



“ La poésie de Jaime Siles : del ojo a la hoja ”

Idoli Castro

► To cite this version:

Idoli Castro. “ La poésie de Jaime Siles : del ojo a la hoja ”. Philippe Merlo. L’œil, la vue, le regard (La création littéraire et artistique contemporaine), GRIMH-LCE-GRIMIA, pp. 57-65, 2006. hal-03961991

HAL Id: hal-03961991

<https://hal.science/hal-03961991>

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.

La création littéraire et artistique contemporaine



L'œil

La vue

Le regard

sous la direction de
Philippe Merlo

Grimh-LCE-Grimia

Idoli CASTRO

La poésie de Jaime Siles : *del ojo a la hoja*

Dans la lignée des *novísimos*, la poésie de Jaime Siles marque une rupture avec la poésie sociale des années 60. Dès le premier recueil publié en 1968, elle est un regard qui semble s'être détourné de la réalité espagnole. Toutefois, ce mouvement du regard n'est-il pas une façon de détourner ce qui, dans cette réalité, se trouve excessivement mis en lumière, à savoir la figure narcissique et vide du dictateur ? Nous allons voir que ce détour, qui tient du détournement, devient indispensable à la voix poématique pour regarder de nouveau vers la réalité.

L'œil d'Écho

Pour pervertir le point de vue unique et centralisateur du Caudillo, de nombreux poèmes silésiens deviennent, dans les premiers recueils, des yeux d'Écho, subvertissant ainsi l'unité de l'image que renverrait un regard narcissique. L'allusion à Écho n'est jamais explicite ; elle passe toujours par le phénomène auquel elle fut condamnée (l'écho). Le corps de la nymphe fragmenté ne se réduit pas à un son ; elle est aussi un œil tapi dans les lieux sombres (comme le soulignait déjà la fable d'Ovide). La poésie silésienne s'aventure dans ces « lieux sombres » à la recherche de la voix et du regard de la nymphe blessée. Cette obscurité, qui ne laisse pas s'infiltrer la lumière extérieure, rend alors impossible le reflet narcissique. Certes, le premier recueil silésien se focalise sur la genèse de la lumière, mais sa quête porte davantage sur une lumière intérieure et non sur une lumière extérieure, en surface et superficielle. On y découvre une lumière sonore, une lumière d'oiseau, et non une image muette et par trop fidèle à un sujet narcissique :

La luz es un ave que se quema,
que se inflama encendida, que se nace
del carcaj de la noche, saeta en la distancia
traspasando los anquilosados nervios de lo oscuro¹.

Dans le souvenir du mythe d'Écho, Narcisse s'exhibe comme celui dont le reflet égocentrique fait de l'ombre à la nymphe dans toute l'histoire de la littérature. Dans l'œuvre silésienne, il se produit l'inverse ; la lumière sonore nous réfléchit davantage le point de vue d'une voix en échos que l'image muette d'un Narcisse. On comprend dès lors que parler de l'œil, de la vue et du regard ne va pas sans s'interroger sur ce qu'ils reflètent. Étayé par le motif du miroir, le thème du reflet (fort important dans la poésie silésienne) entrelace les deux modalités du point de vue que sont les figures de Narcisse et d'Écho, donnant cependant l'avantage à l'œil d'Écho. Le miroir est à la fois le lieu où un regard se

¹ « Génesis de la luz », *Génesis de la luz*, dans *Poesía 1969- 1990*, Madrid, Visor, 1992, p. 15.

pose et, symboliquement, l'œil lui-même en tant que paroi réfléchissante ; suivant l'orientation du miroir, le regard est porté vers ce qui l'entoure ou bien vers lui-même. En tant que motif, il repose sur des termes, fort récurrents chez Siles, comme *ventana*, *cristal* et évidemment *espejo*, qui assument, outre la fonction du reflet, sa dimension symbolique. Par ailleurs, la poésie silésienne est parsemée de champs lexicaux qui, sans dénoter explicitement le reflet, y participent. Les termes qui suivent, souvent déclinés sous diverses formes, en témoignent : *transparencia*, *claridad*, *vitrea*, *reverberar*, *vidriera*.

