



**HAL**  
open science

**“ Exoticos et extraneus: le paradoxe d’un cheminement vers les profondeurs de la voix humaine dans Entrada en materia de José Angel Valente. ”**

Idoli Castro

► **To cite this version:**

Idoli Castro. “ Exoticos et extraneus: le paradoxe d’un cheminement vers les profondeurs de la voix humaine dans Entrada en materia de José Angel Valente. ”. Philippe Meunier. De l’Espagne “orientale” aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l’exotisme, PUSE, pp.257-270, 2010, Cahiers du GRIAS. hal-03905061

**HAL Id: hal-03905061**

**<https://hal.science/hal-03905061>**

Submitted on 3 Feb 2023

**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.

Copyright

Collection « Voix d'ailleurs »  
Études Ibériques



*De l'Espagne orientale  
aux représentations ibériques  
et ibéro-américaines  
de l'exotisme*

Sous la direction de  
Philippe Meunier



Publications  
de l'Université  
de Saint-Etienne

## Exoticos et extraneus: le paradoxe d'un cheminement vers les profondeurs de la voix humaine dans *Entrada en materia* de José Angel Valente

Idoli Castro

D'après Pedro Aullón de Haro, José Ángel Valente est l'un des premiers à réintroduire, après la longue nuit du franquisme, le genre bref du haïku, notamment à partir des années 70 dans des recueils comme *Breve son*: « El autor de jaiku más relevante a considerar en esta investigación es sin duda José Ángel Valente<sup>1</sup>. » Cet appétit pour ce qui est autre et extérieur à l'espace péninsulaire surgit progressivement dans son œuvre, et ne se limite pas à l'introduction d'une forme. La culture d'Extrême-Orient n'en représente certes qu'une modalité, mais imprègne à la fois sa pensée et sa pratique de la langue. Ce goût pour l'étrange se traduit de façon implicite dès ces premiers recueils, sous la forme d'un questionnement sur l'élément étranger dans un contexte historique prégnant.

Cette voix, curieuse de voix non espagnoles, opte pour une démarche assez paradoxale. Les mots *exoticos* et *extraneus* partagent le préfixe *ex-* qui implique l'idée de « sortir » ou bien celle de « se situer en dehors, hors de ». Or, dans la poésie de Valente, nous percevons le mouvement inverse, que transcrit parfaitement le titre de l'anthologie *Entrada en materia*: il ne s'agit pas « d'aller vers » mais « d'entrer dans » ... la matière, cette matière qui se présente d'emblée comme exotique, puisqu'elle participe de la profondeur, de ce que l'on ne peut cerner, ce qu'il faut explorer et de l'origine de toute chose.

### L'enjeu du verbe *entrar*

Il nous semble indispensable de revenir sur le double sens du verbe « entrer » afin d'esquisser quelques éléments de problématique. Dans son

---

1. Pedro Aullón de Haro, *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Madrid, Hiperión, 2002, p. 153.

acception la plus concrète, ce verbe apparaît comme synonyme de « pénétrer à l'intérieur de », synonymie utilisée dans le poème « Territorio » : « ahora entramos en la penetración<sup>2</sup> ». Le terme « pénétration » dérive de *penitus*, « dans les profondeurs », et contribue ainsi à dupliquer le mouvement, comme pour l'approfondir, le prolonger et l'enraciner dans la matière. L'expression « entrée en matière » peut également s'employer dans le sens plus abstrait de « commencer à parler du sujet ». Cela correspondrait donc à une façon de dire que nous allons enfin parler de l'essentiel, sans détour. Or, dans la société espagnole des premiers recueils, préoccupée par un contexte politique et littéraire ancré dans les circonstances, faire rejaillir l'essence de chaque chose apparaissait déjà comme une démarche quelque peu « exotique » (dans l'acception la moins flatteuse du terme).

L'action d'entrer suppose, en outre, la présence d'une voix humaine qui l'accomplisse et assume sa présence corporelle engagée dans une nouvelle forme d'habiter le monde, une ex-optique (comme enjeu de l'insertion d'éléments exotiques) telle que l'explique François Jullien :

« Exotique » dit la fascination de la distance, générant complaisamment de la différence. L'*ex-optique* fait l'inverse: elle produit un dispositif qui, à partir d'un dehors, comme de Chine regardant l'Europe et réciproquement, fait travailler l'écart des cultures pour mettre au jour leurs ressources - leur donnant ainsi à dialoguer dans une commune intelligence<sup>3</sup>.

Cette ex-optique constituerait donc le véritable engagement, celui d'un lyrisme qui progressivement se « décentre », de soi-même, du territoire espagnol, du présent historique. Dans l'œuvre de Valente, la voix poématique se meut précisément à contre-courant, contre toute idée de rentabilité du poète tel que le ferait un poète pressé à l'image d'une célèbre formulation de Blas de Otero: « escribo como escupo ». Dans le poème « Poeta en tiempo de miseria », Valente nous dépeint un tel poète: « [habla] de prisa. / [...] sin oír ni ver ni hablar. / [...] como el que huye, / emboscado de pronto entre falsos follajes / de simpatía e irrealidad<sup>4</sup> ».

