



HAL
open science

**“ Le nom qui consume le livre ” Notes pour un dialogue
entre Yves Bonnefoy et le poète espagnol Antonio
Gamoneda**

Laurence Breysse-Chanet

► **To cite this version:**

Laurence Breysse-Chanet. “ Le nom qui consume le livre ” Notes pour un dialogue entre Yves Bonnefoy et le poète espagnol Antonio Gamoneda. Michèle Finck et Patrick Werly (coord.). Yves Bonnefoy : poésie et dialogue, volume collectif à l’occasion du 90^e anniversaire d’Yves Bonnefoy, p. 323-344., 2012, Yves Bonnefoy : poésie et dialogue, volume collectif à l’occasion du 90^e anniversaire d’Yves Bonnefoy, EAN: 9782868204950. hal-03915000

HAL Id: hal-03915000

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03915000>

Submitted on 28 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Le nom qui consume le livre »

Notes pour un dialogue entre Yves Bonnefoy
et le poète espagnol Antonio Gamoneda

Laurence Breysse-Chanet

*Il a fermé les yeux, il tend
Ce qui lui reste du livre. « Dis-moi, dit-il,
Le nom qui consume le livre. »
Yves Bonnefoy, Raturer outre*

*[Il] n'y a plus que lumière à l'intérieur de mes yeux.
Antonio Gamoneda, Livre du froid*

Lors de la Table Ronde organisée à la Librairie Kléber de Strasbourg, à l'occasion des Rencontres Européennes de Littérature, le 12 mars 2011, j'ai pu remercier de vive voix Yves Bonnefoy pour sa réponse à mon envoi d'un recueil du poète Claudio Rodríguez, intitulé *Don de l'ébriété*, que j'ai traduit de l'espagnol. Yves Bonnefoy a reconnu dans ma version de ces 686 hendécasyllabes répartis en trois chants, composés dans l'Espagne noire de l'année 1953 par un poète de dix-sept ans, « un rythme augural, [qu'il sait] entendre ». Lors de cette matinée strasbourgeoise, Yves Bonnefoy a insisté sur le rôle profond que revêt en poésie la traduction d'une métrique, lorsqu'elle vient faire bouger celle de la langue d'accueil, l'ouvrant à l'inconnu par l'écoute d'une respiration étrangère.

C'était dire en quelques mots l'essentiel de mon travail de traductrice, en un moment privilégié pour qui lit depuis longtemps l'œuvre poétique et critique d'Yves Bonnefoy. Elle est certainement l'immense lac dont je pars et auquel je fais retour après m'être immergée dans l'eau de la voix de poètes espagnols. Comme le pense Michèle Finck, je suis en effet persuadée que « la confrontation d'une œuvre poétique à d'autres qui sont le produit de cultures et de langues étrangères [peut] être tenue pour indissociable, aujourd'hui, d'une définition exigeante de la poésie »¹.

C'est ainsi qu'en réponse à l'invitation de Michèle Finck et de Patrick Werli – que je remercie avec émotion –, je proposerai quelques obliques, rendues possibles par l'ouverture et la générosité de la parole d'Yves Bonnefoy, qui sait fonder des rencontres. On trouvera là le fruit de la réflexion d'une Hispaniste de langue maternelle française, portée par l'oreille à la croisée de deux langues, et surtout de divers *dire*s. Je fais allusion tout particulièrement aux

¹ Claudio Rodríguez, *Don de l'ébriété*, préface d'Antonio Gamoneda, présentation et traduction de Laurence Breysse-Chanet, Paris-Orbey, Éditions Arfuyen, 2008 (Prix de Traduction Nelly Sachs 2010). La lettre d'Yves Bonnefoy, datée du 24 juillet 2008, a été publiée avec son autorisation sur le site de Claudio Rodríguez.

² *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

deux paroles qui, pour des raisons diverses, ne cessent de me requérir au fil des années, celle d'Yves Bonnefoy, celle d'Antonio Gamoneda³. Par leur frottement, depuis leur différence on voit se dessiner des concordances souvent étonnantes, qui confèrent un éclairage nouveau, intense, à la spécificité de chaque œuvre, depuis une langue, une tradition, une histoire propres – celle du poète de Tours, celle du poète espagnol de León, presque son contemporain, puisque né en 1931 –, des réponses parallèles qui se touchent parfois et concernent toujours le fondement du poétique. Toutes deux interrogent le pouvoir de la poésie dans le poème et au-delà de lui, dans la dimension de la *présence*, qu'exprime, en termes gamonédiens, une *pensée rythmique sensible*.

De fait, je me consacre depuis plusieurs années à l'étude de l'œuvre d'Antonio Gamoneda, avec lequel je suis en correspondance depuis 2004, mais dont, coïncidence heureuse, j'ai fait la connaissance précisément à Strasbourg, lorsque lui a été remis le Prix Européen de Littérature en 2006⁴. Ma démarche, qui me mène à tendre des fils entre des œuvres de poètes vivants, peut sembler paradoxale, dans la mesure où aucun dialogue direct n'a pu exister jusqu'à ce jour entre Yves Bonnefoy et Antonio Gamoneda, malgré un projet lors de Rencontres entre poésie française et poésie espagnole, en février 2007. Que je sache, les deux poètes ne se connaissent pas, ou peu. L'attachement d'Yves Bonnefoy à la langue anglaise, son goût pour la langue italienne aussi, sont trop connus pour qu'il soit utile d'y revenir. Je cite cependant quelques lignes, qui, par analogie, importent beaucoup à qui aime les mots espagnols :

[En Italie] [L]e mode d'être précède l'être comme dans les mots italiens, ces beaux vases aux lignes pures, où les choses ne sont perçues qu'à travers un boire déjà et toutes les saveurs d'un vin doux et sombre. Entre chaque existence et l'Unité aucune rupture concevable, c'est comme si l'enfance avec ses plénitudes et certitudes était portée au degré de l'intemporel, aux dimensions de ce monde, et dans tous les aspects du désir humain.⁵

Dans cette écoute de la langue italienne, on reconnaît l'épiphanie d'une poétologie, la manifestation du savoir propre à la parole de poésie : l'accès à l'Unité par des mots qui donnent les choses, comme du temps de l'enfance, comme du temps où le langage était sacré. Mais à vrai dire, Yves Bonnefoy a déjà donné plusieurs preuves de son intérêt pour la langue

³ Pour qui, sans être « Comparatiste », a choisi d'écrire sur la poésie espagnole sans oublier sa propre tradition, depuis sa langue maternelle, l'écriture critique d'Yves Bonnefoy offre un champ de réflexion d'une extrême fécondité, puisque depuis les postulats propres à la tradition française, dont il interroge la spécificité, il s'ouvre profondément à l'écoute des voix d'autres langues, comme l'anglais en particulier. Il est en effet fondateur pour toute démarche critique d'affirmer que « la poésie a toujours été une conversation à travers les siècles », où importe « la mise en évidence de ce rapport d'auteur à auteur qui est, bien plus essentiellement qu'au niveau des influences aveugles, la vie même de la création poétique. » (Yves Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 54.)

⁴ Antonio Gamoneda a reçu ce Prix pour l'ensemble de son œuvre, et particulièrement pour *Arden las pérdidas* (*Clarté sans repos*, traduction Jacques Ancet, Paris-Orbey, Éditions Arfuyen, 2006). Né à Oviedo en 1931, il réside à León depuis 1934. Il a reçu en 2006 le Prix Cervantès et le Prix Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Je citerai d'après les traductions de Jacques Ancet pour *Lápidas* (*Pierres gravées*, Paris, Lettres Vives, 1996), *Descripción de la mentira* (*Description du mensonge*, Paris, Éditions José Corti, 2004), et Jean-Yves Bériou et Martine Joulia pour *Libro del frío* (*Livre du froid*, Paris, Éditions Antonio Soriano, 1^{re} ed. 1996, 2005). Pour les recueils en espagnol, Antonio Gamoneda, *Esta luz Poesía reunida (1947-2004)*, épilogue Miguel Casado, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.

