



HAL
open science

Jose Lezama Lima ingénieur en poésie

Marie-Christine Seguin

► **To cite this version:**

Marie-Christine Seguin. Jose Lezama Lima ingénieur en poésie. TeseoPress, 2019, 9782956520207.
hal-03581413

HAL Id: hal-03581413

<https://hal.science/hal-03581413>

Submitted on 19 Feb 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.

**JOSÉ LEZAMA LIMA:
INGÉNIEUR EN POÉSIE,
ÉTUDES POÉTIQUES
CUBAINES**

Marie-Christine Seguin



ISBN: 9782956520207

Le contenu de cette publication est de la responsabilité exclusive
de leur/s auteur/s.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

Table des matières

Introduction. Mise en perspective.....	9
1. Poésie et histoire face à la transmission. Socle de l'identité culturelle cubaine	13
2. Formes métamorphes de l'art poétique. mysticisme, foi, musique, art cinématographique et raison et vitalisme cosmogonique	41
Bibliographie	109

Introduction

Mise en perspective

Dans le mince interstice qui est réservé à la critique de la poésie aujourd'hui, les voix lyriques bien présentes continuent d'exprimer, de différentes manières et de façon plus moderne, leur vision du monde. L'expression lyrique ne dépend pas de ce que nous décidons faire d'elle, elle œuvre en amont des phénomènes sociaux parce qu'en quelque sorte elle les anticipe. Et dans ce sens elle renouvelle la réflexion nous permettant toujours d'élaborer des travaux argumentatifs qui élargit notre compréhension des manifestations culturelles et historiques. De plus, ce que l'on apprend depuis l'autel des poèmes de poètes les plus connus ne tarit pas le lit de l'expression en soi mais invite bien à ce que l'on s'achemine sur des routes qui sont, même peu fréquentées, toujours décisives au moment de mieux appréhender les mouvements humains, les arts en général et les mutations qui touchent à la société dans son ensemble.

La poésie de José Lezama Lima (Havane, Cuba, 1910-1976) après avoir suscité pendant des années une grande vénération doublée de crainte, (par rapport à l'écriture de sa prose qui a été d'abord et longtemps seule à être étudiée), s'est offerte à la critique et elle nourrit aujourd'hui les réflexions les plus actuelles. De plus en plus d'exégèses sont publiées sur sa poésie qui est colossale, gravide, baroque, virale vu qu'elle ne s'inspire pas seulement des courants humanistes les plus divers mais qu'elle s'auto-définit au travers d'autres œuvres en tant qu'œuvre individuelle, adoptant les métamorphoses les plus complexes. Or, si cette orientation n'est pas à remettre en question, il

demeure de toute évidence de grandes zones d'ombre. En effet, si l'on a su reconnaître sa virtuosité, on a tout aussi rapidement décrété l'existence de grandes faiblesses qui, en l'état, sont des discussions propres au jeu de la controverse. Certaines, selon les études sont plus exactes que d'autres, mais le champ reste ouvert. Une illustration de ce manque d'études porte sur l'expression de la négritude par rapport à la présence de la créolité et du métis espagnol, en tant que figures qui ont façonné l'histoire de l'Amérique Latine et qui sont décisives à Cuba, autant par ce que l'on sait à partir des textes qui retracent les préoccupations d'éminents penseurs cubains, -on pense à José Martí, à Fernando Ortiz- comme dans la formation de la société éclectique cubaine. Un autre exemple porte sur son degré d'engagement plus poétique que politique, ce qui demanderait à être davantage étudié à la relecture d'autres intellectuels et poètes et en considérant aussi la période d'intellectualité idéologique comme facteur éclairant.

Le propos est ici de chercher à mieux comprendre l'espace poétique des poèmes de José Lezama Lima en mettant l'accent sur leur intertextualité par le biais d'études, issues de communications données entre 2000 et 2012 ¹ sur, principalement, sept poèmes, menées en lien avec ses essais, lesquels regroupent ses pensées et par lesquels il donne à lire ses constructions mentales les plus achevées. Il s'agit des poèmes *El pabellón del vacío* et *Aclaración total*, de *Bahía de la Habana* face à *Fiesta Callada*, de *Los Dioses* et de *Rapsodia para el mulo* et de *Vueltas en la parrilla*; poèmes majeurs écrits entre 1932 et 1968 et dont la relation s'écrit par la hardiesse des métamorphoses.

Dans les premiers poèmes, il est question de la relation entre la production poétique et la réalité historique cubaine à partir de l'expression du langage médiatique qui circonscrit l'identité cubaine de l'époque. Un socle argumentatif

¹ Communications faites à l'université de Hermosillo, San Salvador, Moscou, Padoue, San Juan de Porto Rico et Toulouse.

complexe et édifié sur un nombre infini de sources digérées, manipulées -par José Lezama Lima lui-même- lui permettent de réaliser un système en même temps ouvert et fermé, coercitif à la société cubaine du moment. La vacuité culturelle comme système historique qui promet une substantialité poétique invite à approcher la réalité de l'espace poétique de José Lezama Lima dans sa capacité à comprendre l'histoire du moment et ce avec une éloquence qui dépasse les conjonctures politiques. C'est un procédé hypertélique car la création verbale dont l'art majeur est la poésie permet d'aller au-delà des finalités. Ce n'est pas qu'il n'existe pas de litige mais il se situe dans une aire culturelle et pour s'y rendre il faut collecter et aimer les fragments identitaires par le biais d'une méthode qui, seule, peut dépasser les obstacles posés par la réalité. Si l'idée métaphysique de la vacuité en tant que concept historique est claire pour José Lezama Lima, une idée explicite qu'il tisse au long de ses commentaires et de ses vers, elle n'est guère plus qu'une première phase indispensable à une deuxième qui repose sur la méditation en tant que concept littéraire. Rappelons que le poète n'a pas réussi à transcender la réalité, selon plusieurs exégètes, si l'on s'accorde à considérer son œuvre comme une simple récréation d'un patrimoine littéraire auquel fait défaut la dénonciation d'une corruption politique et autres réalités. Mais ce n'est pas pour cela que la réalité cesse d'exister et pour José Lezama Lima la réalité est corrélative à un chaos universel dont il débat justement, il n'est à aucun instant dans une époque husserlienne, il ne met jamais le monde réel entre parenthèses au sens propre du terme. Ses études prouvent que la vacuité en tant que concept historique et la méditation correspondante en tant que concept littéraire, construisent la base de l'épaisseur esthétique baroque, et le poète l'échafaude telle une mécanique face à la propagande politique qui alimente la réalité. «La maison de l'alibi» (La Casa del alibi) qui est un poème magistral représente la «maison de l'Omphale» ou «Centre Vital» qui se situe physiquement dans la capitale de

la Havane. Cette maison de l'alibi s'oppose à la vacuité et la vacuité va naître simultanément d'elle; cette métamorphose fait partie de la méditation mystique baroque qui ouvre sur la renaissance des sens; lesquels entament un modelage structurel qui finit par dessiner des schémas plus réels que ceux de la réalité matérielle.

Le second chapitre expose ce que José Lezama Lima définit avec une force vive, à savoir son espoir dans la capacité à s'inventer et à révéler l'identité cubaine, par tous les fragments qui vont élaborer une ontologie cubaine. Cela va être d'abord possible par l'exécution de l'art poétique dans des formes méta-morphes, aussi par le génie de se réinventer dans le mysticisme, la foi, la musique, l'art visuel et cinétique, l'argumentation et enfin la raison et le vitalisme cosmogonique. Voici quelques-uns des thèmes qui nourrissent le chemin poétique de la pensée de José Lezama Lima, s'alimentant dans l'infatigable mouvement de ses vases communicants. Il serait tel un ingénieur en sciences physiques employant le vers comme un outil de pointe qu'il place partout, grâce auquel il multiplie les expériences techniques et métaphysiques, dans une virtuosité inégalée. Art poétique sonore, visuel, impactant le temps et l'espace mais pas seulement, vu que le poème dépasse ses propres limites, qu'il fait enfler l'espace et qu'il fait accélérer le temps ou le freine. Poème ou photographie sténopéique du paysage, le poème est la chambre mentale de l'humanité où les dieux et les hommes font connaissance, agissent en cherchant à relier le ciel et la terre, la mer et le feu et l'air et la lumière. La lumière cubaine impose ses jeux d'optique, tropicale et baroque elle orchestre un décor entre clarté et lumière. Alternance, cadence, le poème lézamien ne connaît pas de repos, au contraire il montre et développe un appétit monstrueux de lui-même et pour lui-même. Le poème fait étalage de ses formes, de ses odeurs, de ses couleurs, il naît d'une alchimie culinaire et chimique. Parce qu'il est d'un pantagruélisme ontologique le poème lézamien est un chant méta-morphe et le poète en est son insatiable *homo faber*.

1

Poésie et histoire face à la transmission

Socle de l'identité culturelle cubaine

Poésie et histoire: La vacuité culturelle en tant que système historique prometteur d'une substantialité poétique¹, exemples issus de *El pabellón del vacío* (de *Fragmentos a su Imán* de 1977) y de *Aclaración total* (de *La fijeza* de 1949)

Le phénomène de la vacuité culturelle comporte plusieurs aspects socio-politiques de la réalité cubaine de la première partie du vingtième siècle. Les bouleversements historiques ont affecté la production littéraire comme ils ont délimité les ressources de l'intellectuel qui exprime la réalité selon les carences identitaires. Néanmoins, depuis la perspective lézamiennne, vacuité culturelle et influences multiples, la culture étrangère, ne sont pas antagoniques. Ce n'est pas parce que l'homme est né sur une terre cubaine qu'il devrait ignorer les influences grecques, renaissantistes italiennes et les tendances baroques espagnoles. L'apport de ces courants de pensée occidentaux font partie de son histoire et c'est sur la porosité de ces sources que s'est construit le genre cubain, à l'instar de n'importe quelle autre société. La vacuité culturelle trouve sa justification seulement lorsque les modèles ne correspondent pas aux fragments identitaires

¹ Communication faite à l'Université de San Salvador en juillet 2000.

de pays, ou qu'il n'y a pas de choix possible entre la diversité des sources ou qu'il n'y a pas de désir de se conformer aux modèles médiatisés.

A partir de là, on comprend la frustration des intellectuels qui ne purent guère qu'aspirer par la négative à la transcendance de la longue période de la République Médiatisée, c'est-à-dire la période comprise entre la libération espagnole et la révolution fidéliste, qui fut une période d'imposture en ce qui concerne la réalité de la culture cubaine. Pour définir le problème majeur de l'homme latino-américain, Julio Rodriguez Luis n'hésite pas à présenter deux aspects de l'identité, comprise entre un engagement et l'expérience orientée vers le dépassement d'une vacuité historique, le plus global. Cet état proviendrait d'un procédé culturel incomplet ou dit «sous-développé» selon les relations établies entre l'homme et son histoire, il dit à ce propos:

“La memoria identifica el estado de desarrollo con el de civilización, -entendida desde un punto de vista espiritual en vez de meramente material- y, por lo tanto con la capacidad, (...), de entenderse a sí mismo, que es el único vehículo, a través del distanciamiento respecto a los problemas personales, que resulta de esa capacidad, de comprender la realidad histórica en la que nos hallamos inmersos, y la propia relación con ella.”²

Le décalage qui s'est créé entre l'homme et l'imposition d'une réalité historique particulière et non souhaitée, dans le contexte du début du XX siècle jusque dans les années 50 à Cuba, n'a pu déboucher que sur une réaction défensive qui ne pouvait être dépassée sans être élucidée. Le cadre historique devait apparaître d'une façon ou d'une autre dans le fondement de ce qui allait être le futur culturel cubain.

² Julio Luis Rodriguez, *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, ed. Fundamentos, N°90, Madrid, 1984, p. 86.

La vacuité culturelle liée au cadre temporel de la République Médiatisée

Les premiers efforts dans ce sens furent, de la part de Lezama Lima à l'époque, des réactions écrites peu fructueuses, bien qu'innovantes dans leur tentative, et pratiquées par les poètes au sein du «groupe Minorista» et ceux de la «Revista de Avance», dont le fond commun était de lutter contre l'incapacité des chefs successifs du gouvernement de la République Médiatisée. Au début de cette période qui va de 1895 à 1931 la littéraire est considérée comme médiocre selon les dires de Cintio Vitier:

“Se puede destacar la continuación de la poesía patriótica, de la poesía nativista o tipicista, la del paisaje cubano, y la influencia de Julián del Casal”.³

L'influence de José Martí n'est pas encore totale, cependant, depuis 1927, Lezama Lima cherche une échappatoire parmi les productions multiples qui polémiquaient sur la société. Son but était de contourner les litiges stériles pour placer la discussion au niveau du champ culturel et littéraire. Même si toutes les tentatives convergeaient vers ce souhait, aucun intellectuel n'est parvenu à ce que Lezama Lima a élaboré par son système poétique. A la charnière des deux siècles, des poètes comme Bonifacio Byrne (1861) formèrent, on l'a dit, un clan affilié à une poésie patriotique qui chantait les jours de la libération, mais ils exprimèrent très vite une angoisse face à l'intervention prolongée des Etats-Unis et la présence des deux drapeaux hissés au Castillo de Morro, on rappelle à ce propos son poème «Mi bandera»:

“Al volver de distante ribera,
con el alma enlutada, y sombría,
afanoso busqué mi bandera

³ Cintio, Vitier, *Lo cubano en la poesía*, ed. Instituto del libro, La Habana, 1970, p 317.

¡y otra he visto además de la mía!». ⁴

Pareillement, les poètes de la deuxième génération de l'ère républicaine furent parmi les premiers à rendre compte de l'imposture de la doctrine Monroe du gouvernement de Tomás Estrada, impulsant la création verbale vers le dépassement de la réalité et cherchant à la sauver à la fois. Regino Boti dans son poème «El café» mentionnait les notes du dernier journal de José Martí, mais ce poème était «dépourvu d'espoir» selon Cintio Vitier, et José Manuel Poveda proposait de sauver la Nation dans ses vers «Versos precursoros», mais ce qui leur manqua à tous, déclara Cintio Vitier c'était la création d'un principe:

“Lo que les faltó, fue una visión de la realidad y una incorporación de la cultura que hiciera posible esa especie de fundación desde la palabra; un centro unitivo y una amplitud de radios que lograré el círculo mágico de la fortaleza en el desierto.”⁵

Ce que va réussir Lezama Lima, au beau milieu des bouleversements socio-politiques du pays, c'est un regroupement des fragments identitaires qui lui permettent, dans un premier temps, de dépasser la conjoncture historique. Les premières revendications littéraires et poétiques apparaissent dans les revues «Verbum» et «Espuelas de Plata» de 1939 et de 1941. Les poètes qui y participent y interrogent le lieu de l'identité culturelle par nombres de contradictions sociales. L'élan novateur ne consiste pas seulement à rejeter la réalité ou à le poétiser, mais il réside à aller au-delà de ces finalités par une voie que José Lezama Lima nomme «hypertélique», c'est-à-dire au-delà des finalités, afin de parvenir à un espace intellectuel, formé à partir de concepts et d'idées adéquates à ce que le poète vivait dans son identité

⁴ José, Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, ed. Consejo Nacional de Cultura, Cuba, 1965, Tomo III, p. 574.

⁵ Cintio, Vitier, O.C., p. 343.

culturelle cubaine. Il ne souhaitait pas déplacer la bataille mais il cherchait à élaborer un système qui correspondrait à l'homme cubain. Et ce système s'est ouvert sur la création de plusieurs ères imaginaires qui se composent de notions historiques, de concepts philosophiques, lesquels matérialisent une vision du monde cubain malgré leur universalité. Le plus grand effort de José Lezama Lima dans cette période de la République Médiatisée est de concrétiser un système qui puisse servir à recréer de nouveau un patrimoine littéraire. La situation d'urgence a fait que ces années sont décisives dans la construction poétique de José Lezama Lima. Il cherchait à mettre en valeur la caractéristique insulaire par des héritages culturels multiples, il sélectionnait ce qui lui semblait faire sens, entre la cubanité et l'hispanité par exemple. Sa démarche était d'aller vers l'essence de la culture en gommant les écueils du temps et de l'espace. Il est certain que ses choix ne répondent pas tous à la future idéologie révolutionnaire fidéliste mais son cosmopolitisme est antérieur à la révolution et il veut remédier à la vacuité issue des politiques annexionnistes et dictatoriales d'avant 58.

Premier instrument de la raison historique vers l'imaginaire

La dixième ère imaginaire, dans une perspective historique, offre les outils contre la vacuité culturelle. Cette ère reflète le point de départ de «la possibilité infinie» de l'image poétique à partir de la pauvreté du XIX siècle et à partir des actions des libérateurs de Cuba. Intimement liée à la figure de José Martí, comme réaction à la fausse richesse et à «la pauvreté irradiante», l'étape de la libération est une révélation de la possibilité infinie de l'image poétique, par rapport à la pauvreté de l'esprit; José Lezama Lima dit à ce propos:

“La última era imaginaria (...) es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la revolución cubana, reaccionando contra la era de

la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. En siglo XIX, el nuestro fue creador desde la pobreza.”⁶

Et c’est en relation avec cette réflexion que le poète change radicalement de point de vue entre les années 30 et 40, et il le prouve lors d’une deuxième version écrite à un poème, analysée infra, ce qui donne l’opportunité d’apprécier l’orientation de son engagement littéraire et son combat pour sauver la pensée intellectuelle des méandres des disputes socio-politiques de l’époque. La deuxième version du poème est particulièrement liée à l’ère républicaine et elle donne l’espoir d’un système qui permet d’envisager un au-delà par l’union des fragments épars de l’identité cubaine. L’infinie possibilité de l’histoire de la Nation côtoie le vide et la mort. La lutte poétique s’organise en vue de la rupture de la vacuité. La construction du poème va s’allier à cette tâche en se développant par rafales, par des strophes sans fin, des digressions majeures absorbant ce qui semblait être l’argument premier. Chaque espace s’emplit d’images, chaque image s’enfle et se construit jusqu’à une fin qui ne s’impose que de fait, car elle pourrait tout à fait continuer à se développer.

Dépassement du fait historique vers des fragments identitaires d’une substantialité poétique

José Lezama Lima décide de créer un centre magnétique de la connaissance, à l’épreuve du temps et de l’espace, qu’il nomme «Cantidad Hechizada», dans lequel se trouvent les dix ères imaginaires en tant que structure de sa méthode temporelle. Le poète mesure ainsi la distance entre la dixième ère liée à l’histoire cubaine et les autres cultures, toutes en rapport avec le principe de vacuité. De l’ère

⁶ José, Lezama Lima, “La Cantidad hechizada”, *Obras Completas*, O.C., p. 838.

des «Fondations chino-japonaises» jusqu'à la «Bibliothèque comme dragon», ces ères traitent de la vacuité en tant que système créateur de l'imaginaire poétique. L'ère de la «Bibliothèque comme dragon» raisonne sur les principes de vide et de plein. Les concepts qui justifient la trinité taoïste s'y trouvent mêlés, il s'agit de:

“Lo invisible (mirado sin ser visto); de lo inaudible (escuchado sin ser oído); y lo intangible (tomado sin ser tocado)”⁷

Le vide devient une obsession et un mot-clé pour parvenir à une immortalité à travers l'image poétique. La vacuité est matérialisée par un espace selon la tradition chinoise ou, en harmonie avec les canons classiques, du Livre du thé. Les cérémonies du thé dans la tradition sino-japonaise réalisent la création d'un espace de méditation, cet espace devient la maison de prédilection pour l'élaboration de l'image poétique:

“El Pabellón de la Imagen coincidía con el Pabellón de la Vacuidad y ambos con el Pabellón de lo Informe. La infusión de té era sólo una espera, para que su informidad se fuera trocando, después de componer con toda la diversidad conveniente, en un punto de reto silencioso y en una inmensa condensación que se restituye para formar el Gran Uno.”⁸

Voyons comment il l'exprime dans le poème «El Pabellón del vacío»:

“Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palparme y poner la frente en su lugar”
(...)

“Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve

⁷ Idem, p. 909.

⁸ Ibidem.

y quepo entero en el tokonoma.
Me hago invisible
y en el reverso recobro mi cuerpo
nadando en una playa”

(...)

“Me duermo, en el tokonoma
evapora el otro que sigue caminando”.

et il rajoute dans son roman *Paradiso* (chap. IX) :

“(…), toda siembra profunda, como decían los taoístas es en el espacio vacío.”

Ce qu’il veut, c’est partager cette nouvelle perception du monde et cesser de dénoncer le vide culturel qui loin de disparaître devient un vide ennemi, relatif au chaos universel. Ce vide se concentre dans le symbole de l’«*horror vacui*» dont souffre la nature et qui déclenche une prolifération de mots. José Lezama Lima avoue que les véritables dieux de la construction poétique sont issus de ce vide perturbateur et inquiétant, auquel il faut trouver une explication:

“El caos o hijos de la creación, el vacío o hijos de la acción y la nada o hijos de la muerte y el haz de la luz, el hijo de la resurrección.”⁹

Ces ingrédients composent et créent la pré-image. Le concept de vacuité demeure inhérent à la qualité active de la mission du poète à partir d’une situation originale historique, mais il se transforme en une substantialité poétique qui gouverne la possibilité infinie de l’image. José Lezama Lima remédie à l’«*horror vacui*» par la densité et l’épaisseur qu’il construit à partir du vide et du silence. Par exemple, il dit comment il dépouille la matière pour lui donner une nouvelle forme plus fine, tel un sculpteur, dans le poème «Aclaración Total»:

⁹ José, Lezama Lima, *Ms N° 1958*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, p. 45.

