

## « JARDINS VAGABONDS ». LIMITES DU POST-SURRÉALISME : DE PAZ À GIMFERRER

Enric BOU (Brown University, Providence)

Para Jeannine y Conrado, en el jardín de Delhi.

### *À Paris*

Dans cette présentation, je voudrais analyser les rapports entre deux écrivains du monde hispanique dont l'écriture a été influencée par le surréalisme. Ce que j'appelle ici « post-surréalisme » n'est pas exactement une école. Il s'agit plutôt de l'évolution d'une partie de la littérature et de l'art à partir des principes surréalistes après 1945, c'est-à-dire à un moment où l'appartenance au mouvement et la sujétion au « pape du surréalisme » Breton deviennent beaucoup moins importantes. Les deux exemples d'écrivains que j'ai choisis, Octavio Paz et Pere Gimferrer, reflètent ce qui s'est passé avec le surréalisme après la seconde guerre mondiale, quand on commence à voir une transformation, ou un phénomène de « lexification » des données esthétiques du début du mouvement surréaliste. D'ailleurs je vous propose une réflexion sur les limites du surréalisme historique. Donc, les limites qu'explore mon discours sont de double nature : elles concernent la diffusion du surréalisme à deux reprises, dans l'œuvre de deux auteurs « majeurs » de la littérature espagnole au Mexique et de la littérature en catalan. D'autre part, il s'agit là d'un exemple particulier qui peut être utile pour une étude plus générale à propos de la fortune du surréalisme.

Quels sont les apports principaux du mouvement surréaliste ? On peut parler clairement de la révolution surréaliste comme d'un épigone du mouvement romantique qui a bouleversé la littérature et l'art occidentaux dans les années vingt. On connaît presque par cœur les grandes contributions surréalistes. Tout d'abord, on peut considérer l'écriture automatique ou l'attention au rêve (via Freud) comme les éléments fondamentaux d'une nouvelle conception de la réalité, réelle ou littéraire. Le surréalisme, tel qu'il a été défini par André Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, est un « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »<sup>1</sup>. Une autre contribution remarquable du surréalisme fut l'acceptation de certains principes dadaïstes : l'attitude antibourgeoise, antinationaliste et provocatrice développée par les surréalistes. Ils insistent sur cette dimension subversive : « Nous n'acceptons pas les lois

de l'Économie ou de l'Échange, nous n'acceptons pas l'esclavage du Travail, et dans un domaine encore plus large nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire »<sup>2</sup>. Cet engagement (avant d'arriver au militantisme au PCF qui a tout bouleversé et a signalé le début de la fin) a annoncé une attitude purement révolutionnaire qui a séduit entre autres Luis Buñuel. La connaissance du surréalisme a été décisive dans la vie et l'œuvre cinématographiques du cinéaste espagnol. Comme il écrit dans *Mon dernier soupir*, pour lui le surréalisme signifie la découverte d'une morale nouvelle, une morale cohérente, rigoureuse, sans concessions, agressive et clairvoyante, et contre la morale commune. C'est une morale qui exalte la passion, la mystification, l'insulte, l'humour noir. (Buñuel)<sup>3</sup>.

Quelques années plus tard, dans les Amériques, le surréalisme s'est renouvelé à New-York ou au Mexique avec la participation d'artistes comme Roberto Matta ou Wilfredo Lam. Octavio Paz avait connu quelques membres du groupe surréaliste au Mexique ; il les rencontre à nouveau à Paris, après la guerre mondiale, à l'époque où il travaille comme secrétaire de l'Ambassade du Mexique. C'est à ce moment-là que Paz dialogue avec Breton, de vive voix et à travers l'écriture, à propos de certains sujets d'esthétique. Comme par exemple, sur la considération du Marquis de Sade. Dans le poème « El prisionero » (« Le prisonnier ») il y a une appréciation de l'œuvre de Sade et un dialogue avec Breton. Pour Paz, qui s'intéresse vivement aux aspects amoureux du surréalisme, et en particulier aux pouvoirs transcendants de l'amour, (lisez « érotiques ») le lien avec Sade est très important. José Quiroga souligne le fait que « Paz' poetics insists that we understand Sade as another for the poet, as the very real possibility of a poetic imprisonment caused by fear of the necessary laws of the world. »<sup>4</sup> Dans le poème « El prisionero » Paz fait une introspection, pour en conclure qu'il a surmonté la tentation sadienne :

Atrévete :

La libertad es la elección de la necesidad.

Sé el arco y la flecha, la cuerda y el ay.

