



## “ Semáforos, semáforos : un recueil ”habité” ”

Idoli Castro

### ► To cite this version:

Idoli Castro. “ Semáforos, semáforos : un recueil ”habité” ”. Cahiers du GRIAS, 2003, Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine (n°10), pp. 443-453. hal-03958181

**HAL Id: hal-03958181**

**<https://hal.science/hal-03958181>**

Submitted on 26 Jan 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

---

# ***Le Moi et l'Espace***

*Autobiographie et autofiction  
dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*

---



Publications de l'Université de Saint-Étienne

## ***Semáforos, semáforos: un recueil « habité »***

Idoli CASTRO

Jaime Siles opte, jusqu'en 1983, pour une poétique du silence, dont *Música de agua* serait la dernière expression. On perçoit les raisons de cette démarche lorsqu'il explique dans *Diálogos sobre poesía española*:

en ese momento no me sentía a gusto con mi momento, con mi persona, con mi ser, con mis circunstancias [...]. Nuestra generación creyó que el lenguaje estaba pervertido [...] ; entre las muchas perversiones [del franquismo], la del lenguaje [hace] que se pervierta la percepción de la realidad, que se reproduce a través del lenguaje<sup>1</sup>.

Le rejet d'un langage et d'une réalité contaminés par le vide qui les entoure, le porte vers la réflexion métaboétique. Celle-ci, envisagée comme une sorte de « torsion » (terme emprunté à Maurice Merleau-Ponty), de retournement sur soi du sujet poématique, peut être alors considérée comme un acte salutaire, pour sauver du néant une singularité humaine et linguistique.

Par la suite, un changement s'opère lorsqu'il vit de manière plus continue **en dehors** de l'Espagne, et traverse **d'autres** espaces. La *Note de l'auteur* dans *Columnae*, qui annonce un retour au référent, détermine la suite de son œuvre, tout en conservant une dimension métaboétique :

Y es - y así lo considero- un libro de plena afirmación vital, en el que la experiencia de la realidad se convierte en experiencia del lenguaje<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Diálogos sobre poesía española*, Frankfurt / Madrid, Nieves Trabanco, 1994, p. 144.

<sup>2</sup> Jaime Siles, « Nota del autor », *Poesía 1969-1990*, Madrid, Visor, 1992, p. 178. Toutes les citations de *Semáforos, semáforos* seront tirées de cette édition.

Pour traiter de l'espace et du moi dans l'œuvre de Siles, nous avons entrepris un travail de repérage de ces deux mots dans l'ensemble des recueils jusqu'à *Semáforos*, *semáforos*. La première personne, sous toutes ses formes (pronom sujet, complément, possessif), se manifeste de manière plus ou moins régulière, tout au long de l'œuvre. Elle ne correspond pas forcément à un sujet unique, puisqu'elle peut assumer la voix de personnages ou du poème. Dans *Semáforos*, *semáforos*, elle semble se stabiliser dans le moi de la voix poématique, même si elle accueille, de manière tout à fait significative, la voix lointaine de Manuel Siles (grand-oncle en exil du poète) dans le poème, « Epitafio para Manuel Siles muerto en asunción de Paraguay ». Elle résonne alors comme un commencement :

No termino: empiezo en mí<sup>3</sup>

En revanche, le mot *espacio*, qui, de par sa dimension très abstraite, retentit parfois (dans les recueils antérieurs) comme un infini, une immensité vide et effrayante, a presque disparu de *Semáforos*, *semáforos* : on ne citera que deux occurrences dans les poèmes « Acis y Galatea » et « Comisión de servicios », qui renvoient toutes deux à un espace pictural :

ese cielo de cárdenos espacios,  
esa carne que tiembla en el vaivén  
de las rodillas y de los topacios  
nos dicen que este cuadro es de Poussin<sup>4</sup>.

Con los ojos llenos de gasolina  
he leído el espacio: una Menina  
de Velázquez<sup>5</sup>.

