

**NOMMER UN DIEU SANS RELIGION.
LECTURE DE L'ŒUVRE POÉTIQUE DE
JAIME SILES**

MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN
Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)

A Henry Gil

A Anne Charlon

A Eliane et Jean-Marie Lavaud

Je m'interroge depuis longtemps sur le rôle qu'a ou non joué la religion — disons le phénomène religieux — dans la poésie espagnole et catalane au cours du vingtième siècle, et plus particulièrement, pour des raisons historiques évidentes, sur celui du christianisme, de la religion catholique prédominante sous le franquisme et dont la pratique connaît aujourd'hui comme ailleurs en Europe, un fléchissement. Je ne m'intéresserai pas ici à un certain type de poésie de propagande prédicative ou simplement vouée à l'adoration qui suppose de la part du locuteur-auteur une adhésion personnelle à une foi et à une religion. Si ce genre, florissant sous la dictature, a reculé, il existe encore des livres de poèmes, non négligeables stylistiquement, souvent féminins, mais qui se réclament clairement de l'héritage des siècles d'or et surtout de la parole de Juan de la Cruz. Des recherches pourraient être menées là-dessus, un peu partout en Espagne, dans des milieux diversifiés et pas seulement ecclésiastiques. Je ne parlerai pas non plus d'un autre aspect, beaucoup plus riche poétiquement et nettement majoritaire, c'est-à-dire de l'utilisation de la culture judéo-chrétienne et des rites de la foi catholique dans des œuvres de poètes agnostiques où les signes religieux sont détournés, subvertis, surtout après 1968, soit pour promouvoir une nouvelle esthétique, ainsi par métaphorisation des formes du culte (Ana Rossetti),

soit pour sexualiser des personnages ou des objets (Luis Antonio de Villena, Juan Antonio González Iglesias), soit enfin pour rejeter et rendre dérisoires, non seulement des pratiques, mais aussi l'idée même de monothéisme inculquée par une éducation à laquelle il est souvent fait allusion ironiquement (Pere Gimferrer, Luis Antonio de Villena), cette éducation s'étant effectuée sous le franquisme, ou même postérieurement, et en ce cas les poètes s'en prennent surtout à des comportements de la hiérarchie romaine vaticane. La Bible, qui est le substrat textuel du christianisme, ainsi que la poésie religieuse ou mystique des siècles d'or, constituent toujours une matrice nourrissante pour l'écriture poétique dans l'Espagne d'aujourd'hui, le personnage du Christ, sa parole, le langage des Évangiles étant facilement repérables, même chez de jeunes auteurs. Je recommande à ce propos la lecture des Actes du colloque qui s'est tenu à Arras sur les figures christiques dans la littérature, l'art et la culture, car le XX^e siècle y est analysé à la lumière du passé espagnol, et selon des méthodes pluridisciplinaires très éclairantes¹.

Je me placerai ici d'un autre point de vue et dans une autre perspective pour réfléchir sur un type d'œuvre, clairement hétérodoxe, où s'élabore l'hypothèse d'une entité divine où se construit une rêverie poétique autour du divin et particulièrement, et c'est là-dessus que j'insisterai, où le mot *Dios/dios* est un motif poétique fécond, parce que polysémique. Nous ne sommes ici ni dans le domaine de la religion ni dans celui de la foi et il n'y a là ni adhésion ni rejet, mais un espace poétique où le locuteur cherche à formuler l'éventuelle existence d'un être créateur et éternel que l'on appellerait "dieu", mais qui serait à sens variable, donc à redéfinir constamment. J'ai été frappée par la notification du mot chez des poètes récents, de la fin du XX^e siècle, minoritaires certes, mais dont la quête très problématique du point de vue métaphysique va de pair avec une tentative exigeante de renouvellement poétique. Une œuvre me paraît devoir être examinée en ce sens, dans la mesure aussi où elle est celle d'un poète reconnu, non seulement en Espagne, mais au niveau international, celle de Jaime Siles. La question que je me pose est la suivante : que peut signifier l'apparition du mot "dieu", *dios* ou *Dios*, dans une somme poétique qui s'étend sur trente années (1969-1999), mais qui se présente radicalement comme l'écriture d'un monde immanent où l'homme est en quête d'être, mais d'un être non transcendant, l'être tel

¹ *Les figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, Université d'Artois, 2000. Actes réunis par F.Heitz et A. Johnson, Paris : L'Harmattan, 2001.

que l'entend Parménide, comme principe philosophique, comme abstraction, mais aussi comme expression d'une jubilation des corps qui sont matière pensante ?

Pour tenter de répondre, provisoirement du moins, à cette question, je procéderai à un abord chronologique de l'œuvre¹ où je distingue d'abord des traces, des surgissements ponctuels du mot *dios* ; puis soudain, dans *Alegoría* (1973-1977), un long poème est consacré à la Crucifixion de Jésus-Christ ; enfin, et c'est à ce livre que je m'attacherai primordialement, dans *Himnos tardíos* (1999), le mot *Dios* devient un élément déterminant dans des formulations poétiquement efficaces, mais qui suscitent une permanente interrogation sur le sens à donner à cette énigme. Je tenterai donc de proposer une lecture de ce discours où le métaphysique est étroitement lié à une pratique poétique et métapoétique.

