
Expression de l'intime et interculturalité dans la poésie de Guillermo Carnero

Catherine Guillaume
Université d'Orléans

RÉSUMÉ. Le poète espagnol Guillermo Carnero (Valence, 1947), érigé au rang d'emblème des poètes *Novísimos* dès la parution de son premier recueil *Dibujo de la muerte* (1967) a publié à ce jour onze recueils, jusqu'au dernier en date, *Carta florentina* (2018). Dans cette œuvre spiralaire, qui se fonde sur la mise en mouvement du référent culturel grâce à la convocation des univers référentiels du poète, en articulation avec l'expression langagière d'un intime distancié, le « discours » amoureux, à la fois sensible et réflexif, occupe une place prépondérante. Cet intime, qui relève d'un culturalisme dynamique (la culture en mouvement), fut au départ lu par la réception critique comme un dépassement du réalisme social en poésie, ce qu'il fut de fait. Il repose sur une construction fragmentaire, qu'il s'agisse de l'articulation des recueils entre eux ou de celle des poèmes et de leur propre structuration, selon un tissage référentiel qui se constitue en une topologie langagière propre à élaborer la relation dialogique entre la culture (mobilisant le référent culturel ou le symbole, comme l'eau et le jardin) et l'expression de l'intime. S'éloignant de la narration romanesque, le poète donne à lire l'intime par la distance, qui permet l'émergence de la relation grâce à diverses stratégies telles que le transfert culturel, la réécriture du mythe, le poète créant sa propre mythologie, ou encore la création de nouveaux fragments propices à la mise en exergue des ambiguïtés d'un insaisissable locuteur poématique par le biais de la convocation de doubles sensibles ou intellectuels. Cette dynamique du référent culturel, qui renoue de façon tout à fait contemporaine le discours amoureux, s'éploie selon une autre modalité dans la relation qu'elle permet d'établir avec le lecteur, chère aux poètes *Novísimos*.

MOTS-CLÉS : Guillermo Carnero, *Novísimos*, intime, dialogue des cultures, lecteur.

ABSTRACT. The Spanish poet Guillermo Carnero (Valencia, 1947), elevated to the rank of emblem of the *Novísimos* poets from the publication of his first collection *Dibujo de la muerte* (1967) has published eleven collections to date, until the latest, *Carta florentina* (2018). In this spiral work, which is based on the setting in motion of the cultural referent thanks to the convocation of the referential universes of the poet, in articulation with the language expression of a distant intimate, the amorous "speech", both sensitive and reflexive, occupies a preponderant place. This intimate, which stems from a dynamic culturalism (culture in motion), was initially read by critical reception

as going beyond social realism in poetry, which it was in fact. It is based on a fragmentary construction, whether it is about the articulation of the collections between them or that of the poems and their own structuring, according to a referential weaving which is constituted in a linguistic topology suitable for elaborating the dialogical relation between culture (mobilizing the cultural referent or symbol, such as water and the garden) and the expression of intimacy. Moving away from the romantic narration, the poet gives the intimate reading through distance, which allows the emergence of the relationship thanks to various strategies such as cultural transfer, the rewriting of the myth, the poet creating his own mythology, or the creation of new fragments conducive to highlighting the ambiguities of an elusive poetic speaker through the summoning of sensitive or intellectual doubles. This dynamic of the cultural referent, which renews the discourse of love in a completely contemporary way, unfolds according to another modality in the relationship it allows to establish with the reader, dear to the *Novísimos* poets.

KEYWORDS: Guillermo Carnero, *Novísimos*, Intimate, Dialogue of Cultures, Reader.

*Je n'ai point d'amour pour qui ne
m'aime qu'en paroles
Sophocle, Antigone*

L'éminente poéticienne Marie-Claire Zimmermann soulignait dès 1983, puis de nouveau en 1995, la dynamique de création des poètes espagnols ayant commencé à publier dans les années 1965 du siècle dernier : chez les *Novísimos* « le texte ne doit pas naître d'une idée pas plus qu'il ne doit y conduire ; il ne consistera pas en un parcours immobile du sens » (Zimmermann, 1995 : 158)¹. Elle référait dans un premier temps ses analyses à la célèbre anthologie de J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, publiée en 1970, premier jalon de la réception critique de cette « génération » de poètes. Cette poésie nouvelle, qui s'éloignait « des voies essentielles choisies par les écrivains de l'après-guerre [civile], c'est-à-dire ceux qui reprurent les premiers la parole après le long silence, vers les années 50-60 » (Zimmermann, 1983 : 6) trouva son principal point de départ créatif et éditorial en 1967 avec la publication du recueil *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero (1947-), premier d'une série de onze², un pavé dans la mare de l'atonie culturelle du franquisme finissant. Cette publication érigea son très jeune auteur (il n'avait pas encore vingt ans lorsque le recueil fut publié) en emblème de ces rénovateurs de la parole poétique.

¹ « L'avènement des *Novísimos* dans la poésie des années 1970 », 1995.

² Voir bibliographie.

Certes, la réception critique initiale de l'œuvre du poète, comme de celle d'autres *Novísimos*, mit en avant la question d'une supposée rupture avec la poésie de la « génération » des années 50 en Espagne, ce qu'A. Iravedra formule dans son anthologie de 2016 en tant que « *rechazo de la inmediata tradición* »³ (Iravedra, 2016 : 64), relayant un jugement critique qui fait donc toujours florès dans l'historiographie littéraire espagnole contemporaine. Cependant, la poésie de Guillermo Carnero ne fut pas « réactionnelle », au sens où le poète ne chercha en aucune façon dès ses débuts créatifs à dépasser les stéréotypes de la poésie sociale, bien plus préoccupée de collectif que d'amour⁴ mais s'intéressa d'emblée à la relation, c'est-à-dire à l'intime⁵, qui se crée par la parole poétique, que cette relation soit de nature interculturelle ou bien qu'elle énonce la rencontre⁶ entre deux êtres ou avec le lecteur de l'œuvre, ces points étant partagés avec d'autres poètes de ladite « génération », ce que le poète en personne expliquait en 1998 :

*Creo que a la hora de entender la ruptura a que me refiero debe dejar de privilegiarse el rechazo del realismo —que en los años sesenta era lanzada a moro muerto— y ponerse el acento en el nuevo enfoque del intimismo; enfoque que fue y a veces sigue siendo mal entendido, hasta el punto de suponerse ausente de mi poesía, a la que en ocasiones se ha creído desprovista de verdad humana y emocional. [...]. Intimismo y poesía son sinónimos; el intimismo es un componente esencial del discurso poético, que es pensamiento y palabra imantados por la emoción.*⁷ (Carnero, 2008 : 53)

3 « rejet de la tradition immédiate ».