⁵ Yves Bonnefoy, *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 170.

sœur de l'italien, l'espagnol, comme en témoigne sa préface emplie de ferveur aux *Poèmes solaires* du Mexicain Homero Aridjis⁶ :

Est-ce parce que je ne sais guère d'espagnol, en tout cas il me semble que les mots de la langue de Cervantès, de Jorge Guillén et aujourd'hui d'Homero Aridjis ont quelque chose de plus substantiel que nos vocables français. Le sentiment d'évidence que nous éprouvons en présence des composantes fondamentales du lieu terrestre, cette impression qu'elles ne font qu'un avec elles-mêmes, pleinement, sereinement, avec majesté, je le retrouve dans ces mots, qui ont poids autant que lumière.

Piedra, sol, viento : mots plus « lourds » que pierre, soleil, même vent. Mots si denses que je suis tenté de ne pas les croire plus nombreux que les choses que la vie aurait besoin de rencontrer, de comprendre, si elle aussi avait de la densité et pouvait accéder à sa plénitude possible. Il y a dix métaphores, disait Borges. Il y aurait en espagnol mille mots, disons : de quoi constituer un monde suffisant, où on pourrait vivre.

Et comme la poésie, c'est vouloir retrouver ce plein, cette immédiateté, que voilent ordinairement dans la parole autant que dans l'existence les représentations simplifiées que la pensée conceptuelle impose, les poètes seraient donc, en langue espagnole, ceux qui se porteraient d'emblée à ces mille mots, et les laisseraient se déployer libres dans les poèmes.

Antonio Gamoneda ne serait-il pas précisément l'un de ceux qui se « port[ent] d'emblée à ces mille mots » ? À quelles questions répond ce qu'il désigne comme *mi escritura*, c'est-à-dire la part la plus irréductible de son être, le corps de sa voix, valant comme *parole*, étant entendu qu'en espagnol, la parole, « palabra », est d'emblée située dans une oralité qui n'a pas à être conquise, puisqu'elle est autant *mot écrit* que *parole orale* ? Je propose un rapide arrêt sur l'histoire originelle de ce poète, où se fondent ses territoires, pour situer sa voix par rapport à sa langue maternelle – dans le souvenir de l'interrogation essentielle d'Yves Bonnefoy sur le rapport entre langue maternelle et langue de la poésie, dans sa préface à André Frénaud⁷. J'évoquerai ensuite une coïncidence que je crois puissante entre Yves Bonnefoy et Antonio Gamoneda, leur conception réciproque du symbole, qui s'articule à la vocation qu'ils confèrent tous deux à la poésie : celle d'une parole qui restaure, répare⁸, redonne l'*indéfait*, fût-ce à l'infini, dans une *errance* qui, loin d'être la proie du danger de l'irréalité, en conjure le danger, en s'affirmant comme une pure tension, par laquelle se joue la quête de la présence, portée jusque dans l'invisible – celle d'un *extravío en la luz*, selon le dernier titre qui réunit six poèmes d'Antonio Gamoneda en 2008⁹. Tel est, en effet, le sens de la « conduite musicale » d'Antonio Gamoneda, un poète qui définit son écriture comme une *pensée rythmique*, ce qui éclaire nouvellement *l'alliance de la poésie et de la musique*, en dessinant – mais je ne pourrai y revenir dans ces pages – de profondes correspondances des voix par-delà les langues.

⁶ *Id.*, «Préface», Homero Aridjis, *Les poèmes solaires*, précédé de *Le poète en voie d'extinction* et suivi de *Baleine grise*, 2008, trad. Ivan Alechine, Paris, Mercure de France, 2009, p. 7-8. Il faudrait aussi mentionner la préface d'Yves Bonnefoy intitulée « Moins une mer que des rives » pour l'anthologie *Les Poètes de la Méditerranée*, Eglal Errera (éd.), Paris, Gallimard Culturesfrance, 2010, p. 7-15. On y trouve quelques poèmes d'Antonio Gamoneda (p. 558-563).

⁷ Yves Bonnefoy, « Générosité et fierté », préface à André Frénaud, *Nul ne s'égare* (1986) précédé de *Haeres* (1982), Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 2006, p. 32-37.

⁸ Voir dans *Raturer outre*, dans un sens qui n'est pas seulement moral mais qui engage une poétologie : « Et je pressens que le peintre a voulu / Que l'ange qui répare l'injustice »...] (« Eau et pain », *Raturer outre*, Paris, Éditions Galilée, 2010, p. 34. Repris dans *L'heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011, p. 30).

⁹ Antonio Gamoneda, *Extravío en la luz* [*Errance dans la lumière*], Madrid, préambule Amelia Gamoneda, gravures Juan Carlos Mestre, Editorial Casariego, 2008.

Sont alors venues aimer ma réflexion les trois lettres mystérieuses de la dédicace de Baudelaire pour « L'Héautontimorouménos » et les « Paradis artificiels », « À J. G. F. », trois lettres dont le sens est longuement interrogé par Yves Bonnefoy¹⁰. Que dit le rapport indéchiffrable qu'elles induisent ? Ne peut-on lire dans cette correspondance, si visiblement secrète, l'invention de l'interlocuteur *tu*, celui que seul sait exprimer le poème ? Un mixte contradictoire, entre l'*impureté*¹¹ de la vie, à laquelle il demeure attaché, et la *simplicité* du poème, où conflue et se manifeste l'être ?

Trois lettres qui ont fait irruption – pourquoi ? – dans ma réflexion avant de me reconduire à l'écriture d'Antonio Gamoneda, née de la douleur, de la mémoire et de l'oubli, depuis la conscience de disparition. Ainsi faut-il lire l'importance que revêt dans son œuvre la figure du « veilleur de la neige », un personnage qui traverse le *Livre du froid* (1992)¹², déjà deviné dans *Description du mensonge* (1977). *Peut-être* Jorge Pedrero, le seul maître, peintre et graveur, engagé dans la résistance anti-franquiste, qui s'est suicidé et dont le nom n'apparaît *jamais* dans l'écriture de poésie, alors qu'il est à plusieurs reprises évoqué dans les essais. Une figure de l'impossible et donc de la poésie, car un impossible réalisé dans le poème¹³ ? Peut-être le nom doit-il disparaître, ou demeurer secret, pour *devenir* le nom qui – non dit – conduit poétiquement à la présence. Ne serait-ce pas l'enjeu poétique de la dédicace de Baudelaire ? Que le son, qu'un rythme, prennent l'initiative, et voici que s'incarne la quête ultime, celle du nom, en une étrange cristallisation invisible, qui dit la force de révélation qu'est la poésie. Les miroirs vont-ils s'éclairer l'un l'autre, dans le creuset du « Y », la lettre étrangère parmi les autres¹⁴, celle de tous les carrefours ?

Dès mes premières approches de l'œuvre poétique d'Antonio Gamoneda, j'ai été fortement saisie par le rôle qu'a joué pour l'enfant, orphelin de père dès l'âge d'un an, une langue que l'on pourrait qualifier de *paternelle*. De façon extrêmement paradoxale, elle

¹⁰ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 79 et 399. Yves Bonnefoy, « Que signifie J. G. F. ? », *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2011, p. 331-339.

¹¹ Voir « Pavane impure », troisième section de *Livre du froid* (*op. cit.*, p. 93-123.). Antonio Gamoneda précise qu'il écrit toujours « dans la perspective de la mort », mais « depuis la vie » (« Poesía en la perspectiva de la muerte », *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 26), comme s'il trouvait là une certitude définitive, installée en accord profond avec la quête poétique, sans que surgisse le moindre conflit entre le langage du poème et le désir de *recupération* de ce qui a été vécu, enfoui dans la mémoire, oublié. Le symbole, même s'il évoque l'oubli, n'oublie pas. Je renvoie à ce qu'Yves Bonnefoy, depuis sa propre vision, cherche *incessamment* à concilier, depuis la nécessité d'une *lutte*, sans laquelle, à chaque fois, quelque chose risque d'être perdu : « Dans la forme de poésie que je tiens pour la seule vraie, les mots profonds – ils varient certes avec chacun de nous – portent la promesse de l'être, donnent l'idée d'un verbe, où va s'élucider l'ordre qui fait notre vie. Mais dans le même instant le caractère intérieur de cette expérience de l'ordre, du sacré, consume tout sentiment que ce verbe, imminent dans la substance des mots, puisse s'organiser en formules. Les phrases les plus intenses disent notre proximité de la transparence, et comme sa saveur – ainsi le fruit se dissipe – mais rien de plus. » (*Un rêve fait à Mantoue*, *op. cit.*, p. 102.)