El sueño es explosivo. Estalla. Vuelve a ser sol.

En tu castillo de diamante tu imagen se destroza y se rehace, infatigable.<sup>5</sup>

Au-delà de l'utilisation de quelques mots (concepts) très chers à l'écrivain mexicain (« arco », « libertad », ou la construction du poème en réflexion métapoétique), l'évocation de Sade chez Paz est très importante parce qu'elle est enchaînée à la notion d'amour. Comme Paz a écrit dans *Corriente Alterna* (1972) : « Sade es un ejemplo de la derechura moral y Rousseau no lo es. Aunque Breton también fue íntegro e incorruptible, sus pasiones no fueron las de Sade sino las de Rousseau. Otro tanto ocurre con sus ideas. Unas y otras giran en torno a una realidad que Sade ignoró con ceñuda obstinación : el corazón »<sup>6</sup>. En effet, ce que Paz critique, c'est ce qu'on pourrait appeler le manque d'amour, c'est-à-dire, le primat du cœur qui est essentiel pour lui, et c'est justement un des nombreux motifs d'attraction vers l'œuvre de Breton.

Octavio Paz a consacré un de ses meilleurs poèmes de *Salamandra* (1962) à évoquer les nombreuses relations avec le surréalisme en général et avec André Breton en particulier.

Un poème comme « Noche en claro » (« Nuit blanche »)<sup>7</sup> de Paz contient des allusions, des hommages à des textes d'André Breton : *Tournesol* (1923), *L'Union libre* (1931) et *Nadja* (1928). Dédié à Breton et Benjamin Péret, le poème évoque une nuit dans le Café d'Angleterre à Paris. L'automne marche à « pasos de gigante » (« pas de géant ») vers le centre de la ville. Un jeune couple qui représente l'amour fou arrive au café : « Sobre el abrigo de ella color fresa/Resplandeció la mano del muchacho/las cuatro letras de la palabra Amor/En cada dedo ardiendo como astros



/Tatuaje escolar tinta china y pasión/anillos palpitantes... »<sup>8</sup>. La main configure presque un calligramme. Les lettres du mot « amour » (écrites en anglais !) sont inscrites dans les doigts et nous amènent à une identification entre la nuit, l'amour et les signes (« río de los signos », et « río de los astros »)<sup>9</sup>. La ville, confondue avec le désir, est aussi confondue avec une femme, son amour. Ce qu'ont lit au vers 117 « Ciudad o Mujer Presencia » (« Ville ou Femme Présence ») devient plus clair dans l'avant-dernier vers : « Ciudad Mujer Presencia ». Ayant analysé le poème, Ludwig Schrader conclut que : « Tenemos, por decirlo de una manera un poco patética, al final el abandono del yo ante la presencia pura de una revelación »<sup>10</sup>. Tout ça peut être relié à la « critique » du surréalisme énoncée par Paz dans *Las peras del olmo*, un de ses essais littéraires où il analyse le mouvement surréaliste : « Novalis había dicho : *La poesía es la religión natural del hombre*. Blake afirmó siempre que sus libros constituían *las sagradas escrituras* de la nueva Jerusalén. Fiel a esta tradición, el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía. »<sup>11</sup> Dans cette déclaration, on reconnaît des principes du surréalisme (liberté, amour et poésie) que Paz a faits siens et qui vont parcourir toute son œuvre. À cette déclaration, il faut ajouter l'opération que ce poème re-présente à la perfection : un instant de révélation qui vient se manifester à travers la poésie et le poème.

Outre ces aveux, la « révélation poétique » est fondamentale dans la poétique d'Octavio Paz. Dans l'essai *El arco y la lira* (*L'Arc et la lyre*) tout un chapitre est consacré à la discussion de « La révélation poétique ». Cette « révélation » arrive grâce à la poésie : « La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer ; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva : vida o muerte, sino una totalidad : vida y muerte en un solo instante de incandescencia »<sup>12</sup>.

Ce que je viens de vous présenter assez succinctement a été développé par Octavio Paz dans plusieurs de ses écrits de réflexion poétique. On pourrait encore inscrire ce genre de pensée dans une tradition occidentale, eurocentrique, et postsurréaliste. Mais à partir de 1962 la vie et la poésie de Paz sont bouleversées puisqu'il part habiter en Inde.

