Da doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo ». Mis poemas admiten casi siempre una doble lectura », *Conversaciones, op. cit.*, p. 92. Selon J. Valender, « Lejos de ser paradigma de un poeta realista, con el tiempo Gil de Biedma llegó a incorporarse plenamente a la gran tradición simbolista. [...] [P]ara él, como para sus maestros (Baudelaire, Eliot, Auden), la poesía sólo podía explicarse en términos musicales » (« Prólogo » à *Las personas del verbo, op. cit.*, p. 17). Sur le symbole comme enjeu théorique, F. Martínez Bonati, *La agonía del pensamiento romántico*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2004, en particulier p. 119-152.

<sup>28</sup> Dans un entretien de 1989, le poète déclare : « Cuando se empieza a escribir, se hace con una idea general de la poesía tras de sí. Pero luego uno tiene que saber muy bien qué es lo que se dispone a imitar. [...] Generalmente, lo sensato en artes es decidir : quiero hacer algo similar a lo que hace X, pero que no lo note ni Dios », *Conversaciones, op. cit.*, p. 260. Sur le refoulement d'intertextes, M. Riffaterre, « Contraintes de lecture : l'ambiguïté », dans M. Picard (éd.), *Comment la littérature agit-elle ?*, s.l., Klincksieck, 1994, p. 119-134 ; voir aussi T. Samoyault, *L'intertextualité*, Paris, Nathan, 2001.

mente insinuar en los oyentes la atmósfera del poema. Dos o tres composiciones de *La destrucción o el amor* — que yo encontré excelentes, mejores que en mi recuerdo — no resultaron más oscuras ni más difíciles que las de *Historia del corazón*. Este último libro me hace pensar que Vicente es efectivamente un gran poeta. Los temas de sus poemas — no el asunto o argumento, sino el efecto que intentan producir : para un poeta, ése es el verdadero tema de un poema — me gustan muy poco. Y sin embargo, siempre que se los oigo leer, me sobrecogen. Volví a casa bastante conmovido y me puse a leerlos por mi cuenta.<sup>29</sup>

Il est révélateur que la louange d'Aleixandre se fonde sur la comparaison d'*Historia del corazón* (1956), un ouvrage à vocation « sociale », avec des textes pleinement inscrits dans une démarche d'avant-garde, comme si ces derniers n'avaient pu révéler leur vraie nature (« pas plus obscures, pas plus difficiles ») qu'*a posteriori*, en vertu de leur juxtaposition aux nouveaux poèmes. Biedma prend donc maintes précautions pour parler des œuvres surréalistes qui avaient consacré Aleixandre. Mais il ne cache pas pour autant une ressemblance entre la manière de ce dernier et les textes hermétiques de Barral recueillis dans *Metropolitano* (1957). Les affinités entre Aleixandre et Barral, qui font même l'objet d'une toute petite jalousie, ont été ici rendues par un élan de sympathie, par une déclamation efficace. Cependant, Biedma passe sous silence l'analogie entre *Metropolitano* et *Las afueras*, un long et obscur poème narratif qui revient souvent comme sujet dans les pages de son journal de 1956 et qui constitue le meilleur échantillon de sa poésie de jeunesse<sup>30</sup>.

En fait, l'élément qui signale le mieux la violence que, dans son éloge d'Aleixandre, Biedma est en train de faire à son programme poétique personnel serait l'aveu d'une sensibilité à laquelle il ne s'attendait pas à l'égard de cette manière poétique fondée sur le rythme et sur les émotions qu'il s'efforce précisément de laisser derrière lui. Dans cette perspective, la distinction entre le thème et l'« atmosphère » du poème nous semble très révélatrice. Dans la mesure où Biedma attribue explicitement une valeur thématique aux *effets* du texte, il est en train de se situer dans le sillage des théories de la composition de Poe et de ses héritiers symbolistes qui conçoivent la thématique comme une fonction textuelle secondaire. Dans d'autres essais, le poète a décrit les effets du poème de façon plus traditionnelle, comme une superposition du sens et des émotions. C'est donc peut-être en hommage à Aleixandre que, dans ce passage, le poète s'est laissé aller jusqu'à proposer une identification complète entre thème et effets. D'où ce *sobrecogimiento*, cet élan qui échappe à la raison, dont le poète est épris

<sup>29</sup> *Retrato del artista...*, *op. cit.*, p. 195-196.

