



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Etudes romanes – espagnol

Présentée et soutenue publiquement par :

Vincent DENIZEAU

le : 11 Décembre 2010

Le paradoxe chez Jenaro Talens :
Une poétique du désarroi

Sous la direction de :

Madame Denise Boyer, Professeur émérite à l'université Paris IV-Sorbonne

JURY :

Madame Annick ALLAIGRE, Professeur à l'université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Président du jury

Monsieur Juan Carlos FERNÁNDEZ SERRATO, Professeur Associé à l'université de Séville (Espagne)

Madame Claudie TERRASSON, Maître de conférences HDR à l'université Paris-Est Marne-la-Vallée

Madame Marie-Claire ZIMMERMANN, Professeur émérite à l'université Paris IV-Sorbonne

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....	10
1. Définitions.....	15
1.1. Définition générale.....	15
1.2. Définition du paradoxe logique : importance de l'axe syntagmatique.....	17
1.2.1. La logique.....	18
1.2.2. La syllogistique : lois de non-contradiction et de tiers exclu.....	20
1.2.3. Logique et langage.....	22
1.3. Définition du paradoxe étymologique : importance de l'axe paradigmatic.....	24
1.3.1. La doxa.....	26
2. Méthode et organisation du travail.....	35
2.1. Benveniste et le langage commun.....	36
2.2. Le discours poétique : Jakobson et Meschonnic.....	38
2.3. L'axe poétique.....	44
2.4. Organisation du travail.....	46
Première partie :	
AXE SYNTAGMATIQUE : DIMENSION LOGIQUE DES PARADOXES.....	49
1. L'usage de la logique dans la poésie talensienne.....	52
2. Paradoxes in absentia.....	56
3. Paradoxes in praesentia.....	60
3.1. Création du paradoxe par la logique : procédés d'association, de dissociation et de parallélisme.....	60
3.2. Procédés secondaires.....	62
3.2.1. Paradoxe corrigé.....	63
3.2.2. Le doute.....	63
4. Traduction des procédés dans les poèmes.....	65
4.1. Types de propositions menant à des paradoxes logiques.....	68
4.2. Outils syntaxiques menant à une dissociation.....	69
4.2.1. Nature des pôles.....	69
4.2.2. Types de connections entre les pôles.....	71
4.3. Outils syntaxiques menant à une association.....	77

4.3.1. Nature des pôles.....	78
4.3.2. Types de connexions entre les pôles.....	81
4.4. Outils syntaxiques menant à un parallélisme.....	87
4.4.1. Parallélisme et temporalité.....	87
4.4.2. La syntaxe des parallélismes.....	90

Deuxième partie

AXE PARADIGMATIQUE : DIMENSION ETYMOLOGIQUE DES PARADOXES.....98

I - Les paradoxes du réel.....101

Première section : Les relations entre les sens et le réel.....101

La doxa.....101

Les para-doxas.....101

1. Les paradoxes de la perception.....103

1.1. La perception contradictoire.....103

1.1.1. La distinction réel perçu/perception/traduction langagière de la perception.....103

1.1.2. Le problème de l'analyse de la perception.....105

1.1.3. La perception contradictoire.....107

1.2. La perception synesthésique ou la confusion des sens.....109

1.2.1. La confusion de deux sens.....110

1.2.2. La confusion de trois sens.....112

2. Les paradoxes de la vue.....113

2.1. Le visible et l'invisible.....113

2.2. Lumière et obscurité.....114

2.2.1. La lumière et l'obscurité.....114

2.2.2. Le jour et la nuit.....116

2.2.3. Transparent et opaque.....118

2.2.4. Le miroir.....120

3. Paradoxe de l'ouïe.....121

3.1. Le son et le silence.....121

3.2. La musique et le silence.....122

3.3. Le silence et la voix.....123

4. Les paradoxes du toucher.....125

5. Les paradoxes de l'odorat.....125

6. Les paradoxes du mouvement.....126

7. Conclusion.....127

Seconde section : Monde réel et monde fictif.....128

La doxa.....128

Les para-doxas.....128

1. Le corps ou le point de départ du réel et de la fiction.....130

2. Le langage commun ou la perte du réel.....	132
3. Le langage poétique ou le retour du réel.....	135
4. Le souvenir empirique non vécu ou le monde inexistant.....	137
5. Conclusion.....	140
II – Les paradoxes du temps.....	142
La doxa.....	142
Les para-doxas.....	142
1. Un autre temps.....	143
2. Les caractéristiques du temps paradoxal.....	144
2.1. Le refus de la linéarité continue.....	144
2.2. Superposition et confusion des trois époques.....	145
2.3. La fin et le début.....	147
2.4. La mort.....	148
2.5. L’instant.....	153
2.6. Temps réel et temps fictif.....	156
2.7. La persistance.....	158
3. Du paradoxe du temps à la relativité du temps.....	160
III – Les paradoxes du moi.....	163
La doxa.....	163
Les para-doxas.....	163
1. Les paradoxes de l’identité du moi.....	166
1.1. Les dissociations du moi.....	166
1.1.1. La négation du moi doxique.....	166
1.1.2. Le moi paradoxal.....	168
1.2. Les associations du moi.....	172
1.2.1. L’association du moi et du toi.....	172
1.2.2. L’association du moi et du lui.....	175
1.3. Le problème de l’identité.....	176
2. Les paradoxes du corps comme socle de l’identité.....	178
2.1. Les paradoxes du corps.....	179
2.1.1. La négation du corps.....	179
2.1.2. Le corps étranger.....	180
2.1.3. Le corps fragmentaire.....	181
2.1.4. Le corps ou le lieu de l’existence.....	183
2.2. Les yeux et le visage.....	184

2.3.	Le miroir.....	185
2.4.	Les masques.....	186
3.	Les paradoxes de la voix.....	187
3.1.	Les dissociations de la voix.....	188
3.2.	Les associations de la voix.....	189
4.	Le moi en tant que poème.....	190
4.1.	Le poème comme perte du moi.....	191
4.2.	Le poème comme dépassement du moi.....	192
4.3.	Le poème comme recherche du moi.....	193
5.	Conclusion.....	194

Troisième partie :

AXE POETIQUE : POETICITE DES PARADOXES.....	197
---	-----

<u>I – Les effets de spatialisation.....</u>	203
--	-----

Première section : les effets de spatialisation externe.....	203
--	-----

1.	Introduction aux spatialisations externes.....	203
2.	Spatialisation externe des poèmes à paradoxe unique.....	205
2.1.	Les paradoxes situés à l’incipit du poème.....	206
2.2.	Les paradoxes situés dans le corps du poème.....	208
2.3.	Les paradoxes situés à la fermeture du poème.....	210
2.4.	Longueur des poèmes et importance des paradoxes.....	213
3.	Spatialisation externe des poèmes contenant deux paradoxes.....	214
3.1.	Poèmes dont les paradoxes ne sont pas concomitants.....	215
3.1.1.	Le cas des paradoxes situés à l’incipit et à la fermeture.....	215
3.1.2.	Autres paradoxes non-concomitants.....	219
3.2.	Poèmes dont les paradoxes sont concomitants.....	222
4.	Spatialisation externe des poèmes à paradoxes multiples.....	226
4.1.	Longueur des poèmes et nombre des propositions paradoxales.....	226
4.2.	Effet de contagion et accumulation.....	232

Seconde section : les effets de spatialisation interne.....	235
---	-----

1.	Introductions aux spatialisations internes.....	235
----	---	-----

2.	Le vers talensien face à la phrase syntaxique.....	236
3.	Etendue des propositions paradoxales.....	237
4.	Place des pôles du paradoxe par rapport aux vers.....	240
4.1.	Pôles situés en début et fin de vers.....	240
4.2.	Pôles mis en contact physique dans le vers.....	244
4.3.	Pôles en position cataphorique et anaphorique.....	248
4.4.	Le cas des enjambements.....	250
 <u>II – Les effets de rythme</u>		254
1.	La métrique doxique.....	258
1.1.	L'hendécasyllabe.....	258
1.2.	L' <i>alejandrino</i>	262
1.2.1.	Les paradoxes sur deux hémistiches : un pôle dans chaque hémistiche.....	262
1.2.2.	Les paradoxes situés dans un seul hémistiche.....	265
1.3.	L'heptasyllabe.....	267
1.4.	L'ennéasyllabe.....	269
1.5.	Autres types de vers.....	271
2.	La métrique non-doxique.....	273
2.1.	Les mètres cachés.....	273
2.2.	L'enjambement.....	276
2.3.	Les vers boiteux.....	280
3.	Le rythme des paradoxes dans les poèmes en prose.....	282
4.	Rythme et poème.....	289
4.1.	Les paradoxes diffus.....	290
4.2.	Le rythme dans tout le poème.....	292
5.	Rythme et canon métrique.....	297
5.1.	Les vers.....	298
5.1.1.	Signification de l' <i>alejandrino</i>	298
5.1.2.	Signification de l'hendécasyllabe.....	300
5.2.	Les formes.....	302
5.2.1.	La <i>silva</i>	302
5.2.2.	Le sonnet.....	306

6. Le rythme paradoxal.....	309
III – Les effets de sons.....	312
1. Approche externe : phénomènes d’inclusion et d’exclusion.....	314
1.1. Paradoxes inclus.....	315
1.2. Paradoxes exclus.....	317
2. Approche interne.....	319
2.1. La relation phonique doxique.....	320
2.2. La relation phonique paradoxale.....	321
2.3. Les effets de sons dus à la répétition d’un terme.....	323
2.4. Les effets de sons issus de la dérivation.....	324
2.5. Les effets phoniques de pôles de même paradigme.....	325
2.6. L’influence phonique des mots clés.....	327
2.7. L’analogie phonique comme motivation lexicale : jeux de sons.....	328
CONCLUSION GENERALE.....	331
1. Le discours théorique interne sur le paradoxe.....	333
2. Paradoxes et intertextualité.....	336
2.1. Intertextualité entre Talens et les auteurs de littérature occidentale.....	336
2.2. Intertextualité avec la philosophie occidentale.....	337
2.3. Intertextualité avec la culture extrême-orientale.....	338
3. La dualité.....	341
3.1. Définition.....	341
3.2. La dualité et les propositions paradoxales dans les poèmes talensiens.....	342
4. Le désarroi.....	344
5. La non-dualité.....	346
6. Non-dualité et système de valeurs.....	349
7. Fonction poétique du paradoxe.....	353
7.1. L’écriture poétique des paradoxes.....	354
7.2. <i>Ver no es suficiente</i> : le paradoxe renouvelle la vision du réel.....	356
8. La connaissance.....	358

NOTE FINALE.....	364
------------------	-----

ANNEXES

- Annexe 1 : relevé des propositions paradoxales.....	366
- Annexe 2 : tableau de répartition des propositions paradoxales.....	411
- Annexe 3 : <i>El cuerpo fragmentario</i>	414
- Annexe 4 : présentation biographique de Jenaro Talens.....	420

BIBLIOGRAPHIE.....	425
--------------------	-----

INTRODUCTION GENERALE

Ce travail propose une étude de l'expression poétique des paradoxes chez Jenaro Talens¹ dans les deux anthologies poétiques qui réunissent la totalité du début de sa production : *Cenizas de sentido*² et *El largo aprendizaje*³. En effet, dès la première lecture de ses poèmes, nous avons été frappé par l'importance quantitative de ce genre d'énoncés. N'en citons que quatre pour en donner un aperçu :

(..) el dolor y la muerte no son nada⁴

soy lo que está a mi alrededor⁵

La luz no se dispersa

¹ Jenaro Talens est actuellement professeur de littérature comparée à l'Université de Genève. Pour une présentation de l'auteur, voir l'annexe IV.

² *Cenizas de sentido*, Cátedra, Madrid, 1989 réunit les recueils suivants : *En el umbral del hombre* (1964), *Los ámbitos* (1965), *Una perenne aurora* (1969), *Vispera de la destrucción* (1970), *Ritual para un artificio* (1971), *El vuelo excede el ala* (1973) et *El cuerpo fragmentario* (1978). Toutes les citations qui y renvoient sont signalées par l'abréviation CS.

³ *El largo aprendizaje*, Cátedra, Madrid, 1991 réunit les recueils suivants : *Otra escena. Profanación(es)* (1980), *Proximidad del silencio* (1981), *Purgatori* (1983), *Tabula rasa* (1985), *La mirada extranjera* (1986), *Cinco maneras de acabar agosto* (1986), *El sueño del origen y la muerte* (1988), *Menos que una imagen* (1990), *El hostel del tiempo perdido* (1990) et *Rumor de lo visible* (1991). Toutes les citations qui y renvoient sont signalées par l'abréviation LA. Pendant la préparation de notre travail de thèse est apparue en 2006 une troisième anthologie qui réunit le reste de sa production poétique : *Puntos Cardinales*, toujours aux éditions Cátedra. Elle contient les recueils suivants : *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994), *Viaje al fin del invierno* (1997), *Profundidad de campo* (2000), *Mecánica Menuda* (2000), *Rosa sin porqué* (2004), *El espesor del mundo* (2003), *A cielo abierto* (2006), *No hay más tinta que el cuerpo* (2005). Toutefois, nous nous sommes limité à l'étude des deux premiers recueils. En effet, au moment de la parution du troisième volet de son œuvre complète, notre travail était largement avancé et nous avons voulu conserver la cohérence structurelle de l'étude. Il va de soi cependant que l'étude de la dernière anthologie dans la même perspective serait un travail tout à fait intéressant à nos yeux.

⁴ LA, p. 274

⁵ CS, p. 123.

porque no es luz⁶

el subterfugio de decirte con
palabras que no dicen⁷

A travers ces exemples que sont la négation d'évidences comme la mort ou la douleur, la problématique perception d'un moi qui se confond avec ce qui l'entoure, ou encore l'affirmation d'une lumière qui n'est pas une lumière, il nous semble toucher l'une des caractéristiques fondamentales de la poésie talensienne. Le dernier exemple enfin, outre la dimension paradoxale du dire sans dire, montre aussi avec cet enjambement très abrupt que la signifiante paradoxale ne s'épuise pas dans la simple expression lexico-syntaxique mais que les particularités du discours poétique y jouent un rôle important.

Nous nous proposons donc d'étudier la place, la structure et la fonction des paradoxes dans les poèmes. Cet objectif demande au préalable d'avoir défini tant le paradoxe que l'expression poétique, afin de pouvoir répondre à nos hypothèses de travail, c'est-à-dire la recherche d'un système dans lequel s'insèreraient les paradoxes.

L'importance du paradoxe chez Jenaro Talens a été relevée par divers critiques, mais par des remarques éparses et sans jamais en faire le centre principal de leurs études même si la grande majorité d'entre eux voient dans le discours poétique talensien une écriture de la résistance contre le langage répressif et normatif qui instaure la pensée commune et unique - reprenant ainsi la notion élaborée par Deleuze⁸ – ce qui renvoie indirectement à la notion de paradoxe telle que nous l'entendons. Certains critiques reprennent ainsi la perspective d'Heidegger pour qui la poésie était l'activité la plus innocente et la plus dangereuse pour

⁶ LA, p. 13.

⁷ LA, p. 111.

⁸ Parmi les critiques utilisant Deleuze pour présenter le travail de Talens comme résistance, citons par exemple le premier paragraphe de Susana Díaz qui développe une phrase de Deleuze mise en exergue : « No hay lugar para el temor ni la esperanza, sólo cabe buscar nuevas armas. G. Deleuze, *Conversaciones*. Estas palabras de Deleuze, relativas a la transición de lo que Foucault denominó el paso de las sociedades disciplinarias a nuestras actuales sociedades de control, siempre han estado asociadas a la inscripción de algo que, de una manera u otra, cada lectura de los textos poéticos o ensayísticos de Jenaro Talens producía en mi lectura como *conditio sine qua non* para su desarrollo. Esa inscripción, fascinantemente insidiosa y constante, se llama *capacidad de resistencia* y, en rigor, implica una específica topología de escritura ». *El desorden de lo visible*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 17. Le philosophe français, dans une conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS le 17/05/1987, dit voir en effet une corrélation très forte entre l'œuvre d'art – dont le poème – et le concept de résistance : « L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à voir avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là oui, elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance. » *Qu'est-ce que l'acte de création*, conférence disponible en ligne sur le site dédiée à Gilles Deleuze :

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conférences&langue=1>

l'institution⁹. Manuel Asensi par exemple applique à Jenaro Talens la dichotomie d'Heidegger entre les deux usages du discours poétique de façon très pertinente : « la función poética identificada con la función estética es cómplice de esa neutralización de la dimensión crítico-política de la literatura, mientras que la función poética identificada con la auto-reflexividad en el sentido telquelista es una forma de potenciarla. Dicho de otro modo : la crítica política de la literatura se activa a partir de la deconstrucción de la función estética, no desde ella »¹⁰.

René Jara dans un essai de 1989, *La modernidad en litigio*, abordait déjà la quasi totalité des notions essentielles de la poésie de Jenaro Talens¹¹, et faisait le même constat dans une perspective diachronique d'histoire littéraire où Jenaro Talens devenait le parangon du post-modernisme face au modernisme. En effet, si le modernisme avait créé l'image du sujet comme présence fixe du poète, le post-modernisme se caractérise par la destruction, ou déconstruction de cette fixité. René Jara rappelle la fonction du langage moderniste, à savoir imposer un dogme, « un modèle fixe d'idées et de croyances »¹². Le discours moderniste vise alors selon lui à imposer une unique idéologie bourgeoise dans une perspective totalisante et réductrice¹³. Le post-modernisme consistera ensuite à démasquer cette attitude totalisante et dogmatique du discours. Quand René Jara affirme que « la fonction [du poème] consistera à dévoiler et démystifier ses affirmations péremptoires », José Luis Ángeles parle de « désaliénation »¹⁴, et Juan Carlos Fernández Serrato réutilise le concept de Derrida d'« esthétique *différente* » et de déconstruction¹⁵.

⁹ Particulièrement Manuel Asensi qui ouvre son étude talensienne en ces termes : « ¿Por qué la poesía es la más inocente y la más peligrosa de todas las ocupaciones? Sin necesidad de reconstruir la argumentación heideggeriana a propósito de unos fragmentos de Höderlin, digamos que tal paradoja surge porque la inoconciencia de la poesía es sólo una apariencia que esconde su verdadera esencia : instaurar el ser mediante la palabra : « la poesía parece un juego y, sin embargo no lo es » dice Heidegger, precisamente porque rasga una apariencia mediante la que alcanza una excesiva claridad que « lanza al poeta a las tinieblas » (Heidegger, 1952, *Arte y poesía*, México, FCE, 1982, p. 142-143) », ASENSI, « *El cuerpo fragmentario* o la crítica de la ideología estética », in *El techo es la intemperie*, J. Carlos Fernández Serrato (ed.), Madrid, Visor Libros, 2007, p. 163-164.

¹⁰ « *El cuerpo fragmentario* o la crítica de la ideología estética », in *El techo es la intemperie*, J. Carlos Fernández Serrato (ed.), Madrid, Visor Libros, 2007, p. 174-175.

¹¹ JARA, René, *La modernidad en litigio*, Sevilla, Alfar, 1990. Susana Díaz reprend la même approche diachronique entre la poésie de la modernité et la poésie post-moderne et analyse le sujet et son évolution dans l'œuvre de Jenaro Talens : *Introducción al sujeto poético en Jenaro Talens. De « Cenizas de sentido » a « El largo aprendizaje »*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 2001, remanié et publié sous le titre *El desorden de lo visible*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

¹² *Ibid* p. 55.

¹³ René Jara la qualifie même de fasciste à plusieurs reprises dans son essai.

¹⁴ « La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas claves de lectura a la producción de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

¹⁵ La différance est l'un des concepts les plus connus de l'œuvre de Derrida. Le mot avec son orthographe différante a été inventé au plus tard en 1963 (il en élabore le concept entre 1959 et 1968) et utilisé jusqu'à la fin. Derrida en donne une longue et précise définition dans la conférence prononcée à la Société française de

Sur la base de cette différence, du refus de la fixité et de la norme, la plupart des critiques talensiens finissent par aborder la thématique de la contradiction pour caractériser son écriture, sans jamais toutefois en faire leur centre d'intérêt principal. Parmi les nombreux exemples croisés dans les essais des critiques, nous pouvons citer José Luis Falcó pour : « el poema [...] es también el lugar privilegiado de la antinomia, de la contradicción, cuyos términos perviven en su estar ahí sin resolverse, como estrategia discursiva que estimula la constitución del sentido »¹⁶. Miguel Casado pour sa part voit chez Jenaro Talens « la contradicción comme l'apparence du mouvement vital »¹⁷. Toujours dans son approche diachronique, René Jara fait de la contradiction une marque du post-modernisme en ce qu'elle participe à une redécouverte de la complexité du réel que le langage normatif voulait écraser¹⁸. De manière générale que ce soit le sujet talensien ou son corps poématique, la figure du paradoxe est souvent utilisée pour les caractériser¹⁹. Manuel Asensi Pérez se sert encore d'Heidegger pour qualifier la poésie de « paradoxe », et René Jara de Lacan pour affirmer la relation entre le sujet talensien et la contradiction : « el sujeto [...] es un lugar de contradicciones ». Les références à Deleuze et Derrida mènent Víctor Manuel Silva Echeto et Rodrigo Browne Sartori à définir la poésie talensienne comme « un mode de pensée paradoxal ». Juan Carlos Fernández Serrato quant à lui reconnaît la présence de « ce discours paradoxal [qui] caractérise beaucoup de ses poèmes » provoquant parfois des agroupements en « séries paradoxales »²⁰.

philosophie, le 27 juillet 1968, intitulée *La différence* et publiée simultanément dans *Le bulletin de la Société française de philosophie* (juillet-août 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel), Ed. Seuil, 1968.

¹⁶ « 'Salmo Dominical'. Escenificación de la mirada y el 'Yo-lenguaje'. (Hacia una lectura de la 'poética' de Jenaro Talens) », in *Mi oficio es la extrañeza*, J. C. Fernández Serrato (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 125.

¹⁷ « Dos lecturas de la poesía de Jenaro Talens », *Ibid.*, p. 344.

¹⁸ René Jara commence par donner la perspective moderniste : « la modernidad y el modernismo nos presentan un mundo poblado por individuos que desconocen la contradicción, cuya conciencia inalterable y sin trabas de ninguna especie se halla en el origen del sentido, el conocimiento, la acción. El individuo era una subjetividad unificada, libre y autónoma ». Puis quelques pages plus loin donne la perspective post-moderniste : « Al librarse de la centralidad originaria e ideológica de la presencia del autor, el texto rompe también sus cadenas con una lectura singular y única y se convierte en un objeto disponible para la producción, en un « modelo para armar », en un proceso, una entidad plural y contradictoria que fortalece las posibilidades de cambio y transformación inherentes a la división primaria de la subjetividad ». *La modernidad en litigio*, Sevilla, Aflar, 1990.

¹⁹ Víctor M. Silva Echeto et Rodrigo Browne Sartori écrivent par exemple : « J. T. juega con la contradicción de apropiarse, en primera persona de su discurso, utilizando *designadores* como *mí* o *yo* que, a su vez, pueden considerarse como nombre propios que, en palabras de Deleuze, tienen una importancia especial al formar singularidades materiales. Luego, en el mismo poema [*El espacio del poema*], se vacían de estos *designadores* (*indicadores* para Benveniste), clausurándolos y virtualizándolos. », « En torno a la poética de Jenaro Talens : una escritura nómada y rizomática », in *Espéculo*, n° 21, Madrid, Universidad Complutense, 2002.

César Simón quant à lui, déclare : « La cuestión es que, de alguna manera, el sujeto sea lo confluente, que su discurso polarice contradicciones totales y no meros asuntos particulares ». « El nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía », *Imprévue*, n°1, Montpellier, Université Paul Valéry, 1981.

²⁰ « Ese discurrir paradójico caracteriza muchos de sus poemas, como aquel de título tan metaliterario, "Ars poética", incluido en *Taller. /.../ El sujeto sigue siendo nómada y su voz, pero además los motivos temáticos se*

A notre tour, nous allons tenter d'analyser et de comprendre l'écriture poétique de Jenaro Talens avec l'hypothèse que le paradoxe en fonde la particularité. A la différence des critiques que nous venons de présenter, nous nous proposons donc de faire du paradoxe le cœur de nos réflexions autour des poèmes talensiens.

1. Définitions

1.1. Définition générale

Le paradoxe se constitue toujours par rapport à une connaissance ou une appréhension préalable : il se construit en creux à partir d'un système existant. En ce qui nous concerne, le système qui fonde la pensée générale occidentale duquel surgissent les paradoxes est celui dont nous avons hérité de la philosophie grecque (surtout Aristote et Platon), de l'influence judéo-chrétienne, de la révolution des lumières et de la renaissance par la définition de la raison et du sujet cartésien, puis enfin de l'avènement des sciences modernes et de la technologie. Ainsi pour qu'il y ait paradoxe, il faut un sujet qui réagisse au monde qui l'entoure. Il n'existe pas de paradoxe dans l'absolu, seul un sujet sensible peut le créer, le percevoir et l'interpréter. Le point de départ est donc le sentiment paradoxal d'un sujet. Par sentiment paradoxal nous comprenons le sentiment de malaise, d'insatisfaction, de perplexité ou de désarroi que ressent le sujet dans une situation de connaissance²¹. Le sentiment paradoxal est un phénomène cognitif issu de la tension entre la satisfaction intellectuelle et l'insatisfaction cognitive chez le sujet qui est face à un énoncé. Ce sentiment déclenche alors un désir de trouver une solution, c'est-à-dire un phénomène réflexif. La satisfaction intellectuelle est dans ce cas l'analyse convaincante de la proposition ; l'insatisfaction cognitive est, quant à elle, provoquée par le conflit entre les représentations de la perception et celle de l'intellect issues du système où évolue le sujet. La tension interne au sujet entre satisfaction cognitive et intellectuelle est ce qui crée le paradoxe²². Le sujet ressent le besoin d'accorder sa perception avec sa compréhension, et si ce n'est pas le cas, le sentiment

agrupan en series paradójicas», « Introducción », in TALENS, Jenaro, *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 59 & 109.

²¹ Nous suivons sur ce point les idées développées par Y. Delmas Rigoutsos dans sa thèse : DELMAS-RIGOUTSOS, Yannis, *Les paradoxes et le savoir, Etude historique, épistémologique et logique*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Andler, Ecole Polytechnique, 1998.

²² Le conflit entre les satisfactions intellectuelles et cognitives définit chez Y. Delmas Rigoutsos la notion d'errance. L'auteur démontre que l'errance peut se produire soit dans la représentation que se fait le sujet du monde, soit dans le raisonnement du sujet, soit dans la conclusion qu'il en tire.

paradoxal qui en résulte le pousse à élaborer une réflexion visant à parvenir à concilier les deux pôles. C'est en ce sens que le paradoxe est un moteur de la réflexion²³.

Nous pouvons encore exprimer le sentiment paradoxal par l'opposition entre deux systèmes *a priori* inconciliables : alors que le sujet fonctionne sur un système qui lui est familier du type [A≠B], une proposition l'amène vers un système qui lui est étranger, du type [A=B]. Il y a là aussi conflit entre un système rassurant connu ou attendu, et un système inattendu ; cette tension interne au sujet est aussi la source d'un désir de compréhension.

Mais si le sentiment paradoxal du lecteur peut être provoqué par diverses causes dans son propre monde, nous sommes ici face à un monde de poèmes. Dès lors le sentiment paradoxal ne pourra être provoqué que par des propositions langagières. Ainsi, parmi l'ensemble des possibilités d'écriture poétique, nous nous limiterons à étudier celle provoquée par les propositions, et non par les images et plus particulièrement les métaphores et les comparaisons. En effet, le propre de l'image est de relier deux éléments que le lecteur connaît *a priori* comme distincts. Toute métaphore fonctionne effectivement avec ce schéma d'association paradoxale de deux termes qui produisent le sens. Son fonctionnement s'appuie sur la distorsion entre la nature différente de deux termes (A≠B), tout en affirmant leur équivalence (A≡B). C'est ce que décrit Maurice Molho dans son article « Concept et métaphore dans Góngora »²⁴, où il y dévoile ce qu'il nomme "un double mouvement contradictoire" de la métaphore. Selon nous cependant, une caractéristique de l'écriture talensienne, au-delà de l'usage des images et de leur impact sur le lecteur, semble bien être la présence récurrente de propositions qui provoquent le sentiment paradoxal. Aussi, nous axerons notre travail sur celles-ci²⁵.

²³ Juan Carlos Fernández Serrato présente l'œuvre de Jenaro Talens à partir d'une perspective qui est extrêmement proche de cette définition du paradoxe : « No hay, por tanto, en la obra de Jenaro Talens una traslación directa del dato real a la materialidad lingüística del poema, sino pura investigación del conflicto de sentido que nace de la sorpresa de no entender y de la necesidad de navegar en las invenciones como una suerte de movimiento perpetuo en busca de una, quizá utópica, autoconciencia de *ser-en-mundo* », « Introducción », in Jenaro TALENS, *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 58. Là encore le rapprochement entre la production poétique de Jenaro Talens et la thématique paradoxale semble pouvoir se justifier pleinement.

²⁴ « Concept et métaphore dans Góngora », MOLHO, Maurice, *Europe, Góngora*, Mai 1977, n° 577.

²⁵ Les figures comme les oxymores ou les synesthésies seront néanmoins abordées par la suite et plus particulièrement lors de la deuxième partie pendant l'étude des paradoxes liés à la confusion des sens.

Au-delà des nombreuses typologies déjà existantes²⁶, nous proposons ici une division des propositions paradoxales en deux catégories : les paradoxes logiques et les paradoxes étymologiques suivant la source provoquant le sentiment paradoxal.

1.2. Définition du paradoxe logique : importance de l'axe syntagmatique

Une proposition paradoxale est un paradoxe logique lorsque les éléments de l'énoncé amènent à ne plus pouvoir respecter leurs relations logiques définies par les lois de non contradiction et de tiers exclu. Dans cette perspective c'est la syntaxe qui sera prépondérante. En effet, si le sémantisme des termes de la propositions renvoie au système connu du lecteur, c'est leur relation syntaxique qui obligera à des rapports inacceptables. La principale source de paradoxes est alors le jeu sur des termes contraires (termes qui ne peuvent être vrais tous les deux, mais qui peuvent faux tous les deux comme par exemple vivant/mort) et contradictoires (des termes qui ne peuvent être tous les deux vrais ou faux en même temps comme par exemple vivant/non-vivant).

L'origine syntaxique dans la création du paradoxe logique chez Jenaro Talens est particulièrement visible dans cet exemple de proposition paradoxale :

²⁶ Il existe une première typologie du paradoxe qui pour un champ de connaissance particulier distingue un type de paradoxes : il y a les paradoxes propres aux mathématiques, ceux particuliers à la physique, ceux spécifiques à la philosophie. Néanmoins, certains aspects se recoupent, et il est difficile d'établir toujours une limite imperméable entre chaque type de paradoxes. Par ailleurs que ce soit d'un point de vue synchronique ou diachronique un grand nombre de typologies du paradoxe a été mis en forme. Ainsi, par exemple, une division répartit les paradoxes en trois catégories : 1) *les paradoxes syntaxiques* sont ceux dont la contradiction qui est à la base du paradoxe se forme par un simple jeu de syntaxe dont l'exemple type est le paradoxe des ensembles de Russell (Ce paradoxe est apparu pendant le renouveau des mathématiques au début du XXème siècle. Bertrand Russell le formule pour la première fois en 1902 dans une lettre à Gottlob Frege. Le paradoxe des ensembles peut s'énoncer en ces termes : soit W l'ensemble des ensembles qui ne sont pas éléments d'eux-mêmes ; W est-il alors un élément de lui-même ou non ? Sa formulation populaire est celle du paradoxe du barbier : « le barbier d'un village rase toutes les personnes qui ne se rasent pas elles-mêmes, et seulement celles-là ; le barbier du village se rase-t-il lui-même ? ») ; 2) *les paradoxes sémantiques* sont ceux qui se constituent autour d'un cercle vicieux au niveau de leurs expressions dont l'exemple type est le paradoxe du menteur (une des formulations du très célèbre paradoxe du menteur peut se résumer ainsi : « dans la situation où une personne affirme 'je mens', cette personne dit-elle la vérité ? »). L'origine de ce paradoxe reviendrait à Eubulide de Milet, au IVème siècle avant Jésus Christ) ; 3) *les paradoxes pragmatiques* sont ceux dont la contradiction se situe dans l'action même. D'autres typologies plus savantes voient régulièrement le jour comme celle que Yannis Delmas Rigoutsos développe dans sa thèse de doctorat *le paradoxe et le savoir* où il y propose une classification tripartite de l'ensemble de ce qu'il définit comme paradoxe : les paradoxes – ou dilemmes - d'abord qui sont basés sur l'autoréférence et qui ne trouvent pas de solution ; les paracosmies ensuite qui se rapprochent des paradoxes cognitifs, c'est-à-dire lorsque il existe un conflit entre des faits admis par le sujet ; les paralogies enfin qui situent le paradoxe au cœur même du raisonnement. L'ampleur du discours sur le paradoxe n'a pas toujours été le même au long de l'histoire mais a connu trois moments particulièrement forts ; l'antiquité, la scolastique et l'avènement des mathématiques modernes au début du XXème siècle. Par ailleurs, le philosophe Olivier Abiteboul voit dans le paradoxe l'origine et le moteur même de la philosophie, et en dresse une typologie distinguant paradoxes ontologiques, paradoxes anthropologiques, paradoxes de la politique, de la morale et de la religion, paradoxes de la connaissance et de la méthode. Voir la bibliographie sur le paradoxe, et plus particulièrement l'ouvrage de Olivier Abiteboul *le paradoxe apprivoisé*, Paris, Flammarion, 1998.

Veo cómo su ingravidez gotea desde un cielo
que fuimos y no fuimos²⁷

Au-delà de la portée générale de la proposition, le paradoxe est dû ici principalement à la création d'une contradiction entre l'affirmation puis la négation d'un même état.

Ce type de paradoxe se construit donc à partir du système logique. Nous voyons à quel point l'aspect syntaxique du langage joue un rôle prépondérant dans ce type de paradoxes, puisque c'est par ce biais que la logique s'exprime. Aussi faut-il définir avec précision ce que nous nommons logique et la relation qu'elle entretient avec le langage. Relation, qui, par ailleurs, est plus complexe qu'il ne pourrait sembler, nouant d'importants enjeux dans l'énonciation de raisonnements justes, faux ou paradoxaux.

1.2.1. La logique

Premièrement l'étymologie du terme *logique*²⁸ invite à lui attribuer au moins trois définitions principales : 1). science qui a pour objet les formes et les lois de la pensée ; 2). faculté, manière de raisonner avec rigueur et justesse ; 3). manière dont s'enchaînent nécessairement les événements. D'abord, c'est une science, un outil utile à l'homme pour analyser ; ensuite c'est aussi une faculté propre de l'esprit de l'homme ; enfin elle paraît participer à l'organisation même du monde, du réel. Nous retrouvons dans les différentes définitions de la logique tous les éléments à la source du sentiment paradoxal : ce que devrait être l'organisation *normale* ou *logique* du monde (c'est-à-dire la représentation que se fait le sujet au sein du système où il évolue) et la structure du discours qui s'oppose à cette logique. La logique en tant que faculté et en tant que science a ainsi pour objet de distinguer le vrai du faux dans un discours, c'est-à-dire à donner la validité (ce qui est différent de la vérité, même si de nombreux glissements abusifs sont faits). C'est pourquoi la logique est dite formelle, c'est-à-dire l'outil servant à l'étude de la nature, des concepts, de la vérité et des jugements, ce qui permet de donner la validité des raisonnements d'un discours. C'est en ce sens que la

²⁷ LA, p. 10.

²⁸ Logique provient du latin *logica* (*science des lois du raisonnement*), lui-même emprunté au grec *logiké*, substantivisation du féminin de l'adjectif grec *logikos* (*qui concerne la raison ; qui concerne la parole*). Le terme provient donc de *logos*, terme de grande importance et amplitude (*propos, parole ; récit, explication, raisonnement ; raison*).

logique est indissociable de la science et de la philosophie, tant par ses réussites (les raisonnements justes), que par ses échecs (les raisonnements faux) ou encore par ses limites (les paradoxes).

D'une manière générale, deux grandes périodes peuvent être distinguées dans l'évolution de la logique : avant et après le XIX^{ème} siècle.

Premièrement la logique formelle classique telle qu'elle a été utilisée jusqu'au XIX^{ème} siècle a été mise en place par Aristote. Elle était à l'origine une réflexion sur l'accord du discours (*logos*) avec lui-même, c'est-à-dire l'effort de la pensée pour rendre sa propre expression non contradictoire. Par la suite, la logique est prise comme un outil qui assure la cohérence de la réflexion ; la philosophie s'en sert alors pour organiser son discours et sa pertinence. La notion d'utilité et non de fin en soi de la logique est visible dans le titre de l'ouvrage sur la logique d'Aristote : *Organon* (outil, instrument en grec)²⁹. La pensée occidentale qui suit s'en tiendra donc à Aristote et à la logique soumise à la pensée de l'être. Des scolastiques jusqu'au XIX^{ème} siècle, c'est elle qui prévaudra. Kant par exemple écrit dans la préface à la deuxième édition de la *Critique de la raison pure* que la logique est une science complète et définitivement achevée.

Outre les réflexions de quelques philosophes qui apportent des nuances (comme Hegel sur la relation de la logique avec la réalité), il faut attendre Gottlob Frege pour voir une réelle évolution de la logique. Il remarque en effet que les logiciens dans la lignée d'Aristote ne disent rien, ou presque, sur la logique des relations. Frege passe d'une logique prédicative à une logique non prédicative grâce à la distinction qu'il fait de deux notions fondamentales : celle de fonction et celle de concept. Il développe alors le calcul des prédicats. A partir des travaux de Boole, Wittgenstein, ou Russell un renouveau dans la logique se met en place et les mathématiques modernes voient le jour. Sur cette voie, Kurt Gödel démontre en 1929 que cette logique des prédicats, dite de premier ordre, est une science essentiellement achevée en ce qu'un nombre fini de principes permet de déduire toutes les lois logiques.

²⁹ La logique a très tôt été utilisée contre elle-même. L'exemple le plus connu est celui de Gorgias qui dans son *Traité du non-être* tente de prouver qu'il n'y a pas d'ontologie possible en ce que ce n'est pas l'être qui est l'objet de nos pensées. Dans cette perspective la vérité matérielle disparaît totalement, le langage a alors sa loi, qui est celle de la logique, loi indépendante de la réalité. Ce point de vue appartient au sophisme et a connu un essor assez important dans l'antiquité. Néanmoins, les sophistes ont vite été rejetés, le mot lui-même prenant une connotation péjorative.

Le XXème siècle poursuit l'évolution de la logique permise par la découverte de nouveaux domaines. Ainsi, alors que la logique classique fonctionnait autour des deux valeurs vrai/faux (c'est-à-dire une logique bivalente), se développent des logiques multivalentes, ou polyvalentes. Pour répondre entre autres aux découvertes de la physique quantique sur la demande d'existence d'un état autre que le vrai ou le faux³⁰, Kleene, Lukasiewicz, ou encore Bochvar mettent en place des logiques à plusieurs valences. En 1965 une nouvelle évolution vient avec l'invention par Lotfi Zadeh de la logique floue. Il s'agit d'une logique qui accepte des degrés dans la vérification d'une condition. En d'autres termes la logique floue se construit avec des propositions qui appartiennent à une valeur suivant un degré de probabilité³¹.

Les évolutions de la logique dans les deux derniers siècles ont donc été importantes. La notion de bivalence n'est plus la seule possible, et le caractère fondamental de la fonction est acquis. Toutefois la logique classique continue de nourrir la norme, le point de vue commun, et ces nouvelles logiques restent encore dans les domaines restreints et précis des spécialistes. Cela est essentiel pour notre sujet d'étude puisque les paradoxes logiques vont se construire à partir de cette logique bivalente et de sa traduction langagière basée sur les deux lois fondamentales du tiers exclu et de non-contradiction.

1.2.2. La syllogistique : lois de non-contradiction et de tiers exclu

Sachant que la logique aristotélicienne conserve une place de première importance, il convient de présenter en quoi elle consiste. Aristote base toute la logique sur l'enchaînement de deux propositions, ou prémisses, desquelles découle une conclusion. Le syllogisme se constitue de ces trois propositions. Un raisonnement logique est une suite de syllogismes.

Un premier point essentiel est à souligner : il faut distinguer la validité de la forme syllogistique (enchaînement cohérent des propositions entre elles) et sa vérité matérielle (la relation de ces propositions avec la réalité). Les lois logiques sont en essence exemptes de sens, elles sont hors du réel ; pour le dire autrement, ce ne sont que des formes qui donnent la validité ou la non-validité de propositions. Pour qu'une conclusion soit vraie, c'est-à-dire,

³⁰ Cela débouche sur le paradoxe du chat de Schrödinger. S'il est acceptable de concevoir en physique quantique qu'une molécule peut se situer dans un état entre détruite/non-détruite, l'esprit en revanche se refuse à concevoir la même chose sur des éléments plus communs à nos perceptions, comme un chat par exemple.

³¹ Il faut remarquer que si la logique floue trouve de nombreuses applications pratiques, aucun théorème général n'y est proposé, et que, en ce sens, ce n'est ni une théorie ni une science.

pour qu'elle soit valide dans la réalité, il faut que les prémisses soient vraies. Or la qualité de vérité des prémisses ne dépend pas de la logique. La logique est dite formelle.

La forme des syllogismes est clairement étudiée et présentée par Aristote dans *l'organon*. Les propositions sont faites de trois types de termes : les majeurs, les mineurs et le moyen qui se trouvent dans les deux prémisses. L'exemple type du syllogisme est : *tous les hommes sont mortels ; or Socrate est un homme ; donc Socrate est mortel*. Le moyen terme est *homme*, le terme majeur est *mortel*, *Socrate* le mineur. La conclusion présente alors le rapport entre le terme majeur et le mineur.

Toutefois, le syllogisme peut amener à des absurdités si l'on ne se tient qu'à cette définition. En effet, un syllogisme apparent pourrait énoncer : *tous les grecs sont des hommes ; or Bertrand Russell est un homme ; donc Bertrand Russell est un grec*. Il est évident que cet enchaînement de propositions aboutit à un rapport faux entre les termes. Aristote va donc définir précisément le syllogisme valide du syllogisme non-valide (qui est alors appelé sophisme). Sachant qu'il peut exister quatre classes de propositions (les affirmations universelles, les négations universelles, les affirmations particulières et les négations particulières³²), qu'un syllogisme est composé de trois propositions, et que suivant la place du moyen terme il y a quatre formulations de syllogismes possibles (ou quatre figures), on peut déterminer tous les modes de syllogisme existant : 256 modes. Or de tous les modes, la logique n'en retient que 19 : tous les autres ne sont pas valides en vertu des règles logiques. Il faut par conséquent être tout à fait attentif pour qu'un syllogisme ne soit pas en fait un sophisme³³.

La principale règle de la logique est la loi de non-contradiction : une proposition et sa négation ne peuvent pas être vraies toutes les deux. La deuxième est celle du tiers exclu. Elle peut s'énoncer ainsi : si R est une proposition logique, alors la proposition « R ou (non R) » est vraie. Cette relation ne peut être que vraie ou fausse, aucun troisième état n'est admis³⁴. Toutes les autres lois logiques en découlent.

La vérité d'un syllogisme dépend donc de la rigueur de sa forme, mais aussi de son rapport avec la réalité. Ce rapport, nous le disions, est défini au préalable par les prémisses. La vérité des prémisses dépend de la perception que nos sens ont du monde, ou de l'évidence.

³² Ces quatre classes de propositions débouchent sur le carré logique, c'est-à-dire les types d'opposition entre chaque classe de propositions suivant leur qualité et/ou leur quantité : les propositions peuvent être contradictoires, contraires, subcontraires ou subalternes entre elles.

³³ Sur ce point lire *Organon, III. Les premiers analytiques*, Vrin, Paris, 2001. Aristote y définit par exemple le « syllogisme parfait ».

³⁴ C'est la définition d'une logique bivalente, qui n'accepte que deux valeurs (vrai/faux). Il faut attendre le XXème siècle pour concevoir des logiques de plus grandes valences.

La notion d'évidence, qui a donné le mot axiome³⁵ que l'épistémologie définit comme 'vérité évidente en soi', est le point de départ de la logique. Un autre point de départ est une vérité non évidente, mais que l'on nous demande d'accepter, d'admettre (parce qu'elle est indémontrable ou qu'elle n'est pas encore démontrée) ; en ce cas, il ne s'agit plus d'un axiome mais d'un postulat. Néanmoins, puisque la poésie ne renvoie pas à notre réel mais au monde créé et inclus dans les poèmes, le décalage entre vérité et réalité devient beaucoup plus flou, voire inopérant.

1.2.3. Logique et langage

La logique est l'outil le plus utilisé afin d'étudier le monde et sa structure de façon rigoureuse. Aussi est-il nécessaire d'exprimer cette analyse dans un langage qui suive correctement la logique. Mais le langage s'accorde-t-il aux lois logiques, en donne-t-il la stricte rigueur ? Suivant les époques les philosophes occidentaux ont répondu positivement puis négativement à cette question.

Lorsqu'en 1662 Antoine Arnauld et Pierre Nicole écrivent *La logique ou l'art de penser*³⁶ – ouvrage plus connu par le titre *la Logique de Port Royal* - les règles formelles de la langue, la grammaire et la syntaxe sont considérées comme des représentations parfaites des règles logiques. Les auteurs voient dans la logique ce qui permet le jugement, lequel se rapporte à deux actions, soit celle de nier, soit celle d'affirmer. Juger revient donc à s'appuyer sur la logique bivalente (dont les lois principales sont le tiers exclu et la non-contradiction), ce que le langage traduit par le verbe *être* en ce qu'il donne l'affirmation ou la négation essentielle, celle de l'existence ou de la non-existence. *Être* est alors ce qui exprime l'opération de logique fondamentale³⁷.

³⁵ Du grec ἀξιώμα 'ce qui est convenable ; ce qui va de soi'.

³⁶ ARNAULD, Antoine, NICOLE, Pierre, *La logique ou l'art de penser* (1662), Flammarion, Paris, 1970.

³⁷ « Après avoir conçu les choses par nos idées, nous comparons ces idées ensemble ; et, trouvant que les unes conviennent entre elles et que les autres ne conviennent pas, nous les lions ou déliions, ce qui s'appelle *affirmer* ou *nier*, et généralement *juger*.

Ce jugement s'appelle aussi *proposition*, et il est aisé de voir qu'elle doit avoir deux termes : l'un de qui l'on affirme ou de qui l'on nie, lequel on appelle *sujet* ; et l'autre que l'on affirme ou que l'on nie, lequel s'appelle *attribut*, ou *praedicatum*.

Et il ne suffit pas de concevoir ces deux termes ; mais il faut que l'esprit les lie ou les sépare : et cette action de notre esprit est marquée dans le discours par le verbe *est*, ou seul quand nous affirmons, ou avec une particule négative quand nous nions. Ainsi quand je dis *Dieu est juste*, *Dieu* est le sujet de cette proposition, et *juste* en est l'attribut ; et le mot *est* marque l'action de mon esprit qui affirme, c'est-à-dire qui lie ensemble les deux idées de *Dieu* et *juste* comme convenant l'une à l'autre. Que si je dis *Dieu n'est pas injuste*, *est* étant joint avec les particules *ne*, *pas*, signifie l'action contraire à celle d'affirmer, savoir : celle de nier par laquelle je regarde ces idées comme répugnantes l'une à l'autre, parce qu'il y a quelque chose d'enfermé dans l'idée d'*injuste* qui est

Il faut attendre le XX^{ème} siècle pour que ce point de vue change et que l'adéquation langage/logique soit remise en cause. Avec l'avènement des nouvelles mathématiques et le renouveau de la logique qui ne se contente plus de la logique bivalente aristotélécienne, le langage montre ses limites et son imprécision : il n'est plus ressenti comme capable d'exprimer correctement les opérations logiques de la pensée, mais au contraire sa grammaire semble les déformer, ou pour le moins, les brouiller. Pour Gottlob Frege le langage est trop polysémique et intuitif : « il ne satisfait pas à la condition ici primordiale, celle d'univocité. [...] Parmi de nombreux exemples on citera le cas typique fort commun : c'est le même mot qui sert à désigner un concept et un objet particulier tombant sous ce concept (...) ». On lira encore quelques lignes plus loin que « presque toujours le langage ne donne pas, sinon allusivement, les rapports logiques ; il les laisse deviner sans les exprimer proprement »³⁸. Par la suite, Robert Blanché ira plus loin en démontrant la nécessité de créer un langage logique nouveau puisque dans le langage commun « la syntaxe est aussi trompeuse que le vocabulaire »³⁹. Effectivement non seulement la grammaire ne traduit qu'imparfaitement les lois logiques, mais le sémantisme des mots est trop étendu, historiquement chargé et connoté pour pouvoir être réellement logique. Par ailleurs, le langage logique est muet, ne saurait être phonétique, d'où la nécessité d'une idéographie. C'est pourquoi Robert Blanché définit un langage à partir de « la substitution, aux grammaires de nos langues naturelles, d'une grammaire où les formes du discours soient exactement calquées sur les formes logiques. »⁴⁰

Cependant l'application de ces remarques à propos de la relation entre le langage et la logique s'appliquent avec difficulté sur le domaine que nous étudions, la poésie. En effet, la confrontation langage/logique ne se fait pas dans l'absolu mais au regard de ce qu'on souhaite analyser. Or dans le cas des exemples cités ci-dessus, l'objet d'étude était la pensée, le monde, alors que le nôtre est la poésie talensienne, laquelle ne se compose par définition que du langage. Puisque toute idée de relation directe avec le référent réel du lecteur est à rejeter (les poèmes sont une fiction langagière), l'objectif n'est pas ici de rechercher si les propositions paradoxales seraient en relation avec la logique du réel du lecteur, mais de savoir quel est l'usage que fait ce discours de la logique au sein de sa propre nature langagière.

contraire à ce qui est enfermé dans l'idée de *Dieu*. » ARNAULT, Antoine, NICOLE, Pierre, *La logique ou l'art de penser* (1662), Flammarion, Paris, 1970, p. 156.

Nous verrons plus loin que cet usage du verbe *être* (donner une égalité ou équivalence dans une proposition affirmative ; donner une opposition dans une phrase négative) se retrouve chez Jenaro Talens.

³⁸ FREGE, Gottlob, « Que la science justifie le recours à une idéographie » (1882), *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1994, pp. 64-65.

³⁹ BLANCHE, Robert, *Introduction à la logique contemporaine*, Armand Collin, Paris, 1968, p. 17.

⁴⁰ *Ibid.* p. 15.

Le paradoxe logique part donc de la syntaxe pour s'opposer aux lois du tiers exclus et de non-contradiction que suppose le sémantisme des mots. Donc les paradoxes se construisent aussi à partir du sémantisme qui donne au préalable (par la connaissance du lecteur) les rapports contradictoires ou contraires entre les termes de la propositions. C'est pourquoi nous pouvons définir deux approches complémentaires : soit nous partons de la syntaxe pour décrire le paradoxe d'un point de vue logique (la logique étant alors l'outil formel qui structure les relations entre les termes) ; soit nous prenons en comptes la dimension sémantique de la proposition pour étudier la dimension paradoxale de la proposition (la logique est alors prise comme principe organisateur du monde). Cette seconde approche est le point de départ de ce que nous appelons le paradoxe étymologique.

1.3. Définition du paradoxe étymologique : importance de l'axe paradigmatique

Si la notion de logique comme outil formel amenait à définir une certaine forme de paradoxe, la logique comme système inhérent à la structure du monde fait donc accéder à l'autre type de paradoxe que nous définissons ici : les paradoxes étymologiques. Par ailleurs, non seulement la logique ne peut se suffire à elle-même mais nécessite le support du réel – tout comme la syntaxe a besoin du sémantisme pour créer les propositions – elle ne peut non plus faire l'économie du sujet. Or le sujet est au cœur du paradoxe étymologique. Effectivement, le terme de 'logique' est flou, peut renvoyer à des conceptions différentes. Si la logique est l'outil permettant la structuration cohérente d'une pensée (c'est-à-dire d'un discours), elle peut aussi être le principe organisateur du monde (ne parle-t-on pas de la « logique des choses » pour expliquer des phénomènes ?). Nous le voyons, ce dernier point renvoie nécessairement à un sujet pensant : la logique est celle du sujet qui veut organiser son discours pour qu'il soit cohérent, c'est aussi ce qui lui permet d'organiser le monde : la pensée quant à elle ne peut exister qu'au sein du sujet.

Mais un sujet ne peut se construire en dehors de toute contingence : il apparaît, se construit et disparaît au sein d'une certaine époque et dans un lieu donnés. Il est un élément de la société où il évolue, et par voie de conséquence en subit les influences, les modes, la morale, etc. Si le sujet est historiquement et idéologiquement marqué, alors sa pensée le sera aussi⁴¹. Mais survient ici un écueil : d'une part le sujet se définit par sa capacité à penser de

⁴¹ La notion abordée ici est celle d'historicité telle que la définit Benveniste. Voir sur ce point la définition de l'énonciation poétique dans cette introduction.

lui-même ; c'est une faculté qui lui permet un jugement du monde et de lui-même, le menant à la possibilité du libre arbitre. D'autre part, il ne peut se former à la pensée qu'au sein et à partir d'une société, d'une idéologie, d'une langue qui lui fournit les premiers enseignements permettant par la suite de penser de manière plus autonome. Mais où s'arrête cette influence idéologique ? Le sujet peut s'éloigner de ce que lui enseigne la société, mais il ne sera plus alors dans la norme commune. Il y aura un divorce entre l'individu et la société.

Cela provient principalement de l'opposition entre l'individuel et le commun. La pensée individuelle suppose l'indépendance, alors que la pensée commune suppose la dépendance. Mais parler de 'pensée commune' est en soi une aberration en ce qu'il est impossible qu'une société pense à la place du sujet : la pensée n'existe qu'à l'intérieur d'un sujet. On en arrive alors à l'erreur de prendre les idées en cours dans une société pour une pensée en tant que telle, à confondre pensée et opinion. On parle alors de pensée commune, ou de pensée unique, forme despotique d'idéologie qui se substitue à la faculté de penser chez l'individu.

Or le paradoxe est une pensée qui ne peut entrer dans le moule de l'idéologie en cours dans la société : le paradoxe défie la pensée de l'individu en déclenchant le sentiment paradoxal, mais défie aussi ce qui dans la société a formé l'individu, tant dans son aspect noble (les enseignements, l'éducation qui ont permis au sujet d'apprendre à penser par lui-même) que dans son aspect vil : l'opinion. Nous retrouvons alors ici le sens étymologique du paradoxe : ce qui est à côté (*para* en grec) de l'opinion (*doxa* en grec). Nous pouvons donc dire qu'une proposition est un paradoxe lorsqu'elle exprime un point de vue qui ne correspond pas à la doxa, c'est-à-dire lorsque le sentiment paradoxal est provoqué par un sémantisme qui indique une organisation du monde, une logique des choses qui n'est pas celle du lecteur.

Par conséquent, les propositions de notre corpus supposant un écart par rapport à la logique organisatrice du monde acceptée par le plus grand nombre ont été prises en compte. Car, comme l'indique l'étymologie, le paradoxe s'oppose à l'opinion et c'est à l'opinion que les propositions relevées s'opposent, et non à une pensée philosophique aboutie.

Un exemple clair de paradoxe étymologique est ce vers extrait d' *Ars poética* :

Los cuerpos que transmigro incoloran mi piel⁴²

⁴² CS, p. 141.

Le sentiment paradoxal naît ici de l'inadéquation entre l'affirmation d'un être qui passe de corps en corps et son impossibilité scientifique telle que le définit notre système organisateur du monde. C'est un paradoxe étymologique puisque la tension entre les satisfactions cognitives et intellectuelles ne provient pas tant d'une structure logique interne à la proposition que de la remise en cause d'une des lois du système d'organisation général, ou d'une opinion.

De la même façon que le paradoxe logique se construit en regard de la logique, le paradoxe étymologique s'édifie par rapport à une certaine définition de l'opinion, de la doxa⁴³. Définir le para-doxa étymologique demande donc une vision claire de la doxa.

1.3.1. La doxa

Définition

La doxa est ce que pense la majorité des gens, ce qui est pressenti sans réflexion préalable comme étant valide, vrai. Le problème de la doxa – et c'est ce qui l'exclut de la philosophie⁴⁴, de la connaissance⁴⁵ – c'est qu'elle prétend instaurer le vrai par une affirmation

⁴³ Nous choisissons le terme de DOXA et non d'opinion. Ce dernier mot est en effet tout à fait courant, et recouvre plusieurs sens souvent mal définis les uns par rapport aux autres. Nous donnons quant à nous une signification particulière à cette notion, et c'est pourquoi, afin d'éviter les confusions, nous prenons le mot le moins employé par la majorité. Nous utilisons le terme doxa car il est moins polysémique que sa traduction.