4 Luis Antonio de Villena en précise ainsi les contours, relativement à cette question de l'amour : *Poesía [social] que pretende negar el yo, para afirmar el nosotros; que quiere tratar —cantar a veces— temas cívicos que afecten a toda la comunidad. Que ataca la injusticia o la crueldad desde el Poder; que clama, en fin, por un hombre unido y libre, solidario de su destino en la tierra. No hay casi ni qué decir que en tal planteamiento poético el poema amoroso —por lo que lógicamente conlleva de intimidación, intimidad que, no obstante, puede ser objetivada— no aparece o es muy escaso* : « Poésie [sociale] qui a pour ambition la négation du je, pour affirmer le nous ; qui veut traiter — parfois chanter — des thèmes civiques qui toucheraient la communauté entière. Qui s'attaque à l'injustice ou à la cruauté qui émane du Pouvoir ; enfin, qui prône un homme uni et libre, solidaire de son destin sur la terre. Il est presque inutile de dire que dans une telle approche poétique le poème d'amour — par ce qu'il entraîne en toute logique d'intimité, intimité qui, cependant, peut être objectivée — n'apparaît pas ou est très rare » (151).

5 Sur intime, intimité, intimisme, voir François Jullien (37).

6 En 1999, le poète Guillermo Carnero (2008 : 61) explicitait ainsi le sens qu'il donne à l'intime : *Si ha de tenerlo [un significado] el intimismo, deberá recobrar una integralidad que sólo le dará el asentimiento a la conmoción total de la personalidad, fuera de los registros establecidos, que distingue aquellos encuentros entre seres humanos que merecen ser escritos* : « Si l'on doit définir l'intime, celui-ci devra retrouver une intégralité que seule l'adhésion à la commotion totale de la personnalité pourra lui donner, hors de tous les registres établis, qui distingue ces rencontres entre êtres humains qui méritent d'être écrites ».

7 « Je crois que pour comprendre la rupture à laquelle je me réfère il faut cesser de privilégier le rejet du réalisme — qui dans les années 60 était déjà dépassé — et insister sur une nouvelle manière de considérer l'intime, qui fut et est parfois encore mal comprise, au point de le soupçonner absent de ma poésie, que l'on a parfois crue dépourvue de vérité humaine et émotionnelle. [...]. Intime et poésie sont une seule et même chose ; l'intime est une composante essentielle du discours poétique, qui est pensée et parole, aimantées par l'émotion » (Carnero 2008 : 53). Cette question est prégnante dans les interrogations du poète qui en 1999 précisait : *La poesía actual debería afrontar y superar la simplificación del intimismo amoroso y la equivalente interpretación reductora del erotismo, cuando oscilan entre la quiebra del concepto mismo de valor y la banalidad sentimental más tónica* : « La poésie actuelle devrait affronter et dépasser la simplification de l'intime amoureux et son équivalente interprétation

Pour Guillermo Carnero et d'autres *Novísimos* de la première heure, il s'est en effet agi de dépasser la « poésie-message », aussi bien pour ce qui concernait « *las protestas, consignas y profecías del realismo social* » que ce que le poète nomme « *el intimismo neorromántico* »⁸ (Carnero, 2008 : 53), opérant donc une révolution, au sens dynamique du terme, une « restructuration » (Zimmermann, 1983 : 20) de la poésie espagnole. Envisager la relation et la mettre en mots, c'est par conséquent pour le poète, plutôt que privilégier l'énonciation d'un message quelle que soit la nature de ce dernier, exprimer langagièrement une forme de résistance atemporelle à l'acculturation⁹, par l'articulation entre la tradition, la réflexion — le poète est un érudit et un brillant universitaire, cette dimension est fondamentale pour recevoir son œuvre globale — et l'expression de l'émotion, trois facteurs fondamentaux créateurs d'intensité poétique dans son travail d'écriture. Et toute la différence entre l'« idéologiser » et le « poétiser » mis en avant dans la conclusion de l'anthologie de J. M. Castellet, qui reprenait Barthes à cette occasion¹⁰ (Castellet, 2010 : 46-47).

Cette articulation fondatrice constitue ce que le poète valencien nomme l'« intelligence émotionnelle » (Carnero, 2010b : 10)¹¹ : une relation à l'Autre et à la culture dans le but de se connaître soi-même ou dit d'une autre façon « quand le retrait à l'intérieur de soi débouche sur la relation à l'Autre » (Jullien, 2013 : 34), qui peut relever de la construction de l'intime dans cette poésie. Nous verrons effectivement dans quelle mesure la dynamique de l'émotion distancée par le « culturalisme »¹², cette création d'une distance constituant la principale (mais non unique) réponse du poète au dépassement de l'« intimisme primaire » et du « réalisme social » omniprésents dans la poésie des années 50 du siècle dernier

réductrice de l'érotisme, quand ils oscillent entre la faillite du concept même de valeur et la banalité sentimentale la plus commune » (Carnero, 2008 : 53).

- 8 « ... les protestations, consignas et prophéties du réalisme social » ; « l'intimisme néoromantique ».
- 9 L'intime, qui se construit 'entre deux', hors de toute temporalité et de toute biographie, dont il n'a que faire, est une forme de résistance (involontaire, par nature, car l'intime n'a pas de but, il *est*) à l'invasion de la société par « l'individualisme hédoniste comme seul fondement de la relation à l'autre, tenu désormais pour le seul lien social effectif » (Roy). Son exploration et sa manifestation langagière dans la poésie de Guillermo Carnero fut donc également une *résistance* au réalisme social et à l'intimisme primaire alors prépondérants dans la littérature espagnole en même temps que le fondement de son intensité poétique.
- 10 Voir également Daniel-Henri Pageaux (159), qui reprend cette même opposition dans son propos introductif.
- 11 Lors d'une conférence donnée en 2010 à Salamanque, le poète expliquait : *Después de mi primer libro de poesía empezó a inquietarme la imposibilidad de confiar la totalidad del discurso poético —no hablo de su origen ni su motivación— a la intuición emocional, y correlativamente la necesidad de conceder al pensamiento y al lenguaje reflexivo un lugar cada vez mayor en ese discurso ; en otras palabras, el arte de llegar, por autoeducación intelectual, a una especie de conciencia e inteligencia emocional —o una emoción inteligente y consciente— que no perdiera de vista en ningún momento su doble carácter* : « Après mon premier recueil, l'impossibilité de confier la totalité du discours poétique — je ne parle ni de son origine ni de sa motivation — à l'intuition émotionnelle commença à me préoccuper, et dans le même temps la nécessité d'octroyer à la pensée et au langage réflexif une place de plus en plus importante dans ce discours ; en d'autres mots, l'art de parvenir, par auto-éducation intellectuelle, à une sorte de conscience et d'intelligence émotionnelle — ou une émotion intelligente et consciente — qui ne perdrait à aucun moment de vue sa double caractéristique » (Carnero, 2010b : 9-10).
- 12 Le culturalisme est l'appellation critique donné au recours à la culture et à la tradition réalisée par les poètes *Novísimos*, en réaction initiale à la poésie sociale ancrée dans les circonstances historiques et biographiques de l'époque. Il est le point d'ancrage de la restructuration de la poésie espagnole qui s'opéra à partir des années 1965-70 du siècle dernier.

en Espagne, constitue une rénovation du discours amoureux dans le panorama de la poésie espagnole contemporaine.