## *En Inde*

Quelques années après son séjour à Paris, en 1962 Octavio Paz devient ambassadeur de son pays en Inde. Il démissionne en 1968, le jour après le massacre de la place des trois cultures, comme il l'écrit dans ses mémoires sur le séjour en Inde, *Vislumbres de la India (Lueurs de l'Inde)*, ou dans plusieurs lettres envoyées à ses amis<sup>13</sup>. Éloigné des centres de pouvoir intellectuel occidentaux, Paz jouit d'une période d'intense réflexion, de productivité et de participation à la vie culturelle de New Delhi. Du point de vue personnel, il rencontre sa deuxième femme, Marie-José, qu'il épouse aux jardins de l'ambassade mexicaine en 1964. Comme il l'a expliqué à plusieurs reprises, Paz voyageait beaucoup en Inde, à Ceylan et en Afghanistan. Là-bas il rencontre des gens, admire des paysages, des temples, et surtout il fait la connaissance de Marie-José. Cette expérience géographique, culturelle et amoureuse lui permet de voyager beaucoup ; mais surtout, c'est l'occasion de voyager à l'intérieur de lui-même, et, en fait, d'introduire des variations remarquables dans sa pensée poétique.

C'est en Inde qu'Octavio Paz trouve l'inspiration d'écrire trois de ses livres les plus notables. *Ladera este (Versant est)* (1969) est un superbe livre de poèmes et un excellent exemple de ses explorations du rapport entre l'Ouest et l'Est, plein d'images d'une grande sensualité, évoquant sa rencontre avec Marie-José. *El mono gramático (Le singe grammairien)* (1974), un livre qui oscille entre l'essai et le recueil de textes lyriques en prose, explore le sens du langage et les relations avec une réalité phénoménologique, à partir des correspondances entre idée et verbe, mot et perception, érotisme et connaissance. Son dernier livre d'essais, *Vislumbres de la India (Lueurs de l'Inde)* (1995), est un recueil de souvenirs nuancés par une évocation de ses rapports avec la culture indienne, et une comparaison des multiples similarités entre le Mexique et l'Inde (les épices, la présence de la religion dans la vie publique, le processus de colonisation espagnole et britannique, etc.). C'est un livre puissant, indiscutablement supérieur à n'importe quel guide de *Lonely Planet*.

Dans *El mono gramático (Le singe grammairien)* Octavio Paz écrit :

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje; abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es –en azul adorable!<sup>14</sup>.

Oscar Pujol a exposé les filiations hindouistes de cette œuvre de Paz, et en particulier des fragments comme celui que je viens de citer. Il a remarqué que la pensée énoncée dans *El mono gramático* est très proche de celle d'un auteur en particulier, Abhinavagupta, notamment en ce qui concerne certains principes du tantrisme. Abhinavagupta est une figure clef de l'Inde du XI<sup>e</sup> siècle. Chez cet auteur la fonction poétique du langage transforme une émotion ordinaire en une émotion esthétique. Cette émotion esthétique est le contraire de la « passion ». Le nom de cette émotion esthétique en sanscrit est *rasa*, c'est-à-dire « goût,

jus, essence ». Comme Pujol le confirme : « El alambique de la poesía destila la emoción ordinaria y nos la devuelve convertida en su zumo o esencia : el licor del *rasa*. La ingestión de este licor produce el asombro estético (*camatkara*) »<sup>15</sup>. Dans *El mono gramático* (*Le singe grammairien*), Octavio Paz a réussi à faire que la réflexion poétique devienne poésie, et que les descriptions lyriques prennent la place d'un vrai discours philosophique. De cette façon Octavio Paz a combiné ses deux voix les plus distinctes<sup>16</sup>.

Ce livre est une démonstration des nouveaux intérêts intellectuels qui ont bouleversé Paz pendant son séjour en Inde. Je ne veux pas dire qu'il a changé complètement d'attitude, mais plutôt que ses réflexions ont obtenu un autre niveau de sophistication sous l'inspiration indienne. Presque tous les poèmes de *Ladera este*, en particulier « Viento entero » (« Vent cardinal »), le confirment. Dans ce poème, à partir de la répétition comme « estribillo » du vers « El presente es perpetuo » (« Le présent est perpétuel »), Paz construit une évocation allégorique d'apparence chaotique : « El presente es perpetuo/Los montes son de hueso y son de nieve/Están aquí desde el principio/El Viento acaba de nacer »<sup>17</sup>. On détecte un flux et reflux de la conscience et du monde externe, et surtout l'antithèse entre deux conceptions du temps, entre la continuité et l'instant. On peut tenir compte de ce phénomène dans la répétition des mots « siempre » (toujours) et « perpetuo » (perpétuel). La combinaison de plusieurs éléments contraires dans le poème obtient un effet d'unité à travers la synthèse. Le poème rend possible un accord entre l'éternité et l'instantanéité, entre l'expérience érotique et l'expérience sacrée. Cette conscience et conception du temps sont insérées dans la composition et thématique des poèmes et confirment le changement qui s'est opéré chez Paz.

