

CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^{ème} SIECLE

HISPANISTICA XX

TRAVAUX I

HOMMAGE à J. GUILLEN
ET
MÉLANGES

2



UNIVERSITÉ DE DIJON

AXIOMES ET CELEBRATION DE L'ETRE DANS CÁNTICO

Marie-Claire ZIMMERMANN.

PARIS IV.

. LE LIVRE DES SYNONYMES ET DES EQUATIONS

Le fondement du Cantique guillénien de 1950 est un postulat de nature exclusivement ontologique. Après trente ans d'écriture, le premier poème, Mas alla, répète à satiété ce que l'avant-dernier, El aire, (texte de 1945) proclame avec la même intensité : l'auteur, celui qui dit Yo, celui qui porte témoignage sur sa propre expérience, ne prétend qu'être (Ser), - ser nada más, Más allá, (p.18), - autrement dit, selon une rigoureuse synonymie qui s'est établie et développée à travers tout le livre, vivre (vivir, vida) - vida, vida nada más, reprend-il dans El aire (p.511). Mais qu'est-ce que vivre ? Le poète propose, en les faisant alterner, des équivalences de l'être et du vivre. Il introduit d'abord le concept qui, sous forme de postulat, vient enrichir le réseau des synonymes de l'être : le verbe à l'infinitif ou conjugué à la première personne de l'indicatif instaure la prééminence de l'être du Moi :

Soy, más, estoy. Respiro.⁽¹⁾

Puis surviennent les modalités du vécu immédiat et quotidien : ainsi voit-on à l'oeuvre un corps qui est à la fois et en même temps âme, le Moi profond coïncidant avec la surface lisse de la peau, avec l'extériorité accessible aux sens

Gozo de gozos : el alma en la piel,⁽²⁾

ce qui implique un abandon décisif et définitif de la dichotomie platonicienne âme/corps ou plutôt de la transposition juéo-chrétienne de cette dualité. L'être réel dont parle Guillén (ser de veras real, p.19), s'institue dans un corps doué d'âme ou dans une âme douée de corps. Au lieu de juxtaposer les deux substantifs cuerpo - alma, le poète propose un autre

(1) Más allá, I, I, p.19.

(2) Anillo, 2, p.171.

synonyme de ser et vivir : la esencia. Etre réellement signifie accéder à l'essence. L'existence est indissolublement liée à l'essence, elle la suppose nécessairement et en constitue la preuve irréfutable. Si le poème célèbre initialement le postulat ontologique, c'est ensuite l'évidence phénoménologique qui illustre, éclaire et refonde l'a priori de l'être. L'ontologie précède poétiquement la phénoménologie, mais elle en procède conceptuellement et s'en accompagne dans la diction sans équivoque de l'immanence à travers la texture du cantique guillé-nien, où peu à peu s'établissent les définitions

Ser, nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡ con la esencia en silencio
Tanto se identifica (1)

L'affirmation ontologique engendre un mouvement infini vers le phénoménologique, mais toutes les formes poétiques se référant aux phénomènes de la vie immédiate sont déjà engagées vers une élaboration de la formule ontologique, elles la contiennent et la mettent en lumière à travers différentes procédures de langage. Le postulat fondateur du cantique de 1950 est, selon nous, ce Respiro, creo, que le poète place dans les cinq dernières syllabes d'un octosyllabe de El aire :

¡ Anheló de transparencia,
Sumo bien ! Respiro, creo. (2)

où il juxtapose la cause phénoménologique (Respiro) et l'évidente déduction ontologique (creo). Certes, c'est bien du premier concept qu'émane le second et l'ergo du cogito ergo sum cartésien est ici sous-entendu, mais la virgule qui sépare les deux verbes ne signale pas seulement la relation de cause à effet, elle désigne aussi une identité de la fonction grammaticale, une rigoureuse synonymie entre les deux termes, une égale valeur de l'existence et de l'essence. C'est parce qu'il respire

(1) Más allá I, I , p. 18.

(2) VIII , p. 511.

que le Moi est ; il respire et croit ; il respire ou croit ; le poétique n'existe que dans le mouvement instauré par la présence de la virgule. L'être vivant s'explore pour se réaffirmer comme tel dans un incessant surgissement de synonymes, créateurs de nouveaux réseaux conceptuels, à leur tour annonciateurs de nouvelles équivalences.

Les postulats et décrets guilléniens intègrent et résolvent de nombreuses contradictions, en détournant les habituelles et tacites significations d'un vaste héritage culturel européen. Le livre tout entier dépasse la traditionnelle opposition entre immanence et transcendance, mais en se séparant des philosophies qui, tant contemporaines qu'anciennes, ont proposé une solution unique au problème de l'être. A première vue l'immanence guillénienne fait fi de toute transcendance. Or elle s'allie de manière surprenante au concept omniprésent d'absolu. La certitude théorique de l'être équivaut, en effet, pour Guilléni, à une foi définitive en l'être : le creo du Cántico est à tout prendre un authentique credo et le vocabulaire de la foi occupe une place exorbitante dans le chant ontologique. Le titre lui-même est bien l'atout-clef de l'acte de foi : Cántico. Fe de vida. Or cet absolu qu'est la réalité de l'être, cette realidad, qui fait l'objet d'un désir infini, va de pair avec la proclamation d'une finitude que le poète revendique non pas seulement comme état inévitable du Moi, comme phénomène propre à la condition humaine, mais comme terme capital de la création ontologique. L'homme ne dit pas l'Etre illimité malgré les limites de la personne, il célèbre l'Etre illimité dans, avec et par les limites de la personne.

Yo ajustado a mis límites :

El ser que aquí yo soy, sobre esta cumbre, (1)

Comment concilier infini et fini ? Comment le macrocosme cotoie-t-il le microcosme ? Et quel est cet ici-bas dont la définition se pourvoit d'un vocabulaire emprunté au champ sémantique de la limite : marges, bornes, frontières, lignes d'horizon où se

(1) Luz natal, 4, p.340.

rejoignent des surfaces ? A-t-il à voir avec un hic et nunc ? et dans ce cas l'oeuvre ne recèlerait-elle pas quelques traces d'un retour implicite à la métaphysique, d'une tension imaginaire vers le dieu caché, signe de l'Un, Oméga où tendraient à se concentrer les forces ascensionnelles d'un monde en lutte avec le néant ?

Lucha el ser con la nada. (1)

Ou bien cet aquí mismo qui préside au déroulement de la quatrième partie de Cántico n'est-il pas l'équivalent du das ein heideggerien qui, de la finitude crée un dépassement du Moi, autrement dit l'être au monde, en lequel se rejoignent l'immanence et la transcendance, puisque le Moi temporellement limité crée un infini projet vers l'avenir ? En s'écartant des voies philosophiques et théologiques que sa culture lui ouvrait, Guillén n'a-t-il pas cependant utilisé divers langages dont se prévalent la philosophie et la théologie afin que l'immanence, essentielle par définition dans Cántico, se transmue en un acte plus essentiel encore - (l'être devient ainsi un être plus, autrement dit un plus-être) - : l'acte d'écriture que le poète décide d'assumer de manière totalement libre

¡ Cuántas verdades ! Sea la tarea.
Si del todo vivir, decir del todo. (2)

et qui est création infiniment révélatrice de la création, ce qui laisserait place à une nouvelle transcendance, celle de la Poésie ? L'immanence n'est-elle pas inexorablement assiégée par la transcendance ? Peut-on parler d'une immanence transcendante ? La poéticité ne consiste pas en une projection au-dehors ou au-delà du réel, mais en une consommation de l'être par le biais d'une parole fidèle à l'être. L'objet poétique marque un accomplissement : matériellement fini comme l'homme, son créateur, il est l'immanence d'une immanence. Toutefois, détenteur d'une pluralité de lectures, création en marche, il transcende son auteur ainsi que la matière dont il est fabriqué. Ou plutôt

(1) Los balcones del Oriente, 4, p. 332.

(2) Vida extrema, 4, p. 389.

il est complément d'être de ce qui est déjà, donc non transcendant. S'il transfigure c'est pour mieux inaugurer, s'il révèle c'est pour nommer des énigmes, et s'il se veut intelligible c'est pour inventer ses propres réalités : la transcendance est niée alors même qu'elle est en voie d'instauration. Cette double vérité s'inscrit exhaustivement dans le texte :

Hombre como nosotros
 Avido
 De compartir la vida como fuente
 De consumir la plenitud del ser
 En la fiel plenitud de las palabras. (1)

. DIEU ?

Le Cantique est un univers sans Dieu ni dieux et tout d'abord un lieu où l'être reste totalement étranger au Dieu chrétien. Guillén s'est souvent exprimé sur son tranquille délaissement de la foi, sur sa rupture tacite avec l'éducation chrétienne qui fut la sienne, celle d'un jeune bourgeois né à Valladolid en 1893. El argumento de la obra ne laisse subsister aucun doute à ce sujet. L'incroyance n'a suscité aucune diction nostalgique, et moins encore de déchirement dramatique. Dieu est absent du Cantique il n'apparaît jamais comme créateur du monde et l'allusion à "el creador" dans Paso a la aurora (2, p.107) ne renvoie aucunement à la Genèse biblique, mais de manière humoristique à une entité imaginaire destinée à intensifier la diction du processus de création : le créateur pressé d'inventer un monde conforme à son désir ou à son rêve n'est utilisé que comme résidu mythique, non comme dieu mais comme acte en soi, comme comportement en vue d'une production controlable. Le poème intitulé Sábado de gloria (2, p.122) n'est pas un hymne chrétien au ressuscité. Ce texte n'implique aucune adhésion à la foi chrétienne. Il consiste en une célébration profane d'un être qui est humainement le signe d'un paroxysme d'être. La victoire du Sauveur est celle d'une fidélité à l'être, et pour les hommes, quels qu'ils soient, (croyants ou

(1) Fin de este Cántico, p. 527.

non), une autre raison de partager l'espérance. Navidad (2, p.200) n'est pas non plus un cantique chrétien. Le poète n'y chante la naissance du christ que comme réalisation totale mais non métaphysique d'une espérance. Le nouveau-né ne porte pas le nom de Jésus : il n'est que criatura soberana. En suscitant les offrandes des hommes il les sauve véritablement, mais ici, sur cette terre métamorphosée en ciel et dont les chemins ne sont que terrestres. Le Moi guillénien n'est pas un dieu. Il ne se qualifie de "divino" que dans la mesure où il a qualité d'absolu, mais cela est aussi vrai des moindres objets inventés par l'homme et des formes les plus restreintes du microcosme. Le profane n'a droit à la sacralisation que dans la mesure où il devient objet du cantique, lorsque le célébrant en fait l'éloge par le biais d'une liturgie de la parole qui a valeur d'absolu, en dehors de toute adhésion religieuse au Dieu chrétien. Le Moi guillénien est résolument agnostique, mais il échappe surtout à sa culture chrétienne par une praxis totalement étrangère au péché originel, en se déclarant, comme le cosmos tout entier, pleinement innocent. Le Moi ne se livre pas à l'évocation d'un Age d'Or ou d'un paradis d'avant la faute, pas plus qu'il ne met en cause l'acte profanateur ou transgressif qui aurait prétendument mis fin à l'harmonie première de la créature humaine. Le paradis est ici même, et le Moi y goûte maintenant la saveur de l'absolu. L'être, profane par décret guillénien, objet de désir et de quête, en même temps que certitude, est synonyme de plénitude (De consumir la plenitud del ser, Dedicatoria final) toujours ultérieurement renouvelable. L'absolu et le relatif cohabitent, tandis que le profane et le sacré s'incarnent dans cette foi identiquement partagée par le coq qui chante joyeusement le credo ontologique et par le poète qui manifeste son plein accord dans l'interpellation directe

Canta, gallo jovial
Canta con fe. Te creo. (1)

(1) Buenos días, 3, IV, p. 282.

