# Créations et abstractions paysagères dans Poética de lo invisible de Julia Otxoa

Lucie Lavergne

▶ **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Créations et abstractions paysagères dans Poética de lo invisible de Julia Otxoa. Hispanística XX, 2019. hal-02373583

**HAL Id: hal-02373583**
**https://hal.science/hal-02373583**

Submitted on 21 Nov 2019

**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.

**Créations et abstractions paysagères dans *Poética de lo invisible* de Julia Otxoa**

**Lucie Lavergne**

**Université Clermont Auvergne, CELIS**

Auteure de prose (microrécit, essai) comme de poésie, langagière ou visuelle, Julia Otxoa (Saint Sébastien, 1953) est une artiste contemporaine espagnole multiple. Les ouvrages *Biblioteca del caminante* (2009)[1] et *Poética de lo invisible* (2016)[2] relèvent de ce genre hybride qu'est la poésie visuelle ou expérimentale : les images (photo, peinture ou dessin) y côtoient les textes en vers ou en prose, longs de quelques mots ou de plusieurs lignes/vers. Se développent des relations hyperesthétiques et métaesthétiques d'illustration, de description, de réécriture, de résonnances du texte et de l'image.

Le recueil *Poética de lo invisible* réunit quatre-vingt-treize poèmes visuels composés sur ce mode. Parmi eux, près de 40% renvoient à un paysage, dans l'image, dans le texte, ou les deux. Or, ces poèmes se distinguent du reste du recueil d'abord sur le plan de la technique utilisée : contrairement au reste de l'ouvrage, l'emploi de la peinture y est extrêmement fréquent[3]. Cette spécificité technique s'avère déterminante quant au rapport des poèmes visuels au réel, puisque le travail de la matière picturale en couches, plus ou moins épaisses, superposées, en coulures, giclures et contrastes de couleurs va souvent de pair avec la dimension abstraite de ces poèmes visuels. Ainsi, le traitement du paysage « relativise l'opposition entre abstraction et figuration » pour reprendre une formule de Michel Collot à propos des paysagistes abstraits[4].

La plupart du temps, cette dimension abstraite s'ajoute à l'absence de référence au réel, l'ouvrage étant presque exempt de toponymes[5]. Cette absence interpelle d'autant plus que l'ancrage dans le réel est particulièrement important dans les autres poèmes visuels de Julia Otxoa, le plus souvent non pas sur le mode de la représentation mais de la présentation (par collage et photomontage) d'objets du quotidien[6], ce qui est d'ailleurs caractéristique de la

[1] Julia Otxoa, *Biblioteca del caminante,* Lasarte-Oria : Antza, 2009.

[2] Julia Otxoa, *Poética de lo invisible,* Córdoba: La manzana poética, 2016.

[3] On l'opposera, notamment, au montage photographique et au collage, préférés dans les poèmes visuels ne présentant pas de paysage.

[4] *La pensée-paysage*, Paris : Actes Sud, 2001, p. 124.

[5] On note une allusion à l'Europe, dans le poème « Evocar, como conjuro contra la mediocridad… », *op. cit.,* p. 39.

[6] On trouve ainsi une clé à molette et un ouvre-bouteille, des couverts, des chaussures, un robinet… tirés de leur contexte habituel, assemblés de manière inattendue et mis en page.

poésie visuelle contemporaine[7]. Les poèmes visuels picturaux et « paysagers » de Julia Otxoa se démarquent de cette tendance. Dans cette représentation picturale du paysage, la reconnaissance même de celui-ci par le spectateur est affectée, d'où, peut-être, le titre *Poética de lo invisible* (« Poétique de l'invisible »), paradoxal pour un recueil dominé par les images[8]. L'« invisible » renverrait à la dimension métaphorique de l'image, Julia Otxoa considérant le poétique comme la base transcendante du regard (« lo poético como base trascendente de la mirada »[9]). Comment s'articulent, chez Julia Otxoa, représentation du paysage, référence au réel et traduction d'une subjectivité ? Nous observerons trois modalités de constructions paysagères : d'une part, l'image photographique où l'apparente fidélité au « réel » s'associe pourtant à un sentiment d'étrangeté, d'autre part, la construction d'un paysage par des procédés codifiés révélant la présence d'un sujet (à l'origine de cette « construction »), et finalement, l'abstraction picturale qui fait surgir le paysage sous le regard du spectateur.