<sup>30</sup> Selon Biedma, *Las afueras* « cuenta la historia de la crisis final de mi adolescencia. Han pasado muchos años y los poemas están tan retocados que ya no sé qué sentido originario tenían. Lo que estoy haciendo en *Las afueras* es algo que nace en la poesía actual con Mallarmé [...]. El tipo de poesía de *Las afueras* está en la primera edición de *Cántico*, en la que hay poemas que me gustan mucho. Ahora, si me preguntan qué significan o de qué hablan, no lo sé », *Conversaciones*, *op. cit.*, p. 225-226. Sur le rôle des tonalités verbales dans la composition de ce poème, *Retrato del artista...*, *op. cit.*, p. 33-34.



en écoutant, pour la première fois, la poésie d'Aleixandre de la voix de son auteur, dans toute sa puissance<sup>31</sup>.

Cependant, la primauté des dimensions esthétiques du poème n'est dans ce passage que temporelle. Très éloquente, dans cette perspective, la lecture solitaire à laquelle le poète, « assez ému », consacre la fin de la soirée, selon la phrase qui clôt l'extrait. À l'immersion dans l'atmosphère des poèmes déclamés à voix haute succède donc un mouvement de réflexion, comme si une *lecture* répétée des textes poétiques pouvait l'aider à saisir ses émotions, c'est-à-dire à les mettre à distance, à les discipliner — peut-être pour mieux les déguster, pour les revivre autrement. En fait, c'est précisément dans ce mouvement de va-et-vient entre l'absolu de l'émotion et les réflexions qui la relativisent que consiste pour Biedma l'enjeu poétique.

Les poèmes de *Moralidades* constituent certainement une bonne représentation de cette conception. Dans ces textes, le poète avait cherché à soumettre son monde subjectif à une analyse intellectuelle à finalité cathartique, pour que l'énonciation consciente des circonstances où il se trouve lui révèle de nouveaux aspects et valeurs dans les images sacrées de sa propre identité. Des apports décisifs pour l'adoption de cette ligne de travail furent, d'un côté, la poésie de Cernuda, et d'un autre, une monographie universitaire de Robert Langbaum sur le monologue dramatique dans la poésie anglaise au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, à laquelle le poète fait référence très souvent. C'est du titre de cette monographie que Biedma tire la formule « *poesía de la experiencia* » comme dénomination du courant poétique « moderne » dans lequel il veut inscrire son œuvre. Le sens précis d'« expérience », terme polysémique qui revient fréquemment dans sa prose, est toujours matière à discussion<sup>32</sup>.

Quelques aspects de cette manière peuvent être éclaircis par le biais d'une comparaison entre deux poèmes écrits en hommage à des figures littéraires. Le premier, consacré à Cernuda, constitue un bon exemple des possibilités de la méthode. Il s'agit de « *espues de la noticia de su muerte* » :

Aún más que en sus poemas, en las breves  
cartas que me escribiera  
se retrataba esa reserva suya  
voluntariosa, y a la vez atenta.

<sup>31</sup> Sur la poésie hermétique et la voix, « Metropolitano » (1957) et « Encuentro con Vicente, al modo de Aleixandre » (1958), *El pie de la letra*, *op. cit.*, p. 41-50. Sur la liaison des émotions et du sens, *Retrato del artista...*, *op. cit.*, p. 62 ; *Conversaciones*, *op. cit.*, p. 126 ; p. 254. Voir aussi J. Teruel Benavente, « Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo* de J.G.B. », *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 1, 1995, p. 171-180 ; A.L. Luján Atienza, « Tema y efectos ; semántica y pragmática en el comentario de textos poéticos », *Revista de Literatura*, LXIII, 125, 2001, p. 7-20.

<sup>32</sup> À ce sujet, voir *Poesía española reciente (1980-2000)*, éd. J. Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 2001, p. 41-47 ; L. Beltrán, « Tiempo y espacio en la lírica : el caso de J.G.B. », in *Epos. Revista de Filología*, 10, 1994, en particulier p. 308-310 ; G. Carnero, « Como en sí mismo, al fin. A los diez años de la muerte de J. G. B. », dans *Claves de razón práctica*, 106, 2000, p. 56-59 ; J. Valender, « Prólogo » à *Las personas del verbo*, *op. cit.*, p. 8-11.