Le livre est avant tout l'oeuvre d'un homme qui parle de lui-même, de son expérience donc de sa croyance, et qui adhère sans réserve à ce qu'il est, autrement dit à l'être. Le Moi n'est ni égoïste ni égotiste : il ne se nomme pas dans le texte en tant que Jorge, car il se dit homme parmi les hommes, et proclame l'égalité de chacun et de tous à être pleinement. Cántico est donc le livre du Yo, le Moi apparaissant sous la forme du pronom personnel à la première personne, donc, en espagnol, comme signe de renforcement, d'intensification, (p.40, 83, 136, 156, 157, 173, etc.), sous la forme du pronom réfléchi (para mi, p.39), ou du pronom et de l'adjectif possessifs, (Mi atención, p.95 ; verano mío, será mía, p.29...) et par l'intermédiaire de très nombreux verbes à la première personne du présent de l'indicatif, dans des questions, exclamations, brèves sentences négatives ou affirmatives, - jugements, observations, déductions - qui témoignent d'une attention sans cesse revendiquée, d'un regard continuellement en éveil, c'est-à-dire en quête d'extase. L'omniprésence du Moi effusif n'implique pas seulement l'existence poétique de l'être comme étant. Guillén ne juxtapose pas ses impressions, ses émotions ou ses passions. L'être ne relève pas d'une somme de modalités : chaque expérience livre globalement la radicalité ontologique, et cette révélation consiste en un dépassement du Moi par la conscience d'appartenir au Tout et de le créer perpétuellement. Etre suppose une culmination elle-même promise à d'autres culminations, d'où la place de la cima et de la meseta dans la géographie poétique guillénienne

Ventura es siempre cima. (1)

. LES FÊTES DU CORPS

La démarche ontologique n'est jamais entreprise sous le signe d'une mutation du visible en invisibilité, ou du réel en une instance idéale. L'être incarné dans les êtres est bien l'être infini, le principe ou la substance une, mais il consiste aussi en une jouissance de l'étant dont la quantification

(1) 1, II, p. 74.

est inséparable de la qualification. Le poème se doit de clamer un crescendo du vécu et du senti, par lequel s'établit textuellement l'être qui est, par définition, apogée ou paroxysme. D'où la diction conjointe de la sensation et de l'illumination, toutes deux en voie d'infinitude. D'où la célébration du Moi par le Moi, et l'instauration de fêtes quotidiennes du corps, c'est-à-dire de ce tout composé de chair et d'âme qui, par le plaisir, accède à l'être : la fête païenne, toute vouée au triomphe de l'immédiateté, est donc une intronisation ontologique. La diction poétique consiste dès lors en une alternance entre le verbe à la forme active qui désigne les actes du Moi, les processus de dynamisation du corps, l'évaluation des énergies mises en jeu, et d'autre part le verbe à l'infinitif qui permet au lecteur universel de participer à l'être en création. Le Moi qui nage dans la mer indocile, et affronte le labyrinthe des profondeurs, proclame en émergeant l'émergence de l'être, non point la seule joie individuelle, mais la certitude en soi, dépersonnalisée, de l'être :

Yo quiero sólo flotar,
Aparecer, un respiro.

¡ Aparecer en el ser
Y ser entre dos olvidos ! (1)

Ce corps, créateur de concepts - ainsi le moindre geste suscite-t-il une allégorisation ou une subjectification, la plenitud, la alegría, asombro, ... - n'énumère pas ses plaisirs, pas plus qu'il ne les hiérarchise. Quelques-uns d'entre eux s'imposent de manière délicieusement obsédante, selon l'aveu du poète, mais tous suscitent les mêmes procédés d'intensification. Tout plaisir guillénien tend vers un absolu. Ce corps qui se définit comme corps viril est implicitement un corps jeune - la vieillesse est absente de Cántico alors qu'elle s'inscrit dans Clamor sous forme de regrets et de déploration -, dans la plénitude de ses capacités physiques et qui jouit de proclamer les réalisations, les manifestations de ses facultés les plus élémentaires, celles qui nous paraissent les plus instinctives :

(1) El aparedido, 5, II, p.467.

respirer est un bonheur (pp. 19, 127), et non ce fatal automatisme que tout homme possède et oublie. L'instinct lui-même est pourvu d'être. La glissade vers le sommeil inconnu qui pour la plupart des vivants représente une part absente ou morte du moi, devient chez Guillén une expérience privilégiée, voulue, préparée, rêvée, ou du moins consentie, assumée comme signe d'une permanence ontologique.

Con sus gravitaciones más umbrías
Reténgame la tierra,
Húndase mi ser en mi ser :
Duerma, duerma. (1)

Les plaisirs quotidiens de la bouche, les moins exceptionnels qui soient, puisqu'ils sont Normalidad aguda (Mesa y sobremesa, 2, p.136), donnent lieu à une large poétisation qui essaime à travers tout le livre, et qui consiste en une apologie de l'avidité comme accès privilégié à la lucide et rigoureuse conscience d'être. A la fin du repas, les fruits, la fumée de la cigarette instaurent un espace créateur où, par le biais du plaisir, le Moi conçoit et dit une infinie capacité d'être ; de même le rebord de la tasse de café déclenche une sensation qui est une illumination pour l'esprit :

Se redondea el borde de la taza
También para la mente.

Lúcida ante el café, se da al presente,
Y a la verdad se abraza. (2)

Les titres de plusieurs textes mettent en évidence la place du manger et du boire dans le cantique guillénien. Toute nourriture est ici immédiate, accessible, commune : eau (Vaso de agua, 3, I, p.231), vin (Copa de vino, 3, 1, p.231), pain (Pan, 3, I, p.233), etc., mais son élémentarité est le signe du désir et du plaisir absolu. Le poétique ne corrige pas l'instinct, il coïncide avec lui, à tel point que le pain n'est plus substantivé, mais substantif, la substance devenant

(1) Quiero dormir, 4, p.437.

(2) Mesa y sobremesa, 2, p. 137.

catégorie grammaticale, et l'être se manifestant à la fois comme existence et essence indissociées

El pan, el pan substantivo. (1)

Les yeux sont les instruments décisifs d'un accès total à la révélation ontologique ; plus qu'ils ne contemplent ils perçoivent les assauts de la réalité, réagissent et agissent. Toutes les fenêtres de ce livre permettent et engagent l'exercice du regard, ouvrant au Moi un monde de prodiges. Mais tandis que l'oeil édifie, le corps se livre à d'autres plaisirs, ceux que bras, mains et jambes réinventent perpétuellement, avec une égale tension vers l'être, encore que le côté arbitraire, ludique, culturel, l'emporte ici sur les nécessités vitales ou primitives. La main qui touche, tâte, explore,

Yo los toco, los uso. (2)

est célébrée dans tout le livre pour son infini pouvoir de créer des sensations, et, dans Advenimiento en particulier, comme instrument de la liberté absolue, celle du poète qui dispose, (au sens aristotélicien de ce mot, c'est-à-dire qui invente une dispositio), des mots pour exprimer à la fois l'essence et l'existence :

——— La mano
Dispone, dios ligero,
De esta luna sin año. (3)

La lune d'avril du premier quatrain devient au cinquième et dernier quatrain, lune sans âge, éternisée par la parole mais de ce fait restituée à la plénitude de l'existence, hors des atteintes destructrices du temps, donc belle, jeune, et resplendissante.

Le Moi est aussi ce Cuerpo veloz (5, II, p.470) qui court, saute, bondit, tandis que El distraído marche et fredonne au

(1) Pan, 3, I, p.233.

(2) Más allá, 1, I, p. 21.

(3) Advenimiento, 1, I, p.48.

bord de l'eau (2, p.194) : la gestualité révélatrice de plaisir se dit ou se dicte dans des textes qui la miment et la chantent. Le poème se transforme en un corps qui tout entier se livre à un rythme : celui-ci se fonde sur la symétrie syntaxique, et lexicale, la répétition des refrains, la mise en évidence d'onomatopées afin de proclamer à satiété le triomphe de l'être. Viento saltado est un chant qui, parfois, s'articule comme une chanson

¡ En el viento, por entre el viento
Saltar, saltar
Porque sí, porque sí, porque
Zas (1)

Le moi s'y adonne sans réserves au plaisir de courir, sauter, bondir dans et avec le vent, mais pour que s'instaure l'être plénier dont le signe le plus évident est ici l'utilisation de la lettre S majuscule. Cette lettre s'impose, en effet, dans tout le texte comme son et graphie exceptionnellement signifiants : substantifs au singulier ou au pluriel, verbes, prépositions, adjectifs démonstratifs et possessifs, dans tous les lieux stratégiques divers, mais elle est surtout commune aux mots Saltado (ou saltar) et Soy qui renvoient à l'acte physique et à l'être :

¡Cuerpo en el viento y con cuerpo la gloria !
¡Soy
Del viento, soy a través de la tarde más viento,
¡Soy más que yo ! (2)

. UN NOUVEL EROS

Les fêtes évoquées jusqu'ici n'engagent fondamentalement que le Moi, ou plutôt que la stricte individualité guillénienne. Il en est d'autres qui impliquent la présence et l'intervention de personnes extérieures au Moi. L'acte érotique en est une puisqu'il met en scène deux êtres : s'il donne naissance à la parole ontologique celle-ci ne s'ordonne-t-elle pas autour d'un statut particulier et n'implique-t-elle pas une réévaluation des concepts d'immanence et de transcendance ?

(1) Viento saltado, 2, p.145.

(2) Ibid., 2, p. 145.

Le corps du Moi est ici a priori corps sexué, dont la main est instrument potentiel de caresse (p.92), corps d'homme avons-nous dit, qui se dit tel face à un corps féminin lui-même proclamé en tant que tel, féminité absolue, sujet et objet de désir pour l'autre sexe. Les deux corps (chair/âme) se rencontrent sous le sceau de l'évidente nécessité, et leur face à face qui devient corps à corps, s'inscrit dans le texte comme lieu de la création ontologique. Tout onanisme, toute homosexualité sont absents de l'Eros guillénien : un homme et une femme se découvrent, l'Auteur et l'Autre, homme et femme éternels, Adam et Eve non coupables d'un eden réel et non mythique. Le couple-fidèle aux normes - instaure son paradis dans une chambre qui a tous les caractères d'une chambre ordinaire. C'est dans la banalité même de leur situation et parce qu'ils n'ont aucun besoin de commettre des transgressions que les amants (qui sont des époux), inventent l'être. Autrement dit nous assistons-là à un aménagement et à une revitalisation des topiques que le poète reprend à son compte dans de nouvelles structurations.

La femme donne lieu, comme dans toute poésie amoureuse, ancienne ou contemporaine, à une célébration, mais celle-ci se démarque de la tradition par l'abandon de tout statisme, par la mise en place d'une dynamique qui se substitue à l'habituelle contemplation. Le corps n'est point non plus cet inventaire de tous les lieux possibles, qui fut le propre d'un Neruda ou d'un Eluard. Guillén ne chante qu'un élément du corps à la fois seins, malicieusement métaphorisés dans Salvación de la primavera :

Sí, ternura o Vosotros
 Soberanos, dejadme
 Participar del orden :
 Dos gracias en contraste. (1)

nuca, (p.403), hombros (403), rodillas (403), labios (308), brazos (259), melenas (236), líneas curvas (25), blancura (25), etc., mais beaucoup plus que des lieux précis du corps, il nomme le geste accompli, l'hypothétique démarche impliquée par la

(1) 1, III, p. 98.

moindre allusion au corps. Le visage n'apparaît pas, car l'eros ne saurait se limiter à la diction d'une personne unique qui exclurait toutes les autres. Ce visage reste à imaginer. Sa description importe peu puisque le poème consiste en un éloge de l'omniprésence, en une transfiguration d'un nu absolu. Ce nu n'est jamais un tableau que le célébrant pourrait posséder en le contemplant : il se crée d'abord de manière incertaine, puis acquiert des contours et s'impose triomphalement comme forme, donc comme être réel, (Desnudo, 2, p.176). Le corps féminin n'est plus celui d'une toute-puissante mère ou déesse, moins encore celui de la fascinante et corruptrice maîtresse baudelairienne, pas davantage celui de la compagne d'un combat. Ni inspiratrice ni muse, la femme est un corps actif, capable d'incitation et d'invention, une partenaire qui n'est pas seulement objet passif et subissant, mais sujet créateur strictement égal au Moi. Souvent d'ailleurs l'on ne sait pas, dans le poème, à quel corps appartiennent ces bras, ces mains, ces pieds amoureusement évoqués. Chaque corps n'est vraiment corps que dans la mesure où il est capacité avec l'autre corps, pour l'Eros : *nuestras manos* (p.403), *los brazos* (251), *los labios* (308), *los pies* (324), etc.