Pour l'opposition entre la philosophie et la doxa voir par exemple Epictète : « Voici le point de départ de la philosophie : la conscience du conflit qui met aux prises les hommes entre eux, la recherche de l'origine de ce conflit, la condamnation de la simple opinion et la défiance à son égard, une sorte de critique de l'opinion pour déterminer si on a raison de la tenir, l'invention d'une norme, de même que nous avons inventé la balance pour la détermination du poids, ou le cordeau pour distinguer ce qui est droit et ce qui est tordu.

Est-ce là le point de départ de la philosophie ? Est juste tout ce qui paraît tel à chacun. Et comment est-il possible que les opinions qui se contredisent soient justes ? Par conséquent, non pas toutes. Mais celles qui nous paraissent à nous justes ? Pourquoi à nous plutôt qu'aux Syriens, plutôt qu'aux Égyptiens ? Plutôt que celles qui paraissent telles à moi ou à un tel ? Pas plus les unes que les autres. Donc l'opinion de chacun n'est pas suffisante pour déterminer la vérité.

Nous ne nous contentons pas non plus quand il s'agit de poids ou de mesures de la simple apparence, mais nous avons inventé une norme pour ces différents cas. Et dans le cas présent, n'y a-t-il donc aucune norme supérieure à l'opinion ? Et comment est-il possible qu'il n'y ait aucun moyen de déterminer et de découvrir ce qu'il y a pour les hommes de plus nécessaire ? Il y a donc une norme. Alors, pourquoi ne pas la chercher et ne pas la trouver, et après l'avoir trouvée, pourquoi ne pas nous en servir par la suite rigoureusement, sans nous en écarter d'un pouce ? Car voilà, à mon avis, ce qui, une fois trouvé, délivrera de leur folie les gens qui se servent en tout d'une seule mesure, l'opinion, et nous permettra, désormais, partant de principes connus et clairement définis, de nous servir, pour juger des cas particuliers, d'un système de prénotions. »
EPICTETE *Entretiens*, II, tr. fr. G. Budé, Les Belles Lettres

Platon quant à lui dans le *Ménon* (ch. XXXIX) et dans la *République* (livre VII) oppose la doxa (δοξα) à la pensée rationnelle (νόησις) et au savoir (επιστήμη). Néanmoins les deux dernières notions sont souvent substituées l'une à l'autre, et donc ne se distinguent pas toujours clairement.

L'opposition entre l'opinion et la science est un point examiné entre autre par Bachelard : « La science, dans son besoin d'achèvement comme dans son principe, s'oppose absolument à l'opinion. S'il lui arrive, sur un point

qui, soit comporte une possibilité d'erreur, soit n'a pas conscience qu'elle peut être dans l'erreur. Selon Aristote, il faut se défaire de la doxa, de la norme car elle ne part pas d'une prémisse certaine (voir *Organon V*). La doxa n'est donc pas nécessairement vraie ou fausse⁴⁶ (elle peut être l'un comme l'autre), mais à cause de son inconscience, elle se situe en dehors de la question du vrai, et donc ne peut y accéder.

La question de la doxa n'est ainsi pas à étudier dans son rapport avec la vérité, ou avec le vrai, mais dans son rapport avec la raison, le raisonnement, la conscience sur lesquels elle peut agir car ce sont des notions liées à la subjectivité d'un sujet (alors que le vrai et la vérité se doivent d'être objectifs, universels). La doxa n'existe pas pour le monde, elle n'existe que pour le sujet et ne peut se trouver en dehors du sujet.

Il en ressort que la doxa n'est pas du domaine de l'absolu, de la connaissance objective, mais du point de vue subjectif, de l'avis personnel. Elle dépend entièrement du sujet : d'où il vient, où il est, etc. Or, si la doxa appartient au champ du sujet, elle apparaît dans la société, dans une communauté de sujets. Il est donc permis de distinguer une doxa individuelle d'une doxa commune. Cette dernière sera plutôt à mettre en relation avec l'histoire, l'idéologie, quand la première sera plus proche de la psychologie individuelle. A

particulier, de légitimer l'opinion, c'est pour d'autres raisons que celles qui fondent l'opinion ; de sorte que l'opinion a, en droit, toujours tort. L'opinion pense mal ; elle ne pense pas : elle traduit des besoins en connaissances. En désignant les objets par leur utilité, elle s'interdit de les connaître. On ne peut rien fonder sur l'opinion : il faut d'abord la détruire. Elle est le premier obstacle à surmonter.

Il ne suffirait pas, par exemple, de la rectifier sur des points particuliers, en maintenant, comme une sorte de morale provisoire, une connaissance vulgaire provisoire. L'esprit scientifique nous interdit d'avoir une opinion sur des questions que nous ne comprenons pas, sur des questions que nous ne savons pas formuler clairement. Avant tout, il faut savoir poser des problèmes. Et quoi qu'on dise, dans la vie scientifique, les problèmes ne se posent pas d'eux-mêmes. C'est précisément ce sens du problème qui donne la marque du véritable esprit scientifique. Pour un esprit scientifique, toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit. »
BACHELARD *La Formation de l'Esprit Scientifique*, Chap. I, §. I, éd. Vrin, p. 14

⁴⁶ La relation entre la doxa et le vrai est abordé par Platon qui parle d'une science qui ne sait pas « distinguer le bon du mauvais » comme le montre cet extrait de Platon : « -Socrate : « Un sophiste, Hippocrate, ne serait-il pas un négociant ou un boutiquier qui débite les denrées dont l'âme se nourrit ? Pour moi, du moins, c'est ainsi qu'il m'apparaît. »

Hippocrate : « Mais cette nourriture de l'âme, Socrate, quelle est-elle ? »

Socrate : « Les diverses sciences, évidemment, repris-je. Et ne nous laissons pas plus éblouir par les éloges qu'il fait de sa marchandise que par les belles paroles des commerçants, grands et petits, qui nous vendent la nourriture du corps. Ceux-ci nous apportent leurs denrées sans savoir eux-mêmes si elles sont bonnes ou mauvaises pour la santé, mais ils les font valoir toutes indifféremment, et l'acheteur n'en sait pas davantage, s'il n'est maître de gymnastique ou médecin. De même, ceux qui colportent leur savoir de ville en ville, pour le vendre en gros ou en détail, vantent aux clients tout ce qu'ils leur proposent, sans peut-être savoir toujours eux-mêmes ce qui est bon ou mauvais pour l'âme ; et le client ne s'y connaît pas mieux qu'eux, à moins d'avoir étudié la médecine de l'âme. Si donc tu es assez connaisseur en ces matières pour distinguer le bon du mauvais, tu peux sans danger acheter le savoir à Protagoras ou à tout autre ; sinon, prends garde, mon très cher, de jouer aux dés le sort de ton bien le plus précieux. Le risque est même beaucoup plus grand quand on achète de la science que des aliments. Ce qui se mange et ce qui se boit, en effet, quand on l'achète au boutiquier ou au négociant peut s'emporter dans un vase distinct, de sorte que l'achat entraîne peu de risques. Mais pour la science, ce n'est pas dans un vase qu'on l'emporte ; il faut absolument, le prix une fois payé, la recevoir dans son âme, la mettre dans son âme, et, quand on s'en va, le bien ou le mal est déjà fait. »

chaque époque ou société correspond sa doxa (qui se divise en toutes les doxas individuelles), et à chaque individu sa propre doxa personnelle. C'est-à-dire que la doxa n'est pas une notion figée et qu'au contraire il existe des doxas.

Mais si la doxa appartient au particulier, au contingent (un ensemble de doxas par société et par époque), elle a aussi en soi un caractère universel : elle apparaît dans toutes les sociétés, et à toutes les époques⁴⁷. Avant de définir une doxa particulière, il faut ainsi comprendre et connaître l'essence, la nature, le fonctionnement de la doxa (au-delà des études de cas par cas, distinguer les structures générales qui la composent).

Les éléments constitutifs de la doxa

La doxa telle que nous l'entendons est une notion extrêmement vague et ample : elle recouvre des aspects assez variés, et de manière assez floue. Nous proposons une liste de points qui nous semblent être communs aux différentes doxas individuelles ou communes⁴⁸ :

- un aspect important est que la doxa est une notion qui est admise et affirmée comme vraie sans recul, sans qu'intervienne en profondeur notre capacité de jugement propre. S'il y a une remise en cause ou une réflexion, elle reste limitée, superficielle, et se sert en général d'une idée établie par la doxa elle-même. En cela elle n'est pas du domaine de la pensée.

- la doxa contient les grands principes scientifiques et philosophiques qui régissent le mode de pensée en vigueur. Ces principes ne sont pas exactement connus : la doxa n'en est qu'une vulgarisation, une traduction mal comprise, parfois même différente du principe d'origine. Toutefois ces principes tronqués, déformés, sont pris comme des vérités, et peuvent servir d'arguments dans une

⁴⁷ Cette présence très ancienne de la doxa est un obstacle important à la création de la pensée scientifique : « L'idée de partir de zéro pour fonder et accroître son bien ne peut venir que dans des cultures de simple juxtaposition où un fait connu est immédiatement une richesse. Mais devant le mystère du réel, l'âme ne peut se faire, par décret, ingénue. Il est alors impossible de faire d'un seul coup table rase des connaissances usuelles. Face au réel, ce qu'on croit savoir clairement offusque ce qu'on devrait savoir. Quand il se présente à la culture scientifique, l'esprit n'est jamais jeune. Il est même très vieux, car il a l'âge de ses préjugés. Accéder à la science, c'est, spirituellement rajeunir, c'est accepter une mutation brusque qui doit contredire un passé. » BACHELARD *La Formation de l'Esprit Scientifique*, Chap. I, §. I, éd. Vrin, p. 14

⁴⁸ Nous traitons ici essentiellement la doxa par rapport à la science et à la philosophie (c'est-à-dire les moyens de connaissance issus de la raison). Mais la doxa ne s'y limite pas. Elle agit aussi dans d'autres domaines comme l'esthétique, la politique, la morale. Notre propos est de tâcher de percevoir le mode de fonctionnement général de la doxa, et non d'en faire une typologie. Dès l'instant où sa structure est perçue, il est possible de l'appliquer à un domaine. Il faut donc dégager la manière dont elle agit, la relation entre la doxa commune et l'individuelle, sa relation au sujet.

réflexion. Nous pouvons citer comme principes : la loi de gravité, l'organisation du système solaire, le temps linéaire. Cette masse d'informations déformées ou incomprises peut servir à l'individu à feindre de penser, alors qu'il n'a recours qu'à la doxa.

- Outre les principes, les conclusions de théories scientifiques et philosophiques, on peut voir dans la doxa les outils de la pensée qui ont mené à ces conclusions. En quelque sorte, c'est l'héritage vulgarisé d'une forme de l'esprit. Ainsi, ce qui prévaut dans la doxa occidentale actuelle sont des notions senties comme absolues :

- la logique bivalente, lointaine héritière d'Aristote : elle est nécessaire pour qu'une pensée soit valable
- la raison, l'esprit rationnel
- la recherche de vérité unique, absolue

- Après le principe et le mode de pensée qui y mène, c'est la figure du « savant » qui a organisé la réflexion qui peut être invoquée par la doxa. Platon, Descartes ou Einstein nourrissent la doxa, sans que l'on sache exactement ce qu'ils ont dit, ni comment ils l'ont dit.

- En résumé, le substrat de la doxa est une sorte de malentendu (c'est-à-dire, quelque chose qui n'est pas bien compris) : elle se base sur des principes malentendus, sur la pensée malentendue qui a mené à ces principes, et peut se servir de l'image des hommes illustres comme d'une métonymie pour appuyer un point de vue.

- Ensuite, nous incluons dans la doxa l'ensemble du champ du connoté commun à une communauté, ainsi que son système de valeurs et sa morale. La doxa dépasse effectivement le simple champ de la pensée, et intervient dans le jeu d'associations symboliques qui guide l'imaginaire commun (le noir avec la peur, la mort, l'inconnu ; la fleur avec la beauté, la fragilité, l'éphémère). Sur ce point, la doxa se révèle avec netteté dans les images cliché (par exemple le cliché du poète romantique coupé du monde, pleurant ses amours impossibles).

- Pour finir, la doxa est indissociable du sujet. Elle n'a de raison d'être que dans ce qu'elle fournit au sujet : une satisfaction. Nous développerons cet important point un peu plus loin.

La doxa est donc un ensemble constitué d'éléments qui permettent d'émettre des jugements ou des pensées sans que le sujet n'intervienne de façon voulue et consciente. L'esprit par la doxa agit seul, se passe de notre capacité critique, de nos associations intellectuelles ou symboliques personnelles. C'est l'espace du lieu commun, du poncif, de la phrase toute faite dans laquelle nous ne nous investissons pas réellement et dans une certaine mesure la doxa telle que nous l'entendons couvre la même définition que le préjugé⁴⁹.

La doxa et le temps

La doxa est une forme de pensée qui couvre la capacité de réflexion de l'esprit, qui agit à sa place. Cette forme superficielle peut toutefois être profondément ancrée depuis longtemps. Parce que c'est une notion répandue, la doxa n'évolue pas vite. Son évolution demande des chocs importants pour la déstabiliser. En ce qui concerne la doxa commune, ces chocs sont rares et correspondent à des bouleversements des principes établis de la science ou de la philosophie et réinvestis par la doxa. Un exemple de l'évolution de la doxa dans la société occidentale est l'évolution des représentations de la terre : plate, ronde, au centre du monde, autour du soleil, en bordure de galaxie, quelque part dans l'univers. C'est pourquoi nous parlons d'époque. Les doxas évoluent avec les sociétés : lorsque nous passons d'un type de société à un autre, nous changeons de doxa⁵⁰.

⁴⁹ Nous pensons particulièrement à la définition des préjugés que donne Rousseau lorsqu'il les oppose justement aux paradoxes dans la célèbre citation du Livre II d'*Emile ou De l'éducation* (1762) : « Je préfère être un homme à paradoxes qu'un homme à préjugés ». Le paradoxe étant ici l'idée que, dans l'éducation des enfants le plus important n'est pas « de gagner du temps, c'est d'en perdre » car il faut respecter leur nature : n'ayant pas encore la capacité de raisonner, il ne convient pas de baser leur apprentissage sur la raison mais sur leur sentiment en suivant leur développement naturel. A l'inverse, Rousseau rapproche les préjugés de l'opinion et des institutions. Nous retrouvons alors l'ambivalence entre le naturel (lié au paradoxe) et le non-naturel (lié à l'opinion). Remarquons enfin que la critique de Rousseau des préjugés pendant la formation de l'esprit de l'homme rejoint celle de Bachelard dans *La formation de l'Esprit Scientifique* que nous citons précédemment.

⁵⁰ Qu'une nouvelle découverte scientifique transforme une doxa implique que la notion scientifique est dépassée. La loi scientifique qui prévalait ainsi dans le passé, soit était une erreur, soit était limitée. Si le principe précédent est modifié par le suivant, nous pouvons dire que ce n'était pas un principe scientifique, juste un point de vue scientifique : les penseurs tenaient une chose pour vraie, et aujourd'hui, une découverte les fait changer d'avis (la pensée antérieure était en fait erronée). Ce point de vue ramène finalement tout à une question d'opinion, en ce que la science et la philosophie se veulent être universelles. Or, elles évoluent sans cesse. Nous ne considérons pas l'opinion des spécialistes comme appartenant à la doxa pour deux raisons. Premièrement c'est un point de vue issu d'une réflexion poussée et approfondie sur un sujet, menée par une pensée élaborée. Cela ne correspond pas à l'absence de recul et à l'inconscience propres à la doxa qui est absence de réflexion (même si elle peut feindre une pseudo réflexion). Ensuite, cet avis est celui partagé par un petit groupe très minoritaire dans la société, celui des spécialistes ; or la doxa se caractérise par une grande divulgation : c'est l'opinion des non-

La doxa du présent trouve ses racines dans le passé. C'est l'avancée de la pensée philosophique, scientifique, et surtout, la traduction massive de cette pensée qui la crée. Il y a donc un décalage entre la pensée en elle-même, et la doxa. Décalage dans le temps (la pensée doit venir avant pour que la doxa s'en accapare) et décalage dans le contenu : la pensée est bien souvent trop complexe pour être assimilée par l'ensemble de la société, mais les nouveautés qu'elle apporte transforment la vision du monde. Ce changement, cette évolution ne peut être admis par la société sur la base de la simple confiance de la société dans le « savant ». Mais le sujet comprend que la représentation du réel change, et éprouve le besoin de se l'expliquer, d'une manière ou d'une autre (c'est-à-dire correctement ou fallacieusement). C'est là peut-être une cause possible d'apparition de la doxa : afin d'accepter le changement inévitable, la pensée trop complexe qui l'a créé est dénaturée⁵¹. C'est ce décalage inévitable entre la théorie du spécialiste et son inévitable simplification outrancière de la société qui ouvre la brèche à la possibilité d'erreur.

Origines de la doxa

Mais se pose la question de sa raison d'être. L'ensemble des points énoncés auparavant pour définir la doxa comporte une critique explicite, ou au mieux implicite. La doxa est toujours perçue négativement par les spécialistes, elle revêt systématiquement un aspect péjoratif. Pourquoi, dès lors, le sujet produit-il quelque chose qui lui constitue un obstacle ? Quel est son intérêt ?

Face au désir de connaissance, d'explication, à la curiosité de l'homme, il y a un autre trait bien moins valorisant pourtant omniprésent : la loi du moindre effort, induisant une grande passivité. L'homme en société peut se laisser aller à la passivité, en utilisant le savoir ou le savoir faire d'autrui. Il profite ainsi par exemple d'un principe théorique déjà établi, prêt à l'emploi en quelque sorte, sans avoir à re-élaborer toute la réflexion qui l'a construit.

spécialistes. Néanmoins cette limite de la doxa et de la pensée scientifique provoque un certain sentiment de scepticisme sur le rôle, la place et la valeur de la science dans la société qui invite les spécialistes à rester modérés, humbles. C'est ce que développe Russell dans un de ses ouvrages : « Il y a des sujets sur lesquels s'accordent ceux qui les ont étudiés : par exemple la date des éclipses. Il y en a d'autres sur lesquels les spécialistes ne sont pas d'accord. Même quand ils sont tous d'accord, ils peuvent bien se tromper. L'opinion d'Einstein sur l'importance de la déviation subie par la lumière sous l'influence de la gravitation aurait été rejetée par tous les spécialistes il y a vingt ans, et pourtant c'est elle qui s'est trouvée vraie. Néanmoins, l'opinion des spécialistes, quand elle est unanime, doit être considérée par les non-spécialistes comme plus probablement vraie que l'opinion opposée. Le scepticisme dont je suis partisan se ramène à ceci seulement 1 : que lorsque les spécialistes sont d'accord, l'avis opposé ne peut être considéré comme certain ; 2 : que lorsqu'ils ne sont pas d'accord, aucun avis ne peut être considéré comme certain par le non-spécialiste ; et 3 : que lorsqu'ils estiment tous qu'il n'y a aucune raison suffisante pour un avis certain l'homme ordinaire ferait bien de suspendre son jugement. » RUSSELL, *Essais sceptiques*, Introduction.

⁵¹ Parfois même, la pensée étant un bouleversement trop important, la doxa ne peut l'adopter immédiatement et la rejette en bloc, taxant cette nouveauté de contraire aux lois, au bon sens. Galilée en est un bon exemple.

Economie d'effort intellectuel bien pratique, surtout lorsque la théorie demande une formation longue et rigoureuse. Car, outre ce principe d'économie de la loi de moindre effort, la masse et la difficulté des connaissances étant telles, il est inimaginable qu'un sujet puisse refaire toute la pensée qui y mène. Se greffe ainsi une notion de confiance dans les spécialistes.

Seulement le sujet doit alors adapter ce principe à sa perception du monde pour qu'il y ait une cohérence. Le décalage – la possibilité d'erreur – dont nous parlions apparaît alors : la théorie est tronquée, simplifiée, déformée au gré du besoin de cohérence du sujet. La science devant expliquer le monde, il faut que le monde perçu lui corresponde ; comme on ne peut déformer le monde, nous déformons la science à notre manière.

Un autre trait caractéristique de l'humain est à la source de la doxa : l'imagination. L'imagination pourrait sembler bien loin de la doxa si on oubliait un aspect important. Si la doxa déforme la science, par quel matériau la déforme-t-elle ? Un texte de Pascal est sur ce point très révélateur. Il semble utiliser le terme 'imagination' en lieu et place du terme 'opinion', jusqu'à définir la première avec la définition de la seconde⁵².

Fonctions de la doxa

Percevoir les traits qui permettent la formation de la doxa (la passivité et l'imagination) n'en explique pas cependant le motif, la cause. La doxa étant un élément subjectif, certainement faut-il aller chercher une cause uniquement centrée sur le sujet, en dehors de toute explication scientifique rationnelle (puisque'elle s'y oppose en tous points). Il faut réfléchir sur l'esprit même du sujet. Nous sommes donc dans le domaine de la psychologie, voire de la psychanalyse. Nous pensons que si l'esprit du sujet produit la doxa, c'est que celle-ci lui apporte de grands avantages. Les deux effets les plus importants de la doxa sur l'esprit sont de le rassurer d'abord, de le valoriser ensuite. Le réconfort et la

⁴⁸ « C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours, car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge. Mais, étant le plus souvent fausse, elle ne donne aucune marque de sa qualité marquant du même caractère le vrai et le faux. Je ne parle pas des fous, je parle des plus sages, et c'est parmi eux que l'imagination a le grand droit de persuader les hommes. La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses.

Cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature. Elle a ses heureux, ses malheureux, ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres. Elle fait croire, douter, nier la raison. Elle suspend les sens, elle les fait sentir. [...] Je ne veux pas rapporter tous ses effets ; qui ne sait que la vue des chats, des rats, l'écrasement d'un charbon, etc., emportent la raison hors des gonds. Le ton de voix impose aux plus sages et change un discours et un poème de force. [...] Je voudrais de bon coeur voir le livre italien dont je ne connais que le titre, qui vaut lui seul bien des livres, *Dell'opinione regina del mondo*. J'y souscris sans le connaître, sauf le mal s'il y en a ».

valorisation se font sur trois plans : premièrement sur la relation du sujet avec le monde, deuxièmement sur sa relation avec autrui, troisièmement sur sa relation avec lui-même.

Le rôle de la doxa n'est donc pas d'accéder à la vérité (de distinguer le vrai du faux) mais de servir les besoins impérieux de l'esprit, et plus particulièrement des désirs formulés consciemment ou non par l'ego⁵³. De là l'ambiguïté et l'ampleur de la doxa. Elle peut se servir du vrai ou du faux, peu importe, l'essentiel étant de satisfaire le sujet. De plus le double mécanisme du réconfort et de la valorisation intervient à tout instant, sur tout type de support. C'est pourquoi nous avons un avis, une opinion sur tout et n'importe quoi. La doxa s'insinue dans tous les domaines. Par ailleurs, la réflexion, l'analyse sont rejetées au loin en ce qu'elles pourraient constituer un risque d'insatisfaction : les conclusions pourraient aller à l'opposé de ce que désire le sujet. Qui de plus est, ce désir ne peut supporter le temps de la réflexion, et demande à être assouvi sans délai.

Nous pouvons résumer le rôle de la doxa dans la relation du sujet avec le monde par la nécessité d'expliquer un monde perçu. Le sujet doit se rassurer en ayant le sentiment de comprendre le monde, donc de ne pas être dominé par lui mais d'avoir l'impression de le dominer en connaissant ses lois, sa nature pour ne pas les subir. En ce sens, la doxa invite l'homme à ressentir avec toujours plus de force sa place particulière dans le monde : puisqu'il est le seul à pouvoir accéder à cette connaissance, il va se complaire dans ce sentiment de supériorité, tant ce sentiment est flatteur. Alors que le spécialiste développe une grande humilité parce que ses découvertes mettent au jour plus de questions que de réponses (il prend conscience des limites de ses connaissances), la doxa répond au désir de toute puissance du sujet, et lui donne le sentiment du savoir.

La doxa est aussi bien rassurante dans le rapport à l'autre. Elle joue un rôle social important. Elle permet de rassurer le sujet dans son intégration et son appartenance au groupe. Principalement parce que la doxa montre ce qu'il y a de commun entre les individus. Le sujet se reconnaît dans l'autre, et ainsi se sent moins seul. Il est entouré, soutenu dans ses dires par ses pairs.

Ensuite la souplesse de la doxa permet des arrangements dont se sert l'ego pour paraître sous son meilleur profil. Elle est une arme que le sujet met à profit pour avoir un bon

⁵³ Nous prenons ici le terme ego à partir de la définition établié par Jung ; il s'agit donc dans ce cas de la base de la conscience qui fait ressentir la séparation du sujet d'avec le reste du monde (et d'abord de la mère), puis qui par l'acquisition de fonctions protectrices relie l'individu et le monde. L'égo développe alors les outils nécessaires à l'insertion sociale tout en conservant un rôle important de protection.. Sur ce point, voir particulièrement *L'âme et le soi. Renaissance et individuation*, Paris, Albin Michel, 1990.

sentiment de soi, et ne pas avoir à assumer la faiblesse de sa nature. Effectivement, la double nature de la doxa, commune et individuelle, donne au sujet tout aussi bien la possibilité de s'attribuer les aspects valorisants que de rejeter sur les autres les moments où la doxa est gênante⁵⁴. Elle est alors soit un faire valoir, soit un bouc émissaire. En tout état de cause elle est au service de l'égo qu'il faut sans cesse rassurer en lui signifiant sa supériorité. Dans une certaine mesure la doxa sert le narcissisme du sujet.

L'objectif de ce travail n'est pas de mettre au jour la doxa particulière et personnelle de Jenaro Talens ainsi que son évolution entre 1964 et 1991. En effet cela serait faire fi de la séparation entre l'information biographique d'un auteur et la réalité de la voix poématique dans son œuvre⁵⁵ même si des relations existent entre les deux (par exemple dans notre cas nous pouvons percevoir en filigrane dans la voix poématique un attrait pour la réflexion intellectuelle, pour le rock, une certaine revendication politique de gauche, une approche sémioticienne du fait poétique, etc. qui sont communs avec le poète).

La doxa prise en compte est donc beaucoup plus vaste. Ce ne sera pas la doxa individuelle d'un auteur, d'un lecteur, mais celle commune qui régit peu ou prou la société occidentale de la fin du XXème siècle, et par là la réception générale de l'œuvre talensienne dans nos sociétés. Or, pour nous, cela se résume à l'adoption de la loi bivalente de l'être face au non-être et sa traduction logique dans l'organisation du monde et de la pensée, à

⁵⁴ Heidegger, dans ses remarques sur le 'on' s'approche de cette idée. Le sujet peut choisir de participer ou non dans ce que définit le 'on'. C'est très commode pour l'individu qui peut prendre ce qui l'intéresse (ce qui le valorise) et laisser aux autres ce qui pourrait lui nuire, le dévaloriser : « En usant des transports en commun ou des services d'information (des journaux par exemple), chacun est semblable à tout autre. Cet être-en-commun dissout complètement l'être-là qui est mien dans le mode d'être d' "autrui", en telle sorte que les autres n'en disparaissent que davantage en ce qu'ils ont de distinct et d'expressément particulier. Cette situation d'indifférence et d'indistinction permet au "on" de développer sa dictature caractéristique. Nous nous amusons, nous nous distrayons, comme *on* s'amuse ; nous lisons, nous voyons, nous jugeons de la littérature et de l'art, comme *on* voit et comme *on* juge ; et même nous nous écartons des "grandes foules" comme *on* s'en écarte ; nous trouvons "scandaleux" ce que *l'on* trouve scandaleux. Le "on" qui n'est personne de déterminé et qui est tout le monde, bien qu'il ne soit pas la somme de tous, prescrit à la réalité quotidienne son mode d'être.

[...] Le "on" se mêle de tout, mais en réussissant toujours à se dérober si l'être-là est acculé à quelque décision. Cependant, comme il suggère en toute occasion le jugement à énoncer et la décision à prendre, il retire à l'être-là toute responsabilité concrète. Le "on" ne court aucun risque à permettre qu'en toute circonstance on ait recours à lui. Il peut aisément porter n'importe quelle responsabilité, puisque à travers lui personne jamais ne peut être interpellé. On peut toujours dire : *on* l'a voulu, mais on dira aussi bien que "personne" n'a rien voulu. » HEIDEGGER *L'Être et le Temps*, tr. fr. Boehms & Waelhens, I:1, §. 27, éd. Gallimard, pp. 159-160

⁵⁵ Sur le rejet d'une lecture biographique de son œuvre, Jenaro Talens est tout à fait explicite dans son « Prólogo » qui ouvre *Cenizas de sentido* : « Nunca me atrajo la farsa de la comunicación ni me sedujo el énfasis soberbio de contar mi vida (...) asumiendo que alguien tenga algo que decir a los demás o a sí mismo. El papel del poeta predicando la buena nueva de sus experiencias vitales o de su tristeza *post-cogitum* me resulta extrañamente patético. ¿Cómo puede alguien enorgullecerse de añadir un poco más de ruido al general zumbido de las moscas ? ». La séparation auteur et voix poématique est évidemment assumée de la même façon par la critique comme dans cet exemple de Juan Carlos Fernández Serrato : « el error que supone identificar el yo lírico (voz del sujeto discursivo) con el sujeto real (el autor) », « Introducción », TALENS, J. *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 51.

l'influence judéo chrétienne quant au système des valeurs en vigueur, à la définition cartésienne du sujet et de la science comme pensée rationnelle.

Les définitions que nous venons de faire du paradoxe dépendent uniquement de l'utilisation courante du langage. Les paradoxes logiques ou étymologiques peuvent effet s'énoncer dans bien des types de discours sans que cela ne change leur nature. Nous en voulons pour preuve le fait que traduire une proposition paradoxale ne modifie pas le type de paradoxe : si nous traduisons par exemple « alguien en mi que ya no soy »⁵⁶ par *quelqu'un en moi qui n'est plus moi*, le concept du paradoxe du moi reste identique, mais en revanche les natures phoniques, rythmiques changent, ce qui est fondamental dans notre cas. Car effectivement nous sommes ici face à type de discours très particulier : la poésie. Il s'agit donc de définir la particularité du paradoxe poétique. Notre travail se propose ainsi d'analyser comment se crée la signifiante paradoxale et les spécificités des propositions paradoxales dans les poèmes. Pour cela il convient de partir d'une définition du discours poétique.

2. Méthode et organisation du travail

Si nous pouvons distinguer différents type de discours – et particulièrement dans notre cas le discours poétique, les poèmes – en revanche le langage ne peut se scinder : il n'y a pas un langage poétique face à un langage commun mais la dimension poétique est toujours présente dans le langage avec l'ensemble de ses autres éléments constitutifs. Cette distinction est de taille car étudier un discours spécifique renvoie *in fine* à une théorie générale du langage. Mais si cette dernière ne contient pas les outils nécessaires à l'étude du discours poétique, alors elle est inutilisable car incomplète. C'est pourquoi, afin d'étudier la spécificité du paradoxe dans le discours poétique de Jenaro Talens, il a fallu concilier des théories concernant le langage en général avec d'autres spécifiques au discours poétique. Dans la mesure où nous avons besoin d'une théorie du langage ordinaire valable et opérante en poésie (même si elle est de fait non suffisante), nous avons choisi de suivre la perspective d'Emile Benveniste qui nous a semblé la plus à même d'analyser le processus de création de sens à l'œuvre dans les propositions paradoxales en soi. Mais si ces outils ont été fondamentaux dans notre étude, ils ne pouvaient suffire puisque Benveniste se propose d'étudier le discours ordinaire. C'est pourquoi nous nous sommes aussi appuyé sur deux poéticiens du XXème

⁵⁶ LA, p. 279

siècle : Jakobson et Meschonnic. C'est sur la base de leurs travaux que nous avons constitué une proposition théorique qui définit la dimension poétique du langage et ses constituants dans le discours : repartant des deux axes traditionnels qui construisent le langage (axe syntagmatique et axe paradigmatique) nous y adjoignons un troisième que nous nommons axe poétique car, bien qu'il soit une partie intégrante du langage et donc présent potentiellement dans tout discours, c'est dans les poèmes qu'il s'actualise pleinement : l'horizon d'attente du lecteur de poésie amène à porter plus d'attention aux phénomènes qui le constituent.

2.1. Benveniste et le langage commun

Bien loin de la vision doxique du langage comme outil de communication, pour Benveniste la nature de la langue n'est pas de communiquer une information, mais de signifier, telle « une machine à produire du sens »⁵⁷. Le propre de la langue est donc de signifier (et non plus de communiquer). L'activité du langage sera alors une activité signifiante : « le langage est l'activité signifiante par excellence, l'image même de ce que peut être la signification »⁵⁸. Cette « vocation première » à signifier amène alors à deux aspects fondamentaux. Le premier consiste en ce que si le langage est signification, alors il n'est pas possible d'opposer à la manière des formalistes sens et forme⁵⁹ mais qu'au contraire il y a continuité entre eux⁶⁰. Le deuxième est la notion de signifiante que Benveniste définit très généralement : « Le caractère commun à tous les systèmes et le critère de leur appartenance à la sémiologie est leur propriété de signifier ou SIGNIFIANCE, et leur composition en unités de signifiante, ou SIGNES. »⁶¹ La signifiante étant donc ce qui fait qu'un système signifie, elle devient l'élément premier du langage en tant que système de signification. Mais tous les systèmes ne sont pas identiques, aussi le linguiste fait une différence entre deux types de signifiante dépendant de deux types différents de systèmes, comme par exemple entre un système artistique et le système de la langue⁶².

⁵⁷ *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Paris, 1966.

⁵⁸ *Ibid*, p. 218.

⁵⁹ Sur ce point, voir la présentation de Jakobson.

⁶⁰ Le refus de séparer sens et forme de façon traditionnelle ne veut cependant pas dire que Benveniste ne s'occupe pas de l'aspect formel du langage : « Forme et sens doivent se définir l'un par l'autre et ils doivent ensemble s'articuler dans toute l'étendue de la langue. Leurs rapports nous paraissent impliqués dans la structure même des niveaux et dans celle des fonctions qui y répondent, que nous désignons ici comme « constituant » et « intégrant ». Quand nous ramenons une unité à ses constituants, nous la ramenons à ses éléments *formels* », *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 126.

⁶¹ *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, 1974, p. 51.

⁶² « On peut donc distinguer les systèmes où la signifiante est imprimée par l'auteur à l'œuvre et les systèmes où la signifiante est exprimée par les éléments premiers à l'état isolé, indépendamment des liaisons qu'ils peuvent

Pour Benveniste cependant parmi les divers systèmes signifiants, la langue est un système particulier en ce que sa signifiante s'articule autour de deux procédés distincts de signification : le sémiotique et le sémantique. Reprenant la séparation langue/discours instaurée par Saussure, le linguiste définit que « le sémiotique désigne le mode de signification qui est propre au SIGNE linguistique et qui le constitue comme unité » alors qu' « avec le sémantique, nous entrons dans le mode spécifique de signifiante qui est engendré par le DISCOURS »⁶³.

Nous pourrions donc résumer la question de la création de sens au sein d'un discours ordinaire (c'est-à-dire ce qui permet la création de sens hors du discours littéraire) en la définissant comme une communication pas uniquement instrumentaliste donnant la place centrale à un sujet historique (c'est-à-dire inscrit dans une société particulière créée et révélée par le langage, relié à un système de valeurs spécifique) dans une situation de dialogue.

Nous avons donc choisi de suivre la théorie de Benveniste car elle s'organise autour de notions que partage le concept de paradoxe. En effet Benveniste commence par rejeter la dichotomie saussurienne en proposant une continuité entre forme et sens. Cela rejoint à nos yeux un mouvement du paradoxe qui refuse les systèmes d'exclusion. Ensuite le linguiste replace le sujet au coeur du discours, ce qui est aussi notre perspective dans l'élaboration du

contracter. Dans les premiers, la signifiante se dégage des relations qui organisent un monde clos, dans les seconds elle est inhérente aux signes eux-mêmes. La signifiante de l'art ne renvoie donc jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre, bref inaptes à se fixer dans une institution. La signifiante de la langue, au contraire, est la signifiante même, fondant la possibilité de tout échange et de toute communication, par là de toute culture. » *Ibid*, p. 59-60. Nous citons l'ensemble du paragraphe car il nous concerne en plein : l'œuvre poétique se partage entre les deux types de systèmes, et donc entre les deux types de signifiantes. Un poème est du langage tout en étant une œuvre se partageant alors entre une signifiante fixée dans des unités commune à une société et une signifiante propre à l'auteur. Le problème du langage artistique et de la communication qui en résulte ne sont pas véritablement abordés par Benveniste. Nous y reviendrons par la suite.

⁶³ *Ibid*, p. 64. Gérard Dessons résume la distinction et la relation sémiotique / sémantique de Benveniste dans ce passage quelque peu longue mais on ne peut plus claire : « Le passage théorique du sémiotique au sémantique intègre dans la conception du langage la dimension de l'empirique. En effet, alors que le niveau sémiotique, c'est « être reconnu comme ayant ou non un sens » (II, p. 21), le niveau du sémantique, « c'est le « sens » résultant de l'enchaînement, de l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux. » Et « ça, c'est absolument imprévisible ». La sémantique, donc, « c'est l'ouverture vers le monde. Tandis que la sémiotique, c'est le sens refermé sur lui-même et contenu en quelque sorte en lui-même ». En passant d'un point de vue sémiotique à un point de vue sémantique, on change de logique : le sémiotique est le domaine du signe, « pure identité à soi, pure altérité à tout autre, base signifiante de la langue, matériau nécessaire de l'énonciation » (II, p. 64) ; le sémantique (...) implique (...) la prise en compte de la situation d'énonciation, notion désignant en fait la continuité entre le langage, l'homme et le monde. Ainsi, tandis que le sémiotique « est par principe retranché et indépendant de toute référence », le sémantique, lui, « prend nécessairement en charge l'ensemble des référents », de la parole, « s'identifie au monde de l'énonciation et à l'univers du discours ». C'est-à-dire que le signe, en soi, n'a pas besoin de se situer dans un rapport au monde pour signifier ; il lui suffit pour cela d'être signe, c'est-à-dire élément d'un système. » *Emile Benveniste*, G. DESSONS, Ed. Bertrand Lacoste, Paris, 1993, p. 63-64. Les citations que Dessons fait de Benveniste correspondent au premier tome (I) ou au deuxième (II) des *Problèmes de linguistique générale* et la page où elles se trouvent.

paradoxe qui part du sentiment paradoxal d'un lecteur sujet. Enfin la notion de signifiante constituée du double processus sémiotique et sémantique de création de sens nous semble tout à fait appropriée à l'analyse des différents degrés de compréhension et d'interprétation des textes poétiques. En somme, la théorie de Benveniste donne les éléments nécessaires à l'étude de poèmes, sans pourtant qu'ils soient suffisants⁶⁴.

2.2. Le discours poétique : Jakobson et Meschonnic

La spécificité du discours poétique, et partant, de la création de sens qu'il suppose pendant sa réception a donné lieu à d'innombrables théories. En regard de la relative stabilité de la théorie du discours ordinaire, l'étude de la production poétique est tout à fait mouvante et parfois contradictoire. Dans le cadre de notre étude, nous nous sommes appuyé sur deux sources principales, à savoir Jakobson et Meschonnic.

Afin de définir et de décrire les éléments du discours qui provoquent et constituent la production poétique, une des réponses les plus connues reste celle de Jakobson : c'est la fonction poétique qui, dans le langage, va révéler la poésie quand est conférée moins d'importance aux autres fonctions. Jakobson définit alors la marque linguistique de la fonction poétique dans le discours par le principe d'équivalence, c'est-à-dire quand le principe de l'axe de sélection est projeté sur l'axe de combinaison.⁶⁵ Dès lors l'unité de base devient les syllabes s'organisant en séquence, que le linguiste rapproche du vers. La mesure de la séquence est donc tout à fait comparable à la musique par la prépondérance donnée à la force, la hauteur, la sonorité des syllabes la composant. Chaque syllabe crée un rapport avec les autres syllabes au sein de la structure supérieure, le vers, mais aussi au sein de la superstructure qu'est le poème dans sa totalité. La fonction poétique s'appuie ainsi sur la dimension phonique, rimique et rythmique ce qui provoque un réseau de relations nouveau entre chaque unité du discours. Or ce réseau s'établit par le jeu de la ressemblance ou de la

⁶⁴ Meschonnic a partagé ce point de vue puisqu'il avoue avoir voulu appliquer la théorie de Benveniste à l'étude de la poésie. Benveniste pour sa part bien qu'il n'ait pas étudié le langage sous cet angle se disait néanmoins « immensément » intéressé par le poème, reconnaissant dans le même temps que son travail et celui généralement de la linguistique ne s'étaient pas encore penché véritablement sur le fait poétique si l'on en croit l'entretien qu'il avait accordé au dernier numéro du *Nouvel Observateur* de l'année 1968 et reproduit dans le deuxième chapitre du second tome des *Problèmes de linguistique générale* (pp. 29-40), et plus particulièrement cet échange (p. 37) : « - Vous avez prononcé le mot de poème. Est-ce que le langage poétique est intéressant pour la linguistique ? – Immensément. Mais ce travail est à peine commencé. On ne peut dire que l'objet de l'étude, la méthode à employer soient encore clairement définis. Il y a des tentatives intéressantes mais qui montrent la difficulté de sortir des catégories utilisées pour l'analyse du langage ordinaire. »

⁶⁵ Voir la dernière partie des *Essais de linguistique générale* Editions de Minuit, Paris, 1969, et sur ce point plus particulièrement les pages 220 et suivantes.

dissemblance entre les syllabes, c'est-à-dire par les parallélismes existants. Jakobson voit ainsi dans le parallélisme le « problème fondamental de la poésie »⁶⁶.

Que le discours poétique s'organise à partir de la structure phonique, des parallélismes de tous genres (sémantiques, grammaticaux, rimiques, morphologiques, etc., mais aussi métaphores, comparaisons, paraboles, etc.) ne signifie pas cependant que Jakobson vide de sens le poème pour en faire une architecture creuse, une structure musicale, phonique séparée de tout sémantisme. Au contraire, les rapprochements de sons induisent des rapprochements de sens : « l'équivalence des sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique »⁶⁷. La conséquence est alors que les effets de sons sont indissociables des effets de sens. Jakobson en conclut que le sens en poésie est principalement construit par les effets de parallélismes et d'oppositions, auxquels sont reliés les effets de spatialisation (la forme physique du poème sur la page, la place des mots, des divisions strophiques, etc.) et les effets d'images (et particulièrement des oxymores).

Si la théorie jakobsonienne est parfois connue à travers ses excès structuralistes et autotéliques provoquant la disparition du poète/lecteur au profit d'une autonomie textuelle⁶⁸, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue une avancée importante particulièrement dans les outils spécifiques pour l'étude des poèmes (à travers le jeu des parallélismes). Néanmoins Jakobson centre ses concepts principalement sur l'objet, sur le poème, laissant de côté le sujet, le lecteur. Or dans la mesure où le texte poétique permet une grande implication du lecteur⁶⁹,

⁶⁶ *Ibid.* p. 235.

⁶⁷ *Ibid.* p. 235.

⁶⁸ Dans le petit ouvrage de présentation générale *Roman Jakobson*, Ed. Bertrand-Lacoste, Paris, 1993, Daniel Delas fait le point sur les critiques parfois bien excessives qui sont faites au poéticien : face à l'image préconçue d'un Jakobson rejetant tout rapport entre le texte et le monde dans un structuralisme à l'autotélisme et à l'autoréférentialité purs, il convient de nuancer la situation et de distinguer le discours théorique de Jakobson (où il reconnaît que le poème a deux référents, lui-même et le monde, et par là considère qu'il est ouvert et fermé) et son activité pratique où « il est certain [qu'il] s'est laissé aller au vertige des parallélismes ».

⁶⁹ Si la théorie de la réception s'est largement occupée du genre romanesque, elle a en revanche été moins précise et complète sur la réception du poème. À notre connaissance, aucune étude approfondie sur cette particularité n'en présente une synthèse. Or, le lecteur de poésie s'implique énormément en poésie. Les causes en sont variées. Premièrement l'objectif de l'écriture poétique diffère de celui du roman par exemple, et par là l'attitude de l'auteur sera aussi distincte. Ricoeur par exemple dans *La métaphore vive* utilise le terme anglais *mood* pour traduire cet objectif particulier. Par rapport au roman, la polysémie en poésie est encore accrue (et valorisée). Elle se doit à la disparition des points de certitude (qui vont amener le lecteur à être attentif à d'autres outils textuels), c'est-à-dire à la disparition des superstructures narratives au profit de simples scénarios communs (nous utilisons le vocabulaire d'Umberto Eco), et à la présence d'un contexte relativement imprécis (par la faible densité d'éléments contextuels comme des dates, noms, lieux, etc.). Dès lors la hiérarchisation et le choix des significations dépendra beaucoup plus du lecteur. Par ailleurs, il semblerait que le pacte de lecture soit moins visible en poésie. D'une part persiste encore parfois la croyance naïve que le poète communique avec le lecteur (comme en atteste la lacune terminologique : si le roman distingue l'auteur, le narrateur, le narrataire et le lecteur, aucune terminologie aussi précise ne permet de le faire pour le poème). Ensuite le partage du *je* si présent en poésie réunit artificiellement auteur et lecteur jusque dans le corps par l'oralité de la voix poématique. Enfin, les invariants psychiques peuvent coïncider entre l'auteur et le lecteur (d'autant plus que les thématiques les plus habituelles en poésie leur sont assez proches) et invitent donc ce dernier à réinvestir avec force le texte.

il convient de remettre celui-ci au cœur du problème. Sur ce point – et sur d’autres – nous nous avons recours aux théories d’Henri Meschonnic.

De l’aveu du poéticien lui-même et de ses commentateurs, Meschonnic applique au discours poétique la théorie de Benveniste qui s’en était tenu à l’étude du discours ordinaire malgré tout l’intérêt qu’il portait à la poésie⁷⁰.

Le rythme est sans conteste la notion essentielle de tout le travail de Meschonnic. Mais s’il en est le point le plus connu, il n’est pas à extraire d’autres notions desquelles il est interdépendant. Et c’est là une des grandes difficultés à l’heure de se pencher sur le travail de Meschonnic : refusant absolument la vision d’un langage instrumentaliste, le poéticien aborde de front et dans le même temps non seulement un ensemble de disciplines (linguistique, sociologie, histoire, anthropologie, politique, etc.) mais aussi un ensemble de notions à partir d’un travail critique. Car son propos est de rompre avec les habituelles perspectives pour se diriger vers une appréhension globale des choses et du monde via une théorie rejetant la stabilité et toute idée d’isolement. Tant et si bien que présenter la notion de rythme par rapport à la spécificité de l’écriture, et par là de la création de sens en poésie, oblige à une présentation assez générale de l’ensemble de son travail critique théorique⁷¹.

Meschonnic se propose donc d’aller contre la pensée dominante de la civilisation occidentale⁷², et le fait par le biais de la poésie puisque le poème est le discours qui résiste à

Tout semble donc concourir à ce que le lecteur s’implique grandement en poésie : la lecture du poème ne peut se contenter du niveau sémiotique de signification (même si c’est une étape inévitable) et trouve toute sa plénitude dans le niveau sémantique, c’est-à-dire dans l’interprétation.

⁷⁰ L’origine de la vision du rythme chez Meschonnic vient d’un article de Benveniste : *la notion de « rythme » dans son expression linguistique* (publié d’abord en 1951, cet article constitue ensuite le chapitre XXVII du premier tome des *Problèmes de linguistique générale*). Le linguiste y mène une étymologie des sens de la notion de rythme. Partant de la vision traditionnelle attribuant au concept de rythme une origine naturelle, la cadence des vagues sur le rivage, Benveniste montre que cette vision du rythme est une métaphorisation d’un concept apparu avec Platon. Meschonnic reconnaît pleinement sa dette envers le linguiste : « Ce que j’entreprends ici n’est possible que par Benveniste, et ne vise qu’à le continuer », *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, p. 45.

⁷¹ Or les écrits de Meschonnic ne se laissent pas saisir avec simplicité : sa théorie et sa démarche conduisent à une vision critique de laquelle il n’est pas toujours facile d’extraire des affirmations simples et concises. Dans cette tâche, nous a été d’une grande aide le petit ouvrage de synthèse de Lucie Bourassa *Henri Meschonnic, pour une poétique du rythme*, Ed. Bertrand-Lacoste, Paris, 1997.

⁷² Nous pouvons penser que Meschonnic tente finalement de remettre en cause la métaphysique occidentale, c’est-à-dire de ne pas accepter la doxa qu’elle véhicule. En ce sens son œuvre se base grandement sur ce qu’il nomme la « contradiction tenue », ce qui ne manque pas d’intérêt dans le cadre de notre travail. Par ailleurs, nous pouvons remarquer certains parallèles entre Meschonnic et Jenaro Talens, car au-delà de l’importance donnée à la contradiction ou au paradoxe, tous deux partagent leur travail autour des trois activités complémentaires que sont l’écriture théorique, l’écriture poétique et la traduction.

la pensée commune⁷³. Et si le poème est ce « maillon faible » qui fissure la métaphysique, c'est que le rythme y trouve toute sa place.

Le poéticien récuse ainsi l'idée d'un fonctionnement duel du langage dont le couple signifiant / signifié serait le symbole en ce que cela implique nécessairement un rapport de subordination entre les deux termes. Le résultat de la critique du signe est que la métaphysique est une « métaphysique de l'origine » qui a pour objectif la recherche de l'essence, de la vérité unique. Meschonnic assimile cette attitude à une stratégie de domination en ce que l'unité ne permet pas la reconnaissance de la pluralité, des différences. Afin de s'extraire du signe, le poéticien propose alors une théorie qui confère au signifiant une place centrale sans pour autant retomber dans le dualisme en lui opposant un signifié⁷⁴. Pour ce faire, Meschonnic s'inscrit dans une pensée du continu, dont la signifiante et le rythme sont le modèle, et où le signifiant n'est plus subordonné au signifié. Pour ne pas retomber dans l'unité et respecter la pluralité, le poéticien a alors recours aux contradictions tenues, à une dialectique non résolue, créative et toujours en action. Cette perspective s'appuie sur les notions inséparables d'historicité⁷⁵ et de sujet⁷⁶.

La critique du signe partait du refus de la division traditionnelle signifiant/signifié et par la suite de la séparation langage ordinaire/langage poétique. La signifiante chez Meschonnic est ce qui permet de neutraliser ces couples⁷⁷. La signifiante semble donc tout

⁷³ La poésie comme discours de résistance est une idée présente chez de nombreux poètes ou philosophes. Outre Meschonnic, nous pensons ainsi par exemple à Deleuze pour qui il existe un « rapport si étroit entre l'acte de résistance, et l'œuvre d'art. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art, bien que, d'une certaine manière elle en soit. Tout œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est. » (*Qu'est-ce que l'acte de création*, conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis le 17-05-1987, disponible en ligne sur www.webdeleuze.com). Voir aussi la note 8 de cette introduction.

⁷⁴ Supplanter le signifiant au signifié serait finalement avoir la même vision unificatrice et exclusive en inversant juste les rôles.

⁷⁵ Meschonnic définit deux types différents d'historicité. Outre la notion connue issue de Benveniste, le poéticien en donne une seconde signification restreinte : elle est une « contradiction tenue entre la résultante des lignées qui mènent, et la nécessité vitale à ce moment précis de ne pas être défini par elles (...) l'historicité est l'aspect social de la spécificité » *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, Paris, 1982, p. 27. Historicité comme contradiction tenue donc entre nouveau et ancien, entre histoire et sujet. Cette perspective, par la présence du sujet ne peut mener à une stabilité mais au contraire à un processus en continue création. Par ailleurs Meschonnic oppose l'historicité à l'historicisme qui appartient au champ du signe qu'il critique. L'historicisme est alors la réduction du sens aux conditions sociales et historiques qui l'ont déterminé ce qui a pour corollaire la perte tant du sujet du discours que du sujet lecteur.

⁷⁶ Sur ce point Meschonnic dépasse Benveniste dans les marques textuelle de la présence du sujet dans le discours. Alors que pour l'auteur des *Problèmes de linguistique générale* le sujet prenait place à travers les « opérateurs d'énonciations » (principalement les personnes, les déictiques, les temps verbaux), Meschonnic fait de l'ensemble du système de l'œuvre ce qui définit le sujet : « La spécificité littéraire, poétique, est donc le maximum de contraintes (variables selon la dimension, le « genre ») qu'un discours puisse produire. Seule une « histoire » - ni une conscience, ni une intention - peut qu'un discours soit système. Le système du *je* n'est ni liberté ni volonté, ni choix ni refus. Il n'est pas un vouloir-dire. Il est imprédictible... », *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, p. 86.

⁷⁷ « Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'ordre d'intonation, la phonologie, la morphologie, la syntaxe (l'ordre des mots),

englober et pourrait paraître comme une notion générale relativement floue dans l’effacement des séparations entre les parties traditionnelles du discours. Néanmoins, malgré la relative imprécision inhérente à cette définition de la signifiante, Meschonnic par la suite semble la traiter à travers et par le rythme. Nous nous retrouvons alors dans l’interdépendance entre les notions de rythme, signifiante, discours, sujet, historicité : l’une ne va pas sans l’autre, et bien au contraire l’une suppose et inclut l’autre. Cependant, dans la perspective d’une poétique, Meschonnic attribue au rythme la place centrale pour cristalliser la différence par rapport aux poétiques issues de la tradition de la métaphysique du signe.

Chez Meschonnic, le rythme est donc ce qui nie la métaphysique du signe, c’est-à-dire ce qui neutralise la hiérarchie imposée par le couple signifié/signifiant. Le rythme va de la même façon neutraliser l’opposition langage ordinaire et langage poétique, prose et vers. Meschonnic revient à la conception présocratique du rythme redécouverte par Benveniste, soit une notion qui se définit par son mouvement, son fluement imprévisible et non fixé par une norme⁷⁸. C’est précisément ce rythme très héraclitéen qui permet à Meschonnic de reprendre toute la linguistique du discours de Benveniste pour en faire une poétique du discours⁷⁹. Le rythme devient chez Meschonnic une organisation du discours, un élément inséparable du sens. Il est de ce fait impossible de réduire le rythme à des propriétés phoniques. Parmi les différentes définitions que Meschonnic donne du rythme, nous choisissons celle de Critique du rythme :

« Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle signifiante, c’est-à-dire les valeurs propres à un discours et

l’organisation du discours (...) Il n’y a plus alors un seul signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire (...) », *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris, 1975, p. 512.

⁷⁸ Toujours dans son travail critique, Meschonnic propose une réévaluation des notions traditionnelles en définissant ce qui n’est pas, selon lui, du domaine du rythme. Dans cette perspective, le symbole même de la vision erronée du rythme est la métrique : « (...) le rythme est non métrique en soi. Il peut être métrique ou antimétrique, selon l’histoire et la situation des écritures (...) » *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, p. 224.. Comme il mène une critique du signe, le poéticien mène une critique de la métrique qui démonte tous les postulats préétablis.