La dynamique de la distance, une appréhension fragmentaire du discours amoureux

Cette dynamique est capitale dans l'œuvre poétique de Guillermo Carnero : c'est de fait elle qui permet la mise en place des stratégies culturalistes, incarnées dans l'écriture, propices au déploiement de l'intime, à la fois espace et temporalité atemporelle de la diction amoureuse, le plus généralement enfuie : l'oiseau marabout qu'est le poète dont le « *digerir es una ontología* »¹³ (Carnero, 2010a : 211) n'élabore en effet l'œuvre que sur les cendres de l'expérience passée et dépassée¹⁴ transmutant celle de l'amour « digérée » en langage poétique, en un procès de « *putrefacción* » (Carnero, 2011 : 30) qui doit se répéter en un cycle infini de mort et de vie pour que puisse se poursuivre la création :

el amor te hace revivir, pero, en realidad, para que vuelvas a morir, y a morir matando y a la vez dando la vida. Esa forma de putrefacción a la que sigue un renacimiento que después producirá una muerte, en las que tú eres víctima y el verdugo al mismo tiempo, me fascina.¹⁵ (Carnero, 2011 : 30)

La dynamique de la distance, du *détour*, est effectivement déjà structurelle et indissociable de l'expression de l'intime dans cette œuvre majeure, à la fois intellectuelle et poétique : le poète pense l'émotion et sème en pensant en un ambivalent et insaisissable mouvement, ce qu'il manifeste déjà par la dynamique formelle de son œuvre. Alternant les formes courtes et les formes longues, les premières étant même parfois écrites en même temps que s'élaboraient les « poèmes-fleuves » (*Espejo de gran niebla, Fuente de Médicis, Cuatro noches romanas*), ayant très peu recours à la forme contenue du sonnet¹⁶, la structure

13 *Dibujo de la muerte*, « Erótica del marabú », v. 13 : « [sa] digestion est une ontologie ».

14 C'est la reprise de l'idée de la poésie comme alchimie. De Baudelaire sont d'ailleurs issus le titre du poème « Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art » et le paratexte qui l'inaugure : *Le plus triste des alchimistes, Dibujo de la muerte* (2010a : 216).

15 « l'amour te fait revivre, mais, en réalité, pour que tu meures de nouveau, que tu meures à la fois en tuant et en donnant la vie. Cette forme de putréfaction suivie d'une renaissance qui produira ensuite une mort, où l'on est à la fois victime et bourreau, me fascine ». En 2018, dans la *Nota preliminar* du recueil *Carta florentina*, le poète rappelait une nouvelle fois la nécessaire macération, partie intégrante du procès créatif : *La poesía es efectivamente, como afirmó Wordsworth, emoción recordada en tranquilidad, pero no podemos saber cuánta, es decir, cuánta destilación y atemperación temporal requiere, aunque sí sabemos que si ha de ser auténtica se nos impondrá inevitablemente, en su momento y no en otro* : « La poésie est effectivement, comme l'affirma Wordsworth, l'émotion tranquillement remémorée, mais il est impossible de savoir dans quelle mesure, c'est-à-dire, jusqu'à quel point sont nécessaires la sublimation et l'apaisement, bien que nous sachions que si elle est authentique, elle s'imposera inévitablement à nous, à son heure ».

16 En cinquante-quatre années de création, le poète n'a écrit que dix sonnets, qui figurent tous dans le même recueil, *Divisibilidad indefinida*, écrit sur une durée de dix ans, entre 1979 et 1989.

de l'œuvre résiste au classement, à la répétition, malgré son « *clacisismo culturalizado* » (De Villena, 2017 : 1).

Cette insaisissabilité du fragment poématique chez Guillermo Carnero est également manifeste à l'intérieur même du poème, soulignant les modalités amoureuses : ainsi, à l'harmonie des quatrains de certains poèmes de *Verano inglés* (« Été anglais ») succède l'expression discursive de la réflexion émue sur la perte de l'amour dans les longs *poèmes-fleuves* : l'émotion intellectualisée demeure tout de même émotion et emporte le langage du poème sur son passage, ne pouvant plus se contenir dans la paisible succession des strophes de l'amour vécu. En cela, il est à noter que le poète, mais est-il besoin de le souligner, crée au sein de la tradition, s'en nourrissant et, comme tous les grands poètes, la renouvelant : il convient en effet d'insister sur l'omniprésence de l'hendécasyllabe dans ce recueil de l'expression amoureuse explorée dans toutes ses dimensions qu'est *Verano inglés*. Cette forme de vers fut en effet introduite dans la lyrique espagnole par Garcilaso de la Vega, depuis l'Italie, durant le premier tiers du XVI^e siècle ; mais au-delà de cette circulation culturelle, il convient également de s'intéresser à son sens, le poète Guillermo Carnero ne choisissant pas par hasard de l'utiliser¹⁷.

En effet, les analyses de L. A. de Villena permettent de mettre en avant une connexion de fond entre l'utilisation que font aussi bien Garcilaso que Guillermo Carnero, « poète[s] pensif[s] dont la grâce ancienne nous rejoint par l'émotion » (Delay, 2011 : 15) de ce vers de onze syllabes, au travers de la question de la recherche d'une harmonie distancée : ce que L. A. de Villena donc, énonce comme « *[n]o jugar con un arte sino necesitar la palabra en la musicalidad del endecasílabo para en él armonizar la tensión de una vida que podía romper, por su amor real, el monte que otro no rompiera* » (De Villena, 1977 : 33)¹⁸. Et la distance « *provocadora de tensión poética* »¹⁹ (De Villena, 1977 : 33) car créée par l'éloignement amoureux (amour impossible, amour enfui ou mort de l'aimée) devient facteur d'intensité poétique, cependant tempérée par la douceur mélancolique de l'hendécasyllabe, aussi bien chez Garcilaso — « *hasta que aquella eterna noche oscura/me cierre aquestos ojos que te vieron/dejándome con otros que te vean* » (cité par De Villena, 1977 : 35)²⁰ — que chez Guillermo Carnero lorsqu'il s'insère dans la tradition du *tempus fugit* : « *Así me has destejido la memoria,/y los sucios jirones y los pétalos/que fueron una vez una guir-*

17 Il va également s'agir indirectement de poursuivre la réappropriation de la figure et de l'œuvre de Garcilaso, confisquées politiquement par le franquisme, qui lui donnera *una significación castrense, imperial, caballescica y amorosa*, rappelait en 1987 Víctor García de la Concha, cité dans T.J. Dadson (236).

18 « ne pas jouer avec un art mais avoir besoin du mot dans la musicalité de l'hendécasyllabe pour y harmoniser la tension d'une vie qui pouvait abattre, par son amour réel, la montagne qu'un autre ne pourrait abattre ». Il s'agit ici d'une allusion au sonnet IV de Garcilaso, v. 9-11 (*Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos/romper un monte que otro no rompiera,/de mil inconvenientes muy espeso* : « Moi j'abattrai à la force des bras/une montagne qu'un autre n'abattrait,/de mille obstacles épais tout hérissée », Catherine François, trad., dans Florence Delay, « Le cygne du Tage » (2011 : 16).