**Photomontages : le réel et l'étrange**

Rares sont les poèmes visuels représentant un paysage où des objets sont aisément et immédiatement reconnaissables. Cela ne concerne que ceux, minoritaires, qui sont composés d'une photo. Loin d'être réaliste, celle-ci, notamment par le biais du montage, permet l'élaboration paysagère d'un univers symbolique et onirique. Ainsi, le poème photographique « Permanecer en la inquietud… »[10] [**Illustration 1]** représente un paysage urbain nocturne : une rue perçue de face avec, sur les côtés, lampadaires, allées d'arbres et bâtiments. Par collage, une photo de panthère est intégrée au premier plan, le regard dirigé vers le spectateur. Au second plan, des branchages, là encore intégrés à l'image par collage, suggèrent le milieu naturel sauvage de la panthère. Le contraste de ces motifs avec l'espace urbain produit un sentiment d'anormalité qui met en relief le caractère composite de la structure paysagère[11]. Celle-ci semble élaborée à partir de motifs hétérogènes assemblés dans un réseau d'échos (entre la panthère et les branchages) et de ruptures (entre l'espace urbain et la panthère). Le

[7] Les poètes visuels sont à « la recherche d'une écriture qui ne soit pas une forme de médiation avec le monde mais qui prenne part au monde, qui nous offre la possibilité d'une nouvelle expérience plus directe, personnelle et non transférable ». A. López Gradolí (*La escritura mirada*, Madrid : Calambur, 2008, p. 142) évoque ici le poète J. Luis Castillejo, mais on peut étendre son propos à la plupart des poètes visuels de l'époque contemporaine.

[8] Julia Otxoa explique que l'adjectif fait allusion au caractère discret des objets oubliés de notre quotidien (préface de *Poética de lo invisible*, *op. cit.,* p. 6), mais cette interprétation ne convient guère aux « poèmes paysages » où il n'y a pas d'objets reconnaissables et qui représentent une portion importante du recueil.

[9] *Ibid*.

[10] *Ibid.,* p. 32.

[11] Ce caractère « factice » est caractéristique, en particulier, du paysage urbain, comme le souligne Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris : PUF, 2000, p. 114 : La « construction [du paysage urbain] est plus marquée, plus constante, plus contraignante encore. Tout y est cadre et cadrage, jeux d'ombre et de lumière, clairière des carrefours et sentes tortueuses, avenues du regard et égarement des sens ».

lecteur-spectateur du poème visuel procèdera donc à une véritable lecture du paysage en mettant en rapport ces éléments, mais aussi en les confrontant au texte, situé sous l'image. La notion d'espace y est présente de manière métaphorique, étroitement associée à l'évocation du « je » poétique : « apaciento mi sombra en los lugares / más inseguros del pensamiento »[12]. Les thèmes de l'ombre et de l'insécurité (« Permanecer en la inquietud »[13]) semblent transcrire verbalement les motifs de la panthère et de l'univers nocturne, comme si l'espace photographique donnait à voir l'intériorité du « je » en métaphorisant visuellement ses pensées. En retour, les éléments textuels tiennent lieu d'indices pour interpréter l'image. S'opère une dynamique de correspondances : les métaphores (textuelles) dont écho aux ruptures et collages de l'image visuelle, l'extériorité du paysage urbain reflèterait l'intériorité du sujet, voire son inconscient. Les données brutes que sont les émotions, les peurs, deviennent métaphores (comme la panthère), jeux d'ombres et de lumières et, surtout, organisation spatiale car comme dit Michel Collot, « dans cet échange entre le dedans et le dehors, le sujet é-mu sort de lui-même pour s'espacer »[14]. Dans l'organisation spatialisée de ce sujet, le subconscient se mue en correspondances, mise en rapports de motifs mais, surtout, en dissonances. Visible, il devient par là-même étrange. L'effet produit n'est pas celui d'une cohérence avec le réel mais au contraire d'une hétérogénéité du paysage donné à voir.

En effet, le lexique du paysage participe souvent, dans la partie textuelle des poèmes visuels du recueil, à l'élaboration de métaphores de la subjectivité (le paysage tient lieu de « véhicule »[15] de cette métaphore). L'homme est une sorte de paysage mystérieux dans le poème visuel « La aceptación de la niebla que somos… »[16]:

> La aceptación de la niebla que somos, como camino imprescindible para penetrar dentro de nosotros mismos, no como quien lo hace en un paisaje conocido, sino como quien se adentra en una geografía extranjera (l. 1-2)[17].