L'œuvre de Jaime Siles commence en 1969, avec un titre significatif : *Génesis de la luz* ; le poète n'a alors que dix-huit ans. *Biografía sola* date de 1970 ; puis paraissent *Canon* (1969-1973) et *Alegoría* (1973-1977). Ici s'impose la réalité matérielle d'un univers en constante création, exclusivement immanent, où les formes qui émergent triomphalement ne le font qu'au prix de violentes destructions. Le cosmos poétique apparaît aussi comme une métaphore de l'écriture se faisant au prix des blessures que subit ou que s'inflige le moi. Jusqu'ici l'on est tenté de dire qu'il n'y a là aucun signe religieux. Cependant, ces premiers livres, que la critique a parfois taxés de cérébraux ou d'hermétiques, posent déjà les signes d'une présence énigmatique du mot *dios*. Dans certains cas, le substantif est lié au monde gréco-latin, donc païen, mais l'on prendra le terme de manière exclusivement créatrice, et en ce cas *dios* est un nom commun avec un *d* minuscule. Dans d'autres cas, *Dios* est un nom propre avec *D* majuscule et il renvoie implicitement au Dieu chrétien. Il n'y a pas ici d'affrontement entre les cultes païens et la religion chrétienne, le problème n'est pas du tout de cet ordre ; il s'agit uniquement pour le moi de partir en quête d'identité, donc d'aborder la question de l'être, et pour cela le locuteur se sert de matériaux langagiers issus des mythes de l'Antiquité puis du christianisme, auxquels il donne une valeur nouvelle, mais variable selon les poèmes : le sens est ainsi perpétuellement remis en suspens et la contradiction non résolue apparaît

¹ Jaime Siles, *Poesía* (1969-1990), Madrid : Visor, 1992. Tous les recueils cités figurent dans cette édition, à l'exception de *Himnos tardíos*, dont l'étude est abordée dans la troisième partie de cette communication.

comme une forme dynamisante de l'écriture poétique. Examinons quelques-unes des procédures les plus marquantes : la lumière, qu'il faut prendre au sens littéral et qui est l'un des principes essentiels de la création, reste sous le signe de l'ambiguïté, en particulier dans les épigraphes. Cette citation initiale : *Como una luz que nunca se hubiera conocido...*, de M. Álvarez Ortega (p. 9) implique-t-elle la littéralité ou plutôt une connotation symbolique ? Les mots du Livre de Job, en exergue à *Biografía sola*, se rapportent clairement au Dieu de l'Ancien Testament : *E hizo salir a la luz lo escondido* (p. 28), mais cette citation se plaçant après deux autres qui signalent l'une un dieu païen — *el dios de la tormentas* (p. 28) — pour sa capacité destructrice, et l'autre, de Jacques Mercanton, rappelant que toute activité artistique donne non seulement la vie, mais la mort (p. 28), ne faut-il pas voir dans la phrase de Job uniquement l'emblème de toute création langagière, c'est-à-dire la révélation de ce qui est caché, la mise en lumière de l'obscur, le propre donc de la poésie ? Ceci, sans que le Dieu biblique ne sorte vraiment de ses marges, malgré le verbe conjugué à la troisième personne, *hizo* ? A la page suivante, le lecteur se trouve aux prises avec les mêmes difficultés d'interprétation. En effet, deux citations y figurent : l'une de Miguel de Unamuno, l'autre de Rupert Brooke : M. de Unamuno dit : ... *en la increada luz que nunca muere* (p. 30). Quel sens donner à *increada* ? Cet adjectif est en théologie chrétienne l'une des définitions de Dieu, l'incrée, tandis que la lumière de la genèse a bien été créée (*fiat lux*) ou du moins est-elle advenue selon la parole de Dieu ou selon le Verbe. Cette lumière ne meurt jamais, c'est donc là le propre de Dieu et non celui de la lumière appelée à disparaître, d'après l'Apocalypse. Quant au vers de Rupert Brooke : *A pulse in the eternal mind, no less...* (p. 30), il fait surgir des mots essentiels : éternel, esprit, mais dont on ne sait s'ils désignent l'essence divine ou simplement une notion qui se trouve aussi dans la deuxième citation de la première épigraphe de 1969 et qui est résolument profane : *Un pur esprit s'accroît de l'écorce des pierres*, de Gérard de Nerval (p. 9). Est-on en présence d'une ontologie agnostique où la matière recèle l'esprit synonyme de pensée et de conscience créatrice, ou bien ce dieu auquel il est fait allusion a-t-il une identité particulière et dans ce cas laquelle ?

Cependant, il faut d'abord résoudre la question du mot *Dios* avec majuscule. Nous ne découvrons que trois occurrences de ce type et elles sont toutes dans un même recueil : *Biografía sola* (1970), dédié à Juan Gil-Albert. Les cinq épigraphes signalées : le dieu des tempêtes (stèle de

1800 avant Jésus-Christ), Mercanton, Job, Unamuno et Brooke conduiraient-elles à un nom qui serait celui du Dieu chrétien ou du moins d'un nom communément reconnaissable par des lecteurs espagnols, même en dehors de toute croyance, comme signe d'une certaine religion ? Le recueil consiste en cinq poèmes courts, en vers brefs, où chaque paysage non situé, non daté, traduit une expérience sensorielle très vive, une émotion qui naît de la solitude, du silence, mais qui appelle au dernier vers l'apparition du son. La première occurrence est la suivante, dans *Eternidad del aire* :