Or, chez Siles, le miroir comme porteur d'un reflet se caractérise par sa vacuité. Cette dernière témoigne du processus qui pousse la poésie silésienne à se construire en porte-à-faux de toute réalité contextuelle. Mais, dans la première partie de l'œuvre, « passer sous silence » la réalité n'est pas synonyme de « fermer les yeux ». La deuxième strophe du poème « Hortus Conclusus », situé dans le recueil *Columnae* (c'est-à-dire la deuxième partie de l'œuvre), nous offre un résumé rétrospectif de l'impossible reflet, lié au vide qui l'entoure, de cette première partie de l'œuvre. Voici les vers qui la composent :

mientras en un espejo,
que no refleja nada, se contiene
la luz de su reflejo
que un sólo signo tiene:
la nada del sonido que sostiene².

Cet impossible reflet se perçoit dès la première occurrence du mot *espejo* qui l'attribue d'emblée à la fenêtre. Or, la fenêtre, dont la symbolique est intrinsèquement liée à la réception de la lumière, donne ici sur un corps intérieur. À l'ouverture sur la lumière « intérieure » s'ajoute celle d'une ouverture sur l'air. Transformé en fenêtre, le motif du miroir, au cœur du mythe de Narcisse, subit l'ascendant de l'élément messenger d'Écho, à savoir l'air. La morphologie du terme *ventana* porte en elle le lexème *viento*. Les yeux, organe du reflet narcissique, cessent de fixer une image. Ils ne sont plus guidés par une intentionnalité regardante. Ils se tournent vers les nuages et errent, repliés dans leur solitude, devenus échos de leur propre reflet :

las lenguas airean sus raíces y los ojos
escriben soliloquios en las nubes,
la hora en que las ventanas son espejos
cuyo vidrio atraviesa las esmeriladas venas
del principio, del sándalo procreador
de nuestra boca³.

Notons que dans les premiers poèmes, l'œil est souvent dépourvu de sa faculté de voir. Assassiné par un vent glacial, l'œil du poème « Edgar Allan Poe » nous projette dans une réalité fantastique, à la limite de la vision d'horreur : « En la ventana apareció de pronto, prendido de una tela de araña, un ojo frío. Ojo de virgen ahogada por el viento. Ojo/de nieve. Polar palpitación de las gaviotas⁴. » Cette incapacité de l'œil à voir condamne le reflet au vide, puisque celui-ci n'existe que parce qu'il est vu. Les premiers recueils multiplient donc les allusions à une défaillance, voire à un traumatisme de l'œil : « el hemisferio oculto de las miradas frías », « Cuanto mis ojos vieron bajo la llama del silencio

² *Columnae*, *ibid.*, p. 184.

³ « La hora en que los dientes », *Génesis de la luz*, p. 13.

⁴ « Edgar Allan Poe », *ibid.*, p. 21.

blanco, tus pies lo empujan hacia las playas muertas⁵ », « tu mirada herida⁶ », « ¡Cuántos pájaros ciegos,/ de ojos rotos, caídos por la acera⁷! ». Le reflet se vide parce qu'il n'a rien à renvoyer et parce qu'il n'a plus de regard pour le soutenir.

Remarquons d'ores et déjà que l'œil apparaît souvent comme un organe seul, sans corps. Rien d'étonnant à cela, puisqu'il appartient à la nymphe dont le corps a été démembré. De fait, la voix silésienne attire notre attention (dans de nombreux poèmes) sur les parties du corps bien plus que sur le corps lui-même en tant qu'unité. Parsemé dans tous les poèmes, le champ lexical du corps contribue à donner l'impression d'un corps constitué de fragments, l'œil étant l'un de ces fragments.