Tout en assumant une première personne au singulier et délibérément subjective qui tente de se délester du poids d'une collectivité anonyme, la voix poématique adopte ce processus de « décentrage » qui contribuera à la connaissance (et non plus à la communication) que doit entreprendre la langue poétique. Par « un mouvement d'approfondissement et de tâtonnement », le poème devient « connaissance se faisant » d'un « matériel d'ex-

2. José Ángel Valente, « Territorio », *Interior con figuras* (1973-1976), dans *Entrada en materia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 159. Les poèmes cités ultérieurement seront extraits de cette anthologie.

3. François Jullien, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006, quatrième de couverture. C'est nous qui soulignons.

4. José Ángel Valente, *La memoria y los signos* (1960-1965), *op. cit.*, p. 96.

périence préalablement inconnu<sup>5</sup> ». La véritable utilité de la poésie ne résiderait plus dans la dénonciation stérile (car purement idéologique et rhétorique) d'un contexte politique immobile et par trop connu : « un poeta debe ser más útil / que ningún ciudadano de su tribu. / [...] La poesía ha de tener por fin la verdad práctica<sup>6</sup>. » Cette « pratique » va notamment avoir une application immédiate dans le langage, dans une remise en question de la langue se faisant étrangère à elle-même (l'étrangeté ne provenant point d'une apparition extérieure mais d'un processus volontaire et intrinsèque).

Il importe de rappeler, pour clore ces quelques éléments de problématique, que l'entrée ne doit pas être réduite à un mouvement. Le mot renvoie également au lieu par lequel nous entrons, lieu de passage ou seuil entre deux espaces, celui de l'extérieur et celui de l'intérieur. La voix, mais également chaque poème, constituent une entrée, le commencement d'un lieu inconnu que le poète nomme ici « matière » ; ils guident nos premiers pas dans l'exploration et la découverte de cette matière étrange.

Le titre de l'anthologie implique donc un mouvement qui va régir toute la poétique de Valente. Cette poétique, non prisonnière d'une génération, se construit sur le mode de la transition, dans la mesure où elle adopte une manière d'être-au-monde, au langage... vouée au changement et au passage : *caminando* et *esperando*.

### Un processus de délocalisation

Comme nous l'avons suggéré auparavant, l'exotisme ne se réduit pas à l'apparition de l'élément d'étrangeté : il se manifeste, dans l'œuvre de Valente, tel un cheminement lent, une disposition, une sensibilité qui va se développer, une voie et une voix qui s'ouvrent de façon progressive. Paradoxalement, cette atmosphère « exotique » ne naît pas d'un rapport à l'autre étranger et extérieur à soi. Elle procède, au contraire, d'un désir d'échapper à l'autre immédiat, contigu à soi et trop identique à soi, à cet extérieur circoncentriel « excessivement » hispanique. Il ne s'agit pas d'une vision européo-centriste ou hispano-centriste d'un ailleurs : l'exotisme va se révéler comme ce qui est de plus proche et intime, car la voix étouffe dans l'ici et maintenant espagnol, dimension dans laquelle règne le cliché. En revanche, ce qui appartient à un ailleurs semble dépourvu de cliché, et s'avère être le lieu de l'essence, de la singularité acceptée et assumée. De

5. José Ángel Valente, « Conocimiento y comunicación », dans *Las palabras de la tribu* : « todo poema es pues una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo... Porque todo poema es un conocimiento haciéndose. », Barcelona, Tusquets editores, 1994, p. 22.

6. José Ángel Valente, « Segundo homenaje a Isidore Ducasse », *Breve son* (1953-1968), *op. cit.*, p. 116.

## Idoli CASTRO

la sorte, les éléments que l'on pourrait rattacher à de l'exotisme (car procédant d'une civilisation non occidentale) deviennent familiers. Les portes de l'exotisme ouvriront celles d'une intériorité, où la voix coïncidera avec elle-même.

Valente publie ses premiers recueils vers 1955, date importante pour la poésie du réalisme social dû à la publication de *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero et *Cantos iberos* de Gabriel Celaya. Certes, nous percevons l'ombre du franquisme dans les poèmes de Valente, mais il entreprend très tôt une lente transmutation (qui sera prolongée par les *novísimos*). Il ne va pas refuser la réalité de l'Histoire espagnole, mais le fait qu'elle s'impose comme matière superficielle, simple circonstance nationale et thématique sans cesse répétée. Il n'en conserve que l'esprit, son substrat purifié et incarnation d'une histoire humaine et universelle, au-delà de l'Espagne. Désormais, la réalité ne doit plus commander à la poésie: c'est la poésie qui va vers la réalité et pénètre sa matière pour ne plus se contenter d'en être qu'un reflet extérieur. Rappelons les propos du poète à ce sujet: « El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella<sup>7</sup>. »