Y gusté de algo raro en nuestro tiempo,  
 que es la virtud — clásicamente bella —  
 de soportar la injuria de los años  
 con dignidad y fuerza.  
 Tras sus últimos versos, en vida releídos,  
 para él, por nosotros, una vejez serena  
 imaginé de luminosos días  
 bajo un cielo de México, claro como el de Grecia.  
 El sueño que él soñó en su juventud  
 y mi sueño de hablarle, antes de que muriera,  
 viven vida inmortal en el espíritu  
 de esa palabra impresa.  
 Su poesía, con la edad haciéndose  
 más hermosa, más seca ;  
 mi pena resumida en un título de libro :  
*Desolación de la Quimera*.<sup>33</sup>

Il s'agit, évidemment, d'un éloge funèbre ; mais les stéréotypes propres du genre ont été élégamment justifiés en fonction d'une série d'éléments contingents, du *bic et nunc* de l'énonciation du poème. Cette « mise en scène » de l'éloge est déjà établie dans le titre de la composition, dont l'objet n'est pas tout simplement Cernuda, l'écrivain rebelle mort en exil, mais les impressions du poète après avoir eu connaissance de son décès. S'il fait le portrait d'un correspondant récent, réservé et courtois, vertueux et digne, c'est parce que le développement de l'apologie s'ajuste surtout aux singularités du « vécu » de l'auteur. C'est ainsi que les raisons de l'éloge à Cernuda se déterminent *en même temps* que les traits de la personne qui est en train de le composer : la préoccupation commune à l'égard de la marche du temps et de sa conséquence fatale, une décadence biologique « injurieuse » ; les vœux de bonheur sous le ciel du Mexique, ces « luminosos días » qui sembleraient faire office d'un paradis antique autrement inatteignable ; enfin, le constat de l'échec de tout rêve, qui les mène tous les deux à chercher une consolation dans la poésie. De celle de Cernuda, on célèbre donc cette ancienne immortalité compensatoire qui est un passage obligé du genre, mais qui dans ce poème est justifiée, de manière très concrète, par un objet à la portée de la main : un exemplaire de son dernier livre, la « palabra impresa » où son esprit habite à jamais. Preuve de cette vitalité, le poème que nous sommes en train de lire, témoin actuel d'une illusion désormais perdue — parler au maître au lieu de lui écrire — dont la meilleure formulation semble à présent coïncider, de façon toute accidentelle, avec le titre du recueil, *Desolación de la Quimera*, qui l'avait peut-être inspirée. La dernière strophe du poème opère une expansion des composants sémantiques de ce titre dans une double phrase

<sup>33</sup> *Las personas del verbo, op. cit.*, p. 164.

nominale, qui reste ouverte. C'est ainsi que la beauté et la douleur relie de manière perdurable Cernuda et Biedma, l'œuvre du maître et les regrets du disciple, le sujet du texte et l'action que son énonciateur est en train d'accomplir. Dans la situation particulière que le poème présente, le lecteur ne peut plus faire la part de l'un et de l'autre, et finit par être capturé par une illusion d'actualité<sup>34</sup>.

La composition du poème répond ainsi aux observations de Langbaum concernant la « poésie de l'expérience », en ceci que le sens du texte n'est pas réductible à une verbalisation catégorique ou abstraite ; il est implicite dans une série de personnages, d'actions et d'éléments qui ne peuvent pas être rationalisés de façon univoque ni précise. Qu'elle s'applique au locuteur qui énonce le texte, aux objets qu'il évoque, ou aux actions représentées, il est possible de reconnaître dans cette technique les phénomènes sémantiques et esthétiques qui caractérisent le symbole, en tant qu'opposé à l'allégorie, dans la littérature moderne<sup>35</sup>.