⁷⁹ « Selon le sens préplatonicien, renouvelé par la critique de Benveniste, le rythme ne privilégie plus la symétrie et l’ordre. Il apparaît comme l’organisation du mouvant, qui intègre la périodicité, la symétrie dans l’infini des figures. Il n’imite plus le grand ordre, et les petits ou grands rayons de ses cycles. Il peut donc apparaître comme l’organisation imprédictible du sujet, et de l’histoire. Dans le langage, il peut s’analyser comme l’organisation du discours par un sujet, et d’un sujet par son discours, faisant intervenir tout l’anthropologique exclu par le signe : le corps, la voix, la prosodie, qui remettent la poésie dans le langage ordinaire – au lieu que l’ancienne alliance du signe et du rythme les excluait l’un et l’autre. » MESCHONNIC, Henri, *Les Etats de la poétique*, PUF, Paris, 1985, p. 158.

un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les niveaux du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du sens lexical, la signifiante est tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le sens n'est plus dans les mots lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie – l'organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, oralement, l'intonation. Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours. »

De cette longue définition, outre les imprécisions⁸⁰, nous retenons principalement la distinction entre « acception restreinte » et « acception large » d'une part, et les quatre niveaux du langage où se situent les « marques » du rythme d'autre part. Sur ce dernier point, nous remarquons que dans une vision plus commune, les deux niveaux lexicaux et syntaxiques sont généralement attribués au langage dit ordinaire et que les niveaux accentuels et prosodiques sont le propre de la poésie. Le rythme dans son « acception large » consiste à ne plus les séparer dans un type de discours particulier, mais de les mettre tous sur un même niveau de signification : c'est ensemble qu'ils signifient, l'un par l'autre de façon indissociable. De ce fait la prosodie (« organisation vocalique consonantique »), le rythme dans son « acception restreinte » (c'est-à-dire la place des accents dans un discours propre à une langue) ne sont plus un surplus ou un ornement qui met en valeur un sens, mais ce qui avec la syntaxe et le lexique crée la signifiante. Le poème est le « maillon faible » en ce que le rythme accentuel et la prosodie sont plus visibles que dans le langage ordinaire, et que par conséquent leur importance par rapport à la signifiante ne peut pas être ignorée. Enfin, nous utilisons dans notre travail la même définition du terme *signifiante*, c'est-à-dire la production

⁸⁰ Lucie Bourassa les résume ainsi : « cette définition demeure toutefois partiellement opaque. Outre les accents, quelles sont les « marques » ? Comment établir cette « paradigmatique » et cette « syntagmatique » qui « neutralisent la notion de niveau » ? Sinon dans le mot « organisation », les définitions recensées par Benveniste n'apparaissent plus. Entre la notion de rythme comme « configurations particulières du mouvant », reprise aux anciens, et sa « nature » dans le discours comme « organisation des marques », un maillon semble manquer. Meschonnic s'attache beaucoup à critiquer les conceptions métaphysiques et métriques du rythme, mais peu à la manière dont ce dernier, en l'absence de mesure, peut être appréhendé. Cela s'explique en partie par le fait que le rythme pour lui ne se réduit pas à ce qui est perceptible, mais au contraire, se situe dans « l'infime, l'incertain, l'inaperçu » (*Politique du rythme, Politique du signe*, p. 155) et requiert une « écoute plus fine du langage » (*ibid.* p. 153) » Henri Meschonnic. *Pour une poétique du rythme*, Bertrand Lacoste, Paris, 1997, p. 85-86.

d'une signification particulière qui ne dépend pas uniquement de l'association du sémantisme et de la syntaxe.

2.3. L'axe poétique

Le point commun entre Jakobson et Meschonnic est à nos yeux l'idée que le signifiant comporte en lui-même une signifiante séparée de celle du sémantisme et contenue dans sa nature sonore, rythmique ainsi que la place qu'occupe le terme dans la chaîne discursive du discours. Si cette signifiante particulière est toujours en soi présente dans tout terme et tout discours, c'est le lecteur qui par son horizon d'attente va l'actualiser : l'inscription d'un texte dans le registre poétique l'incite à prendre en compte cette dimension du signifiant à laquelle il ne faisait pas attention dans un autre contexte. Cela ne réduit en rien toutefois les limites impliquées par l'auteur au sein du texte. Mais les deux poéticiens ne traitent pas cette partie du signifiant à partir de la même perspective. Jakobson d'abord se concentre principalement sur la prise en compte des dimensions phoniques, spatiales des termes d'un discours pour mettre à jour les parallélismes de sens qu'ils établissent. Si l'apport théorique est primordial, Jakobson nous donne surtout d'immenses clés pratiques pour l'étude des textes eux-mêmes. A l'inverse, de Meschonnic nous utilisons principalement l'idée centrale de sujet et d'inscription socio-historique d'une lecture : en replaçant le lecteur au cœur du poème, la dimension d'horizon d'attente devient essentielle, et avec elle l'actualisation de la signifiante propre au signifiant. Les deux approches sont pour nous tout à fait complémentaires.

A partir des théories de Benveniste, Meschonnic, et des outils de Jakobson, nous envisageons donc ici un troisième constituant au langage. Le point de départ de notre proposition est la vision ordinaire, habituelle du langage qui lui attribue un fonctionnement articulé autour des deux axes : le paradigmatique et le syntagmatique, qui par leur association forment le discours articulé, et par là l'ensemble du système de signification. A ces deux composantes du langage, nous en rajoutons une troisième : l'axe poétique. Nous choisissons le terme d'axe poétique en ce que s'il est toujours à l'œuvre dans le langage c'est qu'il s'actualise systématiquement dans le discours poétique⁸¹.

Le principe des deux axes traditionnels est à la base de toute la linguistique moderne, de l'étude du langage dans une perspective d'utilisation commune, c'est-à-dire non poétique. Nous remarquons cependant que les poéticiens n'ont jamais pu se contenter des théories

⁸¹ Même si d'autres types de discours en font grand usage. Nous pensons par exemple aux slogans de publicité, aux discours politiques, aux plaidoyers.

issues de ces deux axes, et que chacun y est allé de son appropriation - comprenons de son adaptation - pour décrire la particularité du discours poétique. Il semblerait ainsi que les deux axes soient une assise théorique insuffisante puisqu'ils ne permettent pas de rendre compte de l'ensemble de la production langagière, et particulièrement dans le cas qui nous occupe, du discours poétique.

A nos yeux, se limiter à deux axes revient alors à exclure du langage une part immense de l'homme et du monde, c'est-à-dire tout ce qui échappe à l'unique matérialisme, au concept, à l'informatif et au simple dénoté. Or il est évident que l'homme communique par le langage toute cette partie liée à l'émotion, l'irrationnel, l'irréfléchi, l'instinctif, l'implicite, le connoté⁸². Le langage contient par conséquent dans sa nature un niveau qui permet de porter ce que les deux axes précédents ne peuvent pas contrôler, contenir. Ce sera le rôle et la fonction du troisième axe.

Les théories habituelles oublient en quelque sorte l'axe poétique⁸³. Le langage ordinaire est donc comme un espace plan à deux dimensions, formé par les deux axes syntagmatique et paradigmatic. Notre perspective ne revient évidemment pas à les rejeter, mais seulement à tenir compte de cette dimension supplémentaire. Le langage s'articulant autour de trois axes, crée comme un espace à trois dimensions, ce qui ne neutralise ni n'annule les deux dimensions déjà existantes. C'est comme si nous passions d'une géométrie plane à une géométrie spatiale, laquelle inclut dans son intégralité les règles de la géométrie plane⁸⁴. Cette nouvelle perspective implique alors de nouveaux constituants au sein d'un nouveau système de signification.

En effet, que le discours se construise autour d'un système à trois dimensions implique un système de fonctions et d'interactions plus complexe et plus riche. En passant d'une perspective à l'autre, on provoque de nouvelles relations entre chaque élément du discours. De même que dans un tableau l'effet de perspective permet de comprendre que deux objets peints se trouvent l'un derrière l'autre alors qu'ils sont côte à côte sur la toile, le troisième axe oblige à sortir du seul schéma où un élément est au contact avec un autre par contiguïté dans

⁸² Tout discours contient potentiellement du connoté et aucun discours ne se limite au seul dénoté. Sur ce point voir l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977.

⁸³ Les théories traditionnelles n'oublient pas en revanche les dimensions cognitives, émotives, etc. du langage, mais tentent de les justifier par la relation entre les deux axes. Nous pensons donc que c'est l'axe poétique qui prend ces fonctions en charge.

⁸⁴ Le parallèle que nous proposons avec la géométrie en mathématiques n'est valable que pour la géométrie euclidienne. Dans les géométries non-euclidiennes (géométrie de Point Carré ou géométrie sphérique par exemple) ce qui se vérifie dans un espace à deux dimensions n'est plus vrai dans un espace supérieur. Pour continuer le parallèle avec la géométrie euclidienne, nous pourrions dire que l'abscisse et l'ordonnée seraient l'image mathématique de l'axe paradigmatic et syntagmatic, alors que la cote serait celle de l'axe poétique.

la chaîne discursive. Les trois dimensions obligent à considérer d'autres rapprochements, d'autres relations, et par là un autre niveau de signifiante.

Qu'elles soient des paradoxes logiques ou étymologiques, les propositions paradoxales se construisent donc à partir des trois axes du langage. Les deux premiers axes traditionnels sont ceux qui permettent d'énoncer des paradoxes à partir de la remise en cause des lois fondamentales de la logique bivalente d'une part et de la doxa d'autre part. L'axe poétique permet de donner la spécificité de l'énonciation des propositions paradoxales dans les poèmes. Par le surplus de possibilités de relations signifiantes qu'il implique à la fois et dans le même temps, nous retrouvons la particularité de l'écriture poétique : ce n'est plus l'univocité définitive et/ou la pédagogie recherchées en sciences ou en philosophie, mais la multiplication des sens, la profondeur d'un dialogue toujours neuf et nouveau entre un texte et un lecteur pendant une lecture particulière.

2.4. Organisation du travail

Tant la quantité globale des propositions paradoxales⁸⁵ que l'amplitude des doxas qu'elles contestent semblent indiquer que le paradoxe est une figure centrale de l'écriture talensienne. La question est alors de savoir si les propositions paradoxales peuvent mener à un système général qui serait un des piliers de la poétique de l'œuvre étudiée. Puisque le paradoxe se construit en creux, l'étude des propositions paradoxales devrait amener à entrevoir le système sur lequel elles se construisent par un jeu d'oppositions. Mais au-delà du système remis en cause par les paradoxes, leur analyse permet-elle aussi de révéler l'existence d'un autre système ? Nier la validité de l'un ne signifie pas nécessairement affirmer l'existence de l'autre. Dès lors l'intérêt de cette recherche est double : percevoir d'une part les

⁸⁵ Une brève présentation chiffrée semble par ailleurs confirmer cette importance puisque une grande quantité de poèmes contiennent des paradoxes (186) par rapport à la totalité des poèmes du corpus (324) : plus d'un poème sur deux contient au moins un paradoxe. Or comme la majorité des poèmes paradoxaux énonce plus d'une proposition paradoxale, nous arrivons à une totalité de 338 paradoxes ; il y a donc dans les anthologies une quasi égalité entre le nombre de propositions paradoxales et de poèmes (à 14 acceptions près). Cette répartition s'étalant sur l'ensemble de la production, il semble difficile d'établir une période plus ou moins propice à l'écriture du paradoxe chez Talens. Nous faisons figurer en Annexe 1 le relevé général des propositions paradoxales et en Annexe 2 le tableau de répartition des paradoxes dans l'œuvre. Si aucun période de semble pouvoir se distinguer quant au nombre des propositions paradoxales, en revanche nous trouvons des évolutions, des moments particuliers dans l'œuvre talensienne par rapport au type d'écriture ou à la longueur des poèmes. En effet la production des années 1970 se particularise par une écriture rejetant en partie le système habituel de signification du langage (par le dérèglement des traits syntaxiques ou sémantiques parfois, par l'abandon de la ponctuation, etc.). Nous y voyons là outre une recherche personnelle, une marque de l'inscription idéologique de l'œuvre propre à l'époque.

limites d'un système doxique, chercher ensuite à savoir si les propositions paradoxales affirment dans le même temps les lois d'une organisation différente.

Par ailleurs, le paradoxe étant indissociable de la connaissance (philosophique, scientifique, etc.) puisqu'il en montre les limites et par là devient le moteur de son évolution, ce travail sur les propositions paradoxales peut-il amener à voir dans l'œuvre poétique de Jenaro Talens une dimension ontologique, voire métaphysique ? Outre sa fonction esthétique qui caractérise la structure d'un monde poétique, le paradoxe talensien retrouve-t-il sa fonction cognitive dans les poèmes ? Si c'est le cas, de quelle manière, dans quelle perspective, et vers quel type de connaissance les paradoxes tendent-ils ? Voilà le second grand enjeu de ce travail.

Afin de répondre à ces objectifs de recherche, nous avons d'abord mis en œuvre un travail descriptif des propositions paradoxales qui a permis ensuite d'en percevoir le mode de signifiante. Mais cela induit de prendre en compte avec précision la particularité du paradoxe en poésie selon le troisième axe que nous avons défini.

En effet si le paradoxe scientifique ou philosophique se suffit à lui-même, le paradoxe en poésie prend forme dans une proposition insérée dans un poème. Alors que le premier est l'élément unitaire, le second n'est qu'une partie de l'unité qu'est le poème. Par conséquent, la proposition paradoxale peut apparaître en intégralité à un moment du poème, elle peut être entrecoupée de propositions non paradoxales, elle peut encore se diluer dans l'ensemble. Outre l'importance de la visualisation, puis de l'extraction de la proposition paradoxale pour en faire une sous-unité que l'on pourra étudier, cette nature poétique oblige à étudier le paradoxe sous deux angles complémentaires : en tant qu'unité (la proposition paradoxale seule) et en tant que partie (en la confrontant avec son contexte et le poème entier). Nous avons gardé cette double approche tout au long de notre travail.

Nous avons organisé notre travail autour des trois axes du langage tels que nous les avons définis. Le départ du travail a constitué en une extraction de la totalité des propositions paradoxales contenues dans les poèmes. A partir de ce relevé général mis en place, nous avons organisé différents classements qui ont permis l'analyse selon les trois axes paradigmatique, syntagmatique et poétique du langage.

En effet, dans le but de décrire et percevoir le fonctionnement général de la création de sens issue des propositions paradoxales, nous avons séparé artificiellement les trois niveaux de signifiante à l'œuvre dans les trois axes : syntagmatique d'abord, paradigmatique ensuite, poétique enfin. Puisque le propos de notre analyse est de découvrir le contenu et le rôle du

paradoxe dans la poésie talensienne, il faut pouvoir percevoir de quelle manière ces propositions se construisent, signifient à partir de tous les constituants du langage. Dans la mesure où nous avons défini deux types de paradoxes et que chacun d'eux renvoyait naturellement à l'un des deux axes traditionnels (une perspective logique mène à étudier plus particulièrement l'axe syntagmatique des propositions alors que l'approche étymologique invite à considérer l'axe paradigmatique) et que la nature poétique des propositions est au cœur de notre recherche, nous avons organisé notre travail en trois parties : premièrement une analyse des structures syntaxiques qui provoquent les paradoxes logiques ; deuxièmement une prise en compte des paradigmes abordés par les propositions afin d'établir les doxas rejetées ; troisièmement enfin l'étude de l'apport de signification de l'axe poétique aux propositions paradoxales.

Première partie

AXE SYNTAGMATIQUE : DIMENSION LOGIQUE DES PARADOXES

Nous avons choisi de diviser notre étude en trois moments qui correspondent aux trois constituants du langage – à savoir axe syntaxique, axe sémantique et axe poétique – par rapport aux deux types de paradoxes définis et à la spécificité de l'énonciation poétique. Cette première partie se propose donc d'analyser en détail la relation qu'entretiennent les propositions paradoxales avec la syntaxe.

La syntaxe étant ce qui dans le discours indique les types de relations qu'entretient le sémantisme des mots entre eux, nous pouvons le rapprocher naturellement de l'activité logique telle que nous la définissons dans l'introduction générale, c'est-à-dire un ensemble d'outils formels (comprenons vides de sens) qui permet d'établir un enchaînement d'éléments chargés de sens. C'est pourquoi nous avons rapproché notre définition du paradoxe logique de l'axe syntagmatique. Dans cette perspective, l'objectif de cette première partie revient à identifier clairement l'implication de la syntaxe dans la construction du paradoxe en percevant les différents outils syntaxiques utilisés. A partir de ce travail d'observation pourra alors se dessiner l'enjeu de la syntaxe par rapport aux propositions paradoxales : qu'en est-il des lois logiques fondamentales dans cette écriture du paradoxe ?

Quelques critiques talensiens ainsi que l'auteur lui-même peuvent servir d'éclairage. Certaines de leurs remarques corroborent nos hypothèses d'une attitude de non adéquation aveugle et directe de la voix poématique à la logique du langage. Citons par exemple cette courte phrase sans appel que Teresa Garbi écrit dans son court article sur le recueil *El sueño*

del origen y de la muerte : « La poesía de Talens es esencialmente fragmentaria, no sigue una lógica habitual, es cierto »⁸⁶. Sans revenir sur la dimension fragmentaire de son écriture que nous étudierons plus en avant, l'affirmation du divorce entre la poésie talensienne et la « logique habituelle » est prononcée.

Divorce que Jenaro Talens évoque dans ses entretiens avec Susana Díaz : « El lenguaje no es neutro ni inocente. Ni en política, ni en poesía, ni en ninguna parte. Optar por un lenguaje o por otro no es por ello una cuestión baladí. Y reflexionar sobre ese problema tampoco. La cuestión es ¿cómo decir lo que sentimos, si a veces lo que sentimos no cabe dentro de los cauces lógicos y establecidos del lenguaje que nos constituye ? »⁸⁷. Dans cette analyse du poète se révèlent plusieurs dimensions qui touchent directement à notre travail : premièrement le décalage entre une réalité ressentie et une réalité langagière⁸⁸ ; ensuite la dimension logique du langage ; enfin la conscience qu'en a le poète puisqu'il parle de choix et de réflexion qui l'amène alors à définir plusieurs types de langages (et plus particulièrement le langage poétique face au langage ordinaire). Le travail sur la logique du langage sera donc une attitude volontaire et consciente selon ses propos.

Juan Carlos Fernández Serrato revient sur ce constat que la poésie talensienne ne peut se satisfaire de la logique du langage ordinaire en voyant dans sa production poétique une tentative de dépassement des « barrières d'un langage logique, d'un système de représentation idéologique qu'il ressent comme répressif et restrictif »⁸⁹. Nous retrouvons cette même dimension avec César Simón qui remarque chez Jenaro Talens un « une domination de la logique de la sensation sur la logique du concept »⁹⁰. Cette remarque propose donc de distinguer deux logiques propres à deux champs différents : la logique de la sensation liée à la perception vécue d'une part ; la logique conceptuelle liée au langage de l'autre⁹¹. L'insatisfaction ou la limite dont parlait Jenaro Talens consisterait alors dans ce décalage inhérent au langage ordinaire entre la perception vécue et le discours.

⁸⁶ GARBI, Teresa, « Sobre *El sueño del origen y de la muerte* de Jenaro Talens », in FERNANDEZ SERRATO, ed. *Mi oficio es la extrañeza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 292-297.

⁸⁷ TALENS, Jenaro, *Negociaciones para una poética dialógica*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 94.

⁸⁸ Problématique abordée dans le corps de la deuxième partie.

⁸⁹ « intentando superar las barreras de un lenguaje lógico, de un sistema de representación ideológica al que siento como represivo y limitador », FERANDANEZ SERRATO, *Introducción*, in TALENS, Jenaro, *Cantos Rodados*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 89.

⁹⁰ SIMON, César, *El cuerpo fragmentario y la escritura de los márgenes*, (1978) in FERNANDEZ SERRATO, ed. *El techo es la intemperie*, Visor Libros, Madrid, 2007, p. 232.

⁹¹ Nous retrouvons ici la vision traditionnelle du langage composé des deux axes (syntagmatique et paradigmatique) qui est limité à l'expression du dénoté. Seul l'adjonction du troisième axe (poétique) permet l'expression de ce qui est au-delà, à savoir le connoté, etc. Voir l'introduction générale.

Domingo Sánchez-Mesa Martínez dans son article « La mirada que escribe o de poesía y cine » rapproche la dimension logique de la posture de résistance au pouvoir et au dogme propre à la poésie talensienne : « Es ésta una poesía decididamente rebelde tanto contra el modelo del lenguaje « natural », como del modelo del sujeto cartesiano que lo sustenta (...), contra la lógica de la sintaxis... »⁹². Ici encore le langage ordinaire (Sánchez-Mesa Martínez dit « natural ») revêt une dimension frustrante et coercitive, non plus dans une simple perspective d'énonciation cependant, mais dans son implication idéologique. Le langage ordinaire étant le véhicule et l'arme d'une idéologie qui veut s'imposer à la société, la structure logique et syntaxique de ce langage en contiendra alors les marques. En réaction à cette nature dogmatique du langage ordinaire, Jenaro Talens suit les traces d'Heidegger et de Deleuze et fait de l'expression artistique (et donc poétique) un lieu de « résistance aux structures de la logique et du pouvoir »⁹³.

Au vu de l'importance de la syntaxe dans la constitution des propositions paradoxales d'une part, et de l'autre par la conscience aiguë de la place et la fonction de la logique au sein du langage dans l'œuvre poétique, cette première partie nous permet d'accéder à une première dimension paradoxale de l'écriture talensienne.

1. L'usage de la logique dans la poésie talensienne

Nous disions en introduction que l'art qui étudie le discours logique d'une pensée et qui en vérifie la validité est la syllogistique. Ce type de discours ne trouve guère sa place en poésie, aussi ne trouve-t-on pas dans l'œuvre talensienne de syllogisme en tant que tel. Néanmoins avant d'aborder les paradoxes issus de la logique, nous pouvons faire une remarque préalable sur la présence et l'importance de la logique dans les poèmes étudiés.

On remarque effectivement que la formulation logique stricte n'est pas absente de l'œuvre de Jenaro Talens. Cette dernière présente même des textes où le déroulement logique des propositions joue un rôle central, les poèmes étant de fait de véritables démonstrations théoriques. Nous pensons particulièrement à un exemple issu du recueil La máquina de significar : le poème *Acerca de la práctica*.

Acerca de la práctica (I)

⁹² SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. « La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens », in FERNÁNDEZ SERRATO, J. C., ed. *Mi oficio es la extrañeza*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 110. La relation au sujet cartésien est étudiée dans la deuxième partie de notre travail.

⁹³ *Ibidem*, p. 113.

// //En el proceso de su actividad práctica, los hombres no ven al comienzo más que el aspecto exterior de las diferentes cosas y fenómenos con que se encuentran durante ese proceso ; ven aspectos aislados de las cosas y de los fenómenos. Por ejemplo, los que han venido a Y. de fuera a realizar una investigación, han visto el primer día o el segundo la localidad, las calles, las casas ; han establecido contacto con muchas personas, han asistido a recepciones, veladas (...) ; han oído diversos discursos ; han leído diferentes documentos ; éstos son los aspectos exteriores de los fenómenos, aspectos aislados de esos fenómenos, la relación externa que los une // /⁹⁴

Acerca de la práctica (II)

// //La continuación de la práctica social conduce a la repetición múltiple de fenómenos que suscitan en los hombres sensaciones e impresiones. Entonces se produce en la conciencia humana una mutación (un salto) en el proceso de conocimiento : la aparición de conceptos. El concepto no refleja ya los aspectos exteriores de las cosas ni sus aspectos aislados o su relación externa ; sino que capta la esencia del fenómeno, las cosas en su conjunto, la relación interna de los fenómenos (...) La verdadera tarea del conocimiento, en llegar hasta la comprensión progresiva de las contradicciones internas de las cosas y de los fenómenos que existen objetivamente, hasta la explicación de sus leyes // /⁹⁵

Acerca de la práctica (III)

// //La sensación sólo puede resolver el problema de los fenómenos ; el problema de la esencia no puede ser resuelto más que por el pensamiento teórico. La solución de estos problemas no puede separarse de la práctica ni en el más mínimo grado. El hombre no puede conocer ninguna cosa sin entrar en contacto con ella, es decir, sin vivir (practicar) en las circunstancias de esa cosa // //

// //Empero, el movimiento del conocimiento no acaba ahí. Si ... se detuviera en el conocimiento racional, sólo se habría abarcado la mitad del problema ; y aún más, (...), esa no sería la mitad más importante (...) Lo esencial no es que, una vez comprendidas las leyes del mundo objetivo, se pueda explicarlas, sino que se utilice el conocimiento de las leyes objetivas para transformar activamente el mundo // /⁹⁶

Ce poème divisé en trois parties ouvre une section intitulée *Propuestas metodológicas*. Nous sommes ici face à un discours logique assez rigide qui cherche à prouver une certaine théorie. C'est bien une démonstration qui, en tant que telle, ne constitue pas réellement un paradoxe, même si le cœur de sa pensée est la contradiction. Remarquons en outre que ce

⁹⁴ CS, p. 194.

⁹⁵ CS, p. 195.

⁹⁶ CS, p. 196.

poème est en fait un extrait recopié d'un livre écrit par Mao Tsé Toung en 1937⁹⁷ (la graphie en italique servant alors d'indice pour désigner l'intertextualité). Cette origine non poétique se perçoit dans sa syntaxe logique qui ne correspond *a priori* pas à l'horizon d'attente du lecteur de poésie : le style et la syntaxe d'un essai politico-philosophique ne sont certes pas ceux de la poésie traditionnelle⁹⁸. Néanmoins, ce texte, qui fait bel et bien partie d'un recueil poétique, invite le lecteur à considérer avec attention la logique dans l'œuvre talensienne.

Si le seul exemple de *Acerca de la práctica* ne permet pas de démontrer que la logique occupe une place essentielle dans les textes de Jenaro Talens, du moins permet-il de vérifier que la logique aristotélécienne peut y avoir aussi toute sa place. Néanmoins, l'expression paradoxale, bien que très fréquente, demeure globalement minoritaire : la très grande majorité des vers respectent une logique langagière commune. D'autres cas d'usage d'une formulation logique très rigoureuse existent dans la production de Jenaro Talens. Cependant, il faut remarquer qu'elles appartiennent toutes à une période précise : nous les trouvons effectivement dans les recueils *Taller* et surtout *El cuerpo fragmentario*. Ces deux ouvrages édités au début des années soixante-dix correspondent par ailleurs à une époque de formation intellectuelle de l'auteur : après avoir soutenu sa thèse de doctorat en 1971 sur Cernuda⁹⁹, Jenaro Talens commence à enseigner à l'université de Valence. Le poète entre alors dans une période d'étude et de lectures théoriques intensives qui, de son propre aveu, n'est pas sans lien avec sa production poétique¹⁰⁰.

⁹⁷ Le titre de l'ouvrage de Mao est *Quatre thèses philosophiques* ; il se découpe donc en quatre moments : « A propos de la pratique » (Jenaro Talens conserve ce titre pour le poème qui est une citation de l'ouvrage de Mao) ; « Sur la contradiction » (voici encore une source d'inspiration du poète quand il traite lui-même le sujet de la contradiction : il utilise à nouveau un extrait entier de Mao dans le poème *Prosa* que nous trouvons quelques pages après *Acerca de la práctica*) ; « Sur le traitement correct des contradictions au sein du peuple » ; « D'où viennent les idées justes ? » Au delà de l'intérêt pour notre sujet, ce type de poème pose le problème de la définition du texte poétique et de la poésie : comment un texte qui, à l'origine, est un essai devient-il un poème sans qu'on le transforme à proprement parler ?

⁹⁸ Cette citation de Mao dans un poème nous renseigne par ailleurs sur son caractère idéologique : outre l'influence de l'auteur du petit livre rouge (influence répandue chez les intellectuels occidentaux des années soixante dix), le moi poématique revendique un anticonformisme et un antidogmatisme clair : la poésie n'est pas limitée à une tradition ou à un auteur, elle serait un dialogue. Ce thème est largement développé par Jenaro Talens dans de nombreux essais (voir sur ce point par exemple *Negociaciones para una poética dialógica*, Biblioteca nueva, Madrid, 2002).

⁹⁹ Cette thèse sera publiée ensuite en 1975 sous le titre *El espacio y las máscaras*, Barcelona, Anagrama.

¹⁰⁰ Lors de ses entretiens avec Juan Carlos Fernández Serrato pour préparer la publication de l'anthologie *Cantos Rodados*, l'auteur déclare : « En ese momento empecé a descubrir que me interesaba más la filosofía que la mayor parte de la poesía que iba apareciendo. Leí a Wittgenstein, a Nietzsche, a los presocráticos, a Lévinas, a Bataille, los textos filosóficos de Lenin y Mao (los políticos me interesaban menos), a D. T. Suzuki. Todas esas lecturas están en la base de *Taller*, en tanto instrumental expresivo, aunque de lo que hablo no es de ellos ni de su pensamiento sino de lo que experimentaba en el mundo cotidiano. » in *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 30. Par ailleurs, Jenaro Talens considère ses trois activités principales que sont la poésie, la théorie et la traduction comme trois facettes d'une même et unique tâche (voir sur ce point l'interview numérisée du poète sur le site de la *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*). Retrouver les échos de l'un dans l'autre peut donc tout à fait se concevoir.

Au-delà de cet exemple extrême où la logique d'enchaînement des propositions dans un but de démonstration est ce qui construit le poème, d'autres textes peuvent utiliser un déroulement logique de façon moins abrupte. C'est le cas par exemple de cet extrait de la quatrième partie du poème *Los martín-pescadores* :

En torno a una apariencia, un modelo común, surgimos
múltiples. ¿Cómo, si no, es posible,
si somos lo que fuimos,
que hoy hallemos placer
donde antes no lo hallamos? ¿Que amemos
objetos que se oponen? ¿Que admiremos y/o encontremos
fallas?¹⁰¹

A partir d'une constatation ("hoy hall[a]mos placer / donde antes no lo hallamos"), le moi poématique en arrive à une théorie paradoxale (« En torno a una apariencia, un modelo común surgimos / múltiples ») afin d'accorder satisfaction cognitive et réflexion intellectuelle. En revanche sa conclusion provoque le sentiment paradoxal pour le lecteur car sa réflexion intellectuelle logique ne correspond pas à sa vision du monde.

Dans cet exemple, le monde du moi poématique et celui du lecteur diffèrent : pour le premier effectivement, la contradiction semble être la nature profonde des choses. Cette différence s'appuie sur une forme logique du discours. La logique dans les poèmes peut donc servir à prouver, à démontrer un point de vue. C'est là un usage traditionnel du discours logique théorique. Par ailleurs, la logique sert aussi à provoquer une réaction chez le lecteur, en opposant une conclusion qui *a priori* n'est pas la sienne. Toutefois nous sommes en poésie et la démonstration logique est exception, le moi poématique recourant beaucoup plus fréquemment à une formule logique courte qui s'oppose à la logique du lecteur créant de cette façon le paradoxe. En tout état de cause, nous voyons que l'outil logique est présent, et semble très souvent être utilisé d'une manière ou dans un objectif inhabituels pour le lecteur.

A travers cet exemple, nous pouvons distinguer les deux grands types de propositions paradoxales auxquels le lecteur fait face dans l'œuvre talensienne. Effectivement, pour qu'il y ait paradoxe, il faut qu'un élément ne soit pas dans la relation logique attendue avec un autre élément. La proposition paradoxale peut alors contenir ces deux éléments et les établir dans une relation inacceptable pour le lecteur. Nous parlerons alors de paradoxe *in praesentia* en ce

¹⁰¹ CS, p. 137.

que tous les éléments du paradoxe sont présents, sont énoncés. Mais la proposition peut ne présenter qu'un élément, qu'une affirmation que la logique du lecteur ne pourra pas accepter. Nous parlerons alors de paradoxe *in absentia* en ce qu'un seul élément choquant est présent, est énoncé : au lecteur alors de retrouver l'élément absent pour provoquer le paradoxe. Mais si la proposition ne l'énonce pas, c'est qu'il renvoie directement à une connaissance préalable du lecteur. Une relation paradoxale entre deux éléments existe, mais elle n'est pas formulée, elle n'est que sous-entendue et c'est le lecteur par sa propre connaissance qui la complètera.

Le paradoxe *in praesentia* se base donc sur une syntaxe qui ne respecte pas la logique connue *a priori* par le lecteur. Le terme de *logique* ici fait référence à la relation entre les éléments énoncés, c'est la logique formelle exprimée par la syntaxe de la phrase. Le paradoxe *in praesentia* est alors un paradoxe essentiellement logique comme le peut être la contradiction. En revanche, le paradoxe *in absentia* ne se formule que par une simple affirmation. La proposition à elle seule ne peut suffire à établir une relation avec autre chose qu'elle ne contient pas. Ainsi, le lecteur va comparer cette affirmation avec ses certitudes ou ses connaissances et percevoir dans le même temps que la proposition et son savoir diffèrent. Il ne s'agit plus alors de logique comme outil formel permettant l'organisation cohérente de relations entre plusieurs éléments, mais de logique comme organisation même du monde. Le paradoxe *in absentia* est un paradoxe car il s'oppose à la logique du lecteur, à la conception du monde du lecteur, mais ne contient pas en lui-même un déroulement logique formel.

2. Paradoxes *in absentia*

Les paradoxes *in absentia* s'appuient donc principalement sur la dimension sémantique des propositions. Bien que cela puisse laisser penser que la dimension syntaxique joue un rôle moins important, les paradoxes *in absentia* se construisent cependant aussi à l'aide d'une syntaxe. Il est possible dès lors de les présenter sous cet angle. A partir des relevés que nous en avons faits, nous avons choisi des les regrouper en deux catégories : les paradoxes *in absentia* constitués d'une phrase affirmative, et ceux construits par une négation.

Les propositions de la première catégorie sont des constats simples et brefs totalement inacceptables dans le réel du lecteur. Ce type d'affirmation peut par exemple prendre la forme d'un groupe nominal comme dans ce vers qui clôt le poème *Interdum iuvat insanire*¹⁰²

¹⁰² CS, p. 117

La renuncia a un lenguaje que nos retardara
descubre la impostura de morir.

Dans cet exemple, la proposition paradoxale s'exprime par les quatre derniers mots. Dans la mesure où la mort est en général ressentie comme une des seules certitudes de l'existence, la présenter comme une imposture est inacceptable pour le lecteur. Le terme *morir* ne s'établit ici dans aucune relation de contradiction ou de contraire avec les autres termes de la phrase d'un point de vue syntaxique. Ce ne sera que par sa connaissance du sémantisme que le lecteur percevra la dimension paradoxale de la proposition finale.

Cependant la plupart des paradoxes *in absentia* affirmatifs se construisent à partir d'une proposition dans laquelle un verbe conjugué vient décrire le constat mené par la voix poématique. Un exemple tout à fait explicite est celui contenu dans *Espejos que viven unos de otros*¹⁰³ :

Ahora los ríos trepan por los acantilados e incluso
parece que resultase necesario asumir su mutación como un
síntoma de normalidad.

La première section de la phrase de ce poème en prose est un paradoxe *in absentia* : l'affirmation faite par le verbe vient à elle seule infirmer la loi de la gravité qui régit pourtant tous les mouvements du monde du lecteur. Elle ne s'oppose à aucun autre élément qui permettrait de dénoncer le décalage par rapport aux lois universelles. En revanche, la fin de la phrase vient signifier que le moi poématique part du même sentiment de perplexité que le lecteur en ce que cette perception d'un fleuve remontant la falaise est une mutation qu'il s'efforce d'assumer comme normale.

Si les paradoxes *in absentia* affirmatifs ne présentent pas véritablement de structure syntaxique récurrente, le cas de la seconde catégorie est tout autre. En effet il semble même que les paradoxes *in absentia* négatifs se constituent à partir de négations absolues, et partant vont utiliser principalement les pronoms, les adjectifs et les adverbes de négation.

Le premier mot négatif utilisé pour signifier une négation absolue inimaginable pour le lecteur est le pronom *nada*. Nous lisons ainsi dans le poème *El cementerio*¹⁰⁴ :

(...) Muere

¹⁰³ LA, p. 71.

¹⁰⁴ CS, p. 55.

el día. Pero no muere. Nada
muere. (...)

Si l'ensemble des trois propositions forment un paradoxe in praesentia unique fondé sur l'affirmation d'un constat immédiatement nié par la suite, la dernière partie constitue à elle seule un paradoxe in absentia. Comme dans l'exemple précédemment étudié, la certitude de la mort est ici totalement niée à travers l'adjonction au verbe du pronom négatif : c'est le lecteur qui par sa connaissance personnelle mettra en rapport cette affirmation avec son contraire (*tout finit par mourir*) et la percevra alors comme inacceptable.

La voix poématique construit un autre type de négation paradoxale à partir de l'adjectif *ninguno*. Nous en trouvons un exemple dans ces quatre vers du poème *Decir son meras aproximaciones*¹⁰⁵ :

Sé que este martes de noviembre,
mientras paseo atravesando el frío del otoño,
tu voz me grita desde su silencio,
desde otro cielo y en ningún lugar.

De la même façon que dans l'exemple précédent, le début de l'extrait constitue un paradoxe in praesentia opposant le son et le silence alors que les trois derniers mots sont un paradoxe in absentia. En effet, premièrement ce groupe nominal ne contient qu'un seul pôle (seule l'absence est affirmée en dehors de toute idée de son contraire, la présence), mais surtout le concept qu'il définit est lui-même une impossibilité paradoxale : l'existence d'un son, fût-il paradoxal, nécessite un espace pour se manifester, or l'absence d'espace reste très difficile à conceptualiser. Nous le voyons l'expression *ningún lugar* est la définition d'un état non acceptable au-delà de toute relation avec un autre type d'état : soit il y a un espace et alors il peut y avoir une manifestation, soit il n'y a pas d'espace et alors il n'y a rien¹⁰⁶.

Ce type de paradoxe semble particulièrement important puisque nous le retrouvons dans plusieurs poèmes soit avec l'adjectif *ninguno* comme nous le venons de le voir, soit avec l'adverbe négatif par excellence *no* comme dans les deux vers de *Espai (II)* que nous citons ici¹⁰⁷ :

hablo de un no lugar
donde he dejado de ser

¹⁰⁵ LA, p. 118.

¹⁰⁶ Voir sur ce point la deuxième partie, le chapitre consacré au monde inexistant, p. 138 et suivantes

¹⁰⁷ LA, p. 287.

Outre le paradoxe sur le moi que nous étudions plus en avant¹⁰⁸, l'adjonction du *no* entre l'article et le nom provoque le même schéma paradoxal que nous décrivions dans l'exemple précédent. Le sentiment de négation d'existence impliquant une négation de l'espace semble cohérente, mais la permanence d'une forme de manifestation dans cette absence est tout à fait paradoxale.

Une remarque importante à l'heure de présenter les paradoxes *in absentia* consiste à relever la très faible quantité de ces propositions par rapport aux paradoxes *in praesentia*. Nous en avons en effet répertorié une quinzaine, ce qui est quantitativement parlant très faible en regard du second type qui comptabilise plus de deux cent cinquante propositions paradoxales. Par ailleurs, le champ thématique abordé par les paradoxes *in absentia* est lui aussi beaucoup plus restreint : seules quelques grandes lois universelles semblent remises en cause comme la loi de la gravitation ou celle de l'existence de l'espace. Nous sommes loin des multiples paradigmes que les paradoxes *in praesentia* traitent et que nous présentons dans la deuxième partie de ce travail. Enfin, parce que le paradoxe *in absentia* ne se construit presque pas à travers l'axe syntaxique, il semble avoir un impact bien moins fort pendant la lecture des poèmes. La sensation d'étrangeté parfois choquante des propositions paradoxales sera en effet proportionnelle aux nombres de dimensions du langage qui les construisent : qu'un paradoxe s'édifie à partir des dimensions syntaxique, sémantique et poétique permet une plus grande richesse de relations contradictoires. Par définition les paradoxes *in absentia* sont alors comme amputés face à la force des paradoxes *in praesentia*.

L'ensemble des ces raisons conduit à ne pas faire du paradoxe *in absentia* une figure majeure de l'écriture paradoxale talensienne. La seule exception serait néanmoins la force des propositions définissant une absence d'espace. En effet, les autres paradoxes *in absentia* peuvent s'élucider avec une certaine facilité : dire par exemple que rien ne meurt revient à rappeler que la matière en elle-même ne disparaît pas mais change d'état ; la loi de la gravitation quant à elle n'existe plus dans l'espace et fournit à la littérature de science fiction de nombreuses possibilités. En revanche l'affirmation d'un non-espace est beaucoup plus ardue à conceptualiser : la question est alors comment imaginer le vide, la vacuité si ce n'est par un espace ? Cela renvoie aux fondements de l'existence puisque pour qu'il y ait existence il faut qu'elle puisse prendre place au sein d'un espace préalable. Dans cette perspective, de

¹⁰⁸ Voir le chapitre dédié aux paradoxes du moi dans la deuxième partie, p. 164 et suivantes.

par la difficulté conceptuelle qu'ils impliquent, par la force de la concision de ce type de formulation, les paradoxes in absentia traitant le problème de l'espace forment un des vertiges les plus remarquables des poèmes. Une vision quantitative confirme cette importance puisque sur la quinzaine de paradoxes in absentia, quatre développent ce paradigme.

3. Paradoxes in praesentia

3.1. Création du paradoxe par la logique : procédés d'association, de dissociation et de parallélisme

Si dans le discours théorique traditionnel le paradoxe est très lié à la logique via le syllogisme, nous savons que dans les poèmes il n'en est rien puisque le syllogisme en est absent en tant que tel. Le sentiment paradoxal du lecteur n'en naît pas moins de la non-convergence entre sa logique et la logique contenue dans le texte. L'origine du paradoxe logique reste le non respect de la loi de non-contradiction ou de la loi du tiers exclu pour le lecteur. En cela, les paradoxes ici étudiés sont soit des contradictions, c'est-à-dire des propositions qui contiennent des éléments qui pour le lecteur, ne peuvent être vrais et faux en même temps ; soit des absurdités, c'est-à-dire des propositions qui ne sont ni vraies ni fausses mais qui ne peuvent pas être (elles peuvent se définir alors comme des non-sens ou des notions inconceptualisables par la réflexion logique traditionnelle parce qu'elles forcent à prendre en compte un troisième état).

Par définition le principe du tiers exclu instaure la dualité. Le principe de non-contradiction quant à lui le sous-entend et s'en nourrit. Deux objets, ou deux pôles, sont nécessaires à la formation d'une contradiction : c'est parce que A est contradictoire à B que A et B ne peuvent pas être vrais ou faux en même temps. Alors que la logique veut que l'existence de l'un nie celle de l'autre, le paradoxe consiste à soit nier les deux, soit affirmer l'existence des deux. Or, comme nous sommes dans un contexte littéraire, la validité et la vérité sont confondus. Ceci implique que si une proposition est une contradiction, elle est à prendre comme vraie dans le cadre du monde du moi poématique. La contradiction force alors à remettre en cause la loi du tiers exclu : il existe dans le poème un état où A et B peuvent être vrais et faux en même temps.

Ainsi, dans les poèmes, deux procédés sont possibles pour donner lieu à une contradiction :

- soit deux éléments A et B définis *a priori* comme différents (nous écrivons $A \neq B$) ; une proposition est un paradoxe quand elle affirme que ces deux éléments sont semblables (nous écrivons $A = B$) ;

- soit deux éléments A et B définis *a priori* comme semblables (nous écrivons $A = B$) ; une proposition est un paradoxe quand elle affirme que ces deux éléments sont différents (nous écrivons $A \neq B$)¹⁰⁹.

Le premier procédé réunit, associe deux éléments ; nous dirons que c'est un procédé d'association. Le second est un procédé qui différencie, qui dissocie deux éléments ; nous dirons que c'est un procédé de dissociation. L'ensemble de ces deux procédés logiques est ce qui provoque la très grande majorité des paradoxes dans le corpus étudié. Remarquons encore que des propositions peuvent contenir plus de deux éléments. Dans ce cas, le procédé d'association fonctionnera de la même manière (type $A = B = C$). Enfin, d'autres propositions peuvent ne contenir qu'un seul élément. Le paradoxe sera possible en mettant en relief la relation de cet élément avec lui-même. Cet acte d'autoréférentialité construit ainsi artificiellement les deux pôles nécessaires. Le paradoxe se constitue alors d'un procédé de dissociation d'un élément par rapport à lui-même ; nous l'écrivons donc $A \neq A$. Cette dissociation interne (ou négation d'un élément par lui-même) est très utilisée chez Jenaro Talens.

Les procédés de dissociation et d'association mettent à mal la loi de non contradiction et amènent ainsi à des contradictions à partir de deux pôles. Comme nous le disions, l'autre loi essentielle de la logique traditionnelle est la loi du tiers exclu. Faire une entorse à cette dernière ne mène pas à une contradiction mais à une absurdité. Nous en trouvons un exemple parmi d'autres dans la troisième partie du poème *Contactos* :

(...)un aire transportado con delicadeza
desde el lado imposible de un universo que
fuimos y no fuimos, que somos y no somos¹¹⁰

¹⁰⁹ Notons que nous utilisons les termes de *semblable* et *différent* pour désigner la relation entre les deux éléments. Nous les préférons pour leur grande amplitude : en effet, le sentiment paradoxal peut être déclenché par la réunion de deux pôles dès que ceux-ci présentent une quelconque relation d'opposition. Ils peuvent être ainsi contraires, contradictoires, opposés. Dans notre cas le principe de base est qu'il faut qu'ils diffèrent, qu'ils soient *différents* pour reprendre le terme de Derrida dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

¹¹⁰ LA, p. 207.

La voix poématique définit deux états opposés, l'être et le non-être, comme concomitants, ce qui est irrecevable au sein d'une logique qui s'appuie sur la loi du tiers exclu : effectivement, soit se définit l'état d'être, soit l'état de non-être, mais un troisième état où l'être et le non-être seraient à prendre en compte dans le même temps, dans la même durée (le verbe être est au passé simple puis au présent), ne peut *a priori* se concevoir. Il s'agit là d'un procédé différent que nous appelons parallélisme. Il prend place quand les deux pôles ont une relation d'opposition (nous écrivons A et -A) et que la proposition provoque leur co-existence simultanée (nous écrivons A//A). Si ce procédé sans pour autant être rare, n'est pas le plus commun chez Jenaro Talens, il est l'un des plus perturbant pour le lecteur puisqu'il aborde le statut même de l'être face au non-être ainsi que la linéarité du temps et de l'espace. Ce point de vue n'est pas sans rappeler le *Traité du non-être* de Gorgias, qui s'appuyait sur des raisonnements issus d'aspects contradictoires de la philosophie (de paradoxes donc) pour prouver qu'il n'y a pas d'ontologie possible. Les scolastiques ont par la suite totalement rejeté cette vision et lui ont préféré la philosophie aristotélicienne et platonicienne de l'être. Depuis, Gorgias est devenu le sophiste par excellence. Ce problème de l'être face au non-être se retrouve encore de nos jours dans le domaine de la physique quantique¹¹¹. Il faut remarquer toutefois que dans notre cadre littéraire, donc fictif, coupé de la réalité du lecteur, sophisme et paradoxe sont confondus. Loin de savoir si c'est un état de fait possible pour le lecteur, le propos est de remarquer que le monde de la voix poématique vérifie l'existence d'une relation du type A//A.

3.2. Procédés secondaires

Outre ces procédés qui mènent à des paradoxes clairs qui laissent le lecteur parfois déconcerté en ce qu'il ne peut concevoir ce que disent les propositions sans un effort et une remise en cause de la logique de sa propre pensée, les poèmes contiennent d'autres types de propositions moins évidemment paradoxales, mais qui pour autant n'en remettent pas moins la logique traditionnelle en cause. Par des procédés moins affirmatifs, presque sournois, se crée une ambiance diffuse qui donne la sensation au lecteur que la logique est autre : sans affirmer une égalité entre contraires ou la concomitance entre opposés, le lecteur les perçoit malgré tout. Cela passe par ce que nous appelons le paradoxe corrigé et le doute.

¹¹¹ Comme nous l'avons vu dans l'introduction, la physique quantique démontre que des atomes peuvent être en même temps intacts et détruits. Cette situation difficile à conceptualiser pour l'esprit est devenu célèbre par le paradoxe du chat de Schrödinger.

3.2.1. Paradoxe corrigé

De même qu'il existe métaphore et métaphore corrigée¹¹², nous définissons paradoxe et paradoxe corrigé. Une célèbre citation de Blaise Pascal, « l'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais un roseau pensant » est un exemple de métaphore corrigée. Or nous trouvons des propositions qui suivent de près ce type d'énoncé, comme par exemple ces vers extraits de *Cómplice del alba* :

(...) una muerte que no es muerte
sino fulgor¹¹³.

Le premier vers utilise un procédé de dissociation où un élément A (« una muerte ») est nié par lui-même, ce que nous traduisons par $A \neq A$. Mais le second vers vient corriger et compléter cette dissociation par une nouvelle définition de l'élément A (« una muerte ») qui n'est plus lui-même mais autre chose, un élément B *a priori* sans relation apparente (« fulgor »). Nous nous retrouvons alors face à un procédé d'association $A=B$ (dans cet exemple « muerte » = « fulgor »). Ce type de paradoxe corrigé est relativement fréquent dans les textes du corpus étudié et semble par bien de égards inviter le lecteur à ne plus établir les relations habituelles logiques ou traditionnelles entre différents éléments pour en concevoir d'autres qui créent un nouveau sens, issu d'une nouvelle perception.

3.2.2. Le doute

Cette remise en cause de la relation entre un élément avec lui-même ou avec ce que la logique lui attribue comme équivalent passe encore par un autre procédé moins explicite que les précédents. Nous l'appelons le doute. En effet, il s'agit de faire douter le lecteur sur ce qui vient d'être affirmé dans le poème sans donner aucune précision ni explication. Ce doute se traduit par une brève incise dans le vers qui sous la forme d'une interrogation fait vaciller la certitude du lecteur sur ce qu'il vient de lire :

- (...) el camino
que fue mi tiempo, ¿el mío ? muy atrás.¹¹⁴

¹¹² Voir l'étude du groupe μ , et plus particulièrement *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 106-112.

¹¹³ *LA*, p. 117.

- Una flor. ¿Una flor ?
Bruma. ¿Bruma ?¹¹⁵

- El cielo (¿azul ?)
[...]
mi voz (¿mi voz ?) que asume
la rebelión final de los esclavos.¹¹⁶

Des éléments aussi naturels que la couleur du ciel, aussi évidents qu'une fleur, aussi essentiels en poésie que la voix pour le moi poématique sont remis en cause par le simple usage des points d'interrogation. Comment dès lors ne pas perdre pied quand la règle logique *a priori* la plus évidente, celle de l'égalité ou de l'équivalence ($A=A$; $A\equiv B$), n'est plus une base certaine, fixe sur laquelle le lecteur peut s'appuyer pour construire le sens ? Ce vertige peut être partagé par la voix poématique qui exprime son hésitation sur la nature de ce qui l'entoure dans le poème *Después de / Sin embargo* :

(...) Las varillas señalan, no, no señalan nada, a decir verdad son ramalazos de luz que culebrean entre los libros apiñados y una taza sucia de café. O son varillas, sí, quizá lo sean, el ángulo que forman aumenta y disminuye sin transición, son faros, son como faros (...)¹¹⁷

Dans ce poème, le moi poématique oscille sans cesse entre définir les choses positivement ou négativement sans parvenir à les établir soit dans l'être, soit dans le non-être. La seule position tenable dans ce monde de mouvement instable et fuyant ne peut être alors que le doute, l'approximation. Certes ce n'est pas là une figure typique du paradoxe, mais ce type de propositions ne fait que rajouter au processus de déstabilisation mené par les paradoxes véritables. Nous sommes ici à la frontière en ce que le doute n'établit pas une relation franche comme peut le faire le paradoxe mais laisse sous-entendre que les relations ne sont pas celles que l'on croit, et en ce sens, le doute obéit au même objectif : celui de remettre en cause l'ordre établi et maintenu par la logique.

L'importance du doute est par ailleurs tout à fait explicite dans ces deux vers du poème *El texto potencial* :

¹¹⁴ LA, p.17

¹¹⁵ LA, p. 26

¹¹⁶ LA, p. 27

¹¹⁷ LA, p. 242

Proclamo con pasión que sé que éste es mi pie
(la duda es quien construye mi sistema).¹¹⁸

Après avoir affirmé de façon très affirmative la possession de son propre pied dans une prise de conscience de son propre corps (ce qui est en soi une remarque pour le moins surprenante, voire absurde puisque le pronom démonstratif *éste* employé dans ce contexte indique qu'il s'agit du pied du locuteur, et que donc, il ne pouvait en être autrement), la voix poématique détruit cette certitude par une seconde affirmation : celle du doute comme base de son système. Cette phrase crée une nouvelle boucle en ce qu'affirmer que le doute régit son système oblige le lecteur à douter de cette affirmation. Nous sommes alors face à une formulation paradoxale très proche du paradoxe du menteur : si le doute est la base, comment ne pas douter de cette affirmation ?

4. Traduction des procédés dans les poèmes

Après avoir défini les types de procédés généraux qui mènent au paradoxe (association, dissociation, parallélisme), notre propos est maintenant d'étudier le type de propositions qui correspond à chacun d'entre eux. Le point de départ ne peut être autre chose que le discours, et plus précisément la proposition qui supporte le paradoxe. Cet énoncé se construit donc autour des deux axes essentiels que sont l'axe sémantique et l'axe syntagmatique¹¹⁹ : le paradoxe est perçu si le lecteur connaît la signification des deux éléments de la proposition (sens de l'élément A et sens de l'élément B), s'il leur attribue au préalable un certain type de relation (relation d'égalité, $A=B$; d'équivalence, $A\equiv B$; d'opposition $A=-B$; etc.) et que la proposition par sa syntaxe indique un autre type de relation qui semble impossible selon la logique ou la culture du lecteur.

L'axe paradigmatique semble donc tout aussi nécessaire que l'axe syntagmatique dans la création du paradoxe : il faut autant connaître le sens des termes (un à un et entre eux) que comprendre la nouvelle relation qu'impose la syntaxe pour que naisse le sentiment paradoxal. Toutefois, deux cas extrêmes sont possibles pour déclencher ce sentiment chez le lecteur ; une proposition peut être paradoxale en n'utilisant que l'axe paradigmatique, ou à l'inverse, que l'axe syntagmatique. Ces deux cas limites existent dans les textes de Jenaro Talens et se

¹¹⁸ CS, p. 197

¹¹⁹ Nous faisons volontairement abstraction ici de l'axe poétique tel que nous le définissons dans l'introduction générale. Les apports de sens liés à l'axe poétique étant très particuliers, nous avons choisi de les décrire uniquement dans la troisième partie.

traduisent par soit la répétition d'un même terme relié à lui-même par un connecteur logique, soit par la seule juxtaposition de deux termes différents, c'est-à-dire en l'absence de connecteur logique.

Nous trouvons un exemple de proposition paradoxale utilisant une base uniquement syntagmatique dans le poème qui ouvre l'anthologie *El largo aprendizaje, Cuanto ignoro de mí* :

Veo cómo su ingravidez gotea desde un cielo
que fuimos y no fuimos¹²⁰

Dans ce cas peu importe que le lecteur connaisse ou non le sens du terme *fuimos*, le sentiment paradoxal vient du fait que ce même terme est relié à lui-même par la conjonction de coordination *y* qui donne une relation d'addition. Mais se rajoute à ce terme le négatif *no* qui le transforme alors en son contraire. Cette phrase additionne donc un terme (*fuimos*) à son contraire (*no fuimos*), ce que nous pourrions traduire alors en logique par : $A + (-A)$; or cette phrase débouche sur un résultat nul, sur le zéro (de même que $1 + (-1) = 0$), et le néant tout comme la concomitance des opposés n'appartient pas à la conception commune que nous nous faisons du monde et de l'être : il faut qu'il y ait quelque chose, et cette chose ne peut pas être en même temps que son contraire. Par conséquent, puisqu'en littérature validité et vérité littéraire sont confondues, cette proposition indique que dans le monde fictif du moi poématique, les contraires ne sont pas exclusifs, ne débouchent pas obligatoirement sur une contradiction.

L'autre cas extrême de proposition paradoxale n'utilise pour sa part que le sémantisme des termes sans qu'aucun connecteur grammatical n'indique le type de relation entre eux. Toutefois, l'absence de connecteur ne signifie pas pour autant l'absolue disparition de connexion syntaxique entre les deux termes : c'est par exemple le cas de l'apposition. Mais dans tous les cas, parce que le lecteur connaît la signification des termes, il leur établit *a priori* un certain type de relation (par exemple de contraire entre les termes *vie* et *mort*) et certains exemples des poèmes de Jenaro Talens mettent physiquement en contact indépendamment de la grammaire deux éléments connus du lecteur comme étant contraires, dans une simple position de juxtaposition spatiale :

¹²⁰ LA, pp. 9-10

Y sin embargo en el oeste, pese a la aparente oscuridad (la blancura que todo lo recubre) (...) ¹²¹

Cet extrait de la deuxième partie du long poème *Los marín-pescadores* renvoie en bout de vers le mot *blancura* et provoque de ce fait une confrontation physique forcée avec son contraire *oscuridad*. Il y a là effectivement un rapprochement forcé des deux termes que le lecteur perçoit par l'enjambement abrupt qui perturbe le rythme du vers et détruit l'hendécasyllabe que construisait la parenthèse. Cette réunion provoque alors une sorte de sentiment anti-naturel chez le lecteur, tout comme serait anti-naturel de concilier l'obscurité et la blancheur ¹²². Cependant, au-delà du contexte rythmique, rien n'indique explicitement si la relation d'opposition contenue dans le sémantisme des deux termes est respectée ou non : le rapprochement physique des deux mots n'indique rien dans l'absolu. Charge alors au lecteur d'établir quel type de relation il y aurait, d'interpréter ce contact à partir de sa propre lecture nourrie par le contexte du poème et par sa propre culture personnelle.