La vision d'un corps synecdotique nous pousse à nous interroger alors sur la relation entre ce corps et ses parties. Certes, cette représentation participe d'une intention rhétorique ; néanmoins, la figure qui l'incarne, en tant que variante de la métonymie, « procède de l'observation objective : elle découvre et traduit un lien qui est dans nos représentations des choses », c'est-à-dire dans une réalité référentielle et extralinguistique⁸. Si traditionnellement la synecdoque repose sur un rapport d'inclusion, et en l'occurrence la partie pour le tout, elle marque ici une exclusion. En attirant notre attention sur les parties, elle les détache du corps. Le mot corps, surtout dans le premier recueil *Génesis de la luz*, ne correspond plus à un tout contenant des parties, mais à un tout déserté par ses parties. Par conséquent, une menace d'écartèlement ou d'ébranlement plane sur ce corps, ses différentes parties pouvant à tout moment prendre des « directions opposées »⁹ :

y los dedos buscan sienes donde asirse
y el cabello intenta una ciega huida
y las piernas no encuentran venturosa cueva¹⁰.

Notons que ce processus d'exclusion se renforce d'autant plus qu'aucun adjectif possessif ne précède ces termes et ne peut les relier à une instance subjective garante d'unité. Ce morcellement du corps contribue en outre à le déposséder de toute identité. De la sorte, la fragmentation du corps entraîne inéluctablement une fragmentation du point de vue, ce qui induit que le regard porté sur le monde n'est pas le simple fait de l'œil. Il faut voir avec tout le corps, car dans sa dislocation, le corps, et par conséquent sa vision, est contaminé par le vide qui l'entoure. Cette vacuité, fondamentale dans la poésie silésienne, va évoluer et laisser des traces jusqu'à *Himnos tardíos*. Citons l'épigramme qui introduit ce recueil : « ¿Dónde está el mundo cuando no está en mí?/¿Dónde estoy yo cuando en mí no hay nadie¹¹? ». Toutefois, dans ce recueil, la première personne peut dire le vide, alors que, dans la première partie de l'œuvre, il lui était interdit de dire ou de se dire en tant que sujet porteur d'un point de vue ; elle y assumait rarement l'instance du pronom sujet, les yeux étant souvent anonymes et arrachés au corps humain.

⁵ « Hemisferio », *ibid.*, p. 22. Les pieds, organes écrasants, prennent le dessus sur les yeux, de sorte que l'organe qui voit subit le même sort que la vision évoquée.

⁶ « Memorial », *ibid.*, p. 24.

⁷ « Cuerpo enamorado », *Canon*, dans *Poesía 1969-1990*, p. 46.

⁸ Albert HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 64.

⁹ « La hora en que los dientes », *op. cit.*, p. 13 : « [...] y las cabezas/cayendo en dirección opuesta al cuerpo. »

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Himnos tardíos*, Madrid, Visor, 1999, p. 13.

En fin de compte, cette fragmentation du point de vue, qui conduit à un sacrifice de l'unicité du sujet, n'est-elle pas incontournable dans une Espagne où, jusque là, seule l'image et le point de vue du Caudillo étaient autorisés ? Les rares représentations du moi dans la première partie de la poésie silésienne tendraient à confirmer la thèse d'un sujet interdit dans les dernières années du franquisme, ou malade dans une société devenue anonyme.

Adopter la position d'Écho, c'est-à-dire d'une voix toujours seconde et interdite dans la position de sujet, n'implique-t-il pas de ne pas répondre au pouvoir en place avec les mêmes armes, celles d'un Narcisse égocentrique et unique ? La contemplation de la réalité contextuelle ne transcrirait qu'un face à face immobile et paralysant. La poésie silésienne ne se contente pas de regarder de face, de renvoyer un reflet de ce qui l'entoure à partir d'un point de vue fixe (ce qui finalement ne ferait que répondre à un monde narcissique). Elle ne nous transporte pas vers un devant (ou « le » devant) de l'image (reflet, également narcissique, d'elle-même), mais vers ce qui pourrait constituer un derrière de l'image, l'autre côté invisible du poème-écho condamné à n'être qu'entendu sans être vu. Elle met à l'épreuve ce qu'elle affirmera dans *Himnos tardíos* : « Vivir al otro lado del poema/y no en la realidad, que es su reflejo¹². »

À partir du recueil *Columnae* (écrit entre 1982 et 1985), les miroirs se remplissent progressivement ; les yeux se détournent d'eux-mêmes pour voir le reste du monde comme dans le poème « Junio » : « Y, en el iris, rielan,/ sonoros, los planetas¹³ ». En outre, l'écho reste dans la transparence et laisse s'étendre un regard qui a cessé d'être narcissique :

Compacto en sus cristales
resbala junio: deja
coral en los jardines,
eco en la transparencia¹⁴.