“Es trabajar en hueco, las gracias operantes,
 alfileres en el revés del ojo,
 tú en *voluptas voluptatis*, llenando,
 un cántaro al revés, vaciando, vaciando,
 hasta adquirir el molde de una vaciedad,
 ridículo gato de yeso en un bostezo
 azul, vaciando, vaciando,
 hasta ver mi mano en la otra mano,
 mano sobre mano descansado,
 la mano vaciada en tictac.
 El vaciado anticipa le retour des cendres
 o la supuesta sombra de las fingidas cenizas.
 Trabajar en hueco tiene que partir de la gracia operante
 y el retorno de las cenizas tiene que estar tirado
 por los caballos de la gracia operante.”
 (...)

“Vaciando, vaciando la sombra que trae el árbol.
 Vacío de chorro yerto que ya no es nuestro.
 Vaciando los cordones espermáticos de fuente yerta”
 “Hay que raspar, vaciando, vaciando”

Ces deux éléments qu’il faut rompre sont en définitive incontournables pour élaborer des images poétiques. Ce sont les bases de la reconnaissance d’une société qui se construit par sa destruction. Ce sont ainsi les signes d’une époque qui désigne les fragments identitaires. Vacuité et silence en vigueur révèlent le chemin d’une construction, non par refus, mais bien en acceptant son existence afin de pouvoir commencer une nouvelle structure. Il faut ancrer un système qui fasse perdurer cette existence afin de parvenir à une autre étape constructive. A partir de l’histoire cubaine José Lezama Lima trouve la raison d’être de ces deux concepts dans les cultures chinoises, car les paradoxes y fonctionnent dans une symbiose naturelle; il voit aussi un espace propice à la vacuité et au silence dans le christianisme. Par le biais de l’image de la «maison de l’alibi» et du silence mystique qui s’y réfugie, le poète concrétise un lieu idoine à la naissance d’images:

“En su primera versión, la del apunte que precede al poema, nos dice que el alibi, es el estado de los místicos católicos, (...), el alibi es para Lezama el estado místico donde la imaginación puede engendrar el sucedido, y cada hecho se transforma en el espejo de las enigmas. (...) La casa del alibi, por tanto, es la absoluta contrapartida gnóstica de esa vacuidad, pero también nace, *in extremis*, de ella.”¹⁰

José Lezama Lima donne d'autres explications, dans le poème du même nom «La casa del alibi»:

“Pues José Martí fue para todos nosotros
la última casa del alibi,
que está en la séptima luna de las mareas,
y la penetran los ejércitos y se deshace penetrándonos”¹¹

Le poète parvient à relier l'ère des grands libérateurs, les actions des chefs de l'indépendance qui croisent la possibilité infinie de l'image poétique avec l'état de méditations suprêmes des mystiques catholiques, ce qui permet d'envisager la magnitude d'un espace de connaissances de la rupture de la vacuité, il en construit l'histoire. C'est-à-dire que le poète passe par une phase de lien entre la vacuité comme concept historique et une phase de méditation de prédilection vers la création. Ce processus rappelle la méthode de la mystique chrétienne en tant qu'ère de la pratique de l'indicible, qui renvoie à des courants qui soulignent l'altérité des divinités, desquelles on ne peut que parler par des voies de détours ou en pensées, sans articuler un seul mot. On trouve de telles caractéristiques dans les écrits de Sœur Juana Inés de la Cruz et dans l'esthétique baroque. Mais, si le langage du poète partage des espaces communs avec la mystique religieuse, la poésie de José Lezama Lima est aussi sonore et l'épaisseur est la solution

¹⁰ Cintio Vitier, «Hallazgo de una profecía», *Casa de las Américas*, Habana, sept-oct 1986, p. 33.

¹¹ idem, p. 34.

au silence et à la vacuité. Il offre une renaissance des sens par le fait d'avoir capturé cette sphère de vide et l'avoir considérée comme un aliment. Ce procédé symbolise le retour vers un centre magnétique qui aimante les fragments les plus divers de l'identité cubaine; il chante aussi un espace cubain magique et poétique qui se trouve au centre de la Havane, ville des fondements comparable à l'Omphalos ou la ville de Delphes. La densité de la «maison de l'alibi» n'est guère plus qu'une revendication faite forme à partir de l'informe, telle une sculpture que sculpte le poète pour en affiner les contours. Le désir du poète est de parvenir à la matérialisation de cette vacuité. Il doit la délimiter pour pouvoir la briser afin de mieux en remplir tous les interstices, appelant chacun des fragments, qui construisent l'histoire cubaine, à y prendre place.

Poésie et médiation culturelle. Emergence d'une identité culturelle à l'époque de la «République Médiatisée»: *Baie de la Havane (Bahía de la Habana) convertie en une fête silencieuse (Fiesta callada) pour une clameur inégalée dans la poésie*

Trente années de lutte pour se voir confisquer l'indépendance par les Nord-américains, allaient marquer toute une génération de poètes à la charnière de ce vingtième siècle. Un sentiment d'amertume provint de la période d'occupation états-unienne, cette République Médiatisée, entre la libération du joug espagnol jusqu'à la révolution fidéliste. A l'aube du XX siècle, la présence prolongée des Nord-Américains exacerbait à tel point les esprits que la production littéraire se mit à obéir à la situation politico-sociale en concentrant les centres de préoccupations. Regino Boti et José Manuel Poveda, de la deuxième promotion de cette génération de l'ère républicaine, ren-

dirent compte, parmi les premiers, de cette frustration en impulsant la création verbale à dépasser la réalité et cherchant à la fois à la sauver. Cintio Vitier dit à ce propos :

“Comprendemos que lo que ellos se proponían era realmente un rescate de la Nación a través de la poesía, un traslado de la finalidad perdida, al mundo de la creación verbal autónoma.”¹²

A ne pas en douter, le climat de déstabilisation, créé par des élections successives qui ne pouvaient masquer l'incapacité de ses chefs à asseoir une politique gouvernementale démocratique, a fortement marqué cette période. De nombreuses grèves d'ouvriers luttant contre l'installation des premiers pouvoirs bourgeois allaient mettre le feu aux poudres et allaient s'achever par les sévères répressions du Général Gerardo Machado. Le pays fut alors précipité dans un affrontement sans fin jusqu'à l'émergence de Fulgencio Batista, chef du coup d'état de 1933 et de celui de 1952 dernière date à laquelle il allait installer une dictature, moins d'un an avant l'attaque de la Moncada.

Lorsque José Lezama Lima écrivit le poème *Bahía de la Habana* en juin 1932, il avait vingt-deux ans. Etudiant en droit, il assista avec émotions aux terribles répressions de Machado puis à sa déroute en 1933. La rumeur d'un rejet de la réalité immédiate qu'il y décrit, converge vers le refus de cette société qui s'exprimait alors sous la forme d'évasion ou de satire par les poètes du «Grupo Minorista» et ceux de la «Revista de Avance», dont le fond était essentiellement basé sur la politique de lutte contre Machado. Il écrivit cette satire féroce, dans la première version :

“(..)
donde los siervos han creído ver un mar de petróleo,

¹² Cintio Vitier, O.C., p. 340.

helado jardín persiguiendo una rosa
 hasta la terraza donde los turistas no quieren pagar.
 Los pajes, los comunistas y los sultanos,
 han desfilado provocando la inclinación de las banderas y el
 mes de los pendones”.

Face à cette frustration, José Lezama Lima choisit de cheminer, en l'espace de quelques années, vers un lointain culturel non pas à l'exemple de Ballagas ou de Brull -appartenant à la revue «Revista de Avance», par un jeu d'évasion intellectuelle, mais pour déterminer un nouveau champ de bataille, ébauché sans réel succès par ses prédécesseurs des deux promotions des années de l'avant-garde cubaine, nés entre 1893 et 1910. Et si des tentatives convergèrent vers ce désir ressenti par des poètes de renom, comme le cite Roberto Fernández Retamar, en évoquant Mariano Brull aucun ne parvint à ce que José Lezama Lima mis en place dans son système poétique par une posture déterminée:

“Su necesidad de serenidad, de perfección, sólo se explica como sustracción a una circunstancia encendidamente combativa, interesada en arrastrar la poesía a sus divergencias urgencias extraliterarias.”¹³

Le premier thème que le jeune Lezama Lima met en œuvre est reconnu publiquement comme une ère du commencement, face à la trahison et aux imperfections de la société. Issu d'une dialectique autour du mythe qu'est *Muerte de Narciso*, publié en 1936, ce poème se révèle créateur d'un genre nouveau et singulier, si on le compare au style des auteurs de la génération qui a connu l'avènement de la république.

¹³ Roberto, Fernández Retamar, «La poesía vanguardista en Cuba», *Recopilación de textos sobre Los vanguardismos en la América Latina*, Serie Valoración Multiple, Casa de las Américas, 1970, p. 312.

Mais c'est en amont de cette date, qui marque un tournant reconnu par tous, que se produit l'évolution la plus intéressante. C'est au croisement de deux versions d'un poème de jeunesse, plus exactement, que le changement est le plus probant. En effet, la description d'un fond social, livrant une réalité sur un ton très proche du groupe de la «Revista de Avance», dans *Bahía de la Habana* de 1932, se modifie en l'espace de quelques années, s'émancipe du genre réducteur qu'est la satire, pour se teinter de métaphores nombreuses dans *Fiesta callada* de 1941. José Lezama Lima élabore ainsi une nouvelle approche de ce qu'est l'identité cubaine pour donner naissance à la re-création d'un patrimoine culturel, intégrant une culture universelle, à un moment où cette réalité cubaine s'essouffait dans ses contradictions. Peut-être est-ce dû à la présence attestée à la Havane de ce jeune poète andalou qu'est Juan Ramón Jiménez, L'on attribue à la présence de Juan Ramón Jiménez à la Habane la capacité d'avoir su conjurer cette tendance:

“los poetas caían en una dispersión que Juan Ramon Jimenez intentó conjurar durante su memorable estancia en la Habana”,¹⁴

L'intervention de Juan Ramón Jimenez ne prend pas en compte l'arrivée du jeune Lezama Lima qui allait décider d'une nouvelle marche à suivre. qui a été sans conteste déclencheur d'une nouvelle participation cubaine au monde littéraire; mais José Lezama Lima avoue avoir bien d'autres débiteurs, et qu'importe la distance et le temps qui le sépare de ces personnages et de leurs doctrines ou postulats. En effet, du journal de bord de Christophe Colomb jusqu'à l'œuvre et aux actions de José Martí, plusieurs figures emblématiques ont contribué à exalter un espace cubain magique et poétique. Au sein de la construction de ces fragments identitaires se distinguent surtout Hernando de

¹⁴ José Lezama Lima. *Obras Completas*, O.C., introducción p. XI.

Soto que le poète nomme géniteur céleste et Vasco Porcallo de Figueroa son envers, soit le géniteur tellurique.¹⁵ Ces deux personnages historiques symbolisent le mythe de la résurrection par l'image poétique. Le premier déterminerait l'élan vers la résurrection et le second le retour vers le centre magnétique qu'est la Havane, haut lieu d'aimantation des fragments. Lezama Lima s'emploie ainsi à l'édification d'un système poétique à l'épreuve du temps et de l'espace qu'il nomme en titre de livre: la *Cantidad hechizada*. C'est une sorte de centre magnétique des connaissances qu'il matérialise par des concepts philosophiques et métaphysiques ainsi que par des ères imaginaires. Parmi elles, l'étape de la libération et le retour aux figures archétypes de l'indépendance s'inscrivent dans une ère qu'il considère liée à l'infinie possibilité de l'image poétique inhérente à l'action de José Martí et à la pauvreté irradiante, laquelle établit un lien magique par la distance créée entre la chose et soi:

"La última era imaginaria (...) es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejoras cosas de la revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro fue creador desde la pobreza."¹⁶

Le jeune Lezama Lima venait de forger les premiers jalons de ce qui allait gouverner son existence, grâce à la volonté de vaincre les distances spatiale et temporelle,

¹⁵ Hernando de Soto: conquistador espagnol, gouverneur de Cuba qui part à la conquête de la Floride et trouve la mort sur les bords de Mississipi. Figueroa traverse l'île de Santiago à la Havane: "Aparece el genitor de la imagen, Don Hernando de Soto, el enterrado y desenterrado. Su imagen sigue engendrando después de muerto. (...) Conoce a Porcallo de Figueroa, el hombre dominado por la sangre, el genitor telúrico, el que perdura por una descendencia de más de doscientos hijos." José, Lezama Lima, *Obras completas*, O.C. pp. 999-1000.

¹⁶ Jose Lezama Lima, *Obras Completas*, O.C. p. 838.

qui se traduit par l'effort douloureux mais stimulant que requiert une réalité imaginaire hypertélique. Cette transformation allait éclater en l'espace de moins de dix ans.

La première version *Bahía de la Habana* de 1932 présente un aspect plus féroce et moins masqué, moins silencieux que *Fiesta callada* de 1941 en ce qui concerne la réalité sociale. On y trouve des revendications qui concernent la conjoncture sociale qui se mêle à des souvenirs historiques. *Fiesta callada* malgré son épithète n'en est pas moins silencieuse quant au but véritable du poète. Elle l'est seulement si l'on considère son lien avec la réalité. Par exemple, dans le choix du champ lexical, avoir modifié le vers où le terme «siervo» (serf) traduit toute l'ampleur du ressentiment par «ciervo»(cerf) dans la deuxième version, est un fait d'importance:

“donde los siervos han creído ver un mar de petróleo”

devient:

“donde los ciervos han huido el paisaje.”

Le passage est totalement identique excepté ce vers qui transforme la réalité immédiate en une réalité poétique surpassant les contingences sociales. La première version est aussi plus sobre dans le déferlement des propositions secondaires qui sont devenues, habituellement, des principales chez le poète, parce qu'absorbant le noyau de l'idée centrale. La prosodie est complexe parce qu'elle répond désormais à des concepts systématiques de l'éviction du vide et de la recherche d'une surnature, lesquelles trouvent leur caractère dans le style baroque, mais dans une lignée néo-platonicienne. Lisons, pour exemple à la présentation du poème, seulement la modification que subit le premier groupe entre la première et la deuxième version:

“Bahía de la Habana”

“Es el secreto poner dos dedos en la bola de cristal,
 sortijas que se derriten
 aplastadas por los automóviles o por la espuma
 que aquí pesa porque es el único granizo
 por las estatuas de humo
 golpeada
 se enrollan como alfombras”

“Fiesta callada”

“Es el secreto poner dos dedos en la bola de cristal
 Sortijas que se derriten porque los olores
 clavan juncos para apuntalar la monarquía
 destruida por el granizo indivisible
 el bambú suspirado, franjas de frentes destacan sus graciosas
 elegías.
 El verdadero rey forma la estatua del humo
 para colocarla en el recodo más frío de la perfección
 caída y vuelta a levantar, ya nada entre márgenes
 sueltas que le persiguen y no le invaden;
 le ciegan y le despiertan por la mañana
 creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises.”

Le changement de la mise en forme et du ton ne pose aucun doute, la poésie s'est non seulement enrichie sur le plan morphosyntaxique mais aussi sur le plan des référents. La réalité s'est estompée avec le temps, et a laissé place à une rumeur poétique non moins chargée de velléités mais beaucoup plus pacifiée par un système poétique mature et rattaché au genre baroque. Cependant, José Lezama Lima, lui-même, se défend d'une association avec le baroque espagnol, souvent trahi par le désenchantement de la décadence du siècle d'Or. Et il prouve au cours de ses recherches de la transmission du message poétique, qu'il s'associe davantage à un baroque de persuasion qui se veut, lui, créatif car il se rapproche de l'idée platonicienne incitant vers le monde du Sacré et du Mystère. Pourtant, les revendications en sont plus virulentes. Nulle part ailleurs nous ne retrouvons des qualifications de la réalité sociale aussi fortement marquées par un vide culturel et ses contradictions, parce

que faisant le jeu d'une réalité sociale mensongère. Les évocations magiques issues de la mythologie de *l'Odyssee* font éclore le monde poétique et le définissent comme le dernier espoir d'une unité nationale à la condition que celle-ci échappe à la conjoncture sociale:

“le ciegan y le despiertan por la mañana creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises”

Les références à une causalité interne au poème, productrices de l'anecdote s'associent d'autre part à une réalité extratextuelle qui dévie l'aventure vers la poétique. Par exemple, à la place de la suprématie du réel dans la première version:

sortijas que se derriten
aplastadas por las automóviles o por la espuma
que aquí pesa porque es el único granizo

dans la seconde version, on trouve la présence inespérée d'auditeurs actifs à la construction d'un gouvernement royal détruit. Ce dernier s'efface pour laisser place à une autorité entraînée par l'indistinct de la cristallisation des eaux, et puis battue par des tiges, dont le soupir rend compte d'une somnolence propice à la rupture du temps et de l'espace de l'entre-deux pascalien. Indivision et rupture sont les deux concepts d'une révolte contre le chaos survenu après la séparation du monde, contre la linéarité du temps, et envers l'espace vide de l'entre-deux qu'il faut combler. José Lezama Lima affirme, par ce biais, une nouvelle cubanité pouvant dépasser ses circonstances immédiates et pour ce, il élabore une ontologie temporelle et spatiale qui va dépasser les contingences. Cette modification révèle toute l'envergure de l'apostolat lézamien, face au désarroi et aux satires stériles des poètes de sa génération:

“los cisnes se han esclavizado voluntariamente para ofrecer un simulacro de espuma”

et

“los cisnes serán excesivamente crueles después de Nemósine (sic) y Júpiter, entregarán el plumaje por el espejo mentido, por ilustres mareos o la vida mentida en los ojos de las cigüenas.”

Il est animé de la volonté d'imposer une vision du monde gouvernée par une réalité imaginaire première mais qui n'existe que par son lien à la réalité:

“son meras riquezas paradójales en el derretido discurso de los cisnes”

et il désire la situer et la définir comme le lieu le plus approprié à l'émergence de la véritable culture:

“se acuesta su trabajo en el cielo para establecer definitivamente el campamento de los cisnes”

Entre la première et la deuxième version l'évocation de la monarchie dirigée par un roi qui œuvre à la perfection est une nouveauté. Cette perfection en tant qu'entéléchie aristotélicienne apparaît tel un symbole de l'identité cubaine anéantie, mais prête à renaître:

“.. la perfección/ caída y vuelta a levantar...”

Elle marque le souvenir de la mort de ces chefs de la libération que furent José Martí et Antonio Maceo, dont l'action est à jamais gravée dans le cœur de la Nation. C'est, en outre, l'espace propice d'une revendication faite forme, c'est-à-dire sculptée. Cette sculpture est la preuve tangible de la présence de la forme sur l'informe; elle est aussi la densité d'une pensée accomplie, parce qu'elle serait parvenue à une concentration des connaissances. Rien de plus naturel alors que d'ôter l'informe pour que la forme se modèle et que d'éprouver la dynamique de la matière restante comme

le noyau essentiel de la résistance. Il demeure néanmoins vrai que cette sculpture n'est que de la fumée. Serait-ce alors que le poète jugeât cette construction comme la prémisse de ce qui pouvait advenir dans le domaine social ? Il est fort probable que les événements de 1940 aient été vécus comme une farce politique, contre laquelle seul le travail acharné promettait une issue.

Ce sont au long de ces années que José Lezama Lima créa les revues «*Verbum*» puis «*Espuela de plata*» (1939-1941), peu accompagné tout d'abord il sut gagner l'enthousiasme de plusieurs poètes et artistes cubains. Ces deux revues livraient déjà les revendications littéraires du jeune poète :

“(…) ni quiere mostrar más que la invisible estela de su sí. Un sí situado plenamente dentro de la gran tradición del silencio que se realiza. Y que se empeña en mostrar cada vez con más eficacia cuando es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de cultura, de la apestada burocracia cultural.”¹⁷

Voilà tout l'espoir contenu dans *Fiesta callada*, lorsque les limites de la liberté sont repoussées et que l'invasion et déniée au profit d'une poursuite qui n'atteint pas le roi dans sa quête pour la vérité :

“ya nada entre márgenes
sueñas que le persiguen y no le invaden;
le ciegan y le despiertan por la mañana
creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises.”

Remarquons comment se dévoile l'avantage du roi sur ses attaquants grâce à la fable de *l'Odyssee*. Face à la menace du cyclope, Ulysse feint l'anonymat en se nommant personne «*Nadie*», il destatibilise son adversaire et redouble de force par la suite en lui crevant l'œil. Le puissant n'est plus

¹⁷ Idem, intro. p. XX.

celui que l'on croyait et surtout la faiblesse du second est clamée par une non-identité qui se révèle finalement être sa force. Derrière cette métaphore se cache la détermination du poète à prouver une autre vision du monde. Il construira un grand principe de cette prémisse qui modifie le point de vue entre la réalité et l'illusion et surtout entre la force supposée maîtresse et la faiblesse qui se fait le moteur pour la création. Ce nouveau point de vue est déterminé par une nouvelle conception du monde qui se clarifie entre la première et la deuxième version:

“La ordenación o clasificación impensada”
 “la costumbre puede ser la mesa de nube y de marfil donde
 soplan sus ondulantes
 chismes los odores, ella nos hace sentir las profecías”
 “la ordenación será el roce final”
 “El revés de la sombra no es el cuerpo ante el agua”.

Ainsi tout au contraire de désirer masquer ses intentions le poète mesure et décrit méticuleusement le cheminement de sa pensée:

“su juego de abstracción no será más que entregarlo todo
 en una bandeja”

laquelle se transforme en:

“su juego de abstracción aislará la rosa de la terraza”

La deuxième strophe est aussi enrichie dans *Fiesta callada* par une anaphore. En effet, un début de vers s'est dédoublé par rapport à la première version, et forme désormais une parenthèse:

“(...) y si pasan las banderas/ y si los malayos .../ y si los ciegos .../ seguirán hablando de la elegancia y de la fuerza/ de las fresas .../ y de la mano .../... de la categoría sensible, de cartón y de nieve/ de pecho ..., de mordidas ..., /y si pasan las banderas, parará (...) o seguirá (...).”