Englobé dans un « nosotros » généralisateur, le sujet se dit tout en conservant une certaine distance (car le « nous » implique à la fois soi-même et l'autre), nécessaire au regard analytique posé, en fin de compte, sur toute l'humanité. Le regard est à la fois introspectif

[12] « Je fais paître mon ombre / dans les lieux les plus incertains de la pensée ». Les traductions en français sont de l'auteure de l'article.

[13] « demeurer dans l'inquiétude »

[14] *La pensée-paysage*, *op. cit.,* p. 154.

[15] Au sens où l'entend notamment Paul Ricoeur dans *La métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.

[16] Julia Otxoa, *Poética de lo invisible*, *op. cit*., p. 23.

[17] « l'acceptation du brouillard que nous sommes, comme un chemin indispensable pour nous pénétrer nous-mêmes, non comme on le fait dans un paysage connu mais comme lorsqu'on s'avance dans une géographie étrangère ».

(« dentro de nosotros mismos ») et distancié (par l'usage de la troisième personne : « como quien… »). Les termes renvoyant à l'espace et à une communication intérieur-extérieur (comme « penetrar », « se adentra ») évoquent cette ambivalence, matérialisée par la corporéité du sujet. Or, c'est grâce à cette corporéité que le « je » s'assimile à un paysage dans la comparaison de la fin de la phrase : « sino como quien se adentra en una geografía extranjera » (l. 3-4). Le rapprochement du corps et du paysage ne renvoie-t-il pas, dans un second temps, à la correspondance texte-image qui caractérise le poème ? Celle-ci apparaît en fin de compte comme une apposition de l'intériorité subjective et de l'espace extérieur visible. Mais dans cette comparaison finale (« como quien… »), au contraire de ce qui advient dans le processus métaphorique, la dissociation entre les deux termes est maintenue : le sujet appréhendé indirectement, qui ne peut être confondu avec le paysage – seulement comparé à lui – semble insaisissable.

D'ailleurs, si l'image et le texte entretiennent un rapport mutuel de désignation et d'illustration, ce qui émane tant de l'image que du rapprochement texte-image, c'est une sensation d'étrangeté ! Face à nous : un personnage à corps humain (torse vertical, au premier plan) et à crâne de cerf, insolite et dérangeant, morbide (le crâne) et agressif (par sa frontalité). Cette fragmentation du corps produit, sur l'image, une même rupture allotopique que la métaphore textuelle : alors qu'il pourrait renvoyer au « nosotros » du texte, l'étrangeté du personnage (mi humain, mi animal) le déshumanise. De plus, elle le dé-spatialise : l'image est en deux dimensions, frontale, plane (en arrière-plan, une feuille de papier jauni où l'on aperçoit des pliures anciennes). La décontextualisation du personnage bloque toute construction paysagère. Par conséquent, le sujet semble pris entre spatialisation métaphorique (son assimilation à une géographie) et frontalité frustrante et dérangeante. C'est l'échec du paysage comme construction subjective. L'« extériorisation » du sujet par la métaphore paysagère ne va pas de soi. Les menaces d'aliénation, voire de non-reconnaissance planent. Il est victime, justement, de cette rupture de la *mimesis* qu'implique presque toujours le photomontage. Cette dimension prédomine donc, paradoxalement, dans ce recueil, dans les poèmes basés sur la photo et le collage (au contraire des poèmes picturaux). Le paysage y est confronté à son autre : la frontalité, la matière plane de la feuille de papier.

**Mise à distance du paysage et présence matérielle du sujet**

L'impression d'étrangeté associée à l'évocation de l'intériorité du sujet produit, dans nombre de poèmes visuels, une mise à distance du paysage, alors même que le sujet s'exprime à la première personne du singulier. Le paysage est d'ailleurs souvent explicitement associé à l'éloignement spatiotemporel (« En su remoto pasado anclo la esperanza de mis días

futuros »[18], « el cantar de mis abuelos »[19], « Existió en otro tiempo un lugar, donde cada pétalo caído era enterrado en un pequeña tumba de cristal »[20]) et à l'idée de mémoire (« su memoria vegetal »[21], « memoria de volcanes »[22]). Cette dernière notion est intéressante car elle suppose à la fois la subjectivité et l'effort rendu nécessaire par la distance, la non immédiateté du souvenir.