### *De Delhi à Barcelone*

Octavio Paz a toujours vécu entouré de poètes, écrivant à la fois de la poésie et sur la poésie ; il est resté constamment en relation épistolaire avec d'autres poètes et amis. Le poète catalan Pere Gimferrer (1945) a gagné à dix-neuf ans le Prix National de la poésie pour son premier livre, *Arde el mar* (*Mer embrasée*). Peu après la réception de son prix, Gimferrer, commence une relation épistolaire avec Paz. En avril 1967, Paz écrit une longue lettre à Gimferrer pour lui communiquer son mépris pour les « Tres poemas » qu'il vient à peine de recevoir. Ces poèmes devaient appartenir à un livre, *Madrigales*, que Gimferrer finit par abandonner à cause des commentaires d'Octavio Paz. À cette occasion, l'écrivain mexicain fait quelques observations très pertinentes sur la poésie :

Rompía usted, precisamente con esa poesía a la que ahora regresa y con la que estoy en desacuerdo, ya le dije por dos razones: la primera porque no encuentro en ella la precisión, la ironía, las iluminaciones de ciertas zonas sombrías del alma o de la vida diaria, que me da la poesía de lengua inglesa y de la cual la española es, a un tiempo, una adaptación y una amplificación, a veces romántica (Cernuda, usted) y otras, las más, retórica; la segunda, porque esa poesía, inclusive en lengua inglesa, no es moderna ni representa la «vanguardia» (para emplear ese vulgar y antipático término) <sup>62</sup>.

Paz établit les limites de la poésie qu'il n'aime pas. En même temps, il indique à son jeune correspondant les éléments du type de poésie qu'il estime : une poésie écrite avec précision, qui contient de l'ironie et qui inclut une illumination des ombres de la vie quotidienne. Il postule une modernité similaire à celle de la poésie anglophone qu'on écrit sous l'influence d' Ezra Pound et W.C. Williams, et parmi quelques poètes en France qui écrivent après le surréalisme (et il ajoute : « que es bien poco »). En espagnol Paz postule la filiation surréaliste d'œuvres comme *Poeta en Nueva York* de García Lorca, *Altazor* de Vicente Huidobro, *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre, *Poemas humanos* de César Vallejo, ou *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda<sup>19</sup>. En même temps, Paz propose, à partir d'une valorisation critique de la poésie espagnole des années soixante, un éloge du type de poésie qu'il explore dans ses propres poèmes. D'abord il attaque les poètes espagnols contemporains qui sont encore fascinés par le réalisme « descriptivo, nostálgico y didáctico », comme si on vivait encore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Paz, les poètes contemporains qu'il estime sont attirés par les relations entre la réalité et le langage, par le caractère fantasmagorique de la réalité, par les découvertes en linguistique et en anthropologie, par l'érotisme, la relation entre la drogue et le psychique, et par tout ce qui permet de construire ou de détruire le langage. Et il ajoute : « lo que está en juego no es la realidad sino el lenguaje. Y lo está de dos modos : la realidad del lenguaje y el no menos formidable lenguaje de la realidad. En este sentido – no en el de la retórica verbal – el surrealismo ha pasado – aunque, como es natural y con otro nombre reaparecerá, reaparece ya en la búsqueda de los poetas nuevos »<sup>20</sup>. Cette défense de la réalité autonome créée par le langage est construite à partir d'une critique de la théorie surréaliste. Pour Paz, les surréalistes avaient proclamé la liberté de l'écriture poétique pour lutter contre l'antinomie entre le je et le langage, en favorisant l'impersonnalité et l'objectivité du langage inconscient. Il est clair que Paz postule l'idée contraire : il prône un contrôle absolu du langage qui se laisserait en même temps dominer par lui<sup>21</sup>. Dans les réflexions qu'Octavio Paz adresse à son jeune ami Gimferrer, qui a moins de la moitié de son âge, il essaie de le convaincre de cette conception de la poésie.