Certes, en affirmant que le Moi et le Toi se rejoignent pour faire place au Nous (p.96), Guillén accepte tacitement, en 1936, avec Salvación de la primavera, un topique qui devint plus tard une constante chez les poètes de l'engagement, et qui consiste non pas en l'aventure des amants, mais en la Geste d'une nouvelle entité créatrice dépassant infiniment les deux individus en symbiose. Le poète, toutefois, inclut le topique dans des réseaux de signes qui l'absorbent, le réorientent vers d'autres fonctions inattendues. Ainsi les amants guilléniens ne se soumettent-ils à la fatale nécessité des cycles cosmiques - cliché par excellence de la tradition poétique amoureuse - :

A un poder te sometes,
Férvido que me invade. (1)

qu'après un prologue composé de deux mouvements de cinq quatrains, où le Moi a identifié et nommé l'être, d'abord sous la forme du

(1) Salvación de la primavera, p. 96.

Toi, puis sous la forme d'objets quotidiens, "prodigieux mais non magiques", enfin sous la forme du paysage solaire extérieur. Seule donc la claire conception de l'unité ontologique autorise l'entrée dans la vie charnelle, pour qu'à son tour celle-ci conduise au dévoilement de l'être. L'eros découle du postulat initial de l'oeuvre, de l'équation première qui crée l'équivalence entre l'essence et l'existence.

Le corps étant un (= âme/corps)(corps/âme), l'acte érotique n'est qu'acte des corps_âmes ou âmes_corps, ce qui implique l'unicité du plaisir et le rejet définitif du topique de la scission entre la jouissance charnelle et le malheur spirituel. Le mythique après l'amour dont Mélibée elle-même exprima l'amertume n'est pas nié ici en tant qu'instant, mais il est pourvu de significations nouvelles, non topiques, qui sont autant de manifestations et réitérations de l'acte de foi initial. L'angoisse n'est plus acceptée comme une conséquence inévitable de la dualité corps-âme. Elle est éliminée et remplacée par l'extase, mais la solution réside comme toujours en un rejet de la transcendence que les amants topiques recherchent comme substitut à l'acte, et en l'imposition de l'immanence, c'est-à-dire des limites librement nommées et intégrées au poème :

¿ Lo infinito ? No. Cesa
 La angustia insostenible.
 Perfecto es el amor :
 Se extasía en sus límites. (1)

La vie charnelle guillénienne, qui autant que chez Claudel, est le lieu par excellence de l'exultation, ne donne jamais accès à une métaphysique. Il n'est point ici d'Ysé "ou d'idée chevelue" qui ouvre la voie au divin et à l'au-delà. L'eros ici et maintenant demeure le seul espace absolu : il coïncide avec l'être.

Quel est cet acte ? Plaisir extrême du jeu gestuel, mais sans que s'inscrive pour autant dans le poétique aucune recette ou prouesse - (Guillén se détourne ainsi de la tradition et de l'héritage de l'Ars amandi) - l'amour physique est renouvelable, mais autrement, et à l'infini. Il s'exprime par une écriture

(1) Salvación..., p. 100.

mimétique : Salvación de la primavera est un hymne qui transpose les préludes amoureux, (fantaisies, caprices, trouvailles), puis se construit comme la rencontre des corps, par l'instauration verbale du délire (afán, delirio, furia), et culmine enfin avec l'orgasme dans une tentative maladroite de définition (les substantifs ne suffisent plus et sont remplacés par des adjectifs dont la banalité cède le pas au mot qui seul peut qualifier l'eros absolu)

Furia aun no, más afán,
 Afán extraordinario,
 Terrible que sería
 Feroz, atroz o ... Pasmó. (1)

Enfin, conformément au principe de la réinvention poétique de l'acte guillénien, le texte ne s'achève pas sur un de.crescendo mais par une proclamation triomphante de l'être qui réside en une série d'interpellations au Tu.

L'animalité est ici pleinement revendiquée, car elle fait partie de la foi en l'être ; elle est même l'apanage ou la conquête :

Triunfo habrá para los dos,
 Gocémonos. ¡ Oh, no hay burla
 Contra la fe ya animal
 De toda la criatura ! (2)

Mais si le plaisir ne peut s'ériger qu'en "fureur d'être", et si la tentation hédoniste se trouve systématiquement refusée dans le cantique guillénien, ainsi par l'image de ces femmes entrevues à l'angle d'une rue citadine :

Mujeres fugacísimas
 Ráfaga hacia el deseo,
 Un ocio vagabundo ...
 ¿ Qué es lo que yo no quiero ? (3)

le plaisir n'est-il pas chez Guillén ce souverain Bien qu'Epicure oppose au souverain Mal et n'est-il pas au bout du compte une fin en soi ? Ne donne-t-il pas aux partenaires de l'acte amoureux l'illusion de la plénitude ontologique alors qu'il ne

(1) Ibid., 1, III, p.100.

(2) Pleno amor, 5, II, p. 500.

(3) Como en la noche mortal, 1, III, p. 83.

répond qu'à un réflexe élitiste ? Plus encore que le Toi, le Moi ne prend-il pas l'apogée de l'être pour ce qui n'est que satisfaction exclusivement individuelle ? La construction du Moi ne se fait-elle pas aux dépens du Toi par le biais d'une fusion qui comporte, en dépit de la certitude d'un accès à l'être universel, une nécessaire déperdition, une part d'annihilation des personnes ?

Guillén se situe sans ambiguïté du côté du plaisir comme construction de l'être c'est-à-dire comme identification de la personne. Les amants ne sont jamais un, mais deux :

Dos yacen, dos. Y ceden,
Se inclinan a dos sueños. (1)

car si le plaisir est effusion il n'aboutit jamais à la fusion. L'acte érotique privilégie la construction du Moi, sa centration - terme dont se prévaut Teilhard mais qui chez celui-ci ne désigne qu'une première étape avant la dé-centration et la sur-centration, alors que le cantique guillénien inclut dans une même temporalité la centration et la réalisation du Moi :

Me centro y me realizo
Tanto a fuerza de dicha
Que ella y yo por fin somos
Una misma energía. (2)

Dans le livre le poète ne cesse de se proclamer centre, mais centre mobile, ce qui interdit l'hypothèse d'un centre unique du monde et par là dénie toute adhésion au rêve d'un oméga. La centration du Moi implique une révélation commune aux deux amants, celle de leur appartenance à un principe d'identité, l'énergie, energía dont le poète fait tacitement le synonyme de vida, c'est-à-dire d'être. Cependant d'autres réseaux d'équivalence s'instituent dans la trame du texte : tous consistent en incarnations du postulat initial, en un va-et-vient entre l'essence et l'existence. Ainsi les trois infinitifs amar (qui désigne l'action physique et mentale d'aimer), ser, (en instance d'infinité),

(1) Salvación de la primavera, 1, III, p. 100.

(2) Ibid., 1, III, p. 103.

refulqir (qui est le signe visible de la transfiguration), sont à la fois principes et modalités de l'être :

Amar, amar, amar,
Ser más, ser más aún
Amar en el amor,
Refulqir en la luz. (1)

La pratique charnelle dévoile un amour absolu qui ne peut changer de nature (en se muant par exemple en amour spirituel) mais seulement croître en intensité ou plutôt s'exercer à créer des formes selon une perspective infinie.

Le Moi ne se centre et ne se réalise - par le biais des verbes au présent de l'indicatif - que pour notifier la magnification du Toi, à travers d'autres formes de langage, d'abord dans des métaphores qui s'instaurent comme attributs du verbe être, eux-mêmes suivis d'appositions paradigmatiquement symétriques :

; Tu ventana a lo diáfano
Desenlace de aurora,
Modelación del día :
Mediodía en su rosa, (2)

Ce phénomène d'écriture qui s'étend parfois sur plusieurs quatrains, ainsi dans le neuvième et dernier mouvement de Salvación de la primavera (pp. 103-104), relève de la plus haute tradition tant du point de vue de la dispositio que de l'elocutio: toute poésie amoureuse comporte nécessairement une célébration métaphorique de l'Autre, généralement dans ses épilogues, lieux topiques de la culmination, où l'énumération des métaphores - c'est-à-dire des effets de la substitution - crée l'ouverture vers un univers qui est projection et amplification de l'Eros. Mais le poème guillénien ne s'achève jamais sur une fixation métaphorique. La liquidation du topique s'effectue à l'issue des textes par l'escamotage du processus métaphorique et par l'instauration du règne du seul et exclusif pronom, cette restriction apparente représentant l'identification du Toi avec le

(1) Salvación de la primavera, 1, III, p. 99.

(2) Ibid., 1, III, p. 104.

Toi absolu, non pas l'accès à un idéal-du-Toi mais la coïncidence exacte de l'être avec l'être

;Tú, más aún : tú como
Tú, sin palabras toda
Singular, desnudez
Única, tú, tú sola (1)

Fondateur et rélévaleur d'être, l'Eros crée dès lors tout naturellement d'autres synonymes : son évidence ontologique apparaît comme vérité, verdad, non pas transitoire mais perpétuelle ; vérité en soi, non accompagnée de son antithèse. Le vrai ne s'oppose pas au faux. Sa poétisation n'implique que la notion contenue dans la définition de la vérité et non la référence à l'hypothétique existence d'un contraire. Lorsque le concept s'impose dans le texte guillénien, plus n'est besoin de signifier la liquidation des topiques, mais les phases ascendantes et descendantes de cette dialectique créatrice d'apogées, sont toutes ponctuées par la signalisation des avatars ou ersatz qui représentent les points de rupture avec les topiques. Le livre dans son ensemble entérine un radical éloignement de la lyrique amoureuse occidentale. Chez Guillén il n'y a d'amour qu'heureux. Ainsi se trouve banni l'héritage romantique qui survit - encore aujourd'hui - dans la poésie européenne. Eros constitue la réponse totale et suffisante car il est suprématie de l'être. Les amoureux ne sont pas seuls au monde, mais ils ne sont pas davantage les défenseurs d'une politique ou d'une éthique collective. Leur progression "implacable", malgré tous les obstacles, n'a de sens qu'en fonction de la foi ontologique. Leur regard ne se perd pas dans le ciel. L'azur dont ils jouissent - et qui n'a rien de mallarméen - est synonyme de l'être qui leur est donné et qu'ils ont conquis :

Gozando - sin mirar el cielo - del azul,
Seguros, implacables, los dos enamorados. (2)

Parfois la victoire initiale du concept dans le poème préside à l'instauration d'un retour massif des clichés de la passion malheureuse : embriaguez, catástrofe, aniquilación,

(1) Salvación de la primavera, 1, III, p. 104

(2) A pesar de todo, 3, V, p. 317.

desesperada, (Pleno amor, 5, II, p.502), etc. Tous les substantifs et les verbes expriment successivement la négativité de l'expérience, et c'est par l'imposition imprévue, arbitraire, de la définition du corps en son unicité, donc par la réaffirmation du postulat ontologique, que s'opère la destruction du topique :

El alma en su carne puras. (1)

Moins fréquemment le poète propose une représentation allégorique du topique en la tronquant de l'élément qui a pour fonction habituelle de symboliser l'exercice d'un pouvoir négatif. C'est ainsi que dans Cántico l'amour devient synonyme non de Fortune mais de fortune, concept strictement créateur puisque la roue est désormais éliminée comme signe de l'oscillation entre bonheur et malheur, laissant place à une allégorie totalement revivifiée en tant qu'allégorie par l'évacuation du symbole ambivalent. La Fortune médiévale dont la roue est synonyme de hasard, ne redevient pas non plus cette déesse hellénistique qui tient la corne d'abondance dont elle disposera selon son caprice. Elle s'identifie à une création infinie, - sans que soit notifié dans le texte un quelconque objet bénéfique - et de hasard se métamorphose en nécessité :

¡Oh tiempo afortunado ! Ved su casa.
Este amor es fortuna ya sin rueda. (2)

A tous les niveaux du cantique guillénien les topiques de l'Eros sont invariablement minés. Il semble toutefois que la pratique la plus audacieuse des clichés se fasse dans les textes où s'impose la célébration d'un rite ou l'évocation d'un rituel. Dans ce cas, en effet, le poète institue l'eros dans un cérémonial topique qui se limite généralement à une habitude ou qui est considéré comme accès suprême à un non-dit non poétisable. A aucun moment il ne cherche à modifier les formes des vieux symboles ternis par une longue histoire. Le mariage religieux de Sol en la boda (2, p.148) comporte, en effet, les topiques les plus éculés, l'anneau, une marche nuptiale, des vitraux,

(1) Pleno amor, 5, II, p. 502.