Dios estrangula un pájaro de cobre.
Todo gozoso, de plenitud, en el aire. (p. 33)

Même si la majuscule s'impose au début du vers, il est certain que *Dios* est ici le Dieu judéo-chrétien car toutes les formes qui commencent par *d* minuscule sont précédées d'un article, *un dios* ou *el dios*. Cette image surréelle est bien entendu à prendre au figuré, et sa lecture reste difficile. J'y vois la notification d'une toute-puissance qui s'exerce violemment et arbitrairement sur un élément faible, l'oiseau, mais celui-ci étant de métal (*cobre*) signifie la dureté, la résistance, implicitement aussi la sonorité. Il n'y a pas là de symbolisation immédiate, mais un entrecroisement complexe de plusieurs notions qui s'excluent logiquement et s'allient pour notifier ce que le recueil et le poème lui-même disent : l'écriture rend compte de la création universelle, cosmique qui se fait perpétuellement par la destruction. La mort de l'oiseau de cuivre s'accompagne, en effet, de la plénitude de cet air qualifié d'éternel dès le titre, ce qui met en valeur la matérialité a-temporelle de l'univers. Enfin, dans les deux derniers vers du poème :

Eternidad. Honda. Sin luz.
Pasión de todo instante. (p. 34)

le mot éternité devient synonyme d'instant vécu et il représente ici une intériorité du locuteur impersonnel, dans l'obscurité de soi, donc une expérience humaine exclusivement immanente. La deuxième occurrence :

Playa de Dios
que al aire perseguido

rinde en la arena
un caballo de oro
de agreste azul, de olvido. (p. 35)

renvoie à l'expression courante *de Dios* et j'y vois une célébration enjouée de la beauté du paysage qui s'allie d'ailleurs à une construction fondée sur le jeu des hyperbates. La troisième occurrence allie *Dios* à *diosa* dans "Equilibrio del agua" :

Tú, rosa fría,
lágrima que sin fin
del nunca vienes.
Clamor de diosa
triste, pensativa.
Temblor de párpados.
Líquén de las sienes.
Palpitación de Dios,
eternidad huida.
¡Iris cautiva
del milagro, suenes ! (p. 36)

Encore que non nommée, seulement désignée par la métonymie *agua*, la mer est ici l'objet métaphorique du texte. Issue de deux métaphores au féminin, *el mar* est devenu, conformément aussi à la tradition poétique, *la mar*, d'où cette clameur de déesse, païenne nécessairement, sans origine (*nunca*) et sans fin (*sin fin*), donc éternelle. Pourquoi dès lors la palpitation de Dieu qui inclut la corporéité déjà notifiée avec *párpados* et *sienes* et pourquoi surtout l'éternité enfuie, *huida* ? Il s'agit là d'un contre-courant négatif qui émane du mot *Dios*, pôle masculin opposé au pôle féminin, et aussi de l'annulation du mot "éternité" qui n'aboutit qu'à la dernière incitation, créatrice cette fois, *suenes*, conformément à tout ce qui a déjà été observé sur le conflit entre création et destruction, celle-ci étant indispensable à la perpétuation de la création universelle.

Il n'y a dans l'œuvre de Siles qu'un poème consacré à un lieu de culte chrétien : "Convento de la dueñas" (*Canon*, p. 59), et l'on remarque que seule est évoquée l'architecture visible de l'édifice, aucunement ce qui se passe à l'intérieur et qui devrait être de l'ordre du religieux. Le mot

eternidad est ici encore déterminant : il n'y a là qu'une perpétuation de la beauté des formes (*arbotante, jamba*) que l'on n'évoque pas directement, mais par le biais d'oxymores et de synesthésies, indirectement, en suggérant la durabilité d'une matière silencieuse qui est perçue comme musique signifiante.

La méditation sur l'être se poursuit dans *Alegoría* (1973-1977) dont la première partie, intitulée *Parménides*, nous amène à penser que le locuteur a décidé, pour aller plus loin dans sa quête identitaire, de se tourner vers les mythes gréco-latins, chers à Siles, professeur d'épigraphie latine, un univers païen bien antérieur au monde chrétien, où la philosophie a triomphé du religieux. Nous y découvrons quatre occurrences du nom commun *dios*, avec *d* minuscule. Dans le dialogue qui est une prosopopée entre *Ser, Identidad, Parménides*, ponctuée par les interventions du chœur (I et II), l'allégorique *Identidad* s'interroge sur un dieu qui a peut-être effacé son nom,

Si un dios borró mi nombre y aquí espero
a que otro venga que me diga acaso
si sé de él. Y yo que no soy mía,
debo idearle a él lo no creado (p. 87)

Plus loin, le deuxième Chœur s'écrie :

Ah! duración de un nombre y de un olvido
y de una esencia y ser que corresponden
a lo pensado por un dios un día. (p. 89)

et Parménide affirme à son tour :

La sustancia que pienso es la de un dios.
La que me piensa a mí es la de un daimon. (p. 89).