Valente semble partager avec les poètes du réalisme social les préoccupations autour du lieu; Vicente Aleixandre expliquait dans son essai de 1955, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, « que le chant de l'homme » devait être « situé »: « localizado en un tiempo, en un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios ». Toutefois, l'obsession de Valente pour le lieu s'accroît d'autant plus que son mode d'être, de *estar*, vacille et manque de détermination. Dès les premiers recueils, nous passons de l'obsession pour un espace patriotique présent dans de nombreux titres de recueils de l'époque (*Que trata de España* de Blas de Otero, *España pasión de vida* de Eugenio de Nora, *Canto a España* de José Hierro), à l'obsession pour le lieu. Dans le poème « El espejo », le titre traduit l'illusion qui règne dans l'Espagne de l'époque et laisse présager l'éloignement d'une réalité authentique. Dès les premiers vers, nous assistons à une dislocation qui entraînera une délocalisation entre la première personne et le corps qu'elle regarde dans le miroir.

Hoy he visto mi rostro tan ajeno,  
tan caído y sin par  
en este espejo.  
[...]  
Pero ahora me mira - mudo asombro,  
glacial asombro en este espejo solo -

---

7. *En torno a la obra de José Ángel Valente*, sous la direction de Jacques Ancet, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 10.

y ¿dónde estoy –me digo–  
y quien me mira  
desde este rostro, máscara de nadie<sup>8</sup>?

Le corps devient un être étranger, impossible à connaître pour la première personne (« Está duro y tan otro con sus años /.../ su costumbre sin fe, sólo costumbre »), et empêtré dans ses habitudes<sup>9</sup>. L'ultime pulsation de vie se trouve reléguée à un espace et à un temps lointains (« aún latía / un ser allí »), profondeurs (« con madre al fondo ») vers lesquelles la voix s'achemine (« Me he puesto a caminar »), même si elle finit par être contaminée par le vide qu'elle regarde<sup>10</sup>.

L'obsession pour le lieu s'amplifie, lorsque ce dernier est envahi par une identité fondée sur la répétition du Même, de l'*idem*, qui soumet l'individu à une identification forcée avec une collectivité. Nous retrouvons ces préoccupations au sujet du lieu dans les écrits théoriques. Dans *Las palabras de la tribu*, Valente dénonce une patrie qui « absorbe et annule le lieu » :

[...] la impuesta noción de patria en vez de ser más universal lo es menos y en vez de realizarnos nos desrealiza. [...] El lugar no tiene representación porque su realidad y su representación no se diferencian. El lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no. Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota para fomentar la universalidad<sup>11</sup>.

Il parle également, en mentionnant María Zambrano, de « la *dis-location* ou perte de la notion de lieu dans la modernité », liée « à l'aversion propre aux dits *réalismes* envers ce qui est concret<sup>12</sup> ». Puis il précise : « el sentimiento del lugar, la vinculación al lugar, la no *dis-locación* del cantor es nota determinante de la poesía japonesa preclásica y clásica<sup>13</sup>. » Il faut donc sortir, se décentrer de la patrie pour retrouver le lieu où l'individu, non soumis à la répétition d'un idéal collectif, puisse s'exprimer et récupérer les mots en toute liberté, après les avoir perdus<sup>14</sup>. En effet, enfermé dans une poésie du quotidien et des circonstances, la voix cesse d'être une arme et devient inaction : « Aquí pronuncio / la palabra que nunca / moverá una montaña<sup>15</sup>. »

Lorsque l'individu n'a plus de poids dans l'histoire et n'a plus de prise sur elle, il tente de s'accrocher à quelque chose de plus stable tel l'espace.

8. José Ángel Valente, « El espejo », *A modo de esperanza* (1953-1954), p. 54: c'est nous qui soulignons.

9. *Idem*

10. *Idem*

11. José Ángel Valente, « El lugar del canto », *op. cit.*, p. 30.

12. *Idem*

13. *Ibid.*, p. 31.

14. Cf José Ángel Valente, « Perdimos las palabras », *Breve son*, p. 110.

15. José Ángel Valente, « Odio y amor », *A modo de esperanza* (1953-1954), p. 58.

*Idoli CASTRO*

Mais, lorsque cet espace est occupé par la notion rhétorique et vide de patrie, il faut trouver un lieu autre.

### **L'engagement envers le réel : un citoyen du monde**

Dans ce détachement envers la patrie qui rend le lieu problématique et la coïncidence de la voix avec ce dernier difficile, il s'agit de s'engager envers la réalité et non la surface de son contexte. Plus qu'un processus politique, il s'agit là d'un processus esthétique fondamental, car il implique aussi un renouvellement éthique. Les propos de Valente, dans *Las palabras de la tribu*, nous le confirment :

La adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de la obra literaria. [...] Parecen los poetas más preocupados por vocear ciertos temas que por descubrir la realidad de que esos mismos temas pueden ser enunciado ideológico. Es curioso que una promoción de escritores que pretende orientarse hacia el realismo corra de ese modo un riesgo cierto de irrealismo o formalismo temático. [...] Por eso, mucha de la poesía que se escribe entre nosotros carece de esa raíz última de necesidad que da existencia al estilo: la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad. Y sólo de esa raíz o ley que hace de la realidad centro y destino único del acto creador nace la poesía verdadera<sup>16</sup>.