(2) Anillo, 2, p. 175.

le grand tapis que l'on a déroulé sous les pas du cortège et même l'encens. Mais ce texte consiste d'abord et en son entier en une noce ontologique, au cours de laquelle chaque objet topique devient enfin acceptable et même possible. S'il n'y a aucune subversion de l'eros du côté du rituel, c'est parce que l'infini pouvoir de l'être a fait totalement siennes les modalités séculaires d'un rite de passage, et les a en quelque sorte réinventés, permettant ainsi une nouvelle communication collective avec l'absolu, qui n'est plus la coutumière acceptation passive d'un spectacle mais partage du triomphe de la vie et connaissance ou révélation de la coïncidence entre fête et quotidienneté.

. LE COSMOS ET SES ENIGMES

Si le Moi est totalement étranger à Dieu et aux divinités, l'espace poétique où se déroule la vie émerveillée ne naît-il pas malgré tout d'une assimilation entre l'être divin et le cosmos et ne pourrait-on retrouver une lecture de Spinoza derrière cet univers guillénien qui est aussi un Absolu ? Le Cantique ne serait-il pas panthéiste ? L'air que le poète invoque comme substance primordiale n'a-t-il pas à voir avec le Paraclet ? Si Dieu est nié ou absent, sa transcendance ne s'est-elle pas muée en âme cosmique ?

¡Vivo sopló inmortal, feroz anhelo ! (1)

La Substance qui, dans l'Ethique de Spinoza, désigne l'Etre ou Dieu ou la Nature, est fort proche de la perfección guillénienne en acte dans le Cosmos, tout aussi bien dans le macrocosme que dans le microcosme :

Perfección superior a toda vida
Me rige. (2)

Eternelles, sans cause, sans commencement ni fin la Substance spinozienne et la perfection guillénienne sont l'être, et le conatus qui permet au sage de l'Ethique de croître en liberté

(1) Las cuatro calles, 4, p. 413.

(2) El concierto, 2, p. 179.

et d'accéder à la joie n'est pas éloigné du désir, anhelo, ansia qui porte le Yo vers la jubilation, gozo, alegría, júbilo.

Cependant si Cántico ne cesse de proclamer l'unicité de l'Être à travers la multiplicité des lieux, l'unité de la totalité dynamisante

Todas las rosas son la rosa,
Plenaria esencia universal. (1)

le poète privilégie à tous les niveaux de l'armature et de l'écriture, la mise en forme de la substance, donc la pluralité existentielle de l'Un. Le cantique est avant tout une création qui s'inscrit à propos de la création :

Creo en la creación más evidente. (2)

Le livre est, contient l'Être en acte. Le Moi n'intervient pas selon la hiérarchie conceptuelle dont se prévaut Spinoza. Il méconnaît les attributs (infinis) et les modes (finis) : sa pratique de la connaissance est, certes, issue de ses propres limites, mais elle n'est en relation qu'avec l'illimité. Le chant guillénien pose comme principe la nécessité créatrice de l'énigme. Les objets les plus familiers, les formes les plus microscopiques proclament d'abord une inconnue à jamais irréductible. La réalité se révèle dans la plénitude mais la connaissance qu'en a le Moi est en même temps conscience de l'inconnaissable. Le contact immédiat avec les Êtres et les choses va de pair avec la proclamation d'un mystère qui, lui aussi, participe à la création de la joie, et qui demeure la condition préalable à toute écriture : Perfección del círculo (3) est un poème tout entier consacré à l'établissement d'une synonymie entre mystère et Être. Les quatre premiers quatrains définissent l'existence d'un mystère, d'abord par le complément de manière (con misterio) et la métamorphose (muros de un misterio), puis par l'affirmation d'une équivalence avec la lumière absolue (d'où la négation : misterio sin sombra), enfin par l'énonciation de la

(1) La Florida, 4, p. 152.

(2) En suma, 3, III, p. 274.

(3) Perfección del círculo, 1, III, p. 81.

perfection du mystère (Misterio perfecto) ; après l'énumération de métaphores qui instaurent des séries de cercles :

Perfección del círculo,
Círculo del circo
Secreto del cielo. (1)

s'introduit l'adverbe Misteriosamente au premier et au dernier vers du dernier quatrain, tandis qu'une voix poétique s'interroge sur la nature de la révélation cachée et obtient pour réponse l'objet même de sa question :

Misteriosamente
Refulge y se cela.
¿Quién ? ¿Dios ? ¿El poema ?
Misteriosamente ... (2)

L'ignorance qui est le propre de la finitude ne s'accompagne d'aucune souffrance puisque toute création ne se poursuit que par le maintien des énigmes.

D'autre part si le désir guillénien demeure primordial, c'est parce que le cosmos garde l'initiative, permettant le constant ajustement des forces et des formes. Le cosmos sollicite l'adhésion du Moi et celui-ci la donne, non point par crainte ou par contrainte, mais parce que son infaillible instinct (c'est-à-dire son être non encore agissant) le conduit implicitement à l'acte ontologique. Autrement dit l'instinct s'identifie au destin qui, bien entendu, n'est pas la soumission au fatum, mais la création fatale de l'être.

Afirmación, que es hambre : mi instinto siempre diestro.
La tierra me arrebatara sin cesar este sí
Del pulso, que hacia el ser me inclina, zahori.
No hay soledad. Hay luz entre todos. Soy nuestro. (3)

Gloriosa,
Tensión providencial de sumo abrazo. (4)

(1) Perfección del círculo, 1, III, p. 81.

(2) Ibid., 1, III, p. 81.

(3) Afirmación, 3, II, p. 259.

(4) Tiempo libre, 2, p. 166.

Plus que chez Spinoza le cosmos est le lieu où se réalise un humanisme. Si Guillén s'adresse à l'univers, il en obtient réponse et si les éléments cosmiques jouissent de leur être, il existe aussi des méconnaissances, des jeux non partageables, qui diffèrent de cette béatitude à laquelle accède la Substance spinozienne. L'espace du cantique guillénien n'a pas été fait pour l'homme mais c'est l'homme avant tout qui en exprime les rapports de création. A un paysage qui lui est offert l'homme répond par le regard qui s'instaure écriture. Si le peuplier est davantage peuplier, c'est parce que le substantif qui le nomme implique à lui seul cette apogée de la rencontre entre le vert et l'argent de ses feuillages :

Esos verdes trémulos clarean
 Plateándose, fúlgidos
 Bajo el sol, hacia el sol allí pendiente :
 El álamo es más álamo. (1)

Le chant consiste à la fois en une célébration de la beauté cosmique (absente chez Spinoza), (non pas du Beau ou de la Beauté, mais d'une jouissance esthétique au contact de l'immédiat et qui est la fine fleur de la sensation):

En el adorable volumen
 Todos los deseos se sumen. (2)

en un hommage à la profusion, à la concentration prodigieuse des formes dans le monde qui vient répondre à la soif inextinguible ou qui plutôt la suscite et en fait une réponse. Ainsi dans les images finales de La Florida le poète est-il amené à concevoir et à nommer de nouvelles entités substantielles qui dans les limites de la vie humaine instaurent un perpétuel absolu :

Yo necesito los tamaños
 Astrales, presencias sin años,
 Montes de eternidad en bruto. (3)

Ce livre enfin, plus qu'il n'exalte le plein, l'aspect compact et dur de la réalité, (l'air est un bloc, le bleu céleste est dense et solide, etc.), s'emploie à établir et nommer

(1) Tiempo libre, 2, p. 157.

(2) La Florida, 4, p. 353.

(3) Ibid., 4, p. 353.

des distances pour s'empresser de les franchir en créant des liens, des noeuds, des contacts avec toutes les formes du corps cosmique :

Alrededor, haz de vivaces Vínculos,
vibran los enlaces
En las nervaduras del orbe,
Tan envolventes. ¡Cuántos nudos
Activos, aún más agudos
Dentro de quien tanto se absorbe !
¡Distancia ! Sin cesar palpable,
Por el sol me tiende su cable,
Espacio bajo claridad. (1)

Les cinq chants se structurent suivant une série de traversées et d'itinéraires cosmiques. L'espace guillénien est tantôt pure cosmicité astrale ou galaxie, tantôt épure abstraite, géométrisation où alternent points, lignes, plans, perspectives, horizons, marges, rives, hauteurs, volumes, masses ... tantôt "espaces -éléments", c'est-à-dire air tout-puissant, eau, terre, lumière tenant lieu de feu ; tantôt espaces immédiats et quotidiens, nature en voie de se faire paysage, jardin, royaume du microscopique (animal et végétal) ; cité, se démultipliant en rues, places, maisons ; maison, réceptacle des objets créateurs, enfin espace corporel qui est le Moi lui-même. Il est rare qu'un poème ne se compose que d'un seul espace. Généralement, le texte, si bref soit-il (quatrain ou décima), s'édifie entre plusieurs espaces qui se trouvent ainsi vertigineusement mis en rapport. Les lieux sont en instance de communication, et tout mouvement, même s'il implique une modification apparemment destructrice d'une architecture en équilibre, met en oeuvre une métamorphose - essentiellement fondée sur la métaphorisation - qui, en instaurant de nouveaux champs lexicaux, parfois contradictoires avec ceux de l'espace initial, révèlent au Moi, et de manière manifeste, la perfection du cosmos. Ainsi, dans Rico Occidente le couchant, d'abord négativement connoté eût pu coïncider avec le crépuscule baudelairien, mais il engendre des images végétales à leur tour fondatrices d'une couleur qui suscite l'image de la pierre précieuse, signe décisif dans la notification de

(1) La Florida, 4, p. 353.

l'excès. Cette dernière notion explique la métaphore terminale des trésors qui synthétisent l'expérience poétique et représentent la lecture ou le décryptage de l'expérience sensible et sa traduction ontologique. La disparition du soleil derrière l'horizon (représentation topique) ne provoque pas l'escalade métaphorique à seule fin d'introduire par le biais de l'ultime éclat absolu une esthétique topique de la décadence crépusculaire. La quantification croissante du phénomène (flor, florestas, granates, derroche) n'autorise le surgissement paroxystique des trésors (tesoros) que dans la mesure où l'image hyperbolique s'inscrit exactement au point de jonction entre l'horizon cosmique où plonge le soleil (riberas) et le plan où marche le MOI (Piso). La poésie traditionnelle des soleils couchants est escamotée par l'inscription d'un réseau de coïncidences qui notifie l'exclusive unité de l'être.

¿Catástrofe ?	
	No hay catástrofe,

No hay muerte en ese derrumbe,
 Tras el horizonte. Mira
 Como un frenesí de flor
 Se transforma en un despliegue
 De leonadas florestas
 Que todo lo dan, granates
 Ya con sus derroches últimos,
 Riberas del universo
 Máximo.

Piso tesoros. (1)

. LE PROBLEME DU MAL

Mais une si totale et parfaite réinvention de l'être, qui semble résoudre toutes les contradictions en instaurant une immanence transfiguratrice de type moniste, la moins panthéiste possible, n'évacue-t-elle pas radicalement l'hypothèse parménidienne du non-être ? Ou bien si elle la suggère, ne lui interdit-elle pas l'efficience, moins encore l'initiative d'un

(1) Rico occidente, 3, V, p. 319.

éventuel conflit avec l'absolue évidence de la création ?

S'il en avait été ainsi, le cantique guillénien n'aurait constitué qu'un rêve, un projet qui ne se serait fondé que sur une diction partielle et partiale d'un Moi divinisé et divinisant. Cette oeuvre eût été le livre absolu d'une humanité tronquée. Le poète qui fait de l'évidence le postulat de son oeuvre ne pouvait taire l'existence du mal et d'abord celle de la mort inévitable de toute forme cosmique, expérience universelle et immédiate qui fait partie des évidences de la création. Mais à la différence de Schopenhauer qui distingue dans le vouloir-vivre cosmique deux faces inséparablement complémentaires, - l'une positive, l'autre négative -, Guillén se borne à signaler l'existence des signes de destruction au sein du cosmos, pour affirmer aussitôt la prédominance de la création. Les imperfections, les manques ne sont énoncés que dans la mesure où ils se mettent en oeuvre pour élaborer une autre réalité totalement créatrice: un désordre/ordre.