Le choix de ce recueil peut donc paraître curieux. En fait, l'intitulé du colloque nous a poussé à nous interroger sur l'intersection où, suivant les différentes significations de la conjonction *et*, ces deux concepts s'unissent, se renforcent, s'incluent mutuellement, s'opposent, se transcendent. Certes, *Columnae* (antérieur à notre recueil) se présente, selon Siles, comme le moment où il coïncide avec ce qu'il veut faire, dans l'espace de la langue. Néanmoins, la dimension théorique de sa métapoésie persiste et n'efface pas les distances arbitraires et subjectives entre le moi poématique et la langue : rappelons alors ce que Siles a toujours eu envie de réaliser.

Pues yo muchas veces tenía unas ganas enormes de saltar al otro lado de la pizarra, al otro lado de los signos. Y yo soy eso, el intento, el deseo de llegar al otro lado del alfabeto [...] lo que me fastidia es que se quede ahí, que no vaya uno más allá, que no se pueda crear un nuevo lenguaje, pero un lenguaje puro, absolutamente objetivo, no sujeto a la ley de la arbitrariedad<sup>6</sup>.

3 Jaime Siles, *Semáforos*, *semáforos*, dans *Poesía 1969-1990*, p. 307.

4 *Ibid.*, p. 297.

5 *Ibid.*, p. 342.

6 *Diálogos sobre poesía española*, op. cit., p. 167.

Le poète nous explique ensuite que, dans *Semáforos, semáforos*, il croit au langage, sans quoi il ne l'appliquerait pas. En effet, il dépasse la théorisation au profit d'une pratique. Le sujet poématique n'a plus à parler de l'espace, puisqu'il l'habite pleinement et en est habité. Comme nous l'avions constaté précédemment, le mot *espacio* n'apparaît que mis en relation avec la peinture. Le moi se situe alors, en tant que sujet percevant, face à un tableau ou à un paysage-tableau. Toutefois, la distance établie au début entre ce tableau et le sujet regardant s'annule lorsque ce dernier dénonce l'illusion de l'espace pictural :

La chica que los mira aquí a mi lado  
es más real que el lienzo y que el pincel<sup>7</sup>.

Le cadre du tableau s'efface. On bascule de l'autre côté, on entre dans le réel :

El cuadro del museo que miramos,  
Acis y Galatea, ella y él,  
Somos nosotros mismos mientras vamos  
- ojo, labio, boca, lengua, mano -  
sobre la carne del amor humano  
ensortijando flores, cuerpos, ramos  
de un verano mejor que el del pincel<sup>8</sup>.

Le réel, et la langue, ne seront plus, à leur tour, mis à distance par le moi poématique. D'abord envisagés comme des espaces perçus, ils deviennent, dans ce recueil, des espaces vécus. Le moi s'encre/ s'ancre en eux sans pour autant se transformer en un centre (*la chica a mi lado*) ou en un point fixe. Lieu de la liaison, le moi se fait *voyage* comme le suggère le poème « Cabotaje y altura » :

Cabotaje y altura  
altura y cabotaje  
por las rutas marinas  
de las que soy viaje<sup>9</sup>.

Pour mettre en évidence ce système de relations, nous nous appuyons sur le processus de répétition en œuvre dans le titre et tout au long du recueil. Alain Rey oriente l'étymologie de *répéter* et *répétition* dans deux directions<sup>10</sup>. Le premier emprunt au latin *repetere* signifie « recommencer, atteindre à nouveau ». A travers cette action de faire remonter en arrière, de retour, se dessine la figure du cercle, voire celle du carré, et se manifeste ainsi une réalité quadrillée à laquelle le moi est constamment « rame-

7 Jaime Siles, « Acis y Galatea », *Semáforos, semáforos*, p. 298.

8 *Ibid.*, p. 298.

9 *Ibid.*, p. 306.

10 Alain Rey, art. « répéter », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 1771.

né » (précisons que « ramener » est un des sens de *repetere*). Puis le latin *petere*, dans le sens de « chercher à atteindre, à obtenir, demander, réclamer » nous ouvre davantage sur une réalité désirée. Entre réalité et désir, qui nous conduisent vers un là-bas passé ou futur, nous verrons s'insinuer une présence que le processus de répétition, comme mode d'incantation, d'envoûtement, d'enchantement poétique, va étendre.