Au centre, toute une série d'hypothèses repose sur une valeur verbale probable, déclinée elle-même par une série de segments nominaux coordonnés ou juxtaposés, qui s'achève par l'imposition d'un mutisme implacable, déjà annoncé par le vers qui suit la parenthèse et émet une opposition catégorique:

“Los peces de noche no dejarán pasar ningún navío”

Ce vers met fin aux tentatives des discours énoncés et il clame l'apogée du silence et le musèlement des voix au final de la strophe; les vers sont identiques dans les deux versions:

“Los pajes, los comunistas y los sultanes han desfilado provocando la inclinación de las banderas y el voceo de los periódicos.”

La révérence de la voix des journaux trahit le silence de ces créateurs à la strophe suivante:

“cuando la luna se fija para el duelo de los periodistas.”

Les revendications ne se taisent pas pour cela, au contraire elles en paraissent plus véhémentes car elles sont réunies par une même force, laquelle dépasse les réalités extérieures. Le message poétique s'installe de plus en plus fortement. Cependant, loin de nous éloigner du centre des préoccupations, cette énumération marque d'autant plus une rupture par rapport au silence imposé par la suite, qu'elle démultiplie les rumeurs et aussi parce qu'elle démontre le souci de pérennité de l'infini possibilité de l'histoire d'une Nation, qui s'élève au côté de la vacuité et de la mort, et que le poète élucide dans ses essais:

“Al lado de la muerte (...) en un parque que parecía rendirle culto a la sombría Proserpina, surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana.”¹⁸

Et c'est ainsi qu'il fait la déclaration de cette maturité qu'il n'entrevoit pas à la genèse de son histoire, voyons ce premier vers:

“el trampolín no es eficaz ni vistoso”

lequel devient, dans la deuxième version, presque son contraire:

“el trampolín es eficaz y puede ser vistoso”

En outre, il gomme six vers, ce qui exprime que le sentiment de résignation s'est totalement éclipsé. Cet acte démontre combien l'émergence d'une dynamique est achevée, car soutenue par la foi en une re-création identitaire:

“Los timbres han sido inútiles para encontrar los cuerpos.”
 “cenizas grabadas de espaldas,
 y ya aburriéndose, perdidas
 flechas con dominio por encima del lago de los suspiros
 sin perspectiva, y en turno-dolor.”

Ces vers disparaissent intégralement, ils ne demeurent sous aucune forme, non pas même par une voie de détours ou d'opposition, comme c'était le cas pour «le tremplin» exprimant la dynamique tonifiante de la création poétique. Soulignons aussi comment l'évolution des théories sur la poésie conforte la position de José Lezama Lima dans sa croyance en une voie unitive et transcendante de la réalité sociale. Le «carême du rossignol» qui n'est autre, dans la première version, que l'image d'Épinal de la pureté, est reconnu, dans la deuxième version, comme le

¹⁸ Idem, intro. p. XIV.

moyen d'exprimer une réalité à double face quelle que soit la perspective du chant. Cela rappelle les concepts de propositions non causales ou les relations obliques engendrées par la spontanéité des données de l'inconscient, prônées par les surréalistes:

“El problema del cuaresma del ruiseñor está alegremente resuelto.

Si canta bien, golpea. Si canta mal, estalla.”

La dichotomie entre le bien et le mal offre une similitude dans la brutalité des accords secrets de l'oiseau, mais l'on passe d'une action donnée à une action subie. De plus, la réversibilité est non causale entre les deux antithèses, et la relation est inattendue au sein de chacune des hypothèses. Voici les principes fondateurs de la métaphore et de l'image poétique pour le jeune poète. Il va édifier les préceptes de «súbito» et de «vivencia oblicua» pour nommer ce qui, pour lui, représente les structures archétypales d'une poésie. La première notion de «súbito» est un mouvement qui va de l'inconditionné au matériel par le biais de l'image; c'est un processus inattendu et furtif qui conduit à la connaissance. Elle révèle l'aspect inexplicable par lequel l'on découvre une notion et par lequel se dévoile la révélation poétique. La deuxième notion du «vécu oblique» est l'antithèse de la causalité, elle ne va pas de la cause à l'effet directement, mais passe de l'un à l'autre en se libérant de la causalité et du réel pour parvenir à l'irréel par le biais de la métaphore. Le «vécu oblique» se situe au-delà du conditionné et de la matière, il est l'expérience de la corporalité de l'immatérialité. Lezama Lima trouve, grâce à ces méthodes cognitives mais irrationnelles, l'espace structural de sa poésie. L'audace avec laquelle il joue de ces concepts dérouté, mais sa poésie est justement bâtie sur des principes qui se libèrent de la causalité aristotélicienne. La poésie peut être

ressentie comme un tout où se rejoignent les contraires et où se croisent les paradoxes, inquiétants et bouleversants pour ceux qui la découvrent:

“los olores sollozan ante los follajes de las paradojas.”

C'est dans cette construction que réside toute la différence entre les deux versions pour un poème, qui tient encore de la revendication dans *Fiesta callada*, mais qui fait l'expérience de l'existence d'un temps et d'un espace poétiques. Et c'est par ce biais que Lezama Lima va dynamiser la sphère des intellectuels cubains et qu'il va les exhorter à une prise de conscience littéraire nouvelle. Le terme d'une problématique résolue, dans *Fiesta callada*, évoque une évolution de la connaissance entre la première et deuxième versions. Le poète se hâte, d'ailleurs, à donner de plus amples informations sur la métamorphose du chant. En effet, dans la deuxième version, les dieux de la mémoire et des métamorphoses font perdurer la rumeur musicale comme si elle était contenue à l'intérieur d'une chrysalide, semblable à un germe larvé en l'attente d'être nommé. Tours d'illusions pour certains:

“hundirá el rruiseñor en trapos morados”

ce chant unique se révélera malgré la résignation et après même que l'espoir s'est évanoui:

“Se habrá caído todas las manos/ como.../ cuando.../ como...”

C'est pour cela que le poète envisage une victoire de la poésie, grâce à la séparation de l'émotion poétique de la réalité. La fête de la poésie déclenche alors la traduction du bonheur par la présence de la voix poétique:

“Ya no hay más que empezar a contar para sentir la alegría final.”

Les réjouissances auxquelles nous a conviés le poète échappent progressivement à la réalité, les propos concernant un environnement social médiat disparaîtront de sa poésie, parce que le combat est ailleurs. Néanmoins, la prégnance de la rumeur sociale entre la première et la deuxième version ne peut passer inaperçue. Unique en son genre dans le corpus poétique, le passage de l'une à l'autre version permet de percevoir l'exercice du poète lors du remodelage. La progression entre le réel et l'imaginaire y est manifeste. Nulle autre occasion au cours de ces écrits lyriques autorisera à déceler, avec autant de clarté, la véhémence du poète lors de son engagement poétique. L'on y perçoit la progressive construction des concepts qui gouverneront désormais son domaine. Face au vide et au silence où a chu l'identité cubaine, le poète s'efforce de gagner une autre rive qu'il livre à son entourage. En cela aussi, il trouve un mode de communication qui se lira fréquemment dans ses poèmes. Mais ces interrogations seront plus souvent régies par le souci de partager cette nouvelle perception du monde, que conduites par le désir de dénoncer le vide culturel de cette époque. Cette notion capitale ne disparaît pas mais se convertit en un redoutable ennemi à vaincre. Elle est le symbole de «*l'horror vacui*», qui va déclencher une prolifération de mots et d'images dans la poésie. Comblé tous les interstices de ce vide est une réalité au-delà de la finalité du poème. C'est le but du poète qui œuvre pour la résurrection de l'image, car elle est la première réalité au monde. D'autre part, l'absence de tout propos adressé aux autres intellectuels cubains, dans les poèmes postérieurs, questionne l'évolution de la poésie et de la littérature cubaines. Elle pourrait prouver l'évolution de l'affirmation d'une théorie littéraire s'exerçant à manier davantage le fleuron de l'imaginaire que celui de la conjoncture. Cette nouvelle appréhension du monde restitue la place et redéfinit le rôle des intellectuels, car elle met fin

à toute une période revendicatrice de la réalité sociale qui n'aboutissait qu'à atrophier la pensée cubaine, parce que jouant le jeu d'une farce politique sans consistance.

2

Formes métamorphes de l'art poétique

*mysticisme, foi, musique, art cinématographique
et raison et vitalisme cosmogonique*

**Poésie, mysticisme et foi: Miscellanées
pour un système théologique-poétique, un lyrisme
synchrétique dans «Los dioses»**

Traditions

A Cuba comme ailleurs en Amérique Latine, l'influence des idées héritées de l'Antiquité comme celle de la Renaissance ont eu leur faire valoir. Et même si cet éclectisme de la pensée n'égalait jamais celui des penseurs florentins chez la plupart des lettrés du nouveau continent, on doit la venue de ces doctrines aux découvreurs et aux colons par leur vision qui fut celle de reporter sur la nature cubaine les images médiévales et celles de la Renaissance, alimentées par l'imagination et le désir de transporter ces images et de les confronter à de nouvelles réalités. Cette idéalisation de concepts européens envers une nouvelle terre qui parut telle une Arcadie, de par sa nature opulente et de par ses habitants, comme il est souligné dans le «Journal

de Christophe Colomb»¹, allait former une base identitaire et s'ancrer dans les mentalités des habitants et dont on trouve la première trace dans «Espejo de Paciencia», premier poème écrit à Cuba en 1606 par un «créole de la terre» nommé Silvestre Balboa². L'écho de la Renaissance, les expressions homériques et la description de la nature insulaire selon les canons de l'idéal européen sont une première approche de la réalité naturelle cubaine formée par autant d'influences classiques, espagnole ou italienne.³ De surcroît, un autre courant vint se greffer à ces tendances, né de l'attrait pour les civilisations orientales qui se transmirent par les textes, séduisant les penseurs et les intellectuels⁴ parce qu'elles eurent pour fait d'apporter une nouvelle perception jusque-là guidée par la rationalité des textes grecs.

L'émergence d'une identité, à Cuba, va se façonner de ses mélanges de genres, et la vocation à la liberté va créer un esprit œcuménique, un besoin de vivre l'universalité du monde des idées en intégrant des éléments naturels⁵. Ces modèles d'inspirations acquièrent une force décuplée

¹ A propos de ce «Journal», se reporter aux commentaires de José Lezama Lima, *Antología de Poesía Cubana*, Consejo Nacional de Cultura, O.C., Tomo I, 1965, pp. 7-17 et de Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Instituto del libro, Habana, pp. 23-42.

² José Lezama Lima, *Antología de Poesía Cubana*, O.C., p. 16.

³ Idem, p. 24.

⁴ Marie-Cécile, Benassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz, la femme et la culture XVII^{ème} siècle*, éd. hispaniques, publications de la Sorbonne, coll. Thèses, Paris V. pp. 157-159. Cette proposition repose sur un fond historique et anthropologique commun parce que les signes de ces civilisations pouvaient être mis en comparaison, par exemple: les hiéroglyphes et les inscriptions mayas. M.C. Benassy-Berling souligne un exemple de l'attrait des pyramides pour Soeur Juana Inés de la Cruz dans le poème «Sueño» et commente cet engouement, en soulignant qu'elle délaisse pour un instant les dix genres d'Aristote, la cosmologie de Ptolomé, la physiologie de Galien, entre autres.

⁵ Voir déjà dans le poème «Espejo de Paciencia» de 1606, la présence de divinités anciennes et les fruits locaux qui leur sont offerts. Se reporter à la présentation de Lezama Lima, José dans *Antología de poesía cubana*, O.C., pp. 7-17, et à l'étude de Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, O.C., pp. 23-42.

et trouvent leur réunion et leur père chez l'écrivain cubain José Lezama Lima, qui échafaude un système théologique-poétique pouvant remplacer une religion du monde:

«Un sistema poético del mundo puede reemplazar la religión, se constituye en religión».⁶

Jouant, tour à tour sur diverses influences ancrées dans l'Histoire, il élabore un système qui se veut affiner avec un système théologique auquel il impute certaines modalités, ainsi que la fascination des textes grecs, tout en accordant la suprématie des idées de Platon sur celle d'Aristote, soulignant ainsi le tournant que prenaient les penseurs de la Renaissance sur la tendance des idées médiévales:

“Luego para los católicos lo inexistente no solo tiene una gravitación, sino forma inclusive una sustancia, una superación del mundo griego y sensorial lo inexistente sustantivo, es el desarrollo, sin metamorfosis, por la fe.”⁷

Et

“El poeta como guardián de la sustancia de lo inexistente como *posibiliter*. No como en el mundo griego donde se corporaliza la nada del ser como ser la nada, por eso no necesitó la formulación del cero, sino la del ser parmenídeo.”⁸

Aussi:

“El análogo griego no solo iba a ser superado, sino que ofrecería su fascinación otra desconocida sustanciación.”⁹

6 José, Lezama Lima, «Exámenes», «Analecta del reloj», *Obras completas*, O.C., p. 227.

7 José, Lezama Lima, «Tratados en la Habana», *Obras Completas*, O.C., p. 771.

8 Idem p. 774.

9 Idem p. 777.

Ce système a autant de traits de filiation avec les légendes et les idées de l'Antiquité qu'avec les pensées de la Renaissance italienne, et il est aussi imprégné des batailles de l'Eglise au cours de son histoire, et alterne en créditant autant la doctrine de Saint-Augustin sur la prédestination des hommes, s'inscrivant dans une lignée janséniste, que les thèses de Saint-Thomas et du Père Jésuite espagnol Molina prouvant le libre arbitre de l'homme vertueux, conduite qui se concentre chez Lezama Lima autour de la vocation de poète. Ces interprétations nourrissent sa poésie et se distinguent par le sentiment de l'imperfection de l'homme et témoigne de sa douleur, dans une tradition chrétienne que l'on trouve chez Saint-Paul. A cela vient s'ajouter une sélection de connaissances des cultures orientales et des mythes qui fertilisent les traditions occidentales: bouddhisme, hindouisme, confucianisme et taoïsme sont des parties intégrantes du système théologico-poétique de Lezama Lima. Et là où il y aurait besoin de prise de partie, de position réellement définie, le poète décline ces divers préceptes en les ajustant entre eux pour former l'idée de son système:

«... entre su vasta producción, ... algunas de las más significativas corrientes que influyen en su pensamiento, (...); Nicolás de Cusa y Pascal, Schelling, Schleimarcher, Schopenhauer, Nietzsche, Jacques Maritain, Ortega y Gasset, Teilhard de Chardin,...». ¹⁰

Supplantant par-là les écrivains les plus audacieux en la matière, de Marsile Ficin au Pic de Mirandole¹¹, au syncrétisme attentant à l'orthodoxie catholique. Il est fort à parier que José Lezama Lima se soit documenté sur tous ses textes et qu'il ait mûri un système unique mais dont l'expérience lui avait été prouvée par la culture florentine, par la lecture

¹⁰ Lourdes Rensoli et Ivette Fuentes, *Lezama Lima: una cosmología poética*, ed. Letras Cubanas, Habana, 1990, pp. 14-15

¹¹ Andrea, *Aromatico, Alchimie, le grand secret*, coll. Découvertes Gallimard, N°102, Paris, 1995.

du système de Nicolas de Cues¹², où l'homme s'affirme et prend conscience de sa puissance, par l'hermétisme et par sa lecture particulière des livres des Saints ainsi que de par l'histoire des civilisations anciennes¹³:

“La preocupación paulina de sentirse deudor ‘a griegos y a romanos, a antiguos y modernos’, lo llevaría a las más temerarias decisiones. Hombre el más dotado de sentido crítico del primer mundo católico, se daba cuenta de las nuevas temeridades que había que enarcar en nuevas aventuras. En los siglos I y II a. de J.C., se había logrado en el estoicismo y el epicureísmo una síntesis del mundo oriental y el occidental, (...). San Pablo intuye que hay que ir más allá de esa síntesis, y lanza su sustancia de lo inexistente, inconcebible para el mundo griego. En ese mundo paulino la sustancia de lo inexistente es siempre la nueva sustancia, la enemiga feliz de toda síntesis. Al rotar la sustancia inexistente como posible, la poesía es siempre el resurgimiento del verbo. El poeta es el primero que intuye la cobarde cercanía de la síntesis, que hay que abandonarse al nuevo corpúsculo de irradiaciones.”¹⁴

C'est à partir d'une lecture de l'Épître de Saint-Paul que Lezama Lima entend que l'impossible convertisse la résurrection en possible et dont la poésie est une des conditions de cette possibilité infinie ou «*potens*» qui peut sauver

¹² On peut se reporter à Védrine, H., «Microcosme et macrocosme», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Tome X, pp. 1053a-1954a, définissant et citant l'ouvrage de Nicolas de Cues, *De la Docta Ignorantia*.

¹³ On peut sans doute penser que Lezama Lima a lu certains chapitres du *Corpus Hermeticum*, parce qu'il cite Hermès Trismégiste, et le «Poimandrès» est introduit dans le thème de «Muerte de Narciso» dans Lezama Lima, José, *Poesía Completa*, O.C.. Se reporter pour ce commentaire à Molinero Virginia, Rita, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, ed. Playor, 1989, p. 38. Lire aussi dans Lezama Lima, José, *Poesía Completa*, O.C., *Dador*, Primera Glorieta de la amistad, le poème: «Para Alfredo Lozano, por el Obispo, el Icaro y el Pez». On pourrait même aller jusqu'à dire qu'il a eu connaissance de l'«Ars Combinatoria» ou l'«Ars Magna» du père jésuite Athanase Kircher dont la preuve des combinaisons déroutantes et des signes existants mais encore à décrypter ont dû fasciner Lezama Lima.

¹⁴ José, Lezama Lima, «Tratados en la Habana», *Obras Completas*, O.C., p. 775.

l'homme de l'«*horror vacui*», dont la nature a horreur. C'est une démonstration de l' «inconditionné conditionnant» de ce qu'est la poésie :

«saber su no saber es el nuevo saber»¹⁵

et qu'il relie au destin d'Orphée, ce nouveau savoir venu des ténèbres et qui résonne dans sa lyre auprès des hommes:

“El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate.”¹⁶

L'orphisme se rapproche des Mystères d'Eleusis par l'apparition de la vie après une descente dans les ténèbres. Cette énigme comme la résurrection au sens de Saint-Paul est une recherche de la transcendance de l'homme et de la découverte d'un espace magique. C'est de là que naît la conception de vaincre l'éloignement spatio-temporel par la possibilité infinie de créer un cercle entre les éléments célestes et terrestres et d'en définir une voie unitive:

«es innegable que la gran plenitud de la poesía corresponde al período católico, con sus dos grandes temas, donde está la raíz de toda gran poesía: la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección.»¹⁷

¹⁵ José, Lezama Lima, *Las eras imaginarias*, Madrid, ed. Fundamentos, 2^eed., 1982, p. 75.

¹⁶ José, Lezama Lima, «Tratados en la Habana», *Obras Completas*, O.C., p. 762.

¹⁷ Idem, p. 774.

Transformations

Un exemple de transformation éloquent pourrait contenir dans la modification de ce qu'est l'environnement médiat du propos informant d'un postulat, introduit par tel ou tel auteur, et que Lezama Lima interprète comme une image brute. Par exemple, le poète reconnaît dans une des réflexions des *Pensées* de Pascal, la prémisse du lieu de naissance de la poésie. Cet espace est remarquable par la rupture qu'il inspire à notre auteur parce que l'antithèse entre les deux termes qu'il propose n'en est pas réellement une. En effet, si l'obscur n'a rien de mystérieux, la clarté inverse n'a pas lieu d'être. Il ne reste plus qu'à voir entre les deux un espace idoine à la réunion des contraires et à le parfaire d'une harmonie parce que riche d'une source de création. Cette citation de Pascal est, quant à elle, totalement sortie de son contexte parce qu'elle fait référence à la différence entre l'orthodoxie catholique et la religion mahométane:

“Ce n'est pas par ce qu'il y a d'obscur dans Mahomet, et qu'on peut faire passer pour un sens mystérieux, que je veux qu'on en juge, mais par ce qu'il y a de clair, par son paradis, et par le reste; c'est en cela qu'il est ridicule. Et c'est pourquoi il n'est pas juste de prendre ses obscurités pour des mystères, vu que ses clartés sont ridicules”.¹⁸:

que Lezama Lima traduit et commente ainsi:

“Como las oscuridades no son misterios, y las claridades son estúpidas’, vuelve a decirnos Pascal, cerrando aún más el camino para reemplazar la naturaleza caída. (...). En frente de esa oscuridad sin misterio, de esa claridad estúpida, Pascal, al señalar su inquietante entre-deux, como una primera posición que superar, señala, sin proponérselo acaso, la región de la poesía. En realidad, la poesía es el único hecho o categoría

¹⁸ Pascal, Blaise, *Pensées*, ch. IX, «la perpétuité»,*598-, Paris, éd. Rombaldi, 1943, p. 276.

de la sensibilidad, donde no es posible la antítesis, es la total ruptura del entre-deux pascaliano (...). En su afán de vulnerar la oscuridad desinflada y la claridad insensata, al situar sus golpes el entre-deux, es ahí donde hay que buscar las tierras incógnitas de la poesía, colocándose cerca de San Agustín, cerca también de Baudelaire. En la tradición de Pitágoras, que creía que sólo el símbolo daba el signo, y que la escritura, tesis incomprensible para el contemporáneo romanticismo antisignario, nace de un misterio, no de la horticultura de la pereza.¹⁹

On est mieux à même de se saisir du procédé de transformation des concepts, lors de classes imparties par Lezama Lima lui-même ou «Curso Delfico», durant lesquelles il réalisa une série de conférences qui devait avoir pour but de permettre une attitude autodidacte face à la connaissance littéraire. Conception socratique de l'apprentissage, pédagogie martienne²⁰ ou méthode heuristique, ce procédé devait s'accomplir selon cette terminologie en plusieurs étapes de un à trois:

1. La obertura palatal, que dura toda la vida y se caracteriza por el apetito insaciable
2. El horno transmutativo, donde se comprueba la deglutición estomacal
3. La galería aporética, donde se da el problema del espacio-tiempo mediante seis o siete obras esenciales.²¹

Prats Sariols, illustre le témoignage de ces cours par les sentiments qui l'accompagnaient alors, par l'impact qu'avaient eu pour lui ces classes au parcours initiatique:

¹⁹ José, Lezama Lima, «Pascal y la poesía», La dignidad de la poesía, Barcelona, ed. Versal, 1989, p. 13.