19 « [une distance] qui provoque l'intensité poétique ».

20 Garcilaso de la Vega, sonnet XXV, Catherine François, trad., dans Delay (2011 : 20) : « jusqu'à ce que la sombre nuit sans fin/ferme ces yeux qui autrefois te virent,/pour qu'avec d'autres je puisse encor te voir. »

nalda/se pudren en la senda hacia la noche/en la que llueve sin perdón el tiempo » (Carnero, 2000 : 62)²¹. Le transfert interculturel est par conséquent bien ici clairement facteur de construction de l'intime par la distance.

Soulignons également une autre exploration menée par le poète dans le recueil *Fuente de Medicis* (« Fontaine Médicis ») du point de vue de la forme, une autre manière de rénover la mystique, gommant la frontière entre sacré et profane : celle de l'impossible dialogue entre l'œuvre d'art et le locuteur poématique qui rappelle l'importance de la prise en compte de la démarche mystique en tant que quête de connaissance de soi dans l'œuvre du poète, par le canal de la forme dialoguée (par analogie avec le dialogue entre le chercheur mystique — sainte Thérèse, saint Jean de la Croix notamment — avec Dieu) ; en même temps que ce dialogue énonce l'impossible possibilité du refuge dans le monde de l'art en tant que fuite de la réalité relationnelle avec l'Autre, qui demeurerait ainsi rêvée et intellectualisée plutôt que vécue, comme en un écho de *Verano inglés* : « *No sé más realidad que tenerte abrazada./Que se extinga este instante aun antes de haber sido/—círculo permanente sin sutura—/para que su promesa no termine.* » (Carnero, 2000 : 23)²².

De fait, l'exploration du parcours amoureux menée touche par touche dans l'œuvre poétique est par essence fragmentaire, sa mosaïque s'organisant relativement aux émotions langagièrement métamorphosées ; *Verano inglés*, le recueil de l'explosion sensuelle de l'amour, toujours bordé de la perte de celui-ci, conduit à *Espejo de gran niebla* (« Miroir de grand brouillard »), vaste exploration mystique du sentiment amoureux enfui par la traversée de la « *meseta de la aridez* »²³ (Carnero, 2008 : 243), ou *Fuente de Medicis*, long poème dialogué entre un locuteur poématique et la statue de Galatée du jardin parisien du Luxembourg, amer constat d'un amour que l'on ne sut retenir, sans que pour autant le poète n'explore l'amour de façon romanesque : *en effet*, les thématiques qui s'imbriquent avec l'exploration de la relation à l'Autre (humain, culturel) sont métaphysiques — la mémoire, le temps, la mort — conformément à la profondeur de l'intime, *intimus*, le Très-Profond de Soi : *c'est pourquoi* la relecture de la tradition, notamment celle de la peinture et de la littérature françaises comme autre forme de distance, culturaliste cette fois-ci, est si fondamentale dans cette œuvre poétique, nous y reviendrons. Le fragment poématique se fait donc lieu d'éclosion polyfacétique d'une mosaïque de l'intime en construction : le lecteur n'est pas invité à entrer dans l'histoire du poème, qui, contrairement à de nombreuses productions de la période précédente, surtout dans le cas de la poésie sociale, n'en raconte aucune, mais à s'immiscer doucement, à devenir

21 « *Me has quitado la paz de los jardines* », v.32-36, « Tu m'as privé de la paix des jardins » : « C'est ainsi que tu as détissé ma mémoire,/et que les lambeaux sales et les pétales/qui furent auparavant une guirlande/pourrissent sur le sentier vers la nuit/où le temps tombe en pluie impitoyable. » (Carnero, 2000 : 62). Traduction complète dans Catherine Guillaume, *Guillermo Carnero et la France, un dialogue des cultures* (Guillaume, 2020b : 381-82).

22 « *Noche de los vencejos* », v.13-16, « Nuit des martinets » : « Je ne sais d'autre réalité que te serrer dans mes bras./Que s'éteigne cet instant avant même d'avoir été/— cercle permanent sans suture —/pour que sa promesse ne s'achève pas ». Traduction complète du poème dans C. Guillaume (2020b : 347-48).

23 « le plateau de l'aridité ».

en quelque sorte partie prenante de l'intime relation que le poète établit avec l'œuvre d'art.

Cette distanciation par le culturalisme, qui n'est pas la mention ou la citation plaquée de l'œuvre d'art ni sa description dans le poème — aucun des poèmes de Guillermo Carnero n'est une ekphrasis —, s'exprime également dans des intitulations qui relèvent du secret, essentielle composante de l'intime, qui est ontologique « renversement [...] basculant du plus secret en ce qui peut le plus lier, c'est-à-dire ce qui est le plus intérieur à chacun » (Jullien, 2013 : 23) : de fait, l'observation des intitulations choisies par le poète depuis celle du poème qui inaugure le premier recueil publié, faussement géographique et immobile, symbole d'une Espagne castillane emblématique de la geste franquiste, « Ávila » (Carnero, 2010a : 115) jusqu'à celle de la dernière publication en date, *Jardín concluso* (Carnero, 2020), montre qu'il n'est quasiment nulle part fait mention de l'intime, pas plus que de l'amour. Le lecteur est ainsi maintenu à la marge par cette apparente immobilité car presque tous les titres que Guillermo Carnero reprend du fonds culturel ou crée sont des groupes nominaux, *a priori* figés, parfois même assortis d'un paratexte réel ou fictif²⁴ constituant comme un miroir (ici apparaît déjà la diction amoureuse par le canal du miroir et du mythe de Narcisse, si importants dans *Espejo de gran niebla*), qui se réfèrent à des lieux, des œuvres d'art, des formes musicales signifiant en eux-mêmes déjà une distance qui voile l'émotion pourtant on ne peut plus agissante au sein du poème.

C'est que cette dynamique qui se tisse entre réflexion, culture et émotion dans cette poésie qui place au cœur de l'œuvre l'expression amoureuse en tant que facteur de manifestation de l'intime²⁵ se nourrit des opposés, du profond