Un deuxième exemple issu du dernier poème de *Vispera de la destrucción* met en lumière avec netteté l'importance du contexte dans l'interprétation de ce type de propositions :

Ayer, mañana, hoy. Todo es presente
Para tus ojos. Vives y contemplas. ¹²³

Si le lecteur ne s'en tenait qu'à l'énumération qui ouvre le premier vers, il pourrait supposer plusieurs types de relations entre les trois moments de la ligne du temps. Mais immédiatement la suite du vers empêche toute interprétation libre pour indiquer le sens de cette triple juxtaposition : le temps ne se divise pas en trois moments, il n'est qu'un. Nous voyons donc avec ces deux exemples d'association que le paradoxe se construit avec l'ensemble des réseaux de sens du poème, qu'ils soient explicites, implicites, langagiers, ou encore rythmiques ¹²⁴.

¹²¹ CS, p. 138

¹²² Ce niveau de relations et de significations n'appartient plus à la grammaire mais est issu de l'entremise du rythme, de la versification et de la disposition graphique des vers. Nous étudions la création du sentiment paradoxal au sein de ce système de sens dans la troisième partie.

¹²³ CS, p. 62

¹²⁴ Sur ces points, voir la troisième partie.

4.1. Types de propositions menant à des paradoxes logiques

Rappelons que ce que nous appelons paradoxe logique est une proposition dont la syntaxe et le sémantisme mettent en contact deux pôles dans une relation inacceptable pour le lecteur. Cette paire élémentaire peut présenter trois types de relations entre ces deux pôles : de contraire ou de contradictoire ($A=-B$) ; d'équivalence ($A\equiv B$) ; ne pas entretenir de relation particulière, si ce n'est une différence sans rapport dans l'absolu ($A\neq B$).

Cette relation entre les deux pôles est *a priori* connue par le lecteur grâce à sa culture personnelle, à son éducation, à sa capacité de réflexion ou à sa doxa. Ainsi le lecteur doit être capable au préalable de connaître pour ensuite reconnaître si un élément A entretient normalement¹²⁵ une relation d'opposition avec un élément B par exemple, et c'est cette relation qui servira de référence, d'étalon pour mesurer l'écart qui lui est fait ou non au sein de la proposition : soit il s'agit d'un paradoxe et cette relation attendue est niée, soit ce n'est pas le cas et la proposition n'est pas un paradoxe. La référence du lecteur est du domaine de l'absolu, de la potentialité ; en cela elle appartient au langage. A l'inverse, le paradoxe ne se met en place que dans le discours : c'est la syntaxe particulière d'une proposition qui force à imaginer une nouvelle relation que le sémantisme des deux pôles ne contenait pas dans le langage. Il n'y a pas de paradoxe dans l'absolu, il ne peut exister qu'en présence d'un sujet et au sein d'un discours dans une inscription historique.

Le paradoxe est donc la confrontation entre d'une part une connaissance préalable par un lecteur de paradigmes et des relations entre eux, et d'autre part une syntaxe qui ne respecte pas ces relations. Une proposition est donc paradoxale lorsque l'axe syntagmatique utilise les procédés d'association, de dissociation ou de parallélisme menant à une nouvelle relation *a priori* impossible dans la doxa du lecteur. A partir du relevé des paradoxes dans le corpus choisi pour ce travail de doctorat, nous avons pu mettre en place une liste des différents types d'outils syntaxiques qui provoquent des procédés de dissociation, d'association ou de parallélisme.

¹²⁵ Cette notion de normalité et de doxa est très importante : c'est le point de vue général, communément admis par la majorité qui définit le type de relation entre les éléments. Sortir de la norme, aller à côté de l'avis général est par essence créer un paradoxe. Nous développons ce point dans la deuxième partie.

4.2. Outils syntaxiques menant à une dissociation

4.2.1. Nature des pôles

Les procédés qui mènent à des contradictions ou à des absurdités partent donc de deux pôles. D'un point de vue grammatical, nous avons constaté que ces pôles dans les cas des dissociations pouvaient être des substantifs, des pronoms, des verbes ou encore des subordonnées entières lorsque sont utilisés des possessifs.

Les cas les plus courants sont les propositions qui mettent en relation des substantifs ou des verbes. Ainsi une proposition paradoxale peut simplement répéter le même nom (*reflejo (sin reflejo)*¹²⁶), relier un terme avec un synonyme (*su finitud no es término de nada*¹²⁷) ou avec un quelconque substantif de son champ lexical. Il en va de même avec les verbes qui peuvent être répétés à l'identique (*Muere / el día. Pero no muere.*¹²⁸), apparaître sous deux formes conjuguées différentes (*el subterfugio de decirte / con palabras no dichas*¹²⁹), ou encore être deux mots d'un même axe paradigmatique. Nous trouvons aussi beaucoup de cas de propositions paradoxales qui mêlent ces deux catégories au sein du groupe sujet-verbe par exemple (*los límites no limitan*¹³⁰), ou bien encore dans une relative (*la / luz cegadora que no brilla*¹³¹).

L'usage des pronoms est identique de par sa nature grammaticale puisqu'il reprend les mêmes fonctions que les substantifs. Nous notons toutefois un type de proposition paradoxale particulier, tant dans sa formation que dans sa récurrence. Il s'agit de la négation de l'identité de la voix poématique par elle-même : *no soy yo*. Le pronom personnel sujet étant facultatif en espagnol, sa présence permet de créer immédiatement les deux pôles de la dissociation entre le sujet exprimé (*yo*) et le sujet contenu dans la forme verbale (*soy*), l'ensemble se voyant nié paradoxalement par la négation (*no*). Nous retrouvons cette formulation répétée quasiment à l'identique par six reprises dans l'anthologie *El largo aprendizaje*¹³², ce qui invite à penser que cette négation de l'identité de ce qui construit les poèmes (le moi poématique) est un paradoxe très important dans l'œuvre de Jenaro Talens.

¹²⁶ CS, p. 13.

¹²⁷ LA, p. 160.

¹²⁸ CS, p. 55.

¹²⁹ LA, p. 111.

¹³⁰ CS, p. 227.

¹³¹ LA, p. 52.

¹³² Précisément pp. 19, 31, 55, 114, 279, 310. Le fait qu'il n'apparaisse pas dans l'autre anthologie est intéressant en ce que ce paradoxe ne se définit aussi clairement qu'après une longue période d'écriture : ce serait donc par expérience que le moi poématique finit par s'auto-nier. En revanche, son absence dans *Cenizas de sentido* ne signifie pas pour autant que ce thème de la définition et du statut de la voix poématique n'est pas abordé. Nous traitons le paradoxe du moi poématique talensien dans la deuxième partie.

Enfin la dissociation peut se former à partir de l'usage qui est fait des possessifs, et plus largement des déictiques, en établissant une relation contradictoire entre possédant et possédé. Mais si les propositions paradoxales faites à partir de substantifs ou de verbes peuvent être courtes et syntaxiquement très simples, celles basées sur les possessifs sont plus complexes :

De esta manera mis palabras hablan sin que yo las hable,
ajenas a la música que las trajo a mis manos.¹³³

Nous sommes ici face à une confusion dans la possession des paroles dites ou écrites par le moi poématique : le sentiment d'appropriation ouvre et ferme les vers cités (*mis palabras* puis *mis manos*) mais pour ne contenir que sa propre négation (*sin* d'abord et *ajenas* ensuite). Nous remarquons par ailleurs que les propositions paradoxales basées sur des possessifs posent souvent problème pour la première personne et reprennent de ce fait la thématique de la définition de l'identité du moi poématique comme le faisait l'usage du pronom personnel sujet *yo* : chez Talens, il semble que tout comme le moi n'est pas le moi, ce qui est au moi et qui le définit (sa voix, ses mots) n'appartiennent finalement pas au moi.

Les démonstratifs peuvent jouer le même rôle contradictoire comme dans ce vers qui ouvre le poème *Informe general* :

Esto que veis aquí no es un poema¹³⁴

Le démonstratif renvoie sans équivoque au texte lu par le lecteur que l'ouvrage définit comme un poème, mais la proposition nie cette nature poétique. Par conséquence il s'agit bien d'une dissociation du type A (le poème lu, *esto*) ≠ A (l'affirmation *no es un poema*) ; le lecteur lirait un poème qui n'en serait pas un. Par ailleurs nous pouvons remarquer que la suite de ce texte a une teneur très métalangagière et présente des paradoxes sur les représentants de la poésie que sont le texte, le poète, la voix poématique et le lecteur.

¹³³ LA, p. 178.

¹³⁴ LA, p. 20. Ce vers tout en faisant un clin d'œil au fameux *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, reprend le thème de la définition du texte poétique déjà abordé dans *Acerca de la práctica*.

4.2.2. Types de connections entre pôles

Les deux pôles sont les éléments qui portent le sémantisme de la proposition et qui sous-tendent pour le lecteur une relation connue *a priori*, il est donc relativement normal qu'ils apparaissent dans la syntaxe à travers des substantifs ou des verbes. En revanche, la nouvelle relation paradoxale est établie par des outils beaucoup plus grammaticaux vides de sémantisme.

Le procédé de dissociation se définissant par la négation d'une égalité ou d'une équivalence, la très grande majorité des propositions qui nous intéressent ici sont ainsi des phrases négatives. Le premier outil qui donne lieu à une dissociation est l'usage très simple de la principale négation : *no*. Nous en trouvons un double exemple dans le poème *Piedras inscritas* avec cette proposition :

la luz no se dispersa
porque no es luz¹³⁵

La dissociation consiste ici à ne plus reconnaître la lumière d'abord par rapport à une de ses caractéristiques essentielles, le fait de se disperser, puis de ne plus même établir l'égalité absolue $A=A$. Nous voyons dans le premier vers cité comment l'usage du *no* vient détruire la relation doxique qui devrait s'établir entre le substantif *la luz* et le verbe dont il est sujet, *se dispersa*. Le second vers renvoie à une des figures paradoxales les plus courantes chez Jenaro Talens : la dissociation d'un élément par lui-même à partir de la négation du verbe *ser*.

En effet ce dernier est pris comme l'outil grammatical qui définit l'équivalence entre les deux pôles que sont le sujet et l'attribut en cas d'affirmation, et à l'inverse, comme l'outil qui définit l'opposition entre le sujet et l'attribut en cas de négation¹³⁶. Le paradoxe apparaîtra si le verbe *ser* sera précédé d'une négation alors que le sémantisme des deux pôles supposait une égalité¹³⁷ :

¹³⁵ CS, p. 13.

¹³⁶ L'usage du verbe *ser* est ici tout à fait identique à la description qu'en fait *La logique de Port Royal*. Voir infra, l'introduction générale, p. 22 et suivantes.

¹³⁷ Ou au contraire, nous aurons un paradoxe si le verbe *ser* apparaît dans une proposition affirmative mettant en relation deux éléments dont le sémantisme supposait une opposition, ou une différence. Mais ce schéma correspond alors à un procédé d'association ($A=B$).

- (...) un sueño que no es sueño (...) ¹³⁸

A travers ces deux exemples issus de recueils publiés à dix ans d'intervalle ¹³⁹ nous percevons le paradoxe issu de la confrontation entre l'égalité sémantique donnée par la répétition du même substantif et l'usage négatif du verbe *ser*.

Cependant, si deux pôles sont nécessaires pour créer une dissociation, de par sa nature *ser* permet dans certains cas de faire l'économie de l'attribut :

Un paisaje de cimas que no fueron
sirve de decorado a la vacilación ¹⁴⁰.

Cet exemple montre effectivement un emploi intransitif du verbe *ser* qui donne simplement l'état d'existence d'une chose, et qui par conséquent ne se définit pas par un autre élément, par un attribut, mais par lui-même : soit il est, soit il n'est pas. Or affirmer l'existence d'un élément par le substantif qui est en position de sujet de la proposition principale tout en le niant par une relative n'est pas acceptable dans la logique binaire du lecteur qui se base sur la loi de non-contradiction : renvoyer dans un premier temps à l'existence d'un *paysage* pour ensuite signifier son inexistence peut provoquer le sentiment de doute, de vacillement tel que le propose le terme *vacilación* qui clôt la proposition.

Toutefois d'autres verbes peuvent se charger du même rôle d'attribution d'égalité ou d'opposition : comme nous venons de le voir, le verbe *ser* peut finalement signifier l'existence, aussi est-il concevable de rencontrer le verbe *existir* dans des propositions paradoxales ¹⁴¹. Un autre exemple de verbe qui déclenche une dissociation est l'usage de *significar* :

(...) los días nos enseñan
que morir no siempre significa muerte ¹⁴².

Cette courte citation de l'important poème *Ideas acerca de la confusión en Cherokee Avenue* fonctionne sur le même schéma : deux termes d'égalité sémantique (l'infinitif

¹³⁸ *LA*, p. 205.

¹³⁹ Respectivement *Rumor de lo visible* en 1991 et *Proximidad del silencio* en 1981.

¹⁴⁰ *LA*, p. 74.

¹⁴¹ Nous trouvons effectivement des emplois du verbe *existir* dans plusieurs paradoxes, mais curieusement il est absent de la catégorie étudiée ici, les dissociations.

¹⁴² *LA*, p. 141.

substantivé *morir* et le substantif *muerte*) sont mis en relation d'opposition par la négation du verbe *significar*.

La négation du verbe peut se faire à partir d'autres outils grammaticaux comme *nunca*, *nadie*, *nada*, etc. Or si nous retrouvons ces emplois dans plusieurs dissociations, ils comportent en eux-mêmes des nuances qui ne sont pas sans incidences sur les propositions paradoxales. En effet, alors que l'adverbe *no* est une négation absolue qui ne donne que l'alternative positif/négatif (donc entre deux positions diamétralement opposées sans aucune possibilité intermédiaire), les autres outils sont spécifiques à un domaine, comme le temps pour *nada* ou l'espace pour *nunca* par exemple, et donc donnent une relation d'opposition dans un certain contexte précis. La proposition sera alors un paradoxe si le poème présente auparavant le contexte au sein duquel cette négation précise peut remplir son rôle :

Suenan palabras a mi alrededor
en un extraño idioma
que no comprendo, y suenan
otras palabras, y otras, como un viento vacío.
Pero ninguna borra este silencio¹⁴³

Le verbe *borra* est à la forme négative ici par l'entremise du pronom *ninguna* ce qui présuppose d'avoir avant rencontré un substantif qu'il représente : il faut avoir déjà défini le son des mots (*suenan / otras palabras*), pour que le lecteur sache à quoi fait référence le pronom. C'est dans ce contexte que le paradoxe peut surgir. Dans cet exemple, nous sommes face à l'opposition du bruit produits par les mots et du silence dans lequel se trouve la voix poématique. Dans la logique du lecteur le son et le silence s'excluent mutuellement, et établir un état où ils cohabitent est énoncer une contradiction. Or si le poème affirme que le silence n'est pas effacé par le son des mots, cela sous-entend que le son n'est pas du son, ou que le silence n'est pas du silence, ce que nous écrivons $A \neq A$ pour les deux cas ; c'est pourquoi cet énoncé est une dissociation.

Les autres exemples de propositions paradoxales issues de l'emploi de négatifs autres que l'adverbe *no* fonctionnent de la même façon : à partir d'une certaine situation, le poème définit une impossibilité logique. Parce que ces négatifs ont une amplitude moindre, parce qu'ils sont relatifs à un contexte et non pas absolus, les propositions paradoxales sont plus

¹⁴³ CS, p. 83.

longues, moins percutantes, et souvent entrecoupées d'énoncés qui ne participent pas directement au paradoxe.

Un autre type de nuances peut apparaître dans les propositions paradoxales en rajoutant au groupe formé par les deux pôles, le verbe *ser* et l'adverbe *no*, un nouvel adverbe qui précise le champ d'application de la contradiction :

Sin pretenderlo entienda pero ya no entienda.

Nada recuerda pues que nada olvida¹⁴⁴.

Dans cet exemple extrait du poème *El olor de los muertos*, nous avons bien une dissociation avec un élément A (l'action contenue dans le verbe *entiende*) qui est nié par lui-même (*no entienda*) ; cependant cette contradiction interne n'est pas absolue, mais n'a été vérifiée qu'à partir d'un certain moment comme le souligne l'adverbe *ya* : dans le présent de l'énonciation il y a une concomitance paradoxale entre la compréhension et la non-compréhension, mais ce n'était peut-être pas le cas avant (la situation était différente, sans que le lecteur sache si par exemple il y avait soit compréhension, soit non-compréhension). La nuance est donc ici que le paradoxe n'a pas toujours existé ; il y a un avant et un après dans l'apparition de la dissociation. Cette nuance sur le temps peut aussi se retrouver à travers de l'emploi de l'adverbe *siempre* comme dans l'exemple que nous avons déjà cité : *morir no siempre significa muerte*¹⁴⁵.

Un autre adverbe encore peut apporter une nuance, et même remettre en cause, annuler le paradoxe. Il s'agit de l'emploi de *casi* dans cette citation du poème *Ubåtsgatan* :

hay una luz tan chica
que ya casi no es luz¹⁴⁶

Nous avons bien ici un élément A (*la luz*) mis en relation contradictoire de non-existence avec lui-même par la négation du verbe *ser* ; toutefois non seulement cette dissociation est relative, limitée à une période temporelle par l'adverbe *ya*, mais elle est même annulée par le *casi* qui maintient l'existence de la lumière malgré la négation. Nous sommes

¹⁴⁴ LA, p. 58.

¹⁴⁵ LA, p. 141.

¹⁴⁶ CS, p. 85.

ici à la frontière du paradoxe : la contradiction est entrevue mais pas encore affirmée totalement.

Si, comme nous venons de le voir, certaines propositions contiennent des éléments qui nuancent, qui adoucissent l'impact que provoque le paradoxe, à l'inverse, certaines dissociations utilisent des connecteurs qui renforcent le sentiment d'opposition contradictoire entre les deux pôles que le sémantisme décrivait comme égaux ou équivalents. C'est le cas de l'usage qui est fait de la conjonction de coordination *pero* : cette dernière par nature relie deux éléments en insistant sur leur aspect opposé, ou contraire. Ainsi, alors que la dissociation instituait déjà une relation de contraire, l'insertion de *pero* va venir renforcer cette relation à la façon d'une redondance. Nous en trouvons deux exemples suivis dans l'une des parties du poème apertural *El espacio del poema* de l'anthologie *Cenizas de sentido* :

El lápiz que traduce pero que no traduce : que refleja pero sin reflejar¹⁴⁷

La première dissociation utilise le connecteur *pero* pour affirmer le paradoxe qui veut que le crayon traduise et ne traduise pas dans le même temps. En revanche, dans la deuxième dissociation, la conjonction est tout à fait facultative : nous pourrions avoir comme simple paradoxe la phrase *refleja sin reflejar*, mais le paradoxe est renforcé par le *pero* redondant qui ne fait que répéter la relation instaurée par la préposition *sin*.

Toutes les dissociations ne prennent pas place uniquement dans des propositions négatives. Même si elles ne sont pas les cas les plus répandus, certaines phrases affirmatives relient contre la logique du lecteur des éléments *a priori* équivalents dans une nouvelle relation d'opposition. Puisque la dissociation fonctionne sur la négation d'une équivalence, ou d'une égalité, cette négation peut se faire soit par un connecteur grammatical qui est une négation comme nous venons de le voir, soit par le sémantisme d'un élément de la proposition qui relie les deux pôles : dans ces types de dissociation, le connecteur n'est pas alors un mot vide de sens comme l'adverbe *no* par exemple, mais un verbe ou un adjectif dont le sémantisme conduit à une contradiction entre les deux termes du paradoxe.

Le poème *El discurso plural* en donne un exemple :

¹⁴⁷ CS, p. 20.

Muerte que instaura que dispersa muerte
Su silencio borrase
La posibilidad misma de silencio¹⁴⁸

La dissociation consiste ici en ce que si le silence peut effacer le silence, alors c'est qu'il efface autre chose que lui-même (sinon il ne s'effacerait pas, il resterait lui-même), et que par conséquent il n'est pas du silence. Pour l'énoncer autrement nous pouvons dire : si un élément A annule un autre élément, c'est que ce second élément n'est pas A, car $A+A=A$. La notion d'addition ou plutôt de superposition est ici contenue dans le sémantisme de *borrase* et c'est sa nature grammaticale de verbe qui définit la relation entre les deux éléments. Nous le voyons, les deux éléments identiques se nient l'un à l'autre à cause du sémantisme de l'outil grammatical qui les connecte dans une phrase affirmative.

Nous pouvons entrevoir un fonctionnement identique d'addition d'un même élément à lui-même avec l'usage de l'adjectif *otro* comme dans cet exemple extrait de *Exilios* :

Sombra en su cénit de otra sombra, inmóvil
en tu movilidad, sé que tú no eres tú
sino una brecha inscrita por el tiempo
en esta noche que no abdica¹⁴⁹.

Superposer une ombre à une autre ombre ne semblerait pas constituer en tant que tel une dissociation en ce que l'adjectif *otra* permet de définir un autre élément singulier appartenant à un même terme générique : au sein du genre *ombre*, on distingue une espèce d'ombre d'une autre. Mais cela sous-entend que chaque espèce d'ombre se définit par au moins un trait distinctif (par exemple le degré d'obscurité de l'ombre). Or rien dans le poème ne permet de définir explicitement ce trait distinctif entre les deux ombres. En revanche le contexte contient des paradoxes évidents, comme le parallélisme *inmóvil / en tu movilidad* ou le paradoxe corrigé *tú no eres tú / sino una brecha*. Ainsi, parce que le texte est implicite sur la relation des deux occurrences du terme *sombra* (particulièrement à cause de l'absence d'article devant le premier *sombra*), et parce que nous sommes dans un contexte où les paradoxes sont présents, le lecteur peut être incité à interpréter cette proposition comme une dissociation d'un élément générique, *la sombra*, par lui-même. En effet, comment distinguer l'eau de l'eau, la lumière de la lumière ou l'ombre de l'ombre, si on prend ces termes d'un point de vue générique ? Si on définit qu'il y a l'eau (et non une eau) et l'autre eau (sans que

¹⁴⁸ CS, p. 200.

¹⁴⁹ LA, p. 167.

le texte n'ait défini auparavant cette eau particulière), c'est que l'on a divisé le terme générique, ce qui est impossible.

Ceci rejoint le problème des ensembles et de leur hiérarchie : si l'on définit un ensemble A qui contient des sous-ensembles a1, a2, a3, etc., il est possible d'établir des distinctions entre les sous-ensembles, mais pas de distinguer l'ensemble A par rapport à lui-même ou par rapport à ce qu'il contient. Effectivement, l'ensemble A, ne peut être comparé qu'à un autre ensemble de la même catégorie, comme un ensemble B par exemple. Par conséquent, pour comparer le genre de l'ombre, il faut le comparer avec un autre genre qui ne soit pas lui-même (à la différence des espèces de l'ombre qui peuvent comparer par exemple une espèce d'ombre très obscure et une autre espèce d'ombre moins obscure). Cela rejoint d'une certaine manière le paradoxe des ensembles de Bertrand Russell, plus connu sous la vulgarisation du paradoxe du barbier¹⁵⁰.

C'est pourquoi nous pouvons considérer cette proposition *sombra en su cénit de otra sombra* comme une dissociation puisque un élément A (*sombra*) doit se superposer à lui-même, mouvement d'autoréflexion qui suppose qu'il soit dans le même temps autre chose que lui-même, ce que nous écrivons $A \neq A$.

4.3. Outils syntaxiques menant à une association

Les dissociations comme les associations se créent par opposition à la loi de non contradiction, et si les premières consistent à nier une égalité établie par la logique du lecteur, les deuxièmes fonctionnent de manière opposée en affirmant une égalité entre deux pôles que la logique du lecteur définissait *a priori* comme opposés, contraires, ou pour le moins différents. Ces deux vers du poème *Bañista sobre la roca* en sont un exemple simple :

No es más que agua, pero, si se
mira con atención, es aire (...) ¹⁵¹

¹⁵⁰ L'histoire de ce paradoxe est habituellement formulée de cette façon : « Le barbier d'un village rase toutes les personnes qui ne se rasent pas elles-mêmes et seulement celles-la. Le barbier de ce village se rase-t-il lui-même ? » La réponse à cette question montre l'impossibilité paradoxale puisque selon ce qui définit la particularité de ce barbier, s'il se rase lui-même, alors il ne se rase pas lui-même, mais s'il ne se rase pas lui-même, alors il doit se raser lui-même. La conclusion paradoxale est qu'il se rase et ne se rase pas lui-même. Joseph Vidal, dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un paradoxe ?* conclue sa présentation des paradoxes ensemblistes en ces termes : « Schématiquement, toutes les solutions apportées aux paradoxes ensemblistes consistent à définir une hiérarchie à l'aide de laquelle on définit les règles de construction des ensembles. » VIDAL, Joseph, *Qu'est-ce qu'un paradoxe ?*, Vrin, Paris, 2004, p.17. C'est, nous semble-t-il ce qui est à l'œuvre dans l'exemple de la proposition paradoxale basée sur l'usage de l'adjectif *otro*.

¹⁵¹ LA, p. 217.

L'eau et l'air sont deux éléments définis comme différents par le lecteur, mais la phrase les établit dans une relation d'égalité. Ce qui est fait ici entre deux pôles peut se faire parfois avec plus de termes. Ainsi rencontrons-nous des associations de trois, voire quatre éléments qui se réduisent dans une même identité :

hasta mi mesa ascienden los geranios
el aroma indescriptible de una noche
que es también sol y nada : una ficción vacía¹⁵²

Nous avons effectivement dans cet exemple extrait de *Mutismo de dentro, palabra de afuera* quatre termes différents pour le lecteur, mais affirmés comme identiques par le moi poématique : la nuit, le soleil, le néant et une fiction qualifiée de vide.

Remarquons enfin que si les associations établissent des égalités entre des termes issus de paradigmes opposés, elles peuvent agir aussi sur un même terme en jouant sur les oppositions de genre ou de nombre. L'égalité ne se fait plus alors sur le sémantisme en tant que tel des termes, mais sur sa nature en niant les oppositions masculin/féminin ou pluriel/singulier :

una apacible máscara
niega saber que un labio son cien labios¹⁵³

Dans ces deux vers qui ouvrent la deuxième partie du poème *Navegaciones*, le singulier (*un labio*) est donné comme égal au pluriel (*cien labios*), ce qui ne peut être acceptable dans la logique grammaticale ou mathématique.

4.3.1. Nature des pôles

De la même façon que les dissociations, les associations partent d'au moins deux pôles dont le sémantisme doit être connu auparavant par le lecteur pour que ce dernier perçoive la contradiction que la proposition paradoxale implique. Ceci sous-entend donc que les pôles doivent être des termes porteurs de sémantisme. Nous remarquons en effet qu'ils sont principalement constitués par des substantifs et des verbes, même si certaines associations

¹⁵² CS, p. 116.

¹⁵³ LA, p. 282.

présentent des pronoms, des adjectifs, des groupes nominaux, voire des subordonnées lorsque la notion de possession est mise en jeu.

Toutefois une association aura pour pôles deux termes grammaticalement équivalents, c'est-à-dire dont la force ou poids sont semblables dans la phrase : si le pôle est un substantif, l'autre devra en être un aussi, et si ce n'est le cas, il devra être un pronom (qui est son équivalent grammatical) ou un verbe. En revanche, le deuxième pôle ne pourra être un adjectif qualificatif par exemple. Le principe de subordination sépare donc l'association de la dissociation : soit les deux pôles sont subordonnés et c'est une dissociation, soit ils ne le sont pas et c'est une association. En effet, si un pôle par exemple est un substantif et que son contraire est représenté par un adjectif, alors nous sommes face à un groupe de mots de force inégale : l'adjectif comme son nom l'indique vient qualifier, apporter une précision au substantif, et ne peut être l'élément principal de la proposition. C'est pourquoi le pôle ne peut être que le nom, et l'adjectif vient s'opposer au sémantisme de celui-ci. Pour schématiser, si un élément A se définit par certaines caractéristiques (a1, a2, a3 par exemple) mais qu'il se voit qualifié dans une proposition par un adjectif qui lui attribue une caractéristique contraire (du type b1 par exemple), alors dans cette proposition, l'élément A ne se définit pas par lui-même, se contredit, et nous sommes face à une proposition paradoxale qui s'écrirait « A différent de lui-même », $A \neq A$, c'est-à-dire une dissociation. Par conséquent, pour avoir une association, il ne faut pas que l'opposition de sémantisme soit représentée par des termes de force grammaticale différente mais identique : les deux pôles doivent être de même hiérarchie. Pour qu'une proposition paradoxale dont un pôle est un adjectif soit une association, il faut nécessairement que l'autre pôle en soit un aussi, et que les deux portent de manière contradictoire sur un même substantif.

Les propositions les plus courantes relient des substantifs entre eux (*Transformación que es muerte y es renacimiento*¹⁵⁴). Cependant bon nombre d'associations s'appuient sur l'usage du pronom qui remplace le substantif du second pôle comme dans cet exemple issu de *El ladrón de recuerdos* :

(...) Dice
su nombre (el tuyo), el mío : sólo espacio,
una voz neutra que no tiene dueño.¹⁵⁵

¹⁵⁴ CS, p. 17.

¹⁵⁵ LA, p. 45.

Le substantif *nombre* est d'abord attribué à une troisième personne pour l'être par la suite à la deuxième puis à la première personne par l'entremise de l'adjectif possessif *su*, puis par celles des pronoms possessifs. Cette série de possession entre les trois personnes a pour conséquence d'effacer les distinctions entre chacune d'entre elles, et la voix n'est plus alors celle de personne. La première, deuxième et troisième personnes sont ainsi équivalentes (nous pourrions écrire $A \equiv B \equiv C$) dans l'absence d'attribution définie par la voix du poème¹⁵⁶.

L'usage des pronoms et des possessifs, nous le voyons renvoie encore au complexe problème du moi poématique talensien. Le vers apertural du poème *Paradís* nous propose un autre type d'association dont le fonctionnement s'appuie sur une relation contradictoire entre le verbe et le pronom sujet :

eres yo mismo¹⁵⁷.

Dans cette proposition très courte, l'association entre le verbe *ser* et un pronom personnel dont une des fonctions est d'être sujet peut provoquer un sentiment contradictoire puisque leur relation d'identité attendue entre le verbe et le pseudo sujet est déçue : loin d'affirmer une identité tautologique entre une personne et elle-même (du type « soy yo mismo »), c'est une identité contradictoire entre le moi et le toi qui est affirmée tant par le jeu du sémantisme que par l'ambiguïté des relations syntaxiques.

Mais il est encore des associations qui n'utilisent que des verbes (*Vuelta al zaguán oscuro donde las palabras (ese difraz impenetrable) también afirman lo que inquieren, borran*¹⁵⁸), et d'autres enfin qui s'appuient sur le rôle de l'adjectif :

¹⁵⁶ Il demeure toutefois une ambiguïté interprétative : nous pouvons imaginer une situation d'interlocution où l'on rapporte les paroles de quelqu'un. Dès lors l'identité entre *su nombre* et *el tuyo* est tout à fait logique. Le pronom *mío* peut alors être pris comme un autre élément séparé : les deux noms sont dits à la suite. Dans cette lecture, aucun paradoxe ne naît. Nous pouvons cependant en faire une interprétation paradoxale et établir que les trois sujets grammaticaux évoqués ici se superposent non seulement à partir de l'indication du vers suivant, mais aussi à partir des nombreux autres cas de substitution des personnes grammaticales dans la poésie talensienne.

¹⁵⁷ *LA*, p. 284. On retrouve le même jeu de tentative de confusion des personnes grammaticales dans le poème préliminaire du recueil *Sueño del origen y la muerte* : par la confrontation de la grammaire, de la ponctuation et de la versification, une sorte de nouvelle conjugaison n'établit plus les relations habituelles du lecteur :

*Digo
yo, digo
tú, dices
yo, dice
tú (...)*

LA, p. 63.

¹⁵⁸ *CS*, p. 20.

(...) sentimos
ajeno nuestro tacto,
y nuestra piel alcanza vana posesión¹⁵⁹

Outre le fait que ces vers abordent à nouveau le thème de la possession et de la première personne, l'association consiste ici à neutraliser l'apport sémantique d'un qualificatif par son opposé : le substantif *tacto* doit-il se définir par le *nuestro* ou par l'adjectif *ajeno* qui lui est contradictoire ? Nous le voyons, ici les deux pôles sont représentés par des adjectifs qualifiant un même nom.

4.3.2. Types de connections entre pôles

De la même façon que pour les dissociations, si les pôles concentrent en général le sémantisme de la proposition, c'est leur relation grammaticale qui traduit l'aspect paradoxal ou non de l'association : si la syntaxe ne respecte pas la relation que le sémantisme implique normalement pour le lecteur, alors le sens commun de celui-ci, sa logique ou sa conviction en sont contrariés, il n'y a pas d'adéquation entre ce qu'il lui est affirmé et ce qu'il ressent, ou sait, et se déclenche ainsi le sentiment paradoxal. Puisque c'est la syntaxe qui régit les relations de sens entre les deux pôles nécessaires à l'association, et que par conséquent c'est par elle que va naître en tant que tel le paradoxe, il convient d'en décrire les différents types de connections grammaticales.

Parce qu'elles visent à affirmer une égalité forcée, nous constatons que les propositions qui sont des associations se révèlent être dans leur intégralité des phrases affirmatives. Ces affirmations d'égalité entre deux pôles, dans la grande majorité des associations relevées passe par l'usage du verbe être. En cela nous retrouvons tout à fait ce que décrivaient les auteurs de la *Logique de Port Royal* : le verbe *être* reste l'outil du langage qui donne la relation logique d'affirmation (ou de négation s'il est entouré de *ne* et *pas*) d'une égalité, et les deux pôles sont réciproquement bien souvent ce que l'ouvrage nommait le *sujet* et le *praedicatum*¹⁶⁰. Les exemples de cet usage sont fort nombreux tout au long de l'œuvre talensienne, et outre les vers déjà cités précédemment nous en rencontrons depuis ses premiers écrits (nous lisons dans la troisième partie du poème *Faro Sacratif* publié en 1971 dans *Ritual para un artificio : Toda historia es ficción. / Y más aún : sólo como ficción la*

¹⁵⁹ CS, p. 52.

¹⁶⁰ Voir *Infra*, l'Introduction Générale, p. 22 et suivantes

*historia existe.*¹⁶¹) jusqu'au dernier recueil inclus dans notre corpus Rumor de lo visible où le moi poématique déclare :

Algo como un murmullo de ojos muertos
viene del fondo de la noche, es un
pálido sol, un aire que golpea
del otro lado sin poderlo ver.¹⁶²

Outre l'expression paradoxale de la vue (qui se définit d'abord par une qualité qui ne lui est pas propre, à savoir un son¹⁶³, puis par une affirmation d'impossibilité de voir), l'association consiste dans cet exemple à établir une égalité entre la nuit et le représentant de son contraire, le soleil. Or la relation d'identité est affirmée par l'usage du verbe *ser* tel que le décrivaient les auteurs du traité de logique.

Cependant le verbe *être* n'est pas l'unique responsable des associations, aussi peut-il bien souvent être absent. En effet, l'association peut être créée par simple juxtaposition des deux pôles, ce qui donne lieu à des appositions :

Conozco el fondo de la noche,
esa luz sin contornos que tú temas ;¹⁶⁴

L'association consiste ici à dire que le cœur de la nuit est fait de lumière, que l'obscurité est confondue avec son contraire, ce qui est inacceptable pour la logique du lecteur. Dans cet exemple, nous n'avons apparemment aucun élément grammatical exprimé qui donne la relation entre les deux pôles. Toutefois la figure connue de l'apposition implique l'égalité¹⁶⁵. L'apposition n'est pas tout à fait identique à celle de la juxtaposition présentée plus haut¹⁶⁶ en ce que si cette dernière dépendait grandement du contexte pour établir le type relation entre les deux éléments de la proposition, la première pour sa part en établit sans équivoque l'égalité.

¹⁶¹ CS, p. 78.

¹⁶² LA, p. 18.

¹⁶³ Sur les paradoxes de la perception, voir la deuxième partie.

¹⁶⁴ LA, p. 31.

¹⁶⁵ L'apposition étant un nom, un pronom, un infinitif ou une proposition que l'on place à côté du nom pour définir ou qualifier l'être ou la chose que ce nom désigne. Elle est semblable à l'attribut, mais le verbe en est absent.

¹⁶⁶ Voir le cas extrêmes des propositions paradoxales qui n'utilisent que l'axe paradigmatique dans la constructions du paradoxe, *infra*, p. 66.

A l'inverse, alors que parfois il peut ne pas y avoir de connecteur entre les deux pôles comme nous venons de le remarquer, dans d'autres cas le verbe *être* peut se voir renforcé dans l'affirmation de l'égalité par un mot ou un groupe de mots répétant la même équivalence. Cette redondance est souvent exprimée à travers l'usage de l'adverbe *también* comme dans cet extrait de *Interdum iuvat insanine* :

(...) La ausencia
de luz es también luz una forma de ausencia
que a esta hora avanzada bajo el cielo de julio
(el calor asfixiante de este cuarto en que escribo)
mi pluma cambia en voluntad.¹⁶⁷

L'égalité entre la lumière et son contraire, l'absence de lumière, était déjà tout à fait explicitée par le verbe *être*, mais l'adverbe *también* vient souligner l'idée que l'absence est une forme de présence, que la noirceur contient en creux la luminosité. L'ajout du *también* permet ainsi de passer d'une simple égalité paradoxale à un implicite rappel ontologique que l'être ne peut se définir sans le non-être, que la lumière ne peut se définir sans l'obscurité, et qu'en ce sens pour la voix poématique la lumière contient - ne serait-ce que potentiellement - son contraire, et réciproquement.

En revanche, une autre formule redondante ne fait quant à elle qu'insister sur l'égalité instaurée par le verbe *être* :

Un nombre borra otro nombre. Todos son uno solo. Lo nombrado y lo innombrado reconocen una común paternidad. (Pues lo desconocido no es otra cosa que lo conocido, no conocido aún ; lo nombrado, aquello que innombrado fue incorporado al reino del lenguaje.)¹⁶⁸

La tournure *no es otra cosa* relie et rend absolument identique le *conocido* de son contraire le *desconocido* : la forme négative de la phrase ne cherche pas à nier une égalité, mais au contraire à la renforcer en niant toute autre relation qui ne soit celle de l'égalité. La tournure *no es otra cosa* n'est donc pas à prendre comme une négation mais bien comme l'affirmation que la seule relation entre *lo desconocido* et *lo conocido* est une association. En ce sens, le paradoxe rejette en bloc la nature contraire des deux termes.

¹⁶⁷ CS, p. 116.

¹⁶⁸ CS, p. 19. Remarquons par ailleurs qu'en plus de l'association étudiée, la citation en contient une autre basée sur l'opposition singulier/pluriel : *Todos son uno solo*.

Parmi d'autres rajouts faits au verbe *ser* certains peuvent servir à insister sur la concomitance dans le temps de deux états opposés (*su principio, que es a un tiempo su fin*¹⁶⁹), contredisant de ce fait la notion habituelle de l'espace et du temps. Par ailleurs, sur ce même thème du temps, d'autres éléments peuvent servir de restriction comme nous l'avions déjà remarqué dans le cas des dissociations :

crece en el agua que ya es aire cuando
el mar se aduerma bajo su pestaña¹⁷⁰

L'adverbe temporel *ya* vient ici restreindre dans le temps l'égalité paradoxale *aire/agua* : ce n'est que lorsque l'œil se ferme que les deux éléments différents sont établis comme identiques. Toutefois cet état d'égalité n'est plus du domaine de l'absolu mais du relatif en ce qu'il dépend de la temporalité.

Cette notion de temps qui provoque la relativité des associations paradoxales ne passe pas toujours par une formule annexe au verbe *être* : elle peut apparaître avec l'usage d'autres verbes qui vont relier les deux pôles et dont le sémantisme ne donne plus une relation d'égalité absolue.

C'est le cas par exemple du verbe *transformar* (*el juego de la noche transforma en transparencia su inerte opacidad*¹⁷¹), de certains emplois de *volver* (*Díme, cómo borrar/.../la cicatriz de todo lo innombrable / si lo has vuelto nombrable*¹⁷²) ou encore du verbe *devenir* :

Ver cómo, comprobar por medio de la inteligencia la
otredad que existe en cada objeto, la otredad que es cada objeto,
la otredad que deviene uno mismo por un simple juego de
autorreflexión.¹⁷³

Dans cette citation la différence entre soi et autrui est abolie d'abord de façon absolue (*la otredad que es cada objeto*) puis de façon relative (*la otredad que deviene uno mismo*) : ceci implique donc que la conscience de ce paradoxe est constante pour les objets mais pas pour le propre sujet pensant. Le jeu d'autoréflexion ne va pas de soi en effet, mais demande un effort de conscience à un moment et à un endroit donné, et en cela il est relatif. Toutefois,

¹⁶⁹ CS, p. 107.

¹⁷⁰ LA, p. 217

¹⁷¹ CS, p. 176.

¹⁷² LA, p. 82.

¹⁷³ CS, p. 102.

on peut supposer que cette relativité porte plus sur l'effort de conscience que sur l'égalité soi/autrui, laquelle serait de l'ordre de l'absolu. Par ailleurs cet extrait montre l'importance donnée au processus analytique mené par le moi poématique sur ce qui l'entoure : s'il analyse, il le fait par le biais de son intelligence, et donc certainement par l'usage de l'outil logique. Or son analyse se centre sur une impossibilité logique : l'égalité des contraires, la réunion d'éléments distincts et incompatibles comme soi et autrui. Le paradoxe serait dans cette condition une clé logique ouvrant au processus d'analyse du moi poématique, et par là à sa propre explication, organisation du monde qui l'entoure¹⁷⁴.

Cependant, tout comme certaines formules viennent renforcer l'égalité donnée par le verbe *être*, l'identité entre les deux éléments de l'association peut être donnée par des mots ou des groupes de mots qui ne contiennent pas de verbes. Nous en trouvons un exemple dans la deuxième partie du poème *Monólogo de Peter Pan* :

En él asumo el sueño del origen,
esa otra forma de la muerte (...)¹⁷⁵

La formule averbale *esta otra forma* donne l'égalité entre la mort et le rêve de l'origine. Le principal acteur de cette équivalence est l'adjectif *otro*, alors que le sentiment d'association entre deux opposés est renforcé par le complément du nom *del origen* : en effet, les deux pôles que sont le rêve d'une part et la mort d'autre part ne nourrissent pas de relation réellement contradictoire, mais l'ajout du terme *origen* qui provient du paradigme contraire à celui de la mort, provoque le sentiment paradoxal.

Un autre type d'adjectifs peut servir à créer des associations, il s'agit de ceux dont le sémantisme indique une égalité :

idénticos tú y yo bajo la luna llena y el sol blanco de junio
un sol inmóvil con las alas abiertas¹⁷⁶

¹⁷⁴ Nous étudions plus en détail le point de vue exprimé par la voix poématique sur le problème du paradoxe dans le début de la conclusion. Il convient néanmoins de nuancer ces propos. En effet, le moi poématique ne se définit pas principalement par sa capacité analytique, intellectuelle : l'énonciation de paradoxes ne provient pas la plupart du temps d'une réflexion mais d'un simple constat issu de la perception qu'il a de lui-même et du monde. Nous en voulons pour preuve l'importance des descriptions et de l'image dans les poèmes talensiens qui traduisent un point de vue au sens littéral du terme et non réellement une opinion ou un jugement.

¹⁷⁵ *LA*, p. 85.

¹⁷⁶ *LA*, p. 87.

L'association entre les deux pronoms personnels *tú* et *yo* est tout à fait explicite grâce à l'adjectif *idénticos* qui les réunit, bien qu'il s'agisse ici d'identité entre deux pôles et non d'égalité. Le moi et le toi sont ici semblables en tous points, mais ne sont pas égaux ; cette nuance qui pourrait affaiblir l'association est cependant contrebalancée par l'image insolite d'un ciel où le soleil et la pleine lune se côtoient, et même plus, semblent se mélanger puisque le soleil reçoit une caractéristique typique de la lune : sa blancheur. L'association réunit ainsi autant les deux personnes (*tú y yo*) que les deux astres (*la luna llena y el sol blanco*) dans une structure syntaxique très semblable.

Enfin comme nous l'entrevoyons dans l'exemple précédent, la simple conjonction de coordination *y* peut jouer un rôle non négligeable dans l'association. Toutefois si elle ne peut la créer à elle seule, elle peut indiquer l'égalité entre les deux pôles de la proposition :

el agua, ya fue dicho, es una y diferente¹⁷⁷

Dans ce vers du poème *Ceremonias*, les deux pôles ne sont pas deux substantifs, mais deux qualités contraires définissant un même élément. Les deux adjectifs qui remplissent ce rôle (*una et diferente*) sont associés dans leur qualification de l'eau par la conjonction *y*.

De la même façon que pour les dissociations, nous pouvons trouver des sortes de cas limites dans les associations. Il s'agit de propositions contenant des comparaisons introduites par *como* et dont les deux éléments (comparant et comparé) appartiennent à deux champs lexicaux opposés. En effet, sans établir une réelle égalité entre le comparant et le comparé, elles invitent à leur donner une relation d'équivalence, ce qui dans un contexte où les paradoxes sont nombreux, ne peut qu'inciter un peu plus le lecteur à ressentir le sentiment paradoxal : ces types de propositions, si elles ne sont pas des paradoxes à proprement parler, concourent à créer un contexte paradoxal diffus qui oriente la lecture. Nous sommes alors face à une sorte de contamination paradoxale en ce que la lecture d'associations par exemple influence la lecture de comparaisons.

Nous en trouvons un exemple parlant dans le poème *Incertidumbres* :

(...) sabe que
un aluvión de imágenes confusas
le señalan su límite, otras voces,

¹⁷⁷ CS, p. 88.

quizá el rumor de lo visible,
ese silencio incómodo que crece
como un sonido de la oscuridad.¹⁷⁸

Dans ces vers, nous avons d'abord une association basée sur une apposition donnant l'égalité *rumor = ese silencio*, laquelle se poursuit par la comparaison *silencio / sonido* : nous passons du paradigme du bruit à celui du silence pour revenir dans celui du bruit dans une boucle qui pourrait se poursuivre afin de laisser entendre que *el rumor* n'est pas encore du bruit mais n'est pourtant plus le silence. Par ailleurs si cet extrait clôt le poème, les vers qui l'ouvrent contenaient aussi une association (entre le soleil et la nuit) provoquant entre le début et la fin du texte un écho qui invite au même schéma circulaire, à la boucle qui fait se rejoindre les extrêmes. A cela il faut rajouter que si le début et la fin sont des paradoxes, le poème entier est une expression de la confusion, de l'incertitude pour reprendre son titre, c'est-à-dire d'une sensation où l'on ne distingue plus la frontière entre les choses, où tout se bouscule et où un élément se mélange à son opposé. Dans ces conditions, nous le voyons, le paradoxe occupe une place de choix non seulement dans ce poème, mais encore par ricochet dans l'ensemble du recueil puisque son titre général *Rumor de lo visible* est issu de ce texte. Il nous est ainsi possible d'entrapercevoir la grande influence du paradoxe sur l'ensemble des poèmes : la lumière des propositions paradoxales vient teinter d'une lueur contradictoire ce qui l'entoure de près ou de loin, et peut alors transformer aux yeux du lecteur une simple comparaison en paradoxe.

4.4. Outils syntaxiques menant à un parallélisme

4.4.1. Parallélisme et temporalité

Le troisième type de proposition paradoxale fondée sur une entorse à la logique par l'entremise de la structure syntaxique de la phrase et le sémantisme de ses éléments est ce que nous avons nommé le parallélisme. Si les deux premiers types s'appuyaient sur la loi de non-contradiction pour développer un paradoxe, le parallélisme pour sa part réfute la loi du tiers exclu. La distinction entre ces deux genres différents de paradoxes est cependant parfois ténue en ce que la loi de non-contradiction suppose la loi du tiers exclu et que s'opposer au tiers exclu revient à formuler une contradiction. Ainsi, pour affirmer qu'une proposition est un parallélisme plus qu'une association par exemple, il convient de regarder avec attention la

¹⁷⁸ LA, p. 18.

relation paradoxale définie : si les deux pôles sont *a priori* différents pour le lecteur et présentés comme identiques par la proposition (ou bien si les deux pôles sont *a priori* semblables pour le lecteur et présentés comme différents par la proposition), alors il s'agit d'une association (ou d'une dissociation) ; en revanche, si les deux pôles sont *a priori* contradictoires mais que la proposition affirme leur existence simultanée, alors c'est un parallélisme. Nous le voyons, le point de départ peut être semblable à celui d'une association, mais la différence majeure réside dans le fait qu'alors que pour cette dernière, la relation des deux pôles était plutôt de l'ordre de l'absolu, le parallélisme ne se formule qu'à partir d'une situation temporelle précise, et c'est au sein de cette relativité temporelle que surgit le paradoxe par la simultanéité des deux états opposés.

Le principe même du parallélisme tel que nous l'avons relevé dans l'oeuvre de Jenaro Talens consiste en la neutralisation de la ligne traditionnelle du temps, deux états contradictoires d'un même élément pouvant être concomitants. Or, puisque le temps ne peut se concevoir dans la logique aristotélicienne - et presque dans la logique humaine - sans la mesure de l'espace, si le temps accepte l'existence simultanée de ces deux états normalement incompatibles, il en ira de même avec l'espace. Cette neutralisation de l'espace et du temps est clairement exprimée à deux reprises dans le poème *Ideas acerca de la confusión en Cherokee Avenue* :

(...) Mientras me hablaba pude aprender que la distancia es la mitad de estar juntos, pero en el mismo sitio y a la vez, tocar sin tocarnos, comer, ir de compras, el uno siempre varios pasos por delante del otro. Recordar lo aburrido que resultaba hacernos el amor, para no hablar de la torpeza con que un roce mecánico pretende ser caricia, pero cada uno viviendo a solas, en el mismo sitio, y a la vez.¹⁷⁹

La répétition de *en el mismo sitio y a la vez* n'est que la constatation que pour les deux protagonistes du texte, être ensemble et être seul, qui sont normalement deux états contradictoires, peuvent être vécus de façon simultanée. Il ne s'agit pas ici d'affirmer qu'être seul est la même chose qu'être à deux (ce qui serait une association), mais d'affirmer qu'il y a un troisième état qui fait qu'on est seul à deux, ou avec l'autre quand on est seul, c'est-à-dire, un état qui n'est ni la solitude, ni la compagnie. Cette proposition force donc à prendre en compte un troisième état que la logique aristotélicienne bivalente ne prévoit pas, une sorte de lieu ou de moment de l'entre-deux qui ne serait ni un état ni l'autre tout en étant l'un et l'autre

¹⁷⁹ LA, p. 141.

en même temps. C'est ici tout à fait le constat exposé dans le paradoxe du chat de Schrödinger¹⁸⁰ où le chat doit être dans un même endroit (*en el mismo sitio*) vivant et mort à la fois (*a la vez*).

Les parallélismes sont ainsi des propositions qui vérifient l'existence dans un même moment de deux états contradictoires. En ce sens, les parallélismes sont des affirmations contradictoires qui prennent place dans la ligne du temps, ce qui revient à dire qu'elles sont relatives, et non absolues. Mais cette relativité du parallélisme révèle une faille dans le système logique bivalent, ce qui a pour conséquence de détruire l'aspect absolu de la dite logique : un seul exemple suffit pour anéantir une loi qui se doit d'être universelle.

Puisque le parallélisme est ancré dans le temps, il est nécessaire que les propositions contiennent des marques temporelles. Nous remarquons qu'effectivement, les paradoxes relevés dans les poèmes s'articulent pour la plupart autour de verbes conjugués : le verbe a l'avantage pour ce type de proposition paradoxale d'être à la fois porteur de sémantisme (il définit le rapport contradictoire) et de donner une indication temporelle (il affirme la coexistence contradictoire). Nous verrons toutefois qu'un parallélisme peut se construire à partir d'autres marques temporelles comme des adverbes ou des conjonctions qui impliquent la notion du temps.

L'entorse faite à ligne du temps peut prendre principalement deux formes différentes. La première vérifie que dans le même temps deux états sont contradictoires, et alors nous nous situons à un moment, sur un point de la ligne temporelle :

Reconocerme o comprender.
24 de agosto, y estoy solo.
Preciso, sin embargo, alguien conmigo, aquí,
a mi lado, diciéndolo, estás solo.¹⁸¹

Dans cet extrait qui ouvre la dernière partie du poème *Cinco maneras de acabar agosto*, la voix poématique exprime le même paradoxe de la présence/absence que dans l'exemple précédent. Le parallélisme existe ici car à un moment précis du temps (le texte donne la date précise) un troisième état autre que la présence ou l'absence est pris en compte. C'est ce que nous nommons un parallélisme fondé sur une concomitance temporelle paradoxale.

¹⁸⁰ Voir *infra*, Introduction Générale, la présentation de la logique, p. 18 et suivantes.

¹⁸¹ *LA*, p. 69.

La deuxième possibilité d'entorse au temps revient à affirmer la continuité de quelque chose qui aurait dû disparaître. Dans ce cas le paradoxe ne se situe plus à un instant t précis mais se déroule sur une durée, n'est plus un point de la ligne temporelle mais un segment :

Así como persiste el sonido de la orquesta más allá
de la orquesta y su invisible percepción
por invisibles ojos que no escuchan¹⁸²

Le parallélisme se construit ici à partir de la contradiction son / silence, mais il existe une nuance par rapport au type de parallélisme précédent : si le poème définit un troisième état qui vérifie dans un même instant t qu'il y a et du son et du silence, cela est dû au fait que le son ne disparaît pas. La notion de durée est alors essentielle : c'est parce que la durée implique et n'implique pas la disparition que nous sommes dans un troisième état entre le son et le silence. Ce type de parallélisme se fonde ainsi sur l'établissement d'un troisième état, disparition / non-disparition, état qui ne peut se concevoir en dehors d'une durée. En reprenant le terme talensien, nous disons donc que ces parallélismes sont issus d'une persistance paradoxale.

Cependant nous remarquons qu'outre ces deux distorsions temporelles, les parallélismes relevés dans le corpus d'étude ne remettent pas en cause la linéarité du temps. Ceci ne veut pas dire que dans l'ensemble des poèmes de Jenaro Talens le temps ne soit pas remis en cause d'autres façons¹⁸³. Mais le propre des parallélismes n'est pas tant une remise en cause du temps que l'affirmation d'un troisième état, d'une troisième valence face à la logique bivalente.

4.4.2. La syntaxe des parallélismes

Comme nous le disions, les parallélismes se construisent essentiellement à partir de verbes conjugués, et la forme la plus simple en est de mettre en relation directe deux verbes qui supposent la vérification à un moment précis d'une contradiction. Nous en trouvons un exemple dans la première partie de *Lugar del síntoma* :

(...) Escribo

¹⁸² CS, p. 113.

¹⁸³ Effectivement le temps linéaire n'est pas toujours respecté, et disparaît parfois au profit par exemple d'une remontée dans le temps qui finit par s'actualiser dans le présent de la voix poématique. Nous étudions dans la deuxième partie cette notion du temps comme un moteur provoquant des paradoxes.

sobre un rostro anguloso cuya piel no me cubre,
sobre unos ojos que no miran, que
me miran, aunque ignoren
el no-lugar preciso desde donde los veo,
ese temblor que es otro, y sin embargo.¹⁸⁴

Nous avons ici une répétition du même verbe conjugué à la même personne et au même temps (*miran*) mais d'abord à la forme négative, puis à la forme affirmative et accompagné d'un complément d'objet. Ainsi dans le même instant présent, les yeux regardent et ne regardent pas, ce qui oblige le lecteur à imaginer une troisième possibilité inhabituelle. Par ailleurs, ce parallélisme n'est pas le seul paradoxe de ce poème qui développe le thème de la définition du moi poématique éclaté entre première, deuxième et troisième personne par le processus d'autoréférentialité.

Une autre manière de formuler un parallélisme fondé sur la concomitance de deux actions contradictoires utilise la préposition *sin*. Celle-ci en effet permet d'affirmer dans le même temps une action et son contraire :

He aprendido a observar lo que amo,
a decir lo que toco sin decirlo del todo
con el sonido amortiguado de tu piel llenando la tiniebla de esta
[noche de agosto.¹⁸⁵

De la même façon que pour les dissociations, la négation de l'action par elle-même se traduit par la négation du même verbe répété auquel est adjoind l'adverbe *no*, ou une préposition comme dans l'exemple cité où le moi poématique évoque le paradoxe de l'énonciation : le dire sans le dire.