Dans ce retour à une plénitude du monde, la vision devient flux, comme l'atteste le verbe *resbalar*. En réalité, c'est à travers une langue fluide et souple que le sujet poématique retrouve sa plénitude d'être et donc de voir. Ce déluge d'un langage nouveau, tant recherché dans le recueil *Música de agua* (1978-1981) et qui surgit dans *Columnae*, va engloutir le motif de l'écho. Ayant contribué à faire disparaître l'ombre de Narcisse, ce dernier peut se retirer à la faveur de la voix. Ainsi, si la poétique de l'écho convenait à l'expression du vide, l'avènement d'une voix liante et incarnée s'inscrit dans une volonté de revenir au réel et de redonner une place au visible. Mais, dans cette fluidité retrouvée, « redonner une place au visible » ne signifie pas, pour le sujet poématique, s'enfermer dans la fixité de son point de vue. Il reprend sa place en tant que sujet lyrique, dans le sens que donne à ce terme Jean-Claude Pinson ; il admet une sorte de décentrage¹⁵. Il abdique souvent de l'instance de la première

¹² « Ángulos muertos », *ibid.*, p. 79. La formule *al otro lado del poema* appartient à Joan BROSA, cité en épigraphe de *Els miralls*, par Pere GIMFERRER, *Espejo, espacio y apariciones*, Madrid, Visor, 1988, p. 14 (texte en catalan), p. 15 (traduction espagnole de Gimferrer) : « Un joc de miralls/permet veure l'altra banda del poema » ; « Un juego de espejos/permite ver el otro lado del poema ».

¹³ « Junio », *Columnae*, p. 229.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Paradoxalement, le sujet lyrique reprend sa place dans la poésie contemporaine, mais il serait illusoire de croire qu'il demeure autocentré. « Sa vérité [réside] plutôt dans la position du flâneur baudelairien qui arpente la ville moderne et les bas quartiers, et non en fuite dans sa tour d'ivoire », Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète*, Seyssel, éd. Champ Vallon, 1995, p. 225. Le centre unique n'existe plus, la pluralité de personnalités prévaut ; les *Novísimos* insisteront précisément sur le caractère individuel de chacune de leurs œuvres.

personne à la faveur de la deuxième personne. Tout se passe comme si, pour reconquérir le centre (ou une dignité dans cette position), il fallait passer par une écriture de la périphérie : détrôner le centre unique du gouvernement franquiste pour créer, en partant de voix considérées dans un premier temps comme secondes, plusieurs centres. Remarquons, en outre, que nombre de *Novísimos* s'élèvent comme des voix provenant de la périphérie de la péninsule ibérique. L'anthologie de Castellet se publie à Barcelone¹⁶. Exception faite de Panero, fils d'un poète officiel du franquisme et né à Madrid, les autres proviennent de villes telles que Barcelone, Malaga, Valence, Albacete, Casablanca, Elche, « même si pendant quelques mois il arriva à certains d'entre eux de partager une vie intellectuelle très intense et très chaleureuse durant leur séjour à Madrid¹⁷ ». Que vont-ils apporter à ce centre où ils ont souvent fait leurs études, si ce n'est de l'air « en aérant les langues » et des points de vue autres, car, au bout du compte, le « centre est tout ce qui l'entoure¹⁸ ». Ils prolongeront leur « décentrage » par de longs séjours à l'étranger. À leur retour, ils se feront l'écho des voix venues d'ailleurs, en allant jusqu'au bout de l'oubli de soi, en mettant le moi narcissique à l'épreuve de l'aveuglement, pour renaître à un moi plus clair et transparent, libéré du pouvoir de l'image extérieure¹⁹ :

Los libros que llegaban
de australes hemisferios.
Los discos, Inglaterra
París, Berlín, Burdeos.