L'ambivalence qui en résulte devient le garant potentiel de la « distance » réflexive tellement prônée par le poète. C'est précisément cette distance qui semble faire défaut dans le deuxième hommage poétique. Il s'agit du poème intitulé « A un maestro vivo », écrit à la mémoire d'Antonio Machado à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort, en 1959. C'est cette même année que le cercle poétique de Barcelone lui consacra un hommage presque politique à Collioure, lieu de sa mort, et lança une collection littéraire portant le titre de cette ville. Le texte fut publié dans *Compañeros de viaje*, mais le poète décida plus tard de le retirer de ses poésies complètes. Plus conventionnel que « Después de la noticia... », « A un maestro vivo » est pour l'essentiel un éloge mortuaire construit en fonction du paradoxe annoncé dans son titre. À la différence du texte à la mémoire de Cernuda, la voix du poème néglige toute présentation explicite ou dramatisée de ses circonstances politiques, littéraires ou personnelles — ce qui, selon Biedma, aurait diminué son efficacité. Toutefois, il est intéressant de remarquer que, dans une note à la première édition de ses poésies complètes, il justifie le retrait de ce poème,

<sup>34</sup> « La forma más fácil de crear una magia sugestiva que incluya a la vez el sujeto y el objeto, tal como decía Baudelaire, es hacer que la voz que habla en el poema sea la voz de alguien, y de alguien que se especifica a sí mismo en el curso del poema » (*Conversaciones, op. cit.*, p. 249 ; sur l'« expérience » poétique comme simulacre, *ibid.*, p. 90 ; p. 211 ; *El pie de la letra, op. cit.*, p. 342).

<sup>35</sup> « The poetry of the nineteenth and twentieth centuries can thus be seen in connection as a poetry of experience — a poetry constructed upon the deliberate disequilibrium between experience and idea, a poetry which makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalizations » ; « the aim of modern poetry seems to be to open a channel from the individual object to its archetype by eluding the rational category of the type » (R. Langbaum, *The Poetry of Experience* [1957], New York, Norton & Co, s.d., p. 35-36 ; p. 66) ; voir aussi N. Frye, *Anatomy of Criticism* [1957], New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 71 sq. ; F. Martínez Bonati, *La agonía del pensamiento...*, *op. cit.*, p. 59-82.

et d'un autre auquel il servait de prologue, en raison d'une excessive « influence » de la poésie de Guillén<sup>36</sup>.

Pourtant, une citation de l' « Arte poética » de Machado a été placée en exergue à *Las personas del verbo*. À notre avis, les traces de Machado dans l'œuvre de Biedma n'ont pas encore été explorées en profondeur. Il faudrait les chercher moins dans la période poétique de *Moralidades* que dans le début et la fin de sa production. Dans le prologue de *Compañeros de viaje*, on peut lire plusieurs références à la « poétique temporelle » de Juan de Mairena. Dans les *Poemas póstumos*, le repli de Biedma sur soi-même mène à un affaiblissement de la structure de communication dramatique qui prédomine dans les textes de sa période centrale. Le poète est plus enclin à écrire pour lui-même en s'abandonnant à une vision absolue ou impersonnelle du monde, à la « double lumière » du symbolisme. D'ailleurs, plusieurs textes de *Moralidades*, comme « Mañana de ayer, de hoy », annoncent ce retour aux « manières absolues »<sup>37</sup>.

Mais c'est surtout dans un aspect crucial de la production de Biedma, le poids de l'imagination fabulatrice dans la construction du sujet poétique et de sa mémoire biographique, que le précédent de Machado doit être pris en considération. Le poète de Barcelone définissait son œuvre comme un processus dialectique d'invention de personnes, de voix fictionnelles « autres », dont le but était une réflexion morale sur l'identité du sujet dans le temps. Pour l'essentiel, cette description de son propre travail prolonge les lignes directrices de la poétique apocryphe exposée dans *Juan de Mairena*. Cependant, Biedma ne s'est exprimé sur cette possible filiation de son travail que de façon extrêmement discrète. C'est ainsi que, dans un entretien de 1981, une fois abandonnée la poésie à cause de ses difficultés à se projeter de façon imaginative dans des masques, il déclare au passage son admiration envers les personnages apocryphes de Machado, pour parler, tout de suite après, de Fernando Pessoa<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> « [H]e suprimido un poema, « Desde lejos », en el que deliberadamente conspiré para enmascarar la influencia de Jorge Guillén con imitaciones y collages de Antonio Machado. Su deshonestidad hace ya muchos años que me causa rubor. He suprimido también « A un maestro vivo », poemilla dedicatorio que le precedía y que, por sí solo, no se tiene » (*Las personas del verbo*, op. cit., p. 247). Voici le texte du poème en question : « A ti, compañero y padre, / reconocida presencia. / Por lo que de ti aprendimos, / por lo que olvidado queda. / Por lo que, tras la palabra / breve, todavía enseñas. / Por tu tranquila alegría / y por tu digna entereza. / Por ti. Gracias. Porque en ti / conocimos nuestra fuerza » (*Compañeros de viaje*, Barcelona, Joaquín Horta, 1959, p. 69). Sur ce texte, J.O. Jiménez, C.J. Morales, *Antonio Machado en la poesía española*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 214-216.