Cependant cette opposition entre les deux actions est souvent renforcée par une indication temporelle via des adverbes tels que *ahora*. Le parallélisme du poème *Escribo, dice él* en donne un exemple :

un cuerpo que no es mío
pero que ahora es mío¹⁸⁶

Cet énoncé force le lecteur à concevoir une relation impossible entre le corps et la personne : au-delà de l'adéquation absolue entre les deux, la voix se définit par un état qui est

¹⁸⁴ *LA*, p. 168.

¹⁸⁵ *LA*, p. 259.

¹⁸⁶ *LA*, p. 265.

autant l'absence que la présence du corps. Par ailleurs à ce parallélisme s'ajoute une autre dimension paradoxale à travers l'affirmation inacceptable que les corps peuvent passer d'un sujet à l'autre. Nous voyons ici le rôle du *ahora* dans la constitution du paradoxe qui montre le passage d'un état à l'autre sans pour autant supposer la négation de l'état précédent.

Un autre terme utilisé dans la formation de parallélismes est la conjonction *cuando*. Ceci semble relativement normal dans la mesure où les parallélismes s'appuient sur la linéarité du temps. Ainsi les deux actions contradictoires peuvent être reliées par *cuando* comme dans cet exemple du troisième poème de *Profanación(es)* :

Sólo a ti me dirijo,
sol invisible, noche, mi sola posesión
cuando nada poseo.¹⁸⁷

Outre l'association *sol / noche* du vers central, ce fragment présente le parallélisme que constitue la simultanéité de la possession et de la non-possession, concomitance donnée par le *cuando* qui relie les deux pôles du paradoxe. Peut-être pouvons-nous aussi conférer dans cet exemple au *cuando* une valeur adversative qui renforcerait alors le sentiment contradictoire et normalement inconciliable des deux actions.

Si cette conjonction participe à la création de parallélismes fondés sur la concomitance paradoxale d'actions contradictoires, il peut aussi entrer en jeu dans celle de parallélismes basés sur la notion de persistance :

ambos buscamos un aroma,
algo como el residuo de un olor,
una llama que aún arda cuando el fuego se apague¹⁸⁸

Le moi poématique recherche ici le paradoxe de la persistance du feu disparu et présent à la fois. La notion de durée est d'autant plus claire qu'elle est explicitée par la présence de l'adverbe de temps *aún* qui traduit l'idée de persistance, de continuité au sein de la disparition. Nous trouvons ainsi dans les textes talensiens d'autres exemples de parallélismes où au *cuando* est ajoutée une précision temporelle (par exemple : *soñar dentro del sueño / cuando ya el sueño ha terminado*¹⁸⁹).

¹⁸⁷ LA, p. 301.

¹⁸⁸ LA, p. 87.

¹⁸⁹ LA, p. 292.

Mais les parallélismes fondés sur la persistance peuvent aussi être créés à partir du sémantisme même du verbe qui suppose la notion de non disparition. Ainsi, outre l'exemple de *persistir* déjà abordé, l'usage de verbes comme *dejar de (la luz (...)) / ya no ocupa ningún espacio, ni / deja por ello de ser luz*¹⁹⁰) ou *perdurar* provoquent des parallélismes comme cet exemple issu de *Vértigo del desplazamiento* :

y el musgo insiste como ciervo inmóvil
como un coro de piedras sin sonido
donde el fuego perdura y ya no es fuego
sólo la mera costumbre de permanecer¹⁹¹

La disparition exprimée par *ya no es* et la non-disparition exprimée par *perdura* sont réunies de façon contradictoire par la conjonction *y*, ce qui amène à devoir envisager un troisième état que le moi poématique définit dans le dernier vers comme *la mera costumbre de permanecer* : au-delà de la présence ou de la non-présence du feu, il existe une sorte de résonance, une rémanence du feu chez le sujet. Ceci semble par ailleurs être une caractéristique d'un fonctionnement du moi poématique : conserver par la mémoire intellectuelle ou sensitive l'existence d'une chose. De ce fait le feu des vers cités n'existe plus puisqu'il a disparu, mais tout en existant encore chez le sujet par le travail de mémoire.

Une autre conjonction peut provoquer la prise en compte inévitable du troisième état que ne prévoit pas la logique bivalente à l'œuvre dans la syntaxe et dans le mode de pensée commun : il s'agit de *sin embargo* dont la valeur concessive confère à la relation des deux pôles contradictoires de la proposition paradoxale un aspect d'inattendu.

Ninguna flor persiste,
y, sin embargo, todas son,¹⁹²

Entre l'affirmation qui correspond à la logique du fonctionnement du monde connu par le lecteur qui veut que tout disparaisse (*Ninguna flor persiste*), et l'affirmation empirique de la persistance des ces fleurs, le *sin embargo* traduit non seulement l'aspect contradictoire

¹⁹⁰ LA, p. 137.

¹⁹¹ LA, p. 267.

¹⁹² CS, p. 79.

des deux pôles mais semble aussi donner l'étonnement de la voix poématique face à cet état de fait inhabituel.

Précisons que les vers qui suivent ce parallélisme viennent élucider le paradoxe, expliquer la raison d'être du troisième état :

pues que jamás acecha la caducidad
en el presente inmóvil
del existir, hasta que la memoria
los hechos reinventa y unifica.
Que el transcurso y el orden,
su sucesividad,
son materia simbólica,
y al final sólo queda
no el tiempo : su ficción.¹⁹³

Nous retrouvons le même rôle de la mémoire que précédemment : de la perception de l'objet dans la réalité du présent où tout est impermanence, la mémoire ne conserve que l'image de cet objet et l'organise suivant un ordre, une logique propre (qui n'est pas celle de la réalité du présent, mais celle de la mémoire du moi poématique). Nous passons donc d'un réel dans lequel seul l'instant présent existe et où les fleurs disparaissent, à une fiction partagée entre le passé et le futur au sein de laquelle une logique réorganisatrice maintient l'existence des fleurs. Par conséquence l'état d'être est éphémère dans le réel extérieur au moi poématique, alors que dans le même temps, il est figé dans son réel intérieur : il y a disparition et non disparition des fleurs. Le paradoxe s'élucide¹⁹⁴ donc par la prise en compte de deux niveaux différents d'existence (celui de la perception et celui de la mémoire) dans lesquels le temps n'a pas les mêmes caractéristiques. Comme le moi poématique est à l'intersection de ces deux niveaux différents, cela sous-tend une possibilité de confusion : pour peu que le moi poématique oublie cette dichotomie, il en sera troublé et le paradoxe surgira¹⁹⁵.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ De façon générale très peu de propositions paradoxales ne trouvent pas d'élucidation dans l'œuvre talensienne. Nous verrons en effet dans la deuxième partie que les paradoxes s'opposent la plupart du temps à des doxas, à des opinions, mais pas à des systèmes de pensée. Au contraire, il semblerait que le paradoxe permette d'accéder à une compréhension autre. Néanmoins, tous les paradoxes ne s'élucident pas avec la même aisance. Il y a donc des différences de charge paradoxale entre les propositions.

¹⁹⁵ Nous reprenons cette notion dans la deuxième partie, et plus précisément dans le chapitre sur les paradoxes du réel et de la fiction ainsi que dans celui des paradoxes du temps.

Enfin, les parallélismes les plus fréquents sont ceux qui se construisent à partir d'une autre concessive reliant deux actions contradictoires dans un même moment : *aunque*. Parmi les exemples qui traversent l'œuvre de Jenaro Talens, nous trouvons ces deux vers extraits du poème *Escribir la parábola* :

Oigo su voz, abril es diferente
junto a este mar que es suyo aunque no es suyo¹⁹⁶

La possession est en même temps établie et niée par l'entremise de la concessive, répétant le schéma du parallélisme fondé sur la concomitance temporelle. Remarquons que si dans l'exemple cité la subordonnée se construit avec l'indicatif, l'usage de *aunque* suivi du subjonctif se rencontre aussi :

(...) un hombre que no existe,
aunque su lengua paladee
a la raíz de lo real.¹⁹⁷

Cet exemple aborde directement le problème de l'être et du non-être, du réel et de la fiction : les vers présentent un homme à la frontière du réel dans un lieu qui n'existe pas tout en ayant un pied (ou une langue) dans l'existence. Encore une fois, le parallélisme invite à ne pas établir de frontière nettement définie entre un état et son contraire, mais au contraire à prendre en compte la limite où les caractéristiques de l'un se mélangent avec celles de l'autre, où le flou et la confusion rendent appréhendable un troisième état au-delà de ceux qui construisent la logique bivalente.

Parce qu'ils contiennent plusieurs types de parallélismes différents en une sorte de condensé paradoxal, nous terminons ce descriptif par quatre vers issus de *Cinco maneras de acabar Agosto* :

Lo que no fui, o he sido, todo perdura en mí.
Una niñez que ya no me recuerda,
aunque yo la recuerde
junto a los altos muros de una ciudad sin muros.¹⁹⁸

¹⁹⁶ LA, p. 39.

¹⁹⁷ CS, p. 144.

¹⁹⁸ LA, p. 67.

Ce fragment nous propose d'abord un parallélisme fondé sur le moi. Outre la nature paradoxale en elle-même de la voix poématique qui se constitue de ce qu'elle n'est pas, l'idée de persistance est explicitement exprimée. Le moi talensien n'est ni le moi commun, ni une autre voix, il est une entité autre, intermédiaire qui combine de façon contradictoire les caractéristiques habituellement attribuées aux autres personnes. Le parallélisme suivant continue la thématique du moi autour d'un de ses traits spécifiques : la mémoire. Nous retrouvons l'usage de la concessive provoquant la contradiction. Enfin, le dernier vers renvoie au paradoxe de l'être face au non-être à travers la double affirmation d'existence et de non existence de murs.

Nous disions au départ de ce travail, que pour qu'il y ait paradoxe, il fallait au préalable la présence d'un sujet appréhendant un monde qui l'entoure et auquel il appartient. Le sentiment paradoxal provient donc de l'inadéquation entre d'une part la satisfaction cognitive liée à la perception puis à la connaissance de ce monde, et d'autre part la satisfaction intellectuelle liée à l'analyse de ce que devrait être ce monde d'après ses propres schémas et lois personnels. Dans cette perspective la notion de paradoxe renvoie directement à la logique de deux manières distinctes.

Premièrement il fait appel à la logique comme principe organisationnel du monde auquel adhère le sujet. Cette logique du monde veut que la mort soit inévitable ou encore qu'un objet tombe si on le lâche. Elle dépend autant d'une évidence issue de la perception quotidienne que des lois mathématiques et physiques démontrant ces évidences. Ensuite le paradoxe passe nécessairement par une expression, c'est-à-dire qu'il dépend entièrement d'une organisation expressive (dans notre cas un discours poétique) qui obéit à des règles, à des relations logiques entre ses composantes. Nous pourrions ainsi organiser les propositions paradoxales par rapport à la relation logique syntaxique du discours, ou par rapport à la relation avec la logique du monde. Se distinguent alors une perspective paradoxale syntaxique ou logique d'une autre plus sémantique ou référentielle qui correspondent aux deux axes traditionnels. Outre la logique du monde, la logique du discours est essentielle au paradoxe,

puisque ce n'est que par elle qu'il peut exister, s'exprimer : le paradoxe ne peut être qu'une proposition paradoxale.

Nous nous sommes intéressé dans cette première partie à la relation qu'entretient le paradoxe avec la logique. Issu de la double origine d'un discours linguistique basé sur une logique bivalente dont le verbe *être* est le plus grand représentant, et d'une appréhension du monde basée sur la logique bivalente de l'être face au non-être, le sentiment paradoxal surgit lorsque les deux lois du tiers exclu et de non contradiction ne sont plus respectées. Nous avons alors dressé une typologie en trois catégories principales des propositions paradoxales : association, dissociation, parallélisme. Le point commun entre chacune des catégories est la remise en cause des deux lois fondamentale de la logique bivalente. La logique du discours semblerait par conséquent indiquer que la logique du monde ne se résume pas aux états définis par la non contradiction et le tiers exclu. Nous retrouvons alors la perspective affirmée dans *Acerca de la práctica* citée au début de cette partie : la composante principale du monde est la contradiction, idée maoïste que René Jara répète dans son essai *La modernidad en litigio* quand il dit que le modernisme propose : « un registro de silencios y omisiones destinados a limar las contradicciones [de la realidad] »¹⁹⁹. De manière générale, le fait que les propositions paradoxales remettent en question le bien fondé de la loi du tiers exclu corrobore la dimension de résistance propre à la poésie talensienne telle que nous la définissons dans l'introduction : par définition la loi logique « exclut » tout ce qui dans le réel ne contient pas dans les deux possibilités définis par la loi de non contradiction. Il y a là de toute évidence des pans entiers du réel qui disparaissent. Que le langage ordinaire adhère à cette limitation est tout à fait réducteur. Les propositions paradoxales auront alors pour fonction de le rappeler et de rediriger le lecteur vers cette dimension plus pleine de la présence de l'émotion, du connoté, etc. C'est en cela que l'écriture poétique de Jenaro Talens peut se définir comme un refus de se limiter à un langage ordinaire dogmatique et figé au profit d'une expression libre de contraintes et de systèmes, mise en mouvement par le processus dynamique inhérent aux propositions paradoxales.

Néanmoins, l'étude de l'axe syntaxique qui traduit la logique du discours paradoxal s'appuie constamment sur le décalage entre ce qui est affirmé dans les poèmes et les lois qui structurent la pensée et la compréhension du monde du sujet. La logique formelle s'appuie sur la logique du monde, de ce qui le constitue. Ainsi il convient à présent d'analyser plus en

¹⁹⁹ Sevilla, Alfar, 1990, p. 54.

détail les paradigmes sur lesquels s'appuient les propositions paradoxales afin d'en percevoir la nature.

Deuxième partie

AXE PARADIGMATIQUE : DIMENSION ETYMOLOGIQUE DES PARADOXES

Nous proposons ici l'étude du paradoxe talensien par rapport au deuxième axe du langage - à savoir l'axe paradigmatique – ce qui renvoie directement à la notion de doxa telle que nous la définissons dans l'introduction générale. Nous étudions donc ce que nous nommons le para-doxa, c'est-à-dire le paradoxe pris dans son sens étymologique d'une proposition qui avance une affirmation que la doxa en cours ne peut accepter. A la différence du paradoxe logique étudié dans la première partie qui s'appuie sur la syntaxe de la proposition pour s'opposer à la loi de non-contradiction ou à la loi du tiers exclu, le para-doxa s'appuie principalement sur le sémantisme de la proposition pour provoquer le paradoxe : en effet, le sentiment paradoxal n'est pas créé par l'impossibilité logique de réunir deux éléments *a priori* contraires ou différents, mais par l'inadéquation de ce que signifie la proposition avec ce que pense sans recul le lecteur. Aussi, dans le cadre de ce travail, rapprochons-nous paradoxe logique et traits syntaxiques de la proposition d'une part, paradoxe étymologique et traits sémantiques de la proposition de l'autre.

Par ailleurs, le fonctionnement du para-doxa basé sur le sémantisme renvoie à un autre aspect de la proposition paradoxale, celle de la distinction entre paradoxe *in praesentia* et paradoxe *in absentia* déjà présenté dans la première partie. Parce que le para-doxa se crée plus par la compréhension du sens de la proposition (par son sémantisme) que par une relation interne illogique entre deux de ses composantes, ce type de paradoxe peut se contenter de l'affirmation d'un élément en faisant l'économie de ce à quoi il s'oppose puisque c'est le lecteur qui le fera pendant la lecture.

Néanmoins, que le paradoxe soit une dissociation, une association, un parallélisme, un paradoxe *in praesentia* ou *in absentia*, le propos de cette partie n'est plus de définir sa

syntaxe, mais de voir quelles idées il véhicule, donc en l'occurrence quelle doxa il bouscule. Or les propositions n'expriment pas ces doxas de façon explicite, mais en creux. Afin d'organiser les différents paradoxes relevés dans le corpus, nous nous proposons de les classer par rapport à la doxa qu'ils contredisent. Pour ce faire, nous présenterons brièvement cette doxa malmenée, c'est-à-dire l'opinion commune et généralement partagée sur le sujet abordé par la proposition. Ensuite, nous présenterons les *para-doxas* sur ce même thème que contiennent les poèmes de Jenaro Talens. Parallèlement nous présenterons de possibles anti-doxas auxquelles mènent les para-doxas, c'est-à-dire des pensées réelles et abouties (comme le point de vue d'un philosophe sur ce même sujet qu'aborde la proposition) afin de toujours mettre à jour la différence entre la doxa erronée et la pensée réfléchie. Nous nommons ces exemples de pensées véritables des *anti-doxas* puisqu'elles apportent la négation des doxas²⁰⁰.

Nous étudions donc ici les paradoxes d'un point de vue étymologique : lorsque ce que signifie une proposition ne peut être acceptable au sein d'une doxa, d'une opinion commune. De ce fait, ces para-doxas peuvent avoir pour rôle de faire prendre conscience de l'aspect erroné de la doxa, et donc de diriger le lecteur vers un autre point de vue plus personnel ou moins simpliste (bref, de s'écarter de la doxa) et/ou de toujours ramener le lecteur vers la pensée, de ne pas le laisser-aller à la facilité de la doxa. Dans ce cas, les paradoxes sont autant de jalons pour que le lecteur reste vigilant et ne se laisse pas sans cesse rattraper par ses tendances profondément ancrées, par l'habitude d'avoir recours à la doxa. En résumé, si le paradoxe peut être la conséquence d'une prise de conscience d'un état autre que celui connu habituellement au sein de la doxa, il peut aussi être une sorte d'aiguillon pédagogique. Nous avons choisi de séparer cette partie en trois chapitres distincts correspondant à trois catégories de paradigmes abordés par les propositions paradoxales : premièrement le paradigme du réel (lui-même étudié d'un point de vue phénoménologique d'abord puis ensuite par rapport à son contraire, la fiction) ; deuxièmement le paradigme du temps ; le paradigme du moi enfin, qui peut constituer la pierre angulaire de l'ensemble de l'architecture paradoxale talensienne.

²⁰⁰ Par la double présentation de la doxa et de la pensée véritable qui y correspond, c'est-à-dire de l'anti-doxa, nous verrons que parfois l'opinion commune ne résiste pas à un simple exercice de réflexion, alors que dans d'autres cas, il faudra énoncer une pensée plus poussée pour en venir à bout.

I – Les paradoxes du réel

PREMIERE SECTION : LES RELATIONS ENTRE LES SENS ET LE REEL

La doxa

Le sens commun part du principe que les choses et le monde qui nous entourent sont tels que nous les percevons. Ainsi les phénomènes et l'analyse que nous en faisons à partir de nos perceptions sont semblables en tous points : une table est plate parce que je la vois plate et qu'au toucher elle ne comporte pas de relief, de même que le ciel est bleu parce que je le vois ou que la pierre est dure puisque la main ne peut la modeler à l'inverse de la pâte qui est molle. C'est donc les sens qui définissent la réalité, et de ce point de vue, il n'y a pas de différence entre ce qui est perçu et ce qui est, ce qui amène à penser que les choses ont des qualités propres, des caractéristiques particulières qui les distinguent les unes des autres : si un objet est vert, alors il n'est pas bleu.

Les para-doxas

Etablir en ligne directe une correspondance parfaite entre la perception, les sens d'une part et le réel de l'autre, revient à faire confiance au processus de perception. Or celui-ci est-il fiable ? Sur ce point sont à prendre en compte deux aspects fondamentaux qui peuvent provoquer une divergence entre le réel et la connaissance issue de la perception qu'en a le sujet. Il s'agit premièrement de l'interprétation, l'analyse faite par le sujet de la perception ; et deuxièmement de l'outil permettant d'élaborer cette analyse et de la communiquer, c'est-à-dire le logos, le langage. La question se pose alors de savoir à quel point le sujet interprète

l'objet perçu (première source de possibilité de déformation dans le passage d'une pseudo objectivité de l'objet à la subjectivité du sujet), et si le langage peut effectivement traduire la sensation (autre source de déformation par le passage d'une perception globale à un discours discursif étalé dans le temps). Ainsi comprend-on que pour tenter de percevoir sans détour, ou de toucher à un réel, deux options s'offrent à nous : soit nous partons du principe que le réel ne correspond pas à notre perception et dans ce cas il nous faut douter de l'analyse de nos sens en ce qu'ils sont trompeurs ; soit il nous faut douter du réel lui-même, jusqu'à son existence même, puisque nous ne pouvons avoir accès qu'à notre perception, à nos sens, qui ne sont pas le réel de l'objet perçu.

Cette définition du réel par rapport à nos sens est par exemple le point central d'un célèbre texte de Diderot, la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*²⁰¹. Nous en proposons un bref aperçu en ce qu'il donne un éclairage tout à fait significatif sur les propositions paradoxales talensiennes. Le philosophe y aborde le problème fort couru en son temps, celui de savoir si un aveugle né qui recouvrerait la vue verrait ou non le monde comme ceux dotés de ce sens depuis la naissance. Le point de départ est que le monde en lui-même ne nous est atteignable que par notre perception c'est-à-dire que nous ne connaissons que nos perceptions. Il en ressort que nos jugements et nos analyses ont pour origine notre perception :

« Comme je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et que nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps [...] ; nos vertus dépendent de notre manière de sentir et du degré auquel les choses extérieures nous affectent ! »

Par conséquent, si le réel dépend de notre mode de perception, Diderot conjecture que la représentation que nous nous en faisons sera certainement très différente suivant le sens auquel on donne plus d'importance : un aveugle né n'aura pas la même représentation du réel qu'un sourd ou qu'un homme doté des cinq sens depuis la naissance. Cela amène alors Diderot à dire – à travers les propos de Saunderson, le célèbre mathématicien aveugle anglais – que si le monde se limite à nos sens, et que suivant les sens nous créons différents mondes, il est imaginable que beaucoup d'autres mondes existent hors de la portée de nos sens.

²⁰¹ *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1740), Paris, Flammarion, 2000.

A cela Diderot rajoute l'importance de l'éducation, c'est-à-dire de l'influence d'un contexte sur la représentation du monde, et du langage : pour lui, l'image du monde est créée par le sens puis fixée par le langage qui correspond à ce sens principal. Si alors il existait un langage tout à fait approprié aux sourds aveugles et muets de naissance, il est probable qu'il nous donnerait à voir un autre monde que le nôtre.

Même si les points de vue de Diderot peuvent être discutés, précisés, il n'en reste pas moins que le divorce entre le monde et la perception est chose acquise : prendre nos perceptions comme de fidèles représentations du monde est une vue naïve, une croyance de la doxa. Par ailleurs, la différenciation entre les perceptions et le réel amène directement au problème de l'existence du réel.

La relation entre le réel et les sens provoque dans la poésie talensienne une grande quantité de paradoxes. Nous proposons ici une organisation des propositions paradoxales liées aux sens, avant de présenter celles qui abordent le thème du réel lui-même.

Parmi les paradoxes relevés, si certains traitent de la perception d'un point de vue général, d'autres abordent plus spécifiquement un type de sens, ou la réunion de plusieurs sens au sein d'une perception contradictoire. Nous constatons que ces propositions touchent majoritairement deux sens principaux, la vue et l'ouïe, accordant beaucoup moins d'importance au toucher et à l'odorat, oubliant presque totalement le sens du goût²⁰². En cela les propositions paradoxales suivent la hiérarchie commune que nous faisons des sens. Nous ajoutons aux cinq sens un type de paradoxes qui par sa récurrence constitue une catégorie spécifique liée au problème de la perception : les paradoxes de la perception du mouvement ou de l'immobilité.

1. Les paradoxes de la perception

1.1. La perception contradictoire

1.1.1. La distinction réel perçu / perception / traduction langagière de la perception.

²⁰² La seule présence du sens du goût au sein d'une proposition paradoxale apparaît dans le poème *Aqualung* : « mientras mi lengua paladea la irrealidad de lo real ». Outre l'unicité de ce sens, nous pouvons remarquer que ce paradoxe ne se construit pas tant sur le problème de la perception que sur celui de la définition du réel par rapport à son contraire (*l'irréalité du réel* dit le poème) dont le point de départ est le corps du moi poématique. C'est pourquoi nous ne considérons pas que le sens du goût participe véritablement à l'expression paradoxale dans la poésie talensienne.

Alors que la doxa pour affirmer l'adéquation réel/perception s'appuyait sur la confusion entre le réel / les sens de la perception / l'analyse de ces sens / la traduction de cette analyse par le langage / la connaissance de ces sens / la connaissance du réel, les paradoxes relevés insistent pour leur part sur la distinction de toutes ces étapes de la perception. Ainsi la sensation est-elle tout à fait séparée du phénomène réel comme dans cet exemple extrait du poème *En el curso del tiempo* :

Lo que siento caer sobre sus hombros no es el agua (porque no la hay), sino un cúmulo de sensaciones, lluvia quieta de estío recuperada a fuerza de imaginación, de olvido, el olor de los bosques que atravesara antaño, montado en una grupa que jamás usó. Fue su oficio mentir, hacer camino.²⁰³

Outre le décalage des personnes (le sujet qui a la sensation n'est pas le même que celui dont les épaules reçoivent la sensation) qui constitue un paradoxe du moi que nous étudierons dans une autre section, nous voyons clairement la scission entre la sensation de l'eau et la présence même de l'eau : la sensation n'est pas provoquée par l'eau, mais par le jeu de la mémoire, à laquelle la voix poématique associe le mensonge, puisque c'est une façon de recréer quelque chose qui n'existe plus en tant que tel, c'est-à-dire quelque chose de faux.

La même séparation est affirmée entre le réel et le langage dans le processus de la perception :

vivo donde no accede mi lenguaje
ese sentido corporal que es mi muerte y mi doble
que mira en mí que oye
por mí que oculta bajo broza insensible
la sensibilidad donde me reproduce
sus trazos ofrecen el perfume de una flor que no existe²⁰⁴

Le langage est exclu du réel en ce qu'il nie toute possibilité de sensibilité : le langage est coupé de la perception, n'est qu'un élément interne à l'esprit du sujet. En cela il ne fait que reproduire quelque chose qui est senti comme le contraire de la vie, donc la mort. Néanmoins le langage permet une recréation de la sensation du parfum, sans que ce ne soit un élément du réel perçu²⁰⁵.

²⁰³ LA, p. 241.

²⁰⁴ LA, p. 280.

²⁰⁵ Nous développons la relation entre le réel et le langage dans le chapitre suivant.

La distinction entre le langage et la perception est flagrante dans cet autre fragment du poème *Tesis Contradictorias (I)* :

Lo simultáneo adviene como conocimiento
(es una forma de la percepción)
pero subsiste y es
(nos alcanza y rehace, quiero decir) tan sólo
bajo tristes especies de sucesividad.
Palabras y palabras que el discurso diluye
entre la ingenuidad de las simbologías,
una fórmula ambigua,
la inconexión, el verbo y los indicios :
supuesta metamorfosis
de una similitud entre contrarios.²⁰⁶

Le décalage entre la perception et le langage provient selon la voix poématique d'une différence fondamentale : si la perception se fait dans la globalité, dans la simultanéité, le langage qui analyse et veut communiquer cette perception est nécessairement discursif. Cela revient à dire que la nature même du langage et de la perception est différente (le poème dit *contrarios*), alors que la doxa voudrait faire penser qu'ils sont identiques (le poème dit *similitud*).

1.1.2. Le problème de l'analyse de la perception

L'analyse par la pensée de la perception, c'est-à-dire la conscience qui étudie et traduit en langage la sensation perçue par les sens est aussi une source de difficultés chez la voix poématique. En effet, elle arrive à la conclusion inverse de la doxa, à savoir qu'on ne peut avoir confiance dans la similitude entre la perception et l'analyse par la pensée de celle-ci :

En aquel tiempo dije que mi pensamiento
era un fiel servidor de la mirada.
Hoy me retracto.²⁰⁷

Parce que la perception n'est pas une source fiable de réel, l'analyse de cette perception ne peut pas non plus être un support stable. Par ailleurs, la difficulté pour ne pas

²⁰⁶ CS, p. 148.

²⁰⁷ LA, p. 121.

tomber dans le travers de la doxa est de bien concevoir la différence entre la sensation et la conscience de la sensation, ce à quoi se heurte le sujet dans *Tesis Contradictorias (II)* :

El vasto aprendizaje de esta continua percepción impide indiferencia (no por ociosa inevitable) en quien asiste el mágico ceremonial.

Sin conocer los límites que le separan de sus propios sentidos, le es posible advertir cómo la luna, girando alrededor (visible es apenas en memoria), muerde con placidez los párpados cerrados.²⁰⁸

Deux notions sont à remarquer dans cette citation. La première est qu'au sein de la perception simultanée et continue, il existe une *limite*, une distinction, entre les sens et le sujet lui-même. La sensation ne peut être connue comme telle par le sujet que par l'entremise d'une conscience analytique. Or ce décalage est difficile à connaître pour le sujet, ce qui peut être une source d'erreur, une possibilité de perception doxique. La deuxième remarque est que la perception implique un apprentissage. Toutefois, cela peut se comprendre de deux manières différentes et complémentaires : l'apprentissage peut être entendu comme l'accès à la connaissance grâce à la perception, mais il peut aussi être l'apprentissage de la perception. Cela veut donc dire qu'il faut apprendre à percevoir, apprendre à voir, à entendre, à sentir, etc. Si nous supposons que la perception en elle-même ne changera pas, c'est l'analyse de cette perception qu'il faut éduquer, ce qui se révèle être une tâche fort difficile pour le moi poématique selon ce qu'il affirme dans la troisième partie de *Ideas acerca de la confusión en Cherokee Avenue* :

(...) Yo sólo escribo este poema
no con la ingenua pretensión de expresar lo que siento
(nunca sé lo que siento) sino para que poco a poco sus palabras
puedan iluminar el hueco donde estoy (quiero decir, quién soy)
en el lejano abismo de otros ojos
verdes como la noche y su serenidad.²⁰⁹

Sans analyser l'ensemble de la portée de ce fragment, nous y trouvons néanmoins cette affirmation essentielle « *nunca sé lo que siento* ». Qu'il s'agisse d'une sensation ou d'une émotion²¹⁰, le moi poématique ne peut parvenir à analyser ni la sensation ni ce qu'elle

²⁰⁸ CS, p. 149.

²⁰⁹ LA, p. 142.

²¹⁰ Les deux sont de toute façon étroitement liées comme le signifiait le fragment précédente : « le vasto aprendizaje de esta continua percepción impide indiferencia », CS, p. 149.

provoque. De cette incapacité première, il ressort que la voix poématique ne peut avoir confiance dans la perception : les sens ne sont pas pour elle une source de certitude comme dans la doxa, bien au contraire²¹¹.

1.1.3. La perception contradictoire

Parce que la perception doxique ne prend pas en compte toutes les étapes intermédiaires entre le réel perçu et la connaissance que s'en fait le sujet (sens, conscience, langage), elle établit une identité entre ce réel et la perception analysée. Le moi poématique en vient à affirmer exactement le contraire, c'est-à-dire qu'il définit une perception contradictoire par rapport à celle de la doxa.

En effet, le jeu de la perception présentée dans les poèmes ne mène pas au réel, mais à une réinvention mentale de ce réel, source de déformation :

Sus ojos no lo [el rumor] ven, sólo intuyen previsible acordes
y artificiosamente lo definen como cosas, y existen.²¹²

Non seulement donc il existe plusieurs étapes entre l'objet perçu et l'idée que le sujet s'en fait (c'est-à-dire la connaissance), mais en plus le passage entre chacune de celles-ci se fait par un mouvement intuitif, par une habitude pourrions-nous dire. Cette présentation de la perception n'est pas sans rappeler le paradoxe de la connaissance et de la causalité énoncé par le philosophe David Hume : selon le philosophe écossais la relation de cause à effet entre deux événements n'est qu'une croyance qui ne peut se démontrer²¹³. En effet, parce que nous percevons l'enchaînement cause/effet entre des événements similaires, notre esprit finit par

²¹¹ La distorsion entre ce qui est censé être dans le monde et ce qui est perçu est ressentie dans les poèmes non seulement comme une limite, mais aussi comme un phénomène systématique : « Superar la barrera de las limitaciones, / la sistemática deformación / del ojo y sus verdades, un infierno sin luz », CS, p. 148. Cette *déformation systématique* peut faire penser au très célèbre « dérèglement de tous les sens » rimbaldien présenté dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, un immense et raisonné dérèglement de tous les sens. (...) Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! ». Nous voyons entre les deux propositions une correspondance en ce que si selon Talens l'œil déforme, c'est qu'il ne doit pas regarder correctement. Dès lors dérégler volontairement cette mauvaise vision permettrait la perception véritable où il n'y aurait plus de limite, de déformation entre l'objet vu et la vision de cet objet. Néanmoins, bien que Rimbaud en arrive au paradoxe que l'on voit quand on perd « l'intelligence de ses visions », il s'agit là d'un aboutissement enthousiaste. Il n'en est rien pour Jenaro Talens chez qui les paradoxes – y compris ceux de la perception – sont plus de l'ordre du constat et de la confusion que de la proposition d'action.

²¹² LA, p. 239.

²¹³ Kant, « réveillé de son sommeil dogmatique » (« Préface », *Prolégomènes à toute métaphysique future qui voudra se présenter comme science*, 1783), toutefois apportera une réponse transcendantale à ce paradoxe. Car la lecture de l'empirisme sceptique du philosophe écossais mettait en péril sa posture métaphysique.

entrer dans une habitude, un instinct qui se traduit par une sorte d'attente ou d'anticipation à ce que le second terme se produise lorsque le premier s'est produit. Nous construisons alors un système de connaissance basé sur l'instinct et non sur une démonstration, ce qui remet en cause la possibilité de connaissance. En ce qui concerne la perception, la doxa établit une connaissance basée sur des sens qui anticipent (prévoient dans le poème) de façon instinctive (intuitive selon le poème) des équivalences. Cependant cela ne mène qu'à une existence fondée sur l'artifice, le faux.

La perception mène ainsi à une réinvention du réel, ou pour le dire autrement provoque la perte du réel. C'est en ce sens que nous pouvons lire dans la deuxième partie de *Monólogo de Peter Pan* :

Ver es cesar. Hubo un sol, sé que aún brilla
[...]
(...) es una imagen
hecha de tiempo solo, sin volumen.²¹⁴

Nous en arrivons alors au paradoxe selon lequel percevoir revient à se couper du monde, à l'abandonner pour une simple image mentale, abstraite séparée du réel par le temps. La perception contradictoire est ainsi clairement exprimée dans le poème *Perplejidades del racionalista* :

el distante calor del sol de invierno
el sonido de unos pocos árboles en el parque desnudo
y observamos la escarcha que recubre cada pensamiento
en el instante de reproducirse imágenes confusas
cuando la hora tardía el esplendor de los cuclillos en agosto
y alguna otra perceptible contradicción
se confunden bajo las luces divisorias de la realidad
y lo que digo acerca de la realidad son frases
elaborando un límite un réplica
cuando ya los pájaros se han ido
en bandadas (...)²¹⁵

Ce qui semble être une description tout à fait commune de la perception d'un parc en hiver qui éveille le souvenir de ce même parc en été, est en fait une *contradiction* : si le souvenir du parc en été provoque une sensation sans perception (ce qui est une contradiction dans la doxa, puisqu'il faut percevoir quelque chose pour le ressentir), la perception du parc

²¹⁴ LA, p. 85.

²¹⁵ CS, p. 199.

est aussi une contradiction puisque sa réalité n'est pas accessible au moi poématique, et que seule lui reste une copie, une *réplique* mentale ou langagière de ce parc. Par ailleurs, de par les étapes successives de la perception et de par la nature discursive du langage, cette recréation du réel provoque une autre séparation définitive, celle du temps.

Si la perception est donc contradictoire, c'est que les sens ne sont pas fiables. Mais, si effectivement la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat sont inclus dans le processus de perception paradoxale, le sens du goût n'est jamais abordé. Il en ressort que tous les sens ne sont pas sur un pied d'égalité dans les poèmes. Effectivement, par la quantité de propositions paradoxales et par l'importance des thèmes auxquels il mène, le sens de la vue est sans conteste le plus important, jusqu'à en devenir pour ainsi dire une métonymie de la perception²¹⁶.

1.2. La perception synesthésique ou la confusion des sens

Dans le cadre de la doxa, il est d'usage de séparer les sens : la vue est ressentie comme indépendante de l'ouïe, tout comme l'est l'odorat du toucher. Chaque sens correspond à un organe du corps et à un type de perception. Dès lors, attribuer une caractéristique visuelle à une perception sensorielle revêt dans la doxa un caractère étrange, voire absurde : il semble tout à fait impossible de distinguer deux feuilles de couleurs différentes par le toucher ou l'odorat, et seuls les yeux en seront capables.

La synesthésie qui associe plusieurs sens dans un même mouvement de perception est une figure de style très commune en poésie, ce que nous trouvons aussi chez Jenaro Talens. Toutefois, au-delà de l'effet de style, nous rencontrons dans les poèmes analysés un type de propositions qui décrit explicitement une confusion des sens, attribuant par exemple une caractéristique de l'ouïe aux yeux, c'est-à-dire à l'organe de la vue. Nous y voyons des paradoxes en ce que ces propositions ne peuvent se concevoir dans la doxa.

Comme les sens ne partagent pas le même degré d'importance, la même récurrence, il était attendu que les associations entre l'ouïe et la vue soient les plus nombreuses. A l'inverse, nous n'avons pas trouvé de paradoxes réunissant uniquement les sens de l'odorat et

²¹⁶ L'importance du regard dans la poésie talensienne est clairement signifiée dans *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, puisqu'une partie entière est consacrée à cette thématique avec les trois articles suivants : « Novísimas formas de la ékfrasis » de Luis Martín Estudillo (pp. 67-86) ; « La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens », de Domingo Sánchez Martínez (pp. 87-121) ; « 'Salmo Dominical' : Escenificación de la mirada y el 'yo-lenguaje' (hacia una lectura de la « poética » de Jenaro Talens », de José Luis Falcó (pp. 122-136).

du toucher, de l'odorat et de l'ouïe, ou encore de l'odorat et de la vue²¹⁷, alors que certaines propositions associent en revanche dans une triple relation le toucher, l'ouïe et la vue, ou l'odorat, l'ouïe et la vue.

1.2.1. La confusion de deux sens

a. Le toucher et l'ouïe

Parmi les associations de sens possibles, nous avons rencontré dans les poèmes celle reliant le toucher et l'ouïe, comme dans cet exemple extrait de *Paraíso Clausurado* :

Todo ante ti es silencio, a cuyo tacto,
áspero, el tiempo acrece su gemido.²¹⁸

Dans ces deux vers, le toucher (*tacto*) est le sens qui permet de percevoir un élément *a priori* auditif, le silence. Par ailleurs, cette contradiction est doublée par l'usage de l'adjectif *áspero* qui selon la doxa ne définit pas une caractéristique du silence mais du toucher, ainsi que par l'association paradoxale du silence avec le gémissement du temps.

b. Le toucher et la vue

Le sens du toucher se voit aussi relié à la vue particulièrement à travers l'image répétée dans plusieurs poèmes d'un œil qui ne se définit plus par sa capacité à voir mais à toucher :

(...) Los ojos
que nunca vieron y ahora son unos ojos tan sólo
táctiles, y capaces de acariciar lo impalpable,
me llevan suavemente de un objeto a otro objeto,
y me abandonan.²¹⁹

²¹⁷ Même si dans ce cas de figure, nous pouvons avoir des rapprochements entre ces deux sens comme dans ces vers de *Mutismo de dentro, palabra de afuera* : « hasta mi mesa ascienden los geranios / el aroma indescriptible de una noche / que es también sol y nada (...) », CS, p. 116. L'hypallage de l'arôme des géraniums ici attribué à la nuit force à rapprocher l'odeur de la vue, créant de ce fait une sensation inattendue d'autant plus vive que suit immédiatement une association forte entre la nuit, l'obscurité et le soleil, la lumière. Nous voyons par ailleurs ici un effet d'écriture récurrent dans les poèmes talensiens : la présence d'un paradoxe va colorer paradoxalement le contexte du poème dans lequel on le trouve.

²¹⁸ CS, p. 75.

²¹⁹ CS, p. 56.

Comme il est dit dans d'autres poèmes, les yeux sont aveugles. En revanche ils peuvent non seulement toucher (ce qui est un paradoxe en soi), mais en plus ils peuvent caresser l'impalpable : en cela les yeux du poème sont des mains qui accèdent à des objets inaccessibles²²⁰.

c. La vue et l'ouïe

Enfin le dernier type d'association double relie les deux sens principaux des paradoxes relevés : la vue et l'ouïe. Parmi les nombreux exemples citons ces vers extraits de la deuxième partie de *Aqualung* :

Así como persiste el sonido de la orquesta más allá
de la orquesta y su invisible percepción
por invisibles ojos que no escuchan²²¹

Non seulement nous retrouvons ici le paradoxe qui sépare l'événement de la perception de celui-ci (l'orchestre et la conscience interne de la musique chez l'auditeur décalée dans le temps), mais nous voyons surtout la confusion totale entre le son et la vue par la définition qui est faite des yeux : loin d'être l'organe de la vue, il est celui de l'ouïe. A cela il faut encore rajouter l'usage répété de l'adjectif *invisible* qui fait office de redondance paradoxale : comment percevoir quelque chose d'invisible par un organe lui-même invisible ? D'autant plus que, dans le cadre de la doxa, l'invisible est à rapprocher de ce qui n'existe pas.²²²

Si les organes de la perception provoquent la confusion entre les deux sens, nous pouvons aussi trouver des propositions qui énoncent que le son et le visible sont confondus de la même façon dans le monde entourant la voix poématique :

(...) del imperio nocturno
donde todo rumor se vuelve transparente²²³

²²⁰ Ce jeu de l'organe des yeux associé à celui de la main n'est pas sans rappeler la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* de Diderot abordée au début de ce chapitre, lorsque l'auteur relate au début de son texte la visite faite à un aveugle-né et la comparaison entre la perception faite avec les yeux face à celle faite avec les doigts.

²²¹ CS, p. 113.

²²² Voir sur ce point les paradoxes sur le visible et l'invisible, p. 114.

²²³ LA, p. 207.

L'attribution de l'adjectif *transparente* devrait dans le cadre de la doxa porter sur un élément de la vue (l'eau, une fenêtre, etc.) mais vient ici définir un bruit, ce qui n'a pas lieu d'être d'un point de vue doxique. Ainsi que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du sujet qui perçoit, les sens et plus particulièrement la vue et l'ouïe ne semblent pas pouvoir se séparer nettement.

1.2.2. La confusion de trois sens

a. Le toucher, la vue et l'ouïe

Aux deux sens les plus fréquents que sont la vue et l'ouïe, peut s'associer celui du toucher comme dans cet extrait de *Julia Traducta (II)*

y el cuerpo que te ofrezco es un sonido
vuelto visible al tacto.²²⁴

Là encore, le mélange des sens est tout à fait explicite : le son reçoit une caractéristique qui ne lui est pas propre au sein de la doxa, celle du visible, et cette perception ne peut se faire que via l'organe d'un autre sens, celui du toucher. Le dénominateur commun de cette confusion semble être ici le corps du moi poématique qui se définit tant par sa qualité physique, charnelle liée au sens du toucher, que par son essence, celle de la voix à rapprocher du sens de l'ouïe, et par l'image qui le représente, accessible au sens de la vue. Le corps est ainsi le support des trois sens (et nous pouvons l'amplifier aussi aux deux sens restants) parce qu'il contient les organes sensoriels, mais parce qu'il est aussi ce qui déclenche la perception de l'autre grâce à sa nature polymorphe²²⁵.

b. L'odorat, la vue et l'ouïe

L'autre sens qui dans les poèmes étudiés apparaît au sein d'une étroite relation avec la vue et l'ouïe est celui de l'odorat. Nous en trouvons un exemple dans le poème *Room 2 move* en ces termes :

La voz que me habla con tus ojos

²²⁴ *LA*, p. 103.

²²⁵ Voir l'étude des paradoxes du moi, p. 164 et suivantes.

es más profunda y dulce que el olor de las rosas²²⁶

Les yeux encore une fois ne remplissent pas leur rôle de perception de ce qui est visible, mais s'inscrivent dans le champ de l'audible. Par ailleurs, ils ne sont plus seulement un organe de réception, mais deviennent eux-mêmes une source d'émission de sons. A ces yeux paradoxaux les vers cités rajoutent la caractéristique d'un autre sens, celle du parfum d'une rose. S'il est possible de comparer la voix des yeux avec une odeur, c'est que cette première doit contenir un aspect olfactif. La doxa quant à elle, ne peut pas admettre qu'un son soit reconnaissable à son parfum puisqu'ils ne partagent pas la même nature.

Mais si la perception dans son essence peut être une source de paradoxe, ce n'est pas uniquement par le décalage qu'elle implique - entre le référent réel, l'organe de la perception et l'analyse qui en est faite – ou par la confusion synesthésique des sens. En effet, à travers les propositions paradoxales liées à la perception, nous avons constaté que les différents sens pouvaient mener à des contradictions, et cela, indépendamment les uns des autres : il existe des paradoxes liés uniquement à la vue, tout comme nous en trouvons liés à l'ouïe, à l'odorat, ou au toucher.

2. Les paradoxes de la vue

2.1. Le visible et l'invisible

A travers les exemples utilisés pour présenter les paradoxes liés à la perception et au mélange des sens, nous avons à plusieurs reprises constaté que les yeux y jouaient un rôle central. En effet, outre sa capacité à pouvoir entendre, l'œil talensien est paradoxal en ce qu'il perçoit tout en étant aveugle ou invisible. Cette caractéristique est à rapprocher des deux pôles contradictoires que sont le visible et l'invisible : selon la doxa, si l'on peut voir un objet, alors il n'est pas invisible, et réciproquement. En cela, la vue est entièrement dépendante de la nature visible ou non du monde, au-delà de la propre capacité sensorielle du moi poématique. Quand bien même l'œil serait doté de toutes ses fonctions habituelles, s'il n'y a rien à voir, aucune image ne sera perçue ni analysée par le sujet.

Or nous avons relevé dans les poèmes des associations entre le visible et l'invisible comme dans ce vers tout à fait explicite :

²²⁶ LA, p. 139.

La invisibilidad hecha visible²²⁷

D'après la doxa, comment accepter que ce qui ne peut apparaître apparaisse ? Si la nature d'un élément est d'être invisible, il ne pourra *a priori* jamais changer de nature pour devenir visible. Cependant affirmer cette association provoque alors non seulement la possibilité de percevoir l'invisible (nous lisons par exemple dans *Otro cuerpo otra historia* : « la ebriedad que la yedra derrame bruma invisible sobre los escombros »²²⁸) mais fait basculer tout le visible dans le champ de son contraire. Nous pouvons lire dans cette perspective ces vers du poème *De un lugar inconcluso* :

La aguja del compás era estela en el agua
(su invisibilidad todo lo inunda)
el día era inmortal²²⁹

Même si l'eau en inondant tout, de ce fait engloutit ce qui était apparent, le cache, le rend invisible aux yeux des témoins, l'invisibilité est ici la nature même de l'eau. Toutefois à la lumière de l'association visible / invisible, la nature de l'eau est tout autant d'être accessible qu'inaccessible à la vue et il est alors possible de percevoir l'inondation. Par conséquence, qu'elle soit une image propre ou figurée, cette image est visible/invisible au sein d'une perception paradoxale.

2.2. La lumière et l'obscurité

2.2.1. LUMIERE ET OBSCURITE

Le sens commun affirme que la lumière est la condition nécessaire à la vue²³⁰ : dans une pièce entièrement plongée dans le noir, aucun œil, aucun appareil aussi perfectionné fût-il ne parviendra à en discerner les formes²³¹. En cela, la vision dépend de l'opposition

²²⁷ LA, p. 83.

²²⁸ CS, p. 168.

²²⁹ LA, p. 295.

²³⁰ La thématique de la lumière, et plus particulièrement de l'aurore chez Jenaro Talens est analysée par Henriette Partzsch dans *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del Alba en la poesía de Jenaro Talens*, Valencia, Episteme, 1998. L'auteur a d'ailleurs étudié cette thématique chez de nombreux poètes contemporains : *La tradición del alba en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

²³¹ La science sur ce point utilise un système que nous définissons comme paradoxal, celui de la vision par infra-rouge : dans le noir, un appareil distingue les différences de chaleur de ce qui est observé et les traduit en images. Ainsi pourra-t-on apercevoir en pleine nuit des hommes cachés dans un fossé obscur. Néanmoins ce procédé part d'une perception du toucher, la chaleur, pour le traduire dans un autre type de sens, la vue, ce qui n'est pas estimé comme naturel pour la doxa. Mais traduire en images une sensation du toucher n'est-ce pas uniquement

lumière / obscurité. Cependant, si ces deux pôles ne respectent plus la relation contradictoire qui les séparent dans la doxa, le paradoxe apparaît.

Ainsi le paradoxe peut survenir quand l'œil qui perçoit ne fait plus de la lumière le contraire de l'obscurité. Ces associations sont fort nombreuses dans les poèmes de Jenaro Talens comme en témoignent ces deux exemples très représentatifs :

Dí qué sombras, qué otoños
fosforescentes fueron
tu luz, antes que el frío
de una tiniebla súbita
descubra tu verdad enmohecida.²³²

(...) o esa sombra que nos aglutina
bajo su claridad, disuelta luz que rompe²³³

Dans les deux cas nous trouvons les mêmes termes de *luz* et de *sombra* associés soit par le verbe *ser*, soit par une apposition. Nous le voyons, la voix poématique n'établit pas de distinction entre les deux types de perception, ce qui a pour corollaire de pouvoir attribuer à l'obscurité des caractéristiques de la lumière (nous lisons par exemple dans *Paraíso Claurusado* : «Tú continúas / ante la clara umbría del otoño »²³⁴), et réciproquement :

Dice, me he visto apenas
bajo una luz que me oscurece apenas
subida en los escombros en donde solía²³⁵

Que ce soit sous forme d'associations ou de dissociations (« la / luz cegadora que no brilla »²³⁶), la luminosité n'est plus perçue ni comprise comme le contraire de l'obscurité. Cette absence de contradiction amène alors à pouvoir définir la lumière sans l'opposer à son contraire, ce qui est unimaginable pour la doxa qui n'y voit là qu'une impossibilité en ce que s'il n'y a pas de lumière ni d'obscurité, il n'y a plus rien. Toutefois un poème intitulé *Pic-nic*

servir le sens principal de l'homme, la vue, qui pour se repérer utilise principalement l'image (physique ou mentale) ? Des animaux comme les serpents qui utilisent naturellement ce procédé de reconnaissance infrarouge ont-ils pour autant recours à une image ou conservent-ils la sensation de chaleur séparée du sens de la vue ? De ce fait, parler de vision par infrarouge, du point de vue de la doxa, n'a pas de sens : l'œil n'est pas capable de distinguer une eau chaude d'une eau froide sans un artifice technique.

²³² CS, p. 59.

²³³ LA, p. 207.

²³⁴ CS, p. 76.

²³⁵ LA, p. 40.

²³⁶ LA, p. 52.

en Hiawatha Lake va au-delà de cette vision et propose une sorte de définition positive de la lumière :

la luz que poco a poco te corroe
ya no ocupa ningún espacio, ni
deja por ello de ser luz.²³⁷

Nous avons vu avec l'exemple précédent qu'au sein de la doxa la lumière se construit par rapport à son contraire, l'obscurité. Or, non seulement les deux paradigmes de la lumière et de l'obscurité peuvent de plus entretenir une relation de contradictoires, mais ils peuvent même devenir indépendant l'un de l'autre. L'exemple des ces trois vers montre en effet que la lumière n'a plus besoin de son contraire, l'obscurité, pour se définir, c'est-à-dire qu'elle n'a pas besoin pour exister de se définir négativement par opposition à son contraire. Par ailleurs, dans l'imaginaire doxique, l'absence d'espace renvoie davantage à l'obscurité alors qu'il s'associe justement à la lumière ici.

2.2.2. Le jour et la nuit

La relation entre la lumière et l'obscurité d'une part et le jour et la nuit de l'autre est de l'ordre de l'évidence : la première source de lumière donnée à l'homme pour voir est celle du soleil, du jour, auquel on oppose la nuit, le moment où le soleil est absent. Le jour devient alors synonyme de lumière, tout comme la nuit l'est de l'obscurité. De ce fait, nous retrouvons dans les poèmes les mêmes types de paradoxes sur le jour et la nuit que nous avons déjà rencontrés pour la lumière et l'obscurité.

Le premier écart à la doxa est de ne plus respecter le caractère contradictoire de la présence simultanée du jour et de la nuit :

(...) Mira
un sol brutal que surge de la noche
y no la niega (...) ²³⁸

Dans ce court extrait d'un poème dont le titre est explicite sur ce thème, *El sol cruza con la noche*, la nuit ne s'oppose plus au jour comme son contraire (ce qui implique que s'il fait jour, il ne peut pas faire nuit en même temps), mais les deux peuvent *se croiser* sans se

²³⁷ LA, p. 137.

²³⁸ LA, p. 114.

nier, c'est-à-dire que la nuit et le soleil ne sont pas nécessairement incompatibles, mais peuvent dans un instant donné se voir réunis. Ce rejet de la contradiction jour/nuit amène ainsi à l'élaboration de paradoxes qui peuvent être tantôt des associations, tantôt des dissociations.

En effet, nous trouvons dans les textes de Jenaro Talens des dissociations affirmant que la nuit est différente d'elle-même comme dans cet exemple de *El lugar del síntoma* :

y así la noche emerge de la noche
como en la escena de un teatro :
al calor impasible de los focos.²³⁹

La doxa a coutume de définir la nuit dans une généralité unique, singulière (comme l'en atteste l'usage de l'article défini féminin singulier), or ces trois vers pointent une dissociation puisque la nuit s'y multiplie passant du singulier au pluriel : que la nuit émerge d'elle-même implique qu'elle se dédouble, c'est-à-dire qu'elle devienne une et différente. Par ailleurs, des dissociations identiques sur le jour existent (nous lisons par exemple dans *El cuerpo fragmentario* : « este rayo de sol (un renglón inconcluso) quiere imitar la luz »²⁴⁰ ce qui signifie que le soleil n'est pas de la lumière).

Outre des dissociations, le jour et la nuit provoquent des associations paradoxales au sein desquelles les deux moments de la journée ne sont plus contraires, mais totalement réunis. Ainsi les premiers vers du recueil *El hostel del tiempo perdido* énoncent-ils :

Conozco el fondo de la noche,
esa luz sin contornos que tú temes ;
yo no le temo porque estuve allí.²⁴¹

Le cœur de la nuit qui est censé être pour la doxa l'obscurité totale est ici déclaré être la lumière, la caractéristique même du contraire de la nuit. Ce type d'associations entre la nuit et la lumière du jour est tout à fait courante chez Jenaro Talens et se décline par des propositions faisant usage d'apposition comme dans l'exemple cité, du verbe d'identité *ser*

²³⁹ LA, p. 169.

²⁴⁰ CS, p. 225.

²⁴¹ LA, p. 31.

(« la noche es una luz que nadie enciende »²⁴²), ou même de comparaisons (« la luz desnuda de la tarde / como una sombra apenas en la pared vacía »²⁴³).

A l'inverse de la doxa, le jour n'est donc plus le contraire de la nuit, et la luminosité de l'un ne nie plus l'obscurité de l'autre. Mais cette confusion des genres n'est pas sans relation avec la confusion des sens décrites plus haut :

hasta mi mesa ascienden los geranios
el aroma de indiscriptible de una noche
que es también sol y nada : una ficción vacía²⁴⁴

La perte de réel liée au phénomène de la perception est ici encore valable : l'odeur tout comme la confusion entre la nuit et le soleil mènent à une confusion entre ce qui est et ce qui n'est pas. Ainsi dans cet exemple, d'une perception passons-nous à une association paradoxale pour arriver à une fiction.

2.2.3. Transparent et opaque

Parmi les termes liés au paradigme lumière/obscurité, nous rencontrons fréquemment dans les poèmes talensiens ceux liés à la transparence ou à l'opacité²⁴⁵. Encore une fois et selon le même schéma, les deux états définis comme contraires par la doxa se voient alors établis dans une relation qui ne suppose pas le rejet de l'un par la présence de l'autre :

este cuerpo que existe sin palabras.
La sucesión de imágenes, el juego de la noche transforma
[en transparencia su inerte opacidad.²⁴⁶

²⁴² CS, p. 214.

²⁴³ LA, p. 66.

²⁴⁴ CS, p. 116.

²⁴⁵ Le thème de l'opacité traverse toute l'œuvre talensienne. La lecture qui en est faite peut être à partir du sens propre et bien sûr à partir du sens figuré comme le remarque Juan Miguel Company : « También los espejos envejecen, se romen, incapaces ya de reflejar la engañosa plenitud narcisista de un yo atemporal, fuera de la historia y de los procesos sociales. *Opacidad de la vejez sobre un espejo roto : (...) y la muerte dibuja / la mueca de un silencio sobre el muro*. Opacidad, también, de la palabra que se asocia a la oscuridad nocturna (*es la noche quien habla por mi boca*), a la misma muerte (*ciudad inmensa donde el viento gime*) que evoca cuerpos más que su *presencia textual*, dentro del poema ». COMPANYY, Juan Miguel, « Tres lecturas de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 305.