La chronique de l'orage (La tormenta, 1, III, p.78) évoque le surgissement d'un espace nouveau qui n'a pu se constituer que par le biais d'une totale désintégration du paysage cosmique. Le cataclysme acquiert ainsi valeur d'apocalypse (c'est-à-dire d'apocalypsis donc de révélation). De même, l'obscurcissement du monde, sous les effets du brouillard ou de la nuit, livre-t-il passage au règne de la lumière (A la intemperie, 4, pp. 416-417), toutes les déperditions visibles ou imaginables, -ce que Parménide appelle la prolifération des étants -, l'excès de sable, l'épaisseur des feuilles mortes, etc., ne donnent lieu à l'interrogation que pour permettre l'instauration d'un mouvement créateur qui englobe, assimile, et absorbe chutes, éparpillements, restrictions, etc., les postulats ou les sentences constituant les seules réponses décisives aux points de suspension qui eussent pu annoncer l'arrêt de l'écriture :

Esa arena rosa
Y marfil perdida,
Fina en demasía,
Bajo tantas hojas

Perdidas ... ¿El viento
 Busca una verdad ?
 Las esparcirá,
 Tenderá a los cielos

De luz sin reposo
 La escala de un pío,
 Y ángeles en circo
 Saltarán cimborrios. (1)

Parfois, dans l'Univers, s'établit le règne de la discorde, qui pourrait notifier le non-être, ou l'impuissance à accéder à une absoluité pourtant existante : le cygne dont la blancheur désigne une beauté topique, une apogée de l'être, apparaît comme instrument d'un irrémédiable échec musical. Aucune harmonie n'émane de ce corps immaculé dont les tentatives avortées sont autant d'indéniables autocondamnations. Mais le poème n'inscrit point de brèche entre l'étant et le désir d'être et la blancheur ne devient pas l'option préférentielle que le poète appelle à la rescousse pour compenser l'échec ou la défection d'une voix. Cette blancheur s'institue silence, c'est-à-dire non-être absolu : la perfection de la non-couleur engageant ainsi la plénitude du mutisme définitif qui devient désormais une des composantes créatrices de l'être :

Pero ... ¡Callados los blancos ! Se extrema
 Su acorde : su fanal.

Todo el plumaje dibuja un sistema
 De silencio fatal. (2)

La signalisation systématique de tous les phénomènes de création au sein de la destruction cosmique s'instaure souvent par le biais d'une démonstration du Moi, qui se donne pour telle, et qui consiste en une proposition unilatérale d'interprétation et de déchiffrement du cosmos dans le texte. Le poète privilégie dans un espace et un temps donnés les activités des substances et des formes qui concourent à la victoire durable de la création cosmique : d'où l'emploi de comparatifs, de négations et dénégations, de personnifications et allégories, qui, par le jeu de la psychologisation annoncent la liquidation des forces

(1) Escalas, 1, I, p. 36.

(2) El cisne, 2, p. 147.

destructoras de l'univers. Guillén proclame un optimisme résolu où d'aucuns ne verront que la manifestation d'un vouloir-être très proche de la terminologie de Schopenhauer

¡Sífide del surtidor,
Malicia más que temblor

Canto en el susurro suena
Si en mi soledad no hay pena.

¡Pena tal vez ? A un secreto
De penumbra me someto.

Huele en secreto y me embarga
Con su olor la hoja amarga.

¡Ay ! las dichas me darán
Siempre este olor de arrayán. (1)

Le Moi omniprésent n'est pas toutefois l'instance décisive de ce processus : il ne détermine pas l'acte de foi. Les premiers et les derniers vers - clefs de l'engendrement poétique chez Guillén - ne sont ni l'introduction ni la conclusion d'une expérience qui se constituerait preuve ontologique. Ils ne contiennent que des postulats de l'être, des évidences universelles, justifiables par leur exclusive énonciation, des vérités nécessaires et suffisantes que les images centrales du texte s'approprient tandis que le Moi instaure son centre dans le poème. Mais le cosmos demeure le seul véritable sujet agissant. Son autonomie est clamée et proclamée, ou plutôt son initiative ontologique qui va bien au-delà d'une prétendue éthique idéalisante du Moi.

Muros.
Jardín bien gozado
Por los pocos.
¡No hay pecado !

Perfección ya natural.
Jardín : el bien sin el mal (2)

El sol quiere que esta calma
Sea la suprema palma.

Murós.
Jardín.
Bien ceñido,
Pide a los más el olvido. (3)

(1) Aquel jardín, 2, p. 197.

(2) Ibid., 2, p. 196.

(3) Ibid., 2, p. 197.

Le cosmos est à la fois sujet et objet poétique, il est à lui-même sa propre réponse infinie. Toutes ses nécessités lui font loi, ce qui explique de la part du poète une adhésion absolue à l'univers autocréateur. La diction ne peut donc aller que dans le sens de l'hommage ou de l'éloge, le poème total incluant les accidents et les résolvant sans aucune exception.

L'homme n'occupe-t-il alors qu'une place infime dans la poétisation ? Peut-il être indéfiniment contre lui-même sous prétexte que le Tout cosmique assume le mal ? Ici à nouveau le cantique guillénien se construit par l'élimination permanente des idées reçues.

Une première solution poétique réside dans un jeu complexe d'échanges et de substitutions entre le cosmos et l'écriture. Guillén inscrit d'abord sous forme de topiques les immédiates et banales limites humaines : les menaces du temps (lo que perdí, lo que fui, p. 48 ; los años irreparables, p. 76), le regret de la jeunesse perdue, l'impatience et l'avidité face à l'avenir, la crainte de l'immobilisation qui interdirait toute poursuite de l'écriture poétique, etc. Antonio Machado et Guillaume Apollinaire ne s'étaient pas interrogés autrement, mais est-il besoin d'ajouter qu'il s'agit là d'éternelles questions qui ne sont pas le propre d'un auteur ni d'un temps. Si Guillén accepte d'intégrer les interrogations ce n'est pas pour inscrire les émotions qu'engendrent chez le Moi ses propres questions, ses doutes et ses suppositions. Guillén juggle sa subjectivité et ne signale les effets destructeurs de sa condition d'homme qu'en procédant à une critique, dans le texte, des métaphores qui correspondent à des états de perturbation intérieure. Il dénonce les émergences de non-être en nommant les images dévaluatrices que le cosmos oppose aux tentatives narcissiques du Moi. Ainsi dans Tiempo libre (2, pp.160-162), après avoir disqualifié les fantômes et les faunes, qui eussent pu devenir les matériaux topiques du poème consacré à la promenade champêtre, Guillén semble succomber à la tentation de la métaphorisation agua-espejo traditionnellement susceptible d'occulter le plaisir confortable de la contemplation narcissique.

Mais le cosmos se libère de la contrainte métaphorique (turbio espejo..., p.161) pour s'instaurer mouvement, plan mobile qui refuse d'être image absolue tandis que le Moi accepte d'être avec le monde, à côté de lui :

Yo soy... ¿Cómo ? Donde estoy : contigo,
Mundo, contigo. Sea tu absoluta
Compañía siempre.

¿Yo soy ?

Yo estoy. (1)

Le rejet par le cosmos de la fonction métaphorique permet enfin au Moi de devenir à son tour miroir du monde, et d'accéder non pas à ce qui est le propre de la métaphore, c'est-à-dire à la substitution, mais à l'identification absolue avec l'acte d'être.

Yo, Yo soy el espejo que refleja, (2)

Soy yo el espejo. Vamos.
Reflejar es amar. (3)

Le Moi, auquel le Cosmos a interdit d'être Narcisse en cassant le processus d'éternisation de l'image, se tourne à la fin du parcours poétique non pas vers une improbable Echo mais vers une forme féminine qui se livre aux joies de la promenade, "La muchacha" (p.164), signe parmi d'autres de la poursuite indéfectible de la démarche ontologique.

Dans l'architecture du cantique définitif (1950), les processus de liquidation des topiques sollicitent non plus les interventions souveraines du cosmos (extérieures au Moi), mais davantage celles du Moi aux prises avec ses clichés et contraint de se défaire seul des atteintes du Mal. Ainsi apparaît une deuxième solution poétique qui revendique d'abord son efficacité. Le dormeur qui, peu à peu ou brusquement, se réveille doit éliminer pesanteurs et vertiges, de même que l'insomniaque est amené à affronter délires, présages et hasard. L'écriture se prévaut alors de concepts abstraits tels que sino, azar, etc., que le Moi malmène et discrédite en leur ôtant peu à peu le statut

(1) Tiempo libre, 2, p. 162.

(2) Ibid., 2, p. 162.

(3) Ibid., 2, p. 163.

d'allégories pour les chosifier dans des images où ils désignent des collectivités génératrices de désordre ou des formes plurielles imprécises, floues, elles-mêmes à l'origine d'autres déséquilibres :

A eso de las cuatro vino,
Aun gris. Magna tentativa
De faz. ¿Qué faz. Era el sino
Quien entre las sombras iba,
Apenas alboreado ?
En confusión a su lado
Bullía turba impaciente.
¿De qué ? Sentí resbalar
Insinuaciones de azar.
Sin miedo miré al oriente. (1)

Le poète a recours aux images spatiales qui toutes impliquent l'inexistence de l'horizontalité ou son escamotage. Ainsi s'expliquent les nombreuses références à l'avalanche, (Aguardando, 2, p.1988), au gouffre, au vertige, à la chute, au vide, etc. :

Negándose. ¿Negado ?
Por la memoria, alboreada irrumpe,
Vertical y de súbito,
Una abertura hacia el vacío.
¿Es una sima ?
Sima... ¿ De dónde ?
Aquel bulto se siente ser, no está.
Casi ahogándose, cae, cae ¿cuándo ? (2)

qui envahissent le texte, constituant une sorte de balbutiement d'où renaît arbitrairement, et de manière inespérée, par la mention des verbes à l'infinitif, l'être qui se remet à la disposition du Moi jusqu'alors arrêté

Yo. Yo ahora. Yo aquí.
Despertar, ser, estar :
Otra vez el ajuste prodigioso. (3)

Le premier procédé d'écriture consiste à utiliser le cosmos triomphant comme réponse absolue à toute menace du non-être. Le second laisse place à des images dévaluatrices du cosmos pour notifier la réalité du non-être. Un troisième procédé s'ajoute

(1) A eso de las cuatro, 3, I, p. 223.

(2) Despertar, 4, p. 333.

(3) Ibid., 4, p. 333.

aux précédents qui marque la progression du non-être dans la vie du Moi : le cosmos est peu à peu éliminé, banni vers un lointain ou inatteignable horizon, tandis que s'inscrivent sur le corps du Moi les signes visibles de l'anéantissement. Guillén devient alors le témoin critique absolu de son écriture. Il enregistre les topiques, les disqualifie par l'accumulation d'adjectifs non moins topiques, construisant ainsi une image exhaustive et caricaturale de sa propre déchéance, avant de l'éliminer au seul profit des postulats et sentences qui condamnent irrémédiablement le sujet antérieur de la poétisation. La douleur physique est rejetée par Guillén comme thème inacceptable mais après traitement liquidateur dans un premier mouvement du texte. Muchas gracias, adiós est un exemple éclairant de ce type d'écriture :

Yo no soy mi dolor.
 ¿ Mío ? Nuanca. No acoge
 Mi poder. Anulado,
 Me pierdo en el desorden. (1)

Le texte se transforme donc en un lieu conflictuel où s'affrontent des forces contraires, où affleurent sans cesse les menaces du néant c'est-à-dire l'impossibilité de vivre et d'être, les obstacles à la joie, les interdits que subissent les vivants. Le zéro est l'une des formes prédominantes de la désignation du mal chez Guillén, cercle insolite en contradiction avec tous les autres cercles hérités d'une harmonie grecque, cercle désignant la place où s'annulent les chemins, l'oeil du pont qui attire le suicidaire, etc. :

Cero hoy siempre central. ¡En esta plaza
 Tanta calle se anula y desenlaza ! (2)

(1) Muchas gracias, adiós, p. 73.

(2) El desterrado, 2, p. 208.