<sup>37</sup> Dans une lettre de 1963, Biedma déclare avoir réduit dans ce texte « la estructura meditativo-dramática que habitualmente empleo, disponiéndola en torno a unas cuantas escenas e imágenes que sirviesen como claves de toda la relación » ; « el hecho, además, de que yo empezase a escribir esos poemas como un ejercicio « para mí » y los usase luego para contarme « a mí » una historia « mía » agrava esos vicios de concepción » (lettre à J. Ferraté, dans J.G.B., *Cartas y artículos*, op. cit., p. 104 ; p. 106-107 ; p. 111). Sur *Compañeros de viaje*, J.-C. Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 54-56 ; sur *Poemas póstumos*, P. Rovira, *La poesía...*, op. cit., p. 217-265 ; J. Valender, « G.B. y la poesía de la experiencia », dans J.G.B. *El juego de hacer versos*, textes réunis par L. García Montero, A. Jiménez Millán, A. Salvador, Litoral, 163-164-165, 1986, p. 139-148.

<sup>38</sup> « una gran parte de la poesía moderna, y desde luego también la mía, consiste en la búsqueda de una identidad. Y llega un momento que, en mi caso, esa identidad es reconocida y asumida ; finalmente me reconozco en una iden-

Le problème de la construction des identités poétiques réapparaît dans une note ajoutée à la deuxième édition de *Las personas del verbo*. Dans cette note, le poète apporte une série d'explications de son abandon de la littérature. Nous pouvons y trouver un autre écho dissimulé, une dernière filiation conflictuelle, de son travail :

Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante : ¿ por qué escribí ? Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió — sin yo saberlo — en una tentativa de inventarme una identidad ; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación : yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido ; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo — Yo.<sup>39</sup>

Dans cette exposition sur les motifs de son silence, c'est l'identification de l'auteur et de son œuvre l'élément qui attire davantage l'attention, non pas à cause du cliché romantique qu'elle véhicule, mais plutôt en raison de sa formulation particulière. En effet, l'équation poète-poème devrait mener les lecteurs espagnols à se rappeler d'autres présentations de la même idée sous une tournure identique, car elle avait été proclamée à plusieurs reprises par Juan Ramón Jiménez. Dans la lignée de Bécquer et d'autres romantiques, Jiménez considère le poème moins comme un texte écrit que comme une action qui manifeste la plénitude de la vie. C'est pourquoi il s'amusait à annoncer la préparation d'un dernier volume de poésies, aux pages toutes blanches. D'où également son aspiration, souvent manifestée, à ne plus écrire, aspiration chez lui paradoxale dans la mesure où il est précisément incapable d'arrêter d'écrire, et même de se réécrire. Sur un ton mystique, Jiménez appelle donc « poésie non écrite » un état de grâce esthétique où le Verbe s'est incarné dans la personne du poète :

Creo que en la escritura poética, como en la pintura o en la música, el asunto es la retórica, « lo que queda », la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser cada vez más el poeta de « lo que queda », hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino una preparación

---

tividad, después de muchos años creándola a través de mis poemas. [...] Ahora bien, escribir poesía es, por encima de todo, imaginación, lo cual implica cierto distanciamiento. En el instante en que una identidad inventada es de verdad asumida, el ciclo se cierra. Es decir, uno de los motivos por los que no escribo poesía es porque el personaje de Jaime Gil de Biedma que yo inventé y logré asumir ya no me lo puedo imaginar. [...] Cuando me decidí a escribir un poema sobre Jaime Gil de Biedma con setenta y cinco años, me di cuenta de que imaginar al personaje con esa edad resultaba deprimente. No pude continuar. Hay dos poetas modernos a los que envidio porque se enfrentaron a este mismo problema y lo lograron solucionar : Antonio Machado, con sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, y Pessoa con sus heterónimos. Sobre todo Pessoa, uno de los mejores poetas del siglo XX » (*Conversaciones, op. cit.*, p. 126-127). Voir J.O. Jiménez, « Borrar, borrarse : la escritura poética de Jaime Gil de Biedma », dans *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 2, 1996, p. 341-350. Sur l'imagination antiréaliste, E. Barjau, *Antonio Machado : teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 61-120.