Ce compromis envers le réel implique avant tout une entrée dans sa matière. L'attention portée à la matière rejoint la démarche des peintres de l'art informel, empreints eux-mêmes de philosophie extrême orientale que Valente révèle dans son approche de l'œuvre de Tàpies : « lo activo y lo pasivo se fecundan y el yin y el yang se encuentran<sup>17</sup> ». Le titre de l'anthologie renvoie explicitement au poème « Cinco fragmentos para Antoni Tàpies » : « Entrada radical en la materia, contemplación de la materia, la obra de Tàpies niega por su naturaleza misma toda ruptura entre espíritu y materia<sup>18</sup>. » L'intérêt de cette peinture ne porte plus sur la figure, trop facilement reconnaissable et aux prises avec une réalité référentielle et circonstancielle. S'abstraire devient, pour tout artiste, un acte de survie afin de sauver son art. Le poète suit alors la démarche du peintre et approfondit la matière langagière, car « dans la poésie, il y a peinture ; dans la

16. José Ángel Valente, « Tendencia y estilo », *op. cit.*, p. 28-29 : c'est nous qui soulignons.

17. José Ángel Valente, « Cinco fragmentos para Antoni Tàpies », dans *Material memoria* (1979), p. 176.

18. *Ibid.*, p. 175 : c'est nous qui soulignons.



peinture, il y a poésie<sup>19</sup> ». Cette célèbre phrase de Su Dongpo, grand lettré de la dynastie des Song, ne doit certes pas être généralisée, parce qu'elle s'appliquait à un texte précis en relation avec une peinture de Wong Wei. Cependant, ces deux arts « partagent les mêmes images » et bien qu'ils ne soient pas identiques, « ils se rapprochent quand ils veulent transcender leurs limites » : la poésie qui de par un langage trop abstrait tente de se faire visuelle, et la peinture qui prisonnière de ses limites suscite le mouvement par les rythmes<sup>20</sup>.

La voix poématique de Valente, à l'instar de la peinture de Tàpies, aspire à la corporéité, au concret, attachée davantage au détail qu'à un sens global et unique, soucieuse du fragment, du singulier et non plus du collectif. Elle se veut libre de ne pas imiter, de ne pas dépeindre une réalité en perte de valeurs humanistes, et se risque à subvertir cette réalité en la pénétrant. Le poète applique à son propre art ce qu'il décrit chez le peintre : « El cumplimiento de la obra (como sucedía en el saber antiguo de la alquimia) es tanto un proceso interior como el ejercicio visible de un arte. Porque el movimiento hacia el centro de la materia es también un movimiento hacia el centro de la interioridad<sup>21</sup>. » Cette attention au mouvement participe pleinement des fondements de la philosophie chinoise du Dao : l'artiste se doit « d'épouser le mouvement spontané de la nature » et « confondre sa propre activité avec celle du Dao », c'est-à-dire avec « le cours ininterrompu du réel qui procède par alternance au sein d'une polarité<sup>22</sup> ». Dans la réalisation de son geste « visible », l'artiste se conforme au geste de la nature, en une interaction permanente entre moi et le monde.

Entrer dans la matière en poésie c'est avant tout pénétrer la matière du signifiant, signifiant contaminé par le vide d'une société modelée par le franquisme ; on comprend, dès lors, que cette démarche esthétique implique également une éthique. Le signe constitue l'élément fondamental : il signale, avant même de signifier quelque chose, avant même de spécifier et d'enfermer le réel dans des codes « logiques » : « oscura señal de la sumergida infinitud del sentido o del fondo<sup>23</sup> ». La poésie de Valente, soucieuse de la valeur « indicielle » du signe, perdue avec le logos aristotélicien, maintient ce geste du signe qui va vers le réel sans le scinder comme le fait le logos occidental<sup>24</sup>. Toutefois, cet approfondissement

19. Cf Florence Hu-Sterk, *La Beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise*, Paris, éd. You-Feng, 2004, p. 73.

20. *Idem*

21. José Ángel Valente, « Cinco fragmentos para Antoni Tàpies », *op. cit.*, p. 175 : c'est nous qui soulignons.

22. Cf Rainier Lanselle, « De l'indirect comme source d'effet (la tradition chinoise) », dans *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 30 et 21.