THANATOS

Mais la limite la plus extrême, celle de la mort humaine, ne va-t-elle pas porter atteinte au système qui réussit à intégrer et à assumer tous les signes destructeurs que la vie accumule sur les vivants ? Il n'est bien entendu aucune solution du côté d'un au-delà transcendant, et pas davantage de conformité avec une vérité matérialiste qui instaurerait le mythe de la progression vers des aubes futures. La mort du Moi ne fait l'objet que d'une acceptation tacite de la loi biologique sans remise en question, sans drame, ni tragédie. L'imaginaire est interdit de séjour en ce sommet intitulé Muerte a los lejos (3, III, p.282) qui ne prononce que l'inévitabilité de l'imminence sans se livrer à l'examen des circonstances ou de l'événement. La poétisation entérine la succession de faits prévisibles. Elle ne juge ni ne conclut, mais la mort elle-même, en tant que thème, se trouve ainsi disqualifiée. Nous touchons ici au point culminant de l'invention guillénienne, c'est-à-dire à l'escamotage poétique de la mort. Non seulement le mot n'a plus accès à l'allégorisation mais il disparaît totalement du texte.

Dans Su persona (5, II, pp.493-496), le Moi dévalue la synonymie mort/absence, afin de procéder à une élimination générale de tous les avatars possibles de l'Ubi sunt. Alors qu'un Eluard avait choisi le refuge du souvenir de Nusch, et imposé la diction de la douleur définitive,

Il est midi tout seul à jamais sur la terre (1)

dans plusieurs textes d'un recueil pourtant tourné vers le retour à la vie créatrice, Guillén condamne radicalement la mémoire à se retirer du jeu poétique. Par le biais d'une injonction triviale, à sa propre écriture qu'il qualifie de soliloque,

Basta ya. (2)

le Moi met fin à une poéticité de la mort, proclame la célébration de la présence faisant ainsi, paradoxalement, de cet apparent Planctus un hymne à la vie et à l'amour. Guillén ne partage

(1) P. Eluard, Dit à une morte, in : De l'horizon d'un homme à l'horizon de tous, Poèmes politiques, Gallimard, 1948,p.19.

(2) Su persona, 5, II, p. 495.

aucunement avec Unamuno le sentiment tragique de la vie. Jamais écartelé entre des tensions contraires, il réaffirme sans cesse que seul l'être est vérité et que la mort n'a donc pas droit à la poétisation. Tel est le sens de cet escamotage radical où d'aucuns pourraient voir une étrange dérobade. Certes, le Cara a cara final enregistre une acceptation du mal inévitable et nécessaire qui sert de contrepois et seul permet d'instaurer l'harmonie :

Necesito que una angustia
 Posible cerque mis gozos
 Y los mantenga en el día
 Realismo que yo afronto
 Rompa así la realidad
 En mis rompientes y escollos,
 Circúndeme un oleaje
 De veras contradictorio,
 Y en el centro me sitúe
 De la verdad.

¿Alboroto ?

El me procura mi bien.
 Difícil, sí lo ambiciono
 ¡Gracias ! (1)

mais cette décision qui est plutôt un constat, une somme d'évidences, n'implique pas pour autant l'incorporation du concept de mort ni moins encore son amplification dans le dire guillénien. Pareil renoncement signifie-t-il toutefois que le Néant se trouve ainsi écarté de la poématisation, et dans ce cas, l'oeuvre ne risque-t-elle pas, en devenant ce chant unanime et unilatéral à l'être, ce réceptacle de synonymes ou d'équivalences exclusivement voués à la célébration, de n'être plus qu'une uniforme Utopie qui reprendrait interminablement les topiques de la Genèse et les illuminations du Fiat Lux ? Cántico ne serait-il pas un immobile Cantique des Cantiques, d'où auraient disparu toutes les erreurs et errances humaines ?

Le secret de la poétisation guillénienne réside dans une opposition fondamentale à tout statisme ontologique. C'est par la célébration de l'être que peut s'instaurer la diction de la néantisation, qui ne relève point du concept de mort ni de la phénoménologie de la mort, mais de l'introduction des

(1) Cara a cara, 5, III, p. 523.

êtres que furent les morts et qu'ils ne cessent pas d'être dans le non-être. Ici s'affirme l'ampleur de l'inventio guillénienne: les morts ont donné lieu, dans l'édition de 1928, à des questions sur leur métaphorisation :

¿Busca el mundo una blanca,
Total, perenne ausencia ? (1)

mais dans ce même poème, et plus encore dans les textes de 1945, s'établit un autre procédé d'écriture qui consiste à octroyer au substantif pluriel muertos le rôle de sujet du verbe morir ou bien pour que les morts inscrivent un parcours actif, mais dans un espace inexistant, et en tant qu'êtres anachroniquement dimensionnels

Los muertos más profundos,
Aire en al aire, van. (2)

ou bien qu'ils n'accèdent à une croissance dans l'ordre de la décroissance

Los muertos están más muertos
Cada noche. (3)

ou bien pour qu'ils poursuivent une action nécessairement achevée, (comment continuer de mourir), non pas pour connaître la transfiguration du souvenir, mais pour progresser à rebours dans leur non-être :

Muriendo siguen los muertos.
Bien se esconden,
Entre la paz y el olvido,
Sin sus nombres. (4)

Les morts ne sont pas ces disparus à jamais effacés des mémoires humaines : leur absolue inexistence s'inscrit selon une trajectoire infinie qui coïncide avec la création d'un discours limité du point de vue de la correction grammaticale. La prospection du néant ne réside plus - (comme c'est le cas dans la poétisation de l'être) - en une nomination des inconnues, mais

(1) Noche de luna (sin desenlace), 2, p. 211.

(2) Ibid., p. 211.

(3) Descanso en jardín, 1, II, p. 66.

(4) Ibid., p. 66.

en une infraction manifeste, isolée, ponctuelle, du langage, en une notification d'un seuil de destruction du langage lui-même : lorsque les morts n'ont plus de nom, seul l'emploi insolite, aberrant, manifestement erroné de la conjugaison du verbe permet d'engager l'impossible diction des étants du non-être.

Pendant il n'est pas chez Guillén que ce néant en marche vers une infinie néantisation, ou du moins ne concerne-t-il pas seulement que les morts. Les vivants, eux aussi ont la connaissance et l'expérience du néant qui ne se limitera pas à la nada, dont le cantique tout entier rejette les manifestations menaçantes pour l'être en donnant au substantif un statut incertain ; nada s'écrit parfois, en effet, avec N majuscule, en cours de vers, (Esos cerros, 3, V, p.307), avec n minuscule, (Los balcones del oriente, 4, p.330), tantôt avec N majuscule et n minuscule, au sein d'un même texte (Los balcones del oriente, 4, pp. 330, 331, 332), la minuscule finissant par l'emporter dans les derniers vers (id., 4, p.332), enfin le poète se livre à des jeux de sens sur la Nada et Nada, ainsi dans le texte intitulé No es nada (3, V, p.323). Le Moi identifie la présence opérante du néant dans le cosmos, sans le désigner nommément. S'il lui arrive d'adopter afin de le désigner par des images topiques telles que celles de l'abîme (abismo, Cierro los ojos, 3, III, p.281) du moins en conçoit-il l'approche essentielle par le biais d'une rénovation complexe des topiques de l'origine, en particulier celui de la nuit. Nux, fille du Chaos, mère du Sommeil, et de la Mort, devient, de manière spécifique chez Guillén, l'intermédiaire entre l'homme et le néant, une constellation de signes contradictoires qui constitue l'un des piliers ou fondements ontologiques de Cántico : la nuit négative de la mythologie grecque n'est pas davantage présente ici que la nuit obscure de l'âme qui précède l'union de Juan de la Cruz avec et en Dieu. La nuit guillénienne est révélation de la lumière par l'obscurité. Nuit initiatique du chevalier qui franchit les interdits (Noche del caballero, 4, p.420) et surtout nuit de la contemplation qui engendre la plus extrême

jubilation. Le poète ne s'adonne pas à la création d'antithèses et d'oxymores. Il définit globalement la nuit en tant qu'être. Destructrice par essence (conformément à la tradition poétique), la nuit ne symbolise pas la lumière ou la blancheur absolue sous prétexte que les astres stellaires et lunaires l'illuminent. (La noche de más luna, 3, III, p.283). Négative, péjoration car autodestruction absolue,

Peor : la ignición de un caos.
Se queman fiebres y vahos. (1)

la nuit - de même que l'automne, l'hiver et tant d'autres formes traditionnellement négativisées en poésie - exige une exploration nouvelle, avec d'autres mots, car le néant qu'elle induit n'est pas que néant : toute définition (ou équivalence) comporte un décalage entre le sujet et l'attribut, un démenti du second par le premier, grâce à l'utilisation d'un seul substantif, précédé de l'article défini lorsqu'il est sujet, donc concept particularisé, efficace, réinventé, (= pure notion guillénienne), et cas synoptique lorsqu'il est attribut, donc concept généralisé, mais péjoratif, conformément à son emploi topique. El negror l'emporte sur negror, c'est-à-dire l'option du poète sur le cliché destructeur :

Cierro los ojos y el negror me advierte
Que no es negror, y alumbra unos destellos
Para darme a entender que si son ellos
El fondo en algaraza de la suerte, (2)

Loin d'être un signe d'insuffisance, cette inadéquation constitue l'amorce d'une démarche du Moi vers le néant, ou plutôt d'une réponse à l'initiative du néant (me advierte). Le Néant est aussi l'infini qui seul autorise une poursuite de l'écriture. La nuit intérieure du Moi sonde l'être et le néant en une même entité qui s'incarne dans cette rose mallarméenne totalement idéale, pur mot arraché au néant, s'installant dans l'espace ultime du dernier vers du sonnet. Le néant est donc fondateur de formes. Autrement dit, et selon l'heureuse expression que Hugo Friedrich applique à la poésie de Stéphane

(1) Noche del gran estío, 2, p. 184.

(2) Cierro los ojos, 3, III, p.281.

Mallarmé : "le logos est le lieu où le néant accède à son existence spirituelle" (1).

Mi certidumbe, en la tiniebla fundo,
Tenebroso el relampago es más mío,
En lo negro se yergue hasta una rosa. (2)

. LE TEMPS GUILLENNIEN : PRESENT ET ETERNITE DE LA FLORIDE

Si la démarche guillénienne part d'une affirmation de l'évidence pour établir des réseaux d'équivalences du type Verdor es amor - titre et substance finale d'une oxtosyllabe d'une décima - (3, I, p.231), = A est B, et si la définition et l'équation demeurent des composantes essentielles de l'écriture du cantique il n'en est pas moins vrai que l'investigation poétique du Néant interdit toute fermeture du système d'élocution : l'être ne sera plus seulement défini par des substantifs ou des verbes jouant le rôle d'attributs, mais par le neutre lo qui confirme la réalité de l'être tout en imposant une indétermination, une non-réponse où réside la poéticité, c'est-à-dire l'éventualité de multiples dictions ultérieures de l'Un.

Nunca el alma dice : no.
¿Qué es ventura ? Lo que es. (3)

Le Moi parvient dès lors à résoudre la classique dichotomie instant/éternité. Puisque l'être est à la fois le Tout et l'Un, jusque dans l'abord de l'anéantissement, le temps de la vie humaine se présentera comme présent a-chrone, l'éphémère étant par nature infini, et l'émerveillement une loi quotidienne. Les incroyables Florides rimbaldiennes donnent consistance à la Florida, espace-temps absolu de l'homme immédiat totalement réalisé dans une écriture qu'il décrète perfection :

(1) Hugo Friedrich, Structures de la poésie moderne, trad. M.F. Demet, Denoël-Gonthier, Paris, 1976.

(2) Cierro los ojos, 3, III, p. 281.

(3) En plenitud, 3, I, p. 233.

¡Tiempo todo en presente mío,
De mi avidez - y del estío
Que me arrebató a su eminencia
Luz en redondo ciñe al día,
Tan levantado : mediodía.
Siempre en delicia de delicia. (1)

Encore que le quotidien soit tenu pour tel, identifiable car identifié dans la langue et le langage communs, jamais le poète n'accepte l'hypothèse de la routine ni ne renonce à assimiler habitude et fête. La répétition ou la reprise des jours signifie l'exclusive et perpétuelle consécration de l'être :

Lunes, martes, etcétera.
Preciosísimo etcétera discorde,
También apoyo y realidad continua,
Suelo por donde voy,
Santo suelo de tierra ! (2)

L'éthique guillénienne découle toute entière de la réinvention de la temporalité. Le Moi accepte sans restriction sa propre biographie et la chronologie qui l'engendra à l'être : il se dit fils d'une mère qui lui révéla la plénitude du langage, (Dedicatoria inicial); héritier de l'être, il se dit fondateur du fils qui est lui-même création du Moi à l'égal de la parole poétique. (Más vida, 4, p. 382). Amant et mari il inscrit dans Sol en la boda (2, pp. 148-155) le rituel de cette noce qui n'est point seulement une cérémonie topique mais le lieu et l'acte où deux croyants livrent à la communauté l'image de leur transfiguration, c'est-à-dire de la célébration infinie de la norme/ou de l'être. Le mariage ne consiste pas en un aboutissement ou une culmination de l'idylle. Il n'est point garantie contre la désillusion. Guillén n'en évoque tous les signes topiques et même l'encens que parce que ceux-ci témoignent de la réinvention de la fête quotidienne (qui seule les justifie, rendant plausible leur présence) et participent d'une plus vaste tentative de communication. La noce accède à la poétisation dans la mesure où elle est Noces.