<sup>39</sup> « Nota autobiográfica », *Las personas del verbo, op. cit.*, p. 252.

para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta.<sup>40</sup>

Il semble difficile que Biedma, lors de la composition de la note transcrite plus haut, ne se soit pas souvenu de ce passage ou d'autres où Jiménez avait soutenu un avis similaire. Il est également improbable qu'un écrivain aussi méticuleux que Biedma n'ait pas prévu que ses lecteurs puissent se rappeler la paternité des dernières apparitions en date du cliché ; pourtant, on ne trouve pas dans la note la moindre allusion à Jiménez. Comment expliquer ce silence ? Il serait tentant de le voir comme une modalité de l'«angoisse d'influence» bloomienne, celle où le nouveau poète réussit à faire entendre sa propre voix dans les textes de son prédécesseur, désormais devenu simple précurseur. Pourtant, il est plus prudent de suggérer que Biedma a bien retenu le conseil de Machado selon lequel le travail de l'écrivain doit être de donner une couche individuelle aux lieux communs, pour mieux les aider à suivre leur cours futur<sup>41</sup>.

Pour finir, nous devons remarquer quelques différences de formulation entre les deux passages. Bien que Jiménez manifeste son espoir de ne plus écrire en alliant scepticisme et provocation, le fait de devenir poème semble être, pour lui, quelque chose de souhaitable. Par contre, Biedma présente son silence de façon mi-comique, mi-dramatique, comme l'hypothétique conséquence d'une erreur. Ne plus écrire c'est pour lui un fait accompli contre sa volonté, dont l'une des multiples explications possibles serait d'être devenu, à son insu et par une espèce de fatalité, poème lui-même. Chez Jiménez, l'incarnation de la poésie dans la personne est regardée comme un objectif idéal. Par contre, dans le texte de Biedma, l'équation poète-poème est soigneusement inscrite dans la série bien détaillée de toutes ses circonstances biographiques particulières, comme si l'écrivain avait voulu, une fois encore, bien garder ses distances vis-à-vis de lui-même, pour mieux préserver toute sa liberté. Malgré ces intentions, l'identification de l'œuvre et de la vie est devenue chez lui totale, au point qu'une subjectivité absolue s'est finalement emparée de l'une et de l'autre. Jiménez aurait peut-être apprécié dans l'œuvre de Biedma l'achèvement d'un idéal poétique du symbolisme qu'il s'est avéré incapable d'atteindre dans la sienne : une œuvre organique, unitaire et définitive, après laquelle il n'y aurait plus rien à dire. En contrepartie, Biedma se serait peut-être réjoui d'avoir à sa disposition la capacité de réinventer ou de « revivre » librement ses poèmes, possibilité que Jiménez, dont il se sent si éloigné, conserva jusqu'à la fin de sa vie.

\*\*\*

<sup>40</sup> « A Luis Cernuda », *Crítica paralela*, *op. cit.*, p. 183. Voir aussi « Poesía no escrita », dans J.R. Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, éd. A. Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, n. 3067, p. 503. Cf. J. Blasco, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Salamanca, Universidad, 1982, p. 251-253.

<sup>41</sup> *Juan de Mairena*, éd. de A. Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1986, I, p. 150 (XV, 3). Sur le contexte européen de l'écrivain devenu poème, A. Armisen, *Jugar y leer*, *op. cit.*, p. 180-183. Sur la modalité « apophrades », H. Bloom, *The Anxiety...*, *op. cit.*, p. 139-155 ; B. J. McGuirk, « Lecturas y « deslecturas » : Mallarmé, Darío y la teoría de la « misprision » de Harold Bloom », *Anales de Literatura*, 5, 1986-1987, p. 279-296.