L'on voit bien que, dans chacune des trois notifications, *un dios* est chaque fois étranger à toute identification. Cela ne veut pas dire qu'il y ait une pluralité de dieux, mais que le mot renvoie à l'idée de création, de puissance, de pensée créatrice et qu'il est en quelque sorte un signe, l'indice d'une énergie diversifiée. Les paroles de Parménide font

apparaître, à côté de *un dios*, une autre entité, *un daimon*, qui serait plus proche encore de l'idée d'un dieu concepteur, mais déjà dans *Canon* un poème était intitulé *Daimon atopon*, où ce *daimon* qui apparaît comme une puissance créatrice au sein de la matière, dans les fleuves, les pierres et aussi les corps, fait place à d'autres formes, notamment l'amour physique et, en ce cas, le moi accède à un autre signe de la création, à nouveau par le biais de un *dios* :

Hay una sal azul tras de tus cejas,
un mar de abierto fuego en tus mejillas
y un tic-tac indecible que me lleva
hasta un profundo dios hecho de espuma. (p. 48)

Il n'y a là ni métamorphoses, ni osmose, ni mutations, mais une succession de formes qui toutes accèdent à la sonorité. La quête identitaire est donc problématique et, dès l'initiale "Nota al Parménides", l'auteur disait déjà que son livre était "la experiencia de un pensamiento incontestable que se anula en el rumor de sus voces". (p. 81)

Le locuteur recherche un centre, une unité qui assurerait ou garantirait celle de l'univers et aussi la sienne. Mais que croire ? Le poème "Interiores" affirme l'existence d'une musique de la matière, d'une expression éternelle de l'univers, et il est dit clairement qu'il n'y a pas d'autre éternité. Le mot *música*, trois fois prononcé dans le texte, renvoie aussi, selon moi, non seulement à la musique, ici liée à *un profundo dios*, mais à la création de la parole poétique qui, de même que la quête identitaire, est contradictoirement puissante et fragile :

¿O lo que aquí llamamos música pudiera
muy bien llamarse el ala de una duda
y el paraíso firme que sostienen
interiores columnas de temblor ? (p. 103)

C'est ici que se forge cet axiome silésien qui part du vers de Góngora cité en exergue de "Parménides", à savoir que l'écho se propage toujours et succède inévitablement au silence :

El eco, voz entera,
no hay silencio a que pronto no responda.
Luis de Góngora (p. 82)

ce que confirme le distique de "Alegoría -3" :

Como esas voces son
que ya no suenan. (p. 107)

car si la voix ne résonne plus, elle n'en existe pas moins toujours.

Cependant, *Alegoría* ne s'achève pas là-dessus, car c'est alors que, de manière inattendue, illogique à première vue, surgit le dernier poème qui est intitulé : "Retablo de la muerte de Nuestro Señor Jesucristo (Poema para un cuadro)" (p.110-115). Il s'agit bien de la crucifixion du Christ ici clairement nommé. Ce texte a 180 vers ; c'est la première fois depuis 1969 que Jaime Siles donne autant d'espace à la substance poétique, car jusque là il avait fait usage de poèmes et de vers brefs. Il y a donc là une nette innovation formelle qui ne peut passer inaperçue. Ce poème sans strophe s'apparente à la *silva*, mais l'hendécasyllabe et l'*alejandrino* n'y sont pas majoritaires puisque prédominent l'heptasyllabe et le pentasyllabe, ce qui témoigne malgré tout du maintien de la concision langagière propre à l'auteur, même dans un texte qui est un hapax de par son inhabituelle extension. Ce retable ne consiste pas, on s'en doute, en une quelconque bondieuserie ou image sulpicienne et il n'y a ici aucune révélation, aucune conversion du locuteur. Très hétérodoxe, ce poème dont il est dit qu'il est "para un cuadro", ce qui n'est pas sans évoquer le *Cristo de Velázquez* de Miguel de Unamuno, ce poème donc, se place sous le signe d'une mutation de Dieu (avec *D* majuscule) en dieu (avec *d* minuscule) qui permet véritablement de créer des liens, de relier les hommes entre eux, c'est-à-dire de redonner d'autres sens au mot religion (de *religere*). Tout se joue ici sur l'emploi une seule fois du mot *Dios* avec majuscule, avant que ne surgissent dans le texte huit occurrences du nom commun *dios*. Comment cela se produit-il ? Ce n'est pas le moindre aspect de l'hétérodoxie de ce texte que d'attribuer ce long discours poétique à un moi qui est le Christ lui-même, le seul locuteur donc de ce retable. Il ne s'agit ici que d'une longue méditation sur la nature ou l'être du Christ perçu par lui-même. Au début le moi identifie *Dios* à sa propre parole :

Y lo que llamo Dios
que es mi palabra, (p. 110)

ce qui serait parfaitement orthodoxe en vertu du dogme de la Trinité, en revanche, au vers suivant la majuscule de *Dios* est définitivement abandonnée et le locuteur s'interroge sur sa double nature, ce qui reste encore théologiquement concevable :

¿La palabra de un dios o la de un hombre? (p. 110)

mais aussitôt le moi décrète que l'une et l'autre paroles sont toutes deux fiction, *Ficción ambas/ en mi perdurarán*. (p.110), de même qu'il avait nettement affirmé dès les premiers vers que l'homme et sa fiction sont ce qui existe, un axiome décisif :

El hombre y su ficción
que es lo que existe. (p. 110)

Que signifie ici le mot "fiction" ? Le moi dit de la forme qu'elle est l'être — ce que l'on a déjà entendu dans "Parménides" : *Lo que imagina ser/su forma alcanza* (p. 86) — et notre être est le Temps avec *T* majuscule. Plus loin le moi, c'est-à-dire le Christ, se définit comme matière, aucune allusion n'étant faite ici à l'âme :