### La realidad y el deseo

Nous entendons par réalité un espace des *res*. Or, pour reprendre l'analyse qu'en fait Martin Heidegger dans ses *Essais et conférences*:

Le mot romain *res* désigne ce qui concerne l'homme de quelque manière. Concerner, telle est la « réalité » de la *res*. [...] par suite de l'acceptation de la philosophie tardive des Grecs, la *realitas* romaine de la *res* est représentée au sens de l'ὄν grec: l'ὄν, en latin *ens*, signifie la chose présente au sens du pro-venant. La *res* devient l'*ens*, la chose présente au sens de ce qui est amené et représenté<sup>11</sup>.

Le moi, comme instance linguistique (qui assume donc ce qui est dit) va donc accueillir, amener et représenter cet espace des *res*, dans son propre espace de la page - désignée à plusieurs reprises par les déictiques *esta postal-poema*, *este poema*, *este papel*. Toutefois, lorsqu'il sort de son repliement, il découvre une réalité tributaire d'un système de production, dont les mécanismes reproduisent à l'identique ce qui existe déjà, pour répondre à la demande d'une société de consommation.

Dans *Semáforos*, *semáforos*, l'impression d'accumulation et de fragmentation traduit ces mécanismes: rues et trottoirs, colonnes de fleurs et jets d'eau découpent un espace urbain, jalonné de lampadaires et enseignes. Le corps de la femme, habillé et fardé, se décompose en attributs anonymes de la féminité (*la falda*, *los zapatos*, *la blusa*, *los lápices de labios*, *el rojo de las uñas...*). Tous ces détails constituent autant de signaux lumineux qui focalisent l'attention du moi. Issus du quotidien, ils incarnent *l'intelligence des choses vaines*<sup>12</sup>. Cette accumulation nous précipite dans l'ère de l'anonymat où *les bouches embrassent des lèvres qui passent*<sup>13</sup>. L'espace saturé, rempli, occupé dans les moindres recoins, rétrécit. Ce processus, poussé à l'extrême, franchit l'espace contemporain pour investir le champ de l'histoire: le poème « Epilion » coordonnent ou juxtaposent aussi bien les noms de batailles que les armes utilisées. Le temps, force indomptable, n'échappe pas toujours à cette logique du même. Spatialisé, enfer-

11 Martin Heidegger, « La chose », *Essais et conférences*, trad. André Préau, collect. Tel, Gallimard, 2001, p. 209.

12 Jaime Siles, « Variación barroca sobre un tema de Lucrecio », *op. cit.*, p. 309.

13 *Ibid.*, « Epilion », p. 284: « En las bocas que besan / a los labios que pasan ».

mé dans le cadran d'une montre (« Miro otra vez el reloj. / Veo otra vez lo que era »<sup>14</sup>), dans le décompte des heures, des jours et des semaines<sup>15</sup>, il s'intègre dans le système. La fragmentation du temps nous donne l'illusion, rassurante, de le maîtriser, *notre action ne pouvant s'exercer que sur des points fixes*<sup>16</sup>.

De manière similaire, les formes poématiques se suivent selon la loi des séries, ce à quoi s'ajoute la régularité des strophes et des mètres, écho d'un paysage urbain constitué de « jardins en damier »<sup>17</sup>. Si l'utilisation de la strophe contribue à renforcer l'idée de fragmentation, les quatre derniers poèmes fleuves envahissent, occupent entièrement l'espace de la page. En outre, avec la répétition de vers ou de strophes à l'intérieur, en début ou fin des poèmes, nous avons l'impression que ces poèmes se replient sur eux-mêmes, tels des corps fermés devenus objets. Fragmentation ou surproduction conduisent tous deux à un processus de réification. Néanmoins, de légères variations viennent parfois pervertir le sens et ouvrent une brèche dans l'enclos. La forme poétique imite le système pour mieux le détourner voire le dénoncer.

L'évolution des applications du mot *sémaphore* suit, en théorie, un processus d'élargissement de l'occupation de l'espace par l'homme :

il a été composé savamment (1812) du grec *sêma* « signe » (sémantique) et de - phore (phosphore), du grec *phoros* « qui porte », lui-même du verbe *pherein* « porter ». Le mot désigne un dispositif (mât muni de bras mobiles) établi sur le littoral, qui permet d'envoyer des télégrammes optiques, ou un dispositif analogue qui indique si une voie de chemin de fer est libre ou non (1888). Repris en informatique, *sémaphore* se dit par analogie (v. 1975) d'un type particulier de variable qu'on utilise pour synchroniser des travaux parallèles exécutés par un ordinateur<sup>18</sup>.