¹² Je cite la traduction de Jean-Yves Bériou et Martine Joulia pour *Livre du froid* (*op. cit.*), à l'exception de leur choix du mot « gardien » pour traduire « vigilante », qui me semble trop renvoyer à une fonction sociale. Je lui préfère le terme de « veilleur ».

¹³ Voir Antonio Gamoneda, « El vigilante de la nieve », *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 229-233.

¹⁴ Je pense en particulier à la réflexion d'Yves Leclair, qui montre de façon brillante « combien la lettre Y peut symboliser l'activité qu'aura été celle du poète » (« Comme un oiseau sur la branche d'un Y Yves Bonnefoy, William Butler Yeats et Yorgos Seféris », *Yves Bonnefoy et L'Europe du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 431-439.)

porterait à ses limites et intensifierait encore ce qu'Yves Bonnefoy désigne par langue *maternelle*, lorsqu'il distingue *deux niveaux dans l'emploi du langage*¹⁵, en opposant une langue conceptuelle, langue de la loi et donc paternelle, à une langue maternelle, qui serait celle de l'expérience de la poésie. L'expérience originelle, extrême, d'Antonio Gamoneda enfant consiste en la découverte, depuis la réserve maternelle de la langue des sensations, d'une autre langue, liée à elle mais plus *profonde* encore, qui la creuse verticalement et qui relie à la vie par-delà la mort. Cette langue, qui assure une *continuité* mémorielle, est spontanément de filiation orphique, elle rétablit la présence par sa musique. C'est la langue de la poésie, celle du père, qui était poète, et s'appelait Antonio Gamoneda. N'est-ce pas là rejoindre par des chemins *inouïs*¹⁶ la poésie telle que la pense Yves Bonnefoy, lorsque dès « L'ordalie », il a choisi de « risqu[er] / Le sens et au delà du sens le monde froid »¹⁷ ?

Je reviens aux réflexions d'Yves Bonnefoy sur la relation de l'enfant à une langue doublement maternelle, langue d'origine, mais aussi et surtout langue autre dans la langue, où se dessine l'armature de toute exploration poétique, liée à la présence de la mère. La proposition d'Yves Bonnefoy creuse une profondeur à partir de laquelle la langue où peut être senti ce qu'il appelle *l'indéfait* s'écarte de la langue « paternelle » : « Il y aura poésie quand la parole rigidifiée par la pensée de la loi aura su se ressourcer, tant soit peu, à la *continuité* qui ruisselle sous le fragmenté, l'extériorisé. »¹⁸ Le poète en garde mémoire, tout en tendant vers elle. Tel est, dans l'emploi du langage, ce niveau *le plus profond* :

Le plus profond, c'est celui où au moins quelques grands vocables peuvent laisser entrevoir par la voie de leurs référents quelque chose de la réalité non médiatisée, indéfaite. Par des figures, par des images, par simplement l'énoncé du mot ou sa présence isolée sur une page, le plein apparaît de ce qui est se dévoile alors, un instant, aux dépens des circuits de lecture que la pensée en propose, et l'esprit en est appelé à une intimité plus profonde avec aussi bien le monde que le corps. C'est là dans la parole la source que je dirai maternelle, à cause du rôle que peut jouer une femme auprès d'un enfant encore au seuil du langage.¹⁹

¹⁵ « Et le second niveau se dessine sur ce fond même. C'est celui, cette fois, des concepts par lesquels la pensée substitue au plein de la chose tel ou tel aspect de celle-ci qui lui permettront des rapprochements, des interférences, l'instauration d'une vérité de formule, mais aux dépens des pratiques de l'immédiat et avec le risque alors d'une loi morale qui ne saura plus de façon assez complète le besoin et les intuitions de la vie comme doit la vivre l'être fini que nous sommes, voué à un lieu et une heure. Ce niveau du concept dans la parole, discours maintenant, on peut le nommer paternel s'il est vrai que le père est celui qui va chercher au-delors dans la société, et rapporte chez soi, les considérations et les prescriptions qui font que le groupe humain peut agir. Et ce qu'il faut à la personne ainsi divisée d'avec soi, ce dont elle a besoin pour son meilleur équilibre, c'est au moins pressentir le niveau de par en dessous ce second, c'est assumer celui-ci, assurément, mais avec quelque mémoire de l'immédiat : ce qu'on pourra appeler la poésie. » (Yves Bonnefoy, « Générosité et fierté », *op. cit.*, p. 33.)

¹⁶ L'adjectif *inouï* a été employé par Marc Blanchet lorsqu'il a découvert la poésie d'Antonio Gamoneda, dont le travail sonore, l'accent rythmique, lui a permis d'*entendre* les images, souvent violentes, sur le fond particulièrement fluide de la parole gamonédienne. Dans son aspect parfois litanique, son ton est de fait souvent *monotone*, de cette monotonie chère à Yves Bonnefoy (je renvoie à Michèle Finck, *Yves Bonnefoy Le « simple » et le « sens »*, Paris, José Corti, 1989, p. 409-410) car il conduit à une unification de l'expérience. Je note que le mot *dulzura*, qui dit la « douceur » d'une saveur ou d'une voix, revient souvent dans l'œuvre, et sa charge sémantique me semble contaminer la rythmique. Je cite Marc Blanchet, « Gamoneda l'inouï », *Le Matricule des Anges*, n°52, avril 2004, p. 42.

¹⁷ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Poèmes*, Préface Jean Starobinski, Paris, NRF *Poésie*/Gallimard, 1982, p. 138.

¹⁸ *Id.*, « Générosité et fierté », *op. cit.*, p. 33. C'est moi qui souligne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32-33.

Creuser une langue dans la langue, telle est la tâche assignée à la poésie moderne : « se frayer une voie entre deux niveaux de parole. » Antonio Gamoneda ne dit pas autre chose dans ses poétiques, depuis des postulats qui permettent au lecteur d'intensifier encore la portée d'une réflexion qui cherche à comprendre – en dehors de toute explication linguistique, car tel n'est pas ici l'enjeu – les articulations de la langue maternelle et de la parole de poésie. Car tout est là, dans une distance par rapport à la langue, qu'Antonio Gamoneda formule comme un défi : « Le langage poétique, c'est certain, est un langage *anormal*. »²⁰

L'expérience d'Antonio Gamoneda permet en effet de radicaliser doublement l'existence de cette langue autre, en marge de la loi, riche d'autres lois, où le langage du poème vient puiser sans fin. Toute la vie du très jeune « Tonín » s'est déroulée au rythme d'un récit lancinant, reconduit jour après jour par une mère veuve qui ne cessait de dire l'absence du père, devenue une charge extrêmement douloureuse pour le fils, qui portait le prénom et le nom du père, selon les coutumes de l'époque. Une coutume particulièrement lourde à porter, puisque le père disparu avait publié en 1919 un recueil de poèmes, intitulé *Otra más alta vida*²¹ : *Une autre vie plus haute*. On imagine l'importance qu'a pu revêtir sa lecture pour le fils solitaire, sans cesse confronté à l'absence. D'autant plus qu'au début de la Guerre Civile, l'école de León dans laquelle l'enfant de cinq ans devait être scolarisé avait fermé ses portes. La famille était pauvre, la mère lui avait remis le seul livre de la maison, le recueil de poèmes du père. C'est dans ce livre que le fils a appris à lire.