Il y a réussi. Quelques années après, dans les livres de poésie que Gimferrer écrit en catalan à partir 1970, (*Els miralls, Hora foscant*), ou dans une série de textes en prose publiés dans un journal sous la rubrique de « Dietari » (1979-80), Gimferrer a profité de la leçon de Paz. Par exemple, il a écrit sur Wallace Stevens :

Al capdavant, tot conflueix : el poema és l'espectacle – mental i sensitiu – del procés de creació de la poesia, semblant al procés de revelat d'un negatiu fotogràfic, on el contrast – pallidament platejat – del blanc i el negre virarà, en una mutació progressiva, cap a l'esclat concís i suau, o fort i colpidor, dels colors límpids. La claror de la intelligència perfecta, de la sensitivitat més afinada, tensa en l'aire pur i enlluernador. (Dimarts, 12 [febrer 1980] « El poeta americà »)<sup>22</sup>

Gimferrer a bien appris la leçon d'Octavio Paz et soutient l'idée d'un noyau poétique à la fois mental et sensible, composé de visions lumineuses, exotiques, sombres, ou abstraites ; des visions liées à rien d'autre que l'image ou le son, ou conçues comme autant de combat d'idées et de concepts. Le climat de cette relation, qui ne s'est éteinte qu'avec la mort de Paz en 1998, a été le sujet du poème « La arboleda » (« La futaie ») dédié

« À Pere Gimferrer », et de l'étude que Gimferrer a consacrée à l'œuvre poétique de son maître et ami, *Lecturas de Octavio Paz* (1980). Ce poème établit à nouveau des connexions avec *El mono gramático* et nous montre le renouvellement de la poétique de Paz qui s'est opéré depuis son séjour en Inde. Le poème est une courte description des changements qui se produisent au coucher du soleil : le passage de la lumière à l'ombre, l'observation de l'extérieur à partir de l'intérieur, qu'il s'agisse d'une maison ou de l'esprit du poète. Le bosquet apparaît dans l'essai comme une métaphore de la page. Les rameaux et les lianes sont une représentation de la signification de chaque mot, qui sont tous entrelacés et liés parmi eux. Les images qui lient la nature et le langage sont les mêmes dans le poème : « La arboleda,/quieta de pronto,/es un tejido de ramas y frondas »<sup>23</sup>. Plus loin, Paz propose la confusion entre nature et écriture, langage, parole, quand il présente des gouttes d'encre sur un papier qui en fait est le ciel du soleil couchant : « En la región central/gruesas gotas de tinta/esparcidas/sobre un papel que el poniente inflama,/negro casi enteramente allá,/en el extremo sudeste,/donde se derrumba el horizonte »<sup>24</sup>. Ce poème évoque une « futaie » précise, laquelle est observée de l'intérieur d'une maison qui correspond à celle d'*El mono gramático* (*Le Singe grammairien*). Le poème décrit un instant bien particulier. L'interprétation de Gimferrer illumine à la fois notre compréhension du poème de Paz, et la poétique propre à Gimferrer, qui fait exactement la même opération dans ses proses du *Dietari* ou dans ses poèmes. Comme Gimferrer l'écrit à propos du poème de Paz :

aislado, detenido y reproducido o nuevamente animado, permanece aquí en el nivel de la pura percepción fenomenológica: no se nos invita a entrar en él, a desgarrar su entraña, sino, simplemente, a verlo inmovilizarse, en transición hacia su dejar de ser, durante la lectura, esto es, a verlo transcurrir ante nosotros »<sup>25</sup>.

Le vers de conclusion de ce poème réaffirme l'idée que les objets quotidiens que le poète voit de l'intérieur de la maison (la poubelle, un pot d'argile vide) ne sont que des noms et nous amènent à retourner au blanc du début du poème : « Sobre sí mismo/el espacio/se cierra./ Poco a poco se petrifican los nombres »<sup>26</sup>. Selon le commentaire de Gimferrer : « hemos ido de la inmovilidad a la fijeza, y también del blanco al blanco en la página »<sup>27</sup>. Gimferrer a appris la leçon de son maître Paz, comme on peut le voir dans ses textes critiques ou même dans sa poésie en catalan, en particulier dans *Els miralls* et *L'espai desert*.

### *Fin du voyage?*

Octavio Paz a écrit dans une lettre à Jean Clarence Lambert, l'un de ses traducteurs en français, des commentaires sur lui-même qui nous aident à pousser un peu plus loin la lecture du poème « La arboleda », et qui en même temps ajoutent encore d'autres éclairages sur la pensée poétique de Paz :

No, no me he perdido ninguno de mis yos (conozco a algunos y me aburren), sino el algo fuera de mí y que no sé cómo llamar. Algo que tal vez no tendrá nombre hasta que yo no lo nombre: verdad,

poesía, silencio, dicha, reconciliación con el mundo (sin excluir a la muerte). Algo parecido a la luz última de estas tardes en Delhi, que te da la sensación de una verdad instantánea y, sin embargo, permanente. (Ese título tuyo dice algo de lo que yo quisiera decir: Jardín errante. No ser un yo, sino un signo errante, como los árboles, los soles, las casas...)²⁸.