Tout écrivain crée ses précurseurs, selon Jorge Luis Borges ; on pourrait, éventuellement, ajouter que tout critique les recrée, car il ne peut en dessiner que des portraits particuliers, parfois novateurs, parfois tendancieux, parfois estompés ou atténués. Pour l'écrivain critique, la détermination chronologique de l'espace littéraire où il évolue lui-même est tout aussi importante que sa caractérisation idéologique. Il s'agit pour lui d'établir les coordonnées esthétiques et intellectuelles à l'intérieur desquelles ses propres œuvres auront à être jugées dans l'immédiat. La valeur des figures de la tradition se voit ainsi modifiée en fonction des dimensions (géographiques, temporelles, linguistiques) du nouveau cadre où elles sont amenées à évoluer. Dans ses manifestations mineures, l'analyse critique du travail des prédécesseurs ne dépasse pas le stade de la justification ou de l'apologie personnelle. Dans les cas les plus remarquables, elle est appelée à devenir un vrai chantier de travail, où l'écrivain, se parlant à lui-même, choisit parmi ses devanciers les interlocuteurs qui peuvent le stimuler davantage, en réagissant diversement à leur égard. Dans cette perspective, et comme dans n'importe quel autre genre de conversation, les tergiversations, les silences ou les oublis doivent être pris en grande considération. Compte tenu de ces facteurs, la critique mérite d'être considérée comme un genre littéraire à part entière, dans la mesure où elle devient une traduction du travail imaginatif de l'auteur au langage de l'historiographie. C'est aussi la raison pour laquelle l'œuvre critique d'un auteur devient souvent le meilleur contexte interprétatif de sa poésie<sup>42</sup>.

Dans les essais de Gil de Biedma, une notion indéterminée, comme celle de « modernité », a été appelée à remplir plusieurs fonctions d'importance. Tout en soulignant son entrée dans le champ littéraire, la notion de modernité permet à Biedma d'établir une série de points de repère qui finissent par transformer les dimensions de son espace littéraire en dessinant une autre carte de la tradition poétique. Cette opération est simultanée au développement d'un langage analytique propre, dont les termes « expérience », « imitation » et « simulacre », synthétisant les intérêts de l'auteur, remplissent des rôles de premier plan. Pourtant, malgré une rupture apparente, les principales lignes des cartes poétiques en train d'être redessinées continuent à être lisibles, comme en palimpseste, sous le discours critique de Biedma. Ainsi, cette « modernidad » romantique, à forte coloration anglo-saxonne, qui est l'un des termes-clés dans les essais du poète, semble se construire en fonction d'une polémique avec le *modernismo*, mouvement aux racines symbolistes qui était, vers 1950, le concept dominant dans l'explication de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans les mêmes années où il publie ses premiers recueils, Biedma est arrivé à prendre ses distances à l'égard des principes du symbolisme comme la musicalité, l'obscurité ou

<sup>42</sup> Tel est l'avis de l'écrivain dans le prologue de *El pie de la letra* : « los poetas metidos a criticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos. [...] [L]a crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir y [...] el efecto estético es tan principal en ella como en cualquier otro género de literatura » (*op. cit.*, p. 12).

l'énergie émotionnelle. Cependant, malgré le développement de quelques techniques d'écriture (imitation, dialogisme, narrativité) qui soulignent dans la pratique les postulats critiques de l'auteur, plusieurs traces des manières symbolistes, et des auteurs qui les ont pratiquées, continuent à être perceptibles à des endroits et des moments différents de son œuvre. L'œuvre individuelle ne peut échapper de façon radicale aux codes et conventions littéraires qu'elle est en train de remanier, voire de modifier, parfois à son insu. Ces codes, dotés d'une longue histoire, constituent son vaste milieu naturel, un ensemble flou de genres, de motifs, de formules et de techniques hétérogènes ; un système instable, parcouru de lézardes, traversé de tensions. L'inscription de Biedma dans les courants du symbolisme, le noyau de la poétique des deux derniers siècles, ne saurait diminuer pour autant la ferme volonté d'innovation de l'auteur. Celle-ci reste bien perceptible dans la codification de son langage critique, qui s'est généralisé en Espagne de façon rapide et sans une description de ses fondements logiques ni de sa connexion avec la terminologie scientifique héritée. Cette preuve incontestable de l'efficacité de son travail implique précisément un manque de compréhension qui pose problème, dans la mesure où la nouveauté même de l'œuvre de Biedma réclame une tentative d'explication, une prise de distance.