Comme le poète le raconte dans ses mémoires, en 2009²², lors de son premier contact avec la lecture, celui de l'écriture poétique paternelle, il a accepté d'emblée de ne pas tout comprendre, il *sentait* les mots, leurs sonorités, il se laissait emporter par un rythme mystérieux né de leurs alliances. En même temps, entendre la parole du père, c'était entrer en relation *sensible* avec la voix qui répond toujours. Alors même que le poète revient de façon insistante dans ses écrits sur le fait qu'aucune mémoire commune n'a pu exister entre le père et le fils²³, ne *restait-il* pas, enfoui dans la mémoire de l'enfant, le souvenir de la voix paternelle, du contact de sa peau, de son odeur ? Des qualités sensibles, que la voix des poèmes *recupère* pour continuer à les faire vivre *différemment*, mais *sensiblement* dans l'oreille du lecteur. J'ai pu constater que les premiers poèmes d'Antonio fils sont empreints d'une tonalité post-romantique, triste et mélancolique, comme si la voix naissante se posait sur la voix du disparu, pour réunir deux silences, *reprendre* le fil de la respiration, en inventant à son tour, vers une *continuité*, une « terre » pour « les lèvres », selon le titre du premier recueil, *La tierra y los labios*, écrit entre 1947 et 1953, sous le signe d'une *venue* : « Il est venu de nuit. Il a traversé le silence. »²⁴ Un sujet impossible à identifier, puisque la grammaire espagnole permet de ne pas employer de pronom sujet : « il », mais aussi « elle », la poésie, peut-être.

²⁰ Antonio Gamoneda, *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, éd. Alejandro Duque Amusco, Valence, El Ciervo, Pre-Textos, 2002, p. 96. C'est moi qui traduis.

²¹ Antonio Gamoneda, *Otra más alta vida [Une autre vie plus haute]*, 1919, éd. Antonio Gamoneda, Gijón, Universos, 1993.

²² Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.

²³ *Ibid.*, p. 29 et p. 33.

²⁴ *Id.*, *La tierra y los labios, Esta luz, op. cit.*, p. 27 (recueil non traduit).

Lorsqu'en 1994, Antonio Gamoneda fait une longue préface²⁵ à la nouvelle publication des poèmes d'Antonio Gamoneda père, il explique qu'il a ôté certains textes, modifié quelques autres, *comme l'aurait fait son père*. Comme il le fait lui-même dans son processus constant de *réécriture*, pour actualiser ses anciens poèmes, les *sentir vivants dans sa gorge*²⁶. La mémoire s'introduit dans les mots. Dans sa radicalité, l'expérience me semble proche de ce que la poésie peut signifier pour Yves Bonnefoy, un pouvoir de *restitution*, de *rétablissement*²⁷. Même par-delà la mort, la langue de poésie est une « musique qui élucide la présence »²⁸. Au point le plus fort de l'expérience poétique, n'entend-on pas précisément résonner les vers décisifs, définitifs, de « Lieu du combat », avant l'affirmation de la victoire de qui « tient au sol », dans « Lieu de la salamandre » ? C'est aussi celle de « Vrai lieu du cerf », animal qui est l'attribut de l'ouïe, dans la représentation allégorique des cinq sens²⁹ :

Il me semble, penché sur l'aube difficile
De ce jour qui m'est dû et que j'ai reconquis,
Que j'entends sangloter l'éternelle présence
De mon démon secret jamais enseveli.

O tu reparaitras, rivage de ma force!
Mais que ce soit malgré ce jour qui me conduit.
Ombres, vous n'êtes plus. Si l'ombre doit renaître
Ce sera dans la nuit et par la nuit.³⁰

En 1953 aussi, dans son deuxième recueil, un poète de vingt-deux ans demande un *soulèvement immobile*, dans l'Espagne étouffée par la censure, depuis la soif et depuis la tombe. Un chant pour *inverser l'agonie*, qui soit « un caso de luz incorporada », c'est-à-dire de lumière *intériorisée* mais aussi de lumière *qui se redresse*, comme le ferait un corps³¹. Une langue contre la langue, appelée avec véhémence, avec colère même, lorsque la langue a été confisquée par le discours de l'idéologie. Les convictions se rejoignent :

Mais justement la poésie n'est pas un « emploi » de la langue. Peut-être une folie *dans* la langue. Mais qu'on ne peut comprendre en ce cas que par ses yeux de folie – que par sa façon à elle d'entendre et prendre les mots.³²

Tel est le fondement du *souci du poème*, qui conduit à une définition commune du geste poétique, comme *intériorisation* de l'expérience : « [Le poète] ne prétend, en effet, qu'à intérioriser le réel. Il recherche les liens qui unissent *en moi* les choses. »³³ C'est ainsi que se

²⁵ Antonio Gamoneda, « Introducción », Antonio Gamoneda, *Otra más alta vida*, op. cit., p. 9.

²⁶ Antonio Gamoneda, « Advertencias », *Reescritura*, Madrid, Abada, 2004, p. 7.

²⁷ Ce sont les termes employés par Jean Starobinski, « Beauté et vérité », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, op. cit., p. 88.

²⁸ Jacqueline Risset, « Défense de la poésie », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, *ibid.*, p. 143.

²⁹ Voir Michèle Finck, *Poésie moderne et musique* « Vorrei e non vorrei » *Essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 22.

³⁰ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, op. cit., p. 110.

³¹ Antonio Gamoneda, *Sublevación inmóvil, Esta luz*, op. cit., p. 51. Les poèmes du début de l'œuvre d'Antonio Gamoneda n'ont pas encore été traduits.

³² Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *Un rêve fait à Mantoue*, op. cit., p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 100. Je cite ici l'une de mes questions à Antonio Gamoneda pour la revue cubaine de poésie *Amnios* : – « Pourriez-vous définir le lyrisme comme une expérience intériorisée, qui évolue au fil des expériences ?

fonde la *réalité qu'est la poésie*. Écoutons Antonio Gamoneda parler de son père, jamais nommé dans ses recueils³⁴ :

Je souhaite ajouter quelque chose : je tiens pour impossible qu'avec la mort au milieu, il puisse exister une relation plus *réelle* entre un père et un fils que celle qui se produisit dans mon enfance.

Au-delà de toute frontière, la poésie ainsi conçue est celle qui dit des mots « qu'on puisse prendre dans son destin »³⁵.

La langue gamonédienne surgit elle aussi d'un combat, tout d'abord envers la langue figée et mensongère du pouvoir franquiste, contre laquelle elle dresse un autre *mensonge*, qui est une action. Placée sous le signe de la perplexité, ouverte à la contradiction, mais se refusant à être fiction³⁶, la parole gamonédienne de 1977 a pour vérité de ne pas en avoir. Deux ans après la mort de Franco, elle permet une libération, quand sous la Transition, elle impose une « description du mensonge » en vingt-deux chants, nés d'un long silence de « cinq cents semaines »³⁷. On pense aux vingt-deux chapitres de l'*Apocalypse*. Mais les chapitres ne sont plus visibles, la parole révélée surgit de façon imprévisible – cependant continue, sans la moindre indication numérique – dans des espaces blancs mesurés de façon irrégulière. Sur son théâtre, dressant un mensonge pour en anéantir un autre, la voix qui parle se dédouble ou se multiplie, pour donner voix à une communauté. Face aux atrocités de l'Histoire espagnole, comme le ferait un peintre par ses repentirs, la voix reprend l'histoire, pour restaurer une sérénité.

Les différences sont évidentes, dues à des situations historiques dissemblables. Mais c'est d'elles justement que surgissent des concordances, de l'ordre du *sympathos* cher au grand poète cubain José Lezama Lima³⁸, et ces affinités mystérieuses, inexplicables, dessinent une famille où chaque solitaire garde son identité propre. Le travail gamonédien d'*oubli* pour « restaurer une paix »³⁹ me semble puiser dans la réserve langagière « maternelle » qu'évoque Yves Bonnefoy, pour se porter contre la langue à transgresser car elle ôte toute présence immédiate aux choses, par son insuffisante présence sensible. Les combats sont pluriels mais ils répondent au même appel. Pour le poète espagnol, la lutte s'est ensuite portée contre tout un courant de poésie dite « conversationnelle », informative et discursive, qui a envahi la scène espagnole durant des années, avec la « poésie de l'expérience ». Mais peu importe l'adversaire, il s'agit toujours de retrouver « quelque chose de la réalité non médiatisée,

– Je le pourrais. Mieux encore, *il en va ainsi*. Nul doute à cet égard. Le lyrisme (morcellement poétique un peu imprécis, qui reste académique) prend son origine dans la « confusion » positive de circonstances existentielles et d'un *langage intérieur* inconnu, imprévisible, subjectif, concordant ou non (en général non) avec le langage conventionnel et établi. » (Je traduis d'après l'entretien intitulé « Una colaboración que no "regalo" porque se la debo. », *Annios Poemas/poetas/poéticas*, Revista cubana de poesía, n°3, La Havane, décembre 2010, p. 52.)