Soy mi materia (p. 111)

car c'est la matière elle-même qui engendre ou étend la fiction :

Fabulación : no engaño. Ficción de lo imposible,
que la materia extiende en unidad. (p. 111)

Il n'y a ici ni mensonge ni erreur, mais un éloge de l'inventivité de la fiction qui est légitimée, revendiquée. Plus loin encore, la matière apparaît comme la conscience d'une éternité :

Nommer un Dieu sans religion. Lecture de l'œuvre poétique de J. Siles

Y mi materia que el tiempo ha redimido,
es la conciencia de una eternidad. (p. 112)

Le moi interpelle un anonyme *Tú* dont on comprend qu'il désigne tout lecteur du poème ou plutôt tout spectateur passé (*aquel que me miró*), présent ou à venir, qui contemple le tableau, (*el lienzo*) :

Tú me ves en el cuadro, (p. 110)

afin de déclarer une commune identité, la sienne et celle des hommes. L'homme est ainsi valorisé, porteur d'un grand rêve, que peu à peu le discours va formuler, dans la mesure où le moi, le Christ parlant à la première personne, s'identifie totalement à l'homme :

Crezco en la sombra, dios
para llegar al hombre,
para ser con el hombre
su propia identidad
que, distinta, en el aire
mi voz ya le refleja. (p. 113)

Et ici apparaît un thème que d'autres artistes contemporains (Martin Scorsese) et aussi des théologiens comme Hans Kung ont abordé, celui du doute provisoire du Christ en croix, mais Siles fait résolument de ce doute le fondement d'une identité. C'est parce que le moi est matière qu'il doute,

Debo morir en duda de mí mismo
en deuda de mí mismo a mis iguales
porque el temblor del ansia ya me nubla
la fe de un dios pensado en claridad. (p. 113)

Puis le moi affirme clairement qu'il n'est qu'un homme, ce que devraient savoir tous ceux qui le cherchent :

Los pueblos que me buscan, si supieran...
Si supieran que sólo soy un hombre
y que nada sostiene ya mi duda
porque mi duda es algo más que yo.
Es una identidad que os aguarda,
más allá de vosotros ;
en el tiempo.
Porque sólo de tiempo es la materia
y de ésta está hecho el interior.
El interior del hombre es la materia,
por la que soy el centro de una duda. (p. 113)

Le doute apparaît donc comme le substrat créateur de l'identité. Le champ lexical de la négativité : — *la nada que yo soy* (p. 114), *entre la sombra* (p. 115) — se déploie dans le poème pour signifier son contraire : le rêve créateur de l'homme. Serait-on seulement en présence d'une lecture strictement profane de la foi chrétienne et d'une rêverie sur un modèle idéal qui redeviendrait humain sans perdre cet *algo divino* dont parle le moi becquérien dans la *Rima VIII* ? Il me semble nécessaire d'aller plus loin. En effet, le *tú* initial est repris à la fin du poème : le spectateur qui s'inscrit dans un présent permanent, éprouve de la compassion pour la douleur du crucifié (*espina*), et c'est bien la première fois que le mot *dolor* donne lieu à un développement poétique chez Siles. Cette douleur n'est pas le seul fait du moi crucifié, elle est aussi celle de l'homme qui regarde. L'on parvient à l'idée de partage, d'interchangeabilité entre les hommes, de pleine identification à la souffrance de l'autre. L'on n'est plus aussi loin du message du Christ dans le Nouveau Testament, cependant tout cela n'est possible qu'en l'absence de certitude, et surtout s'il existe chez l'homme un rêve qui lui permette d'aller au-delà de lui-même, ce que Siles appelle *otro dios*, qui n'est pas un autre Dieu, mais une autre manière d'inventer davantage. La Cité (*La Ciudad*) dont parle anaphoriquement le moi dans les derniers vers (p. 115) n'est pas la Jérusalem céleste, mais un lieu pour les hommes ensemble. C'est là une autre forme de religion dépouillée de son dogme, mais fondée sur des liens, et qui exige que l'homme imagine sans cesse d'autres signes d'identité. L'on ne peut dire que ce poème parle du sacré car il n'évoque que l'immanence et le profane ; il désacralise même le Christ pour donner au mot *sueño* toute la créativité possible. Au

milieu du texte, deux vers brefs, un heptasyllabe et un hexasyllabe, disent avec concision :

Porque el hombre es el sueño
de una claridad. (p. 112)

puis les deux derniers vers du *retablo*, deux *alejandrinos*, notifient sans ambiguïté et avec davantage d'ampleur, qu'il n'y a que le rêve, exclusivement humain :

Donde no hay otra cosa que el sueño de sí mismo,
porque el hombre es el sueño de una claridad. (p. 115)