Le sens du verbe *porter* fait reculer les limites de l'espace, qui sont cependant toujours ramenées au point fixe du mât (motif présent dans les poèmes silésiens). Les bras tracent des lignes partant de ce point, mais ces routes invisibles sont généralement empruntées dans le sens du retour. Les signaux mettent sur le droit chemin, ramènent à bon port. Sont-ils des points de repère dans une vaste réalité où le moi pourrait se perdre, ou bien des jalons qui quadrillent l'espace? L'ambition de cette maîtrise de l'espace va même jusqu'à franchir les portes du réel, pour pénétrer dans

---

14 *Ibid.*, « Décima en el reloj », p. 311.

15 *Ibid.*, « Variación barroca sobre un tema de Lucrecio », p. 310: « que somos el rumor de los reflejos / de las horas, los días, las semanas / y que una noche nos hacemos viejos. ».

16 Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., 1966, p. 6.

17 Voir le poème « Jardín ajedrezado », *op. cit.*, p. 287.

18 Alain Rey, *op. cit.*, p. 1913.

le monde de l'informatique, comme le suggère la rapide allusion au *tele-fax*<sup>19</sup>.

Si le bateau, le train, la voiture, l'avion, s'offrent comme autant de moyens de transport fréquentés par la première personne, ils sont également régis par une signalisation qui contrôle les temps de pause, les attentes, les départs, les moments d'accélération. Et parfois, le moi, ébloui par trop de lumière, surpris par une de ces accélérations, perd la trace de l'essentiel, comme par exemple celle d'une inconnue, d'une nouvelle Nadja, croisée au hasard des pas perdus dans la ville :

Un solo parpadeo  
y todo se acelera.  
El carmín es un punto  
y es un ruido la seda.

La falda, los zapatos,  
la blusa, la melena  
se han ido con la luz  
verde que se la lleva.

En un paso de cebra  
la vi y dije: ella!  
Y todos los motores  
me clavarón su espuela.

El semáforo dijo  
hola y adiós. Y era  
muy pronto para todo,  
muy tarde para verla<sup>20</sup>.

L'incertitude s'insinue. Dans cet espace trop plein, trop défini, le moi devient béance :

Acuarelada luna nihilista  
sobre el asfalto, entre el sí y el no  
del post-moderno *light*-débil-cubista

*trivial pursuit* del nuevo Rococó  
art-decó-boreal-funambulista  
que nos quiere borrar del alma el yo<sup>21</sup>.

Cette maîtrise n'est en fait qu'illusion, dont le moi a conscience. Elle s'arrête aux portes du temps :

19 Jaime Siles, « Canción de los espías cultos en el momento de envejecer », *op. cit.*, p. 325.

20 *Ibid.*, « Semáforos, semáforos », p. 276.

21 *Ibid.*, « Paisaje de invierno: de Brueghel, Kunsthistorisches Museum de Viena », p. 291.



Pero fundar el yo sobre los daños  
del otro yo vivido son engaños  
de la persona-poema<sup>22</sup>.

C'est donc précisément la première personne, de part sa singularité (parce qu'elle est un sujet et non plus un objet), qui met fin à cette chaîne de répétition excessive. Toutefois, elle ne s'y oppose pas avec les excès ou le désordre de ses pulsions, mais avec l'art de mesurer. Pour Jaime Siles, *c'est par leur forme, le dessin, le génie de leur créateur, que les productions humaines peuvent être sauvées de la banalité*<sup>23</sup>. Face au flux excessif de matière, réelle ou narrative, produite par notre quotidien, le retour à la forme, à la métrique, introduit la mesure classique, et plus simplement la mesure de la poésie, dans le monde contemporain.

Heidegger nous explique que le poète est celui qui prend la mesure, « entendue en son sens rigoureux, prise par laquelle seulement l'homme reçoit la mesure convenant à toute l'étendue de son être<sup>24</sup> » ; et il entend par étendue, « l'entre-deux qui conduit l'un vers l'autre le ciel et la terre »<sup>25</sup>. « Car, l'homme habite en mesurant d'un bout à l'autre le "sur cette terre" et le "sous le ciel" », entre réalité et désir<sup>26</sup>. Effectivement, *Semáforos, semáforos* est bien le recueil où le moi habite en poète ; il revient après de nombreux bain pour sécher au soleil ses désillusions dans le poème-moi de sa fiction<sup>27</sup>.