³⁴ Antonio Gamoneda, *Un Armario lleno de sombra*, *op. cit.*, p. 73. [Je traduis et souligne.]

³⁵ Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *Un rêve fait à Mantoue*, *op. cit.*, p. 105.

³⁶ Antonio Gamoneda, « Claudio », Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ *Id.*, *Description du mensonge*, *op. cit.*, p. 28-29.

³⁸ L'idée du fonctionnement *admirable* des « lois invisibles du *sympathos* » dans la poésie est exprimée à plusieurs reprises par José Lezama Lima, en particulier dans le recueil d'articles posthumes *Imagen y posibilidad*, La Havane, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 41-50.

³⁹ Antonio Gamoneda, *Description du mensonge*, *op. cit.*, p. 60-61.

indéfaite », qui n'est accessible que par le travail du mot, dans un *commerce musical*, selon l'expression gamonédienne, qui reprend à Mallarmé sa quête d'un *commerce* autre³⁰.

Et c'est précisément à ce *niveau* qu'intervient une certaine conception du symbole, qui unit fraternellement les poétiques d'Yves Bonnefoy et d'Antonio Gamoneda. Toujours à reconduire, le passage de l'image encore conceptuelle au *symbole* se joue dans le *Théâtre de Douve* :

Je vois Douve étendue. Au plus haut de l'espace charnel je l'entends bruire. Les princes-noirs hâtent leurs mandibules à travers cet espace où les mains de Douve se développent, os défaits de leur chair se muant en toile grise que l'araignée massive éclaire.³¹

Bien que l'« espace charnel » soit nommé, la « toile grise » qui mène à « l'araignée » tisse des filets qui retiennent une lumière encore toute mentale. En revanche, le poème XIII est celui du tournant décisif, à partir duquel s'étend la « profondeur » dans laquelle la voix va venir prendre ses mots désormais :

La mer intérieure éclairée d'aigles tournants,
Ceci est une image.
Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus.

Depuis cette profondeur autre, la poésie d'Yves Bonnefoy se tourne vers ce qu'il désigne comme *symbole*³². C'est là que se situe un point d'intersection fondamental, par lequel sa poétique peut rejoindre celle d'Antonio Gamoneda. Dans *Le sommeil de personne*, le symbole est clairement défini comme « le transgresseur du concept », afin que par lui s'inscrive dans le mot la spécificité irréductible de toute existence finie³³. Seule la conscience de la finitude saurait ouvrir des brèches dans ce qui demeure conceptuel :

[...] et comme les concepts ne vont qu'à des représentations générales, intemporelles, ne parlent du temps qu'en se plaçant en dehors de lui, du lieu qu'en en faisant de l'espace, les voici donc la ligne de crête qu'on veut franchir si on veut se retrouver en présence de soi, et d'autrui, et accéder au savoir qui permet l'être. Un effort de l'esprit mais tout autant du corps [...] et du cœur, certes. Et comme axe de cet effort ce travail sur les mots pour y transgresser le concept que je viens de nommer le symbole.³⁴

La coïncidence entre les deux pensées poétiques est forte, je souligne ici cette source de dialogue, que je crois profond, tout potentiel qu'il demeure :

³⁰ *Id.*, *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 184.

³¹ Yves Bonnefoy, *Poésies*, *op. cit.*, p. 56 et p. 62.

³² Je renvoie aux analyses détaillées de Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004, p. 74-77.

³³ « Un symbole, j'appelle ainsi le mot – et je dis bien : le mot, non le signifié porté par le mot – dont nous voulons que dans la visée d'une chose rien ne soit oublié de l'infinité d'éléments qui se compose dans celle-ci. Un mot qui ne pourra donc se laisser restreindre par aucune définition conceptuellement formulable, car ce serait retomber dans la sélection et les exclusions que pratiquent les concepts; ni par aucun sens décidé par les conventions de la société, aussi averti ce sens serait-il des besoins de la personne ou même des enjeux de la poésie. Un mot qui fera brèche dans les réseaux de la signification. » (Yves Bonnefoy, IV, *Le sommeil de personne*, Vingt-quatre pastels originaux de Farhad Ostovani, Périgueux, William Blake & Co Edit., 2004, p. 32.)

³⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

Pourquoi « symbole », pourquoi vouloir ce mot pour désigner cette sorte d'activité? Parce qu'en son premier sens, en grec, le symbole était un objet que l'on cassait en deux, après quoi deux personnes en prenaient chacune la moitié, ce qui leur permettait, rapprochant un jour deux indentations, de se reconnaître, pour la remémoration ou la tâche qu'elles avaient en partage. Le symbole antique réunissait, il transmutait déjà le non-être en être. Et semblablement ce que j'appelle symbole, c'est une dislocation des signifiés comme les construit le concept, afin qu'à percevoir ce qui se montre alors – l'au-delà du conceptuel, le fait brut du monde – le sujet parlant puisse conclure à sa finitude et se vouer ainsi à la pensée d'autrui, fondatrice d'être. Le symbole n'est pas la révélation d'une signification nouvelle, plus profonde, jusqu'à cet instant dérobée, il n'explique rien, il ne médiatise rien de la réalité empirique, il est – il aurait à être – ce par quoi l'immédiat se répand dans la langue qui en devient la parole.⁴⁵

Antonio Gamoneda définit aussi *son* symbole en dehors de toute rhétorique attendue, forgeant par lui l'instrument qui rend possible la tâche essentielle de l'écriture, celle d'une unification mémorielle. Telle est sa réponse à la quête de la présence, ce moment où quelque chose d'immédiat se répand *sensiblement* dans la langue. Ainsi me répondait-il à ce propos :

[...] Je ne sais rien et ne veux rien savoir de métaphores ni d'autres précisions académiques. Pour ma part, je me contente de dire « Symbole ». Et j'ajoute : « Tout est symbole. » Voici ce que je vous dirais, en improvisant : si tout est symbole, tout est un. Il y a unification, par conséquent, et l'un, l'unifié qui en résulte, est, tout simplement, la poésie.⁴⁶

Tout *simplement*. Dans sa force d'évidence, je n'hésite pas à relier ce dernier adverbe au monde qui se lève par l'écriture d'Yves Bonnefoy. Sans pouvoir ici analyser la puissance active du symbole dans l'œuvre d'Antonio Gamoneda, il convient de souligner que ses images se refusent précisément à être de pures métaphores, oublieuses du temps et de la réalité première qui leur donne naissance⁴⁷ :

Voyez les symboles noirs : les fleurs pèsent au cœur et les habitants de la ville vivent dans des vies passées. (Jours cloués dans les yeux, langues qui parlent incessantes, comme le fer en cercles).⁴⁸

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶ Voir «Una colaboración que no “regalo” porque se la debo», *Amnios*, *op. cit.*, p. 58. Je renvoie aussi à cet autre texte, que je traduis : « Dans le poème, je manipule des mots chargés de valeur symbolique. Mais il s'agit d'un symbolisme avec un seul membre : le symbole est, par nature, cela même qu'il symbolise. Autrement dit : il est symbole de lui-même. La réalité est symbolique et je suis un poète réaliste parce que les symboles sont vraiment, physiquement, dans ma vie. Je le suis encore en me servant de son énergie intellectuelle (celle du symbole). Quand je dis : “autrefois, cette maison était consacrée au labourage et à la mort”, il y a apparition de symboles, assurément, mais il se trouve, en outre, que cette maison a réellement été consacrée au labourage et à la mort. » (Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 27.) Yves Bonnefoy revient en 2009 sur la métaphore – « redoutable adversaire » – de façon très proche : « Parler par métaphore, c'est prendre le risque de diminuer la mémoire que l'on a de la profondeur indéfaite, de cette occasion pour l'être parlant de se savoir finitude, de se souvenir que d'autres êtres existent. » (« Pour une critique de la poésie », *Sous le signe de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 371.) Il est certain que « vivre la finitude d'une façon qui serait alors directe, sans médiation des figures » (*loc. cit.*), ne serait pas possible non plus. La pensée du symbole, comme image dotée de poids mémoriel, permet au contraire de rendre sensible la conscience de la finitude, et le moment où paraît « cette sorte d'effleurement d'une réalité de par en dessous, insignifiable, indéfaite », « le début de la pensée poétique » selon Yves Bonnefoy (p. 374). Ma référence au livre de 1989 de Michèle Finck est bien sûr implicite (*Yves Bonnefoy Le « simple » et le « sens »*, *op. cit.*).