Après *Alegoría*, le mot *dios* disparaît de l'œuvre ; on ne relève en effet aucune occurrence dans *Música de agua* (1978-1981), *Columnae* (1987), *Poemas al revés* (1986), *Semáforos, semáforos* (1989). L'écriture célèbre la gloire du langage, les splendeurs d'un univers immanent, dans des formes classiques brèves (sonnets, dizains) et, dans la dernière partie de *Semáforos...*, surgissent de plus longs poèmes hendécasyllabiques où s'allient humour et sensualité au cœur de la ville contemporaine jusqu'ici absente. Puis, en 1999, après dix ans de silence, Jaime Siles publie *Himnos tardíos*¹, où surviennent soudain des changements et une évolution poétiques sans que se perdent toutefois les procédures langagières concises et audacieuses des années 1970. *Himnos tardíos* est une célébration lyrique élégiaque de l'automne, à la fois littérale comme saison et figurée comme moment de la vie humaine. Le locuteur est essentiellement personnel, à la différence des premiers recueils impersonnels ; il reconnaît avoir trop misé sur le langage et trop peu sur la vie :

Debajo del lenguaje me oculté: (p. 60)

No está el poema, no, en el lenguaje
sino en el alfabeto de la vida. (p. 59)

¹ Jaime Siles, *Himnos tardíos*, Madrid : Visor, 1999. Je recommande expressément la lecture de la remarquable traduction de ce recueil par Henry Gil: Jaime Siles, *Hymnes tardifs*, Circe : 2003.

Dans ce recueil de vingt-cinq poèmes, aucun lecteur ne manquera de remarquer la présence de trente occurrences du mot *Dios*, dont vingt-quatre s'écrivent avec un *D* majuscule, tandis que quatre sont le pluriel du nom commun, donc : *Dioses*, *Dioses*, *dioses*, *dioses* (p. 25) ; *Dios* (pp. 25, 27, 28, 28, 28, 28, 29, 29, 31, 32, 32, 32, 36, 48, 51, 53, 53, 60, 68, 69, 70, 70, 80). L'on relève aussi deux emplois de *Señor* à la page 27. Si l'épigraphe qui précède le deuxième temps du recueil (qui a le même titre que lui, "Himnos tardíos") est un vers de Sandro Penna dénué de toute ambiguïté :

io sono senza dio (p. 23)

en revanche, la deuxième épigraphe, de Samuel Beckett, évoque *Dante and the logos and all strata and mysteries* (p. 23). Voici donc deux positions opposées présentées conjointement qui rendent compte de la question de la croyance et de l'incroyance, mais sans aucun choix, simplement en guise de pistes possibles.

L'apparition du pluriel *dioses*, dans le premier texte exclusivement — l'on n'en retrouve plus aucune trace ensuite — pose problème, puisque, dès le premier vers, le locuteur le place à côté de *Dios*, car il ne sait pas ce que sont ces figures qui se présentent à lui. *Dioses* et *Dios* peuvent donc coexister, mais comme hypothèses ; ils ne sont ni équivalents ni synonymes :

Dioses o Dios, una serie
de figuras diversas se me acerca. (p. 25)

Ce sont ces signes qui viennent à la rencontre du moi et non le moi qui part à leur recherche. Peut-être issus d'un vitrail (d'une église ?) et non d'un texte (*No son la página de un libro*), ils apparaissent ensuite essentiellement comme des figures (*figuras*), donc liées à la pratique de l'écriture, cependant le locuteur perçoit la diversité des usages possibles entre les dieux et les figures et l'on peut voir ici une représentation du travail poétique :

Dioses o figuras
o figuras y dioses
o figuras de dioses (p. 25)

toutefois, les vers suivants évoquent une écriture directe du cosmos :

en los signos del aire
escrito por la luz. (p. 26)

Ces dieux, dont on pense implicitement qu'ils sont païens, ne sont là que pour leur pluralité, parce qu'il faut ici suggérer la profusion des signes, la question décisive étant la nécessité du langage et du *trashuz*, c'est-à-dire d'une traversée, d'une transposition, d'où un néologisme, *transyo*, dont il conviendrait de commenter plus longuement la portée poétique.

Ensuite commence la méditation sur l'automne qui blesse à mort les châtaigniers, la beauté immanente des arbres étant notifiée pour que surgisse une approche spirituelle. Désormais, le mot *Dios* est le seul utilisé, au début précédé de l'article indéfini *un* (*un Dios*, p. 27, 28), de *algún* (p.28), puis sans article : *Dios*. Qui est Dieu dans ces textes ? Est-ce le Dieu chrétien ? Là encore s'impose le paradoxe : même si des mots, des formules évoquent le christianisme, ou plutôt l'Ancien Testament (*paraíso, infierno, apocalipsis, expiación*, p. 75), ils sont toujours détournés de leur sens initial ou amputés d'une part de leur signification première. Lorsque le locuteur dit : *Creo/en ti, Señor, dueño de lo imposible*, et : *Señor, dispara, haz blanco sobre mí*. (p.27), il se réfère à cet automne où, à côté des arbres en souffrance, demeure la couleur verte, manifestement créatrice,

Están heridos de muerte los castaños.
Un mundo verde señorea
cuanto de ellos es alrededor. (p. 27)

et ce sont les arbres qui vont nourrir une représentation que le moi interprétera symboliquement pour y découvrir Dieu. On ne part pas d'intertextes, de l'arbre de vie ou de l'arbre de la connaissance, mais littéralement de l'arbre qui perd ses feuilles. Le moi est fasciné par la notion de chute, strictement matérielle, totalement étrangère à la notion chrétienne de faute, de péché et de culpabilité. Bien au contraire, la chute n'est qu'un langage des feuilles et elle apparaît comme une quête de Dieu. Au figuré, cette mort n'est pas le passage du corps à l'âme, mais le voyage de l'esprit au sein de Dieu même, *no es tanto un viaje de la*

materia hacia el espíritu, / sino de éste al interior de Dios (p. 28). Il s'agit donc là d'être à l'intérieur de Dieu, ce qui est très énigmatique pour le lecteur. Mais c'est le poème suivant, le troisième de la série, qui permet par rétroaction de comprendre que c'est le mot *hoja* qui est essentiel, cette feuille qui est promise à la chute. En effet, c'est parce que l'homme est seul qu'il peut s'identifier à cette feuille :