23. José Ángel Valente, « La piedra y el centro », *La piedra y el centro (1980-1982)*, p. 192.

24. Cf François Jullien, *op. cit.*, p. 28.

## Idoli CASTRO

demeure souvent difficile, comme l'énonce le poème « No puede a veces » : « Tiene la noche ríos, / avenidas que arrastran / una espesa materia / dolorosa y ardiente. / Y la memoria, / irreparable, hunde su raíz en lo amargo<sup>25</sup>. » Pour redécouvrir la vocation première de la parole, comme « indication et cohésion-harmonie avec le monde », pour la délester du règne de la « parole déterminante-discriminante et devenue intégralement sémantique », Valente se ressourcé dans un ailleurs qui, au delà de son exotisme, s'avère être originel<sup>26</sup>. Rappelons qu'en Espagne, la poésie avait cessé d'être le refuge de cette parole-harmonie, comme elle l'avait été jusqu'à présent en Occident<sup>27</sup>.

Ce travail de la matière ne procède pas seulement d'un créateur extérieur, mais d'une langue qui réclame elle-même plus d'attention ; consciente d'être une langue institutionalisée, elle feint de dire quelque chose qui n'est, en réalité, qu'un silence néfaste. Citons ces quelques vers du poème « Como una invitación o una súplica » :

Tengo ahora el silencio,  
las ajenas palabras y las propias palabras,  
las normas respetables a que ellas pertenecen  
con solemnes sombreros enlutadas  
y un gesto admonitorio y cruel<sup>28</sup>.

Ces mots souffrent précisément d'appartenir à un monde dans lequel ils ne se reconnaissent pas. Dans le même poème, la sixième strophe est explicite :

En vano vuelven las palabras,  
pues ellas mismas todavía esperan  
la mano que las quiebre y las vacíe  
hasta hacerlas ininteligibles y puras  
para que de ellas nazca un sentido distinto,  
incomprensible y claro  
como el amanecer o el despertar<sup>29</sup>.

Tandis que les poètes antérieurs ne s'occupaient pas du sort des mots, utilisant un langage quotidien compréhensible pour l'« immense majorité », ici les mots sollicitent plus d'attention, comme si la poésie ne voulait plus être utilisée comme simple instrument de communication.

25. José Ángel Valente, *La memoria y los signos*, p. 101.

26. François Jullien, *op. cit.*, p. 31.

27. *Idem* : « Il me paraît clair que, sous le règne établi d'une parole déterminante-discriminante et devenue intégralement sémantique, cette autre vocation de la parole, une fois délaissée par la philosophie, s'est réfugiée en Europe du côté de ce qu'il est convenu d'appeler la « poésie ». De là, d'ailleurs, l'inconsistance dans laquelle, enfouie sous cet écartèlement du philosophique et du poétique, devait demeurer en Occident la « sagesse ».

28. José Ángel Valente, *La memoria y los signos*, p. 99-100.

29. *Idem* : c'est nous qui soulignons.

Cette dernière exige une rupture, rupture dans son propre corps. Elle veut être in-com-préhensible, pour ne pas être possédée, aux prises avec (*cum-prendere*). Comment sortir d'un système établi, d'une norme, si ce n'est en devenant étrangère, en se faisant exotique, « bizarre » pour ne plus appartenir à cette civilisation qui systématise, qui se plaît à faire entrer les mots dans un moule. En fin de compte, ce qui manque (*extrañar*) à ces mots, c'est précisément une dose d'étrangeté.

Or, pour accueillir cet étrange en soi, il est nécessaire de faire le vide, comme nous y invite le poème « Noche primera<sup>30</sup> ». La voix ne se contente plus de nous décrire le vide qui l'entoure, mais nous convie à faire le vide volontairement. Cette importance du vide, comme principe de création, est fondamentale dans la pensée chinoise; cette idée mûrit et se met en place progressivement dans l'œuvre de Valente: « ciégalo hasta que nazca en él el poderoso vacío<sup>31</sup> ». Créer son propre néant s'avère être la condition de la création poétique, mais aussi de la création de l'homme nouveau. Étymologiquement, Corominas nous rappelle que *nada* provient de *nacer*. De plus, le mot *vacío* admet une acception positive puisqu'une place vide représente avant tout une place libre d'accueillir quelque chose de nouveau.

### « El lugar del centro » : le paradoxe d'un centre sans lieu propre et en perpétuel mouvement

La thématique du « centre », récurrente dans l'œuvre de Valente, ne coïncide pas avec la notion de patrie mais avec celle d'un lieu immanent et continu, qui ne se laisse pas contraindre ni entraver par un langage qui le fixerait. Dès lors, comment y accéder si ce n'est par un détour qui entretienne l'écart?