⁴⁷ Je pense à l'expression de Patrick Née, « Monisme du symbole », *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 74-78.

⁴⁸ Antonio Gamoneda, *Pierres gravées*, *op. cit.*, p. 60.

Noirs, car les symboles portent le sceau de l'oxyde et du fer, la trace des barreaux du balcon d'où l'enfant a vu durant des années les scènes dramatiques de la répression. Dans chaque symbole, il y a « support réaliste »⁹⁹, des « corps reconnaissables », pleinement vécus dans la réalité du poème, qui parle la langue du *fer en cercles*. Dans le monde de l'écriture du froid, tout est placé sous le signe de l'adverbe « aún », qui exprime un temps *toujours encore* présent. C'est lui qui guide les images, toujours fortes, qui se répètent en une modulation infinie. Celle-ci leur confère une qualité de bougé, une identité instable, que le lecteur ressent physiquement, alors même que commence son propre travail de mémoire. Que la poésie soit « art de la mémoire », Antonio Gamoneda ne cesse de l'affirmer¹⁰⁰. Une mémoire sensible, dont la conduite musicale, profondément rythmique, *rétablit* un monde qui répondrait peut-être au vœu d'un « *éloge de maintenance* », tel qu'Yves Bonnefoy le célèbre dans l'œuvre de Saint-John Perse¹⁰¹.

Par ces images mémorielles nées de la conscience de la finitude, de livre en livre la voix d'Antonio Gamoneda s'empare de la disparition pour la travailler comme de l'argile, vers la « mémoire de la présence du monde »¹⁰², qui rejoint un temps par-delà le temps, celui de l'enfance, en tension avec le temps des « aimants de l'histoire », *contre* lequel avance la parole gamonédienne. Le lecteur de la mémoire du froid retrouve le « paysage de l'enfance » dans la « profondeur paysanne » de *Pierres gravées*¹⁰³. C'est pourquoi je pense à ce qu'Yves Bonnefoy écrit de Saint-John Perse, un poète qui est « de ceux qui auront permis à [une] vérité de survivre en quintessenciant, dans un *éloge de maintenance*, l'image lumineuse autrefois approchée dans les pratiques humaines ». Écoutons ce passage de ces *Pierres gravées* de 1987 :

[...] Laine et silence sous les arcades, fleurs sous les loggias. De hautes toiles portées par des fourches communales crient dans la paix solaire, et un jour sphérique s'ouvre en vertiges et ombres, en couteaux et ombres, sur les coutumes et les nasses. Coulent pièces de monnaies et services ; coulent les eaux de la vie en un fleuve sans nom, en une roue sans nom, en un trafic d'ordure glorieuse, d'homme en homme, de main en main. Un tourbillon de laboureurs et de mères parle la langue des jardins, la parole lestée de rosée, verte sous les vents, bouillante et douce aux magasins. Raisins et myrtilles dans la clarté et, aux jours de gel, l'éclair jaune des narcisses fleuris à l'ombre des grandes montagnes.¹⁰⁴

Telle est la « langue des jardins », langue maternelle, paternelle aussi bien au sens de l'expérience gamonédienne de la poésie. La traduction ne peut proposer que des équivalences qui restent veuves des effets produits par une voix qui découpe des cellules articulées par groupes de syllabes accentuées toniquement sur la quatrième syllabe. Leur musicalité laisse

⁹⁹ *Id.*, *El cuerpo de los símbolos.*, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁰⁰ *Id.*, «El arte de la memoria», *El Urogallo*, n°71, 1992, p. 12-13.

¹⁰¹ «Un monde odorant, bruisant, nombreux, parce que la “matière première” de ses travaux ou transmutations était encore la vie, dont l'homme avait décidé de prendre en main l'avenir», reconnaît Yves Bonnefoy dans la poésie de Saint-John Perse. Il me semble que tout aussi bien, il pourrait entendre dans le monde gamonédien des matières, des odeurs, des saveurs, « une écoute, une prudence de l'être. ». (Yves Bonnefoy, «L'Illumination et l'Éloge», *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, p. 336.)

¹⁰² *Id.*, « Quelques livres qui ont compté », *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 340.

¹⁰³ Antonio Gamoneda, *Pierres gravées*, *op. cit.*, p. 44 et suivantes.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

vibrer les mots dans l'*abandon* de leur signifié, pour une *pureté* sans signification autre que celle d'une résonance profonde qui unifie la mémoire. On *sent* se découper « les mots qui sauvent », auxquels la parole ne cesse de faire retour, par-delà la dispersion⁵⁵. Le « bol de pleurs » rejoint les « tasses de lait aux bords bleus », dans le souvenir de « l'ombre rouge des forges », de la « paix solaire », dans le « jour sphérique ». Un monde est rétabli par le lent phrasé qui enjambe les blancs ouverts entre les blocs dans la mémoire, quand tout résonne, pour *renouer*.

Aussi bien, dans le livre suivant, au terme des « Géorgiques » du *Livre du froid*, les mots sont devenus les choses, dans l'*abandon* du corps où vivent les symboles, corps du poème aussi bien :

J'étends mon corps sur les planches crevassées par les larmes, je respire l'huile de lin et l'ombre.

Ah la morphine dans mon cœur : je dors les yeux ouverts sur un territoire blanc déserté par les mots.*

Depuis l'expérience de la disparition, dans leur célébration conjointe des « restes de la pauvreté agraire »⁵⁷, les « Géorgiques » gamonédiennes conduisent à l'effacement des mots dans la terre transparente de la mémoire unifiée, quand tout vibre à l'unisson. Alors, « [u]n bois s'ouvre dans ma mémoire et l'odeur de résine est utile au cœur. »⁵⁸ Tel est le rôle du symbole, dans l'oubli de toutes les rhétoriques : il rend sensibles des « présences dans le travail du désir »⁵⁹. C'est la promesse d'une *continuité*, dans l'attachement à la terre virgilienne, nouée à l'inconnu : « Et une rencontre à nouveau possible, dans mon avenir où l'interrompu peut reprendre, où vont peut-être s'approfondir les rapports d'autrefois, inachevés, restés du silence. » Bonheur du lecteur dans un tissage qui le conforte sur le sens ultime de l'expérience poétique.

Toujours écrite « depuis la vie » quoique « dans la perspective de la mort »⁶⁰, l'écriture gamonédienne pourrait ainsi être lue comme leur auteur lit les toiles du peintre Juan Barjola :

Bien qu'avec une visible contention, une sévérité surveillée, Barjola s'adonne à la sensualité des textures, à la succulence tactile de la douceur et de la rugosité.⁶¹

Et de fait, contre la *vigilancia* qui a pesé sur son pays pendant trente-neuf ans, Antonio Gamoneda invente la langue de la *vigilia*, une autre surveillance, celle qui confie à l'écriture la charge de reprendre le réel, depuis la force subversive qui est la sienne. Subversion ? La poésie d'Antonio Gamoneda ne déconstruit pas plus la syntaxe que celle d'Yves Bonnefoy. Sa *force musicale* impose le déroulement parfois hermétique d'images nées d'une vie

⁵⁵ « Una conversación con Antonio Gamoneda », *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*, éd. Carmen Palomo, Editorial Dossoles, coll. « Crítica » dirigée par Miguel Casado, Burgos, 2007, p. 91. Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 182.

⁵⁶ Antonio Gamoneda, *Livre du froid*, *op. cit.*, p. 35-36.

⁵⁷ *Id.*, *Pierres gravées*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁸ *Id.*, *Livre du froid*, *op. cit.*, p. 20-21.

⁵⁹ Yves Bonnefoy, « Deux phrases, d'autres encore », *La vie errante* suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 113. De même pour la citation suivante.