Dans le poème « Cuando la lluvia se ha ido »[23], la mise à distance du paysage est aussi une affaire de structure iconique : elle s'opère par un procédé d'encadrement double[24]. L'image est un dessin de formes bleuâtres évoquant des feuilles d'arbre, réalisées au crayon et à la peinture, situées sur un premier cadre jaune foncé, lui-même superposé à un second cadre jaune clair qui coïncide avec les limites de l'image. Élément essentiel de la construction du paysage, comme le souligne Anne Cauquelin[25], « le cadre exige le recul, la bonne distance. Tout voir, bien sûr, mais seulement cela qui est dans le champ »[26]. Or, cette limitation à « cela qui est dans le champ » provoque ici un véritable blocage de la structure paysagère qui se réduit à quelques feuilles froissées, superposées, isolées de toute véritable construction en trois dimensions et, en fin de compte, difficilement reconnaissable sans l'aide du poème sous l'image. Au spectateur du poème visuel, le paysage n'est donc pas donné à voir, mais à deviner, à « déduire » par une mise en relation texte-image. C'est du texte qu'émane cette relation car seul le langage verbal est à même de produire cette relation métaesthétique.

Dans le poème « Humilde reflexión de vuelo »[27] [**Illustration 2]**, le paysage n'apparaît en effet sous notre regard que dans un second temps. Ce qui saute aux yeux d'abord, c'est la matière plastique de l'image, constituée d'un collage de bandes de papier avec quelques lignes de peinture bleue à la bombe. Puis, le court texte situé en-dessous, « Humilde reflexión de vuelo : la sombra del pájaro dibujada en la tierra » suggère une interprétation : une silhouette d'oiseau dont l'ombre est projetée au sol. Les termes « sombra » ou « dibujada »

[18] Poème « La arena arde bajo mis pies…», *op. cit.,* p. 33.

[19] Poème « Cuando la lluvia se ha ido…», *op. cit.,* p. 11.

[20] Poème « Existió en otro tiempo un lugar…», *op. cit.,* p. 89.

[21] *Ibid.,* p. 33.

[22] Poème « Memoria de volcanes lleva el agua… », *ibid.,* p. 76.

[23] *Ibid.,* p. 11.

[24] Le procédé d'encadrement double se retrouve à plusieurs reprises dans le recueil de Julia Otxoa, comme aux poèmes des pages 22, 36 ou 86.

[25] Anne Cauquelin, *L'invention du paysage,* Paris : PUF, 2000, p. 103.

[26] *Ibid*. p. 104.

[27] Julia Otxoa, *Poética de lo invisible, op. cit*., p. 51.

qui renvoient à des phénomènes visuels et, surtout, « reflexión » soulignent le lien entre visibilité (de l'image) et construction intellectuelle. Ce substantif peut en effet se rapporter aussi bien au verbe espagnol « reflejar » (refléter) qu'à « reflexionar » (réfléchir[28]). Sa polysémie souligne la mise en rapport, dans le paysage, d'une matière et d'un sujet, d'un extérieur et d'une intériorité. Représenter et se représenter (élaborer une idée), figurer (par le dessin) et se figurer (imaginer) sont des actions conjointes par lesquelles le sujet apparaît dans le même temps que le motif paysager. Cette sémantisation de la matière par le regard (ici aidée par le texte) constitue le socle de la construction artistique du paysage : peinture et papier suggèrent une autre matière, terrestre, céleste… Le paysage « surgit » soudainement quand le regard le produit.

Julia Otxoa joue avec cette mise à distance du paysage par le regard en travaillant différemment la matière qu'elle utilise (papier, tissu, peinture, encre) et l'élaboration (ou non) d'un espace régi par la perspective. Dans le poème visuel « Memoria de volcanes lleva el agua… »[29], [**Illustration 3]** la superposition de feuilles, retenues par un trombone, est visible sur la gauche de l'image. A cet endroit, la feuille supérieure est gondolée, froissée légèrement. A droite, au contraire, les limites du cadre et de l'image coïncident parfaitement et une perspective est élaborée, qui suggère un paysage, en trois dimensions : un sol foncé au premier plan, séparé d'un ciel verdâtre par une ligne d'horizon ponctuées de formes minuscules rappelant des maisons et le clocher d'une église. Sur la gauche de l'image, au contraire, ce paysage disparaît au fur et à mesure que s'impose la matérialité de la feuille (plis, trous, légères déchirures, trombone, non coïncidence avec le fond, etc.). Il est intéressant de constater que cette hétérogénéité trouve un écho dans le texte où il est question de déplacement (« la vida viaja »), du temps qui passe et des changements qu'il implique : « Memoria de volcanes lleva el agua », « Esta voz que hoy os habla / paisaje será mañana ». Dans cette dernière phrase, un glissement s'opère, depuis l'actualité du discours verbal (avec le déictique en tête de phrase) au paysage comme trace, comme objet qu'on ne peut concevoir, encore une fois, qu'avec une certaine distance. Si on « lit » l'image visuelle de gauche à droite, comme il est habituel en Occident, alors la feuille comme trace d'un sujet « qui est passé là » (Jean-Claude Mathieu[30]) se mue progressivement en construction paysagère où, à mesure que la perspective est élaborée, la matérialité du cadre est gommée et le sujet que l'on percevait, sur la gauche, dans les imperfections, les pliures, les marges du dessin, laisse place sur la droite à un paysage élaboré en profondeur à même, si l'on en croit le