24 Sur le *culturalismo ficticio*, v. Carnero, *Poéticas y entrevistas* (2008 : 75). Ce procédé culturaliste, qui consiste à 'inventer' (il s'agit en réalité parfois d'un souvenir réélabore par le poète à partir de différents référents) quelques vers, une référence, à agencer entre elles deux références dont l'une peut être inventée, est utilisé dans différents poèmes : v. « Oda a Algernon Charles Swinburne » (*Dibujo de la muerte*, 2010a : 231), « Décimo Magno Ausonio » (*ibid.*, p. 266), « Discurso de la servidumbre voluntaria » (*ibid.*, p. 301), « El estudio del artista » (*ibid.*, p. 329). Le cas de « Lección de música » (*Verano inglés*, 2000 : 15) est spécifique car la référence de son paratexte (Anónimo, taller de Boucher), au départ considéré comme relevant du *culturalismo ficticio* par le poète, a en réalité pu être précisée par ce dernier en 2020, dans *Jardín concluso*, p. 283 : « Berger montrant à sa bergère à jouer de la flûte », *óleo de Boucher de 1748 reproducido en grabado por René Gaillard con el título de « L'Agréable leçon » [...] [e]s la referencia más adecuada, finalmente real, a lo inicialmente inventado desde el conocimiento de la pintura erótica de la época, y posiblemente del recuerdo inconsciente del Boucher del Museo Cognac-Jay » [« Leçon de musique »] : « Berger montrant à sa bergère à jouer de la flûte », peinture à l'huile de Boucher de 1748 reproduite en gravure par René Gaillard sous le titre « L'Agréable leçon » [...] [e]st la référence la plus adaptée, au final réelle, à ce qui avait été initialement inventé à partir de la connaissance de la peinture érotique de l'époque, et probablement à partir du souvenir inconscient du Boucher du Musée Cognac-Jay [« Leçon de musique »].*

25 Comme le soulignait le poète en personne à propos de l'intime : *Es un componente tan esencial del discurso poético, que mencionarlo podría llegar a ser redundante. La acuidad distintiva de la auténtica palabra poética sólo puede ser reflejo de la emoción que aureola las ideas e imanta las palabras en una conciencia estremecida. Y por otra parte, es evidente que el amor es el mejor y más universal de los catalizadores que ensanchan los horizontes de la intimidad* (Carnero 2008 : 60) : « Il est une composante si essentielle du discours poétique que le mentionner serait presque redondant. L'acuité distinctive de la parole poétique authentique ne peut qu'être le reflet de l'émotion qui auréole les idées et aimante les mots chez une conscience bouleversée. Et d'autre part, il est évident que l'amour est le meilleur et le plus universel des catalyseurs qui élargissent les horizons de l'intime ».

dedans au grand dehors et vice-versa, selon le même procès d'élaboration de l'intime :

suisant l'intime, l'intérieur apparaît communiquer, en son fond, avec son opposé. [...]. ... ne serait-ce pas que plus l'intérieur se creuse, s'approfondit, moins il peut s'entendre à part et s'isoler ? Cet intérieur de nous-même, plus il s'appréhende en lui-même, en son tréfonds comme on dit, en tant que « très » ou « le plus intérieur », plus il met en route vers sa déclôturation. Plus il fait signe à « de l'Autre » qui n'est plus alors Autrui mais son contraire. (Jullien, 2013 : 24)

Une dynamique dont nous observerons à présent l'élaboration créative par le canal du poème et de ses figures et motifs les plus prégnants dans cette œuvre.

Relire le discours amoureux par la dynamique du référent culturel : créer l'intime par la distance

La rénovation du discours amoureux menée par Guillermo Carnero, non comme un but à atteindre mais en tant que création vivante, place l'expression de l'émotion dans le poème au centre du procès de création d'intensité. Mais l'émotion ne suffit pas, si le poème ne consiste qu'à l'exprimer de façon directe, sans filtre, pour créer cette intensité de façon à rendre possible une réception désautomatisée de l'œuvre : « *Resumiendo: invertir/el proceso creador; no de la emoción al poema, / sino al contrario* »²⁶ (Carnero, 2010a : 307). Le poète *Novísimo* va de fait provoquer chez son lecteur l'émergence d'une déstabilisation dans la réception, susceptible par ce nouveau regard d'entraîner chez lui l'émotion lectrice, ce qui est le but de toute poésie qui laisse de côté « l'idéologiser ». Par la distance entre le cadre culturel familier de réception (la littérature et les arts reconnus par l'historiographie de la nation principalement) et la relecture rénovée de la tradition réalisée par l'artiste à travers le langage, un nouveau lecteur émerge alors, le « *lector activado* » analysé par L. Martín Estudillo, qui établit un parallèle entre l'exigence requise par la littérature baroque envers son lecteur et celle des poètes *Novísimos* envers les leurs :

en varios de los poetas que empiezan a publicar en torno a 1970, el arte como modo de conocimiento se torna hacia sí mismo, resultando a un tiempo disciplina y objeto de estudio de la misma. En conjunción con la difuminación del sujeto poético [...], esto permite evitar el denostado introspeccionismo romántico: ahí estriba la mayor dificultad de esta poesía, ante la cual las expectativas del lector de la lírica dominante —de herencia romántica— se ven frustradas, como

26 *Dibujo de la muerte*, « *Le grand jeu* », v. 62-64 (Carnero 2010a : 307) « En résumé : inverser/le processus de création ; pas de l'émotion au poème, / mais le contraire ». Le poème d'où est issue cette affirmation importante n'est pas par hasard intégré dans un ensemble de trois intitulé *Ensayo de una teoría de la visión* [« Essai sur une théorie de la vision »], en référence au philosophe E. Burke et à son ouvrage paru en 1709, *An Essay Towards a New Theory of Vision*.

*pasa con la obra de Góngora. Este tipo de poesía presenta obvios desafíos para el lector y nace en un contexto específico de agotamiento estético de los tópicos textuales líricos más tradicionales.*²⁷ (Martín Estudillo, 2007: 181)

Un processus de désautomatisation engagé par le poète dès ses intitulations, ainsi que par un travail paratextuel propre à éviter toute réception univoque du poème et à en faire éclore l'épiphanie de sa révélation langagière et émotionnelle, son « inouï d'exister » (Jullien, 2013 : 19), c'est-à-dire la redécouverte de l'étrangeté d'être grâce à l'altérité tissée par l'intime, que celui-ci soit humain ou artistique. Le poète crée pour son lecteur l'espace clos du poème, un lieu atemporel où se retrouver et tenter de rencontrer l'autre, l'invitant subtilement à en franchir le seuil, à entrer dans sa clôture pour s'initier à la déclôture de Soi, car « seul ce qui est intime veut s'offrir et le peut » (Jullien, 2013 : 26) : ainsi le recueil *Fuente de Medicis*, exploration de la double impossibilité de vivre l'amour passion et de se réfugier dans le monde de l'art, deux constats d'échec pour le locuteur, comporte-t-il déjà une complexité titulaire perceptible par tout lecteur curieux, enrichie par l'approche paratextuelle du poète.

Celles-ci mettent en effet en œuvre une active intermédialité, une transduction intersémiotique²⁸ facteurs de création d'une « ontologie des relations » (Méchoulan, 2017, 2) : c'est l'interaction entre l'évocation de la sculpture du jardin parisien du Luxembourg (« Polyphème surprend Acis et Galatée », 1862), le symbolisme de la fontaine auquel s'ajoute l'importance de l'émotion en référence à l'eau, l'ensemble étant souligné par le paratexte issu du *Polyphème* de Góngora mais adapté par l'auteur (« *Con Galatea:/la nieve de sus miembros da a una fuente* » (Carnero, 2006 : 7)), lui-même enrichi de deux autres paratextes, respectivement tirés d'Hölderlin, un extrait de *A las Parcas* et de Paul Éluard, « J'ai fait vœu de te perdre »²⁹ : cette association déjà complexe, une subreptice et ambivalente invite, à l'image des relations qu'entretient le poète avec son lecteur « *deseable* », inscrit d'emblée le recueil dans le champ de la rénovation du discours amoureux en créant par cette complexité l'espace intime du poème où pourra se déployer la relation, la seule qui vaille, celle du locuteur poématique avec le lecteur de l'œuvre.