²⁰ José, Prats Sariol, «El curso delfico», *Nº 16*, ed. Letras cubanas, Habana, oct-dic, 1990, p. 98.

²¹ Idem, p. 116.

“Obsérvese cómo el escritor nos va pasando de lo real a lo suprarreal, nos va preparando sabiamente para la escena de la revelación, de la ‘luz’ como sabiduría, como símbolo del conocimiento, con evidente referencia a Goethe.”²²

et:

“La pitonesa, dueña del acceso al oráculo, ha dado los primeros sentidos apolíneos : el deslumbramiento ante una buena lectura, la noción de aprender pronto a discriminar, la formación del gusto en la fase de Overtura palatal, la Nemósine imborrable para siempre en quienes siguen el trayecto. Y Obsérvese que la acción se produce en el paladar, en los sentidos. El ‘gusto’ sensualista recibe una priorización. El alumno se abre hacia los sentidos sin oponer maniqueístamente el pensamiento racional, lógico, a lo intuitivo.”²³

Le mode de transformation est stimulé par cet appétit singulier, pour ne pas dire gargantuesque et baroque, qui repose sur la perméabilité que toute chose ou tout corps, plus ou moins résistant, possède en soi:

«el comerse este libro»²⁴

rappelant le livre enroulé qu’offre le Seigneur Dieu à Ezechiel:

²² Idem, p. 98.

²³ Idem, p. 100.

²⁴ José, Lezama Lima, «Tratados en la Habana», *Obras Completas*, O.C., p. 567. Citation d’Ezechiel reprise par l’auteur et qu’il commente ainsi: «‘Me siento campana comiendo cantidad’ (...). Al transfundirse por el animismo, es decir, hombre campana, es como si la abstracción obtuviere el requisito de Ezequiel, el comerse este libro, llevando la expresión abstracta cantidad a los mismos enlaces de la sangre.»

«Il me dit: ‘fils d’homme, mange-le, mange le rouleau; ensuite tu iras parler à la maison d’Israël.’ J’ouvris la bouche et il me fit manger ce rouleau. (...). Je le mangeai: il fut dans ma bouche d’une douceur de miel.»²⁵

Ici encore la traduction qu’offre José Lezama Lima est à sensiblement différente de ce que l’on trouve dans le texte. Et le contexte l’est aussi par le fait que le prophète n’est qu’un vecteur de la parole de Dieu, alors que Lezama Lima ne mange que pour «digérer», cette phase est indispensable et elle est tournée vers soi avant de pouvoir être retransmise à d’autres..

Cette sentence produit chez Lezama Lima une sorte de fascination au détriment de ce que peut évoquer le contexte, et c’est à partir de concepts aussi épars qu’il formule des combinaisons. Concepts qu’il rapprochent et qui confortent son sentiment que le monde et la parole doivent être appropriés de façon physique. Ainsi, la nourriture à l’exemple des légendes issues du *Popol Vuh* est l’essence de l’existence:

“Primero los alimentos, después los hombres.”²⁶

Et elle détermine le premier comportement face au monde:

«Santo Tomás, Dáme penetración para comprender»²⁷.

²⁵ *La Bible*, Ancien Testament, Les livres prophétiques, Les prophètes derniers, Ezéchiel, (v 3- 1-3), TOB, Paris, 1979.

²⁶ José, Lezama Lima, «La expresión americana», *Obras Completas*, O.C., p. 291. Citation qui n’apparaît pas en tant que telle dans le *Popol Vuh* mais qui est imaginée par le poète par le biais du Dieu Maïs: «Yum Kax» dieu des champs, de l’agriculture et dont le destin était lié aux dieux de la pluie, de la sécheresse, du vent, de la faim et de la mort, *Popol Vuh*, Fondo de cultura Económica, col. Popular, trad. Recinos Adrián, México, 1988, 183 p.

²⁷ José, Lezama Lima, «Tratados en la Habana», *Obras completas*, O.C., p. 443.

Alors, rien de plus naturel que les mots soient attirés par les fruits et qu'ils deviennent eux-mêmes des fruits, colorés, dotés de saveurs et d'odeur, dans un désir d'homogénéité:

“Esta es la noche octosílaba
con sílabas que avanzan hacia la pulpa de una fruta”²⁸.

Mais cet appétit est si vorace:

“Sólo amo lo que me devora”²⁹,

qu'il semble se dévorer à son tour et symbolise le concept de l'indistinct où tout se confond dans l'unité primordiale:

“Sentado dentro de mi boca”³⁰,
“La nada se agitaba en mi boca
como un bulto forrado como una papilla que crecía
como si quisiera salir por la nariz.
Mascar un buey de nieblas, la nada”³¹.

Ce qui a été reçu est en soi comme une partie de l'autre qui devient soi. Et si l'on s'en rapporte à l'épisode du rouleau offert par Dieu à Ezéchiel, la parole de Dieu devrait être une partie du prophète à proprement dit. C'est-à-dire que la retransmission du message pourrait en être affectée. Et c'est une étape décisive quant à la compréhension du monde et celle de la nature de l'homme, ou poète-prophète, qui défend la conception de Nicolas de Cues selon laquelle l'homme qui cherche à s'élever acquiert une plénitude en

²⁸ José, Lezama Lima, «Desembarco al mediodía», (3ème strophe), *Fragmentos a su imán, Poesía Completa*, O.C., p. 465.

²⁹ Lezama Lima, «Tratados en la Habana», *Obras completas*, O.C., p. 437. La phrase est «soi-disant» une phrase de Gide.

³⁰ en José, Lezama Lima, «Peso del sabor», *La fijeza II, Poesía Completa*, O.C.

³¹ en José, Lezama Lima, «Estoy», *Fragmentos a su imán*, idem.

reliant le microcosme au macrocosme de l'univers.³² Cette correspondance prouvée dans les ouvrages de la Renaissance et qui lie le microcosme de l'homme-poète et de la poésie au macrocosme de l'univers rappelle l'inspiration divine issue de l'Antiquité et donne au poème un caractère sacré, rappelant le rôle tenu par Orphée, qui devient la pierre angulaire du système poétique de José Lezama Lima. Cette transformation existe grâce au fait qu'elle s'appuie sur une dialectique des plus intéressantes pour notre auteur, lequel prend au pied et à la lettre l'existence d'une voie de passage, d'une transmission possible entre les deux mondes que Hegel lui inspire :

«On peut se représenter de bien des manières le royaume de Dieu, mais il s'agit toujours d'un royaume de l'esprit qui doit se réaliser dans l'homme et passer dans l'existence.»³³

et il œuvre désormais à substantifier ce concept spatio-temporel. Cette aptitude à la perfection, cette recherche insatiable est issue chez José Lezama Lima d'une vision au départ plutôt pessimiste de ce que fut l'Incarnation du Verbe, l'Incarnation du Christ pour sauver l'homme pécheur, de tradition augustinienne et thomiste, mais qui se teinte d'une pacification sous le fait d'une loi de concentration qui est comme pour Teilhard de Chardin une tendance de l'homme à évoluer dans le temps et dans l'espace que les mouvements soient prospectifs ou rétrospectifs:

“(..), el hombre sufre un proceso de acercamiento y alejamiento simultáneos con respecto a la tendencia universal desde y hacia Omega, pero cada paso representa un salto

³² Se rapporter à H., Védrine, O.C., 1054a.

³³ G. W. F., Hegel, *La raison de l'histoire*, UGE, coll. 10/18, Paris, 1965, p. 71.

evolutivo., que en el marco de la Humanidad, conforma la malla, cada vez más compacta, cada vez más lista para el salto del Pensamiento a la Sobre-Vida.”³⁴

Octavio Paz avait rehaussé cet aspect fondamental de la méthode employée par Lezama Lima, alors qu’il discourait sur la manifestation de la «Tradition et de Rupture»:

“Lezama Lima ensancha los límites de la obra y pone a disposición del lector no un libro sino lo que sobrevive de los libros.”³⁵.

Et d’ajouter que si les écrivains des générations antérieures avaient fait montre d’ambigüité, le mot le plus juste serait désormais celui de «l’indétermination», qu’il comprend comme la signification d’un «texte en mouvements»³⁶, car cet univers, né de la superposition des savoirs les plus divers, ces fragments ou «Múltiples sedimentos»³⁷ dit Severo Sarduy, qui définissent ce style baroque américain, déborde de l’extratextuel pour créer une intertextualité, que Lezama Lima nomme simultanité, ou fulguration poétique. Tangente dont il détient la méthode d’une lecture de l’épisode de Saint Matthieu:

“En aclaración de esa vivencia oblicua vayamos en busca de algún texto de San Mateo, el alcabalero, el cobrador de cuentas. Eso nos hace pensar que en su función de medidor de conductas, no pueden ser candorosas sus aproximaciones, (...). Dice: ‘Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí’. He ahí de entrada un rompimiento de toda causalidad en la conducta, (...)”³⁸.

³⁴ R.M, González-Quevedo Valhuerdi, , «Teilhard y Lezama: ‘La cifra perdida’», Teilhard y Lezama: Teología poética ed. *Vivarium*, Habana, 1995, p. 20.

³⁵ Octavio, Paz, «Tradición y ruptura», *Los vanguardismos en la América Latina*, serie Valoración Múltiple, ed. Casa de las Américas, Habana, 1970, p. 179.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Severo, Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1956, p. 70.

³⁸ José, Lezama Lima, «Tratados en la Habana», *Obras Completas*, O.C., p. 766.

L'origine, le mode et le rythme de la transformation sont connus, il ne manque qu'à ce modèle les conditions propices à sa mise en marche et son lieu de prédilection: le songe ou silence créateur et la maison de l'alibi. Le songe à la marche platonicienne, accompagné du silence prophétique, caractéristique d'une mystique abstraite de l'indicible:

“(...), vale llamar la atención sobre el akoustikoi. Tal silencio creador, perfectible, desenvuelve un arte del saber escuchar sin atropellar respuestas, del saber aprender sin una inmediata reacción externa. Contra los más sutiles estadios de la precipitación, tan nocivos para cualquier latitud o nivel, Lezama invoca a los pitagóricos (...). No intenta recordar la frase de Cicerón: ‘El silencio es la mayor elocuencia.’”³⁹

Il tisse la trame du berceau, ou creuset, où s'élaborent toutes les images:

“El tránsito al tiempo aporético posibilita la salida del silencio de alumno a la aventura de una silenciosa actividad creadora.”⁴⁰

Ce creuset est pour le poète «La Casa del alibi», un espace ensorcelé, un «autre lieu» en latin, qui définit l'état qui permet à l'imagination de devenir un événement. Lorsque Lezama Lima fait précéder ce poème d'une note explicitant que pour lui l'alibi est proche de l'état mystique des catholiques et qu'il se présente comme une contrepartie gnostique de la vacuité et né lui-même d'elle in extremis,⁴¹ il synthétise les concepts primordiaux de son système théologique-poétique en éliminant les contraires pour n'y voir qu'un espace vivant entre la concentration de l'Un et la

³⁹ José, Prats Sariol, O.C., p. 103.

⁴⁰ Idem. p. 104.

⁴¹ Cintio Vitier citant Lezama Lima dans «Hallazgo de una profecía», *Casa de las Américas*, sept-oct 1986, pp. 30-41, inclut le fac-similé du poème «La Casa del alibi».

marche du Tout. Ce système se veut unitaire à l'exemple de la *coincidencia oppositorum* que le poète déclare être contenue dans la définition de l'androgynie :

«El tema de la androginia tiene tres aspectos: a) metafísica : esse, non esse; b) teológico : manifestado, no manifestado; c) biológico: bisexualidad.»⁴²,

dont les deux premiers s'applique à l'échelle de la métaphore-image⁴³, sous le signe ternaire du mot selon la «supraverba» pythagoricienne⁴⁴, selon le signe ternaire taoïste de l'invisible, l'insaisissable et l'inaudible⁴⁵, pour parvenir au signe ternaire du poète-poésie-poème.

Un exemple de syncrétisme dans le poème *Los dioses*

Ce poème d'août 1974, issu de *Fragmentos a su imán*, œuvre de maturité et de réconciliation entre les contraires par la force centrifuge d'une aimantation vers un axe, est un des exemples les plus frappants de l'entrelacs des concepts et des rappels de la diversité des religions.

Néanmoins, comme c'est le cas le plus courant, la multiplicité des idées sert à démasquer une entité souveraine parente d'un Dieu chrétien. Structuré et mesuré, le poème rend manifeste la volonté d'informer sur les scènes

⁴² Lezama Lima donne la définition de l'androgynie dans son Manuscrit de la Biblioteca José Martí, Habana, Ms, 94, 1, N°33, p. 55, selon ces trois acceptions.

⁴³ La métaphore fait partie du monde de la causalité, du visible, du terrestre et l'image correspond à l'inconditionné, à l'invisible et au spirituel. L'inconditionné est le monde auquel l'homme aspire, parce qu'elle laisse voir un fragment de l'Unité que l'homme veut atteindre à partir de la métaphore, c'est-à-dire à partir du conditionné. La dépendance entre le fragment et la globalité forme une entité dichotomique: humain et divin. Lire José Lezama Lima, «Las imagenes posibles», *Analecta del reloj, Obras Completas*, O.C., p. 153, p. 159 et «Examenenes» p. 227.

⁴⁴ Selon une acception pythagoricienne dit Lezama Lima: «hay la palabra simple, la jeroglífica y la simbólica. En otros términos; el verbo que expresa, el que oculta y el que significa» L.L, José, *Las eras imaginarias*, O.C., p. 22.

⁴⁵ idem, «Biblioteca como dragón», p. 124.

qui s'y profilent. Ces dernières pourraient être nommées des «tableaux», même si ces paysages naturels sont plus oniriques que pittoresques. Le songe y est le métronome qui bat une mesure antique mais il n'est pas accompagné d'un autre interlocuteur que le poète vis-à-vis des dieux. Ce poème est ainsi guidé par un demi-sommeil ou une demi veille et l'espace et le temps contribuent à dessiner les sinuosités de cet état qui se rehausse jusqu'à une sacralisation. Se détache, en effet, une hiérophanie au sein d'un amalgame qui se tisse entre diverses divinités. La venue de dieux, étrangers au christianisme, masque l'émergence d'un dieu unique et sauveur: «Vasavadatta» et «Sarasvati». Le dieu se dévoile, lui, par de nombreuses métaphores, qui se rejoignent comme les fils d'une toile et peignent la trame du songe. Ce dernier se déroule comme un paysage, mais c'est un paysage de l'âme. En effet, les sens qui captent les émotions du réel dans la première strophe vont tendre, par la suite, vers une rumeur de vie, laquelle s'échappe à grand peine de l'ancre d'un démiurge. Car cette rumeur de vie est fortement entravée par un foisonnement d'obstacles nés de l'imprécision, du flou, de la mollesse et de la distorsion. Cette rumeur de vie et de poésie surgit, dans les derniers vers avant de s'évanouir, car tutélaire d'une extension dont elle subit la volonté. Il ne demeurera qu'une main tendue vers l'homme, main désireuse d'être pressée. Le poète trace les premières contradictions de cet espace-temps poétique: il se développe dans et par le songe, mais ce dernier lui rend difficile le parcours vers sa maturité. Alors, le poète se rend sur l'autre versant du pôle et trouve des lignes non plus courbes mais droites et linéaires qui vont elles, à la fin, dissoudre la rumeur à peine entrevue lors de la mise en place de la trame souple. Entre ces deux espaces, il existe un «entre-deux», rupture qu'il faut créer et forcer dans sa marche afin d'en retrouver le centre. C'est ce à quoi vont œuvrer les symboles qui vont commander la réalisation d'une unité, à un noyau central existant, mais demandant à être révélé. Ce noyau est en outre l'espace

d'une entité supérieure, autour duquel doivent se rejoindre les contraires pour rendre manifeste la hiérophanie de l'essence suprême, laquelle devient une tentation pour la créature déçue qui cherche à la démythifier.

L'assoupissement du corps offre une première transformation qui aboutit à créer un être doué de parole. «Vasavadatta», divinité indienne, symbolise la mémoire collective liée à la mémoire individuelle. Elle permet de diffuser les pensées d'une culture universelle. Elle passe d'un état d'éveil à un état de demi sommeil qui donne lieu, paradoxalement, à un état de vie sensible. Elle reçoit des flèches parce qu'elle porte en elle les creux pour qu'elles viennent s'y loger :

“Vasavadatta siente
todas sus oquedades atravesadas por flechas”.

Et cette action éveille de vie les yeux, par la mention d'un feu résiduel, mais encore, paradoxalement, essentiel. Le corps se modifie alors pour offrir le rayonnement de l'existence, mais il est conçu seulement par la respiration ou, plus encore, imagé par «le nez», qui devient la synecdoque de la vie du corps et le symbole du souffle divin, qui permet d'engendrer et de multiplier les images. Pour ce faire, le poète a recours à l'alchimie, et il décrit son élaboration par la figuration d'une combustion et d'une transmutation des métaux. L'acteur de ce processus n'est qu'un souffle :

“La nariz acelerada por el calor del metal,
invenciona nuevas obras”.

Se forme alors une émulation entre la vapeur chaude qui stimule et la respiration qui est une activité inconsciente. Les œuvres nouvelles qui se dégagent sont les garants de cette extase qui s'amplifie jusqu'à l'apogée d'une couleur jaune odorante et a la saveur d'une pulpe sucrée. Cette synesthésie figure alors la nourriture préférée des

dieux de l'Antiquité: l'hydromel, par lequel d'ailleurs l'extase devient si aérienne que le langage humain ne suffit plus pour en parler:

“(..)/más fragantes que el amarillo oloroso
del melón de miel, y ya sin evaporación,
toda conversación entre el hombre
y lo que está dentro de las murallas
se borra, como sumergido en un agua desconocida”

Les mots se perdent dans l'inconnu de l'élément liquide, mais le processus suit son cours et c'est par l'image d'une bouche qui lèche puis d'un acte de mastication, qui induit la salive, que le message de la divinité indienne va se faire entendre:

“La boca masticando y lamiendo
el metal trocado en una piedra inextinguible”

un message qui au-delà de la substance matérielle et de la permanence de la pierre qui se sacralise par l'esprit, va l'animer de son liquide fertilisant. C'est ainsi que Vasavadatta devient Sarasvati, fleuve et déesse de la fécondité, muée en divinité de l'éloquence; ce qui double les capacités des transformations. Cependant, le Grand-œuvre n'offre pour l'instant qu'une vision éphémère, en effet, nombreux sont les obstacles qui viennent obstruer la clarté du songe et menacent l'amorphe dans sa consistance légère, à l'exemple de ces chars célestes que sont ces

“caravanas de nubes”.

Cette première tentative avorte alors qu'elle promettait la félicité, c'est pourquoi le poète scande la fin de la première strophe par un double répétition négative de:

“enano mentiroso”

Il faut essayer une autre voie de passage, il faut aller se promener dans un ailleurs qui pourrait offrir les fruits de son paradis. Cet ailleurs débute comme pour la divinité, par les flèches qui, cette fois, en plus de profiter d'une vacuité obscure pour aller se loger, vont sceller une béance à l'aide d'un conglomérat liant et finit par représenter une croix. Le premier signe d'une sacralisation de l'œuvre du poète voit le jour, et une scène de décapitation, sous le reflet lunaire et accompagnée d'une rythmique dansante, rapproche cet Œuvre des Mystères d'Eleusis et trace la figuration d'une épiphanie en l'honneur de l'astre et de ses forces de mort et de régénérescence. La scène offre tous les accents de la présence d'un dieu sauveur et rédempteur, par le symbole de sa mise à mort que la licorne vient effacer parce qu'elle vient lécher les flèches et apaiser sa douleur. Cette licorne parcourt une étendue plane en compagnie de deux cavaliers mais elle est seule à revenir de ce chemin, en effet, les cavaliers semblent se figer sur le parcours se laissant distancer par la licorne comme si le temps et l'espace avaient détenus les cavaliers au tableau précédent, rendant compte du tir des flèches. Comme si le temps et l'espace avaient observé une pause, comme par un décalage créé par un phénomène stéréoscopique.⁴⁶ La licorne panse ses plaies alors que les flèches qui obstruaient la bouche et la fermaient en croix viennent sceller les yeux, empêchant la vue. Lorsque la licorne est considérée par son regard, elle symbolise un miroir immaculé à l'image du Christ. Cette allégorie anticipe la venue des paroles divines proférées par la bouche et les lèvres, malgré leur mutilation. Les mots divins sont livrés comme dans un songe captant la sensation de l'éloignement, que l'on peut déjà nommer profondeur, non soumis à la pesanteur ni à l'évanescence. Le destin

⁴⁶ On pense aux phénomènes de décalage dus à une juxtaposition de plans optiques, dans les tableaux de Salvador Dalí, par exemple, et dont le terme «stéréoscopie» est utilisé dans ses essais. Au début des années 70, Dalí oriente ses recherches vers l'holographie, découverte par le Prix Nobel Dennis Gabor.

des cavaliers est, lui, lié à la rupture d'une suite ordonnée, ainsi qu'à la dernière fraction du temps. Le rêve d'une puissance divine est rompu, car, si cette suite symbolise les signes d'une absolue puissance divine, elle les gomme en se fracturant. L'explication du monde par les nombres prônés par les pythagoriciens suit la même rupture que l'entre-deux pascalien.