²⁴⁶ CS, p. 176.

S'il semble naturel de relier la notion de transparence avec celle de luminosité d'un côté, et celle d'opacité avec l'obscurité de l'autre, ces deux premiers vers de *Estatua de sal* provoquent un double paradoxe. Premièrement ils impliquent que la transparence et l'opacité sont constituées d'une même nature puisque l'une peut se transformer en l'autre. Deuxièmement, la conséquence de cette transformation amène à associer la nuit à la transparence, ce qui n'est pas valide dans le cadre de la doxa.

Cependant, bien que l'identité entre la transparence et l'opacité puisse se passer de référence directe à la lumière ou à l'obscurité (comme par exemple avec ces deux vers de *Espai (II)* : « nada más inaccesible que la transparencia / decir su opacidad con rostros inconcretos »²⁴⁷), il est beaucoup plus courant de les voir réunis au sein de propositions annulant les relations attendues entre chaque terme :

(...) Está lleno de
una nada de sombras. Su esplendor opaco
finge un destello que no brilla, que
arde en las lámparas de aceite.²⁴⁸

Ici le jeu entre l'opacité et la transparence, et de façon plus globale entre la lumière et l'obscurité est explicite : nous avons une alternance entre des termes d'un paradigme et ceux du paradigme opposé (*sombras – esplendor – opaco – destelle – no brilla – arde*) sans que les relations syntaxiques n'impliquent la relation contraire attendue par la doxa. Il en ressort que les deux pôles se retrouvent réunis sur une même continuité : les ombres sont définies par leur éclat (identité donnée par l'apposition), elles-mêmes opaques (dissociation paradoxale entre le nom et un adjectif épithète qui lui est contraire), tout en revêtant l'apparence d'une lueur (association provoquée par l'usage de *fingir*), laquelle ne provoque pas de lumière (première relative qui provoque une dissociation entre la lueur et sa non-brillance) mais brûle malgré tout dans des lampes (seconde relative contraire à la première) impliquant par là une luminosité. Cet entrelacs d'ombres et de lumières, d'opacité et de transparence ne fait pas qu'empêcher toute distinction entre les deux opposés, il va au-delà et sous-tend une égalité de nature et d'apparence basculant alternativement du domaine de l'ombre à celui de la lumière.

²⁴⁷ LA, p. 288.

²⁴⁸ LA, p. 121.

2.2.4. Le miroir

Très proche du thème de la lumière et de la vue, le miroir est un motif récurrent et important dans la poésie talensienne à plusieurs égards : s'il entre dans la problématique essentielle du moi et de son essence²⁴⁹, il se définit aussi paradoxalement par rapport à lui-même. Nous pouvons effectivement lire dès la première ligne du poème *El espacio del poema* :

REFLEJO
(SIN ESPEJO)²⁵⁰

Nous avons donc une dissociation entre le miroir et ce qui le caractérise, le reflet qui se traduit soit par l'existence d'un reflet sans support comme dans l'exemple cité, soit par un miroir qui ne contient aucune luminosité, donc aucun reflet comme dans cet autre extrait du même poème :

Infinitos espejos
reiterando su
opacidad que no
devuelve imagen
sino un aire
fantasma²⁵¹

Le miroir est paradoxal en ce qu'il ne permet plus de voir, mais au contraire il se définit par une qualité qui lui est normalement contraire, l'opacité. Ainsi, le miroir qui selon la doxa est un objet symbolique de la vue par sa capacité à refléter une image grâce à la lumière, vient chez Jenaro Talens prolonger le même paradoxe général de l'œil et du visible : il n'est plus possible de relier de façon stable un objet et la perception de celui-ci car aucun des éléments qui participent à la vision n'est digne de confiance. En effet, l'organe de la perception est une source de transformation et de limite, la lumière ne joue plus son rôle de vecteur en se mêlant à l'obscurité, et le phénomène même du visible devient incertain.

²⁴⁹ Voir sur ce point le chapitre sur les paradoxes du moi.

²⁵⁰ CS, p. 13

²⁵¹ CS, p. 20.

3. Les paradoxes de l'ouïe

3.1. Le son et le silence

Tout comme la vue devenait paradoxale tant par l'acte de percevoir que par le phénomène à percevoir en lui-même via l'absence de séparation nette entre le visible et l'invisible, le sens de l'ouïe est aussi une source de paradoxes dont l'origine non seulement peut être la perception en soi, mais aussi la nature du phénomène à percevoir. En effet, il semble normal pour la doxa que l'on perçoive des sons à travers le sens de l'ouïe, et si à l'inverse on ne perçoit rien, on n'entend rien, c'est qu'il n'y a pas de son, que c'est le silence. En cela le son est le contraire du silence : s'il y a un son émis, le silence disparaît et réciproquement le silence suppose une absence totale de son²⁵².

Or nous trouvons dans les poèmes de Jenaro Talens de nombreuses propositions qui ne respectent pas cette relation contradictoire entre le son et le silence, créant de ce fait des paradoxes dans lesquels il est affirmé l'existence d'un phénomène définissant un son qui ne nie pas nécessairement le silence. Le dernier vers du poème *Deshaciendo con sus manos la luz del alba* en est un exemple :

Ah, el goce de impedir que la voz le traicione,
reconocerse al fin en el informe opaco
de una memoria que no piense
y el eco tenue de ningún sonido.²⁵³

Le paradoxe réside dans le fait que malgré l'absence de son (*ningún sonido*), un son est tout de même perçu, celui de l'écho. Il s'agit de la particularité du phénomène de l'écho qui malgré la disparition de ce qui a émis le son originel, le reproduit suite au réfléchissement des ondes par un obstacle. L'absence d'émission de son pourrait supposer le silence, mais l'écho pourtant persiste.

Mais s'il n'est plus possible de définir le son comme le contraire du silence, le corollaire de ceci est de ne plus pouvoir définir du silence comme du silence :

Muerte que instaura que dispersa muerte
Su silencio borrase
La posibilidad misma del silencio (...) ²⁵⁴

²⁵² Le silence absolu n'existant pas en tant que tel, nous utilisons ici le terme de silence pour désigner ce que l'oreille humaine ne peut entendre de façon naturelle.

²⁵³ *LA*, p. 42.

²⁵⁴ *CS*, p. 200.

Le troisième vers de ce fragment pourrait indiquer que le silence est impossible en ce qu'il est toujours possible de percevoir un son, aussi infime soit-il. C'est-à-dire que la possibilité de silence absolu est un idéal vain : le silence en réalité est un son qu'on ne peut percevoir. Cependant la portée de cette proposition est plus vaste : que le silence se superpose à lui-même et de ce fait s'auto-annule signifie que le silence est différent de lui-même. *A priori* le silence est un, ne peut pas être sous-divisé en catégories particulières, son unique caractéristique étant l'absence de son. Néanmoins le silence de la mort est ici présenté à travers une dissociation paradoxale, créant une sorte de para-silence supérieur qui ne se définirait plus en creux par rapport au son. Par conséquent, si le son n'est plus nécessaire au silence, d'un point de vue doxique, cela revient à nier *la possibilité même du silence*.

Ainsi, la paire contradictoire son/silence n'est pas respectée tant dans son rapport entre chaque pôle (le silence n'est plus le contraire du son, mais l'un peut se concevoir sans nier l'autre), que dans la définition de chacun d'eux (particulièrement le silence n'est pas le silence). Mais au-delà de cet aspect général, l'opposition entre le son et le silence se retrouve dans la poésie talensienne à travers des paires spécifiques comme la musique et le silence, ou la voix et le silence.

3.2. La musique et le silence

Parmi les types de sons mis en relation contradictoire avec le silence nous trouvons de façon répétée celui de la musique²⁵⁵ comme dans cet exemple de *Vidas Paralelas* :

Pero su luz, que en haces paralelos
reproduce el dolor,
funde silencio y música,
el origen y la finalidad
bajo especies confusas de infinito.²⁵⁶

Ainsi, selon cette citation, la musique partage la même nature que le silence : sous l'effet de la lumière qui amène à ne plus distinguer les frontières, les limites entre les

²⁵⁵ La musique est un thème présent dans de nombreux aspects de la poésie talensienne que ce soit de façon explicite ou implicite. Par ailleurs, le souci constant de musicalité dans les poèmes a été relevé par la critique, et même parfois expliqué à partir de la biographie de l'auteur dont le père était musicien dans une fanfare militaire : « (...) Jenaro parecía al principio más interesado por aprender solfeo con el padre a quien, siempre que podía, acompañaba a los ensayos de la banda militar. Nunca olvidará (...) las lecciones de su padre, de quien confiesa haber aprendido la importancia del ritmo y de la medida en la frase musical, algo muy presente en toda su obra poética. », FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, prologue de l'anthologie *Cantos Rodados*, TALENS, Jenaro, Cátedra, Madrid, 2002, p. 18.

²⁵⁶ CS, p. 96.

contraires, le début ne s'oppose plus à la fin²⁵⁷, tout comme la musique ne fait qu'une avec le silence. Cette absence de limites amène alors la notion d'infini.

Notons par ailleurs que la notion de musique peut correspondre aux sons émis par des instruments (« Así como persiste el sonido de la orquesta más allá / de la orquesta... »²⁵⁸), mais peut renvoyer aussi au monde ou au corps comme nous pouvons le lire dans cet extrait de *Coito, ergo sum* :

(...) la música
de un cuerpo que supone su conformidad
con los sonidos que le contradicen
se inscribe en la mudez²⁵⁹

Bien que ce passage demeure en partie obscur, nous pouvons néanmoins y percevoir une relation entre la musique et le corps présentée ici à travers un double paradoxe. Premièrement, la musique ne s'oppose pas au silence puisqu'elle peut s'inscrire dans le mutisme. Deuxièmement, cette musique est paradoxale puisqu'elle ne respecte pas la doxa platonicienne selon laquelle la musique qui est harmonie ne peut se définir par la réunion de contraires. Une musique qui serait faite de sons non harmonieux, de sons contradictoires, ne serait plus qu'une cacophonie - c'est-à-dire étymologiquement, un *mauvais son* - et par conséquent ne serait plus exactement une musique.

3.3. Le silence et la voix

A parler de sonorité en poésie on ne peut faire l'économie du son de la voix poématique. Aussi rencontrons-nous au sein des propositions relevées de nombreux paradoxes mettant en relation contradictoire la voix dans son aspect sonore et le silence. La voix poématique ne va plus effectivement se différencier absolument du silence : la voix, la parole et de façon générale l'ensemble du champ lexical de l'oralité peuvent soit produire du silence (« (...) Es un silencio pronunciado / por multitud de bocas repitiendo / la voz »²⁶⁰) soit produire un son qui n'annule pas le silence (« Suenan palabras a mi alrededor /.../ Pero ninguna borra este silencio »²⁶¹).

²⁵⁷ Pour plus de détails sur les paradoxes de ce type, voir le chapitre sur le temps paradoxal.

²⁵⁸ CS, p. 113.

²⁵⁹ CS, p. 119.

²⁶⁰ CS, p. 66.

²⁶¹ CS, p. 83.

Ce paradoxe du parler silencieux ou du silence parlé trouve chez Jenaro Talens sa représentation dans l'usage récurrent du terme *murmullo* :

no hay silencio, ni voces,
sólo un incómodo murmullo
sin otra consistencia que la voluntad
de callarse²⁶²

Si, comme le disent ces vers du poème *Acotaciones desde el East Bank*, il n'y a ni silence, ni son, que reste-t-il ? Alors que cette perspective est tout à fait inacceptable pour la doxa selon laquelle il faut qu'il y ait quelque chose (soit le silence, soit le son, mais pas l'un et l'autre, et pas non plus ni l'un ni l'autre), le murmure vient dans la poésie talensienne remplir cet entre-deux incertain où le silence n'est pas le silence puisqu'il contient un son, et où par conséquent le son n'est plus du son en ce que l'un n'est plus contradictoire à l'autre. Le murmure devient alors ce qui définit la voix poématique, une voix entre la parole et le mutisme, une voix silencieuse, sonore.

En dernier lieu, les paradoxes sur la voix face au silence permettent d'entrevoir la complexité de la voix poématique talensienne. En effet, outre le fait que cette voix soit un murmure paradoxal, elle a pour caractéristique d'être une et plurielle. Ainsi nous aurons des paradoxes basés sur l'opposition du silence et de :

- la voix du monde et des éléments : « Olvida que existí, murmura el aire silencioso »²⁶³
- la voix des hommes : « Es un silencio pronunciado / por multitud de bocas »²⁶⁴
- la voix de l'autre : « Su mutismo no es muerte, sino el murmullo sordo / de un corazón que ignora cómo latir »²⁶⁵
- la voix du Toi : « tu voz me grita desde su silencio »²⁶⁶

²⁶² LA, p. 121.

²⁶³ LA, p. 249.

²⁶⁴ CS, p. 66.

²⁶⁵ LA, p. 138.

²⁶⁶ LA, p. 118.

Néanmoins, derrière cet éclatement se perçoit continuellement la principale voix, celle du moi poématique. C'est pourquoi pouvons-nous inclure et résumer le paradoxe de la voix et du silence, dans le paradoxe plus vaste du moi poématique²⁶⁷.

4. Les paradoxes du toucher

Les paradoxes du toucher sont beaucoup moins fréquents que ceux de l'ouïe et de la vue précédemment examinés. Toutefois, leur mode de fonctionnement est semblable : il s'agit effectivement de ne plus opposer radicalement le toucher et la sensation du toucher d'une part à l'absence de contact et de sensation de l'autre. Cette neutralisation des contraires amène alors à devoir considérer un état autre de la perception où la sensation du toucher existe au-delà de l'absence ou présence de contact. C'est ce qui amène la voix poématique à énoncer :

(...) mientras hablaba pude aprender que la distancia es la mitad de
estar juntos, pero en el mismo sitio y a la vez, tocar
sin tocarnos²⁶⁸

Cette dissociation paradoxale induit une troisième possibilité en plus des deux pôles contradictoires que sont le contact ou l'absence de contact. D'autres poèmes traduisent ce paradoxe par l'image du poids absent (nous lisons dans *Cuaderno de otoño* : « sintiendo el peso ausente de mi cuerpo »²⁶⁹) et parfois l'expliquent même par le jeu de la mémoire²⁷⁰.

5. Les paradoxes de l'odorat

Le système des paradoxes de l'odorat est tout à fait semblable à celui des paradoxes du toucher : certaines propositions obligent à prendre en compte une situation où la voix poématique perçoit un parfum, une odeur, en dehors de toute présence directe de la source de cette odeur :

(...) mi lenguaje
este sentido corporal que es mi muerte y mi doble

²⁶⁷ Sur ce point, voir le chapitre qui lui y est dédié.

²⁶⁸ *LA*, p. 141.

²⁶⁹ *LA*, p. 159.

²⁷⁰ Voir sur ce point le chapitre sur la perception contradictoire.

/.../
sus trazos ofrecen el perfume de una flor que no existe²⁷¹

Si la fleur n'existe pas, en revanche son parfum est bien perçu par la voix poématique grâce à l'action du langage, qui tout comme la mémoire a la capacité de récréer à l'intérieur du sujet ce qui a disparu à l'extérieur du sujet²⁷².

6. Les paradoxes du mouvement

Bien que le mouvement ne soit pas une perception liée à un sens particulier, nous l'intégrons dans cette partie car les paradoxes formés sur le mouvement induisent non seulement un phénomène de la perception, mais ils se construisent exactement sur le même mode que les paradoxes précédents.

En effet, de même que les paradoxes de la vue portaient du principe contradictoire du visible / invisible, les paradoxes liés à la perception du mouvement se construisent à partir des deux pôles contraires mouvement / immobilité. L'exemple de ces deux vers de *Exilios* est explicite sur ce sujet :

Sombra en su cénit de otra sombra, inmóvil
en tu movilidad, sé que tú no eres tú²⁷³

Dans ce condensé de trois paradoxes, l'association mouvement / immobilité se voit encadré de deux autres dissociations paradoxales, l'une sur l'ombre, l'autre sur le Toi. La contradiction qui nous intéresse ici est l'affirmation que le mouvement contient l'immobilité, ce que la doxa ne reconnaît pas : le sens commun ne saurait affirmer qu'un mouvement peut être immobile, même si c'est en fait le point de départ de la théorie de la relativité développée par Einstein²⁷⁴.

²⁷¹ LA, p. 280.

²⁷² Que la mémoire ait la même capacité de reproduction mentale que le langage est normal en ce que la mémoire n'est constituée que de langage : à la différence de la perception brute qui se passe de mots, la mémoire n'existe que lorsque l'on parvient à dire, à mettre en mots, puisque dans le cas contraire, on a oublié.

²⁷³ LA, p. 167.

²⁷⁴ Sur le problème de la relativité, voir le chapitre sur les paradoxe du temps.

7. Conclusion

Les paradoxes liés à la perception sont donc nombreux et ne se cantonnent pas à un type de cause mais bien au contraire sont présents au sein de l'ensemble des éléments mis en jeu dans le processus de perception. Nous avons effectivement vu que le phénomène même de perception tout comme les sens ne correspondaient pas à l'attente commune. Nous pouvons rencontrer des différences d'importance des six sens de la perception par rapport à leur fréquence d'emploi dans les propositions paradoxales. Ainsi le principal organe semble être l'œil, suivi par le sens de l'ouïe. L'odorat et le toucher pour leur part paraissent plus secondaires, alors que le goût est presque tout à fait exclu²⁷⁵.

Par ailleurs nous avons pu aussi remarquer que ce genre de paradoxe paraît aussi bien se retrouver à l'extérieur qu'à l'intérieur du sujet. Dans le premier cas, cela induit que le monde contient des phénomènes paradoxaux pour la perception doxique, dans le second en revanche, cela implique une perception bouleversée incapable de distinguer les frontières et l'état du monde tels qu'ils sont présentés par la norme, c'est-à-dire par le plus grand nombre.

Néanmoins, que ce soit le monde ou les sens de la voix poématique qui soient paradoxaux, il n'en reste pas moins que c'est toute la représentation du réel qui s'en retrouve remise en cause. Effectivement, le monde ne pouvant être appréhendé ou connu que par l'intermédiaire des sens, les certitudes de base du réel, les postulats ne sont plus dignes de foi, et l'ensemble du réel perd de sa fixité. Dès lors établir la distinction de ce qui est face à ce qui n'est pas, du réel et de la fiction n'est plus possible comme dans la vision doxique.

²⁷⁵ Voir *infra* p. 103.

SECONDE SECTION : MONDE REEL ET MONDE FICTIF

La doxa

L'opinion commune sépare, et met dos à dos la réalité et la fiction. Ainsi, le monde, l'air que nous respirons sont la réalité, alors que Don Quichotte ou le vent gonflant les voiles des bateaux décrits par Baudelaire dans *Le beau navire* sont fictifs, des créations de l'esprit. Le paradigme du réel se relie alors au vrai, à l'existence, quand celui de la fiction se définit par le faux, l'imaginaire ou l'inexistence. Il y a dans la doxa deux mondes opposés, séparés par une frontière franche : si je peux voir et monter sur un bateau, je peux aussi imaginer que je vois et que je monte sur un bateau, mais le premier sera réel et pourra être perçu directement par nos sens, alors que le second ne sera que fictif et nous ne pourrions semble-t-il ni le toucher, ni sentir l'odeur du bois, du camphre et de la mer. Comme toujours avec la doxa, cette perspective apporte de la stabilité, des repères faciles à concevoir et *a priori* applicables avec commodité.

Les para-doxas

Le thème de la fiction et de la réalité est largement abordé non seulement par les paradoxes contenus dans les poèmes, mais aussi au sein du contexte qui entoure les propositions paradoxales des textes. Face à l'imperméabilité entre les deux mondes que veut maintenir la doxa, les paradoxes viennent brouiller la frontière entre le fictif et le réel, les poèmes talensiens allant depuis l'affleurement de la fiction dans la réalité jusqu'à la confusion totale des deux mondes.

Le point de départ de la définition du réel par la doxa reste la perception : le monde est ce que nous percevons²⁷⁶. Or, dans le chapitre précédent, nous avons constaté que la perception talensienne est paradoxale. Dès lors il semble très difficile de maintenir le même schéma de réel que celui énoncé par le sens commun²⁷⁷. Effectivement, les poèmes étudiés présentent une remise en cause de la stabilité du réel doxique via l'expérience d'un réel différent qui ne se base pas sur sa relation contradictoire avec la fiction :

He conocido lugares donde todo es real.²⁷⁸

En affirmant l'existence d'un monde *où tout est réel*, ce vers apertural du poème *Noviembre como hipnosis* sous-entend que le monde commun pour sa part ne contient pas que le réel. Ceci amène deux remarques : premièrement le monde réel basé sur la doxa oublie en quelque sorte une part du réel en le rejetant dans l'irréel, la fiction, (le rêve en est un exemple) ; deuxièmement le monde vécu par le moi poématique ne reconnaît pas la validité de la relation contradictoire réel / fiction. En effet, si tout est réel, c'est que ce que nous entendons d'ordinaire par fiction l'est aussi, neutralisant le système de la doxa basé sur la loi de non-contradiction.

Les paradoxes du réel face à la fiction chez Jenaro Talens ne proposent pas un refus de l'un ou l'autre, mais un refus de leur relation contradictoire soutenue par la doxa : les poèmes abordent un monde qui contient des réalités tout autant que des fictions. Dans ce type d'existence, une expérience peut mélanger alors les deux aspects (réel et fictif), ce que la doxa ne peut accepter que comme une intrusion paradoxale de la fiction dans la réalité.

De manière générale, ce type de paradoxe s'articule autour de deux grandes catégories : les propositions qui abordent la thématique du réel et de la fiction par rapport à leur relation au langage d'abord ; les propositions qui ne sont pas associées au langage

²⁷⁶ Si le primat de la perception est total chez Talens, Domingo Sánchez-Mesa Martínez en rappelle le véritable fonctionnement en l'appliquant à l'œuvre talensienne : « lo que prima no es « lo que hay », siempre susceptible de un intento de descripción imposible, sino « lo que construimos al mirar », « La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 106.

²⁷⁷ Le moi poématique d'ailleurs relève cette différence par l'affirmation d'un monde, d'un *univers différent du monde des hommes* selon l'expression du poème *Imitación de Tu-Fu* : « Ver sólo el desolado paisaje de otoño. / Mientras alguien pregunta por qué el estar aquí, en la montaña azul, / en este mundo, diferente del mundo de los hombres », *CS*, p. 143. Si le premier sens de ces vers renvoie au monde métaphorique de l'ermite, d'un point de vue métapoétique, cette citation peut venir à signifier que le monde du moi n'est plus celui des hommes, c'est-à-dire de la majorité, et que par conséquent, ses lois et sa réalité sont autres.

²⁷⁸ *LA*, p. 112.

ensuite. Effectivement le thème de la parole joue un rôle tout à fait important dans la poésie talensienne, et particulièrement dans la présentation de ce qu'y est le réel, et de ce qu'y est la fiction : le langage commun semble être relié à une perte de réel, alors que la réalité se définit par la présence dans l'instant du corps. Le réel devient alors ce qui est avant ou après le discours, c'est-à-dire soit dans un en-deça langagier (le corps physique), soit dans un au-delà langagier (le corps métapoétique du poème). En somme, c'est une forme d'existence qui s'appuie sur la confusion entre le réel et la fiction et qui trouve sa traduction dans l'expérience d'un monde inexistant.

1. Le corps ou le point de départ du réel et de la fiction

L'accès au réel et à la fiction passe nécessairement chez Jenaro Talens par le moi poématique, et plus particulièrement par le point d'ancrage que constitue son corps et sa perception²⁷⁹. Cet état premier du corps est d'ailleurs revendiqué dans par exemple ce vers de *Salmo Dominical* :

²⁷⁹ L'opposition entre le réel, ce qui est, et la fiction, ce qui n'est pas, revient à concevoir l'existence ou la non existence d'un monde en dehors de l'esprit du sujet. Si la doxa part du principe que le monde existe et qu'il est tel que nous le percevons, alors partant du principe inverse que le monde n'est pas nécessairement tel que nous le percevons, et que, par ailleurs, nous ne pouvons connaître que notre perception, certains courants philosophiques arrivent à la conclusion contraire : le monde n'existe pas. C'est le cas plus particulièrement du philosophe irlandais George Berkeley. Son point de départ est identique à celui des empiristes comme Locke, mais son point d'arrivée est fort différent : ce sera la création de l'idéalisme subjectif qu'il présente dans son ouvrage *Trois dialogues entre Hylas et Philonous* (Flammarion, Paris, 1998). Si donc, tout provient des sens et de l'entendement, il en ressort que rien n'existe en dehors d'un esprit qui perçoit. L'existence dépend alors entièrement d'une perception, c'est-à-dire d'un individu, ce qui revient à dire que l'existence absolue est inconcevable. De ce fait, il faut penser qu'il n'y a pas de matière (et que dire que la matière existe est finalement commettre un abus de langage, puisque nous ne pouvons percevoir réellement que nos idées, et rien d'autre). Par conséquent, même si le monde extérieur peut avoir une réalité en tant que phénomène, il n'en reste pas moins qu'il n'a pas de substance, de matière, qu'il n'existe pas en soi.

Cette idée du monde sans substance peut se rapprocher de ce que la méthode sceptique amène Descartes à envisager dans la première méditation des *Méditations Métaphysiques* : si seule la perception nous est accessible, alors effectivement le monde pourrait n'avoir aucune substance et n'être qu'une illusion provoquée par un malin génie. « Toutefois il y a longtemps que j'ai dans mon esprit une certaine opinion, qu'il y a un Dieu qui peut tout, et par qui j'ai été créé et produit tel que je suis. Or qui me peut avoir assuré que ce Dieu n'ait point fait qu'il n'y ait aucune terre, aucun ciel, aucun corps, aucune étendue, aucune figure, aucune grandeur, aucun lieu, et que néanmoins j'aie les sentiments de toutes ces choses, et que tout cela ne me semble point exister autrement que je le vois ? Et même, comme je juge quelquefois que les autres se méprennent, même dans les choses qu'ils pensent savoir avec le plus de certitude, il se peut faire qu'il ait voulu que je me trompe toutes les fois que je fais l'addition de deux et de trois, ou que je nombre les côtés d'un carré, ou que je juge de quelque chose encore plus facile, si l'on se peut imaginer rien de plus facile que cela. Mais peut-être que Dieu n'a pas voulu que je fusse déçu de la sorte, car il est dit souverainement bon. Toutefois, si cela répugnerait à sa bonté, de m'avoir fait tel que je me trompasse toujours, cela semblerait aussi lui être aucunement contraire de permettre que je me trompe quelquefois, et néanmoins je ne puis douter qu'il ne le permette. [...] Je supposerai donc qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, qui a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux,

pero yo soy también mi cuerpo y existo porque mi cuerpo existe²⁸⁰

L'existence, c'est-à-dire ce qui ouvre au réel, ne peut se passer du corps, ce qui invite à dire que le réel se définit à partir de lui. Néanmoins dans la poésie talensienne, que le corps appartienne au réel ne signifie pas qu'il ne soit réduit qu'au seul réel. Bien au contraire il est tout autant constitué d'irréel :

(...) Un otoño irreal
hunde en mí sus raíces²⁸¹

Nous le voyons, si le moi définit l'existence, le réel, il accueille de la même façon son contraire. Ceci implique donc un type de monde où le réel et la fiction coexistent dans et autour du corps de la voix poématique.

Mais, outre la perception isolée du moi poématique, le corps est aussi le vecteur d'un monde qui ne sépare plus le réel de la fiction par un autre biais fondamental : celui de la relation charnelle avec l'autre. Effectivement, le rapport amoureux qui appartient dans la doxa au champ du réel, de l'expérience, conduit chez Jenaro Talens à l'absence de réalité :

y una batalla oscura seminal
desarrollándose en la confusión
me desliza hasta bordes que no existen²⁸²

Dans le poème *Vita nuova* qui aborde le désir et plus spécifiquement le désir sexuel du moi poématique, ces trois vers cités montrent le glissement de l'existence jusqu'aux frontières de l'inexistence, c'est-à-dire de ce qui définit le réel jusqu'à son contraire. L'acte charnel est ainsi un autre mode de perception d'un monde dont la réalité contient aussi une part de fiction.

point de chair, point de sang, comme n'ayant aucuns sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses. Je demeurerai obstinément attaché à cette pensée; et si, par ce moyen, il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connaissance d'aucune vérité, à tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement. C'est pourquoi je prendrai garde soigneusement de ne point recevoir en ma croyance aucune fausseté, et préparerai si bien mon esprit à toutes les ruses de ce grand trompeur, que, pour puissant et rusé qu'il soit, il ne me pourra jamais rien imposer. » DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Flammarion, Paris, 1990.

Descartes néanmoins réfute cette perspective en ce que si ce mauvais génie peut me faire croire que le monde est une illusion, il faut pour cela que moi, je sois, j'existe, ce qui implique une existence, un monde.

²⁸⁰ CS, p. 214.

²⁸¹ LA, p. 301.

²⁸² CS, p. 189.

2. Le langage commun ou la perte du réel

Si le corps était l'accès à un monde mêlant réel et fiction, le langage en revanche semble bloquer cette perception directe²⁸³. Effectivement, les poèmes étudiés affirment à plusieurs reprises ce processus de perte du réel que provoque le langage²⁸⁴. Plus qu'un outil qui permet d'y accéder comme le veut la doxa, le langage est ici un obstacle à l'appréhension du réel comme le signale par exemple cette citation de *El bosque de los suicidas* :

Esa imagen tan sólo, que ahuyente realidad. Construir
sin palabras (las palabras ocultan lo que el silencio
intenta desvelar).²⁸⁵

Selon la voix poématique, les paroles sont autant de voiles à la perception directe du réel et font croire de ce fait à une 'fausse' réalité qu'il faut bannir²⁸⁶. Le langage mène alors à

²⁸³ Jenaro Talens résume la relation entre le réel et le langage et les écarts que cela suppose dans son entretien avec Susana Díaz : « he hablado a menudo de la diferencia entre « lo real » y « la realidad » (...). Es cierto que lo que conocemos como « realidad » es impensable fuera de los dispositivos que nos permiten pensar, es decir, fuera de su formulación verbal ; sin embargo hay cosas que sentimos y experimentamos (...) antes de saber cómo demonios verbalizarlas. No me refiero sólo a las experiencias físicas (...) sino a muchas otras cosas que pasan y existen. (...) Cuando digo que hay cosas que « experimentamos » antes de « verbalizarlas », no digo que esas cosas no sean lenguaje, sino que no son un lenguaje verbal, y esa distinción, semióticamente hablando, es importante. Todo es lenguaje (en términos semióticos), pero el modelo primario para establecer las relaciones sistémicas proviene del lenguaje verbal (...), de ahí que las experiencias sean diferentes (en cuanto pensadas y entendidas) según se parta de un modelo u otro. (...) Siempre he utilizado la noción de « real » en un sentido psicoanalítico, como aquello que no tiene acceso al lenguaje, ese « no sé qué que queda balbuciendo » y que, por tanto, no se puede nombrar. » *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 96-97.

²⁸⁴ Nous trouvons le même type de réfutation de l'existence objective du monde chez un psychiatre américain contemporain, Paul Watzlawick. Pour ce professeur spécialiste de psychiatrie à l'université de Stanford et chef de file de l'école de Palo-Alto qui fait la promotion de ce qu'ils nomment la nouvelle communication, le réel n'est que la résultante de l'interprétation de ce que nous percevons et de ce qui nous est donné à connaître par le discours d'autrui. En cela, la réalité se construit par et à travers la communication, ce qui revient à dire que ce n'est qu'un ensemble de compromis et d'aveuglements réciproques à travers quoi passe l'information. Dans plusieurs essais, dont notamment *La réalité de la réalité*, il démonte les multiples réalités admises par la doxa en n'y voyant que l'interaction des projections de chaque individu. Dans cette perspective, le réel est intimement lié au langage, ce qui n'est pas sans intérêt au sein d'une analyse portant sur un sujet entièrement langagier tel que la voix poématique. Voir WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité : confusion, désinformation, communication*, Seuil, Points Essais, 1984 ; mais aussi du même auteur *L'invention de la réalité*, Seuil, Points Essais, 1985.

²⁸⁵ CS, p. 152.

²⁸⁶ Cette fonction coercitive et réductrice du langage qu'il faut rejeter puisqu'elle masque le réel est largement commentée par la critique. Nous en voulons pour exemple le résumé qu'en fait José Luis Ángeles : « Hasta ahora, la experiencia enseña que suele hacerse en aras de conceptos como *naturalidad*, *verosimilitud*, *espontaneidad* o incluso *sentido común*. Son conceptos destinados, pues, a ocultar la diferencia entre la realidad y el discurso sobre la realidad, transponible en términos de praxis y pensamiento, cuyo desajuste es, precisamente, lo que se entiende por alienación. », « La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas claves de lectura a la producción de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 22. Remarquons par ailleurs l'allusion faite au « *sentido común* » qui renvoie directement au cœur de notre sujet, à savoir : la poésie talensienne comme discours para-doxal.

l'inexistence et non au réel puisqu'il ne fait que reproduire, recréer mentalement dans un discours discursif un événement réel perçu de façon instantané :

que las colinas, la vastedad del silencio y de los árboles,
a cuyos pies las pitas languidecen,
no son colinas ya, ni silencio, ni árboles,
sino pequeños altos sobre los promontorios
del pensamiento, bruma
que la norma recubre, y es lenguaje.²⁸⁷

Le paysage décrit dans cet extrait du poème *Ceremonias* est immédiatement nié : les collines et les arbres n'existent pas réellement, elles n'ont qu'une existence langagière coupée du réel. Nous retrouvons là la distinction linguistique fondamentale entre le référent inscrit dans la réalité et le signe linguistique composé du signifiant/signifié qui est inscrit dans le langage²⁸⁸. Ce rejet du réel qu'induit le langage revêt de plus dans le poème talensien un caractère spécifique : le langage est en effet associé à la norme, c'est-à-dire à une idée d'organisation fixe (la syntaxe principalement, mais aussi les relations paradigmatiques) qui est le propre du langage. Or si le réel n'est pas le langage, alors cette citation laisse entendre que ce réel ne partage pas nécessairement la norme, la fixité langagière. En cela le langage ne peut pas tant constituer un élément du réel qu'un obstacle au réel parce qu'il traduit dans une organisation fixe et discursive un événement mouvant et instantané²⁸⁹.

Que le langage soit définitivement coupé du réel par cette différence de nature entre le référent et le signe linguistique se perçoit donc chez Jenaro Talens par le carcan de la fixité normative ainsi que par la linéarité du langage. Or ce dernier point amène à rejeter dans le champ de l'inexistence des notions prises comme réelles par la doxa, à savoir l'histoire, la mémoire, et de façon générale le temps²⁹⁰. Ce rejet d'existence réelle est exprimé explicitement dans la troisième et quatrième partie du poème *Faro Sacratif* :

Toda historia es ficción.

²⁸⁷ CS, p. 88.

²⁸⁸ Cette notion aujourd'hui tout à fait commune a été proposée par Emile Benveniste qui, reprenant les études de Saussure, ne voit plus l'arbitraire du signe linguistique dans sa relation entre le signifiant et le signifié, mais entre ce couple signifiant/signifié et le réel, c'est-à-dire le référent : « Entre le signifiant et le signifié, le lien n'est pas arbitraire ; au contraire, il est *nécessaire*. (...) Ce qui est arbitraire, c'est que tel signe, et non tel autre, soit appliqué à tel élément de la réalité, et non à tel autre », Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, nrf, Paris, 1966, pp. 51-52. Le divorce entre le réel et le langage est alors sans équivoque possible.

²⁸⁹ René Jara le relève de la même façon : « la desconfianza de Talens en la estabilidad del referente o en la presencia fantasmática de una red de sentido estable y precisa, una especie de supercódigo que organice la significación de los códigos más inmediatos. », *La modernidad en litigio*, Sevilla, Alflar, 1989, p. 11.

²⁹⁰ Pour plus de précisions sur les paradoxes du temps, voir le chapitre dédié à ce sujet.

Y más aún : sólo como ficción la historia existe.
Porque no hay tiempo, sino realidad
que acomoda la luz en memoria²⁹¹

Ninguna flor persiste,
y, sin embargo, todas son,
pues que jamás acecha la caducidad
en el presente inmóvil
del existir, hasta que la memoria
los hechos reinventa y unifica.
Que el transcurso y el orden,
su sucesividad,
son materia simbólica,
y al final sólo queda
no el tiempo : su ficción²⁹²

L'existence dans le réel n'est valable dans cette perspective que dans l'instant présent, si bien que tout acte ou pensée basée sur la mémoire provoque l'abandon du réel. De ce fait l'histoire qui n'est constituée que d'un retour sur le passé, revient nécessairement à abandonner l'instant présent, donc le réel. De la même manière le temps doxique défini par les trois époques du passé, du présent et de l'avenir n'a aucune existence, puisque le réel ne peut admettre que l'instant présent. Enfin, ce rejet du temps, de l'histoire ou de la mémoire qui ne sont que *réinvention et unification* artificielles et subjectives de *faits* est intimement lié au langage puisque la mémoire se construit sur la linéarité, sur la *successivité* du langage. En résumé, si le langage est perte de réel, la mémoire et ce qu'elle implique (l'histoire) le sera aussi puisque la mémoire est langage²⁹³.

Interdire la dimension de réel au temps et à l'histoire implique bien des conséquences, et particulièrement sur l'existence du début et de la fin, c'est-à-dire de la naissance, de la vie et de la mort. Cela se retrouve donc naturellement dans les poèmes étudiés comme dans cet exemple qui clôt *Interdum juvat insanire*²⁹⁴ :

²⁹¹ CS, p. 78.

²⁹² CS, p. 79.

²⁹³ Là encore René Jara est très clair sur la différence entre histoire et réel : « La historia no tiene acceso a lo real, pues, inversamente, lo real no tiene acceso al lenguaje que constituye la historia : lo real se halla, constituido por la imprecisión. La imposibilidad de la historia radica en su exclusión de la muerte, en su irresponsable consagración de la vida con características de totalidad y clausura. », *La modernidad en litigio*, Sevilla, Alfar, 1989, p. 45.

²⁹⁴ Le titre de ce poème dans l'anthologie qui nous sert de référence (*Cenizas de sentido*) est *interdum juvat insanine* (tant à la page 116 en haut du poème qu'à la page 237 dans la table des matières finale), ce qui est une erreur. Effectivement il faut lire *insanire*, c'est-à-dire l'infinitif qui joue dans cette proposition le rôle de sujet du verbe *juvat*. Par ailleurs ce titre est une citation d'un poème écrit en latin dans une lettre de Strinberg datée du 12 décembre 1888 envoyée à Nietzsche, lettre dans laquelle la forme *insanire* est respectée. Remarquons enfin que cette coquille est corrigée dans d'autres anthologies postérieures comme par exemple dans *Cantos Rodados*,

La renuncia a un lenguaje que nos retardara
descubre la impostura de morir.²⁹⁵

Là encore le langage est lié à l'imposture, au faux, à la fiction, et amène à ne plus considérer la mort comme un élément du réel. Cette négation est en soi un paradoxe, c'est-à-dire un point de vue inacceptable pour la doxa qui considère la mort comme la quasi seule certitude de l'homme, c'est-à-dire comme le seul élément réel sur lequel il peut s'appuyer.

Nous le voyons donc à travers cette série de paradoxes, la poésie talensienne n'exclut pas la fiction en soi, mais fait basculer des éléments que la doxa intègre au réel dans le champ de la fiction. Ainsi tout ce qui est lié au langage (la mémoire donc) ne peut appartenir à la réalité puisque ce n'est qu'une recreation mentale, linguistique. Néanmoins, la voix poématique distingue un type de discours qui ne provoque pas cette perte du réel : le discours poétique.

3. Le langage poétique ou le retour au réel

La distinction entre deux types de langage différents est nettement explicitée dans cet extrait :

Hay una música de las palabras
y unas palabras cuya música se prefiera ignorar.
Y su engarce no excluye la sustitución
de una verdad por otras. Antes bien
en él está su origen. Que en el acto poético
no hay fijeza ni norma
sino arbitrariedad resuelta en armonía.²⁹⁶

Les mots peuvent donc produire une musique harmonieuse, ou à l'inverse être dissonants. La voix poématique fait alors une différence entre *l'acte poétique* et ce qu'il nomme dans un autre poème le *langage vulgaire*²⁹⁷. Nous avons donc un matériau de base connoté très négativement puisqu'il est discordant, qu'il est vulgaire et qu'il provoque la perte

Cátedra, Madrid, 2002. Nous choisissons pour notre part de respecter la grammaire latine et la correction effectuée par la suite.

²⁹⁵ CS, p. 117.

²⁹⁶ CS, p. 90.

²⁹⁷ « Construyo mi horizonte sobre la superficie de un lenguaje vulgar / con palabras vulgares / de un hombre que no existe, / aunque su lengua paladee / a la raíz misma de lo real. » CS, p. 144.

du réel ; à l'inverse, il existe un langage connoté positivement qui sera l'acte poétique défini par l'harmonie de sa musique.

Toutefois ces deux langages ne sont pas intrinsèquement différents. Le point de départ reste nécessairement le langage ordinaire, vulgaire, mais pour atteindre la parole poétique il faudra abandonner la superficialité, c'est-à-dire ne plus reconnaître la norme, la fixité du langage commun. D'un point de vue doxique, cette attitude revêt un caractère paradoxal puisque pour le plus grand nombre la poésie est ressentie comme un langage aux formes normées et fixes bien plus rigides. N'entendons-nous pas encore parfois des définitions naïves du poème à partir du nombre de syllabes et de la forme classique, la rime, malgré la révolution du vers libre et l'éclatement du poème classique initiées au XX^{ème} siècle ?²⁹⁸ Ainsi ancrer l'acte poétique dans l'arbitraire semble pour la doxa une approche fort peu poétique²⁹⁹.

Or l'obstacle principal du langage commun pour accéder au réel était la norme et la fixité. Dès lors que l'on s'en dégage, il semble cohérent de retrouver une part de réel dans ce nouveau type de langage plus libre et plus souple. On trouve ainsi une sorte de retour au réel par le biais du poème comme dans cet exemple de *El lugar del síntoma* :

Este poema añade a mi vocabulario
palabras que olvidé contra la sombra,
me señala caminos que jamás transité
porque hay siempre algo nuevo para ser nombrado,
palabras vagabundas donde yacer con ella,
donde el tiempo de un cuerpo es más real.³⁰⁰

Le poème se termine par un regard métopoétique sur l'apport de l'écriture poétique à la voix. Or l'effet final est celui du gain de réalité : le poème, malgré sa nature langagière qui le sépare du réel et du moment présent, parvient à un *temps plus réel*. Cela laisse entendre que l'acte poétique est non seulement plus proche du réel que le langage vulgaire, mais peut-être aussi que la perception habituelle du monde. Le poème serait alors l'accès à un réel « supérieur », qui engloberait et le réel habituellement connu et ce qui est généralement appelé la fiction³⁰¹.

²⁹⁸ Nous prenons pour exemple la définition que font les enfants de la poésie. Il est évident que pour les spécialistes, la poésie est un langage d'une bien plus grande liberté au-delà de toutes les contraintes formelles puisqu'elle mène à de nouveaux rapports paradigmatiques.

²⁹⁹ Sur les rapports dans l'œuvre de Jenaro Talens entre le paradoxe et la spécificité de l'écriture poétique, voir la troisième partie.

³⁰⁰ *LA*, p. 170.

³⁰¹ La résolution du conflit entre réel et langage est donnée par Jenaro Talens (cf. *infra*, p. 135 note 277) : en distinguant un réel prélangagier d'une réalité langagière, le poète définit deux niveaux d'expérience et de signifiante. Les critiques reprennent cette distinction et l'appliquent à sa poésie qui serait une tentative de

Dans cette perspective le poème devient un espace de l'entre-deux où se mêlent réalité et fiction comme dans ces vers de *Aqualung* :

y en esta habitación que inunda su vacío compruebo mi fluir
en las sílabas intencionadamente oscuras de un monólogo extinto
la música que producen las cosas al ser pensadas
como un sonido como un dolor que el sonido articula
mientras mi lengua paladea la irrealidad de lo real³⁰²

Nous trouvons ici le même fonctionnement d'un discours qui ne respecte plus les règles habituelles de la langue (et par conséquent peut être ressenti comme *obscur* dans le cadre d'une compréhension normée), mais qui se relie alors à la musique et mène en dernier lieu à inscrire le corps de la voix poématique dans un état paradoxal où le réel ne suppose plus le rejet de l'irréel comme son contradictoire : à l'inverse il est possible de toucher cet irréel qui est un élément du réel.

Cette présence de la fiction à l'intérieur du réel n'est pas que le signe d'un non respect de la loi de contradiction soutenue par la doxa : ce paradoxe de départ entre le réel et la fiction a pour corollaire la réunion de ce qui existe et ce qui n'existe pas, de ce qui a été vécu empiriquement et ce qui n'a pas été vécu, de la mémoire et de l'ignorance. Cet état d'irréalité réelle ou de réalité irréelle est énoncé à de nombreuses reprises dans les poèmes talensiens. Nous l'appelons le monde inexistant.

4. Le souvenir empirique non vécu ou le monde inexistant

La neutralisation du rapport contradictoire entre réel et fiction amène à concevoir un monde qui contient aussi bien l'existence que l'inexistence, c'est-à-dire ce qui relève de

réunion des deux modes de signification. Teresa Garbí reprend par exemple l'analyse de Mas y Ramos : « Miguel Mas y Juan Luis Ramos insistieron también en la idea de que el discurso poético de Talens parece distinguir dos tipos de realidad : a) una natural, existencial, marcada por el paso del tiempo y condicionada por el lenguaje, y b) otra generada por el lenguaje poético », « Sobre *El sueño del origen y la muerte* de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 293-294. Sergio Sevilla pour sa part le résume ainsi : « En la obra de Jenaro Talens, « lo real » es lo que tiene efectos sobre el lenguaje sin que el lenguaje llegue a expresarlo, y ha de distinguirse de « la realidad », que está estructurada como lenguaje. (...) Hay pues dos tareas a las que contribuye la poesía : 1) la de intentar (...) dar materialidad lingüística a lo real inexpresable ; y 2) intentar cambiar la realidad intentando modificar, por la construcción poética, la forma habitual en que el lenguaje la configura », « Jenaro Talens : el estilo como política », in *El techo es la intemperie*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Visor Libros, 2007, p. 157. La « construction poétique » dont parle Sergio Sevilla est ce que nous nommons « l'axe poétique » : inhérent au langage qui en est constitué conjointement avec les axes syntagmatique et paradigmatique, il se révèle avec le plus de force dans l'écriture poétique. Sur ce point, voir l'introduction générale et la troisième partie.

³⁰² CS, p. 112.

l'expérience empirique d'une part, et ce qui est imaginé, rêvé ou même inconnu de l'autre. Le poème *Acotaciones desde el East Bank* aborde ce point et ses conséquences paradoxales :

Sé también de lugares donde nada existe,
o, quizá más preciso, donde existe nada;
no hay silencio, ni voces,
sólo un incómodo murmullo
sin otra consistencia que la voluntad
de callarse ; no hay
vacío, ni volumen. Está lleno de
una nada de sombras. Su esplendor opaco
finge un destello que no brilla, que
arde en las lámparas de aceite.
Siempre están encendidas
y no dan luz, simulan
una luz que no es eco,
que nadie escucha ni refleja en nadie,
quiero decir, la luz original,
la que una vez canté mirando las montañas
de mi niñez, una ciudad al sur,
con una nieve parecida a ésta
que hoy contemplo caer
sobre los árboles sin hojas y el asfalto en flor,
en un paisaje ajeno que perdió su sentido,
(tal vez fue su sentido no tener sentido,
o improvisarlo sólo para mí.
En aquel tiempo dije que mi pensamiento
era un fiel servidor de la mirada.
Hoy me retracto. El esplendor del mar,
la nada que es el mar, fue mera superficie,
y no es tu imagen lo que en ella vi,
sino mi propio sueño impenetrable.³⁰³

Les deux premiers vers précisent clairement la nature du monde du moi poématique : c'est un endroit où le *néant* peut exister, ce qui n'est pas envisageable pour la doxa selon laquelle il faut nécessairement qu'il y ait quelque chose³⁰⁴. Or puisque le néant renvoie à l'inexistence, à l'irréalité, il en ressort que ce monde est intrinsèquement paradoxal. Si le cœur, *l'origine* de ce monde est tant l'existence que l'inexistence, le réel que le contraire du réel, c'est en toute logique que le paradoxe en sera une expression naturelle. Ainsi, le poème

³⁰³ LA, p. 121.

³⁰⁴ Ces deux vers d'ouverture sont à rapprocher du premier vers de *Noviembre como hipnosis* que nous citons en début de ce chapitre (voir infra p. 129) en ce qu'ils expriment le même dépassement d'un réel réducteur qui rejette la fiction : dans les deux poèmes la voix poématique fait l'expérience de *lieux* où soit *tout est réel*, soit *le néant existe*. Dans les deux cas l'idée semble être que ces lieux sont des mondes totalisants où le plein côtoie le vide, le réel se fond avec la fiction.

développe par la suite une sorte de paradoxe filé qui passe de la dualité son/silence à celle de la lumière et de l'obscurité en ne respectant plus leur rapport *a priori* contradictoire.

Un autre type d'expression de ce monde impossible, de ce monde absent est l'usage répété chez Jenaro Talens du non-lieu³⁰⁵, de l'espace vide comme dans ces deux vers de l'avant dernière section de *Territorios* :

un no lugar señala los despojos
en la mansión del labio³⁰⁶

Non seulement l'absence d'espace, le néant est un état difficilement acceptable pour le plus grand nombre, mais définir un non espace au sein d'un espace concret est pour la doxa une vue de l'esprit tout à fait irréaliste et illogique. Effectivement, un espace ne peut absolument pas contenir en lui-même une absence d'espace. C'est en cela que décrire une absence de lieu sur des lèvres est un double paradoxe : parce que le vide, l'absence n'est pas ressenti comme existant d'abord, parce que si un élément concret, un espace est appréhendé il suppose le rejet nécessaire de tout vide ensuite.

Un troisième aspect du monde inexistant est l'intrusion dans le réel de la voix poématique d'éléments ou d'événements qui ne font partie de ce réel parce que soit ils sont imaginés, fictifs, soit parce qu'ils n'existent pas. Le court poème *Ella, es decir, lo otro* en est un bon exemple :

La escena, tú y un árbol que no existe,
una vieja de negro que vuelve del mercado,
la historia interminable del serial de las cinco,
cuanto asumo al negarme sin melancolía
de espaldas a un principio (no un origen) que
hoy me define y me da nombre, yo,
el barrio gris al pie de la colina,
diferente a todos los soles que nunca conocí.³⁰⁷

Outre les problèmes sur le moi que présente le poème, le premier et les derniers vers abordent explicitement le paradoxe de la non-existence insérée dans l'existence. La

³⁰⁵ La notion d'espace vide a déjà été abordée d'un point de vue logique pendant la présentation des paradoxes in *abstentia*, cf. *infra*, p. 56.

³⁰⁶ *LA*, p. 272.

³⁰⁷ *LA*, p. 51.

comparaison finale est paradoxale en ce qu'il semble absurde, impossible de comparer un paysage perçu dans l'instant à un autre élément que l'on ne connaît pas. Néanmoins, la voix poématique semble avoir la capacité déroutante d'intégrer dans sa réalité empirique des événements qu'elle ignore, c'est-à-dire dont elle n'a pas fait l'expérience³⁰⁸. La fiction, ce qui n'est pas connu, ce qui ne peut en rien appartenir au réel selon la doxa est pourtant présent et existant dans le monde du moi poématique.

5. Conclusion

Dans la poésie talensienne, le monde appréhendé ne sépare plus le réel de son contraire la fiction. Il y a donc une sorte de réalité supérieure constituée dans un même temps et dans un même espace aussi bien de l'existence que de l'absence d'existence. Cet état paradoxal est accessible principalement par le corps à travers la perception, mais aussi par le biais de la relation charnelle. Cependant, les poèmes définissent aussi un état qui n'appartient définitivement pas au réel, le langage. En effet, le langage en est exclu puisqu'il n'appartient pas à l'instant présent, et que de plus il impose une norme fixe dans laquelle le réel ne peut contenir.

Ce rejet du langage peut revêtir un aspect tout à fait paradoxal dans une œuvre poétique. En effet, ici tout est langage, discours, mots : le poème, la voix, les sujets ne sont que des éléments inscrits dans un discours et ne doivent leur existence qu'au langage. Cela reviendrait alors à rejeter tout ce discours dans le faux, dans un monde qui n'est pas le réel. Malgré l'effort de récupération de réel fourni par la parole poétique énoncé dans les poèmes, l'ambiguïté persiste : si la poésie crée sa propre réalité langagière, celle-ci n'en est pas moins instable, difficilement saisissable et ne s'instaure pas comme une solution, ni comme un système explicatif. Au contraire, elle s'exprimera volontiers par le doute, la confusion, ou le paradoxe. Le réel des poèmes n'est pas celui de la doxa, mais il ne pourra se définir que dans le mouvement incessant qu'implique le paradoxe, c'est-à-dire que ce réel reste toujours à redécouvrir : tout comme la doxa vise à fixer un réel stable, le langage fige le réel au sein d'un discours. A l'inverse, le paradoxe oblige à un mouvement réflexif, interdit la fixité et rejoint dans cette perspective l'acte de lecture qui est l'actualisation dans le présent du lecteur

³⁰⁸ Cet aspect renvoie aux paradoxes du moi poématique : en effet une de ses caractéristiques essentielles étant l'éclatement, un des ses paradoxes peut consister à retrouver dans la voix des éléments tels que des souvenirs ou des expériences qui ne lui sont pas propres. Sur ce point, voir le chapitre consacré aux paradoxes du moi.

du texte. La lecture est donc toujours présente, particulière à chaque lecteur et à chaque moment de lecture. C'est pourquoi le paradoxe et la réception du poème renvoient au mouvement.

Ainsi, s'il n'y a aucune substance réelle, à quoi se rattacher alors ? Face au vertige que cela peut provoquer, même le temps et le moi qui constituent deux piliers de stabilité pour la doxa, paraissent pouvoir vaciller.

II – Les paradoxes du temps

La doxa

Quoi de plus certain et essentiel que le temps ? Voilà pour la doxa, une notion absolue, définitive, sur laquelle des certitudes et une grande stabilité sécurisantes peuvent se construire. Le temps est alors ce qui est immuable, quelque chose de linéaire et qui avance sans cesse, à la base de tout. L'ordre du passé, du présent et du futur est toujours respecté, sans aucun saut ou quelconque ellipse : le temps ne peut se remonter, ni se rallonger, s'arrêter, ou oublier un instant. Le temps est un dans son absolue continuité.

Les para-doxas

La question du temps si simple en apparence dans la doxa est finalement une notion dont l'approche est en définitive fort délicate. Car si le temps semble certain et évident, son essence est presque indéfinissable, ce que Saint Augustin traduit par sa célèbre phrase : « Qu'est-ce que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais que je veuille l'expliquer à la demande, je ne le sais pas ! »³⁰⁹.

Nous allons voir que le paradoxe énoncé par Saint Augustin trouve un écho dans les poèmes talensiens. Cependant, avant de présenter le temps poématique et ses caractéristiques paradoxales, il convient de rappeler un point déjà abordé dans la première partie de ce travail³¹⁰. Dans une perspective logique et syntaxique, le paradoxe surgit à partir de la négation ou du refus de la loi de non-contradiction et de celle du tiers exclu. Or le paradoxe

³⁰⁹ Nous retrouvons d'ailleurs cette citation des *Confessions* de Saint Augustin dans la cinquième et dernière partie du poème *Monólogos*, mais détournée puisque le sujet de l'interrogation n'est plus le temps, mais l'amour : « ¿Qué es el amor ? Lo sé si no me lo / preguntan, si me le preguntan, no / lo sé », *LA*, p. 252.

³¹⁰ Voir la première partie et plus particulièrement la présentation du fonctionnement des parallélismes, p. 143.

qui consiste à affirmer un état qui se définit tant par une caractéristique que par la caractéristique contraire suppose une concomitance temporelle : cela demande d'accepter finalement dans le même temps un état et son contraire. Ainsi le fonctionnement même de nombreux paradoxes s'appuie au départ sur une entorse liée au temps puisque c'est la simultanéité des contraires qui est inacceptable pour la doxa.