27 « chez un certain nombre de poètes ayant commencé à publier aux alentours de 1970, l'art comme mode de connaissance se retourne sur lui-même, se faisant à la fois discipline et objet d'étude de celle-ci. Allié à la dilution du locuteur poématique [...], ceci permet d'éviter la tendance très critiquée à l'introspection romantique : en cela réside la plus grande difficulté de cette poésie, face à laquelle les attentes du lecteur de la lyrique dominante — héritée du romantisme — sont frustrées, de la même façon qu'avec l'œuvre de Góngora. Ce type de poésie présente d'évidents défis pour le lecteur et naît dans un contexte spécifique d'épuisement esthétique des toques textuels lyriques les plus traditionnels ».

28 Cette notion, reprise par l'hispaniste E. Pittarello dans son analyse du poème « Une semaine de bonté » est elle-même reprise de Paolo Fabbri, « *Due parole sul trasporre* », cité par E. Pittarello (409), dont les analyses s'apparentent à la définition que donne Michel Espagne du transfert culturel.

29 Le poète et philosophe allemand Hölderlin publie *Aux Parques* en 1798 ; Paul Éluard publie *Au défaut du silence* en 1925, duquel Guillermo Carnero extrait la citation mentionnée.

Dans cette valse des *Charmes de la vie*³⁰, point d'immobilité passionnelle repliée sur elle-même en une stérile tautologie (« *una situación sin salida* »³¹, Gil de Biedma, 2017 : 561), mais l'active construction d'une relation au lecteur, un « entre deux » à la fois ouvert et fermé, à l'image de l'intime qui de soi s'élabore. L'évocation de cette altérité ne peut de fait que renvoyer à l'exploration du sentiment amoureux, une constante chez le poète qui de nouveau en 2018 en rappelle l'importance dans sa création : « *Ama y haz lo que quieras* », dijo San Agustín en una de sus homilías. En otras palabras, no hagas nada, porque el amor y el desamor trazarán tu itinerario »³² (Carnero, 2018: 10).

Et dans le paysage amoureux de la société occidentale au sein de laquelle se développe son œuvre, de 1967 à aujourd'hui, des constantes subsistent même si ce sentiment éminemment social connaît de fait des évolutions de fond : ce « grand mythe de l'Occident » (Jullien, 2013 : 10), qui trouve ses racines dans la cosmogonie grecque, s'est incarné en de nombreuses démultiplications dont les plus saillantes dans la littérature occidentale sont sans doute le mythe de « l'Amour passion » et celui de « Narcisse »³³. De l'amour, J. Gil de Biedma, important poète et critique littéraire espagnol, ayant accompagné lors de ses débuts le jeune Guillermo Carnero, nous rappelle que, s'il est si omniprésent dans la littérature, c'est parce que le sentiment amoureux se vit, consciemment ou inconsciemment « *como una manifestación de tipo cuasiliterario* » et est « *fundamentalmente una invención* »³⁴ (Gil de Biedma, 2017 : 558) : car pour aimer il faut non seulement le vouloir mais également inventer l'amour, ce qui s'apparente à l'acte de création d'une œuvre, d'où l'importante tradition de l'exploration de ce sentiment en Occident³⁵ (Gil de Biedma, 2017 : 559). Celui-ci s'énonce principalement dans le champ de l'amour passion, la « passion italienne » (Stendhal, cité par Carnero, 2014 : 88) et il n'est donc guère étonnant que notre poète réalise une relecture de l'œuvre de Stendhal, par l'intermédiaire de Fabrice, le héros de *La Chartreuse de Parme*, l'un de ses doubles sensibles, notamment dans le poème « *Panorama desde la Tour Farnèse* » (Carnero, 2010a : 159-60). Ce dédoublement est propice à incarner la distance nécessaire

30 « Les Charmes de la Vie », *Dibujo de la muerte* (Carnero, 2010a : 144-45), est une « valse anachronique [...] probablement inspirée de l'opéra en trois actes de Richard Strauss, *Le chevalier à la rose*, d'après un livret de Hugo von Hofmannsthal. Il a d'ailleurs été dit de cet opéra qu'«... il est à peine exagéré d'identifier sa conception de base... à une immense valse de concert » (Guillaume, 2020b : 38).

31 « une situation sans issue ».

32 « 'Aime et fais ce que tu veux' a dit saint Augustin dans l'une de ses homélies. En d'autres mots, ne fais rien, car l'amour et la fin de l'amour traceront ton chemin ».

33 Voir Jean-Pierre Vernant, « Un, deux, trois : Éros » (153-71).

34 « comme une manifestation de type presque littéraire » ; « fondamentalement une invention ».

35 *En cierto sentido, uno se enamora porque quiere, pero para querer enamorarse es preciso inventar primero el amor, una determinada forma del amor; es decir, que uno realiza una faena inventiva no disímil a la que lleva a cabo el escritor en trance de alumbrar una obra literaria. Y como nadie inventa por sí solo, encontrarse inserto en una tradición le es al enamorado tan indispensable como al escritor* : « Dans un sens, on tombe amoureux parce qu'on le souhaite, mais pour vouloir tomber amoureux il faut d'abord inventer une forme précise d'amour ; c'est-à-dire que l'on réalise un travail d'invention qui s'apparente à celui que mène l'écrivain en train de créer une œuvre littéraire. Et comme personne n'invente par lui-même, être intégré dans une tradition est tout aussi indispensable à l'amoureux qu'à l'écrivain ». Ce qu'affirmait José Ortega y Gasset, cité par Gil de Biedma : « *el amor es un género literario* » : « l'amour est un genre littéraire » (2017 : 559).

à la création et à voiler l'expression de l'émotion directe dans le poème afin d'en désautomatiser la réception : une relecture qui met aussi en avant la très forte relation intellectuelle et émotionnelle du poète avec la France.

La dynamique de la distance s'y énonce également par la notion tout à la fois abstraite et concrète de paysage et de nouveau le recours au transfert culturel, les premiers vers du poème consistant à recréer littérairement le célèbre tableau de Botticelli, « *La proclamación de la primavera* » (« Le printemps »). Il s'agit, dans ce poème, de faire entrer le lecteur dans la relecture de la culture française par la métamorphose langagière d'un tableau de la première Renaissance italienne, elle-même articulée à la recreation langagière d'un paysage littéraire en une vertigineuse mise en abyme : « *Tres nenúfares líquidos componen/un transparente círculo. Aquí, desde la altura, tan sólo un persistente/surtidor se diría, y sin embargo/las tres corolas, esculpidas una y otra vez en el agua,/dilatán sus pétalos, hasta colmar la piedra* »³⁶ (Carnero, 2010a : 159).