La mutilation successive du corps d'abord, de la vue ensuite et maintenant de l'ouïe s'entend comme un effacement des sens qui correspond à la profondeur du songe et qui va permettre de réveiller une activité fébrile de l'esprit afin de façonner le monde poétique. Les flèches peuvent être aussi considérées comme un des instruments des Arma Christi, et symboliser aussi la nuit obscure par laquelle tout chrétien doit passer pour parvenir à l'illumination, dans une perspective saint-paulienne et rappelant Saint Jean de la Croix. Elles s'adaptent aux sinuosités dessinées par le pavillon et vont jusqu'au lobe et s'amollissent comme pour mieux les obstruer. A cela s'ajoute une linéarité du paysage et du temps, sans aucune onde vibrante ni profondeur. Un espoir demeure cependant par la formation d'un corps bleu, qui tire son chromatisme de la luminosité tropicale. Cette tonalité n'a pas la transparence attendue, mais un bleu vif et criant qui amène à la représentation d'une identité cubaine. En effet, cette couleur est un ingrédient supplémentaire à la construction du monde poétique car il est le garant d'une dimension volumétrique recherchée.

«La pureza de nuestro aire, comprueba Humboldt, adquiere una tonalidad azul pálido... y de ese azul,... se desprenden los objetos lejanos con un relieve extraordinario. La imagen poética entre nosotros habita no sólo esa suspensión y esa refracción, sino adquiere como un primer plano (...). La atmósfera espejeante nos permite ver lo lejano con una voluptuosidad táctil».⁴⁷

⁴⁷ José, Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, O.C., p. 25

C'est à cet instant d'ailleurs que la voix poétique laisse trahir sa présence et conjugue ses forces, en impliquant son propre corps, afin de composer ce nouvel espace-temps, dans lequel et au cours duquel l'unité et la divergence retrouvent un sens. La «*materia prima*» est alors déterminée par une trinité à la fois aérienne, aqueuse et aux sens humains. C'est une vive tentation qu'éprouve le poète à cet instant, et qu'il démantèle par le refus de la licorne à y participer.

Elle seule, une fois encore parvient à s'abstraire de cette voie, alors que les cavaliers toujours sur le chemin des aguets, subissent la pression de la paume du diable et sont transfigurent par le procédé employé pour la combustion des métaux et ils cheminent vers le destin de la mort. La présence du démon est fortement marquée par la présence des grenouilles qui vivent et coassent dans la boue. La licorne, qui a tenté de s'enfuir, est rattrapée par le temps et les êtres des ténèbres attaquent ses flancs comme pour en absorber des fragments et afin de profiter de ses pouvoirs et de sa pureté. La seule issue est de se réfugier dans ce qui serait une représentation mentale, ou dans une estampe qui rappelle La Dame à la Licorne de Cluny, et de fuir vers une autre contrée. C'est ainsi qu'elle en vient à fêter l'avènement d'une commutation, laquelle annihile la linéarité d'un avant et d'un après sur l'échelle d'un Prince, comme dans la tradition chinoise. Cette brusque transgression amène à des interrogations et à une réflexion bâtie sur une commutation qui bouleverse la rationalité d'une succession: si $A=B$ alors $C=B$:

“Si la muerte es una sombra,/ la inmortalidad es una sombra”.

Cette irrationalité évoque le parcours d'Orphée qui transgresse l'ordre de succession et offre une réversibilité entre la vie et la mort: $A=B$ alors $B=A$:

“puede vivir en la muerte y morir en la inmortalidad”.

Cette perspective temporelle se fait dans le but de réunir le passé et le futur comme sur une ligne temporelle saint-augustinienne.

«... sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).»⁴⁸.

La quête qui demeure est celle d'une recherche d'un espace en trois dimensions, et l'air invite à sortir d'un monde de surface. C'est bien une image en relief, un façonnement volumétrique que le poète tente de débusquer dans l'image aplanie du miroir. Le désarroi d'Esaië ne fait que corroborer les interrogations du poète. Car le miroir figure autant l'existence d'une entité supérieure que celle d'un être terrestre. Ce remous unit l'immatériel au matériel «imágenes» et «cuerpos». Ce miroir symbolise l'attribut de la rédemption de l'homme-poète, car c'est lui qui l'aurait lancé vers le ciel en quête d'une réponse. Cette matière sacrée venue du ciel par hasard est retournée par l'homme dans l'infini tridimensionnel:

“¿De dónde vino el espejo,
ese aerolito lanzado por el hombre?”

Mais le miroir, lui, ne possède pas les qualités nécessaires pour capter cette dimension. En effet, comment ce bout de verre miroitant peut-il capter une image dans sa profondeur alors qu'il est plane ? L'image n'a pu se graver qu'imparfaitement. Face à de telles réflexions, le monde que

⁴⁸ San Agustín, *Confesiones*, «Libro Undécimo», cap. 20, ed. Clásicos Universales Planeta, Barcelona, 1993, p. 298

perçoit le poète s'obscurcit, les fragments sans vie, parce qu'issus de l'image d'une ombre, se mettent à la recherche de la syndérèse, cette petite étincelle de vie :

“Así, los fragmentos oscuros
buscan su incandescencia, (...)”,

ou incandescence divine qui est demeurée après la chute de l'homme hors du Paradis.⁴⁹ Il faut qu'elle puisse resplendir pour permettre à la créature de vivre un état proche du temps antérieur au péché originel. Cela va être possible par une force en spirale qui soude et rive les fragments. C'est ce que le poète nomme comme un acte de «dé-crétion», potentiellement apte à donner le jour, et qui est traduit grâce à la «*materia prima*» existant dans l'air. Quelle est l'enfant de cette nouvelle création? Une succession, des symboles et signes des puissances divines pour les pythagoriciens, (laquelle rappelle la succession rompue de la 2ème strophe), obscure ici parce qu'elle provient d'un envers du monde, acte d'inversion effectué par le poète. Le rapport entre les divers motifs de l'eau, éléments composés par la salive féconde des fourmis, ces myrmidons de la patience et de la persévérance, et par le soufre, réalise le point de départ d'une nouvelle tentative alchimiste. Littéralement «ce qui coule» est traduit par le «Mercurius» et «ce qui brûle» par le «Sulphur». ⁵⁰ Dans l'autre du démiurge, le feu au visage mutilé ordonne le rythme de la cuisson. Le poète insiste sur les fonctions de la germination d'une pâte qui gonfle, parce qu'elle trouve son volume et invoque le processus de la restitution de l'image entre le dieu et sa créature. Mais une trinité de désolation, d'exil et de mort demeurent le lot de l'homme déchu car l'incandescence ne dure que peu de temps et un dernier résidu de feu se meurt

⁴⁹ La syndérèse est une étincelle qui ne s'est jamais éteinte dans le cœur d'Adam et dont la tradition remonte à Saint-Jérôme.

⁵⁰ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, éd. Flammarion, Paris, rééd. 1977, p. 158.

à la tombée du jour, alors que la fumée effectuait des tentatives d'ascension mesurée: «tejados escalonados». Cette ultime évaporation peut encore faire espérer une nouvelle naissance, une nouvelle forme de vie à partir de la première existence qui s'est évanouie. C'est un lieu nouveau, un bruissement de vie sur un visage qui s'anime, mais impossible encore à localiser. Le poète tente alors de retrouver la géographie de cet ailleurs, cela pourrait être une île. Une terre d'exil d'identité cubaine.

Trois clefs vont permettre de créer un passage vers le dieu, grâce à une trinité de la dénégation: monde de l'insaisissable, de l'invisible et de l'inaudible. La communication par le silence et la réception dans le songe offrent la possibilité d'un monde nouveau. Le poète explore ainsi les arcanes qui gouvernent l'instant de naissance de cette nouvelle créature et il cherche à identifier le lieu invisible du monde poétique. La créature vit grâce au souffle divin, mais une fois insufflé, ce souffle n'est qu'une évaporation impure de l'intimité de la créature. Le poète fait de ce processus un lieu, il est l'espace de l'être déchu, malgré la résistance d'une séparation entre les deux et entre les deux mondes. Ce qui inspire au poète une réflexion sur l'appartenance divine de Bacchus, de ce dieu dit «deux fois né» par la controverse nourrie sur l'origine ambivalente de sa naissance. Bacchus avait l'essence infuse des dieux, mais sa rébellion n'a abouti qu'à le détruire, son mode de vie, ses bacchanales n'ont engendré qu'une existence de mascarade. Les représentations théâtrales ne supplantent pas la réalité. Le poète provoque les correspondances entre la légende et le monde poétique qu'il construit pour l'homme de la résurrection. La créature cherchant à se rapprocher de son créateur ne serait-elle pas en train de commettre les mêmes erreurs que Bacchus? Le monde nouveau que le poète élabore à cet effet ne serait-il qu'une représentation mentale? Ces interrogations s'exacerbent jusqu'à revenir à cette différence existante entre le dieu et sa créature, aussi entre l'espace et le temps qui sont les mêmes pour le poète.

Ce qui demeure important c'est la capture du réel dans sa déformation et sa formation par l'imaginaire. Les données essentielles : l'invisible, l'insaisissable et l'inaudible sont de nouveau posés parce qu'elle représentent la différence entre les deux mondes. Le dieu ne peut être qu'une seule représentation mentale et il n'est pas seulement voué à vivre en songe. Cette dialectique pousse le poète à commettre un acte impossible parce qu'impensable: la capture des dieux. Comment a-t-il pris conscience que c'étaient des dieux? par la matière qu'ils revêtaient et que le poète nomme à l'origine de l'identité cubaine: la soie.

«La expresión seda de caballo proferida por Cristobal Colón al fijarse en la caballería de las indias son dos símbolos de nacionalidad: la imagen y la sangre». ⁵¹

Elle est au centre de l'identité parce qu'elle est la première matière qu'utilise la créature pour fabriquer son cocon, semblable à un germe larvé en l'attente d'être nommé. Ensuite, il procède au repérage des signes de reconnaissance par deux antiphrases. Qu'ont-ils de divins? L'apparence. Le masque terrifiant de la Gorgone, par exemple, ne parvient pas à provoquer la terreur chez le poète car ce masque n'est justement qu'une apparence. Alors, plus subtil que les dieux eux-mêmes le poète les attire et usurpe leur place par le geste bienveillant et tendre qu'est la caresse. Le poète s'est emparé de ses dieux pour s'en rapprocher, mais en réalité il veut en effacer l'existence.

Voici l'acte sacrilège pour lequel le poète veut se justifier en soulignant que seul le songe est créateur de la désagrégation de l'espace entre les dieux et la créature. L'éveil peut cependant faire perdurer le songe, il peut en être la prolongation car il fige une représentation mentale de ces dieux qui eux, prennent l'habitude d'abandonner l'homme sur le rivage. C'est encore dans un instant et un

⁵¹ «Lezama Lima crítico de nuestra poesía», *Bohemia*, (2), pp. 26-27, 1966:

espace d'entre-deux, entre le songe et l'éveil, que les réalisations les plus véritables peuvent être conçues. Au final du poème, les images de distorsion et le chromatisme vert-noir induisent un échec de la captation de cet espace-temps. Il ne demeure plus qu'une tentative fructueuse de démythification à laquelle répond l'image figée du char des dieux se hissant hors des eaux et dont le dauphin qui fête cet événement nous salue en nous éclaboussant, gommant d'un coup le long cheminement que le poète vient de parcourir.

Hindouisme, hellénisme, christianisme et ésotérisme sont les quatre fleurons de ce poème, auxquels il faudrait ajouter cubanisme. Car, parmi la diversité des croisements et de plusieurs divinités, la lumière, l'eau et la terre, ainsi que les hommes s'unissent pour décrire un environnement insulaire d'identité cubaine. De surcroît, l'espace que cherche que le poète et celui où se déroule le larcin des dieux sont décrits par des éléments naturels tropicaux. Ils constituent toutes les conditions de l'espace à rompre. Les reflets de l'eau tissent la trame de la soie ou peignent les longues chevelures des premiers habitants de l'île, l'air donne jour à la profondeur de la lumière, il crée le volume, et la terre dont la côte est découpée de grottes offre le premier refuge et le premier espace approprié à la transfiguration de la créature. Une île qui rappelle les espérances occidentales dans ce qui allait devenir le Nouveau Monde, comme répondant aussi à une résonance secrète du lointain, comme dans le vers D'Ésaïe:

«Oui, les îles tendent vers moi, vaisseaux de Tharsis en tête, pour ramener les fils du lointain et avec eux leur argent et leur or, en hommage au nom du Seigneur, en hommage au Saint d'Israël, car il t'a donné sa splendeur.»⁵²

⁵² Bible TOB, Ancien Testament, Esaïe (60, 9).

C'est dire si la condition première est liée au retour à un état d'innocence pour que se réalise la venue d'un monde poétique autour de trois données que sont l'invisible, l'insaisissable et l'inaudible issus de la pratique taoïste et dont Lezama Lima retrouve les signes chez le poète cubain Clemente Zenea, à qui il attribue l'identité de la corporalité ou «corporizador de la imagen». ⁵³ Seule la sensibilité de José Lezama Lima diffère d'une tendance romantique parce que ces descriptions acquièrent un relief inégalé, la profondeur et le volume étant la matérialisation du monde poétique. Ce volume d'ailleurs se réalise parce que l'air, l'eau et la terre ont une force et une nature décuplée à Cuba. ⁵⁴ Ces scènes et cet univers fabuleux que le poète nous fait traverser ne sont pas que de simples représentations mentales, ils ont édifié un corps matérialisé et étroitement pensé selon un système qui induit des connexions entre diverses pensées qui se rejoignent dans une trame. Les signes s'élaborent toujours par la réminiscence de traditions qui donnent jour à une simultanéité de différentes cultures qui coïncide avec le style baroque sans que Lezama Lima le reconnaisse comme un syncrétisme mais plus concrètement comme une superposition typique de la réalité cubaine:

“(...), nuestra innata facultad para hacer simultáneos lo ancestral y lo novedoso, la madurez y lo incipiente, adquieren en nuestros días su visibilidad, su plenitud. Aquí va significando para nosotros la unidad planetaria; ahora, la liberación del tiempo, el punto que vuela”⁵⁵.

⁵³ Lezama Lima, José, *Antología de poesía cubana*, O.C., tomo I, prólogo p. 35 et Tomo II, p. 192.

⁵⁴ Idem, tomo I, p. 25.

⁵⁵ Lezama Lima, José, *Esferaimagen, sierpe de Don Luis de Góngora*, Barcelona, ed. Tusquets, Cuadernos Marginales 4, 1970 et 1979, p. 19.

Poésie et art visuel. Volume et phénomène stéréoscopique dans l'écriture poétique de José Lezama Lima⁵⁶

Dans la peinture, le volume a toujours été une préoccupation. Depuis Vélazquez la restitution de la réalité en trois dimensions fut une recherche qui put être élaborée, des siècles plus tard, grâce aux découvertes de la physique par le procédé de la photographie stéréoscopiques et de l'holographie⁵⁷ qui ont passionné Salvador Dali⁵⁸, par exemple. Le procédé stéréoscopique est simple en soi, on a besoin de deux photos d'un même sujet pour ensuite les regarder ensemble. Grâce à un autre procédé, le système du miroir qui sépare le regard en deux, on prolonge l'hyper-réalisme états-unien en ajoutant un effet de troisième dimension. En réalité, chaque système qui offre une impression de relief provient du principe de la vision binoculaire. Excepté dans l'image holographique qui demeure une image en trois dimensions, dans ce cas il n'y a pas d'image à droite et à gauche mais l'image holographique peut être explorée par un œil unique tout en permettant de retourner l'objet. Salvador Dali réalisa plusieurs tableaux jouant du phénomène stéréoscopique et il alla jusqu'à utiliser la conception holographique : dans chaque cas, l'œil est comme doté de qualités tactiles. Ainsi, si en peinture ces phénomènes ne sont plus à démontrer comment peut-on parler de volume dans l'écriture? Les éléments descriptifs peuvent réaliser une idée de l'espace, du temps et se doter de volume, mais comment imaginer que la sémantique et la syntaxe se combinent pour qu'une scène lue rende compte de deux plans dimensionnels en même temps,

⁵⁶ Communication exposée à Moscou, 2001.

⁵⁷ "Holografia": Principe découvert par Dennis Gabor (hongrois) en 1947.

⁵⁸ Salvador, Dali, *Journal d'un génie*, cahiers des années 52 à 63, il y est question de projection et de mouvements ascensionnels, ed. Gallimard, Paris, 1996, 1999, p. 53 Il réalisera son meilleur hologramme : "Holos, Holos, Velazquez Gabor".

provoquant ainsi le maillage volumétrique d'une troisième dimension ? Le facteur temporel demeure incontournable dans la construction spatiale, par sa puissance de simultanéité ou d'instantanéité au moment de la création d'une jonction entre deux espaces. La contiguïté entre les espaces est ressentie seulement dans l'instantanéité de la réception de la lecture. Cette intuition de l'instant, comme Gaston Bachelard⁵⁹ nomme la réalité du temps, crée l'acte et porte en soi une réalité décisive. Il souligne que le temps ne se remarque que parce qu'il est fait d'instants au pluriel et que le concept de temps nous lie aussi au phénomène de la perspective.

Dans l'écriture du poète cubain José Lezama Lima le temps est intimement lié à la succession numérique et, de forme concentrique, il rejoint l'espace. Dans son élaboration du monde poétique le temps et l'espace doivent s'unir pour déboucher sur une perspective comme dans le poème *Los dioses*:

“la espera se hace tan creadora
como el vencimiento de la distancia.
El espacio se contrae para parir,
descrear engendra también la sucesión oscura”

De fait, son ontologie repose sur la recherche de la ressemblance de la créature à Dieu et il cherche à percer le mystère de l'être comme image faite à la ressemblance de Dieu. Comment du plat de l'image ou de celui du miroir qui capte l'image divine passe-t-on à la créature ? Le mystère de cette troisième dimension est une des plus grandes préoccupations de José Lezama Lima et il mène à bien plusieurs expériences pour arriver à la restituer. Par exemple, dans la description du monde poétique nous trouvons plusieurs

⁵⁹ Según el comentario que hace de Siloé de Roupnel y fuera de la duración bergsoniana. Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, ed. Stock, Paris, 1931, 1992, p. 33. Bachelard cite Guyau lorsqu'il concilie temps et espace et perspective.

éléments naturels qui possèdent une capacité à créer des perspectives, entre autres il y a la lumière cubaine, sa couleur est évocatrice de relief. Ensuite, la nature de certains des quatre éléments de la cosmogonie revêtent des qualités volumétriques. Néanmoins, le plus important va porter sur le processus que nous appelons stéréoscopique ou perspective en relief d'une scène qui dévoile un décalage temporel et qui permet de montrer un premier et deuxième plan en tension vers un troisième.

Éléments descriptifs volumétriques

En présentant la lumière cubaine le poète choisit un détail qui semble être une caractéristique tropicale et qu'il élabore pour la faire remarquer aux yeux des étrangers. Depuis une impression générale il va intégrer non l'intensité mais l'effet de la lumière. Cet effet devient un concept qui demeure dans la description et gouverne l'expression poétique de José Lezama Lima:

“La pureza de nuestro aire, comprueba Humboldt, adquiere una tonalidad azul pálido... y de ese azul, ... se desprenden los objetos lejanos con un relieve extraordinario. La imagen poética entre nosotros habita no sólo esa suspensión y esa refracción, sino adquiere como un primer plano (...). La atmósfera espejeante nos permite ver lo lejano con una voluptuosidad táctil.”⁶⁰

Dans le poème *Los dioses*, un poème majeur pour la construction poétique de José Lezama Lima, nous trouvons la formation d'une préoccupation sur la dimension volumétrique qui provient de la lumière:

“La totalidad del cuerpo azul,
recibiendo la furia de la luz
en sus detalles, la ayudamos

⁶⁰ José, Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, prólogo, O.C., p. 25.

con nuestro cuerpo a depositar
 la fuerza oscura que se desdobra
 en el yo unidad en la luz
 y la diversidad de la lluvia y los sentidos.”

Tout au long de la recherche du poète pour communiquer avec les dieux, un corps va subir une succession de transformations dans le but de parvenir à élucider l’origine de la créature faite à l’image de dieu. Le poète voit un espoir dans la formation d’un corps coloré de bleu, le bleu de la lumière cubaine. Ce chromatisme à l’identité cubaine est le reflet d’une luminosité criante qui blesse le corps ; plusieurs plans optiques sont créés et vont jusqu’à former un relief. Le même phénomène est décrit dans «Nacimiento del día», un autre poème, antérieur. Là, les mains sont davantage dotées de vision que les yeux, et toucher devient un acte de contemplation. Le désir de toucher est vécu comme une extension de la terre vers le ciel, dans l’air, et crée un phénomène inégalé :

“Las manos reemplazan la escritura,
 tocan la fruta, la acometida de la espalda,
 llevan la mano a la extensión pensante de la piel,
 detener la flecha de la entraña del pez.
 Las manos con el innumerable antifaz de los ojos,
 así tocar un árbol era contemplar
 impasible el milenario estelar.”