### L'expérience d'une présence

La prise de mesure ne s'assimile donc pas à une volonté de maîtrise ou de possession, à l'image d'une société quadrillée. Elle accomplit la dimension désirante, d'un désir toujours renouvelé. Le moi sort de son repliement, et s'ouvre sur le ou les mondes. En quelque sorte, il est celui qui capte des ambiances. Cette notion d'ambiance permet, à notre avis, de rendre compte de la spécificité de l'espace dans *Semáforos, semáforos* comme expérience d'une présence désirante (le moi) et désirée (l'autre). L'origine du mot est « un emprunt du participe présent *ambiens* du verbe latin *ambire*, « aller autour ». Comme terme de sciences, *ambient* qualifiait au XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle l'air, un fluide qui « circule autour ». Il a été repris pour désigner un corps pouvant être parcouru, traversé par un autre, notamment un fluide. »<sup>28</sup>. Porté par cet élément à la fois liquide et aérien, le moi, omniprésent, circule librement, sans entrave, comme le suggère « Canción de los espías cultos en el momento de envejecer » :

22 *Ibid.*, « Elegía y análisis a 33 revoluciones por minutos », p. 316.

23 *Diálogos sobre poesía española*, op. cit., p. 171.

24 Martin Heidegger, op. cit., p. 235.

25 *Ibid.*, p. 234.

26 *Ibid.*, p. 238.

27 Jaime Siles, « Elegía y análisis a 33 revoluciones por minutos », op. cit., p. 317.

28 Alain Rey art. « *ambient* », op. cit., p. 57.

## Idoli CASTRO

Mi vida es recorrer las avenidas,  
pasar por las fronteras como sal  
disuelta en las mareas y crecidas  
sin que una gota sienta el temporal.  
Mi vida es un andar por las esquinas  
y en los pasos de cebra atravesar  
un semáforo rojo entre bocinas  
y uno a uno los coches sortear.  
Mi vida son el metro y el tranvía,  
y el avión y el tren y el huracán<sup>29</sup>.

Les limites du carré, dans lequel le moi nous semblait emprisonné, ondulent. Il se déverse sur la page, et plus précisément dans les quatre derniers poèmes fleuves. Moi liquide, non prisonnier d'une définition, à la fois flou et fluide, il navigue dans un monde d'ambiances, ce qui revient à dire dans un monde d'ambiguïté. Placé sous le signe de la ville, mais parcouru par l'élément liquide, *Semáforos*, *semáforos* cultive cette ambiguïté. Le recueil commence sur un jeu d'ombre et de lumière dans un paysage urbain souvent nocturne, éclairé par les *lampadaires*, les *enseignes*, les *phares*, par des *lunes liquides*, *déguisées* ou *d'aquarelle*, par les *fards à joue*, les *verniss à ongles*, les *rouges à lèvres*. Bruits de moteur, rires, musique rock ou tango se mélangent; les terrasses vides sous la pluie d'automne font place aux bars enfumés, peuplés de sirène en *top-less*. Le moi décide alors d'*enterrer toutes [ses] illusions dans le cadavre de l'aube*:

Así llegué a un sitio que tenía,  
por su perfil, aspecto de mañana  
y pregunté por dónde se iba al día

para poder volver a la semana.  
Como no había metro ni tranvía,  
entré en otra barra americana<sup>30</sup>.

Il se laisse enivrer par ce monde d'artifice. Dans « Canción de los espías cultos en el momento de envejecer », la construction anaphorique des vingt premiers vers, *ma vie en échange de...*, nous donne une impression de vertige, vertige d'une insatisfaction sans fin<sup>31</sup>.

Tel que nous l'avions conçu suivant la définition d'Heidegger, le moi **prend**, depuis la terre, la **mesure** qui le sépare du ciel. Le ciel, l'air, les nuages, mais surtout le soleil (comme dans l'exemple que nous avons cité<sup>32</sup>) sont autant de motifs (beaucoup plus récurrents dans les recueils précédents) qui instaurent une verticalité du désir. Or, il s'agit, pour

29 Jaime Siles, « Canción de los espías cultos en el momento de envejecer », *op. cit.*, pp. 324-325.

30 *Ibid.*, « Ulises y las sirenas (versión libre y modernizada) », p. 290.