En effet, Paz est devenu « signe errant ». Par sa conception changeante du surréalisme, d'une part. Par son indépendance idéologique d'autre part, une indépendance qui lui a coûté très cher et qui a créé des débats ennuyeux et ridicules au Mexique à propos de son compromis politique et littéraire. Le fait que peu avant sa mort il ait perdu sa bibliothèque à cause d'un incendie peut être encore lu comme un signe d'un processus d'intériorisation, de retour à la langue. Il a accompli le destin que Heidegger avait prévu pour le langage : « Die Sprache ist das Haus des Sein. In ihrer Behausung wohnt des Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren »²⁹. Dans le titre « Jardines errantes » Octavio Paz imagine, comme Heidegger l'espérait dans ses dernières années, la pensée comme chemin. « Jardines errantes » est le titre d'un poème de *Vuelta* (1976) dédié à Jean Clarence Lambert, sujet à la fois de la traduction et de la conversation. Ici, Paz ajoute la pensée comme un oxymore : le jardin et le vagabondage, la quiétude et le mouvement sans direction (apparente). Le poète mexicain, comme Cioran d'ailleurs, s'est trouvé dans « l'exil métaphysique », ce que Claudio Guillén a appelé « la vida ausente » (la vie absente)³⁰, ou une sorte d'exil intérieur dans son propre pays. Comme disait André Breton à la fin du *Manifeste du Surréalisme*: « L'existence est ailleurs ». Dans la littérature, dans le langage, dans une vivification de l'instant que Paz et Gimferrer ont située au centre de leur projet littéraire.



## NOTES

<sup>1</sup> BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*, 1924, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1988, p. 328.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 117.

<sup>3</sup> BUÑUEL, Luis. *Mon dernier soupir*. Paris : Editions Ramsay, 2006, p. 115-118.

<sup>4</sup> « La poétique de Paz nous fait comprendre Sade comme un autre pour le poète, comme la possibilité réelle d'un emprisonnement poétique provoqué par la peur des lois nécessaires du monde ». (C'est nous qui traduisons, sauf les citations de la poésie de Paz). QUIROGA, José. *Understanding Octavio Paz*. Columbia S.C.: University of South Carolina Press, 1999, p. 30.

<sup>5</sup> PAZ, Octavio. *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 1979, p. 122.

<sup>6</sup> « Sade est un exemple de moralité mais pas Rousseau. Même si Breton a été aussi entier et incorruptible, ses passions ne sont pas celles de Sade mais celles de Rousseau. C'est la même chose avec ses idées. Elles pivotent toutes autour d'une réalité que Sade a ignorée avec obstination: le cœur. » PAZ, Octavio. *Corriente Alterna*. Mexico D.F.: Siglo XXI, 1972, p. 65. Voir aussi WILSON, Jason. *Octavio Paz, a study of his poetics*. Cambridge : Cambridge U.P., 1979.

<sup>7</sup> PAZ, Octavio. «*La centena*» (*Poemas: 1935-1968*). Barcelona : Barral Editores, 1969, p. 141-146.

<sup>8</sup> *Ibid.*

« Sur son manteau couleur fraise/resplendit la main du garçon/quatre lettres/sur chaque doigt brûlant comme des astres/Tatouage scolaire encre de Chine et passion/anneaux palpitants. » PAZ, Octavio, « Nuit blanche », traduction de Jean-Claude Masson, in *Œuvres. op. cit.*, p. 232-233.

<sup>9</sup> Fleuve des signes et fleuve des astres

<sup>10</sup> « On a, pour le dire d'une façon un peu pathétique, finalement l'abandon du je face à la présence pure d'une révélation » (c'est nous qui traduisons). SCHRADER, Ludwig. « Octavio Paz: Noche en claro. Zu den Bezügen zwischen Surrealismus und moderner lateinamerikanischer Lyrik ». *Sieb den Fluss der Sterne strömen , Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart. Interpretationen*. Ed. Gisela Beutle. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. p. 291-308. [Traduit dans *Anales de Literatura Española*, 7, 1991, p. 165-182].