Tout d'abord, il importe d'insister sur ce « fond d'immanence inépuisable » que constitue le lieu et qui, paradoxalement, ne possède pas de lieu propre<sup>32</sup>. À la fois partout et nulle part, il ne se laisse appréhender que par les « indices » qui s'inscrivent dans ce que Valente nomme *materia*, c'est-à-dire « lo más interior del alma de la vida » dira le poète en citant Novalis<sup>33</sup>: « En el punto de llegada (o en el de partida para el antiguo saber) la materia es la materia-espíritu, la piedra neumática de los alquimistas o la piedra en la que “duerme una imagen”<sup>34</sup> ». Valente réactive des savoirs « insolites » (*in-solere*), que les « habitudes » de la raison ont rejetés ou nomenclaturés en une science moderne; il entoure, au regard des non-

30. José Ángel Valente, *A modo de esperanza*, p. 57.

31. *Idem*

32. Rainier Lanselle, *op. cit.*, p. 33.

33. José Ángel Valente, « Cinco fragmentos para Antoni Tàpies », *op. cit.*, p. 175.

34. *Idem*

initiés, cette matière de mystère. Il ranime ainsi des pratiques autres, aux parfums exotiques parce que venues d'ailleurs et surtout d'un autre temps. En effet, est-il encore possible de nos jours d'être exotique, dans une société où règne un discours dominant qui fragmente la réalité, la compartimente pour mieux la contrôler, pour la rendre chaque jour plus proche et directement accessible, sans le moindre effort? Réveiller l'image qui dort en chaque pierre, en chaque parcelle de notre terre, tel est le pari du poète. Cette image, empruntée à Nietzsche, évoque les principes de formation des caractères de l'écriture ancestrale chinoise dont l'invention repose en partie sur « la pensée par image<sup>35</sup> »:

À force de mémoriser consciemment et inconsciemment les caractères inventés par la pensée par images, les Chinois ont développé la pensée par correspondance. Chaque chose renvoie à une autre qui peut être non seulement identique mais aussi complémentaire. L'auteur du premier dictionnaire étymologique de la langue chinoise, Xu Shen des Han, n'a-t-il pas écrit: « L'écriture (*shu*) n'est pas autre chose que la ressemblance (*ru*)<sup>36</sup>. »

Ce principe de ressemblance instaure un rapport fondamentalement poétique au monde et non pas un rapport fondé sur une logique de cause à effet<sup>37</sup>. Guidé par une pratique de l'analogie entre diverses réalités, il nous rappelle, en ce sens, les correspondances baudelairiennes. De plus, ce principe aide à mieux appréhender ce lieu fondé sur l'indétermination: dépourvue de limites distinctes, la notion de lieu révèle une intercorporéité de la matière. La voix du poète, qui résonne depuis les profondeurs, *voz desde el fondo*, devra se contenter de « signaler », de se laisser traverser, comme corps transparent, par cette matière:

Yo hablaba debajo de tu cuerpo,  
cubierto por tu cuerpo,  
cubierto por la altura de tu cuerpo desnudo.

Las palabras formaban  
más allá de tus hombros,  
al tocar el nivel opaco de la vida,  
transparentes burbujas.

Nada significaba  
su pura luz, transparencia o señal  
del fondo sólo<sup>38</sup>.

35. Florence Hu-Sterk, *op. cit.*, p. 3.

36. *Ibid.*, p. 3-4: c'est nous qui soulignons.

37. *Ibid.*, p. 4: « Ainsi, alors qu'en France on entraîne les enfants à la logique avec un jeu de cause à effet du type "pigeon-vole", en Chine, il existe un jeu similaire qui exerce la pensée par correspondance. Au mot "montagne", l'enfant doit répondre "eau". Aux mots "vent printanier", il répondra "pluie d'été", etc. »

38. José Ángel Valente, « Voz desde el fondo », *Interior con figuras* (1973-1976), p. 162.

Le lieu s'inscrit donc avant tout dans une matérialité qui rend possible cette intercorporéité. Pour coïncider avec le lieu, la voix entreprend un cheminement à travers la matière (notion voisine de la Chair de Maurice Merleau-Ponty) : cheminement à travers la chair de son propre corps certes, celle du corps du monde également. Cette intercorporéité se manifeste pleinement dans le recueil *Fulgor*, écrit en 1984, lorsque le corps collectif espagnol s'ouvre pleinement au monde qui l'entoure. Le recueil apparaît alors comme un moment de révélation, en écho au titre qui illumine le sens. Dans le poème « Fulgor I », se dévoile tout d'abord le corps du monde, à travers la mention de la « peau » de l'été ou celle de l'air<sup>39</sup>. Puis, dans « Fulgor XX », nous assistons à un véritable chiasme entre le corps de l'homme et le corps du monde, en un réveil commun : la branche touche la fenêtre des yeux, de sorte que le corps humain « gullivérisé » prend les dimensions d'un corps du monde<sup>40</sup>. De même, la proximité phonétique des mots *pájaros* et *párpados* contribue à donner cette impression de chiasme entre les deux corps : « Pájaros. Párpados. / Se posa / apenas la pupila / en la esbozada luz. », comme si l'œil était un oiseau se posant sur les branches de la lumière. Or, n'oublions pas que l'œil, source de toute image, et l'oiseau, par son chant, participent de l'origine de la poésie.