Leíamos a Pound,
leíamos a Eliot.
Leíamos y leíamos
Hasta quedarnos ciegos²⁰.

Les colonnes de la voix, qui sont autant de cordes vocales, vont progressivement cesser d'émettre un son haché. Dans le poème « Columnas del lenguaje », les « échos précis ne durent pas sur la mer²¹ ». L'élément liquide remporte donc une victoire contre ce témoin du néant qu'était l'écho. « La mer contre le néant » (titre d'un poème) n'admet pas le son fragmenté²². Seul un espace vide pouvait accueillir l'écho ; le langage plein n'a pas d'écho. C'est ce qu'annonce l'épigraphe de Worringer qui précède ce poème : « Por medio de las

¹⁶ José María CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones península, 2001 (nouvelle édition).

¹⁷ Marie-Claire ZIMMERMANN, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 156.

¹⁸ « Himnos tardíos III », *Himnos tardíos*, p. 32 : « su centro es todo su alrededor ».

¹⁹ Cette idée nous semble essentielle : l'emprise de l'image extérieure, qu'il faut soigner, dans une société fondée sur « el que dirán », sur le concept de l'honneur (que la morale franquiste fera resurgir dans une nostalgie du passé « glorieux » des Rois Catholiques), peut être destructrice. Avec les *Novísimos*, la poésie décide de ne s'occuper que d'elle-même, de regarder à l'intérieur de soi au lieu de faire dépendre son existence de la lutte contre les démons extérieurs. La rupture avec « l'héritage immédiat des années 1965 » et leur poésie engagée, entraîne le bannissement, de la poésie, d'une figure et d'un régime trop longtemps restés au centre. Alors que pour la génération précédente, la parole apparaissait comme une arme indispensable, le silence devenait une solution nouvelle pour supprimer, pour ne plus autoriser l'ombre du Caudillo à pénétrer dans l'espace de liberté que devait rester la poésie. En outre, les *Novísimos* ont souvent revendiqué leur parenté avec la génération de 27 : rien d'étonnant, lorsque l'on relit une pièce comme *El Público* (Madrid, Cátedra, 1998), où Lorca dénuce les apparences et expose l'intimité sans pudeur, ce qui scandalisa le public.

²⁰ « El humo del cigarro difumina los dedos », *Semáforos, semáforos*, dans *Poesía 1969-1990*, p. 281.

²¹ « Columnas del lenguaje », *Columnae*, p. 205.

²² « El mar contra la nada », *ibid.*, p. 198-199.

innumerables columnas, innecesarias para la función constructiva, evitaba la impresión del espacio vacío, ofreciendo a la mirada puntos de apoyo²³ ». Le regard, qui n'est plus aveugle, resurgit. L'espace se remplit donc y compris de colonnes inutiles, démarche en opposition totale avec la première partie de l'œuvre, où la quête ontologique suivait le chemin de l'essentiel, laissant de côté toute décoration, tout remplissage superficiel, pour plonger dans les profondeurs obscures. Dans un retour à la surface, le regard voit de nouveau clair, et ne s'attache pas forcément à l'essentiel, resté caché. Il s'appuie sur ce qu'il voit, afin d'emplir de visible une réalité longtemps occupée par un visage despotique.