Le temps est donc un élément de base du paradoxe. Néanmoins, au-delà de cet aspect, les poèmes en avancent une conception différente : le temps n'est pas seulement le point de départ de paradoxes, il est un paradoxe en lui-même.

1. Un autre temps

Le premier pas vers une remise en cause du temps établi par la doxa est d'amener à concevoir l'existence d'un autre temps différent. Des poèmes d'ailleurs l'affirment de façon très claire comme cet exemple de *Inscripciones* :

Vuelvo así, desde un tiempo
que está fuera del tiempo ;³¹¹

Ces deux vers différencient sans équivoque possible deux temps séparés entre lesquels transite la voix poématique. Signifier qu'il existe un temps *hors du temps* est en soi un paradoxe puisque cela revient à nier une tautologie. Cette dissociation force à établir l'existence d'un temps autre, d'un temps différent, c'est-à-dire qui n'a pas les mêmes caractéristiques que le temps doxique connu. Toutefois, son existence en dehors de ce qui est habituellement connu en fait un temps difficile à approcher puisqu'il suppose de s'extraire d'une notion très enracinée dans la doxa. Cela lui vaut d'être défini comme *secret* dans le poème *Pequeñas reurrecciones de cada día* :

Hay un tiempo secreto para caer y abrirse :
flores que separadas mueren y nacen a la vez.³¹²

Nous retrouvons ici la même affirmation de l'existence d'un autre temps différent. Or, dans cet exemple, outre son aspect secret, caché, ce temps a pour caractéristique propre de rendre possible la simultanéité des contraires, c'est-à-dire qu'il permet l'émergence des

³¹¹ LA, p. 161.

³¹² LA, p. 94.

paradoxes comme nous le disions précédemment. Effectivement, le temps est ici paradoxal parce qu'il permet à la fois et dans le même instant la mort et la naissance.

Afin que la simultanéité paradoxale des contraires soit possible, le temps secret ne fonctionne pas à partir de la même loi que celle qui dirige le temps doxique. Alors que ce dernier se base sur la continuité et une marche perpétuelle nécessairement dans le même sens qui confère une grande certitude (la durée d'une seconde est immuable et une seconde se verra toujours suivie de la seconde suivante dans un déterminisme absolu), le temps des poèmes se définit bien autrement selon la première phrase de *L'estrategia de l'alba* :

La llei del temps era l'atzar.³¹³

Que le hasard soit la loi du temps provoque l'éclatement total de la vision doxique du temps : la certitude n'est plus de mise, ni la continuité. Le temps devient alors une notion mouvante et tout à fait instable, quasi capricieuse voire chaotique sur laquelle il est bien difficile de s'appuyer pour organiser une logique. Les conséquences de cette loi première du temps paradoxal sont nombreuses et remettent en cause toutes les caractéristiques généralement admises du temps.

2. Les caractéristiques du temps paradoxal

2.1. Le refus de la linéarité continue

A l'inverse du temps doxique, le temps des poèmes ne se définit pas nécessairement par une linéarité continue, à sens unique et de périodicité immuable. Effectivement, nous trouvons chez Jenaro Talens d'autres possibilités dans le déroulement du temps. La première consiste à considérer que le temps peut s'arrêter :

Tras de las altas tapias,
en las afueras de la ciudad, el tiempo
se ha detenido al fin.³¹⁴

L'arrêt du temps est en soi une vision impossible à accepter pour la doxa, car même si la mort peut être considérée comme un arrêt, ce sera celui d'une existence, et non du temps

³¹³ LA, p. 198.

³¹⁴ CS, p. 53.

lui-même. La deuxième caractéristique paradoxale du temps poématique dans le cadre de la linéarité est la possibilité d'aller dans le sens inverse à celui prescrit par la doxa :

Con tristeza las horas
inician el retorno
hacia el ocaso. (...) ³¹⁵

L'idée du retour du temps vers un avant, c'est-à-dire d'aller à rebours, si elle est largement répandue dans de nombreux récits fantastiques, n'en reste pas moins une caractéristique temporelle sentie comme absolument et définitivement fautive dans le cadre du réel. L'affirmer constitue donc une absurdité, ou dans certains cas la création d'un monde de science fiction.

Le troisième aspect du temps paradoxal revient à entrevoir que la continuité n'est pas une donnée absolue, et qu'elle peut ainsi être brisée :

... Atardecer, cuando un compás omite un tiempo
y luego otro, uno a uno (...) ³¹⁶

L'image de la mesure musicale à laquelle il manque un temps peut amener à penser que la norme souhaitée n'est pas respectée. Il y a ainsi une sorte de trou temporel qui ne peut être comblé. Si la pause et le temps à rebours sont des aspects facilement imaginables pour le plus grand nombre, en revanche dire et même imaginer que le temps contient des ellipses est beaucoup plus difficile ³¹⁷.

2.2. Superposition et confusion des trois époques

Selon la doxa, les trois époques, passé, présent et futur doivent conserver cet ordre et ne peuvent pas se chevaucher : le passé est irrémédiablement séparé du présent tout comme le futur lui est inaccessible. Or les poèmes proposent des cas de superposition du passé et du

³¹⁵ CS, p. 45.

³¹⁶ CS, p. 122.

³¹⁷ Ces trois entorses aux caractéristiques habituelles du temps que sont sa linéarité, sa continuité et son sens unique ne sont pas sans rappeler l'usage de la temporalité dans les récits : en plus du déroulement normal du temps, le flash back, l'ellipse et la pause appartiennent à des modalités d'écriture bien connues visant à construire l'effet voulu dans le récit. La différence néanmoins que nous trouvons ici est que ces trois aspects dépassent les simples modalités d'écriture et participent pleinement au monde qu'expérimente la voix poématique. Alors que par exemple, dans le cas le plus courant l'ellipse est un outil d'écriture, il est dans les poèmes étudiés une instance éprouvée empiriquement par le sujet des poèmes. En cela, il constitue un paradoxe du temps.

présent : certains textes effectivement rendent concomitants un instant ancré dans le passé avec un moment présent. Cette superposition des deux époques peut se faire dans les deux sens, à savoir un retour du présent dans le passé, ou une émergence du passé dans le présent.

Le poème *La mirada en la piedra* donne un exemple de superposition temporelle du passé vers le présent :

(...) en los ojos,
es la luz un reflejo
de los ojos pasados
cuya mirada antigua la nuestra sustituye.³¹⁸

Le paradoxe consiste ici à superposer un regard présent par un autre inscrit dans le passé. Cette substitution qu'affirme le poème provoque une rencontre passé / présent qui ne respecte plus la séparation doxique des trois époques³¹⁹. Remarquons cependant qu'aucune superposition ne met en jeu le futur. En cela la superposition est très liée à la mémoire : en effet, le passé et le présent peuvent se réunir dans la mesure où ces deux époques sont accessibles au sujet, ce qui n'est pas le cas du futur qui ne peut *a priori* pas être connu. Néanmoins, la superposition va au-delà de la simple actualisation mentale mise en œuvre dans le processus de mémoire car elle suppose une expérience plus vaste : elle n'intègre pas qu'une forme mentale, elle fait aussi participer le corps et le monde l'entourant. Se rappeler son enfance est une chose, se retrouver de plein pied dans le monde passé de son enfance sans pour autant abandonner son monde présent en est une autre.

Alors que la superposition temporelle est une sorte de paradoxe qui se définit à partir de deux moments temporellement bien définis, la confusion pour sa part consiste à ne plus distinguer la séparation entre les époques au-delà de tous repères. La ligne du temps est alors sans dessus dessous, et le futur, le passé, le présent ne correspondent plus aux schémas établis. La confusion trouve sa traduction dans les poèmes talensiens à travers l'image du devin :

como el ciego adivino que recuerda el futuro³²⁰

³¹⁸ CS, p. 53.

³¹⁹ Par ailleurs, cet exemple comme le précédent présentent des paradoxes qui se développent depuis le regard. Les yeux comme nous le disions dans le chapitre abordant les paradoxes et la perception jouent un rôle prépondérant dans l'ensemble de l'œuvre talensienne, au-delà du seul aspect paradoxal.

³²⁰ LA, p. 275.

Outre le fait que la doxa n'accepte en aucune façon la possibilité d'accéder au futur dont une des caractéristiques est son insondabilité, cet exemple constitue un paradoxe en ce que le futur est directement associé au passé par l'usage du verbe *recordar*. En effet, si l'image du devin qui *voit* le futur est classique, connue, celle du devin qui se rappelle le futur l'est moins et suppose un fonctionnement temporel plus complexe. Dans le premier cas, le devin a une vision, une ouverture vers le futur qui respecte l'ordre des trois époques, dans le deuxième cas cependant, c'est parce que le futur est installé dans le passé que le devin peut le connaître grâce au rôle d'actualisateur de la mémoire.

2.3. La fin et le début

A parler de temporalité, l'existence d'un moment présent semble impliquer un avant et un après, c'est-à-dire pour un événement un début et une fin, ce que l'esprit humain conçoit naturellement. Néanmoins nous trouvons dans les textes de Jenaro Talens des négations d'existence d'une fin, comme par exemple dans cet exemple qui clôt le premier *Monólogo de Peter Pan* :

Dime, cómo borrar,
/.../
la cicatriz de todo lo innumerable
si lo has vuelto nombrable
en esta noche insólita y sin fin.³²¹

Dans un autre poème, une explication théorique du moi poématique vient compléter cette affirmation d'une nuit sans fin :

El hombre [...] se ha
introducido, como parte *activa*,
en un proceso de transformación
cuyo final (momentáneo final,
pues que etapa sólo de un
proceso nunca interrumpido) es
él mismo como producto y como
resultado.³²²

³²¹ LA, p. 82.

³²² CS, p. 17.

La conception d'une fin, d'un terme doit donc être pris dans une optique relative, c'est-à-dire que le temps en lui-même n'est que mouvement incessant, et c'est dans ce cadre qu'un événement peut connaître une limite. Mais cette limite n'est pas une fin en soi, elle ne peut être au mieux qu'une transition, un dépassement vers autre chose, vers un autre événement, et c'est en ce sens que la nuit ne peut pas avoir de terme³²³.

Une autre caractéristique du temps paradoxal que les poèmes développent régulièrement est l'association du début avec la fin : les deux bornes temporelles communément admises comme diamétralement opposées se voient dans bien des exemples réunies. Ainsi l'association du début et de la fin peut s'appliquer tant au monde qu'au moi poématique comme le montrent respectivement ces deux exemples :

(...) un entramado laberíntico cuyo radio de acción se acerca peligrosamente a su principio, que es a un tiempo su fin.³²⁴

(el interior está en el exterior) siendo mi fin comienzo
así el discurso de la historia no redime posee
su pasión elabora cuanto mi cuerpo significa
este rostro desnudo programando el terror³²⁵

Associer de cette manière début et fin ne suppose pas néanmoins tant une vision du temps cyclique, circulaire, qu'une simultanéité. Cela se traduit dans les exemples cités par l'usage de *a un tiempo* ainsi que du gérondif *siendo*. Par ailleurs, dans la mesure où une des règles du temps paradoxal est la superposition des trois époques (ou tout au moins du passé et du présent), superposer de la même façon le début et la fin paraît relever d'une même logique contradictoire.

³²³ Outre la forte connotation marxiste, cette absence de fin peut dans une certaine mesure faire penser à la première antinomie kantienne que J. Lachelier résume en ces termes : « nul n'occupe une place déterminée dans le temps et l'espace, faute de commencement et de bornes à partir desquels on puisse compter ; (...) Et cependant le complètement déterminé (extensivement et intensivement) *doit être*, car nous ne pouvons pas nous empêcher de les chercher ; mais il nous faudrait les chercher par-delà le temps et l'espace, c'est-à-dire là où il nous est actuellement impossible de les trouver. », note de J. Lachelier au mot *raison* du dictionnaire philosophie *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, LALANDE, André, Paris, PUF, 17^{ème} éd., 1991, pp. 880-881. Nous voyons en effet une correspondance entre d'une part la thèse d'un temps sans commencement ni fin et l'antithèse d'un sentiment de finitude naturel à l'homme; et d'autre part l'affirmation paradoxale d'absence de fin face à l'évidence de son existence prônée par la doxa. Nous revenons sur les antinomies kantienne dans la conclusion générale.

³²⁴ CS, p. 107.

³²⁵ CS, p. 203.

2.4. La mort

Puisque la vie se voit définie par deux bornes temporelles que sont la naissance et la mort, et puisque d'autre part les deux pôles constitués par le début et la fin donnent lieu à de nombreux paradoxes, il est tout à fait attendu de trouver dans les poèmes de Jenaro Talens des exemples de propositions qui réunissent de façon contradictoire la naissance et la mort³²⁶. Un exemple tout à fait explicite d'association des deux opposés est cet extrait de la deuxième partie de *Monólogo de Peter Pan* :

(...) Observo
ese rostro de niebla, su inocencia, un aire
que hace presente el eco de tu obstinación.
En él asumo el sueño del origen,
Esta otra forma de la muerte (...) ³²⁷

Non seulement ces deux derniers vers affirment une identité de la mort et de son opposé, mais ceux-ci sont en plus rejetés dans le champ du rêve. Ainsi, la mort et l'origine de la vie qui sont considérés par la doxa comme des piliers inamovibles de l'existence humaine (naître est une vérité absolue qui induit nécessairement une autre certitude absolue, la mort), ne sont plus de l'ordre du réel sûr et intangible mais de l'ordre très instable du monde onirique. Nier cette certitude fixe de la mort et de l'origine revient alors à remettre complètement en cause les bornes temporelles de la vie, et la définition même de la réalité de cette vie³²⁸.

Une conséquence de l'association entre l'origine et la mort est que cette dernière n'est plus une fin absolue, ce qui amène la voix poématique à reconsidérer son statut. Nous lisons ainsi dans *Espejos que viven unos de otros* :

El deseo construía, piedra sobre piedra, una larga
secuencia explicativa, donde incluso la muerte
significaba un orden, una historia, no un término tan
sólo. ³²⁹

³²⁶ L'exemple le plus explicite est celui que nous avons déjà cité : « hay un tiempo secreto para caer y abrirse : / flores que separadas mueren y nacen a la vez », *LA*, p. 94.

³²⁷ *LA*, p. 85.

³²⁸ Voir sur ce point la présentation des paradoxes mettant en rapport le thème du temps et le thème du réel dans ce même chapitre.

³²⁹ *LA*, p. 71.

A l'inverse de la doxa selon laquelle la mort est à rapprocher de la destruction, c'est-à-dire du paradigme du désordre, du démantèlement – particulièrement quand elle intervient dans le domaine du désir puisqu'elle suppose la disparition de la possibilité d'assouvissement – elle s'inscrit ici dans une sorte de logique organisatrice de la ligne du temps : elle devient une sorte de point de repère autour duquel on peut ordonner une histoire³³⁰.

Comme la mort alors ne représente plus une fin absolue mais au contraire adopte une signification en ce qu'elle est associée à l'origine, elle n'est plus considérée nécessairement comme un futur qui nous serait imposé sans que nous en voulions, pour à l'inverse devenir une sorte d'objectif recherché :

la mort où tout repose c'est le but le zéro
le recommencement (...) ³³¹

Nous retrouvons encore la même vision de la mort dans les premiers vers du poème *El cuerpo fragmentario* qui clôt le recueil éponyme :

Saber morir como quien busca el origen

Toutefois, que la mort devienne un but à travers le principe organisateur (et non plus destructeur comme dans la doxa) que lui confère le désir ne signifie pas pour autant que le moi poématique en fasse un objectif de premier ordre. En effet il n'y a pas dans la poésie talensienne de recherche de la mort en tant que telle, d'appel suicidaire ou autre comportement autodestructeur, mais plutôt une investigation de la nature de la mort au sein d'une appréhension générale de la présence au monde du moi poématique. La mort en tant que but est alors plus de l'ordre du constat, voire de la tentative d'en faire un élément signifiant face à l'anéantissement qui la définit dans l'une de ses doxas.

Sous bien des aspects donc, la mort revêt des aspects paradoxaux dans la poésie talensienne. Une autre de ses caractéristiques est que nous la trouvons là où elle n'est pas

³³⁰ A partir de la distinction entre réel et langage, José Luis Angeles établit une distinction identique entre la mort et la mortalité : « El horizonte que el lenguaje en este caso instaura, importa recalcarlo, no es la muerte, que no se conoce si puede conocer, sino la mortalidad, que sí es conocible », « La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas clave de lectura a la producción de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 38. Mais une autre lecture peut aussi être faite de ce passage : le *deseo* peut en effet être le désir de voir le monde comme "ordre", et donc d'instituer la mort comme élément de cet ordre. C'est la base de tout grand récit, comme le christianisme par exemple.

³³¹ CS, p. 117.

L'image du fantôme implique donc deux aspects paradoxaux de la mort : premièrement que la mort n'est pas un terme, une fin puisque l'être mort continue malgré tout d'être présent ; deuxièmement que la mort n'est pas le contraire de la vie puisqu'il peut y avoir un état où la mort et la vie se côtoient, où la mort permet une certaine forme de vie. Le fantôme invite nécessairement alors à revoir ce qui définit la vie et la mort.

Par ailleurs, l'exemple cité peut aussi être interprété de façon plus symbolique, ce qui n'en constitue pas moins un paradoxe temporel. En effet, nous pouvons voir dans l'écriture des morts l'acte de la mémoire : le souvenir d'une personne ou d'une situation n'est qu'une marque de son absence, de sa disparition. En cela, tout ce qui n'est pas présent directement dans l'instant, tout ce qui appartient au passé, ne peut appartenir au paradigme de la vie et tombe par conséquence dans celui de la mort par la notion de disparition. Le rôle de la mémoire est alors de ramener un élément absent du présent, de refaire paraître le disparu, de redonner vie à ce qui est mort. Dès lors, si écrire implique un mouvement de mémoire, cela va chercher son origine dans ce qui n'est plus présent, dans la mort. Il y a ainsi une tension entre l'évidence doxique que l'auteur écrit lui-même de son vivant, et l'affirmation paradoxale selon laquelle le texte trouve son origine dans l'absence de vie réelle.

Enfin, alors que la mort peut acquérir des caractéristiques de la vie comme nous l'avons vu plus haut, elle peut aussi être intégralement niée comme dans cet exemple du poème *El cementerio* :

(...) Muere
el día. Pero no muere. Nada
muere. Tal vez inicia
su regreso a la sombra,
donde otra luz distinta
le sustituye. Es todo.³³⁵

Au-delà de la métaphore commune de la mort du jour et de la revendication d'un rejet de cette métaphore par la proposition suivante (*pero nada muere*), l'association de l'origine et de la mort peut effectivement avoir pour conséquence la disparition de la mort : ne plus reconnaître la mort par rapport à son contraire revient à la vider de sa substance. Si la mort n'est pas une fin, alors ce n'est pas la mort, et si par ailleurs le temps ne permet pas de

³³⁵ CS, p. 55.

distinguer un début et une fin, alors la mort n'existe pas. Dans cet exemple ainsi la vision habituelle de la mort du jour est substituée par l'hypothèse d'un retour, donc d'une inversion du sens de la ligne du temps³³⁶, vers une autre lumière.

2.5. L'instant

Déposséder le temps du passé et du futur par le jeu de la superposition ou de l'association revient ainsi à déposséder le temps de ce qui le constitue, c'est-à-dire de la durée. Le temps doxique, mental en vient à disparaître pour ne laisser place qu'à l'instant, qui est en soi intemporel. Cette différenciation entre instant et durée est importante pour concevoir la césure entre le temps du présent, le moment, et le temps pensé organisé autour du passé et du futur. Deux philosophes particulièrement abordent ces points : Saint Augustin puis Bergson. Le premier construit sa réflexion sur le temps en démontrant que la division habituelle en trois époques, passé, présent et futur, est une absurdité en tant que telle. En effet, si le passé n'existe plus par définition, tout comme le futur n'existe pas encore, le présent pour sa part ne peut être reconnu puisque « s'il était toujours présent sans passer au passé, il ne serait plus le temps mais l'éternité. »³³⁷. Ceci amène alors Saint Augustin à conclure que :

« Il est dès lors évident et clair que ni l'avenir ni le passé ne sont et qu'il est impropre de dire : il y a trois temps, le passé, le présent, l'avenir, mais qu'il serait exact de dire : il y a trois temps, un présent au sujet du passé, un présent au sujet du présent, un présent au sujet de l'avenir. Il y a en effet dans l'âme ces trois instances, et je ne les vois pas ailleurs : un présent relatif au passé, la mémoire, un présent relatif au présent, la perception, un présent relatif à l'avenir, l'attente. Si l'on me permet ces expressions, ce sont bien trois temps que je vois et je conviens qu'il y en a trois. »³³⁸

Bergson pour sa part étudie l'épineux problème du présent. Selon lui, si d'un point de vue idéal le présent peut se définir comme un instant mathématique, un pur concept, une « limite invisible qui séparerait le passé de l'avenir », le présent qu'il qualifie de « réel », c'est-à-dire celui que le sujet perçoit par ses sens et non par ses seules idées, ne peut pas être un point, une frontière mais seulement et « nécessairement une durée ». Le problème est

³³⁶ C'est-à-dire que le paradoxe se fonde ici sur la doxa du temps linéaire. Il faut cependant remarquer que la conception cyclique du temps est aussi une vision très commune à la base d'une autre doxa.

³³⁷ Saint Augustin, *J*, Livre XI, chap. 14, Flammarion, Paris, 2004.

³³⁸ *Ibid.*, chap. 20.

alors de savoir où se situe cette durée du présent. Pour Bergson, sa conclusion est « que ce que j'appelle « mon présent » empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir »³³⁹. Il y a ainsi deux temps présents, l'un conçu et exact, l'autre vécu et qui s'expérimente par la durée³⁴⁰.

Les poèmes talensiens se rapprochent de ces théories par bien des aspects. Ainsi par exemple, la première partie du poème *Tesis contradictorias* affirme que :

Lo simultáneo adviene como conocimiento
(es una forma de la percepción)
pero subsiste y es
(nos alcanza y rehace, quiero decir) tan sólo
bajo tristes especies de sucesividad.
Palabras y palabras que el discurso diluye
entre la ingenuidad de las simbologías,
una fórmula ambigua,
la inconexión, el verbo y los indicios :
supuesta metamorfosis
de una similitud entre contrarios.³⁴¹

L'instant est connu par la perception, mais il ne peut être reconnu que par la conscience issue du langage, ce qui implique nécessairement le passage du simultané à la successivité. Le temps du moment, le vrai présent, ne peut être que vécu, car l'analyse mentale induit une récréation dans une dimension contraire – la linéarité – où prend place la succession passé mental, présent mental, futur mental au sein d'un discours discursif. En cela, le temps doxique n'est qu'une reconstruction mentale, et l'assimiler à l'instant serait une erreur.

Si l'instant n'est pas ce qui est généralement pris pour le temps par le plus grand nombre, alors il n'en partage pas les mêmes caractéristiques, c'est-à-dire qu'il va se définir par une sorte d'atemporalité traduite par la notion d'éternité associée à la lumière et l'espace. Cette présentation de l'instant éternel est par ailleurs une notion répandue, et nous en trouvons un exemple commun dans le poème *It takes two to tango* où il accompagne l'acte amoureux :

³³⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1959, p. 280.

³⁴⁰ Cette différence se retrouve par ailleurs dans la différence entre la sensation d'un individu d'une durée et cette même durée évaluée scientifiquement. L'analyse du sujet et l'attention portée sur la durée peut provoquer un sentiment de dilatation ou de compression du temps. Dans cette perspective, on peut parler de temps interne psychologique. Voir sur ce point les apports de Jean Piaget sur les différentes évolutions de la perception du temps chez l'homme : *Perception et notion du temps*, dir. Jean Piaget, PUF, Paris, 1967.

³⁴¹ CS, p. 147-148.

Se aman en el espacio de un instante perpetuo³⁴²

Le présent, l'instant est donc accessible par le corps, la sensation, et permet de se dégager du passé comme du futur. Dès lors qu'il n'y a plus de repère temporel constitué d'un avant et d'un après, la sensation qui peut s'élever sera celle de l'éternité puisque c'est précisément une temporalité qui ne subit plus les bornes du passé et du futur.

Chez Jenaro Talens, l'instant présent est amplifié à la dimension de la journée, soit à ce qui appartient à la dimension de la perception directe du moi poématique : la journée effectivement est à rapprocher d'une sensation vécue en ce qu'elle est trop proche de l'instant présent pour pouvoir véritablement être récupérée par l'analyse mentale et le souvenir. En revanche, tout ce qui est au-delà de la journée est suffisamment éloigné de la perception directe pour que l'esprit analytique puisse s'en emparer et le transformer en temps à travers l'action de la mémoire. C'est ainsi que nous lisons par exemple dans *No es el infierno, es la calle* :

y un rostro no es un rostro, sino superficie
donde la eternidad cabe en un día.³⁴³

La dissociation paradoxale du visage qui n'est pas un visage s'explique alors par la différenciation à faire entre la perception dans l'instant d'un visage qu'il est possible de toucher (une *superficie* donc) et sa recreation mentale, historique, qui se fait à travers le langage (le mot *visage*). Ainsi, la perception du visage dans l'instant est atemporelle, éternelle, alors que sa reconnaissance est langagière et inscrite dans le passé.

Cette amplification de l'instant à la journée entière confère à celle-ci un caractère d'éternité :

el día era inmortal³⁴⁴

Nous retrouvons encore la même notion de la nuit sans fin ainsi que du jour qui ne peut mourir abordées plus haut. Si la journée n'appartient pas au temps, elle ne peut pas en

³⁴² LA, p. 138.

³⁴³ LA, p. 175.

³⁴⁴ LA, p. 295.

effet être déterminée par un début et une fin, ni par une naissance et une mort. Dès lors, opposer le jour à la nuit devient une posture impossible à tenir, ce qui donne lieu au paradoxe de cet extrait de *Atardecer desde el desván* :

La mano sobre el libro, desvelada ; recorre
lu luminosidad, y se detiene
sobre un tiempo dormido
tras de los ojos. Siente que le alcanza
la eterna noche de la luz. (...) ³⁴⁵

La lumière paradoxale, c'est-à-dire celle qui ne rejette pas l'obscurité, est alors le propre de l'instant qui dépasse le passé et le futur. Si l'instant est du domaine de la sensation, il est effectivement naturel de retrouver des paradoxes liés aux sens associés à des paradoxes liés au temps. Il est en outre frappant de voir que l'espace paradoxal n'est plus en soit un espace mais une lumière, notion que nous retrouvons un peu plus loin.

2.6. Temps réel et temps fictif

La distinction entre l'instant, qui serait le temps de la sensation, et la mémoire qui serait le temps du langage et de l'analyse reste parfois ambiguë dans les poèmes. En effet, le mot *tiempo* peut venir définir l'une ou l'autre notion. Cependant, il sera alors décrit de façon très différente : alors que l'instant se verra établi dans le paradigme de la sensation, et donc chez Jenaro Talens dans le domaine du réel, la durée pour sa part sera à associer à l'histoire, et donc à la fiction ³⁴⁶.

³⁴⁵ CS, p. 57.

³⁴⁶ Nous avons présenté dans le chapitre sur le réel la perte que supposait la mémoire et le langage : la recreation mentale d'une sensation revient à abandonner cette sensation immédiate pour la rejeter dans le domaine discursif du langage. Nous avons vu alors que le langage ne peut véritablement accéder au réel, et que par conséquent tout ce qui lui est lié appartient à la fiction. Il en ressort que l'histoire, c'est-à-dire le temps mental articulé autour du passé et du futur, n'est pas réelle. Par ailleurs, un certain parallèle peut se faire avec la pensée de Benvéniste chez qui la notion de temps par rapport au langage est un point fondamental. En effet, la description de fonctionnement des temps grammaticaux n'est que la conséquence d'une définition particulière du temps par rapport au langage. La première remarque que fait le linguiste est de constater que le « terme de *temps* recouvre des représentations très différentes » (*Problèmes de linguistique générale II*, BENVENISTE, Emile, Gallimard, Paris, 1974, p. 69) ; la seconde met en lumière « une autre confusion qui consiste à penser que le système temporel d'une langue reproduit la nature du temps « objectif », si forte est la propension à voir dans la langue le calque de la réalité » (*Ibid*, p. 69). Il distingue alors trois niveaux de temps séparés : d'abord « le *temps physique* du monde [qui est] un continu uniforme, infini, linéaire, segmentable à volonté. Il a pour corrélat dans l'homme une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure. » (*Ibid*, p. 70) ; ensuite « le *temps chronique* qui est le temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements » (*Ibid*, p. 70) ; enfin le *temps linguistique* qui est un niveau

Il y a donc un temps du réel, l'instant, et un temps de la fiction, l'histoire. La distinction se fait par l'existence ou non de la durée. Or comme l'annonce la troisième partie de *L'estrategia de l'alba* :

(...) el dia és temps i el temps mai no coneix la duració.³⁴⁷

Par ailleurs le réel étant relié à ce temps instantané, il en acquiert les mêmes caractéristiques, dont l'absence de durée comme le signifient ces trois vers de *El otro, su mirada* :

ningún rostro es real
la realidad no dura mucho tiempo
hecha palabras que se extinguen³⁴⁸

Le même visage que nous avons vu précédemment au sein d'une dissociation est à nouveau nié par un schéma identique : la vision du visage, la sensation appartient à la réalité, mais dès que le langage lui attribut le mot *visage* il bascule dans la fiction. C'est ainsi que *la réalité ne dure pas longtemps*, tout juste le temps précédent la saisie langagière d'une sensation, et au mieux une journée, c'est-à-dire, le moment où la sensation de présent est encore trop forte pour être intégrée à la mémoire.

Cependant si la mémoire induit un temps fictif, elle peut aussi amener à une perception ancrée dans le réel. Il convient effectivement de différencier d'une part l'acte volontaire de mémoire – l'histoire – qui n'est que mental et langagier, et d'autre part l'acte involontaire de mémoire qui se passe du langage. C'est pourquoi le processus de

séparé des deux précédents en ce « qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction de discours » (*Ibid*, p. 73). Benvéniste attribue des caractéristiques aux deux derniers niveaux de temps qui les rapprochent de notre thématique. Premièrement il affirme que « l'organisation du temps chronique est en réalité *intemporelle*. On n'énonce ici aucun paradoxe. » (*Ibid*, p. 72) La dernière phrase est tout à fait révélatrice : dire que le temps chronique n'est en fait pas un temps est un paradoxe étymologique ; ce n'est en revanche pas un paradoxe logique ou philosophique en ce qu'une simple phrase suffit à le comprendre (« Intemporel, ce temps mesuré par le calendrier l'est en vertu de sa fixité même »). Deuxièmement le temps linguistique tel qu'il le définit provoque de l'aveu même de l'auteur ce sentiment de perplexité étonnée propre au sentiment paradoxal : « on arrive ainsi à cette constatation – surprenante à première vue, mais profondément accordée à la nature réelle du langage – que le seul temps inhérent à la langue est le présent axial du discours, et que ce présent est implicite » (*Ibid*, p. 75). Le temps linguistique qui est celui des catégories temporelles du passé, présent et futur, des conjugaisons, est de ce fait constamment inscrit dans le présent de l'instance de parole. Là encore la doxa du temps est bousculée, mais cette affirmation n'en est pas pour autant un paradoxe philosophique puisque Benvéniste le démontre au sein d'une analyse. Nous le voyons, le temps réel de l'individu ou du langage n'est pas celui avancé par la doxa.

³⁴⁷ *LA*, p. 199.

³⁴⁸ *LA*, p. 291.

superposition des époques décrit dans cette section est de l'ordre du réel : une perception dans le présent vient appeler une perception du passé afin de l'associer dans l'instant. De ce fait le phénomène du réel provoquant la sensation dans le présent vient à se confondre avec le phénomène du passé, car la perception des deux est identique. Les mondes du passé et du présent sont alors réunis au sein du sujet dans un sentiment d'abolition du temps³⁴⁹.

Nous trouvons un exemple de superposition temporelle du présent vers le passé dans le poème *Desde la ventana* où le moi poématique observe des enfants jouer sous son balcon. A partir de cette description dans le présent, le poème glisse vers le souvenir, le passé via une association entre le moi poématique, l'observateur, et l'enfant, l'observé (*Tiene mis mismos ojos y mi misma / boca y el mismo rostro...*³⁵⁰). Parce que la vision présente provoque la même sensation qu'un événement du passé, l'association des perceptions est immédiate, entraînant une association des situations vécues dans le présent et dans le passé. Ainsi la vision présente se superpose totalement à la vision du passé menant le lecteur à ne plus être certain si le poème est une description du présent ou le récit d'un souvenir, ou les deux.

2.7. La persistance

Nous disions en début de ce chapitre que le temps est en soi un des moteurs d'apparition des paradoxes. Cela est particulièrement vrai pour ce que nous avons déjà nommé dans la première partie les parallélismes fondés sur la persistance³⁵¹ : il s'agit d'un type de proposition qui se base sur l'affirmation d'existence et disparition d'un phénomène sur une durée. Le sujet poématique fait donc l'expérience paradoxale de la présence et de l'absence d'une perception, ce que nous élucidons par le biais du rôle de la mémoire : un événement est perçu, puis une fois que l'événement est censé avoir disparu, le moi poématique continue néanmoins de le percevoir car la perception est récupérée par la mémoire qui la reproduit mentalement, artificiellement.

³⁴⁹ Cette superposition des sensations menant à une abolition des temps n'est pas sans rappeler la célèbre petite madeleine proustienne : « Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. », Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann, Combray*, Gallimard, Paris, 1987, p. 46. Nous voyons en effet chez Proust l'inefficacité de l'effort volontaire de la mémoire, donc du langage, pour restituer une sensation, et à l'inverse l'existence dans le présent de la perception qui abolit le temps jusqu'à donner un sentiment d'immortalité : la superposition des perceptions fait donc accéder au présent infini dégagé de toute borne temporelle, d'avant et d'après. A parler du temps, de ses effets paradoxaux et de son rapport avec la littérature, la lecture et l'analyse d'*A la recherche du temps perdu* est une source dont on ne peut faire l'économie.

³⁵⁰ CS, p. 37.

³⁵¹ Voir la première partie, la section sur les parallélismes, p. 87 et suivantes.

Nous le voyons, la notion de durée est fondamentale dans les parallélismes basés sur l'idée de persistance. En regard de ce que nous décrivions plus haut, cela signifierait alors que ces propositions paradoxales sont à séparer du réel, et à rapprocher de la fiction. Or, rien n'est moins sûr. En effet, que la source, l'événement disparaisse du monde entourant le moi poématique n'induit pas pour autant que sa perception disparaisse aussi vite. En cela la persistance n'est pas véritablement un effet de la mémoire consciente mais plus le signe que la perception laisse dans le sujet comme l'empreinte de l'objet perçu. Selon l'exemple déjà utilisé dans la première partie qui est tout à fait représentatif³⁵², la durée d'existence du son de l'orchestre dans le réel (c'est-à-dire son existence immédiate dans le mouvement présent) ne correspond pas à la durée de la perception (c'est-à-dire la perception effective dans le même mouvement présent). Nous ne voyons pas là une recreation mentale due à la mémoire volontaire car il n'y a pas eu de rupture de la sensation. La persistance n'est donc pas la mémoire, car si cette dernière est un phénomène langagier, mental, inscrit dans le passé, le premier est corporel, présent et non conceptuel³⁵³. Cela signifie que la persistance est plus du domaine du réel que de la fiction.

La persistance implique ainsi plusieurs niveaux de temps et de réel : il y aurait d'abord le temps présent du monde, immédiateté infinie sans passé ni futur ; il y aurait ensuite le temps mental, conceptuel et langagier de l'histoire divisé en trois époques et pour lequel le présent est tout à fait inaccessible ; enfin, il y aurait le temps perçu du moi qui serait dans l'entre-deux : sans être encore une récupération discursive de la mémoire, il entrerait dans le champ du présent réel interne au sujet tout en contenant néanmoins une certaine durée issue du fonctionnement de la mémoire par empreintes successives. C'est pourquoi le temps du moi peut se définir par un instant présent dilatable à la durée de la journée.

Mais à ne plus reconnaître distinctement le passé, le présent ou le futur, à associer ainsi le début avec la fin, la question qui vient alors est de savoir ce qu'il reste du temps³⁵⁴.

³⁵² « Así como persiste el sonido de la orquesta más allá / de la orquesta y su invisible percepción / por invisibles ojos que no escuchan », *CS*, p. 113.

³⁵³ Ce phénomène de l'empreinte sensitive sur le corps (qui n'est pas du domaine du langage donc) est une expérience que l'on retrouve dans la perception d'une détonation par exemple : le temps de l'explosion sera très bref, en revanche sa sensation pourra persister dans le corps du sujet pendant quelques instants encore. Il en va de même avec le rêve : une fois réveillé, il est possible de continuer à ressentir l'impression laissée par le rêve. C'est pourquoi nous parlons d'empreinte sensorielle.

³⁵⁴ Tous les poèmes cependant ne présentent pas cette association début/fin. Non seulement en effet certains textes instaurent un temps tout à fait habituel organisé autour d'un départ et d'une arrivée, mais nous trouvons même des vers extraits de *Paradis* rejetant explicitement l'association début/fin dans le domaine du mythe :

Le temps ne se définit-il pas avant tout par cette successivité, par l'existence du passé, par l'arrivée nécessaire d'une fin ? Nier cela revient alors à exclure le temps, à ne plus concevoir qu'une seule dimension, celle de l'espace comme le signifie cette citation de *Mujer en forma de elegía* :

(...) Ardías,
sola en medio del frío
que me llevaba a tí, blancor indiscifrable
donde no hay antes ni después ni nunca
sino luz, puro espacio
donde el deseo anida sin objeto.³⁵⁵

Le moi poématique exprime cette expérience de disparition du temps – l'avant, l'après et même le sentiment d'éternité sont évacués - qui se traduit par le simple espace qui est aussi lumière. Nous retrouvons alors la lumière comme qualité première de l'espace paradoxal.

3. Du paradoxe du temps à la relativité du temps

Le temps doxique avait pour fondement principal le sentiment d'absolu : le temps est unique, certain et régulier, identique pour tous, inaltérable dans tous les âges. Face à cette doxa, les poèmes de Jenaro Talens proposent toute une gamme de propositions qui supposent un rapport au temps beaucoup plus varié. Effectivement, le temps n'est plus un mais semble se diviser en trois catégories : le temps externe du monde (qui est un temps présent éternel vidé de substance temporelle en tant que telle) ; le temps présent interne du sujet (soit la perception immédiate du temps externe se traduisant par un présent qui peut entrer dans une certaine durée) ; le temps historique (nécessairement interne, langagier, coupé du présent).

Ces trois temps différents trouvent leur point de rencontre dans le sujet sensible, c'est-à-dire au sein du cadre de notre travail, dans le moi poématique traversant l'œuvre étudiée. Or l'ensemble des paradoxes ne peuvent se concevoir en dehors du sujet. De ce fait, si le temps est ressenti différemment par rapport à ce que prône la doxa, cela signifie que le temps ne peut être que relatif. En effet, des trois temps présentés par les paradoxes, tant le temps historique (la mémoire) que le temps perçu (le présent vécu) dépendent par nature du

« esta ilusoria libertad / reposa sobre un mito la inconsciencia / de una nostalgia en que desconocemos / el origen y el fin », *LA*, p. 284.

³⁵⁵ *LA*, p. 180.

moi poématique. Ceci implique que ces deux temps sont liés à une subjectivité, à une histoire, une idéologie et un ressenti individuels : ils sont donc relatifs, propres à chaque sujet, et au mieux partagent des aspects semblables entre plusieurs sujets au sein d'une communauté³⁵⁶.

Le temps du monde pour sa part ne peut être appréhendé *a priori* que par des principes scientifiques ou philosophiques. Or ce mode de connaissance n'est pas utilisé dans les poèmes talensiens. Le seul accès au temps externe, au présent absolu reste alors la perception temporelle du sujet, ce qui induit une relativité nécessaire. Néanmoins, nous pouvons remarquer que l'approche du temps externe s'accompagne très régulièrement de paradoxes dans les poèmes. Par ailleurs, nous avons déjà vu à quel point le temps est une donnée majeure pour l'émergence du paradoxe dans la constitution de la proposition. Enfin, au-delà du cadre des textes d'appui, la théorie de la relativité d'Einstein vient infonder la notion d'absolu liée au temps : le temps est relatif, et ses caractéristiques dépendront *in fine* du type de repère d'où est pris en compte le calcul du temps et de l'espace³⁵⁷. Cela revient donc à dire que tout dépend du lieu d'observation. Or, pour ce qui nous concerne, ce lieu ne fait qu'un avec l'observateur lui-même : cela ne peut être que le moi poématique et le monde qu'il suppose. Dès lors, le temps est relatif à sa position ainsi qu'à sa nature. C'est pourquoi,

³⁵⁶ Sur ce point, les occidentaux vivant par exemple en Afrique noire peuvent très clairement percevoir la différence de conception du temps entre les deux cultures.

³⁵⁷ Le plus grand bouleversement qu'a subi la notion du temps incluse dans la doxa a été provoqué par Einstein et la théorie dite de la relativité : comme son nom l'indique, le temps (et l'espace, son corollaire) n'est plus absolu, même d'un point de vue scientifique. Le point de départ est que tout mouvement est relatif, c'est-à-dire que l'on ne peut trouver aucun point stable, et que par conséquent, on ne pourra mesurer un mouvement qu'à partir d'un autre point lui-même en mouvement. Le mouvement absolu est donc un non-sens scientifique (il n'existe pas) et on ne peut trouver qu'un autre objet comme point de repère, lui-même en mouvement. Or, la lumière est le seul objet à ne jamais s'arrêter et ce, toujours à vitesse constante (300.000 km/s), quel que soit le repère choisi. La conclusion de cette constante est alors que les notions de longueur, de temps et de masse dépendent de la vitesse à laquelle on se déplace. En effet, si dans un repère donné, un objet semble immobile, dans un autre repère, ce même objet semble mobile. Mais quand on atteint la vitesse de la lumière, cette donnée est incompressible (il a été démontré qu'on ne peut dépasser cette vitesse), ce qui fait que les autres données, le temps, l'espace et la masse, doivent diminuer pour respecter l'équation qui relie la vitesse, le temps, l'espace et la masse. En résumé, Einstein démontre que « le monde est fixe, en équilibre dans un espace de dimension quatre » (les trois dimensions habituelles, plus le temps), même si nous ne pouvons pas le percevoir puisque nous sommes nous-mêmes en mouvement autour d'objets. Dans le cadre de notre vision du temps par rapport à la doxa, le bouleversement consiste à devoir concevoir le temps et l'espace comme des données compressibles, ce qui est absolument inimaginable pour la doxa. Si aujourd'hui le nom de la théorie de la relativité est connu, et reconnu, sa réelle explication scientifique reste accessible aux seuls mathématiciens et physiciens. Néanmoins, des ouvrages de vulgarisation (dans le bon sens du terme) existent pour le présenter au plus grand nombre. Citons parmi ceux-ci *Les trois étapes de la cosmologie* de Merleau Ponty et Bruno Morando aux éditions Laffont (1971) ; *Astronomie et Astrophysique* de Marc Séguin et Benoît Villeneuve aux éditions Masson (1995) ; *Les trois premières minutes de l'univers* de Steven Weinberg, aux éditions du Seuil (1988).

après s'être interrogé sur la place du paradoxe dans le réel et le temps, il convient de se pencher sur les relations entre le paradoxe et le moi poématique.

III – Les paradoxes du moi

La doxa

Pour le plus grand nombre, le moi est ce qui nous définit : « je suis moi ». Cet énoncé semble aller de soi pour la doxa, être une tautologie de bas étage, car comment pourrait-il en être autrement ? Ma personne, ce que je suis, se définit par ce moi qui est tout à la fois mon corps, mon esprit, mon âme, mon nom, ma pensée, etc. Le moi est unitaire, unificateur. Et comme il est ce qui me définit en tant que tel, il est aussi ce qui permet de me séparer du reste, c'est-à-dire des autres et du monde. Nous pourrions dire « je suis moi, tu es toi, et il est lui », mais à quoi bon, puisque c'est évident ? Etant donné que mon corps est séparé du tien, et que nous sommes tous deux séparés du monde où nous évoluons, je suis moi, au même titre que toi, une entité unique présente au monde. Le moi est alors du domaine de l'évidence et de l'immédiateté, à tel point que l'on ne le remet pas en cause, et que, même, on n'y pense plus. Mon identification au moi est absolue, et cette certitude est telle qu'elle devient un point de repère définitif pour la doxa : le monde peut être organisé de façon satisfaisante et rassurante autour de la distinction moi, et ce qui n'est pas moi.

Les para-doxas

Le thème du moi est l'un des plus importants de la poésie talensienne. Il est celui qui fait couler l'encre des critiques³⁵⁸, il est à la source de très nombreux paradoxes. Selon la

³⁵⁸ Rappelons que le thème du moi est par exemple le sujet de la thèse de Susana Díaz sous le titre : *Introducción al sujeto poético en Jenaro Talens. De « Cenizas de Sentido » a « El largo aprendizaje »*, Università degli Studi di Firenze, Florence, 2001, publié ensuite sous le titre *El desorden de lo visible. Introducción a la poética de Jenaro Talens*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006. Par ailleurs, l'ensemble des critiques abordent à un moment ou

formule du titre du recueil de Jenaro Talens publié en 1978 El cuerpo fragmentario, nous pouvons dire que le moi poématique talensien est tout à fait paradoxal dans son essence fragmentaire, ou rhizomatique pour reprendre le terme d'un article consacré au poète³⁵⁹.

Le moi en poésie est un élément incontournable et omniprésent qui, d'ailleurs, est un sujet de réflexion récurrent tant chez les poètes que chez les critiques. Le moi est l'entité qui soutient et assume les paroles des poèmes. En cela il est une entité langagière qui ne prend corps que dans les textes, aussi avons-nous choisi la dénomination de moi poématique. Au sein de cet espace de mots, il est tout autant le sujet individuel de chaque poème, que la voix générale parcourant toute l'œuvre d'un auteur. Il se verra attribuer des caractéristiques, qui peuvent être contradictoires d'un poème à l'autre : outre un nom, le moi peut se définir par un sexe particulier³⁶⁰, mais aussi par un corps physique (particulièrement le visage, la peau, liés au thème du regard, du miroir et du masque dans la poésie talensienne). Il donne à connaître certaines de ses sensations ou émotions issues de ses relations avec lui-même, autrui et le monde. Enfin, le moi est bien souvent relié à une voix (commune et individuelle donc) qui oscille entre oralité et écriture. Le moi poématique est de par sa nature, nous le voyons, une notion plurielle (il est le poème, l'ensemble des poèmes et ce qu'ils contiennent) qui n'en reste pas moins une unité nécessaire : le moi poématique dès le départ ne peut par conséquent s'enfermer dans une définition fermée et réductrice.

Jenaro Talens a une conscience aiguë de cette essence ouverte et problématique puisqu'il traite largement le sujet non seulement dans ses écrits théoriques³⁶¹ mais aussi au

un autre la problématique du moi poématique talensien, pour quasiment toujours l'opposer au sujet cartésien. Ainsi par exemple José Luis Ángeles associe-t-il chez Talens une critique du langage, du sujet et de la raison (« La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas clave de lectura a la producción de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 24 et suivantes). René Jara dans *La modernidad en litigio* oppose de la même façon 1) « la concepción del sujeto como una entidad liberal, humanista y burguesa », appartenant à « la modernidad y al modernismo » et qui se caractérise par sa « construcción institucional y canónica », c'est-à-dire par l'ignorance de « la contradicción » ; et 2) le sujet talensien post-moderniste qui est « negación y tachadura del sujeto, impersonalidad », « configuración vacía, una exigencia gramatical o una necesidad lógica que acompaña las representaciones » qui se détermine par son caractère « desdoblado » et par « la fragmentación », c'est-à-dire par la contradiction.

³⁵⁹ SILVA ECHETO, Victor Manuel, BROWNE SARTORI, Rodrigo Francisco, *En torno a la poética de Jenaro Talens : una escritura nómada y rizomática*, article en ligne sur site de la Universidad Complutense de Madrid à l'adresse suivante : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/talens.html>. Rappelons que l'image du rhizome est emprunté à Deleuze et Guattari : ils s'en servent comme titre de l'introduction de leur ouvrage *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris, 1980.

³⁶⁰ Chez Jenaro Talens, il est en général masculin, mais peut parfois être féminin comme dans la deuxième partie du poème *Cuaderno de otoño, LA*, p. 159.

³⁶¹ Ne réunit-il pas effectivement ses principaux essais sous le titre de *El sujeto vacío*, Cátedra, Madrid, 2000 ? Il y définit le moi poématique dans l'introduction éponyme (*Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío*) : le texte est un espace vide, un sujet vide que le lecteur remplit ; s'instaure alors un dialogue entre le sujet vide textuel qui est l'espace permettant l'existence et le sujet de la lecture qui est le développement de l'existence. Remarquons par ailleurs que dans cet essai, Jenaro Talens s'appuie sur les théories de Hume, mais aussi de Kant, Hegel et Marx pour reprendre la distinction entre un moi naturel immédiat (« Ese

sein de sa production poétique. Répétons-le, le moi est au centre de beaucoup d'interrogations dans les poèmes, et en cela il tisse d'étroites relations avec le paradoxe, jusqu'à être en soi un sujet paradoxal. De manière générale, le thème du moi poématique chez Jenaro Talens rejoint le problème de l'identité d'un point de vue poétique et ontologique : au-delà de la notion du moi, la question fondamentale reste qui suis-je ? Qu'est-ce qui me définit en tant qu'être au monde, en tant que personne ? Et dans le cadre de l'écriture poétique, qu'est-ce que le moi poématique écartelé entre le fantôme de l'auteur, le sujet grammatical et l'implication du lecteur ?³⁶²

Cependant, notre propos n'est pas ici de reprendre ce qui a été fait ailleurs en détaillant les entités auxquelles renvoie le moi (l'auteur, le personnage, l'image de soi, le regard des autres, etc.) et les relations qu'il nourrit avec ses différentes facettes et les autres, mais de dresser une typologie des paradoxes du moi, c'est-à-dire d'organiser les différentes catégories de paradoxes qui se construisent à partir du moi³⁶³. Les paradoxes du moi talensien amènent donc à entrevoir les paradoxes de l'identité³⁶⁴, ce sera le fil rouge de cette typologie puisque nous choisissons de la constituer à partir de quatre grandes catégories : l'identité essentielle du moi dans un premier temps (basée principalement sur l'usage du verbe *être* à la première personne) ; nous continuerons par l'identité issue du corps, puis l'identité issue de la voix, enfin l'identité liée à l'écriture et à la mémoire. Par ailleurs un deuxième facteur organisationnel a été pris en compte, celui du type de paradoxe : le premier se constitue des propositions révélant un paradoxe au sein du moi (c'est-à-dire des dissociations du type MOI ≠ MOI) ; le second comprend les propositions dont le paradoxe émerge de la relation entre le moi et ce qui n'est pas lui (c'est-à-dire des associations du type MOI = non-MOI). En résumé, les paradoxes sont provoqués soit par la négation du moi par lui-même ou une de ses caractéristiques essentielles définies par la doxa ; soit par

sentimiento que somos un « yo » cuya verdad y realidad son previas e independientes del reconocimiento social » *Ibid*, p. 27) et le moi social (« Sin embargo lo que soy « para los otros » se condensa en el significante que me representa para otros significantes (para mi padre, soy « el hijo » ; para mi hijo, soy « el padre »). Fuera de esas relaciones con los otros no soy nada, sino sólo el lugar donde establecerlas »).

³⁶² L'étude du poème *Autobiografía* est sur cet aspect très signifiante. A tel point que plusieurs critiques en présentent une brève analyse. René Jara dans *La modernidad en litigio* (pp. 27-28), Susana Díaz dans *El desorden de lo visible* (pp. 67 et suivantes) et nous même dans « El metalenguaje poético en *El sueño del origen y la muerte* de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 247-259).

³⁶³ Le moi talensien étant paradoxal, il est naturel en revanche que cette typologie recoupe ce qu'avancent les autres critiques. Nous nous centrons ici uniquement sur son aspect paradoxal.

³⁶⁴ Manuel Casaso voit chez Jenaro Talens l'importance d'un « debate sobre la identidad », « Dos lecturas de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 341.

l'affirmation d'une égalité avec une entité que la doxa considère comme séparée du moi (le toi, ou le monde par exemple).

1. Les paradoxes de l'identité du moi

1.1. Les dissociations du moi

1.1.1. La négation du moi doxique

Le point de départ de la réflexion sur l'identité du sujet, et donc la nature du moi est exprimée explicitement dans le poème *Un mundo hecho de máscaras, es decir, de palabras*³⁶⁵ :

Mírame aquí : ¿quién soy ?³⁶⁶

La question première ontologique par excellence est posée, amenant naturellement une recherche afin d'en donner la réponse. Toutefois celle-ci ne sera pas aisée à formuler puisque l'état du moi est celui de la confusion :

(...) escúchame,
ignoro incluso en quién o dónde estoy
cuando hago o digo cosas como ésta,
todo resulta tan confuso, intenta comprender.³⁶⁷

La confusion ici énoncée amène le sujet qui assume la voix à ne plus être certain d'être lui-même, ni d'être en lui même, ce qui est tout à fait absurde d'un point de vue doxique : le fait d'ignorer si l'on est soi-même laisse entendre en creux qu'il est possible de ne pas être soi-même et d'être quelqu'un d'autre.

Il est intéressant de voir que ce trouble se relie avec le thème du moi et que ce dernier est un moteur central dans les poèmes. Ainsi qu'elle soit impulsée ou non par le doute, à quoi mène cette recherche du moi ? La première réponse catégorique apparaît dans le poème *El cuerpo fragmentario* qui clôtura la première anthologie qui forme notre corpus :

*yo mismo / es un error*³⁶⁸

³⁶⁵ Remarquons par ailleurs que ce titre de poème est en soi une explication : il n'y a dans ce monde rien de vrai, tout est factice car tout est langage, or le langage n'est pas le réel (voir sur ce point le chapitre sur les paradoxes du réel liés au langage).

³⁶⁶ LA, p. 27.

³⁶⁷ LA, p. 165.

Ce rejet du moi vient ensuite émailler régulièrement, et de manière on ne peut plus explicite, la production du poète comme dans cet exemple de *El sol cruza con la noche* :

Me miro y no me reconozco.
Esa palabra miente, no soy yo,
ni tampoco morir ; (...) ³⁶⁹

Une fois reconnu le moi comme une *erreur*, la voix poématique en vient à le nier. Cependant nier le moi ne signifie pas nier l'existence, le fait d'être. Or c'est sur ce point que les difficultés apparaissent dans la mesure où la doxa provoque une identification totale entre l'existence et le moi. La négation porte donc sur la notion du moi, voire sur sa nature qui est perçue *in fine* comme artificielle, puisque conceptuelle : le sujet ne se reconnaît pas dans le moi car c'est un *mot*, c'est-à-dire une entité langagière qui n'a d'existence que dans le cadre de la conscience, dans l'intellect mais qui n'appartient pas au réel du corps. Le moi implique ainsi le regard (de l'autre ou de moi-même), le langage et la perte du réel immédiat installé dans le corps présent ³⁷⁰.

La reconnaissance du moi comme falsification (soit une entité fausse et fabriquée) suppose une désidentification de l'être ³⁷¹. Mais face à la place libre laissée par le rejet du moi

³⁶⁸ CS, p. 226.

³⁶⁹ LA, p. 114. Les autres exemples sont tous inclus dans la deuxième anthologie, c'est-à-dire datent d'après 1980 (nous formulons l'hypothèse dans la première partie que ce rejet du moi est la conclusion de la recherche du moi poématique menée auparavant). Les autres occurrences sont les suivantes : « Lejos de un aire donde fui, tendido / junto a su sombra, toco mi espesor, / un cuerpo ajeno que respira, que / me da nombre y volumen, no soy yo », LA, p. 19. « Me despierto con el alba para descansar / y oigo voces de nadie / en la voz que tú escuchas / como si hablara desde mí, / esa voz que dio nombre a tu locura. /.../ Ya no soy yo. », LA, p. 31. « Estoy en medio de la habitación, / dice, pero ésta no es la habitación de mi / madre, tampoco mía (esa costumbre / gramatical), escucho y no comprendo, / dice, supongo que otra primavera, /.../ pasos en la sombra, no soy yo (...) », LA, p. 55. « alguien que ya no soy yo / mira el final del pórtico / más allá de este cambio / que es pensamiento imagen / del día que brota y sus repeticiones », LA, p. 279. « alguien que ya no soy va a contar una historia → », LA, p. 310. Ces cinq autres fragments se basent donc toutes sur la négation de la première personne du singulier associée en général au pronom personnel sujet. Nous faisons ici figurer le contexte dans lequel ils apparaissent dans les poèmes afin de bien mettre en relief les autres paradoxes de l'identité qu'ils impliquent et qui les sous-tendent (sensation du corps étranger, le glissement de personne, le décalage de la pensée et du langage, etc.). Par ailleurs nous avons réuni les occurrences de dissociations absolues (de type « no soy yo ») de celles relatives (de type « ya no soy yo »). Ces dernières ont un impact moindre en ce que leur inscription dans une temporalité avec un avant et un après implique qu'à une époque il existait peut-être une adéquation entre le sentiment d'existence et l'affirmation d'un moi.