Estamos solos y somos esta hoja (p. 31)
Pones las hojas. Pones
los ojos en las hojas, observas su
caída. Sabes que no tienen caer. (p. 32)

et le regard (observons la paronomase *ojos/hojas*) qui le mène à l'identification avec la feuille le conduit à être Dieu, ceci dans l'instant uniquement (*ese instante*), mais il y a alors une présence de Dieu et littéralement un espace sacralisé, un lieu dit sacré :

En cada hoja hay un instante terso que nos mira :
en ese instante nosotros somos hoja,
en ese instante nosotros somos Dios.
La hoja que tiembla entre mis ojos
transcurre por el instante que la inventa:
es tiempo en ese espacio, y es espacio
en el que se produce la presencia de Dios.
Sagrado espacio el del tiempo de Dios,
las hojas no se mueven : se suceden. (p. 32)

Cependant la feuille, *hoja*, est aussi la page où s'inscrivent les signes, encore que cela ne soit jamais dit de manière aussi claire. Les définitions que le locuteur donne de Dieu, impliquent le *verbum* de la Genèse, mais ce langage n'est que symbolique, non littéral, ainsi dans le deuxième poème de cette même série :

Como la hoja, Dios es un lenguaje que existe sólo
En símbolos;
Dios es un signo puro que habla por señales
y existe sólo donde termina el yo.

Donde termina el yo se inicia y surge el habla.
Allí y no dentro del yo. Fuera de éste :
donde la hoja estaba... (p. 29)

Toda hoja florece en el vacío.
Todo texto también. (p. 29)

Le locuteur ne rencontre jamais Dieu, et d'ailleurs il ne le cherchait pas. Les hymnes tardifs ne sont pas un itinéraire mystique qui conduirait à la joie ponctuelle d'une présence divine, mais un trajet spirituel non religieux qui est déterminant pour le passage à la poésie : peut-être celle-ci est-elle d'ailleurs la vraie religion du moi. Le moi choisit l'ascèse, la dépossession, et non pas la purgation mystique, afin seulement de parvenir à la parole, parce que le poème n'existe qu'au prix d'un dénudement du moi. Dans un autre poème il dit : *Me despido de todos y de todo, /no de vosotros sólo: me despido, sobre todo, de mí* (p. 77) et l'on voit qu'il y a bien autre chose dans ce livre que la mélancolie due à un automne intérieur. Nous assistons à la résolution d'une crise poétique: si le moi avoue qu'il s'est caché sous le langage et a cru y trouver une parfaite traduction, de même que dans le "De vita philologica" il reconnaît avoir connu la jouissance de lire et de traduire le latin, c'est aussi pour assumer la diction lyrique de tonalité élégiaque de la douleur, ce qu'il n'avait jamais fait jusqu'ici, d'où le poème "Muerte por teléfono" : *No, no es dolor lo que siento: soy yo que ya no existo* (p. 81), d'où aussi ces longs poèmes qui sont autant de *silvas* (comme le "Retablo") et l'usage cette fois-ci de vers longs, tels que l'*alejandrino* et l'hendécasyllabe, ou de formes hors métrique qui réunissent deux vers classiques.

Tout est-il résolu ? La poésie ne le prétend pas et d'autres poèmes du recueil posent d'autres questions. Dans "Divagación" (une *endecha* heptasyllabique), la définition de l'âme laisse entrevoir un Dieu destructeur, une entité toute-puissante qui supprime ou annule arbitrairement :

[...]. El alma

es esta sensación de ser
y... no ser nada

con que Dios se nos bebe
como un vaso de agua. (p. 48)

Cependant, le terme qui suscite la plus grande perplexité est *resurrección*. Certes, “La mañana de mayo” évoque un matin de printemps qui est une renaissance (cette matinée est qualifiée de *resurrecta*), et elle est une image de la résurrection, mais que veut dire le locuteur, à la fin de ce même texte, lorsqu’il affirme que toute mort est résurrection : *A cierta altura de la vida / toda muerte es resurrección*: (p. 45), et surtout lorsqu’il conclut de la façon suivante :

El tiempo nos enseña que el cuerpo es
la única verdad, pero no la única posible. (p. 45)

Dans “Memoria del disfraz”, la supplique du locuteur semble relever de la foi chrétienne :

Pido a Dios que si mi cuerpo resuscita,

mais les vers suivants réinventent la donne :

lo haga, a ser posible, en otra alma.
No en ésta que ahora soy ni en las que he sido
en tantos laberintos de palabras. (p. 60)

car le mot *alma* devient ici pluriel (*en las que*), alors que cette âme se trouve pourtant à l’intérieur du moi individuel, ce qui est bien hétérodoxe dans ce contexte chrétien de la résurrection, qui, au bout du compte, apparaît essentiellement attachée à des choix de langage dont le moi ne veut plus, ce qui signifie que l’âme n’existe que par le langage, autre point peu orthodoxe. Enfin, dans “Partida de ajedrez”, qui évoque le jeu d’échecs, symbole de la vie humaine, sont notifiées la *libertad de Dios*, la *mano de Dios*, et, surtout, à la fin de la partie, le moi se demande si Dieu est son partenaire, ce qui pourrait être lu comme une référence à la grâce et à la prédestination, mais l’on ne sait que conclure lorsque survient le dernier vers :

La partida termina en resurrección. (p. 53)

Quel sens a le mot “résurrection”, très inattendu à la fin de ce poème qui constitue une célébration de la perte, *nuestra máxima victoria* (p. 52) ? Est-ce une manière de nier la liberté ou au contraire une affirmation résolument optimiste, malgré tout ce qui a été dit ?