[28] Le Diccionario de la Real Academia Española évoque ces différents sens de "reflexión": "1. f. Acción y efecto de reflexionar", ou bien "3. f. *fís.* Acción y efecto de reflejar o reflejarse".

[29] *Ibid.,* p. 76.

[30] Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire,* Paris : José Corti, 2010.

texte, de transcrire cette subjectivité, matérialisant son souvenir et son expérience (« paisaje será mañana »).

Facilitée par le texte, la perception du paysage est progressive (de gauche à droite) et intuitive. Elle est « active », comme dit Alain Berthoz[31], « elle est question posée au monde ; elle est pari, présélection : elle est aussi capture. Prenons l'exemple du regard. Il n'est pas de perception visuelle sans exploration active de l'environnement par le regard ». A quoi tient-elle ? Quels motifs, quelles structures « capturent » le regard pour en faire un paysage ?

**Le travail du regard : surgissement du paysage**

Ce travail du regard est particulièrement important dans les poèmes visuels picturaux – bien souvent abstraits. Il se base sur un véritable effort de reconnaissance de structures. Anne Cauquelin parle d'une « syntaxe » du paysage, faite de « symétries et [d']associations d'éléments »[32]. Le premier élément est sans doute la ligne d'horizon, située à 30 ou 40% de la hauteur de l'image, parfois soulignée par d'autres lignes horizontales qui accentuent la suggestion de distance. La ligne d'horizon fait apparaître la perspective et, ainsi, « ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible », selon les termes de Michel Collot[33]. La ligne d'horizon, subrepticement, creuse l'espace plane et y implante des motifs (arbres, montagnes, constructions, etc.) : le paysage apparaît.

Dans le poème « Ante el caótico ruido del mundo… »[34], la densité des surfaces picturales s'organise en contraste, de part et d'autre d'une ligne d'horizon assez basse. Les aplats de couleur et les nuances vert clair, dans l'espace au-dessus de cette ligne, évoquent le ciel. Dans la partie inférieure de l'image – qui renverrait au « sol », à la terre, voire à des constructions humaines (bâtiments, structures agricoles) ou à des collines – les traits et les formes sont de courtes tailles, fins, les lignes brisées donnent une sensation d'éloignement, de distance qui fait naître sous nos yeux un paysage large dont les formes et les éléments constitutifs se perdent dans le lointain.

Le paysage naît du cheminement d'un regard progressif, hésitant peut-être, guidé par des éléments parfois ponctuels. Michel Collot dit encore : « Un arbre isolé peut à lui seul devenir un paysage, à la fois intérieur et extérieur, car il rayonne dans tout l'espace qui l'environne nous donnant à ressentir la profondeur du monde et celle du sentiment qu'il

[31] *Le sens du mouvement,* Paris : Odile Jacob, 2008, p. 179.

[32] Anne Cauquelin, *L'invention du paysage, op. cit.,* p. 9.

[33] *La poésie moderne ou la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989, p. 27.

[34] Julia Otxoa, *Poética de lo invisible, op. cit.,* p. 92.

inspire à l'artiste »[35]. Dans le poème « La filosofía moderna se olvida… »[36] [**Illustration 4]** l'indigo de la partie inférieure de l'image (sous la ligne d'horizon) évoque la mer, celle-ci reflétant par endroits le violet et le brun clair qui dominent la partie supérieure. Elle représente le ciel, suggère le couchant. La vague forme verdâtre, en bas à droite, semble un reflet dont on ne retrouve pas, en haut, l'original. Les bruns clairs, dans le « ciel », renvoient-ils à de la fumée ou à des nuages ? Qu'importe, notre imaginaire est excité par la structure et le jeu d'opposition des formes et des couleurs. Le texte, sous l'image, a pour objet « la filosofía moderna » oublieuse de la nature : « se olvida de los insectos, de los árboles, de las plantas…de la lectura del cielo ». L'image s'inscrit en contrepoint de cet « oubli » de la philosophie moderne et renvoie au contraire à la présence tapageuse, vive et forte de la nature à travers la lutte des couleurs qui évoquent (plus qu'elles ne représentent) différents motifs : le vert dit la forêt, le bleu l'océan dans le poème « La filosofía moderna… ». Ailleurs, le violet suggère la présence d'une libellule[37].