31 *Ibid.*, p. 324.

32 Cf. note 27.

reprendre les termes d'Heidegger, d'une « prise qui ne tire jamais la mesure à elle, mais qui la prend dans le recueillement d'un "percevoir" qui demeure un "entendre" »<sup>33</sup>. Dans « Elegía y análisis a 33 revoluciones por minutos », le soleil vient se poser sur le corps d'un moi, à l'écoute de l'air devenu musique de tango. Le moi se rappelle également *l'air entre les mains de la dame de pique, tel un été sur sa peau*<sup>34</sup>. La terre attire vers elle les éléments du ciel: le moi apparaît comme le lieu de cet entrelacement, chiasme entre horizontalité terrestre et verticalité céleste<sup>35</sup>. Dans le poème « Oda a Buenos Aires », il plonge du trentième étage d'un gratte-ciel de Buenos Aires pour sentir les lueurs de la ville, s'abandonner dans un bain de lumières urbaines<sup>36</sup>. L'espace devient flux qui s'enroule autour de son corps. On retrouve, à nouveau, l'imaginaire de l'eau, qui, dans le reflet de la mer ou du fleuve, scelle l'union entre la terre et le ciel, et déploie le désir dans l'horizontalité.

Tout nous porte alors vers l'émergence d'une présence féminine qui va **décentrer** le moi (j'emprunte ce terme à Jean-Michel Maulpoix lorsqu'il définit le lyrisme dans *La poésie comme l'amour*), pour mieux le reconstruire<sup>37</sup>. L'instance linguistique *moi*, traduction de l'espagnol *yo*, va se positionner par rapport à une deuxième personne, et former ainsi le couple de mots *tú y yo*. Mais, cette deuxième personne, avant d'accéder au statut grammatical de deuxième personne, représente surtout la figure de l'autre.

La première partie du recueil, intitulée « **Madrigaux urbains** », donne le ton. Dans les rues qui se ressemblent, seule l'apparition de *ella* demeure unique:

Esta es la misma calle.  
Esta, la misma acera.  
Y la hora, la misma.  
Sólo ella no es ella<sup>38</sup>.

Comme le moi, elle introduit la variation, la différence; parce que désirée, elle reste insaisissable et devient la mesure. Rappelons que dans la prise de mesure, la mesure représente ce avec quoi l'homme se mesure, ce vers quoi il tend et n'atteint jamais. Pour Hölderlin, elle est la divinité en tant que celle-ci est inconnue<sup>39</sup>. Chez Siles, cette divinité toute féminine prend la forme de Vénus qu'il invoque dans le titre « Himno a Venus ».

33 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 237.

34 Jaime Siles, « La dama de pique », *op. cit.*, p. 314.

35 Termes que nous empruntons à Maurice Merleau-Ponty. Voir le chapitre « l'entrelacs-le chiasme » dans *Le Visible et l'invisible*, collect tel, Gallimard, 1991.

36 Jaime Siles, « Oda a Buenos Aires », *op. cit.*, p. 299.

37 Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour (Essai sur la relation lyrique)*, Mercure de France, 1998.

38 Jaime Siles, « Semáforos, semáforos », *op. cit.*, p. 278.

39 Voir l'analyse qu'en fait M. Heidegger, *op. cit.*, p. 236.



Toutefois, cette dernière ne se contente pas d'être ce vers quoi tend le moi, tel un objet désiré :

en el campo de Marte  
donde Venus me asalta  
con sus brillos voraces  
de zinc en la coraza<sup>40</sup>.

Pétalo de grímpola  
en el aire turquesa,  
su abordaje de ola  
se extendió por mi mesa<sup>41</sup>.

Elle vient envahir l'espace du moi, conquérir son territoire. En outre, cette présence féminine est d'autant plus réelle qu'elle s'incarne dans la matière du texte. D'abord comme référent, le prénom *Ela* renvoyait, dans la dédicace de *Columnae*, à la femme du poète. En tant que mesure, *ella* est accueillie, dès le premier poème de *Semáforos*, *semáforos*, dans la rime en e-a ; dans le second poème, la rime e-o, à sonorité plus masculine, lui répond en écho. Puis, dans le cheminement du recueil, le pronom sujet *ella*, aux côtés du *yo*, finit par se métamorphoser en *tú*.