De plus, le lecteur aguerri de l'œuvre sera sensible à l'apparition du locuteur poématique dans ces premiers vers : en effet, le poète/locuteur/Fabrice, esseulé, lit depuis le référent pictural italien cette recreation de la littérature française en forme de panorama, un paysage s'imbriquant dans l'autre depuis la distance : « *Aquí, desde la altura* » (v. 1), « Ici, d'en haut », l'adverbe de lieu « *Aquí* » se réfère clairement en espagnol à une énonciation depuis l'endroit où l'on se trouve, précisé par la locution prépositionnelle « *desde la altura* », « d'en haut » : c'est donc dès le deuxième vers de ce poème que fait son entrée le locuteur, entraînant le lecteur à sa suite en une active et commune contemplation, depuis la distance, du paysage fictif qui se concrétise pourtant sous forme d'images lors de l'acte de réception de la lecture. On le voit, le poète, par le traitement donné à la question de l'altérité locutrice, ébranle le « *yo* » (« je ») canonique de l'effusion néoromantique, sans pour autant en rester d'ailleurs à la dilution post-moderne du locuteur : le procès chez Guillermo Carnero est bien plus complexe, car grâce à celui-ci une analogie s'établit entre les sentiments/sensations du locuteur poématique, ici dans sa considération de l'impossible construction de l'intime (Clelia lui reste inaccessible), et le positionnement du lecteur, lui-même engagé à revisiter ces interrogations sur le sentiment amoureux grâce notamment au passage du « je » au « vous » par l'intermédiaire du « tu », en référence à Clelia, l'héroïne de *La Chartreuse de Parme* ici peinte en tant que joueuse d'épinette (l'irruption musicale rappelant par ailleurs que le poète se saisit souvent de la musique pour métaphoriser le souvenir) :

36 V. 1-5 : « Trois nénuphars liquides composent,/un cercle transparent. Ici, d'en haut,/on dirait un jet continu, et pourtant/les trois corolles, sans cesse sculptées dans l'eau,/dilatent leurs pétales jusqu'à remplir la pierre ».

*Cuando llegue la noche, y sólo en el lejano valle
alguna ventana relumbre, las pintadas guirnaldas
[del virginal
ahogarán el paso de los centinelas. Y mañana
todos estos fantasmas que de vosotros son reflejos
[os tomarán de la mano,
os llevarán por montes y calveros,
como en una sonriente proclamación de
[la primavera,
irán desdibujando poco a poco vuestros rostros,
cubriendo de seda vuestras voces
y pulsarán la mágica espineta,
creando en vuestra imagen olvidada
vuestra mejor canción.³⁷*

Quand tombera la nuit, et que dans la lointaine
[vallée
seule une fenêtre sera éclairée, les guirlandes
[peintes du virginal
étoufferont le pas des sentinelles. Et demain
tous ces fantômes qui sont votre reflet
[vous prendront par la main,
vous emporteront par monts et clairières,
comme en une souriante proclamation
[du printemps,
ils effaceront lentement vos visages,
velouteront vos voix
et joueront sur l'épinette magique
créant sur votre image oubliée
votre meilleure chanson.

C'est l'exploration d'un intime empêché que réalise le poète : Fabrice ou l'amour passion irréalisé, comme plus avant dans l'œuvre la Galatée de *Fuente de Médicis*, un empêchement assorti de son échappatoire dans le monde de l'art, une double perte présente en miroir dans l'espace du poème, « un lieu pour se perdre » (De Certeau, cité par Morcillo, 2009 : 64) :

Fabricio [...] acaba descubriendo que la invención del ser inaccesible de los demás es preferible a su azaroso y problemático conocimiento: véase « Sepulcro en Lombardía », cuya conclusión es que resulta preferible amar a una estatua en vez de a una mujer de carne y hueso.³⁸ (Carnero, 2014 : 90)

Il s'est d'ailleurs agi dès le début de l'œuvre d'échapper à la « mort close du tombeau commun » (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 2002 : 38) : la quête du poète s'initiait dès « Ávila » (Carnero, 2010a : 115) à travers ce jardin de pierre figé en forme de tombeau, à partir duquel le jeune poète allait donner à lire les intimes méandres de ses ambivalences par les yeux de son locuteur : vie, mort ; solitude, altérité. Cette incessante exploration se poursuit encore dans *Carta florentina*, en forme de lettre (« carta ») pourtant, l'Autre est bien là, toujours à distance, depuis la référence italienne, autre pan de la cosmogonie de l'auteur, fervent voyageur au sein de son Europe recréée dans le poème. Nous errerons avec le locuteur dans la douceur mélancolique des univers artistiques, en une amoureuse diction (retour à l'hendécasyllabe, à son bercement tendre) : le jardin, « *vergel sin muros* » (Carnero, 2018 : 13), autre motif de la tradition rénové de façon récurrente par le poète, marque la frontière du dedans et du dehors, irrigué par l'eau de l'émotion, qui constamment coule et s'écoule dans le poème, ses fluides arabesques en conformant les itinéraires sensibles et intellectuels empruntés, comme un intime qui se construirait par la palpitation vitale

37 « Panorama... », v. 25-36.

38 « Fabrice [...] finit par découvrir que l'invention de l'essence inaccessible de l'autre est préférable à sa connaissance hasardeuse et problématique. Voyez « *Sepulcro en Lombardía* », dont la conclusion dit qu'il est préférable d'aimer une statue plutôt qu'une femme en chair et en os ».

de l'être de mots qu'est le poème. Alors, se tournant un peu plus sereinement vers le passé, le locuteur, qui a lui aussi vieilli, peut énoncer :

*Anciano venturoso el que consume
el resto de su vida entre dos ríos:
el que arrastra los días
presentes, su aureola
de frágil realidad al pudridero
donde espera tendida su mortaja
de insignificación, y el que discurre
retrocediendo hacia el vergel sin muros
de los días lejanos bendecidos
por la luz que encendía fastuosa
la curvatura del reloj de arena,
tiempo de candidez paladeado
sin temor ni amargura ni amenaza,
sólo el color, la forma y la armonía
con que se dibujaba el paraíso;
y a más altura la región soñada
de erudición y de belleza antigua,
imán de la nostalgia del exilio,
donde Pomona, Venus y Artemisa
ostentan al danzar la media luna
diminuta y brillante, la saeta de oro,
la guirnalda de rosas,
cortejo rutilante en melodías
y aromas realzados por el laurel y el mirto.³⁹*

Heureux est le vieillard qui consume
ce qu'il lui reste de vie entre deux fleuves :
celui qui emporte les jours
présents, leur auréole
de fragile réalité au dépotoir
où attend étalé leur linceul
de non-sens, et celui qui s'écoule
revenant en arrière vers le verger ouvert
des jours lointains bénis
par la fastueuse lumière qu'allumait
la courbure du sablier,
temps de candeur savouré
sans crainte ni amertume ni menace,
juste la couleur, la forme et l'harmonie
qui dessinaient le paradis ;
et au plus haut de la région rêvée
d'érudition et antique beauté,
aimant de la nostalgie de l'exil,
où Pomone, Vénus et Artémis
arborent en dansant la demi-lune,
petite et brillante, la flèche d'or,
la guirlande de roses,
rutilant cortège d'arômes et mélodies
exaltés par le laurier et le myrte.