Cette chair est également perçue comme flux et fluide, c'est-à-dire comme le lieu de tous les possibles, le commencement de tout, la matrice telle que l'énonce le poème « Mem » – « fluir fetal en la deriva quieta de las Madres » – ou bien le poème « Materia<sup>41</sup> » :

[...] la materia nos diría  
si a ella, como a un vientre,  
delicado aplicásemos,  
desnudo, blanco vientre,  
delicado el oído para oír  
el mar, el indistinto  
rumor del mar, que más allá de ti,  
el no nombrado amor, te engendra siempre<sup>42</sup>.

L'amour correspond davantage au principe de liaison entre chaque chose, une force cosmique dont il reste quelque trace dans la matière :

Pliegue de la materia  
en donde reposaba  
incandescente el solo  
residuo vivo del amor<sup>43</sup>.

39. José Ángel Valente, *Fulgor* (1984), p. 195.

40. *Ibid.*, p. 198.

41. José Ángel Valente, « Mem », *Tres lecciones de tinieblas* (1971-1979), p. 178.

42. José Ángel Valente, « Materia », *Interior con figuras*, p. 166-167.

43. José Ángel Valente, « Pliegue », *Material memoria* (1979), p. 173.

## Idoli CASTRO

Il s'agit donc d'entrer dans la matière pour retrouver le lien dans un monde contemporain qui se fragmente: fragmentation historique de la Guerre Civile et de toutes les guerres, de toutes les ruptures imposées par l'Histoire.

Toutefois, le lien, ce flux liant, ne correspond pas à une réalité que l'on pourrait posséder; il apparaît comme un mouvement à suivre à travers le geste d'écrire. À ses côtés, et sans tenter de le contraindre, l'écriture doit accompagner son cheminement, sans en connaître forcément la destination. Rappelons les propos de Jacques Ancet dans son article « La voz y el dolor » :

Escribir es, para empezar, perder toda certeza, todo saber, anularse como persona privada - como « autor » - para entrar en el lugar sin lugar de lo desconocido y de lo informe, el único lugar capaz de engendrar una palabra verdadera. Ya en el primer poema de su primer libro *A modo de esperanza* (1955), José Angel Valente daba testimonio de esta experiencia extrema: « Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre<sup>44</sup>. »

Le traducteur nous explique que ce voyage, cette errance va se prolonger jusqu'au dernier recueil, *No amanece el cantor*. L'avènement de la parole poétique repose alors sur une annulation du sujet, cette « mort du sujet » dont parlait Maurice Blanchot et que l'on retrouve, en réalité, dans les différentes mystiques juive, européenne, arabe et extrême-orientale. Selon les propos de Confucius, « je dois être idéalement “mou” et “sans moi”<sup>45</sup> ». Ce qui est en jeu dans l'acte d'écriture, c'est donc avant tout un autre rapport au monde, fondé sur le mouvement, un mouvement vers ce qui n'est pas moi; et pour ce faire, le « je » doit devenir in-forme afin d'épouser toutes les formes, afin de confondre son activité avec celle de la Nature qui l'entoure, sans l'entraver, sans exiger un accès direct. C'est ainsi également que la voix trouve son « territoire », terme que Valente emploie dans *La piedra y el canto*: « después, canta [el cantoor] desde la voz hacia dentro. Voz natural. ¿Qué es lo natural en el arte? ¿O es el arte epifanía – según acaso nos enseña la voz del cante – de un natural que sólo así se manifiesta?<sup>46</sup>. » Cette voix « naturelle » nous semble faire écho à la conception chinoise du Dao (ce « cours ininterrompu » de la nature, du réel, dans son alternance entre deux pôles opposés et complémentaires), que l'art se doit de suivre. L'art devient alors la manifestation de ce naturel (« epifanía de lo natural »), ce que les chinois appellent le *wen* du Dao (terme qui signifie à la fois la trace, le signe, le texte puis tout ce qui transforme et civilise).

44. Jacques Ancet, *En torno a la obra de José Angel Valente*, op. cit., p. 17.

45. Rainier Lanselle, op. cit., p. 20. Cf. *Les Entretiens de Confucius*, trad. par Pierre Ryckmans, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1987, p. 49.