<sup>11</sup> « Novalis avait dit : *La poésie est la religion naturelle de l'homme*. Blake a toujours affirmé que ses livres étaient des *écritures sacrées* de la nouvelle Jérusalem. Fidèle à cette tradition, le surréalisme cherche un nouveau sacré au-delà de la religion, basé sur le triple axe de la liberté, de l'amour et de la poésie ». PAZ, Octavio. «El surrealismo» (1954). *Las peras del olmo*. Barcelona : Seix Barral, 1971, p. 136-51.

<sup>12</sup> « La poésie nous ouvre la possibilité d'être, possibilité qui est dans toute naissance ; elle récrée l'homme et lui donne sa vraie condition, qui n'est pas une disjonction : vie ou mort, mais une totalité : vie et mort dans un seul instant d'incandescence ». PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética. Poesía e historia*. México : Fondo de Cultura económica, 1967, p 156.

<sup>13</sup> PAZ, Octavio. *Vislumbres de la India*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, 1997 ; PAZ, Octavio. *Jardines errantes. Cartas a J.C. Lambert. 1952-1992*. Barcelona : Editorial Seix Barral, 2008 ; PAZ, Octavio. *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer. 1966-1997*. Edición, prólogo y notas de Pere Gimferrer. Barcelona : Editorial Seix Barral, 1999.

<sup>14</sup> « Le poète n'est pas celui qui nomme les choses, mais celui qui dissout leurs noms, il découvre que les choses n'ont pas de nom et que les noms qu'on leur donne ne sont pas les leurs. La critique du paradis s'appelle langage: abolition des noms spécifiques ; la critique du langage s'appelle poésie: les noms maigrissent jusqu'à la transparence,

l'évaporation. Dans le premier cas, le monde devient langage ; dans le second le langage devient le monde. Grâce au poète le monde reste sans noms. Alors, pendant un instant, on peut le voir tel qu'il est – en bleu adorable ».

<sup>15</sup> « L'alambic de la poésie distille l'émotion ordinaire et nous la retourne convertie en son jus ou essence : la liqueur du *nasa*. L'ingestion de cette liqueur produit la surprise esthétique (*camatkara*) ». Cité dans PUJOL, Óscar. « El mono gramático y el sabio alquimista. Algunas reflexiones en torno a la poética de Octavio Paz en *El mono gramático* », <<http://www.svabhinava.org/abhinava/OscarPujol/Abhinava-OctavioPaz.html>>.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>17</sup> PAZ, Octavio. « *La centena* ». (*Poemas: 1935-1968*). *op. cit.*, p. 187.  
« Le présent est perpétuel/Les montagnes sont d'os et de neige/elles sont là depuis l'origine/Le vent vient de naître », « Vent cardinal », *Vers le commencement*. traduction de Yesé Amory, Jean-Claude Masson et Roger Munier, in *Œuvres, op. cit.*, p. 307.

<sup>18</sup> « Vous avez rompu justement avec cette poésie à laquelle vous retournez, et avec laquelle je ne suis pas d'accord, comme je vous l'ai expliqué, pour deux raisons : la première parce que je ne trouve pas en elle la précision, l'ironie, les illuminations de certaines zones d'ombre de l'âme et de la vie quotidienne, que je trouve dans la poésie anglaise et dont la poésie espagnole est en même temps, une adaptation et une *amplification*, parfois romantique (Cernuda, vous) et d'autres fois, plus souvent, rhétorique; la seconde, parce que cette poésie, même en anglais, n'est pas moderne et ne représente pas l'«avant-garde» (pour employer ce mot vulgaire et antipathique) ». PAZ, Octavio. *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer. 1966-1997. op. cit.*, p. 21.

<sup>19</sup> « La poésie moderne en anglais est tout ce qu'on a écrit *après*, pas *avant*, Pound et W.C. Williams ; en France, ce qui vient *après* (et c'est bien peu); en langue espagnole, *après* viennent *Poeta en Nueva York*, *Altazor*, *La destrucción o el amor*, *Poemas humanos*, *Residencia en la Tierra*. [...] *Arde el mar* était *inactuel* en Espagne parce que vous avez écrit un livre de poésie contemporaine et avec un langage de nos jours, tourné vers le futur, tandis que la poésie de l'Espagne actuelle est *inactuelle* par ce que c'est une poésie du passé ». *Ibid.* p. 21.