Le poète énonce par conséquent sa façon d'être au monde grâce à ses univers référentiels passés au crible du procès de transfert culturel, et recrée à travers son locuteur le dialogue des cultures, en une dynamique très élaborée, propice à rénover l'expression du discours amoureux dans le poème. Celle-ci parcourt les recueils, mettant en scène les modulations de l'amour : l'érotisme comme dans « *Lección de música* » (Carnero, 1999 : 15) ; la lointaine et distanciée nostalgie de Watteau, à l'image de l'érudition amoureuse du poète pour le XVIII^e siècle et la peinture rococo, (« *El embarco para Cytherea* » ou « *Watteau en Nogent-sur-Marne* », Carnero, 2010a : 181, 148) ou encore la réflexion profane élaborée à partir d'un regard mystique articulé autour de la figure du miroir menée dans *Espejo de gran niebla* sur la perte de l'amour : n'oublions pas que le titre de ce recueil est issu du « *Libro de la vida* » de sainte Thérèse. Le poète, qui fait s'opérer la démythification dans le poème à partir de la tradition à laquelle il redonne vie et mouvement « *interroga el modo en que la búsqueda del amor inventa una fábula moderna* » en un « *erotismo plural* » qui repose sur le culturalisme, « *un arte de vivir y organizar la vida siguiendo un proceso amoroso* »⁴⁰ (Morcillo, 2009 : 63, 64) : le poème devient alors « fable éthique », alliance d'imaginaire et de culture en une amoureuse diction de l'humain. Et se crée l'intime relation, avec l'art, avec le lecteur, en un constant questionnement

39 *Carta florentina*, v. 1-25.

40 « interroge la façon dont la recherche de l'amour invente une fable moderne » ; « érotisme pluriel » ; « un art de vivre et d'organiser la vie suivant un procès amoureux ».

de cette condition humaine, une relecture du discours amoureux qui peut trouver son aboutissement dans la traduction du poème, ce que le lecteur reconnaissant offre en retour, sublimant lui aussi son émotion par ce geste, autre forme d'expression de l'intime, cet espace de non-dit ou tout se dit d'un corps à l'autre, du corps du poème à sa recreation de l'autre côté du pont, se retrouvant dans la douceur d'un partage, car traduire, c'est rester soi-même en rencontrant l'Autre, dans un espace partagé : « Si traduire c'est tendre un pont entre deux rives étrangères, [...] il importe que chacune des piles du pont soit solidement ancrée sur sa berge » (Gansel, 2012 : 54).

Bibliographie

- BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux », *Œuvres complètes V – 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002.
- CASTELLET, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010. [Première éd. : Barral Editores, 1970].
- CARNERO, Guillermo, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas 444, 1998; 2^a ed., col. Letras Hispánicas 485, 2010a. (Comprend les recueils *Dibujo de la muerte*, *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, *El azar objetivo*, les trois poèmes de « Ensayo de una teoría de la visión », les quatre du « Ciclo de Dibujo de la muerte » et *Divisibilidad indefinida*).
- _____ *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, col. Nuevos Textos Sagrados, 180, 1999; 2^a ed., 2000.
- _____ *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets, col. Nuevos Textos Sagrados, 207, 2002.
- _____ *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor, col. Visor de Poesía, 609, 2006.
- _____ *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, col. Estudios del 27, 15, 2008.
- _____ *Cuatro Noches Romanas*, Barcelona, Tusquets, col. Nuevos Textos Sagrados, 254, 2009.
- _____ *El poeta subterráneo o mis tres criptomaniestas*, Salamanca, publicaciones del Semyr, 2010b.
- _____ « Conversación con Guillermo Carnero », Fulgencio Martínez, *Ágora* 23, Papeles de arte gramático, Núm.23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011 : www.cervantesvirtual.com/.../agora-papeles-de-arte-gramatico-9/ (numéro spécial consacré à *Cuatro noches romanas*).
- _____ *Una máscara veneciana*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, col. Debats, 29, 2014.
- _____ *Regiones devastadas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2017.
- _____ *Carta florentina*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2018.
- _____ *Jardín concluso. (Obra poética 1999-2009)*, ed. Elide Pittarello, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 830, 2020. Comprend la réédition des recueils *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis*, *Cuatro noches romanas*.
- DADSON, Trevor, J., *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, col. Iluminaciones, 5, 2005.
- DE VILLENA, Luis Antonio, PRIETO, Antonio, *El tema del amor en la poesía*, Madrid, Planeta, 1977.
- (consulté le 3.02.2017) : <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/carnero-camino-novisimo/>
- DELAY, Florence, « Le cygne du Tage » in De la Vega Garcilaso, « Dix sonnets. Traduits par Catherine François et précédés de Le cygne du Tage, par Florence Delay », *Poésie*, 2011, vol. 137-138, n° 3-4, p. 14-21. DOI : 10.3917/poesi.137.0014

- GANSEL, Mireille, *Traduire comme transhumer*, Rennes, Calligrammes, coll. « Sillages », 2012.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975. I : De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra – Ensayos completos*, Barcelona, Lumen, col. Ensayos, 2017.
- GUILLAUME, Catherine, « La poésie de Guillermo Carnero, lectures en devenir », Paris, L'Harmattan, coll. « Palinure », 2020a.
- _____ *Guillermo Carnero et la France, un dialogue des cultures*, Orléans, Paradigme, coll. « Passerelles en Poésie », 2020b.
- IRAVEDRA, Araceli, *Hacia la democracia, la nueva poesía (1968-2000)*, *Poesía española, antología crítica dirigida por Francisco Rico*, Madrid, Visor, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2016.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2013.
- MARTÍN ESTUDILLO, Luis, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor libros, 97, 2007.
- MÉCHOULAN, Éric, (consulté le 28 octobre 2020) : « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif. <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- MORCILLO, Françoise, *La poesía española contemporánea leída como un diálogo entre culturas*, Palma de Mallorca, La Lucerna, 2009.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Mythologie et poésie en Espagne entre xx^e siècle et xxi^e siècle », *Impromptus, Variations, Études – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159-170.
- PITTARELLO, Elide, « El ideal herético de Guillermo Carnero en ‘*Une semaine de bonté*’ », *Vivir es volver : studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo university press, Sestante edizioni, 2009, p. 409-416.
- ROY Olivier, « Le nouvel ordre post-amoureux », *Critique*, 2020, vol. 12, n° 883, p. 1053-1058. DOI : 10.3917/criti.883.1053
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour – Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, « folio histoire », 73, 1989.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire, « Les jeux de la théorie et de la pratique dans la poésie espagnole actuelle », *Revue des Langues Néolatines*, 245, 1983, p. 5-26.
- _____ « L'avènement des *Novísimos* dans la poésie des années 1970 », *Poesía española moderna et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 155-192.