⁶⁰ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 23-29

⁶¹ *Id.*, *Tauromaquia y destino*, Oviedo, Retablo/80, Gráficas Baraza, 1980, p. 42.

marquée par une profonde opacité, mais l'écriture *finis toujours par invoquer la lumière*, comme aime à le rappeler le poète⁶². Comme pour le travail de l'ami peintre et graveur, Jorge Pedrero, les acides interviennent sur la langue pour la rendre poreuse, pour effacer les limites versales des poèmes, transformés en « blocs », où les hendécasyllabes se prolongent jusqu'à l'inconnu et viennent toucher les limites de la vie, puis se replient de nouveau sur elle, dans une parole étale, qui emporte le lecteur dans sa *réalité* :

Dans ma salive il y a de l'iode et une pollution de trône, mais ma langue décolore des ombres et allume des lumières qui n'existaient pas.⁶³

C'est ainsi que la figure du « veilleur de la neige » succède à l'effacement de la terre de León – universalisée mais toujours concrètement présente, intensément *sentie* par le corps du marcheur qui la parcourt *encore* dans le poème, pour en dire les instants fulgurants dans la mémoire, « l'épervier immobile, la chevelure de la laïche et, face à l'eau, mes mains et les ronces poussiéreuses. »⁶⁴ Le « veilleur » apparaît dans la deuxième section du *Livre du froid*, composée de onze poèmes elle aussi. Le souvenir de Virgile semble avoir disparu, mais l'écriture redonne la présence *à partir de la disparition*. La mort du « veilleur » nous est racontée dans un récit elliptique, et le dernier poème du cycle *restaure* sa présence et celle de sa mère, lorsqu'arrivent « des mains invisibles » et qu'alors, « avec une exacte douceur, il saisit la main de sa mère. »⁶⁵ Il faut entendre dans l'adjectif « exacta » la justesse d'une musique, puisque la *nota exacta* est la note juste. Justesse de l'écriture gamonédienne, qui est une écriture musicale, tout comme celle d'Yves Bonnefoy. Le nom a disparu pour que l'écriture s'emplisse du souvenir, et redonne l'être.

Jean-Baptiste Para a souligné déjà la « parfaite conjonction »⁶⁶ d'Yves Bonnefoy avec Claude Esteban autour de Virgile, dans la conscience d'une « tâche restauratrice », qui impose une *gravité*, face aux désordres de l'histoire, quand le poète « épouse la figure d'un monde second, déjà désaccordé – et il tente d'y faire sourdre, fût-elle la plus menacée, une musique. » Il lui appartient de creuser avec la charrue, pour soulever l'humus mémoriel des morts, depuis la vision des os enfouis, et non depuis quelque abstraction irréaliste. Il faudrait ajouter à ce nœud, qui dit les filiations profondes, le nom d'Antonio Gamoneda, *virgilien* qui évoque lui-même « la composante agraire de sa poésie »⁶⁷.

Je reviens à l'un de ses textes critiques où, en lutte contre toute idée d'autoprojection ou de dédoublement, il rappelle d'emblée l'existence réelle de Jorge Pedrero. À la fin de l'hommage, pourtant, les identités se superposent et dans leur surimpression elles rétablissent

⁶² *Id.*, *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 38.

⁶³ *Id.*, *Description du mensonge*, p. 65.

⁶⁴ *Id.*, *Livre du froid*, p. 30-31.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

⁶⁶ Jean-Baptiste Para, « Une si douce dissidence », *Europe*, « Claude Esteban. Bernard Manciet », n°871, mars 2010, p. 104. Pour les pages d'Yves Bonnefoy sur Virgile, cfr. « Quelques livres qui ont compté », *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, p. 339-340. Dans la fidélité de toujours, je cite Claude Esteban, « Un lieu hors de tout lieu », *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 207-263, citation p. 213.

⁶⁷ Antonio Gamoneda, *Almacén*, <http://librodenotas.com/almacen/Archivos/001555.html> (13/08/2001).

la présence, par la rencontre née de la confusion féconde des identités – dans la *compassion* peut-être, « seul or concevable dans le creuset du néant »⁶⁸ :

Il fut – il est – mon unique maître (oui, vraiment, maître ; l'inconnue doit demeurer, de toute façon, quant à la discipline) et quelque chose de lui est en moi. Les critiques dont je parlais tout à l'heure ne se trompent pas vraiment : j'ai peut-être été un jour, ou je vais être, le veilleur de la neige.⁶⁹

Or, pourquoi le nom du « veilleur de la neige » – symbole de la mémoire du froid, froid de l'enfance, de la Guerre civile, de la répression, de la vieillesse ensuite, et plus encore froid profond de la mort première, celle du père –, n'apparaît-il jamais dans les recueils de poèmes ? Les textes critiques contribuent à orienter le lecteur vers une identité cachée. Mais la tâche d'élucidation demeure vaine, car dans le poème l'écart demeure impossible à combler. Il faut l'accepter pour en comprendre l'effet : rendre sensible la présence, dans la mesure même où elle est tue. C'est là que, par analogie, j'ai repensé à l'énigme des trois lettres de la dédicace de Baudelaire, qui disent de façon paradoxale, en les voilant définitivement, les difficiles concordances dans la finitude, et le pouvoir de la parole de poésie face à elles.

Il serait vain de penser à résoudre une énigme que Baudelaire a voulu répéter à deux reprises, au seuil de « L'Héautontimorouménos » et des « Paradis artificiels »⁷⁰. Claude Pichois le souligne, l'identité de la dédicataire « pose, en effet, un problème qui n'a pas encore reçu de solution ». Yves Bonnefoy a réfléchi au « grand sens » de ces trois lettres : « [n]e pas nommer un être aimé par son nom, alors même que l'on sait que c'est ce nom son seul lieu, c'est la donation suprême que peut faire la poésie, accédant ainsi au meilleur de soi. » C'est « en protéger de la façon la plus radicale l'être même, en sa transcendance d'être ».

Loin de moi l'idée d'un décryptage. Je m'interroge seulement sur l'étrange géométrie que dessinent ces lettres. Ne pourrait-on deviner par elles une architecture invisible, qui créerait déjà la rencontre que seul sait dire le langage du poème⁷¹ ? Les initiales de Charles Baudelaire, C, B, sont deux lettres qui se suivent, tout en remontant l'alphabet vers son amont. Les initiales de Jeanne Duval, J, D, vont aussi dans l'ordre contraire à l'alphabet. Mais cinq lettres séparent l'initiale du prénom de celle du nom. En ce sens, il n'y a pas de correspondance directe entre les deux noms, chiffres de l'être. Quant aux trois lettres de la dédicace – l'on sait que dans « L'Héautontimorouménos » le moi se dédouble –, « J. G. F. », on observe qu'elles répondent aussi à un ordre inverse de l'alphabet. Les deux dernières lettres se suivent, toujours selon l'ordre inverse de l'alphabet, comme ce serait le cas pour les initiales C. B. La remontée est *en partie* identique ; mais les lettres restent séparées,

⁶⁸ Yves Bonnefoy, *Goya, Baudelaire et la poésie*, Entretien avec Jean Starobinski suivi d'études de John E. Jackson et de Pascal Griener, Genève, La Dogana, 2004, p. 23.

⁶⁹ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 233. C'est moi qui traduis.

⁷⁰ Baudelaire, *op. cit.*, p. 78-79 et p. 399. Pour la citation, p. 1373. Voir pour la citation Yves Bonnefoy, « Que signifie J. G. F. ? », *Sous le signe de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 338.

⁷¹ Le souvenir des « architectures de l'obscur » est dû aux leçons de Claude Esteban, en leur présence *immutable, secrète* (Claude Esteban, « Architectures de l'obscur », *D'une couleur qui fut donnée à la mer*, Paris, fourbis, 1997, p. 69-98).

n'obéissant pas toutes au même rapport. La troisième lettre ne viendrait-elle pas tendre un pont entre ce qui est séparé ? En contiguïté avec le F, le G fait écho à l'ordre que nous avons déjà relevé. D'autre part, comme du J au F, cinq lettres aussi séparent le J de Jeanne du D de Duval, I, H, G, F, E. Le G fait figure d'axe : le I et le H l'entourent sur le membre de gauche de l'équation, vers le J ; le F et le E sur celui de droite conduisent au D. Le G et le F se retrouvent côté à côté, comme dans la dédicace, comme peut-être le C et le B, dans le nom qui serait la matrice de la construction. Deux lettres séparent le G du D, tout comme deux lettres séparent le G du J.