<sup>20</sup> Ce qui est en jeu, ce n'est pas la réalité mais le langage. Et il l'est de deux manières : la réalité du langage et le non moins formidable langage de la réalité. Dans ce sens – pas dans celui de la rhétorique – le surréalisme est passé – même si naturellement, il va réapparaître sous un autre nom, et qu'il réapparaît même déjà dans la recherche des nouveaux poètes ». *Ibid.* p. 21.

<sup>21</sup> «Cuando los surrealistas proclamaron la libertad de la escritura poética, querían disolver la antinomia (para mí falsa) entre el yo y el lenguaje, pero no a favor de la conciencia personal, sino de la impersonalidad, la *objetividad*, del lenguaje inconsciente.» (Quand les surréalistes ont proclamé la liberté de l'écriture poétique, ils voulaient dissoudre l'antinomie (fausse à mon avis) entre le je et le langage, en faveur non pas de la conscience personnelle mais de l'impersonnalité, l'*objectivité*, du langage conscient). *Ibid.* p. 23.

<sup>22</sup> « À la fin, tout conflue : le poème est le spectacle – mental et sensible – du processus de création de la poésie, pareil au processus qui consiste à développer un négatif photographique, où le contraste – comme argent pâle – entre le blanc et le noir va changer, dans une mutation progressive, vers l'éclat concis et doux, ou, fort et frappant, des couleurs limpides. La clarté de l'intelligence parfaite, de la sensibilité la plus raffinée, en tension dans l'air pur et éblouissant ». GIMFERRER, Pere. *Obra Catalana Completa / 2. Dietari Complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona : Edicions 62, 1995, p. 234.

<sup>23</sup> In GIMFERRER, Pere. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona : Anagrama, 1980, p. 108.

« La futaie./calme d'un coup./forme un tissu de branches et de feuilles », PAZ, Octavio « La futaie », *Le Feu de chaqou jour*, traduction de Claude Esteban, in *Œuvres, op. cit.*, p. 442.

<sup>24</sup> GIMFERRER, Pere. *Lecturas de Octavio Paz. op. cit.*, p. 113.

« Au centre/de grosses gouttes d'encre/répandues/sur un papier que le couchant calcine./presque tout noir là-bas./à l'extrême sud-est.,où l'horizon s'écoule. », PAZ, Octavio « La futaie », *op. cit.*, p. 443.

<sup>25</sup> « isolé, arrêté et *reproduit* ou animé à nouveau, le poème reste ici au niveau de la pure perception phénoménologique:

on n'est pas invité à entrer en lui, à lui arracher les entrailles, mais, tout simplement, à le voir s'immobiliser, en transition vers son cesser d'être, pendant la lecture, c'est à dire, à le voir s'écouler devant nous. », GIMFERRER, Pere, *Lecturas de Octavio Paz, op. cit.*, p. 106.

<sup>26</sup> « Sur soi seul/l'espace/se referme./Peu à peu les noms se pétrifient », PAZ, Octavio « La futaie », *op. cit.*, p. 443.

<sup>27</sup> « on est allé de l'immobilité à la fixité, et aussi du blanc au blanc dans la page », GIMFERRER, Pere, *Lecturas de Octavio Paz. op. cit.*, p. 118

<sup>28</sup> « Non, je ne me suis perdu dans aucun de mes je (j'en connais quelques uns et ils m'ennuient), mais dans quelque chose hors moi et que je ne sais comment appeler. Quelque chose qui peut-être n'aura pas de nom jusqu'à que je le nomme : vérité, poésie, silence, jouissance, réconciliation avec le monde (sans exclure la mort). Quelque chose de semblable à la lumière de ces après-midi à Delhi, qui te donne la sensation d'une vérité instantanée et, de toute façon, permanente. (Ton titre dit quelque chose de ce que je voudrais dire: *Jardin vagabond*. Ne pas être un je, mais un *signe vagabond*, comme les arbres, les soleils, les maisons...). PAZ, Octavio. *Jardines errantes. Cartas a J.C. Lambert. 1952-1992. op. cit.*, p. 157.

<sup>29</sup> HEIDEGGER, Martin. *Über den Humanismus*. Frankfurt : V. Klostermann, 2000. p. 5.

« Le langage est la maison de l'Être Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri. Leur veille est l'accomplissement de la révélabilité de l'Être, en tant que par leur dire ils portent au langage cette révélabilité et la conservent dans le langage. » HEIDEGGER, Martin, « Lettre sur l'humanisme » traduction de Roger Munier, in *Questions III et IV*, t, Tel Gallimard, 1996, p. 67-68.

<sup>30</sup> GUILLÉN, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona : Tusquets, 1998, p. 86.