(1) La Florida, 4, p. 353.

(2) Santo suelo, 4, p. 366.

Dans Cántico le Moi ne cesse de procéder à son propre dévoilement. La quête ontologique implique une éthique qui est aussi une esthétique : le plaisir d'être équivaut à un bonheur absolu mais il est lié à la pratique intelligente d'une sagesse. L'extase fera l'objet d'une conquête et d'un travail, mais bannira la plainte. Guillén n'est ni un stoïcien ni un adepte de la loi morale kantienne, mais il fait coïncider Bonheur et Bien. Le Moi connaît le devoir de bonté et proclame la nécessité ontologique d'être meilleur :

Vive màs el mejor (1)

Enfin si le Bonheur est le Bien il est aussi le Beau. Tout l'être participe d'une révélation de la Beauté, et l'émergence de la forme apparaît comme manifestation suprême de l'être.

L'IRRUPTION DE L'HISTOIRE

Si le Cantique résulte d'une relation permanente entre le Moi et le cosmos, entre le Moi et l'Eros, si le Yo est a priori sollicité par l'altérité et de solitaire (solitario, p.156) devient, pendant la promenade évoquée dans Tiempo libre (2, pp. 156-167), solidaire, (solidario, p.157), de toutes les formes de la Nature microcosmiques, y a-t-il place dans cette plénitude pour une relation avec les autres hommes, avec la communauté ou la collectivité engagée dans l'Histoire d'un peuple (ou des peuples) et d'une époque ? La guerre civile espagnole qui valut à Guillén de connaître l'exil a-t-elle amené celui-ci vers une poétisation qui fut la règle générale d'une génération, parmi les écrivains de langue espagnole (Alberti, Prados, Cernuda, Neruda) et aussi chez les poètes les plus connus en Occident (Eluard, Aragon, N. Hikmet) ou en Amérique (A. Mac Leish) ; humanistes, chrétiens, marxistes s'étant en effet retrouvés unanimes vers les années 50, pour condamner les méfaits de l'Histoire, non plus seulement en Espagne mais dans le monde dévasté par la seconde guerre mondiale.

(1) Noche del caballero, 4, p. 427.

Chez la plupart de ces poètes l'Histoire transparait à travers la narration d'un vécu négatif, quelquefois par le biais d'un récit épique, le plus souvent dans la critique et la remise en question de systèmes qui suscitent imprécations et pamphlets, enfin dans une méditation politique sur l'Histoire qui incite à penser et à agir.

Qu'en est-il de l'Histoire dans le cantique guilléen ? Une évidence s'impose : malgré l'identité des choix historiques et politiques chez Guillén et ses compagnons d'exil, l'Histoire en tant que telle n'apparaît que sporadiquement dans le Cantique de 1950. Aucune partie ou sous-partie du tout poétique n'est spécifiquement consacrée à l'Histoire. Celle-ci ne constitue pas le sujet de l'écriture, l'ontologie demeurant invariablement le seul fondement du texte. Le malheur historique n'a pas de cause intrinsèque, ou du moins les causes multiples de la destruction d'un peuple ou d'une collectivité ne sont-elles que des accidents, des épiphénomènes, tous explicables par le manquement à l'être. L'Histoire n'accède à la diction guilléenne que pour être lue et interprétée ontologiquement. En cela Guillén se sépare radicalement des hommes de sa génération. La guerre civile espagnole ne donne lieu à aucune poétisation dans le Cantique pas plus que la nostalgie du pays perdu. Si l'on excepte Luz natal (4, pp.338-350), aucun texte n'impose a priori une exclusive lecture de l'espace espagnol. Los balcones del Oriente (4, pp.329-332), Estación del norte (pp.368-369) évoquent des lieux agoniques que tout citoyen peut reconnaître dans ses parcours quotidiens, en quelque pays que ce soit. L'exilé ne pouvait guère, certes, traiter d'un présent espagnol qui lui échappait, mais ses silences s'expliquent avant tout par les nécessités poétiques de l'universalisation. L'espace historique reste le cosmos où l'homme vient inscrire des signes de destruction dont le poète s'obstine à dire qu'ils sont évitables et non soumis à la fatalité. La poétisation enregistre ces signes mais afin de notifier la régression vers le non-être; le Moi instaure dans la description objective de la ville - pure juxtaposition d'objets et de formes sans lien les uns avec les autres - une amorce de spatialisation cosmique dont il démontre l'impossibilité

d'être. Les matériaux poétiques sont d'une très grande diversité
conflits d'allégories

Madrugada.
Emerge contra la naða
Luchando el ser - de mal ceño. (1)

abondante adjectivation disqualifiante, utilisation à outrance
des personnifications :

El sol - triste
De afrontar una jornada
Tan burlada. (2)

afin que l'espace poétique qui est chaos, désordre, tintamarre,
se réduise à un espace humain provisoirement voué au mal et à
l'échec :

Este mundo del humbre està mal hedo (3)

La tentation imprécatrice affleure alors dans le texte sous forme
d'énumérations de substantifs pluriels, signes négatifs de
la multiplicité et de la division :

Orden. ¡ En orden ! Bandas, rutilantes metales
Por entre los orgullos callejeros
Se adivinan latentes los redobles marciales.
¡ Aceros ! (4)

mais aussi sous forme de métaphores dont l'accumulation devient
réquisitoire

¡ Problema ! Polvoriento
Problema del inerte,
Profecía del antivisionario,
Cobarde apocalipsis. (5)

tandis que s'établit, toujours par le biais métaphorique, un
processus de caricaturisation, destiné à mettre en scène le per-
sonnage de l'Ennemi dont tous les masques et déguisements compo-
sent une entité monstrueuse, aisément reconnaissable:

Es él también aquél, ya sobre tallas
De fiesta y prepotencia.
Mirad su catadura.
Desde el testuz de toro,
Las crines de un león muy jaspeado
Por la piel relumbrante.

.../...

(1) Los balcones del oriente, 4, p. 329.

(2) Ibid., p. 330.

(3) Las cuatro calles, 4, p. 413.

(4) Ibid., p. 413.

(5) Luz natal, 4, p. 348.

Y un sonreír de estío que ilumina
 Boca, dientes y voz,
 Voz de halago que ahora,
 De pronto se oscurece,
 Aírada contra el aire, (1)

Il s'agit-là de solutions provisoires, de concessions que le poète récuse au sein de chaque texte où il les met en oeuvre. L'écriture topique des dégâts de l'Histoire ne débouche que sur le vide, le creux, dont la métaphorisation marque aussi la liquidation comme sujet d'écriture :

Ante todos se muestra
 La Oquedad, ay, rectora.
Nada al fin. Y en el pecho, (2)

le mot Nada désignant ce néant qui n'est rien, qui est le rien. Les topiques sont peu à peu éliminés par d'autres topiques : sentences, clichés, passage de la métaphore singulière à un pluriel demystificateur, etc. :

Problema, no, problemas
 Limpios de lagrimada vaguedad.
 Que los muertos entierren a sus muertos,
 Jamás a la esperanza. (3)

Seul le langage guillénien, en train de se constituer à propos de l'Histoire, peut éluder les signes destructeurs de la poésie. La mise en mots recrée l'être, seule vérité du Cantique. C'est la dénomination de la colline natale, autrement dit de cette parcelle d'univers ou de planète, "local eternidad" (p. 350), qui confirme le poète en sa langue et en son propre langage :

Mientras, la Historia ... Dónde ?
 Historia por mis venas y mis huesos,
 Historia en este soplo
 Que alentándome está la frase actual.

Yo, bajo mis vocablos
 Resonantes rutas,
 A través de mi propia libertad
 Hacia lo todavía no existente. (4)

(1) Luz natal, 4, p. 345.

(2) Las cuatro calles, 4, p. 413.

(3) Luz natal, 4, p. 348.

(4) Ibid., 4, p. 343.

L'Histoire permet au poète de faire du Cantique non plus seulement un acte de foi individuel en l'être, mais un acte d'espérance, nécessairement collectif, le mot esperanza déterminant ainsi une insistance sur les formes de la multiplicité. L'amour cosmique du Moi pour le cosmos s'incarne, après 1936, et prend visage humain : non point charité au sens chrétien, peut-être agapé. Cependant une question se pose : la parole poétique ne peut-elle inciter à la restauration de l'être, suggère-t-elle des actes ou bien ne se limite-t-elle qu'à inscrire l'inévitable retour à l'être ?

Le cantique guillénien se démarque fortement d'une poétisation de l'engagement. Le Moi, en effet, n'inscrit que sa résistance personnelle au mal, (dont il montre d'ailleurs la douloureuse irréductibilité) :

El agresor general
 Va rodeándolo todo.
 - Pues ... aquí estoy. Yo no cedo.
 Nada cederé al demonio. (1)

jamais il ne prône une forme quelconque de lutte collective. Le poète ne se rattache à aucune idéologie, à aucune foi politique, il ne se réclame que de l'être cosmique. Que choisit-il ? Non pas le silence d'une tour d'ivoire, mais la création solitaire d'une liberté qui implique l'écriture de ces essences avec lesquelles il affirme avoir établi un pacte

- Yo me compongo
 Para mi soberanía
 La paz de un islote propio. (2)

Entre tantos accidentes
 Las esencias reconozco,
 Profundas hasta su fábula.
 Nada más real que el oro. (3)

Le poète est le restaurateur de l'être par la parole. C'est là sa seule mission. Les derniers mots de Cántico renouvellent et poursuivent la célébration d'un univers qui s'offre au Moi et le convoque. Mais la réapparition des postulats ne s'est pas faite au bout de l'oeuvre, à l'issue d'un processus de redressement

(1) Cara a cara, 5, III, p.516.

(2) Ibid., 5, III, p. 519.

(3) Ibid., 5, III, p. 522.

ou de rectification. Dans les premiers textes où surgissent les signes destructeurs de l'histoire des hommes, le poète répond déjà par des certitudes. Luz natal annonce la victoire de l'éternité sur ce que Guillén appelle "los estériles paréntesis" (4, p.340). La réponse ontologique est donc omniprésente à chaque partie et dans chaque texte : la seule innovation des deux dernières parties réside dans une mise en valeur du conflit entre les processus de destruction humaine et le déploiement de l'être cosmique. L'oeuvre ne se construit que par une plus grande mise en oeuvre du Moi.

. THEORIE ET PRATIQUE DE LA POESIE

Symétries architecturales

Le Cantique de 1950 est un tout qui circonscrit trente années d'écriture, selon une théorisation jamais démentie et qui ne recèle aucune rupture : ce dont fait foi le long poème intitulé Vida extrema, 4, pp. 388-395. Dans ce texte Guillén expose et impose les nécessités de l'acte poétique. La poésie (el decir) est l'un des synonymes de l'être et du vivre, mais elle ne se confond pas pour autant avec eux. Ecrire est une autre incarnation ou équivalence de l'être par l'invention d'autres formes. La transcription de concepts synonymes se fait avec des outils d'expression différents : respirer veut dire être, écrire veut aussi dire être, cependant chaque acte impliqué par les verbes renvoie à une instrumentation et une production particulières. L'évidence du plus-être entraîne par nécessité l'existence de la poésie : dans le domaine théorique comme dans le domaine pratique, le postulat guillénien est un décret. La poésie n'a droit à aucune justification politique, éthique ou esthétique : sa seule raison d'être est de nature ontologique. C'est parce que l'être est que la poésie est. Le trop-plein de l'existence/essence exige l'expression, non pas parce qu'il menace de s'épuiser ou de détruire le sujet qu'il habite, mais parce qu'il lui faut engendrer une autre inévitable réalité qui, à son tour, devient croissante création d'être.

Complétude ou parachèvement, la Parole poétique que Guillén nomme toujours Palabra, est manifestation, extériorisation physiologique, signe de l'être.