L’air en tant qu’élément de l’espace invite à la matérialisation de la troisième dimension. Cet air cherche à sortir d’un monde de surface plane et veut s’élever et étendre son mouvement dans la profondeur. Cette exploration est répétée plusieurs fois comme pour former un plan tracés par des points qu’il faudrait relier. En réalité, c’est une image en relief, un moule volumétrique qu’il y a dans le miroir parce que l’image est inséparable de la ressemblance :

“la imagen es inseparable de la semejanza”

et:

“cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una forma, la imagen es el diseño de su progresión.”⁶¹ :

“¿A qué me haréis semejante,
dice Isaías, o seré asimilado?
El espejo con su silencioso remolino
central de agua manoteada,
une de nuevo las imágenes con sus cuerpos.
Es la primera respuesta temblorosa.
¿De dónde vino el espejo,
ese aerolito lanzado por el hombre?
¿Cómo el cristal que interrumpe el aire
sin mancillarlos,
se oscureció en su fondo
deteniendo la imagen?”⁶²

L'ontologie de José Lezama Lima repose donc sur l'explication de la ressemblance de l'être à Dieu selon son image, mais cette image qui doit restituer sa dimension volumétrique requiert des mécanismes qui garantissent la perfection. Le poète échafaude des arguments avec des concepts qui sont le fait de ses lectures de penseurs multiples. De même, il souligne certaines phrases, comme celles de Pascal par exemple, pour faire la lumière sur la dimension du miroir dans l'élaboration de l'image de la créature:

“Devolver, como en el orden de la caridad soñado por Pascal, la única región no concupiscible, aclara como si recibiésemos por el espejo, pero al mismo tiempo, devolviésemos también

⁶¹ Ramón, Xirau, «Lezama Lima o del fideísmo poético», *Diálogo de México*, 13-1 enero-febrero 1977, p. 6.

⁶² José, Lezama Lima, *Poesía Completa, Fragmentos a su ímán*, «Los dioses», ed. Letras Cubanas, 1984, p. 523.

por el espejo. Al 'por enigma en el espejo', podemos responder 'por acrecentamiento en el espejo', buscando una correspondencia amistosa entre el hombre y la divinidad."⁶³

La profondeur, dimension de l'extension du volume, veut seulement s'amplifier et se libérer des cercles concentriques en conservant une élasticité à l'épreuve de la déchirure. Son expansion serait ainsi une condition à la naissance de la poésie. Le mouvement de bas en haut et inversement, ainsi que la troisième dimension sont les requis incontournables au changement et à la transformation de l'image poétique. C'est la matérialité de cette possibilité infinie qu'offre la poésie en tant qu'art de la résurrection et que José Lezama Lima devine dans la peinture:

"La luz, unida a la fijeza de la visión en 't'atelier', ordena y distribuye. Ordena, no por magia asociativa, sino por un mantenimiento de sus virtudes acumulativas en proyección. Punto del devenir, de la dimensión que provoca, gana la movilidad del nacimiento que esboza (...). Las figuras quieren desprenderse de la luz (...)." ⁶⁴

Approches pour une scène au phénomène stéréoscopique dans le poème

"El unicornio, con dos jinetes,
comienza a lamer las flechas.
Van a la nieve de la extensión,
a la invariable línea del horizonte.
Regresa el unicornio, los jinetes,
se perdieron al contemplar
las flechas cubriendo los ojos,
la boca y los labios balbuceando
el aislamiento de las letras,
sin ser pesadas por la boca,

⁶³ José, Lezama Lima, *Obras Completas*, «Tratados en la Habana», «Pascal y la poesía», O.C., 1975, p. 563.

⁶⁴ Idem «Pintura preferida», p. 537.

ni derretidas por los labios.
 Los jinetes regresaron con un nuevo lenguaje,
 tardaron demasiado tiempo
 en ser interpretados
 y huyeron de nuevo.
 Desaparecían y ceñían
 la novísima discontinuidad
 del tiempo, roto el sueño
 de la sucesión numérica.”⁶⁵

Si nous établissons la localisation des protagonistes nous voyons que la licorne et les deux cavaliers cheminent ensemble et se dirigent vers une plaine infinie. Les trois ou plus précisément la licorne et une paire (un double) d’êtres se trouvent sur une ligne continue et constante. La licorne revient la première et entre en scène, mais par le biais d’une antiphrase le poète n’évoque que la deuxième partie de la phrase qui décrit seulement ce qui arrive aux cavaliers. Néanmoins, la licorne reste au premier plan. Le poète ne laisse pas de doute quant à ce décalage temporel et spatial : les cavaliers revinrent plus tard :

“tardaron demasiado tiempo”.

Ce qui suit, implique une rupture de la ligne continue du début. L’aller-retour des cavaliers «regresaron» et «desaparecieron» fait comme si l’œil se déplaçait d’un plan à un autre jusqu’à s’arrêter sur le plan fixe du retour de la licorne. Le poète donne une explication : le temps est non une durée mais une somme d’instant sur l’échelle linéaire. Le temps comme l’espace ont souffert ici une altération :

“(…) ceñían
 la novísima discontinuidad
 del tiempo, roto el sueño

⁶⁵ En la segunda estrofa del poema «Los dioses» de *Fragmentos a su imán*, Lezama Lima, José, *Poesía Completa*, O.C.

de la sucesión numérica”.

Dans la strophe suivante, le poète offre un nouveau schéma de décalage:

“(..), las algas salitreras
se retraen del alejamiento de las aguas”

et une image est mise en relief:

“la totalidad del cuerpo azul,
recibiendo la furia de la luz
en sus detalles (..)”

le poète revient ainsi sur la localisation des deux termes du syntagme pour rappeler les agissements des deux cavaliers:

“Van regresando los dos jinetes,
el unicornio suelta su sombra”

Pour souligner encore plus cet effet de décalage optique et temporel, les flèches qui obstruent la bouche vont jusqu'à fermer les yeux, empêchant la vue. De plus, le décalage spatio-temporel met les deux cavaliers dans une situation d'attente, puisqu'ils arrivent sur un second plan ou dans un deuxième temps ; ils sont sur le chemin comme aux aguets et ils pâtissent de la pression faite par la paume d'un démon. L'effet est majeur, cette strophe réalise un phénomène d'optique par la juxtaposition de plans optiques dans un procédé propre à la stéréoscopie, puisque sans perdre l'image et le temps de la scène des cavaliers, l'image de licorne continue à être présente.

Ramollissement du volume dans des éléments descriptifs

José Lezama Lima insiste dans sa poésie, sur la puissance germinative de la pâte qui enfle, cette pâte qui prend forme et du volume, mais il est aussi intéressé par ramollir la matière afin d'élargir son expérience à l'instar d'une maître alchimiste dans le poème «Los dioses»:

“Curvó los metales,
quemó la tierra con esmaltes.
Fue también panadero y cocinero”

Ce processus prouve la métamorphose possible entre l'image plate et la ressemblance à dieu, qui reste le sujet principal de l'exploration, rappelons les vers:

“¿A qué pues me haréis semejante,
dice Isaías, o seré asimilado?”

Les barrières entre le monde réel et imaginaire est extensible mais ces espaces ne se déchirent pas comme pouvait l'imaginer l'alchimiste. Le poète résout en effet la division des éléments par l'élasticité. Le monde imaginaire n'est pas dans un au-delà mais c'est une extension du monde réel. José Lezama Lima s'explique, dans un des essais, sur la sensibilité plastique:

“Primero retorcer, luego estirar. Estiramiento bizantinos, que no verticalidad gótica, de El Greco, engendrando en el espejo valorativo la misma deformación del estupecundo.»⁶⁶

Et cette souplesse se réalise grâce à la mollesse qui devient un processus de transformation de prédilection dans la poésie. Lezama Lima établit une cosmogonie étayée

⁶⁶ José, Lezama Lima: «Valoración plástica», *Obras Completas*, O.C., 1975, p. 550.

par des caractéristiques élémentaires. Les quatre éléments, le feu, l'air, la terre et l'eau gouvernent la formation d'un monde nouveau dont la genèse place l'être-poète dans une position de clairvoyance. Les quatre éléments obéissent à une trame qui prend relief tout comme l'être qui grandit parmi eux. Ils font partie, de façon ontologique, de l'être en devenir et cela en trois dimensions. Par exemple, il y a quelque chose de liquide dans l'évolution des éléments. Et cette fluidité n'est pas synonyme d'inconstance mais de germination, le liquide étant toujours épais. L'axe de concentration de la mollesse du liquide réside dans le temps:

“(…), lo temporal, la fluencia del río heraclitano, baña y se apodera también, en última instancia, de la plástica de lo espacial.”⁶⁷

C'est dans le temps que réside la force de résorption qui se concrétise dans l'espace par la dimension de la profondeur. C'est cette dimension volumétrique qui donne toute la vigueur au liquide épais qui s'est écoulé depuis l'alambic vers le moule d'un corps:

“El músculo contorsionado, de la misma manera que el movimiento comunicado al agua para buscar el punto muy hacia adentro, crea el músculo que al reproducirse se nutre del espacio ocupado por gas o materia que le pesa hacia adentro.”⁶⁸

José Lezama Lima attribue à l'eau une altérité modifiable, qui a la capacité d'enfler. Le cri, aussi, le cri de la terre invite à une déchirure, celle d'une première résistance à vaincre, et son rêve mou fournit l'élasticité nécessaire pour créer des images. De nombreux animaux et végétaux se dilatent pour symboliser des désirs charnels. Très souvent,

⁶⁷ Idem, p. 534.

⁶⁸ José, Lezama Lima, "Rene Portocarrero y su eudemismo teológico", *Nadie Parecía*, N°7, Cuaderno de lo bello con Dios, marzo-abril 1943, p. 3.

ils mastiquent et salivent afin de prouver une promesse d'amour. La sensualité est provoquée par des courbes et des rondeurs que la terre offre. Le volume invite la caresse de la main. Le gonflement des surfaces créé par la boue, les pierres et les montagnes engendre à son tour la chair. L'amour est une mesure du toucher qui apprécie l'élasticité de la surface et la densité de la matière. Les éléments de la terre et de l'eau acquièrent un relief inégalé, mais ce volume peut être réalisé grâce à l'interaction de chaque élément, comme le feu, apparemment si loin de l'humidité, est parfois aussi représenté par sa mollesse. Le feu cherche à se ramollir pour pouvoir se cacher dans l'intimité des corps qu'il pénètre et de là, il peut perpétuer son existence. Hors de ce contexte, le feu se meurt, il n'est plus qu'une plaine stérile. L'air aussi représente l'espace idoine à la matérialisation d'une troisième dimension. Il n'est pas synonyme de verticalité mais il représente un espace d'aller-retour circulaire où les trois autres éléments trouvent leur lieu de transformation.⁶⁹ La lumière insulaire vient aussi de lui, cette lumière criante est à l'opposé d'une lumière transparente qui serait capable de créer une inspiration ou une lueur divine.

Le monde imaginaire de José Lezama Lima repose non seulement sur des concepts théologiques-poétiques mais aussi sur l'appétit de façonner des formes volumétriques. Les effets de la lumière sont la garantie de cette dimension, que le poète discerne dans la surface d'un miroir vers une image parfaite tri-dimensionnelle. Dans la poésie la sculpture est la preuve tangible de la présence de la forme sur l'informe, elle représente aussi la densité d'une pensée achevée, parce qu'elle concentre les connaissances. Dans l'espace-temps de l'écriture on trouve aussi des indices de volumes qui gouvernent des lieux et des rythmes métapho-

⁶⁹ Ses indications qui concernent les quatre éléments sont issues de ma thèse de doctorat, voir Marie Christine Seguin, *José Lezama Lima poète des quatre éléments*, Harmattan, Paris, 2001.

riques. Dans l'exemple cité supra, l'élasticité entre les deux plans de la scène et les jeux antithétiques des mots dessinent une perspective spatio-temporelle. Les quatre éléments ont aussi la volonté d'atteindre cette troisième dimension parce qu'ils sont déterminés dans leur recherche par la mollesse et par les rondeurs. Étirer les mots, les espaces et le temps, comme dans ces montres molles des tableaux de Salvador Dalí, est un leitmotiv chez Lezama Lima. Mais la mollesse n'est pas aussi liquide chez lui parce qu'il doit conserver des formes afin de faire perdurer le volume. Les éléments descriptifs décrivent non seulement un certain érotisme mais ils corroborent aussi un concept théologique-poétique, lequel renvoie à la condition de poète en tant qu'être capable de se sauver du péché original et de parvenir à la résurrection par l'art.

Poésie et musique: *Rapsodia para el mulo* ou le destin incontournable de l'Art poétique (du recueil *La Fijeza* de 1949)

Rhapsodie pour le mulet est un poème en vers libres de huit strophes au corps d'inégale teneur et qui débute par un liminaire que le poète tisse selon une différenciation scandée: «Con qué seguro paso el mulo en el abismo»

La rhapsodie est une suite de séquences construites sur le modèle des odes filées de l'antiquité; les odes grecques de Pindare par exemple. «Rapsodon», «raptain»: «coudre» et «ode»: «chant», qui invitent à une histoire accompagnée d'un thème musical et qui, dans la tradition, rapportent des hauts faits de l'Histoire; c'est, dans tous les cas, un poème d'inspiration élevée. D'entrée, l'auteur crée délibérément un écart qui suscite le scepticisme et une interrogation quant à son intention. De prime abord, ce titre dérange, intrigue, c'est osé et original à la fois, car qui pourrait imaginer une Rhapsodie pour un mulet. José Lezama Lima brise le

présupposé du signifié de la Rhapsodie pour rendre éclatant l'insignifiant présupposé, le mulet. Ce procédé renvoie d'ores et déjà à l'une des notions du système poétique que le poète passe sa vie à construire sur la base de la déconstruction du savoir et aussi sur la base de la vacuité, et encore sur la base d'une ligne de construction de la force à partir de la faiblesse ou encore de la pauvreté, des concepts qui renvoient à la pauvreté irradiante décrite dans la dixième ère imaginaire.

Le thème d'une mission de prouesse qu'accomplit le mulet est un des niveaux de lecture qui occulte peu l'image indélébile de la mission du poète et aussi celle de la représentation que l'auteur projette à partir d'un souvenir de l'enfance. La mission du poète est de révéler une autre représentation du monde et la certitude que cette représentation existe, laquelle est définie par le concept de la *paideuma*, part de l'enfance. Eloísa Lezama Lima, sa soeur, dans sa présentation au roman *Paradiso* relate des anecdotes propres à élucider l'écriture de son frère, elle dit ainsi que *Rapsodia para el mulo* est un des poèmes clé du recueil *La Fijeza*, qu'il publie en 1949, et l'on pourrait aller jusqu'à dire que c'est un poème des plus limpides quant aux clés qu'il livre:

“El poeta ha dicho que este poema se engendró con el recuadro del paso de los mulos que transportaban los soldados y que él observaba cuando la familia vivía en la Fortaleza de la Cabaña. Yo lo he asociado a nuestro diálogo donde me insistía, refiriéndose a su terca vocación: soy un mulo con orejas que va a su destino.”⁷⁰

Ces deux lectures, la mission du poète et la représentation de soi, cette identité poétique qui se forge, se combinent incessamment à la première de façon chorale; qui est celle de l'abnégation du mulet et sa prouesse, selon un

⁷⁰ José Lezama Lima, *Paradiso*, O.C., p. 17.

processus d'assimilation depuis les séquences de l'enfance jusqu'à l'apparition de l'image poétique incarnée ici par un mulet.

Le poème étant lui-même surreprésenté comme parcourant le chemin initiatique d'une expérience mystique. C'est là le signe de la pure poésie, le pas à pas laborieux mais qui dessine à chaque pas le chemin de la révélation du poème. On assiste donc à l'élaboration d'un monde bâti sur de nouvelles représentations grâce au corps du mulet qui construit inconsciemment mais sûrement l'épiphanie du poème, tout simplement parce que la poésie jaillit lorsqu'elle a vaincu une résistance: «la poésie est un corps qui pénètre et affronte une résistance», ce corps théorique s'est matérialisé dans le corps du mulet qui chemine le long d'une corniche et chute dans l'abîme. Le mulet dépasse sa condition d'images séquentielles de l'enfance pour devenir la métaphore du corps sacrifié et surtout sanctifié du poème, qui naît au moment où le mulet achève sa chute et dessine une forme en croix. A l'avant dernière strophe et au 9ème vers:

“La faja de Dios sigue sirviendo”,

nous lisons:

“Cuerpo pesado, tu plomada entraña,
incontrada ha sido en el abismo,
ya que cayendo, terrible vertical,
trenzada de luminosos puntos ciegos,
aspa volteando incesante oscuro,
has puesto cruz en los dos abismos.”

Ce passage de l'image à la métaphore n'est pas inconnu, il correspond à la réflexion du poète sur la force régressive de l'image qui ne montre, pour lui, que le côté visible alors que pour accéder à la métaphore le poète met en place une perception inconditionnelle de la causalité de la nature humaine. La métaphore et l'inconditionnalité face à

la causalité inscrivent l'image lézamienne dans un registre à part, génial et terrifiant, que le poète façonne en un concept qui l'appelle la «Vivencia Oblicua», soit le cœur du sur-gissement de la grâce poétique; c'est un procédé oblique qui surprend par son manque de logique et il est orchestré par un dynamisme toujours présent, ici par le leitmotiv de la musique:

“seguir con su paso en el abismo”,
 “paso es el paso del mulo en el abismo”,
 “la segura marcha en el abismo”,
 “en el sentado abismo, paso a paso (...)”,
 “en el abismo sólo el paso del mulo”,
 “paso es el paso del mulo en el abismo”,
 “ese seguro paso del mulo en el abismo”,
 “que paso es el paso del mulo en el abismo”,
 “paso es el paso (...)”.

Le choix de la rhapsodie prend tout son sens à l'aune de la progression diégétique, le leitmotiv pourrait inviter à suivre une variation mais si on y regarde de plus près il semble que c'est plus une différenciation dans la composition qu'une variation. Ce chant tissé suit une trame bien particulière, un canevas plus complexe qu'il n'y paraît. Le sens s'éloigne du premier leitmotiv dans un mouvement plus centrifuge, plus diffus que centré sur lui-même, mais surtout il semble que le pas du mulet aille inexorablement vers son destin, que la musique dessine pour lui, tout en jouant en demi-teinte à intégrer des contretemps, des accélérations comme dans le mode d'exécution d'un «rubato»; lequel consiste à décaler légèrement le rythme de la mélodie en retardant certaines notes, et en précipitant d'autres, tandis que l'accompagnement demeure strictement mesuré. De surcroît, le rythme seul du «rubato» n'est pas anodin, l'étymologie italienne qui signifie au sens propre «temps dérobé», scelle un jeu subtil du récit à une énigme temporelle qui prend tout son sens dans la symbolique du destin du mulet: sa transmutation. Plusieurs indices prouvent que

ce mulet échappe à la contingence du temps humain, il ne peut en être autrement pour un être charnel qui va se transfigurer. De plus, le temps dérobé s'allie à un espace tout aussi complexe qui se dessine sous nos yeux. Cet espace réitère aussi sa présence par sa perméabilité, son ouverture tridimensionnelle dont on va donner des exemples ci-dessous. Un espace que Lezama Lima désigne dans un essai comme «la maison de l'alibi», cet «autre lieu» indéfini, mais dont l'existence n'est pas réfutable au vu de la danse du mulet dans l'abîme. Ainsi la rhapsodie qui allie temps «rubato» et espace «alibi» tous deux dérobés, soutient la métamorphose vers le poétique autour d'un point d'axe, magnétique, qui sous-tend le parcours de la mission du mulet, par exemple:

La première strophe donne l'identification du mulet: «piel», «ojos», «tendón oculto», «su centro», et l'objet qui lui est proposé : «una misión», «un destino», puis se dessine une ligne horizontale, un tunnel, qui porte la montagne à l'instar du mulet qui maintient sa charge de plomb sur ses flancs, ceci permet de créer la réplique dimensionnelle à l'abîme qui cerne le sentier emprunté. Le mulet apparaît dès lors comme un équilibriste qui trouve son point de gravité dans la concentration de son volume sanglé par la ceinture, qui maintient sa charge, avant d'être sanglé lui-même par Dieu:

“El espacio de agua comprendido
entre sus ojos y el abierto túnel,
fija su centro que le faja
como la carga de plomo necesaria
que viene a caer como el sonido
del mulo cayendo en el abismo.”

L'insignifiance du mulet est soulignée à dessein et donne la mesure de l'exploit qu'il va, par ailleurs, accomplir. Cette peau et les yeux qui le dessinent sont comparés au terme génésiaque des origines mystiques de la vie: le ferment de vie est la boue:

“pequeñísimo fango”,

et la vie est dépourvue d'un quelconque espoir de grâce tant qu'elle ne se pense pas dans une vision transcendante: en effet, ce germe de vie, la boue, a des ailes aveugles: «*alas ciegas*», et sans vision, il n'y a aucun espoir de ressusciter:

“pequeñísimo fango de alas ciegas”.

La condition du mulet est propre à l'homme et au poète, un être somme toute insignifiant tendu vers un destin qu'il ne maîtrise pas réellement mais qu'il suit dans une projection vers l'avant. Il y a tous les éléments à l'anticipation d'un drame, les événements se mettent en place autour d'un dramatique dénouement préétabli car annoncé dès la première strophe:

“como la carga de plomo necesario
que viene a caer como el sonido
del mulo cayendo en el abismo”.