La ligne d'horizon articule, confronte, oppose des zones et des motifs dans l'image. Elle permet ce qu'A. Cauquelin[38] nomme « le combat des éléments » nécessaire à la perception du paysage, « conflit qui renvoie à la lutte primordiale (peut-être) mais surtout au lien que le paysage instaure entre des éléments disjoints ». Chez Julia Otxoa, ce « combat » s'exprime également par l'affrontement entre horizontalité et verticalité. Le poème visuel « Tú, pastor de árboles y pájaros… »[39] [**Illustration 5]** comporte une phrase évoquant la nature et, indirectement, un paysage : « Tú, pastor de árboles y pájaros, amas el Universo como quien venera a su pequeño hijo », mais aussi une image abstraite réalisée à la peinture constituée d'aplats de couleurs (au racloir), réparties en trois zones. Un paysage naît de cette répartition des couleurs évocatrice de l'organisation générale du monde : l'opposition du haut (le ciel) et du bas (la terre), du bois (le vert des arbres), de l'eau (bleue), du feu (suggéré par le rouge). Or, cet ordonnancement ne peut surgir que sous un regard. Celui-ci n'est-il pas évoqué dans le texte avec l'interlocuteur « pastor » qui, par sa présence, implique celle d'un locuteur qui s'adresse à lui à la seconde personne?

En effet, le paysage est le fruit, dans les poèmes visuels de Julia Otxoa, d'une double subjectivité. Celle qui s'exprime dans le texte (le « je ») n'est révélée, n'est rendue « visible » dans l'image que par l'effort et le travail d'une seconde subjectivité, celle du lecteur-

[35] Michel Collot, *La pensée-paysage, op. cit.,* p. 135.

[36] Julia Otxoa, *op. cit.,* p. 93.

[37] Poème « También la libélula y la lagartija… », *ibid.,* p. 28.

[38] *L'invention du paysage,* p. 112.

[39] Julia Otxoa, *Poética de lo invisible, op. cit.* p. 58.

spectateur, à son tour aidé par le texte qui sémantise l'image. Son regard fait naître le paysage, qui apparaît ainsi comme l'expression d'une intériorité. Paysage subjectif dans la mesure même où il est abstrait, où il ne saurait être ramené à la simple transposition du réel. Le paysage apparaît comme un espace de partage, une extériorisation nécessaire à la communication des subjectivités.

Objet tant du texte, où s'exprime le locuteur, que de l'image, tendue au spectateur, le paysage renvoie dans le même temps à l'intériorité du sujet qu'il « décode », métaphorise (on se rappelle la panthère, incarnation de l'inquiétude, dans le poème « Permanecer en la inquietud… »[40]) et à celle du lecteur-spectateur qu'il met au travail (pour la perception de l'ombre d'un oiseau au-delà des bandes de papier peint du poème « Humilde reflexión de vuelo »[41]). Ainsi, le paysage est au cœur, dans les poèmes visuels de Julia Otxoa, de la problématique de la visibilité et de l'invisibilité. Extériorisation du sujet, il constitue aussi une métaphore de l'acte poétique lui-même en ce qu'il souligne la présence nécessaire d'un lecteur-spectateur. Or, cette communication intersubjective est également, chez Julia Otxoa, intermodale : texte et image se répondent comme s'ils représentaient par leur dualité et leur complémentarité (relative) celles du sujet et du lecteur, de l'art et du réel. Entre le texte où le sujet se dit peu à peu, intimement, et l'image qui s'offre d'un seul coup, mais impose la distance d'un regard global, le lecteur-spectateur se pose en promeneur qui, voyageant d'un « mode » à l'autre, d'un langage à l'autre, donne au paysage l'épaisseur de la subjectivité.

[40] *Poética de lo invisible, op. cit.,* p. 32.

[41] *Ibid.,* p. 51.