Le visible

Si la poétique de l'écho se fondait sur la rupture, une poétique du visible (dans le sens presque tactile que lui donne Maurice Merleau-Ponty) repose sur le principe d'entrelacement. Cet entrelacement opère à deux niveaux, tant dans le rapport du corps au monde, que dans le retour à une unité des sens à l'intérieur du corps. Car la conséquence première d'une séparation du corps et du monde réside précisément dans la condamnation à une perception fragmentaire. La poésie tente donc de retrouver l'unité originelle entre le corps et le monde qui passe par une unité des sens réalisée poétiquement, notamment à travers de nombreuses synesthésies. Rappelons que si la dissociation traditionnelle des sensations selon les cinq sens conserve une dimension purement analytique, poétiquement, il n'existe pas de sensation qui ne soit « une grappe ou un complexe de sensations – ce qu'Aristote, dans le *Traité de l'âme*, proposait de penser avec le concept de 'sens commun'²⁴. »

Unité des sens donc pour enraciner pleinement, entièrement l'homme dans le monde. À cela s'ajoute une continuité ontologique entre l'homme et le monde, que la poésie de Siles révèle à travers le mécanisme de la sensation : « Sensación, procura/abrir tu eternidad en dos presencias²⁵. » Ces deux vers du poème « Devuélveme, memoria poderosa », semblent illustrer l'idée d'un corps « sentant-senti ». Le corps apparaît comme « un être à deux feuillets », à la fois sensible, à la fois sentant, « objet » ou chose lorsqu'il est appréhendé, « sujet » ou conscience lorsqu'il appréhende²⁶. Nous n'avons pas d'opposition entre l'objet et le sujet, mais une complémentarité. Ces deux propriétés forment un entrelacs indissociable, d'où surgissent les deux présences, celle d'un corps sentant et senti par le monde (qui se fait présence également). Notons que dans le poème « Himnos tardíos III », le motif de l'œil est utilisé pour témoigner de cet enracinement : « Pones/los ojos en las hojas », dans ce vers le monde accueille les yeux²⁷. Puis, « ¿No oyes, dentro de los ojos,/ surgir en láminas e instantes su canción ? », inversement le monde pénètre dans les yeux, où il est reçu par une « grappe de sensations » à la fois auditives et visuelles²⁸.

Parfois, dans certains poèmes, cette « adhérence » du voyant au visible, selon une formule de Maurice Merleau-Ponty, se double, dans l'expérience du *hic et nunc*, d'une profondeur temporelle, les choses du monde se tenant elles-mêmes, devant nous, telles des êtres dans le temps. Cette profondeur

²³ *Ibid.*, p. 204.

²⁴ Voir ARISTOTE, *De l'Âme*, livre III-1-2, trad. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993, p. 198-213.

²⁵ « Devuélveme, memoria poderosa », *Canon*, p. 68.

²⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 179 (voir également p. 181).

²⁷ « Himnos tardíos III », *op. cit.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*

temporelle ne se limite pas à la relation entretenue avec le monde extérieur ; elle se dévoile également au moment où la voix poématique traverse les frontières du corps et plonge dans son intériorité obscure :

Hay un túnel de sombra más allá de los ojos. Y un hilo verde dice que la memoria existe. Es la retina viva que vibra en la garganta, el oleaje eterno que desconoce límites, el caballo sin freno que la muerte detiene²⁹.

Nous rappelant les propos de Maurice Merleau-Ponty, ces vers nous révèlent qu'à un dehors du monde correspond effectivement un dedans du corps, tous deux « portés par une onde de l'Être » ou « la houle éternelle » (*el oleaje eterno*) de la chair sans limite³⁰. L'image de la houle intérieure reproduit le mouvement des vagues d'un paysage marin installé au début du poème par le motif de la plage. Le tunnel nous mène, au-delà des yeux, sur le chemin de la gorge. Ainsi, de même que la « face cachée du cube rayonne quelque part aussi bien que celle que j'ai sous les yeux », les yeux, en tant qu'organe voyant, appartiennent au visible et possèdent aussi une face cachée qui ne demeure pas en angle mort et rayonne ou « vibre » à l'intérieur du corps, dans une sorte « d'enroulement du visible sur le visible³¹ ». Les catégories d'intérieur et d'extérieur sont dépassées par un principe incarné qui les rend inopérantes ou non pertinentes pour la compréhension du corps, d'autant plus que cet ailleurs qu'évoque Maurice Merleau-Ponty se situe, chez Siles, à l'extérieur comme à l'intérieur du corps où le paysage visible nous conduit à la mémoire.