On pourrait penser ce monde régi par le fatalisme, les événements étant déterminés par le principe de causalité et les actions niant le principe de libre-arbitre comme chez les stoïciens, en effet le mulet n'agit pas de sa propre volonté, cependant le poète fait le choix de livrer un niveau de lecture herméneutique par le biais des métaphores et de leur progression, puisqu'elles dévoilent que le mulet est déterminé par d'innombrables mobiles plus ou moins dérobés. D'autres facteurs entrent en ligne de compte car la marche vers le surgissement poétique ne peut dévaloriser l'importance de l'action. Ainsi l'action peut modifier la fin qui attend le mulet, dans un mode révélant un certain déterminisme. Les éléments de causalité subissent des modifications suivant plusieurs principes ontologiques et inscrits dans la système poétique de Lezama Lima comme l'«*inconditionné conditionnant*», le «*súbito*», la «*vivencia oblicua*».

Les caractéristiques déterminant le mulet comme sa cécité, par exemple, sont accompagnées de précisions qui guident le lecteur vers le sens métaphorique et non causal, lorsque le poète juxtapose «el vidrio» et «el agua de tus ojos» à la cécité, il nous oblige à suivre la métamorphose régie par la progression de l'image poétique, comme dans l'épisode de l'ânesse du devin Balaam et va même jusqu'à livrer, à son sens, la résolution de l'équation, ses yeux aveugles ont une force:

“tienen la fuerza de un tendón oculto”.

La description du handicap, présumé comme une faiblesse n'est pas autre chose pour le poète, gouverné par le système de la *coincidencia oppositorum*, que le point fort du mulet. De plus, il dit clairement la capacité de résistance de cette force: «Force d'un tendon caché», cette résistance correspond à un autre principe cher au poète qui est la résistance de la révélation poétique face à l'homme et qui se présente comme un véritable corps ennemi ou quelque chose qui affronte la peau; un sujet sur lequel Lezama Lima a consacré un recueil entier en 1941 sous le titre de *Enemigo Rumor*. Le thème de la résistance donne lieu à un enchaînement propre aux vases communicants et à l'orphisme. La charge de plomb qui ceint le mulet entreprend une chute, et ce n'est que le son du mulet qui chute avec elle, car le mulet est en train de se transformer, à partir du 7ème vers de la 2ème strophe:

“seguro fajado por Dios,
entre el poderoso mulo en el abismo.
Las sucesivas coronas del desfiladero
-van creciendo corona tras corona-“.

Sa propre résistance corporelle a cédé: «Celui qui parvient à se dissoudre [...] vaincra le temps »⁷¹, dit Lezama Lima, il ne reste que sa charge, c'est-à-dire sa mission et ce qui scelle son destin qui résistent. Le poète éclaire la puissance de ce concept de la résistance:

“En lo oscuro la resistencia del mulo siembra en el abismo como la duración poética siembra resurgiendo en lo estelar. Uno resiste en el cuerpo, otro resiste en el tiempo.”⁷²

La résistance du corps du mulet est un espace et un temps dérobés qui ne s'entendent que par le dessin du volume ceint par la sangle et le poids du plomb –nécessaire au processus alchimique- et de l'eau des yeux du mulet et qui s'élabore, -comme dans la «ocupatio», selon un concept emprunté aux stoïciens-, en figurant l'occupation entière d'un corps, lequel embrasse la globalité de la perception à l'instar de l'image poétique qui, pour Lezama Lima, doit occuper la globalité du poème. Ici, c'est par la qualité aqueuse des yeux que se développe le processus, car les yeux ne se contentent pas de voir mais ils projettent un destin contextualisé par un paysage en latence mais propre à une transmutation. Ce processus échappe à une pensée spirituelle angélique, on voit bien que les ailes, plusieurs fois mentionnées ne sont d'aucune utilité à l'instar de l'eau dite bénite:

“alas ciegas” et
 “Las salvadas alas en el mulo inexistentes” et
 “por el agua de los orígenes,/no la de la redención y los perfumes”.

Ce n'est pas par ces ailes que le mulet est défini par la grâce, une grâce présentée dans la neuvième ère imaginaire qui réunit les concepts de la charité et de la résurrection,

⁷¹ Idem, p. 25.

⁷² José Lezama Lima, *Obras Completas*, O.C., pp. 116-117 et p. 1224.

mais aussi celui de la possibilité infinie, décrite dans la dixième ère imaginaire et qui permet l'accomplissement d'épiphanies à partir de la pauvreté ou de l'insignifiance qui sont des abstractions irradiantes, toutes deux liées pour Lezama Lima à la condition historique et sociale du peuple cubain et qu'il rattache à l'espoir de vie que les grands libérateurs de Cuba ont inséminés dans le peuple cubain. La métaphore qui décrit le mulet repose sur un mode d'appréhender le monde propre à l'inconditionné et aux concepts qui s'y rattachent. Et la mission est bien celle de la germination d'un art poétique, un art majeur qui mérite d'être mené par le rythme d'une rhapsodie, parce que c'est un haut fait, un fait héroïque:

“su don ya no es estéril: su creación
la segura marcha en el abismo”

“y el jugo de sus ojos
-sus sucias lágrimas-
son en la redención ofrenda altiva.”
“Sentado en el ojo del mulo,
vidrioso, cegato, el abismo
lentamente repasa su invisible.
En el sentado abismo,
paso a paso, sólo se oyen,
las preguntas que el mulo
va dejando caer sobre la piedra al fuego.”

“Son los cuatro signos
con que se asienta su fajado cuerpo
sobre el serpentín de calcinadas piedras.”

On assiste à un véritable vertige sémantique mais c'est à ce prix que naît la circonvolution d'un nouveau savoir et d'une nouvelle clairvoyance. La quête qu'il cherche à exprimer tout au long de sa vie est une tentative de fonder un système poétique spirituel, ce qui implique un désir de partager une autre vision de l'humain où la poésie se substitue à la religion. L'art qu'il développe a pour but de permettre

à l'homme d'aller à la rencontre d'un monde prodigieux -la *terateia* grecque- et de trouver la sécurité de la palingénèse et de la résurrection:

“Un système poétique du monde peut remplacer la religion, se constitue en religion. Si la métaphore comme fragment et l'image comme incessante évaporation parviennent à établir des coordonnées entre ce qui est absurde et la gravitation qu'il y a en elles, nous aurions alors un nouveau système poétique, c'est à dire, la marche la plus sûre vers la religiosité d'un corps qui est restitué et qui s'abandonne à son mystère”.⁷³

Poésie et herméneutique: Vitalisme du système cosmogonique pour une épiphanie du langage poétique dans *Vueltas en la parrilla* (du recueil *Poemas no publicados en libros*)

L'existence d'un langage essentiel hors de la sphère d'un langage commun est source de nombreuses interrogations dans l'œuvre de José Lezama Lima. Dans un de ses poèmes majeurs par la richesse du contenu poétique «*Vueltas en la parrilla*» du recueil *Poemas no publicados en libros*,⁷⁴ il s'agit d'un festin et d'une lente cuisson jusqu'à la réforme d'un langage poétique et son déploiement par le biais d'images référentes aux quatre éléments. C'est alors que le feu, l'air, l'eau et la terre expriment les points cardinaux de la destruction d'un langage commun et qu'ils deviennent les quatre points cardinaux de la construction du langage essentiel de la poésie.⁷⁵ Par ailleurs, ce langage surgit par le moyen d'images qui créent un monde nouveau grâce à l'interaction des fonctions que le poète offre aux mots. Les

⁷³ José Lezama Lima, *Paradiso*, O. C., p. 31.

⁷⁴ José, Lezama Lima, *Poesia Completa*, O.C., 668 p.

⁷⁵ Marie-Christine, Seguin, *Des motifs pour dire les quatre éléments dans la poésie complète de Lezama Lima*, Thèse doctorale Septentrion, Presses Universitaires de Lille, 2000, 598 p.

référents des quatre éléments traduisent ainsi des actions qui ne sont pas toujours naturelles, ou pour le moins celles que l'on attendrait, en ce sens cela participe à une hiérophanie du langage poétique. La destruction du langage commun pourrait s'apparenter à la valeur non référentielle que le poète donne aux mots et aussi parce que le poème joue une mélodie secrète en contrepoint qui fait penser au «rubato», c'est-à-dire à une expressivité excessive du détail qui détruit le signifié naturel de l'ensemble. Ainsi, les effets de la mélodie du détail comportent, à la fois, la destruction et la découverte. Et rien n'est superflu dans ce va-et-vient, dans ces retournements sur le grille de cette «parrilla», du barbecue qui invitent à un rite initiatique aux saveurs d'alchimie. Il en ressort un nouveau langage dont le feu parachève la maturité.

Dès le début du poème tout s'ordonne selon une mise en scène qui déloge les objets qui font obstacle, afin de créer un espace de vide pour que les images puissent surgir. L'inspiration faite corps arrive jusqu'au lecteur en nageant dans l'élément primordial qu'est l'eau. L'eau est l'espace idéal pour se vitaliser, et si l'on veut percevoir les murmures du langage il faut y plonger. Ces murmures semblables à des vibrations aiguës sont les premières manifestations de la rumeur ennemi,⁷⁶ dont le mode de fonctionnement rappelle le phénomène physique de l'aliquote, en musique, telle une vibration qui chemine entre les cordes. La rencontre se fait comme au travers d'une multitude de poissons, lesquels évoquent la profondeur de l'eau et l'intense concentration du poète ainsi que les possibles métamorphoses à venir. La vibration ondoyante se rapproche du lecteur, attirée par un spectacle qui se présente sous la forme d'une curiosité qu'on vient lécher:

“La vi llegar como a los peces
se acercaba a una pared transparente,

⁷⁶ Allusion à José Lezama Lima, *Enemigo Rumor, Poesía Completa*, O.C.

su hociquillo como un ramo de perejil
lamía la curiosidad que se acercaba,
sombrias, cartuchos de arena, avispas.”

Le spectacle, ou curiosité, s’approche de la vibration mais le moment de la rencontre est si immédiat ou si mutuel qu’il demeure difficile de savoir lequel des deux s’approche de l’autre. Les deux entités sont seulement séparées par une paroi, un obstacle cristallin qui laisse la vue libre. Cette transparence est, à la fois, palpable et invisible, et elle dessine l’immatérialité de la corporalité. Cette barrière de cristal sépare en effet l’idée du mot larvé, considéré comme un contenu non nommé auquel le poète essaie de donner vie en lui offrant un corps. Une synecdoque, du museau pour désigner le corps en fabrication, anticipe sur le parfum des odeurs vertes qui sont la promesse de plaisirs infinis. Mais ce spectacle, -que l’on retrouve à la cinquième strophe- est une fête de lumière, d’ombre et de poussière qui offre des plaisirs communs, de ceux que le poète cherche à se débarrasser en entrant dans la maison de la poésie. En réalité, le moment qui suit, traduit la rumeur ennemie et sa manifestation se fait par la désagréable sonorité du verbe «arañar», par des mouvements contraires et par une sorte d’impatience qui surgit: déchirement, retournements, geste nerveux de l’ongle, tout ceci traduit une émotion et des incertitudes ; de tout ceci naît l’attente d’une visite qui semble souhaitée, une visite qui attend de l’autre côté de la paroi:

“Rodaba como arañando una mesa,
el silencioso arañazo de los muebles,
al rodar en espera de la visita.”

Une image fixe dans une photographie rappelle des moments heureux, lesquels sont prouvés par de grands sourires, qui se dédoublent comme pour exploser en une provocation:

“Un grupo familiar que se ríe
 en una cartulina doblada, saltando
 en una cascada, qué carcajadas.”

Les allitérations du [l] et du [c] offrent un double de la vibration sonore et la mobilité de l'eau, claire et impétueuse de la cascade, prolonge l'émotion de la voix poétique. Néanmoins, la contemplation du premier objet, de la barrière, maintient la pensée vive:

“La anchura del cristal no impedía
 la lentitud de la conversación, pero los gestos
 eran indescifrables y los muebles resbalaban
 de la saleta al patio vacío.”

Il s'agit d'un effet de distance qu'il faut vaincre, le souvenir des visages amis, dans la photographie, a fomenté ce sentiment et même si le fil de l'inspiration n'est pas rompu, il y a une lenteur qui permet de créer un corps dans la paroi. L'obstacle permet d'installer le rêve et de fortifier les composantes du corps. Paroi et lenteur nient la clarté et empêchent la cohérence du message poétique: glissade des objets des plus lourds et incompréhension ont toutes deux la mission de créer un espace de vide. Le système de plein et de vide.

«Aunque Lao tsé no escruta en una cosmogonía, creación del Universo, se ve obligado a precisar términos como en Gran Uno (ying y yang) de lo creador y lo recipiendario, del cielo y la tierra.»⁷⁷

est pour le poète une méthode de communication parce qu'elle agit comme des vases communicants.

⁷⁷ Idem, «La Biblioteca como dragón» p. 892 et pp. 920-921

«En lugar del no hacer colocó [Confucius] la poesía y la música, como el vacío de la contemplación sin hechos ni apoyaturas, como un quehacer que estaba en el mismo embrión celeste». ⁷⁸

Ce vide ou vacuité s'emplit de rumeurs grâce à la puissance du feu à venir sous la forme de «yesca»: «la yesca debajo del farol...», comme l'agent secret parmi les vapeurs d'une lune croissante. Une première image surgit de ce clair-obscur sous la forme de «mica», un animal qui peut aussi être une pierre, qui va être sacrifié sur la grille du barbecue, tel un aliment que le poète prépare pour une cuisson. A la fin de la première strophe la préparation des ingrédients propre à l'inspiration est prête. L'eau céleste qui découvre le végétal éclairé par la lumière de la lune, permet une révélation en se posant comme le contraire d'un obstacle. Elle devient l'instrument d'un rite, d'un sacrifice.

“El rocío
descubre la hierba con luna
y sobre la sangre
desciende laminando.”

Elle est froide et coupe le sang au long duquel elle s'écoule. La luminosité contraste avec le vert obscur de l'herbe et crée un entre-deux.

«En su afán de vulnerar la oscuridad desinflada y la claridad insensata, al situar sus golpes al entre-deux, es ahí donde hay que buscar las tierras incógnitas de la poesía». ⁷⁹

⁷⁸ Idem p. 919

⁷⁹ José, Lezama Lima, «Pascal y la poesía», *Dignidad de la poesía*, ed. Versal, Barcelona, 1989, p. 9

ou site idoine à briser pour la naissance de la poésie. Au sein de la pénombre le feu donne l'eau à la bouche, en cela qu'il y a quelque chose de provoquant dans le déploiement de l'animal «zarigüeya», «mica» et «iguana» qui jette un regard oblique.

“La abierta
llamarada de la iguana
reoja en el crepúsculo.”

En effet, la négation de la causalité aristotélicienne est révélée par la «vivencia Oblicua».

«La vivencia oblicua como concepto expresa la realización incondicionada y no causal. Lezama Lima da un ejemplo que lo hace evidente: cuando San Jorge clava su lanza al dragón, su caballo se desploma muerto. La relación causal sería: caballero-lanza-dragón, pero si se utiliza una causal con fuerza regresiva, la relación sería: dragón-lanza-caballero. No es el caballero el muerto, sino su caballo, por lo que no es una causalidad sino un incondicionado. La vivencia oblicua es la relación medular de la poesía, destreza que sorprende por ausencia de ataduras.»⁸⁰

Ce phénomène agit indirectement. Par ailleurs, l'eau continue à être le point d'aimantation central même s'il s'agit d'une seule goutte. Une seule goutte est suffisante en soi pour évoquer la cristallisation de tout le sang, et elle peut former une chrysalide autour d'un germe de vie.

“La gota centra el remolino,
coagula en la punta de la lengua
el trasudar sanguíneo.”

Cette eau est la résistance faite forme, elle fixe toute mobilité afin de parfaire la préparation du bourgeon. De plus, son action est implacable parce qu'elle cristallise

⁸⁰ José, Lezama Lima, *Paradiso*, O.C., p. 34

depuis le plus profond du corps. L'air, toujours en compétition avec l'eau ne veut pas la laisser déployer toute sa puissance et il vient, en prenant une apparence de mauvaise augure, pour frapper le corps cristallisé dans l'eau.

“La cinta
del aire todo la machuca,
todo lo convierte en hueso.”

L'air agit véritablement comme une provocation envers l'eau, en réalité, il est l'adversaire de la résistance de l'eau. L'eau montre un autre tempérament mais il est égal à l'eau dans sa finalité. De fait, les deux éléments débouchent sur une rupture, ils marquent un arrêt temporel de la vie. La seule différence est que l'air est guidé par une volonté supérieure à l'eau et c'est pour cela qu'il est source de joie.

“Asciende en panal y frutas,
en innumerables fiestas subterráneas.
La luz también es secreto,
anda sumergida,
devuelta por el apisonado yerbaza.”

Le début de la fête, digne d'un Mystère d'Eleusis pré-
pare au rite, seulement son accès est interdit dans l'instant. La lumière qui est projetée est un autre mystère à élucider, son évolution sous l'eau dans un monde dédoublé et inversé, pourrait désigner l'origine de l'indistinct. Par la suite, cette lumière est expulsée des entrailles de la terre, par la pression d'un pied qui foule l'herbe. Une nouvelle forme de vie apparaît par la manifestation d'une résistance vaincue. L'interaction permet de dire que le passage d'un élément à un autre est incoercible. En effet, si la lumière traverse la matière qu'est le fruit, le fruit est aussi éclairé et il subit l'action que la lumière provoque. Cette action mutuelle répond au désir du poète de voir les éléments

comme des objets et des sujets de leurs propres activités et irradiations. C'est pour cela que la mort n'est pas un point d'arrivée mais un éternel renouveau vers la vie.

“en la osteína también el grano/tiene que morir”.

C'est pour cela que la poussière de la terre, le fruit-grain, peut s'élever et danser dans le flux mobile du fleuve. Ces impressions sont transmises par la voix poétique lorsqu'elle confesse jouir de la carnalité de l'instant, comme si c'était un instant de grâce.

“se reproduce sobre sus ojos
y el polvo de nuevo danza
sobre el río.
Entonces, como un insecto que se posa,
que ha descubierto la coagulación,
de la sangre y de la fruta,
cogemos el sabor con las dos manos
inmóviles.”

L'ardeur, sous le signe du feu débouche toujours sur la transmission :

“Cuando ardemos restituimos”.

Il est apparenté au feu de l'alchimiste qui évolue malgré le phénomène de la fragmentation:

“Asciende el fuego entrecortado”

Cette image traduit le processus de l'écriture. A la limite de l'éviction de l'idée centrale, comme celle d'une «rubato» Lezama Lima, poète des frontières mouvantes, cultive l'alternance sans que l'idée centrale soit interrompue, à l'image du feu intermittent:

“del fuego picoteando en la arena”

et elle est semblable au vide qui se remplit par l'évaporation de la glace:

“Resta un pino y clava la sudorosa/ estalactita...”

Entre l'image fantasmagorique du reflet des mains dans la lumière du feu, la disproportion des ombres et la fine toile née des mugissements de la glace, apparaît une nouvelle nature ou/et un germe hors d'atteinte:

“Las manos creciendo en los reflejos,”

“(..), filigrana en sus mugidos
nocturnos, árboles subterráneos.”

Maintes fois la ville, temple des bruits et des déchets, montre un visage où se lit le défi et elle conduit à des bacchanales qui se perdent dans des lieux labyrinthiques. Comparé au goût engendré par l'image poétique, le langage commun, celui de la rumeur urbaine, n'est qu'un arôme misérable. La cuisson que propose l'édifice du langage commun ne comporte aucun enchantement. L'anathème est consommé, car en dépit de son extension et du fait de suivre le cours mobile d'un fleuve, ce langage, associé à la ville, n'est pas capable de créer une autre nature :

“la ciudad como basura en la campana”

“Indistinto el olor de la cebolla
tiene la pobredumbre en la mañana,
la otra ceniza del despertar.

La ciudad se extingue junto al río,
y la luna cae en la ronda maleza,
trae los hongos y comienza.”

La lune, agit comme une levée de rideau, elle remplace les sémaphores et marque une autre étape. Chute dans les mauvaises herbes, style d'une mauvaise écriture, la lune fait naître de nouveaux fruits afin d'initier à un acte nouveau inscrit, dans un nouveau cycle. En effet, la déclamation de la

lune rejoint le refrain formé par l'ardeur du feu primordial, la braise, et contribue à décrire les actions inattendues d'une nature qui cherche à faire entendre sa voix:

“Dice el picotear de las verjas
(...) y dice la mantelata
del honguillo inaugurando nuevas galerías.”

En fait, chaque chose et chaque mot revendiquent une autre nature et c'est pour cela que nous assistons à un déploiement de métamorphoses, nées de la figure du «súbito»⁸¹:

“El fuego restituye el tigre a su mirada.
Preparemos, el fuego trae.”

Par la suite, les images convergent vers une verticalisation dynamique, elles démontrent une force concentrée autour d'un axe d'aimantation qui est sacralisé, au milieu d'une strophe, afin de représenter un croix:

“El punto, dos aspás cruzadas,
el hilo de un punto y el punto de un hilo,
y la incandescencia entre los dos extremos.”

⁸¹ «Súbito es la fulguración poética de la que surgiría el incondicionado-condicionante, el potens, la posibilidad infinita, o el posible en la infinitud...». Y «Si un estudioso del alemán se encuentra con la palabra vogel (pájaro), después con la palabra vogelbaum (jaula para pájaros), y se encuentra después con la palabra vogelon, de súbito al restallar como un fósforo la causalidad pájaro y jaula para pájaro, se encuentra con el incondicionado vogelon que le entrega el significado penetrando en la jaula o sea la cópula.» Alvarez Bravo, Armando, «Orbita de Lezama Lima», *Voces*, n°2, Barcelona, Montesinos ed., 1982, p. 24

La conjonction du feu avec le tigre renvoie à la conception de Lezama Lima, qui donne aux couleurs et à l'émanation du feu de l'alchimiste les formes les plus diverses et animales⁸².