46. José Ángel Valente, « La piedra y el centro », *La piedra y el centro* (1980-1982), p. 191.

Cette éthique du mouvement ne contredit pas la quête du lieu incarné. La voix, de par sa capacité à (se) transformer, voix sans forme et qui les possède toutes en puissance, peut ainsi s'adapter, se fondre en chaque lieu, en faisant corps avec lui. On perçoit cette pensée duelle du mouvement et du séjour, de l'*estar*, dans le poème « Bet ». En effet, la première forme que prend le monde est celle d'un lieu, et non d'une entité abstraitement pensée dans sa généralité. Le monde ne constitue pas un système. Le poème nous invite dès lors à nous poser, à *estar* et à être attentif à chaque détail. La recherche de la demeure, tout en restant en mouvement (ce que nous avons appelé le séjour), passe par la répétition des mots en une sorte de litanie: « Casa, lugar, habitación, morada [...] casa, lugar, habitación, memoria [...] sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: [...] se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada<sup>47</sup>. » Pour découvrir le lieu, il faut venir sur les eaux, se faire mouvement et errance; puis, tenter de se fixer, non pas tel un corps immobile, mais dans le sens d'un enracinement, à l'image de l'arbre du poème « Elegía, el árbol », « [que] estaba no en la ciudad, sino en el mundo », « por la raíz oscura, a las secretas aguas »:

[...] en el lugar del árbol para siempre hay, igual al árbol, en la posición antigua del orante, un hombre, igual al árbol, con los pies en la tierra, pero menos visible, la cabeza y los brazos, con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz, al centro imperdurables<sup>48</sup>.

S'enraciner en tant que présence implique donc une relation charnelle, et donc intrinsèquement mouvante, au monde.

La dualité est intrinsèque à la pensée poétique et indispensable au mouvement, à la « transformation »; on la retrouve mise en scène sous divers motifs comme la nuit et la lumière dans le recueil *Fulgor*: « este cuerpo mío de sombras / en la súbita luz », dans le poème « Fulgor XIV », ou bien « cuerpo, lo oculto, / el encubierto, fondo / de la germinación, la luz », dans le poème « Fulgor XV<sup>49</sup> ». Cette conception duelle et élémentaire du monde se reflète en chaque chose et porte explicitement la trace du yin et du yang. Or, l'avènement du Dao n'est possible que dans l'alternance de ces deux forces.

Cette alternance et alliance des contraires peut certes parfois aboutir à la naissance de créatures dites exotiques, tel le « pez-pájaro », parce qu'impossibles dans le règne de la raison. Toutefois, dans le royaume de

47. José Ángel Valente, « Bet », *Tres lecciones de tinieblas* (1980), p. 177.

48. José Ángel Valente, « Elegía, el árbol », *Interior con figuras*, p. 164.

49. José Ángel Valente, *Fulgor* (1984), p. 197.

## *Idoli CASTRO*

l'imagination, où l'image règne en force transformatrice, ces êtres autres sont admis, même lorsqu'ils apparaissent comme excessivement autres. Ces êtres inventés dans une langue imaginante sont indispensables à la survie du mouvement. Ils défient les lois du langage pour créer une réalité nouvelle et constamment renouvelée à la mesure de l'imagination humaine mais également d'une nature souvent surprenante :

Dragón  
(acoplado a la trucha  
engendra al elefante)<sup>50</sup>.

L'insertion d'éléments d'une culture dite « exotique » (et plus particulièrement de la culture extrême-orientale) perd de son étrangeté; l'exotisme ne s'affiche point comme un goût superficiel et pittoresque pour une culture autre. Ainsi, ce qui communément pourrait être considéré comme des éléments exotiques devient une forme de pensée propre à la voix poétique de Valente, une forme de résistance aux systèmes imposés au langage et à la pensée occidentale, depuis l'avènement dominant du logos aristotélicien et davantage encore à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dès lors, la poésie, en tant que langage étrange et étranger, a maintenu sa volonté d'être autre intrinsèquement; elle s'avère être une langue exotique au sein même du langage, toujours venue d'ailleurs et qui s'exprime de manière « bizarre ».

---

50. José Ángel Valente, « Poética », *Interior con figuras*, p. 161.





Trois chapitres ou trois « degrés d'étrangeté » pour tester la matière exotique, celle d'une Espagne « orientale » appréhendée par les poètes du *Romancero Nuevo* ou les voyageurs français et anglais; celle du Septentrion, du Nouveau Monde ou, encore et toujours, de cet Orient géographique et imaginaire, des rives africaines de la Méditerranée aux Indes orientales et au Japon :

*Prétextes exotiques*, ou comment interroger les premières occurrences du signifiant *exótico* dans la langue espagnole du XVII<sup>e</sup> se résout en un défi lancé à la norme, à la décence et à la raison, lequel trouve à s'épanouir dans la folle spirale descriptive de la « matière de Grenade » ou dans la dimension et la fonction allégoriques d'une écriture romanesque expérimentale.

*Du récit de voyage à sa mise en fiction* montre que l'exotisme hispanique naît bien avant le succès de « l'Espagne romantique », et que tout journal de bord ou documentaire induit sa propre fictionnalisation où l'exotisme devient bien souvent « un éloge dans la méconnaissance ».

*Fascinations orientales* tant il est vrai qu'écrivains ibériques et hispano-américains créent eux aussi leur Orient comme promesse de toutes les nostalgies; une expérience de l'Orient où l'assimilation du Divers malgré les tentations ou les risques de l'estampe à jamais figée, reste possible.



ISBN : 978-2-86272-549-9

Prix : 23 euros



Rhône-Alpes Région