Il va de soi que le langage poétique n'est pas que traduction de l'étant ni de l'être et que son existence ne s'arrête pas aux confins du dire. La parole en tant que texte écrit est promise à l'infini déchiffrement du lecteur, personnage capital de ce cantique. Serait-ce au nom d'une tradition topique ? Le désir guillénien déborde le cadre de cette transmission qui aboutit au contact créateur ; la parole invente non seulement l'être, mais des réalités insoupçonnées, inconnues du poète, et au fur et à mesure que s'instaure l'écriture, celle-ci jouit de l'accès à un statut autonome. Guillén ne fait aucunement l'éloge de l'inspiration qui octroie ce fameux premier vers si cher à Valéry, ni simplement celui du travail personnel de l'homme qui se consacre au façonnement du vers et du texte. Les mots ont une vertu propre. Certes, une main de chair, régie par la mesure du sang et du pouls, s'allie à une voix qui prononce les sons d'une langue (celle-ci l'a forgée en tant que voix et lui a donné sa spécificité), et propose un rythme dont la définition se fonde sur l'accord avec l'essence musicale de la langue et l'essence d'une musique du Moi. Mais l'écriture en voie de création devient dès lors un nouvel être, un objet nouveau, un en soi qui constitue une mise en marche vers d'autres déchiffrements. Le poème ne résulte pas seulement des épousailles entre l'âme et la main de l'écrivain : cela laisserait entendre que la poésie est résolution harmonieuse et totale de toutes les contradictions. Or elle est rencontre du visible et de l'invisible, lieu géométrique où interfèrent la main, le papier, la voix, la langue collective ; jonction définitive de signes écrits - le cantique de 1950 se présente ainsi - et surtout hypothétique lecture d'un éternel recommencement, forme pleine d'une énergie infinie. Le poème répond donc à une initiative des mots :

Ambito de mesera. La palabra
Difunde su virtud reveladora.

Revelación de la palabra : cante,
Remóntese, definá sa concierto, (1)

Trascendido el sentir. Es un objeto. (2)

La materia es ya magia sustantiva.
Inefable el secreto - con su estilo
¿Lo tan informe duele ? Sobreviva.
Su fondo y sin dolor. Palabra en vilo. (3)

El inicial tesoro de una frase.

Impulso hacia un final, ya pulso pleno,
Se muda en creación que nos confía
Su inagotable atmósfera de estreno.
Gracia de vida extrema, poesía. (4)

La Parole est vérité globale, accessible, communicable qui fait
de chaque lecteur un créateur

De un todo que es Palabra. (5)

elle constitue un pouvoir absolu, constamment mis à la disposition des hommes, mais que l'exercice de la poésie doit révéler à ceux qui le détiennent sans le savoir.

L'architecture du Cántico définitif illustre à la perfection les présupposés de la théorie poétique guillénienne : aucune structure textuelle de 1928 n'est éliminée, tandis que s'élaborent sur le même modèle (quatrains hexasyllabiques, décimas, romancillos), d'autres poèmes qui entourent et amplifient les premiers noyaux. Les longs poèmes polymétriques s'expliquent par la nécessité d'explorer l'être dans la dissymétrie, et non plus dans la symétrie. Quant aux sonnets qui occupent le centre exact, le zénith de l'oeuvre (3, III), ils représentent l'exception dans l'oeuvre, mais par le biais de la plus traditionnelle des symétries structurelles

(1) Vida extrema, 4, p. 390.

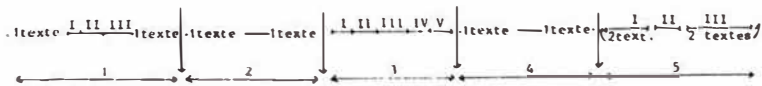
(2) Ibid., p. 392.

(3) Ibid., p. 392.

(4) Ibid., p. 395.

(5) Lectura, 2, p. 187.

Un jeu subtil de symétries s'instaure dans chaque texte, dans chacune des parties du cantique (soit par la reproduction de strophes, vers, ou ensembles poématiques, soit par la mise en écho d'espaces-temps synonymes), entre ces différentes parties, qui s'interrogent et se répondent, mettant en oeuvre une infinité de variations signifiantes. Le schéma général ne saurait être compris comme savoir figé, mais comme inclusion de rapports inattendus qui restent à découvrir.



Ainsi peut-on discerner des équivalences structurelles entre 1, 3 et 5, 2 et 4 ; entre 1_I et 1_{III} , 3_I et 3_V , 3_{II} et 3_{IV} , 5_I et 5_{III} , entre les séries aperturales de 1, 2, 4 et 5, etc. la triplicité restant la règle d'or de la dispositio, par l'instauration initiale du postulat (première phase), l'illustration parfois contradictoire des étants (deuxième phase), la consolidation du postulat de l'être (troisième phase). La syntaxe poématique introductive consiste en séries de propositions indépendantes, parfois réduites au seul substantif, qui jouent le rôle de sentences, proverbes, ou qui énoncent simplement l'être de la chose. Il arrive que la célébration des premiers vers s'institue par l'exclamation (Meseta, 5, II, p.492) ou par le verbe à l'imperatif qui intensifie le rapport de communication avec le lecteur, (Las afueras, 3, II, p.255) mais la fonction des premières propositions n'est pas la représentation du monde ni l'investissement lyrique du Moi : seul est mis en exergue un concept qui notifie l'être, et à partir duquel le poète peut s'engager dans une démarche stylistique plus diversifiée (interrogations, subordination, usage des négations, etc.), qui narre l'exploration circonstancielle et existentielle du cosmos par le Moi. Les phrases conclusives sont souvent des réaffirmations mais il est rare que le poète se fonde sur la pure anaphore. La reprise d'un même mot ou d'une proposition comporte généralement l'amorce d'un autre processus élocutif. Le poème ne se

referme pas sur l'article de foi, ou sur une apogée : la surprise créée par l'obtention finale de l'ellipse, ou par l'apparition impromptue de la agudeza incline le lecteur vers de nouvelles interrogations. Cette permanente dynamisation du texte ne résulte donc pas du seul jeu des symétries architecturales, mais de l'instauration, dans des factures ordonnatrices, d'une syntaxe qui se caractérise avant tout par son extrême pouvoir de dissymétrie : des phrases brèves précèdent de longues périodes oratoires ; interrogations, exclamations, dialogues anonymes, redondances, se succèdent perpétuellement ; les constructions les plus variées s'ordonnent autour de points de vue très différents et de perspectives surprenantes sur le monde. Lorsque le poète répète un mot à plusieurs reprises dans un vers, dans une strophe ou dans un texte, ce mot n'assume jamais la même fonction grammaticale, pas plus qu'il n'occupe la même place accentuelle dans le vers. Plus qu'il ne crée l'incantation, le mot appelle de nouvelles définitions du poète, des interrogations, un réexamen attentif qui déterminent la pleine justification de l'emploi de ce mot dans le texte. La poétisation apparaît donc comme confirmation permanente du dire : elle n'est pas clôture d'un discours parfait mais ouverture sur l'exploration inattendue de l'usage.

Une telle procédure implique l'unité du texte : à la démarche du Moi qui est tension entre plusieurs pôles essentiels répond une lecture qui épouse les formes poétiques jusqu'à l'obtention du sens des sens. Les textes les plus soumis à des règles de structure et d'écriture (le sonnet, les quatrains hendécasyllabiques), tout autant que les poèmes polymétriques écrits en vers blancs, sont des propositions d'expérience vitale de l'instant ou de l'éternité : leur diction s'identifie dès lors au rythme de la respiration poétique du Moi. Le corps/âme vit et dit une parole qui, tout en exprimant les moindres nuances d'une démarche intérieure - invisible et secrète par nature - se déploie à seule fin d'être partagée, avec le lecteur, incorporée à la fois comme expérience et comme pensée sur l'expérience. Cántico invite à une lecture orale qui rendra compte de la variabilité des intonations et qui pourra devenir chant ou fredonnement comme dans El distraído :

perpétuent les noms donc les choses. L'horizon (personnifié) voit les noms qui se trouvent sur la patine des choses. (Los nombres, 1, I, p.27). La langue existe en soi, elle a pris vie en dehors et au-delà des choses. Elle a donc une histoire et une évolution, mais elle garantit le maintien des concepts ainsi s'explique que la rose s'appelle encore aujourd'hui rose

. La rosa
Se llama todavía
Hoy rosa, (1)

La rosa représente à la fois la rose (existence/essence) et toutes les roses, tandis que le cas synoptique rosa désigne la substance ou notion de rose qui continue d'habiter le substantif encore aujourd'hui, qui se perpétue donc, immuable depuis les origines de la langue. Le poète s'interroge alors sur les choses que sont las rosas, promises à la destruction, c'est-à-dire non seulement à la fugacité de leur vie de roses mais sans doute à une définitive disparition. La réponse poétique est immédiate. Comme toujours elle consiste en un postulat : même si les roses ne sont plus, même si l'horizon se referme à jamais, pour frayer un passage à l'hypothèse du néant (ou du non-être), les noms demeurent :

¿Y las rosas ? Pestañas
Cerradas : horizonte
Final.¿ Acaso nada ?
Pero queden los nombres. (2)

Cela peut vouloir dire que la mort des formes engage une quête perpétuelle du langage poétique qui maintient les noms des formes. Les roses restent roses, les textes du cantique qui leur sont consacrés l'attestent, particulièrement La rosa que Guillén dédie à J.R. Jiménez (3, I, p.243), et la citation du même Jiménez en exergue à La Florida dans l'édition de 1950 (4,p.352).

Mais cela peut aussi vouloir dire davantage : si les roses disparaissent en tant que roses, la langue gardera les noms permettant non seulement la perpétuation de la poésie, mais l'invention d'autres noms à partir de ces noms, donc un accroissement de la langue. Si l'on va encore plus loin et si l'on

(1) Los nombres, 1, II, p. 27.

(2) Ibid., 1, II, p. 27.

conçoit une disparition générale des choses (donc des hommes), les noms qui demeurent représentent les signes de communication qui seuls sont éternels et engagent indéfiniment un processus de création. L'hypothèse du Logos ou Verbum, devient le préalable à tout préalable : autrement dit le désir d'expression est le principe un qui impose la certitude de l'être. L'être engage la parole, parce que la Parole engage l'être : tel est le fondement de la poésie guillénienne dans Cántico. Ceci explique que l'écriture soit prioritairement de nature axiomatique, et non métaphorique, car la définition et le postulat se doivent de cerner au plus près l'essence irréductible des choses sans se prévaloir de substitutions par d'autres choses. Toute critique de l'écriture devra donc se défaire de la distinction entre l'abstrait et le concret, (le concept est (= existe) tout autant que la chose, comme l'âme existe tout autant que le corps, et vice-versa), ainsi que de la seule définition réductrice de l'image comme représentation de la chose, (Le corps est âme ne constitue pas une image mais un postulat ontologique, une équation entre deux essences/existences et non entre deux choses). Si le poète se sert des figures et tropes de la rhétorique - ainsi personnifie-t-il constamment les objets dits inanimés - on ne peut se contenter d'identifier ces procédés en tant que tels, ni même de parler de leur expressivité dans l'exercice de leur fonction : leur définition chez Guillén, autrement dit leur statut ontologique, sape les contenus de leur définition normative. Ainsi les objets du Cantique ne sont-ils pas vraiment personnifiés, même si les procédés d'écriture se rattachent à la personnification : ce sont a priori des êtres qui agissent et pensent comme toutes les formes de l'être cosmique. L'écriture n'a de justification qu'ontologique aussi bien dans ses causes que dans ses conséquences.

PROPCSIONS METHODOLOGIQUES

Le langage guillénien - (lexique articulant et s'articulant dans une syntaxe, (elocutio) et une architecture textuelle (dispositio) - ne sera donc systématiquement exploré que dans la perspective de la quête axiomatique de l'être. Ainsi apparaîtra une spécifique inventio dont le plus étonnant est qu'elle s'affirme sans jamais dénoncer aucune autre poétique, en faisant au contraire de fréquentes références à des repères contradictoires de la poésie universelle, (Juan de la Cruz, Lope, Cervantes, Shakespeare, Walt Whitman, Mallarmé, Paul Valéry, F.G. Lorca), brassant, élaguant, recréant, jusqu'au point d'oublier poétiquement jusqu'à l'hypothèse d'une querelle des Anciens et des Modernes.