Il nous faut donc accepter l'incertitude comme principe créateur. Le poème “Dios en la biblioteca” (p. 68-70) est de ce point de vue d'une richesse particulière. Le moi travaille dans la bibliothèque de son université, mais Dieu est là, à la fois lointain et proche, qui est celui qui nous lit, nous écrit, nous efface, mais qui laisse aussi ce poème sur la table. Destin ? Hasard ? Dieu chrétien ? Nous ne le saurons pas. Mais le locuteur parle de cette *visita de Dios* (p. 70) qu'il reçoit ou subit-il ne le sait pas lui-même-et ces termes ont un sens relativement circonscrit, comme d'ailleurs ceux du titre : “Dios en la biblioteca”, la localisation conduisant à une présence clairement affirmée à travers même sa radicale absence car le Dieu à peine nommé se dérobe, s'échappe. Toutefois, dans ce texte, un autre mot me paraît plus essentiel : *el lector*, qui est d'abord le pronom sujet *tú*, puis le substantif *el lector* (deux occurrences), enfin le vocatif *lector* que le locuteur interpelle dans les derniers vers avec une véhémence insistante. Le poème n'est écrit que pour un destinataire : le moi établit ainsi des liens décisifs avec l'inconnu pour qui il accepte de transcrire ce message venu d'une entité appelée *Dios*. La poésie est donc bien ici une forme de religion, mais il ne s'agit pas d'établir un culte et des rites car ce *Dios* ne suppose aucune parole d'adoration, aucun dogme, aucune église. Et l'on retrouve encore la négativité créatrice et le nihilisme qui sont apparus bien des fois dans l'œuvre. Il y a une sorte d'égalisation entre les protagonistes, tous liés par l'idée de la limite ou de l'annulation, Dieu lui-même ayant le même statut grammatical que les autres éléments de la phrase :

Tú, yo, el lector, el poema,
la vencida luz de la tarde, Dios, la biblioteca,
todo invita a un muy breve momento de entusiasmo,
sereno escalofrío, laberinto y desesperación.
Todo aquí es recuerdo de una muerte minúscula.
El poema, también :
en él todos estamos muertos, como ahora,

¿me entiendes bien, lector ?, ¿me entiendes ? (p. 70)

Il y a là une adhésion ou du moins une soumission angoissée à l'évidence de la douleur et de la mort : d'autres textes le disent et Jaime Siles revient au concept de néant dont il affirmait dans son œuvre antérieure qu'il était sonore. Renouveler en profondeur sa poétique conduit le moi à se dépouiller de plus en plus, et à imaginer la non-existence qui, en ce cas, serait encore le langage de Dieu, car, même dans son absence, Dieu sera toujours le Verbe, ainsi dans le poème intitulé "Ángulos muertos" :

Donde no exista nada.
Donde sólo la nada
sea el idioma de Dios.

En esta nada pura
donde vive el poema (p. 80)

mais ni le néant, ni le non-être ne se confondront avec le mal, absent de l'œuvre qui ne parle que de la matière et qui ne contient aucune éthique explicite.

Concluons. Peut-être Siles est-il l'héritier de Juan Ramón Jiménez (l'œuvre ultime), de Miguel de Unamuno (*Cristo de Velázquez*) et de José Angel Valente (les derniers textes), mais il y a là un trajet personnel, une écriture autonome que l'on interprétera en vue de recherches ultérieures. Les hymnes tardifs de Jaime Siles se plaçant sous le signe d'un démenti métapoétique et d'un renouvellement poétique, donc d'un dépassement, l'emploi risqué du terme *Dios* me paraît très fécond dans la mesure même où il reste toujours paradoxal. Le mot implique a priori des connotations de maximalité, mais ici c'est une forme vide, souple, susceptible d'accueillir des contenus très divers, parfois des échos du christianisme, mais à d'autres moments des signes qui lui sont contraires. Si *Retablo* inventait une version hétérodoxe de la crucifixion, c'était pour créer des liens entre les hommes à partir de leur douleur commune. Plus de vingt ans après, *Himnos tardíos* resserre les liens avec les hommes et magnifie le rôle de la poésie, faite pour les lecteurs car elle les sauve du désespoir, même si la *sensación de nada* (p. 82) va de pair avec l'idée, inévitable et douloureuse, de cet incompréhensible autre ou de quelque

Nommer un Dieu sans religion. Lecture de l'œuvre poétique de J. Siles

chose d'autre qui, hors de toute religion, de tout dogme et de toute église, entre absence et présence, sera toujours inconnaissable, mais peut passer par la nomination poétique de Dieu.