Ce que *Columnae* annonçait, à savoir que « l'expérience de la réalité devient expérience du langage »<sup>42</sup>, *Semáforos*, *semáforos* le réalise. Le moi, comme instance linguistique, tire sa réalité de la texture textuelle. L'espace de la page représente la terre qu'il habite, « el poema-yo de su ficción »<sup>43</sup>, et la fiction ne s'oppose pas ici à la réalité comme mensonge ; elle traduit l'expérience de l'imagination, de la fantaisie métaphorique, éventail de possibilités dans un monde de répétition. Le moi d'abord *voyage des routes marines* devient *langage de ces mêmes routes* du désir<sup>44</sup>. Revenons alors au sens étymologique premier de sémaphore : **des signes qui portent le yo vers le tú**.

L'émergence de la deuxième personne, issue en quelque sorte du prénom *Ela*, nous conduit à retracer le chemin, mais en sens inverse, d'un moi en route vers le prénom Jaime. Celui-ci se glisse dans le dernier vers de « Himno a Venus », où *la jota accouche anagrammatiquement du prénom*<sup>45</sup> :

Amor, en las hebillas de tu broche,  
gimen gemas de jades y jazmines<sup>46</sup>.

40 Jaime Siles, « Epilión », *op. cit.*, p. 284.

41 *Ibid.*, « Imagen fílmica », p. 293.

42 *Ibid.*, « Nota del autor », p. 178.

43 *Ibid.*, « Elegía y análisis a 33 revoluciones por minuto », p. 317.

44 *Ibid.*, « Cabotaje y altura », p. 304 : « Cabotaje y altura / altura y cabotaje / por las rutas marinas / de las que soy lenguaje ».

45 Françoise Morcillo, *Jaime Siles: un poète espagnol « classique contemporain »*, L'Harmattan, 2002, p. 100.

46 Jaime Siles, *op. cit.*, p. 288.

Il va réapparaître, sous la forme d'une troisième personne, *él*:

Jaime Siles, aquel poeta frío,  
partidario de toda supresión  
del cauce - pero no del río  
que algunas veces coincide con mi yo -<sup>47</sup>

Bien que ce procédé implique davantage une mise à distance, nous pouvons dire que si les duos, *Ela* et *Jaime* (dans l'espace référentiel), *ella* et *él*, puis *tú* et *yo* (dans l'espace du poème) se correspondent, le clin d'œil à la personne de l'auteur, Jaime Siles, interpelle implicitement le lecteur (dans le dernier recueil *Himnos tardíos*, l'invocation se fera plus directement)<sup>48</sup>. En réalité, deux mots rayonnent de leur présence, *tú* y *yo*: ils accueillent en leur sein les différents **personnages** que constituent *Ela*, *ella*, la lectrice, le lecteur, *él*, *Jaime*.

Nous sommes parti d'un espace référentiel, modèle économique voire social, que le texte semblait traduire, pour faire ensuite l'expérience d'une présence à l'intérieur de l'espace des signes. Au final, tout porte à croire que la phrase de Siles, dans la *Note de l'auteur*, s'inverse: c'est l'expérience du langage qui devient expérience de la réalité. Depuis l'espace des signes, le moi, comme lieu de la liaison, territoire où, selon Freud, Eros a gagné la partie, nous invite à un rapport poétique au monde, c'est-à-dire à venir lire (dans le sens étymologique de l'expression *oculis legere* « ramasser, cueillir, rassembler ») le monde:

Para que entiendas todo tú también  
te escribo esta postal. Tú no la leas.  
Has de venir aquí para que veas  
con tus ojos mis ojos<sup>49</sup>.

Il ne s'agit plus de traduire l'espace de la réalité dans le poème, mais l'espace poétique (vu comme un espace de relations, de connexions) dans la réalité.

47 *Ibid.*, « Escrito en una caja de cerillas », p. 323.

48 *Id.*, *Himnos tardíos*, Madrid, Visor, 1999.

49 Jaime Siles, « Comisión de servicios », *op. cit.*, p. 330.