Le tigre-couleur, représentatif d'une force, fait traverser un paysage digne de bacchanales. Il entraîne avec lui un enfant-chrysalide du phénomène poétique, vers un monde nouveau:

“El tigre trepando por las piedras,
ascendiendo, innumerables escenas fállicas,
lianas, cabezas entrelazadas,
y el niño absorto, pero pegando en las ancas.”

L'attitude de l'enfant et sa concentration révèlent la profondeur de la pensée. Le fait qu'il soit assujéti au tigre suggère l'idée d'un transport d'un lieu à un autre. C'est la représentation du poétique à surgir entre métaphore «meta» et résistance «fora». L'enfant ne prend pas le risque de perdre le tigre, en dépit de sa concentration, il se maintient éveillé afin de parcourir le trajet vers ce nouveau monde en compagnie du tigre ou de l'émanation-tigre. Un sanglier vient remplacer le tigre et parcourt un chemin ardu qui peut faire penser à un chemin de croix. Le regard oblique, «vivencia oblicua», et la distorsion consécutive évoquent une illusion. Le sanglier se hisse comme le font les poissons le long de la broche du barbecue, guidé par la même tentation sonore que le serpent le fait au son du flûte :

“Jabaliés con las patas quemadas,
van trepando las estalactitas con ojos
y escamas ladeadas como sirenas,
peces apoyados en lanzas trepando.
Una sogá vertical como serpiente en punta,”

⁸² Lezama Lima, José, *Obras Completas*, O.C., p. 897: «el tigre color, el dragón gris, el pájaro escarlata, todos esos colores comienzan a hervir, subrayamos no son sustancias, son colores sometidos al fuego de cocción».

C'est ici une preuve de l'agilité de la métaphore. C'est une rumeur secrète qui guide le langage vers ce qu'il ressent lui-même comme essentiel. Les mots deviennent autonomes jusqu'au point d'éprouver la profondeur de la pensée et ils actualisent l'image de la croix, au milieu de guerriers et de païens qui entonnent un chant populaire:

“el guerrillero o el flautista cruza
las patas del ejército de colmilludos.
Alalá, alalá, las vidrieras son cenizas
y aumenta el sortijón de las volutas.”

Acte sacrilège comme lorsqu'on brise les idoles de verre. A partir de cet instant, la spirale peut s'amplifier et croître et c'est la victoire de l'émanation alchimiste du langage poétique. Ce geste de protestation une fois accompli, la promesse d'un monde nouveau va se matérialiser et c'est pour cela que le poète nous invite à contempler avec attention la lente cuisson alimentée par la feu:

“Preparemos, el fuego trae.
El punto, dos aspas cruzadas,”

Dans la formation de la croix, le point a remplacé la goutte pour jouer le rôle d'aimantation et il prépare l'essence de la prolongation. L'ardeur émise par la chaleur réunit les deux extrêmes. Les deux pôles deviennent indivisibles et engendrent en même temps l'incandescence du feu. Ce feu, tout en étant résiduel, est essentiel, il l'est d'autant plus qu'il ne déborde pas de cet état surveillé par un maître de feu. Rituel ou pouvoir qui marque une liberté spirituelle totale, le feu traduit le retour de la mort vers la vie comme lors des expériences chamaniques⁸³. Le poète conserve seulement la preuve de cette étape de la mort,

⁸³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, ed. Folio Gallimard, Paris, reed. 1996, p. 118-121 y p. 121-125.

par l'acquisition d'un retour qui offre le même chemin à l'élaboration du langage poétique: «La muerte como fuerza de arribada.»

La destruction du langage commun est comme une victoire sur la mort et entre les vers 21 y 39:

«La frente, trompa de malaquita, irisaciones»

jusqu'à :

“(..), resbala/en el relámpago (...)”

le poète invite à assister à sa perte. Deux scènes le figurent, entrecoupées par un geste véhément:

“Polvo, polva sacudido y embestido, enjaulado,/polvo con focas y sardanas”

qui montrent combien il veut se libérer de cette vicissitude, comme on le voit à l'hémistiche du vers 36:

“(..) resbala
en el relámpago (...).
Todopoderosas anclas
despreciadas (...)”.

Le poète signifie son désaccord avant de prendre son envol, grâce à l'appel de l'éternel retour vers la vie:

“la muerte como fuerza de arribada.”

Le spectacle en miniature contribue à montrer une représentation théâtrale qui offre peu de résistance:

“en la casa dibujada sobre el espaldar
de los taburetes del circo
con flautines y añicos”

et cela anticipe l'élan brutal:

“Polvo, polva sacudido y embestido, enjaulado”

Le mouvement d’oscillation, la pluie et les pleurs effacent les contours de la représentation et invitent au songe. Il faut secouer tout cela pour évacuer les illusions vaines; le poète n’hésite pas à juger toutes ces représentations dérisoires telles que les drapeaux sur les villes ou les manifestations populaires. Tout ceci n’est que mascarades, défilés grotesques qui passent le temps d’un éclair:

“Los desfiles grotescos y desvalidos,
(...)
el vulgar chapuzón en las peceras,
dejado atrás por la matrarca dominical
que inflama al pez, resbala
en el relámpago (...).”

la mise en scène d’une réalité qui s’évanouit aussitôt qu’elle apparaît traduit que le langage essentiel donne un sens au mot lorsqu’il fait disparaître l’objet qu’il nomme. Les ancres n’immobilisent pas, elles raclent la superficie de l’eau sans jamais parvenir à y pénétrer:

“(...). Todopoderosas anclas
despreciables, sin atravesar la nuca,
que restituye lo que raspa inalcanzable,
mar por playa, por piscina, por pecera.”

En réalité, elles transmettent seulement un langage préétabli. Un ordre du monde comme au début de la cohésion où chaque chose avait une place attribuée comme dans le monde aristotélien et contre lequel le poète s’oppose. La rébellion contre les dieux pourrait être envisagée, cependant le poète construit son monde à partir d’une entité supérieure. Les vers suivants offrent la preuve que le poète à l’intuition que ce monde nouveau réclame une reconnaissance, il est ainsi exprimé sous la tutelle d’un *requiem*

qui loge dans le creux de la spirale d'un chant d'un requin fantômatique, imaginé en tant qu'animal de transmission vers la mort:

“Nadantes de incunábula
piscina que da la sobrenaturaleza,
pecera del tiburón cantante.
La espiral del tiburón, primer réquiem.”

Le langage poétique suit un cheminement complexe et il surgit ensuite de la rumeur d'une goutte, la même qui servait de chrysalide au sang:

“la gota centra el remolino,
coagula en la punta de la lengua
el trasudar sanguíneo.”

La manne providentielle réunit les pensées les plus inédites autour de la germination, du silence et du va-et-vient du vide qui pénètre les corps. Silence et vacuité sont des concepts particuliers pour représenter l'essence de l'existence d'un langage autre, et ils expriment que tout ce qui n'importe pas dans le langage commun est justement ce qui est important. Le mot est représentatif de l'absence de ce qu'il exprime et chez Lezama Lima cette absence devient une opportunité de voir une surnature surabondante⁸⁴.

Il faut aller jusqu'à la densité du mot, non pas par simple commutation comme dans l'exemple suivant:

“mar por playa, por piscina, por pecera”

⁸⁴ José Lezama Lima, *Paradiso*, O.C., p. 33: «La poesía como un doble, como el poderoso Ka egipcio o como el tao de los chinos. Es la poesía un condicionante que él denomina *potens*, la posibilidad infinita, un espejo mágico que puede salvar al hombre del horror vacui», p. 34: «La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobre-naturaleza: 'como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza' (Pascal)».

mais par les voies du silence et de la vacuité qui seules permettent d'entendre la rumeur de la poésie:

“Se descubría el rumor, (...)”
“Se descubrían coordenadas de silencio,
mareas del vacío que penetran”

Ce manque, creux ou vide sont des espaces idoines pour créer le langage poétique et le fait de reconnaître ces lieux ou plutôt anti-lieux provoque un élan d'élévation:

“crecía”, “crecía como un velamen”, “crecía como el silencio”,
“crecía como un pico”

et qui invite à suivre une voie labyrinthique:

“En el techo orinando la tortuga,
abría puertas a una cerrada galería ahumada.
Puerta sobre puertas
y al fondo, con la frialdad de la plomada,
piernas cruzadas y sonrisas.”

La tortue est prométeuse de fécondité, par l'image de l'urine qui trouve un chemin le long de portes successives. Au bout du chemin, des êtres complaisants attendent la venue des nouveaux errants qui ont suivi le fil jusqu'à eux. Cette arrivée est prévue dès la première strophe, puisque le jeu rituel a vaincu la résistance:

“Ascendía la soledad del cuarto vacío.
De pronto, la mano del picaporte
palpó la mañana.”

Grâce à la sensation auditive et à la pression, nous comprenons que le poète valide la victoire sur la distance à vaincre. Dans la septième strophe, les sons se diversifient pour exprimer la multiplication de l'inspiration poétique:

“El timbre de la gaveta daba un teléfono.”

“la gaveta habla como el pez buzón,
llegaba al sol mayor y me daba un teléfono.”
“y la muerte y la piedra aullando al teléfono.”

Surface et profondeur rappellent le mouvement incessant qui attire toujours vers l'idée centrale, c'est-à-dire vers le lieu du langage poétique. Deux murs se rapprochent et reculent comme pour matérialiser l'hésitation des mots à se trouver, dans une sorte de danse:

“Las dos paredones avanzan, se saludan y retroceden.”

Un jeu de mots fondé sur l'homophonie avorte parce que le matériau essentiel fuit sa progéniture trop stéréotypée:

“pero la matría acuosa había huido.”

Le souvenir finit par glisser dans l'abîme, puisque la chrysalide placentaire a disparu. Le processus du mot larvé est la condition *sine qua non* de chaque transformation vers le langage essentiel. La voix poétique revient, avivée, pour rehausser la créature qui est sortie de la chrysalide. L'enfant qui parcourait l'espace-temps métaphorique en compagnie du tigre est devenu une statue miniature, à l'échelle de ce qu'est devenue la résistance:

“Entonces fue cuando encontré
un niño de piedra en la gaveta.”

Chaque fragment du souvenir de cette résistance est maintenant sous contrôle. Indifférent à l'agression extérieure, l'enfant se balance doucement dans une eau intime, il symbolise à ce moment-là, la totalité du langage poétique ainsi que sa corporalité:

“la oscuridad de la placenta lo seguía filtrando
y se movía con el oído sobre la marea,

acompañado como las estrellas de mar.”

Finalmente, le poème tend à l’extase, mue par des références imaginaires multiples et la présence du scarabée signifie alors deux choses:

“La pelotilla, relacionable minuciosa,
entre el arador y las nubes,
se escurre como el agua pequeña
en exceso de tierra informante.”
“equivalencias del escarabajo pelotero”.

D’abord la semence déposée dans une petite boule qui roule en imitant la course de la terre et du soleil et puis ce qui est engendré par soi-même. La boule est la matérialité de la profondeur et de la puissance de l’amorphe dans l’air. C’est un lieu comme le processus interne qui permettait, précédemment, à la lumière de naître et de perdurer. De plus, cette boule qui est «pleine» de terre contient les germes d’identité informante. La première sensation de vie laisse exploser un élan de couleurs, toujours reliée à la victoire sur la distance, et qui annonce la légitimité du crabe, présent au début de toute lutte⁸⁵.

L’abondance des couleurs, des parfums et de la lumière montrent l’accomplissement de la victoire. Tel un vainqueur, la boule s’octroie l’éclosion d’une incandescence ou encore syndérèse de vie qui débouche sur la corporalité de la poésie. Le sel, enfin, joue le rôle du maître de feu jusqu’à la culmination de la naissance de l’enfant-poème:

“la luceta en cornucopia
de flores y luces triangulares,
parto del cangrejo estelar,”
“La luz y su diversificado roto

⁸⁵ José, Lezama Lima, *Obras Completas*, O. C., p. 294: «... páginas del Popol Vuh... un gigante a vencer... Zicpaná pierde la partida con el cangrejo en su cueva.»

cae en la gaveta”

“La fundamentación del fuego es la anchura,
la esparcida sal suelta en colores,
en un punto toca lo estelar.
Todo va hacia el turbión,
los fragmentos no podrán alzarse
con el botín ni con el instante
del pestaño al bañarse en el agua solar.”

Au sein de ces mouvements l'axe à partir duquel tout converge demeure stable même s'il y a plusieurs identités. De la goutte, du point, jusqu'à l'œil le cercle minimum est l'instant furtif de l'apparition de la poésie et il chemine exactement comme le ferait le feu vers la surface et la verticalité:

“En el remolino el ojo empieza
en el vértice que raspa terrenal
y después el ojo se aposenta
en la anchura estelar y salta,”

C'est pour cela que le poète avoue que le véritable œil de la spirale se présente sous les mêmes traits que le feu, la différence demeure dans l'apparence:

“El fuego y el remolino son iguales,
pero nos llegan con máscaras diferentes.”

Le feu est puissant même s'il peut être dompté dans sa force, mais les volutes de la spirale le dominant en quelque sorte. La louange au feu sert à alimenter la dernière épreuve du langage poétique, le feu doit se figer par une lente cuisson. La fixité «la Fijeza» de ce langage est l'épreuve finale, mais le processus échoue. En effet, la nuit et la mort déversent leurs ailes déployées, grosses d'illusions:

“la hipócrita calipílica de alas negras”

Un jeu infantile achève l'expérience comme si le poète se moquait de lui-même:

“la mica de Micaela”

Seul le scarabée pris à son propre jeu semble continuer à jouer. L'évanescence de l'expérience s'achève dans le plaisir puéril d'un jeu:

“tonto Toto, Toto total.”

Véritable festin du langage, le poème offre une victoire sur la distance qu'il faut parcourir pour rejoindre le poème. Ce poème déroule la réalisation de ce processus. Il contribue, par ailleurs, à éclairer quelques énigmes de la pensée lezamiennne. Il offre surtout une autonomie que les mots utilisent comme s'ils étaient maîtres du chemin qui mène à la poésie. De fait, les métaphores décrivent tant l'espace que l'intériorité du message poétique. Le problème qui demeure est que la victoire est de courte durée pour que le poète s'en satisfasse. Néanmoins, il a libéré les mots d'une manière inattendue, puisqu'il semble que ces mots ont émis le désir de la condition de leur liberté et ont œuvré à leur devenir. Dans leur aspiration, les mots sont parvenus à se libérer de leur épaisseur et ont manifesté alors une intimité surprenante. Tout cela façonne l'émission d'un signal essentiel, celui du langage poétique.

Bibliographie

De José Lezama Lima

Essais:

Lezama Lima, José, *La dignidad de la poesía*, ed. Versal, Barcelona, 1989.

....., selección y prólogo de Ortega Julio, *El reino de la imagen*, ed. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.

....., *La cantidad hechizada*, ed. Juglar, Madrid, 1974, 301 p.

....., *Esferaimagen, Sierpe de Don Luis de Góngora, las imágenes posibles*, ed. Tusquets, Cuadernos Marginales 4, Barcelona, 1970 et 1979.

....., "Rene Portocarrero y su eudemismo teológico", *Nadie Parecía*, N°7, Cuaderno de lo bello con Dios, Habana, marzo-abril 1943.

....., selección y prólogo de Ciro Bianchi Ross, *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, Habana, 1981.

....., *las eras imaginarias*, ed. Fundamentos, 2°ed., Madrid, 1982.

Poésie:

Lezama Lima, José, *Fragmentos a su imán*, prólogo de Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo, ed. Lumen, Barcelona, 1978.

....., *Poesía completa*, ed. Letras Cubanas, Habana, 1985.

....., *Poesía completa*, ed. Aguilar, Madrid, 1988.

Roman et Conte:

-, *Paradiso*, ed. Cátedra, Madrid, 1980, 653 p.
....., *Oppiano Licario*, ed. Alianza Tres Era, Madrid, 1977, 1983.
....., *Juego de las decapitaciones*, ed. Montesinos, Barcelona, 1984.
....., *Relatos*, alianza editorial, Madrid, 1987.

Anthologie:

Lezama Lima, José, *Antología de la poesía cubana*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, Cuba, 1965.

Ceuvre complète:

-, *Obras Completas*, ed. Aguilar, México, 1975, (tomo I, 1280 p, tomo II, p. 1144).

Bibliographie générale et critique:

- Alvarez Bravo, Armando, «Orbita de Lezama Lima», *Voces*, n°2, ed. Montesinos, Barcelona, 1982.
Anónimo, trad. Recinos Adrián, *Popol Vuh*, Fondo de cultura Económica, col. Popular, México, 1988.
Aromatico, Andrea, *Alchimie, le grand secret*, coll. Découvertes Gallimard, N°102, Paris, 1995.
Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, éd. Stock, Paris, 1931, 1992.
Benassy-Berling, Marie-Cécile, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz, la femme et la culture XVIIème siècle*, éd. hispaniques, publications de la Sorbonne, coll. Thèses, Paris V, 1980.
Bianchi Ross, Ciro, *Imagen y posibilidad, recopilación de ensayos periodísticos de José Lezama Lima*, ed. Letras cubanas, La Habana, 1981.
Blaise, Pascal, «La perpétuité» chapitre IX, *Pensées*, éd. Romaldi, Paris, 1943 .

- Dalí, Salvador, *Journal d'un génie, Cahiers des années 52 à 63*, éd. Gallimard, Paris, 1996, 1999.
- Díaz Martínez, Manuel, «Lezama Lima crítico de nuestra poesía», *Bohemia* (2), Habana, 1966, pp. 26-27.
- Eliade, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, éd. Flammarion, Paris, réed. 1977.
-, *Mythes, rêves et mystères*, éd. Folio Gallimard, Paris, réed. 1996.
- Fernández Sosa, Luis, *José Lezama Lima y la crítica anagógica*, ed. Universal, Miami, 1977.
- González Cruz, Ivan, selecc. y pról., *Fascinación de la memoria, Textos inéditos de Lezama*, ed. Letras Cubanas, la Habana, 1994.
- González-Quevedo Valhuerdi, R.M., «Teilhard y Lezama: 'La cifra perdida' y Teilhard y Lezama: Teología poética», ed. *Vivarium*, Habana, 1995.
- González, Reynaldo, *El ingenuo culpable*, ed. Letras Cubanas, Habana, 1988.
- Hegel, G.W.F., *La raison de l'histoire*, UGE, éd. 10/18, Paris, 1965.
- Llópiz Cudel, Jorge Luis, *Notas para los cuentos de José Lezama Lima*, extracto de la tesis doctoral, Habana, 1985, y en Casa Editorial Abril, la Habana, 1994.
- Molinero Virginia, Rita, *El hechizo de la búsqueda*, Playor, Madrid, 1989.
- Paz, Octavio, «Tradición y ruptura», *Los vanguardismos en la América Latina*, serie Valoración Múltiple, ed. Casa de las Américas, Habana, 1970.
- Pelegrin, Benito, «Approche d'un continent vierge, II, Errance, désespérance du sens», *Démarches poétiques et linguistiques, travaux du CIERC*, Université de St Etienne, 1977.
- «Análisis de la sustancia sonora y musical : Approche d'un continent vierge, III, L'approche musicale de la poésie *Sonetos Infieles*», *Démarches poétiques et linguistiques, travaux du CIERC*, Université de St Etienne, 1977.

- Prats Sariol, José, «El curso délfico», N°16, ed. Letras Cubanas, Habana, oct-dic, 1990.
- Rensoli, Lourdes et Ivette Fuentes, *Lezama Lima: una cosmología poética*, ed. Letras Cubanas, Habana, 1990.
- Rodríguez, Julio Luis, *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, ed. Fundamentos, N°90, Madrid, 1984.
- San Agustín, «Libro Undécimo», *Confesiones*, ed. Clásicos Universales Planeta, Barcelona, 1993.
- Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1956.
- Seguin, Marie-Christine, «El poema *Rapsodia para el mulo* como microestructura del sistema poético de Lezama Lima», *Revista del Centro Arquidiocesano de Estudios, Vivarium*, La Habana, 1996, p.14-22.
-, «Emergence d'une identité culturelle à l'époque de la 'République médiatisée : *Bahía de la Habana* convertie en une «fête silencieuse» pour une clameur innégalee dans la poésie de José Lezama Lima», *Hesperia, Anuario de filología hispánica*, 2000, Vigo, III, p. 83-96.
-, *Des motifs pour dire les quatre éléments dans la poésie complète de José José Lezama Lima*, thèse de III°, Septentrion, Presses universitaires de Lille, Lille, 2001, 575 p.
-, *José Lezama Lima, poète des 4 éléments*, préface d'Ivan Cruz Gonzalez, Harmattan, Paris, 2005, 180 p.
-, «El fulgor del fetiche, una reminiscencia de la cantidad hechizada lezamiana: Estudio crítico y comparativo del homenaje a Lezama Lima» en «El sentido irisado Leyendo *Paradiso* de Lezama Lima», por Maximino Cacheiro Varela, *Revista Academia del Hispánico*, Vigo, 2010, p. 63-89.

-, «Rhapsodie pour un mulet ou le destin incontournable de l'Art poétique», Actes du Colloque "Chemin, Cheminement", Institut Catholique Toulouse, version numérisée sur CD audio aux *Presses Universitaire de l'ICT*, col. *Interlignes*, Toulouse, 2012.
- Védrine, H., «Microcosme et macrocosme», *Encyclopedia Universalis*, Tome X, Paris, 1978.
- Xirau, Ramón, «Lezama Lima o del fideísmo poético», *Diálogo de México*, 13-1 enero-febrero, México, 1977.