Comme entre des mots dans un poème, une harmonie s'instaure entre ces équations, visibles ou invisibles. Il s'y dresse une architecture où les cinq lettres qui séparent le J du D sont aimantées par un réseau secret, qui rétablit la succession alphabétique, par des équivalences presque rimiques. La distance qui sépare le D du G devient identique à celle qui sépare le G du J. Point médian, le G rend proportionnels les rapports entre J et D – entre lesquels s'inscrivent les cinq lettres suivant l'initiale du prénom Jeanne, juste avant celle du nom –, C et B. Grâce à la médiation du G dans la première équation, se crée une concordance profonde entre J. D. et C. B. Tout serait-il commandé par un rapport dans le dédoublement de soi à soi, et de soi vers l'autre, l'être aimé non nommé ? Le « faux accord » désigné par le poème « L'Héautontimorouménos » renvoie à une correspondance impossible, rendue possible par le travail de la lettre, vers la langue de la présence, dans le secret du nom. Un seuil qui promet le bonheur peut-être, dans l'ordre obscur qui fait circuler les lettres vers le cœur :

Elle est dans ma voix, la criarde !
C'est tout mon sang, ce poison noir !
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.⁷²

Le poème se nourrit de la géométrie que rend visible le « Je », désigné comme « miroir », pour cheminer vers la présence. Il reflète d'autant mieux les initiales alphabétiquement inversées qu'il est *sinistre*, donc étymologiquement orienté vers la gauche, vers l'amont où les lettres prennent source. Peut-être vers *l'indéfait* ? La dédicace, obscure, tisse à sa façon un réseau lumineux, une géométrie de l'amour, parce que les poètes aiment par et dans la lettre, dans sa matérialité sensible. Ce qui n'a rien à voir avec une fiction, mais ne renvoie pas non plus seulement à un fait autobiographique. D'autant plus que la dédicace apparaît deux fois, comme si elle se dédoublait dans ce miroir qu'est le moi, dont les initiales peuvent se poser sur les initiales de l'être aimé après en avoir alchimiquement changé l'ordre par un jeu invisible. Tout est dit par Yves Bonnefoy au terme de son analyse :

Mais il nous en propose aussi la clef qui manquait peut-être, celle qui ouvrirait à un autre secret, cette fois du seul Baudelaire, la façon dont il a vécu, imaginativement mais aussi bien dans sa vie la plus quotidienne, son besoin certes conflictuel d'une amante qui serait aussi une sœur.⁷³

⁷² *Ibid.*, p. 78.

⁷³ Yves Bonnefoy, « Que signifie J. G. F. ? », *op. cit.*, p. 339.

Depuis le mystère de ces lettres, signes lisibles mais indéchiffrables, rendues à l'expression de la présence de l'autre, je reviens à la figure gamonédienne du « veilleur », celui qui *savait* créer la beauté par sa simple existence, figure de la poésie :

Il mettait des veines aux bruyères violacées, du vertige à la pureté ; la fleur furieuse du givre était bleue à son oreille.⁷⁴

Comme je l'ai souligné, son nom ne peut apparaître dans l'écriture du poème, car pour Antonio Gamoneda, la poésie est *le genre sans nom*⁷⁵, l'écriture qui *n'est pas de la littérature* car elle n'est pas de la fiction. Elle crée sa propre réalité en tant que *pensée poétique* :

Certains soirs, sa main incompréhensible nous conduisait au lieu sans nom, à la mélancolie des outils abandonnés.⁷⁶

Tout comme le « veilleur », joueur de « cordes noires », appelé aussi « l'incessant », l'écriture gamonédienne s'enroule également autour de la figure du « rémouleur », qui se surimpose peut-être à elles. Musicien à sa façon, il apparaît toujours avec ses « fístulas », un terme qui, en espagnol, renvoie comme en français au lexique médical mais surtout à la musique, puisqu'il désigne une petite flûte, qui vient *symboliser* le pouvoir actif de l'écriture musicale. Le mot « fístula », particulièrement sonore par la position de son accent proparoxyton, en promet déjà l'efficacité, dans la conduite du son. Par sa « seule note », elle « crée l'enfance dans un espace d'hommes surveillés »⁷⁷, et unifie la mémoire dans sa *veille*.

Comment ne pas entendre alors le souvenir de la « note si » de *Pierre écrite*, la note unique, lancinante, qui définitivement « résonne très longtemps dans l'étoffe rouge » ?⁷⁸ Comme l'annonce le titre du poème, « Le sang, la note si », la musique rougit le sens pour le rendre visible dans le corps même de la voix. Recueil après recueil, à l'autre bout de la *longue chaîne*, l'encre conduit au nom, « [l]e nom qui consume le livre », celui qui seul fait être l'interlocuteur :

Le fils soutient le père, ils disparaissent
Au bout du quai, près du tas de charbon.
Leur départ, c'est étrange comme la nuit.⁷⁹

Le nom se manifeste par la construction d'un rapport qui exprime la présence telle que la dit la poésie, celle qui passe dans les lettres, le lieu de la rencontre profonde, quand la voix se pose sur la voix qui la *soutient*. Tel est bien le pouvoir de la parole de poésie, dans ce dialogue. C'est ce que signifiait à sa façon, en 1992, la couverture rouge de la première édition espagnole de *Livre du froid*. Au lieu du titre, pour annoncer que le froid gamonédien est rouge, et met en jeu la *présence*, rien qu'une signature manuscrite, le prénom « Antonio »,

⁷⁴ Antonio Gamoneda, *Livre du froid*, p. 40-41.

⁷⁵ *Id.*, *El cuerpo de los símbolos*, p. 38.

⁷⁶ *Id.*, *Livre du froid*, p. 42-43.

⁷⁷ *Id.*, *Description du mensonge*, p. 146-147.

⁷⁸ Yves Bonnefoy, «Le sang, la note si», *Pierre écrite* (1965), *Poèmes, op. cit.*, p. 226.

⁷⁹ *Id.*, *Raturer outre, op. cit.*, p. 19 (dans *L'heure présente, op. cit.*, p. 15).

le chiffre de l'écriture d'une vie, en soixante et un poèmes : un hasard aimanté par la musique du froid, puisqu'Antonio Gamoneda avait alors soixante et un ans. Les « gamones », note trois ans plus tard, en 1995, l'un des personnages du *Livre des poisons*⁸⁰, ce sont des fleurs blanches au pouvoir curatif, pour soigner ceux qu'a mordus le serpent *drynus*.

Dans le nom, sont cachés le poison et le remède, l'absence et la présence. De même, la parole de poésie chemine depuis et vers le nom, qu'elle cache, révèle et libère. «[T]ous mes actes, des ombres d'oiseaux sur l'eau »⁸¹ dit Antonio Gamoneda. Je n'ai voulu soulever que quelques-uns des fils d'une toile blanche et rouge. Au carrefour du « Y », dans la belle symétrie d'un miroir ouvert à l'infini, celle que donne à lire le nom d'Yves Bonnefoy, on découvrirait bien des chemins pour une réflexion plus ample, dans le territoire d'une double résistance. Car tel est bien le pouvoir incompréhensible de l'écriture poétique : enfin, « le nom est là »⁸². Et toujours, c'est « Douve disant Phénix je veille dans ce froid. »⁸³

⁸⁰ Le travail étymologique (conscient ou inconscient, je ne me hasarderai pas à le dire), récurrent dans le livre, sur la racine du mot *gamones* disparaît hélas dans le passage au français. Jean-Yves Bériou traduit le terme par « aches royales » (Antonio Gamoneda, *Livre des poisons*, trad. Jean-Yves Bériou et Martine Joulia, Arles, Actes Sud, 2009, p. 176 et 210.)

⁸¹ *Ibid.*, p. 177.

⁸² Yves Bonnefoy, *Raturer outre*, *op. cit.*, p. 18 (dans *L'heure présente*, *op. cit.*, p. 14).

⁸³ *Id.*, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *op. cit.*, p. 53.