Néanmoins, très souvent, l'expérience du temps de la vision se concentre dans l'instant :

En cada hoja hay un instante terso que nos mira:
en ese instante nosotros somos hoja,
en ese instante nosotros somos Dios³².

Dans l'instant, le sujet coïncide, communie avec le réel, et inversement. Cette continuité, voire cette fusion entre le sujet et la feuille, est traduite par l'absence d'article ou de démonstratif devant le mot *hoja*. Citons à présent un autre passage de ce poème (« Himnos tardíos III ») où le contact avec la nature offre à nouveau l'expérience d'un instant sacré :

La hoja que tiembla entre mis ojos
transcurre por el instante que la inventa:
es tiempo en ese espacio, y es espacio
en el que se produce la presencia de Dios³³.

²⁹ « Mis labios llegan a la playa más alta », *Canon*, p. 45.

³⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 180.

³¹ *Ibid.*, p. 184-185 : « Car, s'il y a chair, c'est-à-dire si la face cachée du cube rayonne quelque part aussi bien que celle que j'ai sous les yeux, et coexiste avec elle, et si moi qui vois le cube, je relève aussi du visible, je suis visible d'ailleurs, et si lui et moi, ensemble, sommes pris dans un même « élément », cette cohésion, cette visibilité de principe, l'emporte sur toute discorde momentanée. [...] Si nous pouvons montrer que la chair est une notion dernière, qu'elle n'est pas union ou composé de deux substances, mais pensable par elle-même, s'il y a un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, ce cercle que je ne fais pas, qui me fait, cet enroulement du visible sur le visible, peut traverser, animer d'autres corps aussi bien que le mien, et si j'ai pu comprendre comment en moi naît cette vague, comment le visible qui est là-bas est simultanément mon paysage, à plus forte raison puis-je comprendre qu'ailleurs aussi il se referme sur lui-même, et qu'il ait d'autres paysages que le mien. »

³² « Himnos tardíos III », *op. cit.*, p. 32.

³³ *Ibid.*, p. 28.

La vision révélée dans l'expérience de l'instant s'apparente à un moment mystique (sachant que ce terme ne contient chez Siles aucune adhésion à une religion, de même que le mot *Dios* correspond davantage à la figure du *daimon* grec, sorte de génie extravagant). La vision arrive à l'improviste, fait apparaître la feuille, l'invente dans le jaillissement de « l'imprévisible nouveauté », dirait Bergson. Dans ce surgissement, le contact s'établit, mais ne s'immobilise pas. Le moment de la vision va se déployer dans un itinéraire (*transcurre*) spatial et temporel. On peut la comparer à l'extase, c'est-à-dire à ce qui « met dehors ». Elle exile du moi. Dans ce contact avec la feuille, qui touche au sacré (cette intuition mystique allant dans le sens de ce que Romain Rolland appelle « un sentiment océanique »), le sujet transcende l'horizontalité du flux temporel humain. Impulsé par une dynamique verticale, il sort de lui-même et va vers le monde, communie avec ce et ceux qui l'entourent. Entre l'extérieur et l'intérieur du corps, les yeux jouent le rôle d'organe de passage. Par l'œil l'homme silésien sort du corps ; bien plus, l'œil se détache du corps et tend vers l'objet de sa perception, comme l'expriment ces vers du poème « Retablo de la muerte de Nuestro Señor Jesucristo » :

Ya ves que somos una sola cosa
tú que me ves y el otro que me mira
y aquel que me miró
/.../
y el iris que me mira
abandonado a mí³⁴.

Le sujet qui regarde disparaît derrière l'organe qui s'avance au premier plan. On pourrait, à ce propos, citer l'analyse que produit Jean-Pierre Mourey sur Cézanne :

Le regard est un travail, une tension où l'œil devient concentrique (et certainement concentré à la fois). La concentricité est succession de cercles qui s'élargissent jusqu'à toucher (« contact ») le « point culminant » de l'objet [...]. Les cercles concentriques du regard [...] comprennent en eux la culmination de l'objet (qui avance vers nous). Comme le dit bien Marin, prenant le risque de suivre le texte de Cézanne dans ses avancées extrêmes : « Le globe de l'œil épouse la sphère de la pomme comme si par le regard –par réception et pénétration– l'œil devenait concave de la convexité de la pomme par une espèce d'invagination du globe oculaire par la sphère de l'objet ». [*Cézanne au risque de la philosophie* », p. 76-90].³⁵

Celui qui regarde et l'objet perçu sont collés, devenant ainsi une même chose (*Ya ves que somos una sola cosa*).

Te apiada mi dolor unido a mis espinas.
Y mi dolor no dura sólo en ellas.
Dura también en ti,
porque tú eres
el otro que yo era
y que, al mirarme, siente
que ahora vive en mí.
Yo, tu dolor [...] ³⁶.

³⁴ « Retablo de la muerte de Nuestro Señor Jesucristo », *Alegoría*, dans *Poesía 1969-199.*, p. 111 et 114.

³⁵ Jean-Pierre MOUREY, *Le Vif de la sensation*, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, CIEREC, Travaux LXXX, avril 1993, p. 61. S'appuyant sur les dires de Cézanne, J. P. Mourey ajoute que « la concentricité active de l'œil ne circonscrit pas l'avancée de l'objet sans souffrance ».

³⁶ « Retablo de la muerte de Nuestro Señor Jesucristo », *op. cit.*, p. 114.

Le lecteur se situe du point de vue de l'objet regardé qui voit ce regard s'avancer vers lui. Les épines, source de douleur pour le Christ représenté, deviennent le « point culminant » de l'œuvre (le retable), qui va « pénétrer » l'œil du spectateur et par lequel la douleur va circuler. Le regard ne constitue plus ici l'organe qui maintient à distance celui qui regarde et ce qui est regardé : « [...] al mirarme, siento/que ahora vive en mí ».

Certes l'œil semble sortir du corps du regardant, mais sans pour autant se séparer de lui. Lorsqu'il s'ouvre sur l'extérieur, regarde devant lui, il s'avance vers un avenir. Cependant, n'oublions pas que, dans d'autres poèmes, cet organe se tourne aussi vers l'intérieur du corps, intériorité dans laquelle s'est enfoui un passé originel, informel et obscur. On entreprend dès lors une plongée dans le corps :

Repetida pupila que se abre
desde una gota azul
a su interior³⁷.

En définitive, l'événement que constitue le moment de la vision, ce premier contact de l'œil ne se réduit pas à sa forme initiale. Il ouvre un itinéraire presque tactile qui va s'approfondir dans le temps et dans l'espace. Cet itinéraire est semblable à celui de la feuille, motif privilégié de Siles qu'il rapproche de celui de l'œil. Dans cette coïncidence paronomastique, la feuille se laisse happer par l'œil. Elle devient alors feuille d'automne qui, une fois détachée de l'arbre, suit son parcours dans l'espace, et elle symbolise également le destin intrinsèque de tout homme en tant qu'être dans le temps. Inversement, l'œil se laisse également transporter par la feuille vers d'autres horizons, vers ce qui n'est pas lui, car cette feuille d'automne silésienne est aussi celle où s'inscrit le poème qui s'achemine vers d'autres regards lecteurs.

³⁷ « Cristal », *Música de agua*, dans *Poesía 1969-1990*, p. 139.



Comment fonctionne l'œil ? Qu'est-ce que la vue ? Le regard de l'artiste est-il différent de celui des autres humains ? Comment les images ont-elles été élaborées ou conservées puis transmises ? Comment s'effectue le passage de l'image au texte ? Quelle est la place qu'occupent l'œil et le regard dans tout ce processus ? Autant de questions qui sont au cœur de cet ouvrage et auxquelles une vingtaine de chercheurs en neurosciences, linguistique, histoire, littérature, iconographie... et d'artistes (poète, peintre) a tenté de répondre envisageant ainsi l'œil, la vue et le regard aussi bien du côté de la création que de celui de la réception.

20 €



www.recherche.univ-lyon2.fr/grimh
ISBN 2-915912-02-5
imprimé en France 10/06