³⁷⁰ C'est pourquoi les paradoxes de l'identité se retrouvent aussi autour du thème du corps, de l'image et de la mémoire langagière. Voir les chapitres correspondants.

³⁷¹ Sur l'essence constitutive du moi, le philosophe écossais David Hume est sans appel : le moi n'existe pas. Il développe ce point de vue dans son *Traité de la nature humaine*, (1740), Flammarion, Paris, 1991, Livre 1, 4^{ème} partie : « Il y a certains philosophes qui imaginent que nous avons à tout moment la conscience intime de ce que nous appelons notre *moi* ; que nous sentons son existence et sa continuité d'existence ; et que nous sommes certains, plus que par l'évidence d'une démonstration, de son identité et de sa simplicité parfaites. [...] Pour ma part, quand je pénètre le plus intimement dans ce que j'appelle *moi*, je bute toujours sur une perception

doxique, que reste-t-il ? Justement un espace libre et premier d'existence, qui serait une sorte de moi pré-doxique.

1.1.2. Le moi paradoxal

Il est remarquable qu'une fois débarrassé de l'identification au moi doxique le sujet s'inscrive dans une essence composée de paradoxes. En effet, le moi non-doxique est un moi paradoxal dans le sens où son origine tout comme son expression sont un lieu défini par les paradoxes fondamentaux du temps, de l'espace, de l'unité et de la lumière.

Le moi fondamental se relie au temps absolu paradoxal selon ce qu'affirment ces deux vers d'*Inscripciones* :

Vuelvo así, desde un tiempo
que está fuera del tiempo ;³⁷²

De ce fait le moi paradoxal partage la nature du temps qui n'est pas du temps, c'est-à-dire qui ne connaît ni la durée, ni le passé ou le futur. C'est en ce sens que ce moi n'a pas en tant que tel de début ou de fin, ce que le poème *Aqualung* indique à travers l'image du serpent qui se mord la queue :

así el hombre a lo lejos es una masa informe
a la que doy los ojos apariencia de vida
yo soy su conclusión que es también mi criatura³⁷³

Le moi se définit ici tant comme source, origine, que comme conséquence de l'homme. De cette contradiction ressort que le moi n'a ni début ni fin tels que la doxa les

particulière ou sur une autre, de chaud ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne peux jamais me saisir, moi, en aucun moment sans une perception et je ne peux rien observer que la perception. Quand mes perceptions sont écartées pour un temps, comme par un sommeil tranquille, aussi longtemps je n'ai plus conscience de moi et on peut dire vraiment que je n'existe pas. [...] Mais, si je laisse de côté quelques métaphysiciens de ce genre, je peux m'aventurer à affirmer du reste des hommes qu'ils ne sont rien qu'un faisceau ou une collection de perceptions différentes qui se succèdent les unes aux autres avec une rapidité inconcevable et qui sont dans un flux et un mouvement perpétuels. » La seule chose qui est accessible à la connaissance reste la perception, or dans la perspective sceptique, pourquoi donner une substance, une existence propre à quelque chose qu'on ne parvient pas à percevoir, qu'on ne peut connaître ? Ainsi, puisque le moi est somme toute introuvable, on peut en déduire qu'il n'existe pas. Remarquons que la filiation avec Jenaro Talens est explicite puisqu'il le cite dans l'essai dans l'anthologie théorique : « Vicisitudes de la identidad. De la lectura como diálogo o el sujeto vacío », *El sujeto vacío*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 27

³⁷² LA, p. 161.

³⁷³ CS, p. 112.

présente : le moi est alors en quelque sorte libre du temps, en dehors d'une notion fixe de naissance ou de mort.

La deuxième caractéristique essentiellement paradoxale du moi se développe au sein du paradoxe de l'espace³⁷⁴. Nous en trouvons une expression dans le poème *Espai (II)* :

hablo de un no lugar
donde he dejado de ser³⁷⁵

La notion de non-espace que nous avons abordée précédemment³⁷⁶ se relie à celle plus ample de non-existence du monde comme du moi. Selon cet extrait, le moi doxique vient à disparaître, à ne plus *être* dès lors que l'on se situe dans une absence d'espace, induisant par là un rapport entre un espace qui n'en est plus un, c'est-à-dire un paradoxe d'espace, et la possibilité d'existence d'un moi qui n'est cependant plus existant, c'est-à-dire un paradoxe du moi. De cette nature commune paradoxale peuvent naître des propositions où le moi et l'espace ne font plus qu'un :

Somos el muro y el espacio donde el muro surgió.³⁷⁷

Le moi est défini ici par l'espace dont la caractéristique est d'être dans le même temps vide et plein : le moi partage donc l'essence paradoxale de l'espace qui est celle du non-lieu, du lieu inexistant comprenant et le mur et le vide.

L'exemple précédent par ailleurs se basait sur l'usage de verbe *être* à la première personne du pluriel, impliquant de fait le paradoxe du moi pluriel face au moi singulier. Cette double nature est très clairement exprimée dans les poèmes, et particulièrement dans ce premier vers de *Pequeñas resurrecciones de cada día* :

No podemos ser uno³⁷⁸

³⁷⁴ La nature spatiale du moi est définie par Miguel Casado : « el yo habla pero no es nada, sino un lugar : no se puede acceder a ninguna comprensión de conjunto, pues sólo lo construye una adición de contigüidades, pero sin ser ninguna de ellas en particular, más que como tránsito », « El sueño del origen y la muerte », in *Ínsula*, n°517, 1993, p. 13.

³⁷⁵ *LA*, p. 287.

³⁷⁶ Voir le chapitre sur les paradoxes du réel et de la fiction.

³⁷⁷ *CS*, p. 97.

³⁷⁸ *LA*, p. 94.

La réfutation de l'unité absolue induisant une nécessaire pluralité n'est cependant que le pendant d'une affirmation contraire :

Fuimos uno (mirar nos desdoblaba). Tuve piedad (tuvimos) del
gorrión temprano (...)³⁷⁹

Si cet extrait de *Vejez de lo mismo* commence par une réduction du pluriel au singulier, la suite invite à ne plus faire véritablement la différence entre les deux : le pluriel semble pouvoir se substituer absolument au singulier comme semble l'indiquer la parenthèse. Ainsi le moi est fondamentalement paradoxal en ce qu'il se définit par l'unité et par son contraire dans le même temps, le même espace et la même mesure.

Enfin ces quatre vers de *Ai no tan* viennent inscrire la nature première du moi dans le paradoxe de la lumière :

Tú, oscuridad de la que yo desciendo,
ilumíname ahora en la penumbra,
en estos largos corredores que no son la tiniebla
sino la cara oculta de la desazón.³⁸⁰

L'origine du moi est donc la lumière paradoxale, celle qui dépasse la lumière et l'ombre, celle qui accompagne le monde inexistant et le temps hors du temps. Face à cette existence première dont l'essence est le paradoxe, le moi doxique ne serait alors qu'un rajout masquant la contradiction d'origine et sa relation intime avec le monde et le temps à travers la création artificielle d'un début et d'une fin, un monde réel et un monde imaginaire, un moi et un toi³⁸¹.

³⁷⁹ LA, p. 201.

³⁸⁰ LA, p. 119.

³⁸¹ L'aspect d'origine face à un moi doxique qui intervient comme un voile ultérieur induit parfois dans les poèmes comme une notion de projet : le moi doxique est alors un surplus duquel il convient de se vider pour accéder à l'essence première. Nous en trouvons par exemple une expression dans le poème *La travesía* :

« probar mi inexistencia por agotamiento
en esta habitación
en donde dar cabida a las visiones
como todo el que avanza más allá de la noche
y a la noche regresa con la velocidad de quien descubre
ser lo que es
un nombre
un movimiento de desposesión
o casi

Les dissociations du moi mènent donc à une essence première et fondamentale qui se définit par le paradoxe³⁸². Le moi essentiel n'est finalement qu'une absence d'espace, une absence de temps et une absence de moi³⁸³. En ce sens il est un sujet absent, ou un sujet vide pour reprendre le terme talensien³⁸⁴ : le moi poématique est un espace qu'un véritable sujet doit remplir afin de créer une existence propre dans un instant défini. Il est le lieu avant l'existence et l'identité qui permet à l'identité et à l'existence d'être. Il est ce qui permet au monde de s'épanouir tant dans une présence que dans une absence.

Néanmoins, l'identité du moi se voit aussi définie à partir de ce que la doxa considère comme étant séparé de lui. Ce mode d'appréhension du moi se fait alors par l'usage d'associations paradoxales.

ausencia de artificio » *LA*, p. 273.

³⁸² Emile Benvéniste situe la dissociation du moi dans la nature même du langage. Selon lui effectivement, le langage a pour départ le fait que « nous parlons à d'autres qui nous parlent », ce qui a pour double conséquence que le langage est indissociable du phénomène de la subjectivisation d'une part, et que le langage suppose nécessairement l'interlocution d'autre part. Ainsi la structure essentielle du langage est le dialogue. Dès lors le monologue procédant de l'énonciation est une figure du dialogue qui implique une dissociation du moi : « cette transposition du dialogue où EGO tantôt se scinde en deux, tantôt assume deux rôles, prête à des figurations ou transpositions psychodramatiques : conflits du « moi profond » et de la « conscience », dédoublement provoqués par l'« inspiration », etc. La possibilité est fournie par l'appareil linguistique de l'énonciation sui-réflexive qui comprend un jeu d'oppositions du pronom et de l'antonyme (*je/me/moi*) » (*Problèmes de linguistique générale II*, BENVENISTE, Emile, Gallimard, Paris, 1974, p. 85). Les propos de Benvéniste semblent trouver exactement leur écho dans le moi poématique talensien. Par ailleurs, il faut aussi remarquer la grande importance concédée par Jenaro Talens au dialogue. Voir sur ce point son ouvrage *Negociaciones para una poética dialógica*, Biblioteca nueva, Madrid, 2002.

³⁸³ La difficulté du moi poématique en tant qu'entité existante en soi chez Jenaro Talens est généralement toujours abordée par la critique. José Luis Angeles en résume l'origine : « « jamás ha existido el *Yo en sí* más que como abstracción desdialectizada y carente de historicidad », « La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas claves de lectura de la producción de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 26. Après l'absence notionnelle de sujet chez les Grecs, le propos est donc de reconnaître l'erreur de la création du sujet cartésien issu du *cogito ergo sum* pour s'en extraire. C'est ce que fait Jenaro Talens à partir par exemple de son jeu de mot *Coito ergo sum*.

³⁸⁴ Là encore trouvons-nous un parallèle avec Emile Benvéniste. En effet, dans son analyse des indices de personnes Benvéniste sépare le *je* et le *tu* d'une part et le *il* d'une autre part en ce que si ce dernier est un véritable pronom susceptible de représenter n'importe quel syntagme nominal d'un énoncé, *je* et *tu* en revanche caractérisent « les instances de discours », c'est-à-dire « les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur [...] le terme *je* dénotant l'individu qui profère l'énonciation, le terme *tu*, l'individu qui y est présent comme allocutaire » (*Problèmes de linguistique générale II*, BENVENISTE, Emile, Gallimard, Paris, 1974, p. 82). Dès lors *je* et *tu* ne renvoient à rien d'objectif dans l'espace et le temps, mais seulement à l'énonciation. *Je* et *tu* n'ont pas de fonction représentative mais indicative, c'est-à-dire des « signes « vides », non référentiels par rapport à la « réalité », toujours disponibles, et qui deviennent « pleins » dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours » (*Problèmes de linguistique générale I*, BENVENISTE, Emile, Gallimard, Paris, 1966, p. 254). Nous le voyons, Benvéniste définissait déjà le *je*, le *yo* espagnol, et son corollaire *tu* comme des sujets vides. Il est remarquable que Jenaro Talens s'établisse dans une perspective extrêmement proche sans jamais pour autant faire à notre connaissance de référence directe à Benvéniste.

1.2. Les associations liées au moi

Dans une perspective doxique, le moi bien que séparé du toi et du lui (donc de l'autre et du monde) n'en tisse pas moins d'étroites et continues relations avec ce qui n'est pas lui-même. Cependant dès que ces rapports ne les considèrent plus comme séparés l'un de l'autre, les frontières fixées par la doxa ne sont plus respectées et nous entrons dans le champ du para-doxa. C'est ainsi que dans l'œuvre talensienne nous trouvons de nombreux paradoxes réunissant dans un même temps et un même sujet aussi bien le moi et le toi que le moi et le lui³⁸⁵. Certains poèmes vont même jusqu'à regrouper les trois personnes au sein du sujet.

1.2.1. L'association du moi et du toi

L'identité du moi et du toi au sein d'un même sujet est explicitement exprimée à plusieurs reprises et notamment dans les vers qui ouvrent le poème *Paradis* :

eres yo mismo
estoy lleno de ti como la tierra
lo está de un río mudo
irremisible³⁸⁶

Là encore l'emploi du verbe *ser* vient affirmer l'identité absolue entre les deux entités *a priori* séparées par la doxa, identité renforcée par l'usage de *estar* qui traduit la présence dans le même temps du moi et du toi dans le corps.

³⁸⁵ L'inséparabilité du moi et du toi a largement été démontré en philosophie. Nous pensons particulièrement à Merleau-Ponty et à Deleuze. Le premier dans *La phénoménologie de la perception* part du principe qu'autrui n'est jamais absent : « « Même la méditation universelle qui retranche le philosophe de sa nation, de ses amitiés, de ses partis pris, de son être empirique, en un mot du monde, et qui semble le laisser absolument seul, est en réalité acte, parole, et par conséquent dialogue. Le solipsisme ne serait rigoureusement vrai que de quelqu'un qui réussirait à constater tacitement son existence sans être rien et sans rien faire, ce qui est bien impossible, puisqu'exister c'est être au monde. Dans sa retraite réflexive, le philosophe ne peut manquer d'entraîner les autres, parce que, dans l'obscurité du monde, il a appris pour toujours à les traiter comme consortes, et que toute sa science est bâtie sur cette donnée de l'opinion. La subjectivité transcendantale est une subjectivité révélée, savoir à elle-même et à autrui, et à ce titre elle est une intersubjectivité. » Merleau-Ponty, Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2001. Deleuze de son côté voit dans l'autre l'élément qui permet de structurer l'ensemble du champ perceptif. En effet, dans son livre sur *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier (roman qui aborde de la relation entre sujet et autrui dans la construction de l'identité), Deleuze affirme qu'« autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception, ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait », in « Michel Tournier et le monde sans autrui », *La logique des sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969.

³⁸⁶ *LA*, p. 284.

Or si le moi n'est pas une entité fixe, solide comme nous el disions précédemment, c'est en toute cohérence que le toi en partage les mêmes caractéristiques. De ce fait, le toi en tant que personne définie est niée : le toi n'existe pas en tant que tel, de la même façon que le moi est une erreur. C'est pourquoi la troisième partie du poème *Monólogo de Peter Pan* affirme :

idénticos tú y yo bajo la luna llena y el sol blanco de junio
/.../
Sé que estás y no estás.
Hay alguien dentro, pero no eres tú.³⁸⁷

Après avoir affirmé l'identité entre les deux personnes dans un vers qui les place dans un temps paradoxal où la nuit et le jour sont concomitants, le poème continue en définissant la présence du toi par un paradoxe (*estás y no estás*) issu de la dissociation originale du toi (*no eres tú*). Le paradoxe de l'absence / présence ainsi que la dissociation du toi sont certainement à relier dans la poésie de Jenaro Talens au décalage entre le réel (la personne) et sa traduction langagière qui est une reproduction mentale liée à la mémoire (le toi conceptuel et grammatical, l'image, le souvenir).

Que le toi soit présent au sein du moi par l'inexistence absolue des personnes ou par la perte de réel liée à la mémoire (le toi externe qui est peut-être séparé dans le monde n'est accessible que par son image mentale et sa traduction langagière au sein du moi), le toi et moi sont aussi présentés comme inséparables par la conscience qu'il existe une interdépendance fondamentale entre eux. En effet, tout acte de connaissance ou de conscience de soi implique nécessairement la création d'un sujet observant un objet³⁸⁸. Il y a donc dans le moi un sujet et objet créé par autoréférentialité. Dans la mesure où la conscience connaissante est langagière (d'autant plus que nous sommes ici dans un monde composé de mots), le sujet et l'objet prennent la forme de personnes grammaticales s'inscrivant souvent dans un dialogue. Avoir conscience de sa situation revient donc à se scinder en un je

³⁸⁷ LA, p. 87.

³⁸⁸ Víctor M. Silva Echeto et Rodrigo Browne Sartori résume la relation interdépendante du *moi* et du *toi* à l'aide de Deleuze et de Benveniste : « J. T. juega con la contradicción de apropiarse, en primera persona de su discurso, utilizando *designadores* como *mí* y *yo* que, a su vez, pueden considerarse como nombres propios que, en palabras de Deleuze, tienen una importancia especial al formar singularidades materiales. Luego, en el mismo poema, se vacían estos *designadores* (*indicadores* para Benveniste), clausurándolos y virtualizándolos », « En torno a la poética de Jenaro Talens : una escritura nómada y rizomática », in *Espéculo*, Madrid, Univ. Complutense, n° 21, 2002.

s'adressant à autre chose qui se transforme en un toi³⁸⁹. C'est pourquoi la dernière partie de *Cinco maneras de acabar agosto* commence par ce paradoxe de la présence / absence :

Reconocerme o comprender,
24 de agosto, y estoy solo.
Preciso, sin embargo, alguien conmigo, aquí,
a mi lado, diciéndolo, estás solo.³⁹⁰

Afin de savoir que le moi est seul, il faut bien qu'une autre personne puisse avoir le recul, c'est-à-dire être séparée, pour l'observer et l'énoncer. Il y a donc l'absence de la solitude physique dans laquelle est plongée la voix poématique, et dans le même temps la présence liée à l'éclatement entre moi et toi au sein du sujet qu'implique la conscience de soi.

Enfin parmi les types de relations identitaires entre le *moi* et le *toi* faut-il considérer la relation amoureuse, charnelle. Nous avons déjà remarqué que le corps par l'acte amoureux pouvait être le socle du réel³⁹¹ et que, par ailleurs, le désir était un des moteurs principaux de l'écriture poétique talensienne. Nous retrouvons là l'un des topiques de la poésie amoureuse : l'ambivalence des deux amants et de leur traduction grammaticale (*moi* et *toi*), même si avec Jenaro Talens, les schémas traditionnels ne sont jamais respectés³⁹².

³⁸⁹ La connaissance de soi et le mouvement autoréférentiel impliquant dans un même individu la séparation sujet/objet a particulièrement été étudiée par Fichte (voir *Doctrine de la science*, PUF, Paris, 2005). Il la présente à travers l'image classique du philosophe regardant sa propre image dans un miroir. La conclusion de cette attitude est que le moi que le philosophe peut connaître est alors un moi perçu, une image. Or, qui est finalement celui qui est derrière l'image ? A la différence de Lacan, ce moi essentiel ne dépend pas des autres, mais de l'individu seul. En effet, pour Fichte, il y a un moi qui est une donnée première, un moi pré-réflexif. Mais ceci implique alors que « le moi est nécessairement identité du sujet et de l'objet : sujet-objet ; et il est tel absolument sans autre médiation ». Cependant, le problème est que si le moi part d'une identité absolue tautologique, il faut abandonner cet état pour construire un savoir qui ne peut se constituer qu'à partir de l'opposition, de la négation face à l'identification. Par conséquent, le moi pour se reconnaître et se connaître doit donner une réalité au non-moi, ce qui implique une perte de sa réalité absolue initiale. Se crée ainsi une dichotomie entre le moi pré-réflexif absolu et la conscience du moi. Fichte tente de résoudre ce paradoxe de la conscience de soi par ce qu'il nomme « l'intuition intellectuelle », c'est-à-dire un mouvement de la pensée à mi chemin entre la connaissance (l'image du moi vu dans le miroir) et l'intuition kantienne (le moi pré-réflexif). Nous revenons sur l'image du miroir chez Jenaro Talens un peu plus loin.

³⁹⁰ *LA*, p. 69.

³⁹¹ Voir le chapitre sur le corps et le réel dans cette partie.

³⁹² Mercedes Arriaga Flórez ne manque pas de le remarquer : « la pareja en Talens es siempre un *menage à trois*, él, ella, y la voz que los va contando que no coincide ni con la de él ni con la de ella. (...) El caso es que en sus poemas de amor, no existe una frontera clara entre las subjetividades, no existe como en la poesía amorosa tradicional un sujeto y un objeto de amor (...) sino un cruce de subjetividades y de voces. [...] Abolir la jerarquía de poder dentro de la pareja conlleva importantes cambios en la estructura tradicional de lo amoroso : los amantes son intercambiables », « De vacíos y plenitud. Del amar en Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 279 & 282.

Ainsi, quel que soit le biais par lequel le moi soit abordé, la présence du toi comme personne inséparable, c'est-à-dire incluse dans le moi, est inévitable. En conséquence, le moi est un paradoxe en ce qu'il est aussi le toi³⁹³.

1.2.2. L'association du moi et du lui

L'inter-existence entre le moi et le toi peut s'amplifier à la troisième personne : si le moi est intimement lié au toi jusqu'à en dépendre absolument, il en va de même pour ce qui est de l'ordre du lui, c'est-à-dire ce dont on parle, que ce soit le monde, un objet, une personne, ou une pensée. L'idée que le moi contienne intrinsèquement le toi et le monde dans son ensemble, est exprimée par exemple dans le poème à teneur très théorique *Oscuridad de los bajorrelieves* :

Ver cómo, comprobar por medio de la inteligencia que la
otredad que existe en cada objeto, que es cada objeto, la
otredad que deviene uno mismo por un simple ejercicio de
autorreflexión.³⁹⁴

L'identité entre le monde et le moi provoque alors des associations entre la première et la troisième personne comme l'ouverture du poème *Escribir la parábola* :

Ser ella, y él, sus máscaras, yo, el mismo
rostro y la sombra que le niega³⁹⁵

Dans cet exemple, le verbe *être* provoque l'identité entre le moi et la troisième personne, paradoxe amplifié par le nombre et le genre : le moi s'associe en effet à deux personnes qui plus est de genre différent (*elle* et *lui*) ainsi qu'à plusieurs *masques*. Remarquons par ailleurs, que ce double paradoxe est lui-même inclus dans le paradoxe de l'existence à travers le jeu de la lumière et du visible / invisible.

³⁹³ Sartre, dans *L'Être et le Néant* reprend ce paradoxe du moi : « L'être de la conscience ne coïncide pas avec lui-même dans une adéquation plénière. Cette adéquation, qui est celle de l'en-soi, s'exprime par cette simple formule : l'être est ce qu'il est. Il n'est pas, dans l'en-soi, un parcelle d'être qui ne soit à elle-même sans distance. Il n'y a pas dans l'être ainsi conçu la plus petite ébauche de dualité. [...] La caractéristique de la conscience, au contraire, c'est qu'elle est une décompression d'être. Il est impossible en effet de la définir comme coïncidence avec soi. [...] le sujet et l'attribut sont radicalement différents et ceci, pourtant, dans l'unité indissoluble d'un même être. », *L'Être et le Néant – Essai d'ontologie phénoménologique*, (1943), Gallimard, Paris, 1976. Le paradoxe est donc que l'être est un et pluriel à la fois.

³⁹⁴ CS, p. 102.

³⁹⁵ LA, p. 39.

Une autre source d'associations entre le moi et le lui est le problème de la mémoire. En effet, se souvenir implique le langage et la perte du présent. Dès lors, le moi inscrit dans l'instant regarde une image mentale séparée de lui. La mémoire, et de manière générale tout retour vers le passé provoque donc la création d'un autre, d'une tierce personne, qui cependant partage une histoire commune avec le moi. Nous pouvons ainsi lire par exemple dans *Contradicciones* :

Lo que viví, lo supo³⁹⁶

Le passage entre la première et la troisième personne se doit ici à l'inscription dans le passé : la vie du moi n'est plus le moi, mais une mémoire, une image, qui est l'ensemble de cette vie passée. Il y a donc association entre la première et la troisième personne en ce que le moi ne peut appartenir au passé, tout comme le lui ne peut accéder au présent, et pourtant, les deux forment une identité propre au sein de la doxa.

Enfin, le moi peut se voir associé dans le même temps au toi et au lui dans une confusion des personnes. *El ladrón de recuerdos* en donne un exemple :

(...) Dice
su nombre (el tuyo), el mío : sólo espacio,
una voz neutra que no tiene dueño.³⁹⁷

L'association simultanée des trois personnes par le jeu des possessifs est ici complétée par une explication : le moi, le toi ou le lui sont finalement identiques en ce qu'ils n'ont pas de nature propre. Ils ne sont que l'expression plus ou moins différente d'une essence commune indifférenciée, que ce poème nomme *une voix neutre*.

1.3. Le problème de l'identité

Les associations comme les dissociations liées au moi mènent donc à poser le problème de l'identité de soi par rapport à soi-même, par rapport à autrui, et par rapport au monde. La question est donc de savoir si le moi constitue une personne à part entière,

³⁹⁶ LA, p. 127.

³⁹⁷ LA, p. 45.

différente du reste, et réciproquement. Affirmer le contraire, outre l'aspect paradoxal que cela comporte, oblige à redéfinir ce qui instaure l'identité.

Par ailleurs, l'inséparabilité du moi, du toi et du lui chez Jenaro Talens semble donc être due au partage d'une essence première non divisée, un sujet vide ou une voix neutre pour reprendre des termes issus de l'œuvre talensienne. Le sujet vide est ce qu'il y a avant la division, avant l'avènement de l'identité doxique du moi face au toi et au monde. Dès lors il semble impossible d'y trouver une identité fixe, mais juste un espace permettant le développement des personnes. Ce vide se voit ainsi rempli par le dialogue entre moi et toi, entre moi et le monde que ce soit dans une perspective linguistique, philosophique ou métapoétique³⁹⁸. Effectivement, suivant le niveau de lecture adopté le moi peut entrer dans un dialogue avec un toi d'un point de vue biographique, ce même dialogue peut être celui de la connaissance de soi (le moi parlant au moi devenu un toi), ou encore celui de la lecture elle-même (la rencontre entre le moi de l'auteur, ou plutôt ce qu'il en reste, et le moi du lecteur qui investit la voix du texte). Beaucoup d'autres possibilités encore existent, mais cela est alors de l'ordre du choix de lecture, de l'interprétation, et par conséquent ne rentre pas dans le cadre de notre travail en ce que nous ne faisons ici qu'observer les relations entre le toi, le moi et le lui, quelle que soit la référence à laquelle ils renvoient.

³⁹⁸ René Jara fait ainsi une lecture lacanienne du sujet talensien qui réunit de nombreux points étudiés ici : « La teoría lacaniana del sujeto, por el contrario, proclama la escisión y el descentramiento de la conciencia individual desautorizándola como origen del sentido y el conocimiento. Esta realización permite una apertura subversiva del espacio clausurado de la ideología. El sujeto, en efecto, está lejos de la coherencia y la armonía burguesas. La fase del espejo en que el niño se percibe a sí mismo como otro, como una imagen exterior al ser que percibe, induce una separación entre el Yo que es percibido y el Yo desde el cual se produce la percepción. El ingreso en el lenguaje y el registro de lo simbólico produce una segunda división que refuerza la primera : una escisión entre el Yo del discurso, o sujeto del enunciado, y el Yo que habla, o sujeto de la enunciación. Talens en este último poema [*Sucesión temporal II*], por ejemplo, enfatiza el dispositivo de la contradicción entre a) la subjetividad consciente del muchacho tal vez todavía enamorado, pero con los pies en la tierra, que aparece en discurso dirigiéndose verbalmente a la chica en un territorio movedizo que puede ser el de la vigilia o el sueño, y b) el Yo que habla, tal vez el mismo, pero también Otro, que se empina a la distancia y cuya subjetividad es apenas representada : la de quien habla hablando del otro. Característicamente la poesía de Talens suele recurrir al encuentro dialógico de estas dos subjetividades. El inconsciente germina en el hueco formado por esta división en el momento mismo del ingreso en el orden simbólico cuando el individuo se construye como sujeto, y se caracteriza por ser un depositario de significantes reprimidos y prelingüísticos que representa una amenaza constante de ruptura del orden de los signos. El inconsciente, en efecto, se halla constituido por elementos cuyo acceso al registro simbólico es imposible. Su discurso en la modalidad de la metáfora y la metonimia, aparece en los sueños, los chistes, las equivocaciones verbales minando la fijeza aparente de las posiciones asumidas por el sujeto en el orden del lenguaje, entrenándolo en las estrategias de la subversión. En apariencia el acceso a la palabra y las relaciones sociales disminuye el desamparo del individuo al permitirle la manifestación de sus deseos en la forma de la petición. Pero la satisfacción es sólo ilusoria y parcial porque el lenguaje es incapaz de formular esos elementos del deseo que permanecen en el inconsciente. Porque el deseo – ese dolor producido por la carencia, esa experiencia de la incompletación, la insatisfacción y el desequilibrio – es el efecto que produce en la subjetividad la división entre la conciencia y el inconsciente que hace del ser humano un proceso contradictorio, pero por ello mismo abierto al cambio y la transformación. El sujeto, en consecuencia, es un lugar de contradicciones, que se halla en perpetuo estado de construcción ; es el espectro de posiciones cuya resolución puede hallarse, sea en la compatibilidad, sea en la contradicción. La serenidad, el equilibrio posicional del sujeto, es raro en la poesía de Talens. », *La modernidad en litigio*, Sevilla, Alfar, 1989, pp. 62-63.

L'identité première étant donc indéfinie et mouvante, fondamentalement paradoxale, reliée au temps paradoxal et à l'espace paradoxal, il n'en reste pas moins qu'elle doit être appréhendable pour être ressentie comme telle. Or elle ne pourra pas l'être par le biais de l'esprit, de l'intellect puisque celui-ci est fait de langage et que le langage induit la séparation du toi, du moi en tant que mots. La voie d'accès sera alors ce qui dans le sujet reste en deçà du langage : le corps.

2. Les paradoxes du corps comme socle de l'identité

Selon la doxa, le corps est une origine fondamentale du sentiment d'identité. Il est en effet le support physique de l'être où le moi prend place, et par lequel il est inscrit dans le monde. Par ailleurs, le corps est un élément de ce monde, ce qui signifie qu'il en est séparé et pourra alors être identifié par rapport aux autres pour avoir des caractéristiques physiques particulières. Il est donc une unité isolée et indivisible. Enfin, le corps constitue la connexion du moi au monde par le phénomène de la perception. En résumé, il est un élément unique au monde permettant de se différencier par son aspect et sa capacité à percevoir ces différences. Le corps représente alors l'aspect visible et tangible du moi, il en devient un socle de l'identité.

Le corps talensien ne partage aucun de ces aspects. Loin de l'indivisibilité et de l'unité qui le définissent dans la doxa, il est ici un *corps fragmentaire* pour reprendre le terme utilisé par Jenaro Talens qui en fera d'ailleurs le titre d'un recueil et du dernier poème de celui-ci publié en 1978. La fragmentation du corps est ainsi un constat sans appel dans l'œuvre poétique, ce qui le situe *de facto* dans le champ du paradoxe.

Le paradoxe du corps part donc de son caractère fragmentaire : le corps n'est qu'un amalgame de fragments sans rapport d'unité évidente entre eux qui peuvent surgir dans le cadre du moi ou hors de celui-ci³⁹⁹. La notion de rhizomes proposée par Deleuze et Guattari⁴⁰⁰ s'y applique parfaitement en ce que les fragments pour être séparés n'en sont pas moins des éléments d'une essence commune souterraine : ils sont tout à la fois identiques et différents.

³⁹⁹ Le corps de Frankenstein est l'exemple type du corps fragmentaire. Juan Carlos Fernández Serrato le relève : « El mito del « monstruo » de Frankenstein es, desde luego, una acertada metáfora de ese cuerpo fragmentario, producto de un sujeto discursivo que ya se sabe habitado por la alteridad esencial », « Introducción », TALENS, J., *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 86. Domingo Sánchez-Mesa Martínez y fait référence de la même façon dans « La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens », in *Mi oficio es la extrañeza*, FERNANDEZ SERRATO (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 95.

⁴⁰⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, « rhizome » in *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*, Ed. Minuit, Paris, 1976.

Mais le paradoxe de la fragmentation du corps se voit nourri et doublé par le rapport du corps et du moi. Effectivement, sachant que le moi est paradoxal car il contient le toi (que ce soit dans le rapport à l'autre ou dans l'acte autoréférentiel de la connaissance de soi), le corps va partager cette nature paradoxale puisqu'il est le lieu du moi. Par ailleurs la perception du corps est aussi une perception de soi impliquant une scission entre un moi observateur et un moi observé. De ce fait le corps se partage entre deux niveaux de paradoxe : il oscille d'abord entre le fait d'être le moi et de ne pas être le moi ; et quand il est le moi, alors il est paradoxal.

Outre les paradoxes sur le corps lui-même, nous incluons ici les paradoxes liés au visage et au regard. En effet, le visage est, dans le corps, le lieu de l'identité par excellence, et le regard est l'acte de perception amenant à une connaissance de soi par rapport aux autres et par rapport à soi, c'est-à-dire ce qui provoque l'acquisition d'identité. A ces deux aspects sont associés chez Jenaro Talens les notions de miroir et de masques qui traduisent la scission interne due au regard autoréférentiel bloquant le sentiment d'identité unitaire.

2.1. Les paradoxes du corps

2.1.1. La négation du corps

Le paradoxe le plus inadmissible par rapport au corps n'est pas de le nier en tant que tel⁴⁰¹ mais de nier toute relation nécessaire avec le sentiment d'existence particulier du moi poématique. C'est ainsi que nous pouvons lire dans le deuxième poème de *Profanación(es)* :

El cuerpo que acostumbrábamos sentir es prescindible, como el aire.⁴⁰²

Des éléments en principe essentiels à la vie tels que le corps et l'air sont donc ici rejetés comme secondaires : l'existence ne dépend pas du corps *habituel*, c'est-à-dire celui que, sans recul, nous considérons être notre enveloppe physique personnelle. Le corps devient alors un élément qui ne constitue pas l'identité de l'être - ce que la doxa ne reconnaît pas – et de là vient à être séparé de la notion du moi, ce qui permet d'énoncer ce paradoxe de *Estoy implicado en algo* :

⁴⁰¹ Effectivement, le corps est toujours senti comme présent, existant. C'est son identification à un moi singulier et séparé qui pose problème.

⁴⁰² LA, p. 300.

Y hoy, primero de abril, bajo la luz de un alba casi amiga
dejo mi casa y mi ciudad, los libros
que tanto amé, las calles, los jardines
y el cuerpo extraño en que busqué mi imagen
sin comprender del todo lo que hacía.⁴⁰³

Le premier niveau de lecture invite à voir dans *el cuerpo extraño* celui de la femme aimée que le moi poématique quitte. Mais une autre lecture basée sur le mouvement autoréflexif permet une interprétation paradoxale dans laquelle le corps n'est qu'un objet matériel au même titre qu'une maison ou qu'un livre, c'est-à-dire qu'il ne constitue pas la personne, le moi, et peut donc être abandonné. Par ailleurs, le fait de considérer le corps comme différent de l'être, outre la séparation d'avec le moi, suppose la possibilité de changer de corps, comme nous changeons de maison.

2.1.2 le corps étranger

La distinction entre le sentiment d'identité personnelle et le corps physique provoque un nouveau type de relation entre les deux. Effectivement, si le corps n'est plus synonyme d'identité, alors il devient un élément externe, c'est-à-dire étranger au moi. Le fragment précédent le caractérisait par l'usage de l'adjectif *extraño* mettant ainsi en lumière le sentiment d'étrangeté, presque d'incompréhension que le moi ressent face au corps.

Mais le corps est aussi étranger parce qu'il est perçu comme un élément du non-moi, donc appartenant au domaine d'autrui :

(...) toco mi espesor,
un cuerpo ajeno que respira, que
me da nombre y volumen, no soy yo⁴⁰⁴

L'acte autoréférentiel de connaissance de soi qui passe dans cet extrait par le toucher provoque le paradoxe : le possessif de première personne *mi* est mis en relation d'égalité avec l'adjectif *ajeno* par l'usage de l'apposition alors qu'ils renvoient à des notions contraires (ce qui est du domaine du moi / ce qui est du domaine de l'autre). Ce paradoxe principal est ici renforcé par la perte d'identification au nom du moi. Si j'affirme que je ne suis pas mon corps, de même que je ne suis pas mon nom, alors que le corps et le nom sont *a priori* ce qui

⁴⁰³ LA, p. 132.

⁴⁰⁴ LA, p. 19.

me différencie des autres, ce qui me donne mon identité personnelle, la conclusion logique est alors d'énoncer que *je ne suis pas moi*.

2.1.3. Le corps fragmentaire

Cependant, malgré la négation et le sentiment d'étrangeté qu'il provoque, une relation d'identité reste très présente entre le corps et le moi. La concomitance des deux aspects du corps comme base du moi et comme élément séparé du moi constitue la première et la plus importante fragmentation :

un cuerpo que no es mío
pero que ahora es mío⁴⁰⁵

Le paradoxe principal institue donc que le moi et le corps sont réunis tout autant que le corps et le moi sont séparés, c'est-à-dire que le corps se fragmente entre le moi et le non moi. La fragmentation suppose ainsi un corps général qui se trouve dans et au-delà du moi⁴⁰⁶.

Mais la fragmentation n'est pas seulement entre le moi et le toi, elle est beaucoup plus générale : le corps tout entier n'est effectivement qu'un ensemble de fragments dans lequel le moi ne se reconnaît pas. C'est ce qu'affirment ces deux vers du poème *Abismo y presencia del doble* :

estos fragmentos cuyos residuos incorporo
son sólo enigmas que la luz atraviesa⁴⁰⁷

Selon ce fragment, l'essence fragmentaire du corps s'accompagne de l'incompréhension. Les fragments sont en effet associés à l'énigme, ce qui n'est pas sans rappeler le paradoxe puisque l'une comme l'autre s'opposent à une compréhension claire et logique d'un phénomène ou d'un raisonnement. Le corps comme ensemble de fragments constitue donc pour le moi un objet séparé de lui dont il ne peut parvenir à se saisir, en d'autres termes un paradoxe énigmatique.

⁴⁰⁵ LA, p. 265. Le titre du poème, *escribo, dice él*, participe à l'association paradoxale du moi au lui un peu de la même façon que le faisait le poème *Autobiografía* (LA, p. 63).

⁴⁰⁶ Nous retrouvons ici le paradoxe mathématique de l'ensemble des ensembles : si l'on définit un ensemble devant contenir tous les ensembles, se contient-il lui-même ? Cela oblige à poser la définition et la fonction des catégories ou des hiérarchies.

⁴⁰⁷ CS, p. 189.

En revanche, s'il émerge du moi, le corps fragmentaire ne s'y limite pas comme l'indiquent les deux derniers vers de *espacio sin centro* :

la lógica al morir alumbra mis fragmentos
lo que será este cuerpo que me excede⁴⁰⁸

Selon cet exemple, le corps qui est singulier (*este cuerpo*) et pluriel (*mis fragmentos*) dépasse le moi. La personne individuelle selon la doxa est présente au monde à travers son corps unique dans une relation d'adéquation : le corps n'est ni plus ni moins que le moi, il en est la partie intégrante. Or, ces deux vers expriment un sentiment différent en ce que le sentiment d'identité n'est plus circonscrit dans l'enceinte d'un corps. Ce dernier englobe le moi, mais ne s'y limite pas. L'affirmation d'un corps qui dépasse le moi est à tous points de vue un paradoxe.

Il y a ainsi un corps fragmentaire au-delà du moi individuel qui néanmoins lui est intimement lié. Cette double relation d'appartenance et d'étrangeté d'abord, et de dépassement ensuite, a pour conséquence deux autres types de paradoxes : le premier est que le corps individuel n'est pas séparé d'un autre corps ; le second affirme que le moi se partage entre plusieurs corps.

La fragmentation fait non seulement que le corps se compose de fragments, mais aussi qu'il est lui-même un fragment du corps général énoncé dans l'œuvre. Par ailleurs l'interdépendance du moi et du toi se traduit aussi au niveau corporel :

el abismo de un cuerpo es otro cuerpo⁴⁰⁹

Le corps du toi et celui du moi sont distincts tout en partageant la même nature profonde, ce qui peut être traduit par l'image de deux fragments différents d'un même ensemble : ils sont différents mais identiques de par leur nature première. Dès lors, un corps devient l'écho d'un autre corps⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ CS, p. 219.

⁴⁰⁹ CS, p. 187.

⁴¹⁰ Il faut voir aussi dans ce vers l'image sexuelle des deux corps pris dans le désir charnel. Mais bien que cette lecture soit importante chez Jenaro Talens, elle ne nous paraît pas aller contre l'approche paradoxale que nous menons : l'image de la fusion des corps liée à l'acte sexuel est un poncif qui rejoint les associations paradoxales du moi.

Le fait d'abord que la fragmentation annule l'individualité et l'altérité (un corps équivaut à tous les corps, et tous les corps contiennent la même nature, donc ne font qu'un), et qu'ensuite le moi puisse se passer de son corps a pour conséquence directe le paradoxe énoncé au deuxième vers d'*Ars Poética* :

Los cuerpos que transmigro incoloran mi piel.⁴¹¹

Quitter son corps pour en emprunter un autre est une affirmation paradoxale, qui au regard de la doxa ne peut qu'appartenir au monde de la science fiction. Cela constitue un paradoxe en ce que la transmigration de corps en corps d'un sujet est très difficilement concevable par l'esprit commun⁴¹². Par ailleurs ne plus s'attacher à un seul corps semble provoquer un effacement de l'identité : la perte des couleurs revient à ne plus avoir les caractéristiques qui lui étaient propres. Le moi se vide de son identité par cet enchaînement de corps et devient par là même un sujet vide.

2.1.4. Le corps ou le lieu de l'existence

Que le corps doxique soit rejeté au profit d'un corps paradoxal basé sur sa distinction d'avec le moi et sur sa nature fragmentaire amène à une perte d'identité du sujet. Mais au-delà la perte de repère qu'il instaure, le corps reste néanmoins un point d'ancrage fondamental dans le monde : le sentiment d'existence et l'accès au monde ne peuvent passer que par lui. La voix poématique ne s'y trompe pas et l'affirme sans ambages dans *Salmo Dominical* :

pero yo soy también mi cuerpo y existo porque mi cuerpo existe⁴¹³

Face à la disparition du moi, et à la perte d'identité, le corps permet d'éviter le sentiment nihiliste d'inexistence. Il est un constat intangible et la condition *sine qua non* de l'être, et en tant que tel n'appartient qu'au seul moment présent. Cette nature présente le relie

⁴¹¹ CS, p. 141.

⁴¹² D'autant plus si cette transmigration se fait pendant la vie d'un sujet. Elle peut être en revanche assumée au moment de la mort, puisque c'est le moment défini comme la séparation entre le corps éthéré et le corps physique : le sentiment d'abandon est alors concevable, tout comme le passage de l'esprit, ou de l'âme suivant les cultures, puisque c'est un corps éthéré immatériel. Mais nous sommes alors dans le domaine de la croyance ou de la foi religieuse.

⁴¹³ CS, p. 214.

ainsi au temps paradoxal, qui est l'absence de temps. Le corps est donc le lieu de l'existence présente, le lieu de l'entre-deux : il n'est ni l'absence absolue (l'extrémité nihiliste où ni le moi ni rien n'existe) ni la présence absolue (l'extrémité de la fixation doxique où le moi est une entité permanente) mais le mouvement incessant, le contenu et le contenant, le moi et le non moi. Comme l'instant et comme l'espace paradoxal, le corps paradoxal ne peut se limiter à une description et une définition fixes : il est le lieu vide du sujet vide, l'existence avant tous types d'identification.

2.2. Les yeux et le visage

Le lieu d'identité le plus fort du corps est sans conteste le visage. Par ailleurs, la perception qui occupe le plus d'importance dans la reconnaissance de soi et de l'autre est le sens de la vue. Je me définis donc comme individu différent et isolé car je vois la séparation et les différences de mon visage par rapport à celui de l'autre. Dès lors le visage et le regard vont constituer dans l'œuvre talensienne des métonymies du corps en tant qu'identité pour le premier et des organes sensoriels pour le second. De ce fait nous retrouvons les mêmes types de paradoxes que pour le corps mais attribués au visage et aux yeux comme dans ces deux exemples :

- mi frágil rostro ¿a quién
le pertenece ?⁴¹⁴

En los ojos prestados que no supieron ser
Sino mirada ajena sobre el mundo⁴¹⁵

A l'instar du corps, le regard et le visage sont séparés du moi, du sentiment d'identité, et nous retrouvons ainsi le même emploi de l'adjectif *ajeno*, la même remise en question du sentiment d'appartenance du corps au moi. Toutefois, les paradoxes les plus importants et les plus nombreux qui leur sont liés se verront doublés par l'usage du miroir et du masque, deux représentations relativement communes de l'acte de connaissance de soi.

⁴¹⁴ CS, p. 227.

⁴¹⁵ LA, p. 75.

2.3. Le miroir

L'acte autoréférentiel de la connaissance de soi qui induit une division interne entre le moi regardant et le moi regardé (c'est-à-dire une double présence de sujet et d'objet au sein d'un même individu) se fait en général à partir du sens de la vue :

miro mis ojos suyos y sus ojos
míos (...) ⁴¹⁶

Le dédoublement interne entre le moi et l'autre est donc perçu dans cet exemple par le regard. Or permettre de se regarder soi-même est le propre du miroir ⁴¹⁷. De ce fait, il en devient le symbole de l'acte d'introspection, et nous le retrouvons à de nombreuses reprises inclus dans les paradoxes liés à la perception ou au moi :

ese enemigo que inventó el espejo
y me instaló sin verme en su mirada. ⁴¹⁸

Dans ces deux vers de *Epilogue & After*, le miroir comme acte de connaissance de soi est ressenti comme problématique puisqu'il crée la division interne du sujet : se regarder revient à regarder l'image de soi, or ce n'est là qu'une image et non le soi directement. Il faudrait donc que l'œil puisse se voir sans passer par un détour, ce qui est impossible et de ce fait, on ne peut pas voir son regard. Nous le voyons, le miroir revêt alors chez Jenaro Talens un aspect paradoxal : au lieu d'être ce qui permet la reconnaissance de l'identité, il en devient le contraire, une source de perte d'identité. Le poème en catalan *Lament d'en Virgili* est tout à fait explicite à ce sujet :

⁴¹⁶ LA, p. 55.

⁴¹⁷ L'image du miroir comme représentation de la connaissance de soi est utilisée par Fichte comme nous l'avons vu (cf infra, note 381), mais joue aussi un rôle premier dans la théorie de Lacan, ce qui n'est pas sans lien avec la perspective talensienne (voir la lecture de René Jara, *infra*, p. 175, note 389). Rappelons que selon le psychanalyste l'individu ne se constitue en tant que moi qu'au sein de sa relation avec autrui. Cela commence chez le jeune enfant avec l'important stade du miroir. Pour Lacan en effet « le moi est absolument impossible à distinguer des captations imaginaires qui le constituent de pied en cap : pour un autre et par un autre ». En d'autres termes, dès qu'un enfant se perçoit, il cherche sa vérité dans des images d'autrui auxquelles il s'identifie. De ce fait, l'individu s'identifie à un moi qui n'est qu'une image, que le résultat de tous les regards des autres. Dans cette perspective, guérir revient à se retrouver, à enlever une par une toutes ces images auxquelles on s'identifie pour revenir à soi. Or pour Lacan, tout ce processus est mis en place par le langage. Le stade du miroir et la place du langage dans la définition du moi sont développés dans deux essais (« Le stade du miroir comme formation de la fonction du 'je' », et « Fonction et champs de la parole et du langage ») publiés avec 25 autres articles au sein de l'ouvrage *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, 2 tomes.

⁴¹⁸ LA, 181.

I ara que el temps m'arriba, mire l'espill amb por. Ell
esborra la meua identitat, nega el meu rostre, i, ara és
ell qui em mira.⁴¹⁹

Si le miroir *efface l'identité* du sujet, ce n'est pas uniquement parce qu'il force à prendre en compte le changement physique du corps et donc la non permanence du moi que ne veut pas concevoir la doxa. Le miroir est une perte d'identité car il conduit à l'avènement de l'autre dans le moi puis à la confusion des personnes : le point de départ est que l'identité est le moi, or si je la perçois dans l'image, dans l'autre qui n'est pas moi, alors l'identité est l'autre. Le miroir de la connaissance de soi est un miroir paradoxal.

2.4. Les masques

Le regard autoréférentiel de la recherche d'identité va principalement se tourner vers le visage qui constitue la marque la plus patente de différenciation identitaire. Dès lors le miroir va provoquer un autre visage qui n'est pas en tant que tel le visage du moi – il n'est qu'une image – mais qui est la seule voie d'accès à la reconnaissance de soi. Ainsi le visage perçu directement dans le miroir ou indirectement dans l'esprit n'est qu'une image, ce que Jenaro Talens traduit par *masque* :

una máscara solo
entre tu doble rostro
y la apariencia de mi rostro⁴²⁰

C'est en effet l'apparente identité du moi sous la forme physique des traits du visage. Mais cette apparence non seulement ne correspond pas à l'essence du moi, mais en plus induit en erreur. Le masque est du domaine du faux, et prendre ce faux visage pour la représentation de mon identité particulière est une erreur.

L'emploi du masque indique alors deux niveaux de la perception de soi : le premier se construit à partir du visage qui est superficiel et de l'ordre du faux, base de l'identité doxique ; le second va en profondeur rejoindre le monde de la non-forme du sujet vide paradoxal. Un vers du poème prologue de l'anthologie *El largo aprendizaje* énonce cette stratification :

⁴¹⁹ LA, p. 196.

⁴²⁰ CS, p. 227.

como un bulto sin rostro hace suya mi piel⁴²¹

Le dédoublement identitaire entre le moi et l'autre reste patent mais ne se déclare véritablement que lors de la plongée dans l'être caché derrière la superficie de la peau, derrière le masque. Au-delà de la croyance à un moi doxique de mascarade rattachée à un visage, l'identité personnelle disparaît avec la découverte de la masse informe qui est l'essence commune de l'être.

3. Les paradoxes de la voix

Si le moi est la notion qui représente le sujet général et globalisant de l'ensemble de l'œuvre poétique, il l'est dans la mesure où c'est lui qui assume la totalité de l'énoncé des poèmes. En cela, le moi se caractérise avant tout comme une voix. Etablir une similitude entre le moi et la voix amène à attribuer les caractéristiques de l'un à l'autre. Il en ressort donc que la voix, comme le moi, est paradoxale :

(...) Díme, dí quién soy,
esta voz que te antecede a un habla muda,
y brota y te acaricia y no te toca,⁴²²

En réponse à la question ontologique du *qui suis-je*, cette citation affirme : *cette voix*. Les deux notions recouvrent donc la même identité. Or comme le moi, si la voix provoque des paradoxes (ici du toucher et de l'absence de toucher), elle est aussi en essence un paradoxe en elle-même : elle est le moi pré-doxique, c'est-à-dire avant la séparation du moi et du non-moi, et elle s'inscrit dans le domaine du son silencieux.

Mais l'association voix / moi pré-doxique institue que la voix est un élément du présent en dehors du temps divisé entre passé et futur. Elle ne peut donc être qu'oralité, et si elle se compose de mots, phrases, syllabes et syntaxe, ce n'est que dans le moment de l'énonciation⁴²³.

C'est en toute logique que nous retrouvons les mêmes types de paradoxes qui caractérisaient déjà le moi et le corps, mais maintenant attribués à la voix. Ainsi, nous

⁴²¹ LA, p. 10.

⁴²² LA, p. 131.

⁴²³ Cela ne signifie pas pour autant que le moi ne noue pas des relations avec la langue écrite, bien au contraire. Nous l'étudions d'ailleurs dans le chapitre suivant.

distinguons principalement les dissociations de la voix impliquant une séparation voix / moi, et les associations impliquant une voix incluant le moi et le non-moi.

3.1. Les dissociations de la voix

Pour qu'il y ait une énonciation, il faut qu'il y ait un énonciateur, et donc en l'absence de moi il ne peut y avoir de voix. Par ailleurs alors que la communication peut établir un énonciateur silencieux (l'existence du sujet ne dépend pas de l'existence de l'énonciation), la spécificité de la poésie fait que si le moi se tait, alors il n'y a plus rien (aucun mot, aucun vers), c'est-à-dire que le moi n'existe pas. Aussi, puisque la poésie est un monde de mots, il y a égalité absolue entre moi et voix.

Le paradoxe le plus fréquent de la poésie talensienne au sujet de la voix est de ne plus respecter cette égalité absolue, mais au contraire d'affirmer la séparation de l'un avec l'autre. Dès lors la voix n'appartient plus au domaine d'un moi, quel qu'il soit :

Me despierto con el alba para descansar
y oigo voces de nadie
en la voz que tú escuchas
como si hablara desde mí
esa voz que dio nombre a tu locura.⁴²⁴

A travers cette citation du premier poème du recueil El hostel del tiempo perdido, outre le paradoxe de la voix singulière et plurielle, nous voyons que la voix n'est plus celle particulière d'un sujet : elle n'est pas celle du toi, ni celle du moi, et ne semble pas non plus être celle du lui. Elle n'est la voix d'aucun sujet, elle n'est celle de *personne*. La dissociation entre la voix et le porteur attendu de celle-ci amène à la même conséquence que précédemment, à savoir qu'elle est alors ressentie comme un élément étranger, qui n'est plus du champ du moi mais de l'autre :

Así, con la voz ajena que es abrigo y no calla,
hablo para ser tiempo, contra el tiempo,
sin poder explicarlo,
para cruzar la orilla que hace de un cuerpo un río.
Allí el murmullo dice yo, nosotros⁴²⁵

⁴²⁴ LA, p. 31.

⁴²⁵ LA, p. 169.

Là encore l'adjectif *ajeno* est utilisé, neutralisant la relation d'adéquation pleine entre le moi et la voix. Nous voyons par ailleurs dans cette même citation l'inscription présente de la voix qui est *contre le temps*, ce que nous interprétons ici par contre le temps doxique, à savoir la fixation du passé ou l'irréel du futur. Les deux derniers vers abordent quant à eux la relation avec le corps, ainsi que l'essence paradoxale de la voix qui est un *murmure*⁴²⁶ pluriel et singulier. De façon générale, ce paradoxe nous rappelle que les paradoxes du moi, de la voix, du corps sont indissociables non seulement de l'autre (qu'il soit une deuxième ou une troisième personne), mais aussi du temps, du réel ou de l'espace.

3.2. Les associations de la voix

La voix définie par la doxa est de nature individuelle. Toutefois, les poèmes vont l'associer à une autre individualité (la voix du moi face à la voix d'un autre) ou à un regroupement d'individualités, c'est-à-dire une communauté (la voix du moi face à celle des autres). Mais au-delà des hommes, la voix continue à s'amplifier et vient à s'associer au monde, à la nature. Dans cette perspective la voix talensienne peut revêtir le rôle assez répandu en poésie du porte parole comme nous le voyons dans ces deux exemples :

(...) Aun así,
si los [los sonidos] reproducimos es a causa del viento
que nos envuelve y habla en nuestra voz.⁴²⁷

(...) el aura
de unos objetos que me apropio, que
hago hablar con mi boca,
oculto en la piedad de la sustitución.⁴²⁸

La voix se met donc à disposition du monde afin qu'il puisse se faire entendre parmi les hommes. Cet aspect de la voix trouve chez Jenaro Talens son expression réciproque : si le non-moi peut trouver son écho dans la voix du moi, cela n'en fait pas tout à fait un moi supérieur, un guide qui se situerait à côté ou au-dessus des autres. Au contraire, l'association implique une relation d'égalité induisant que le moi recueille la voix des autres, tout autant que ces derniers reçoivent la sienne :

⁴²⁶ Rappelons que le murmure acquiert chez Jenaro Talens un sens paradoxal : il est le son silencieux, ou le silence du son, c'est-à-dire l'essence paradoxale du son et du silence. Voir sur ce point, le chapitre suivant : « le moi en tant que poème »

⁴²⁷ CS, p. 122.

⁴²⁸ LA, p. 22.

finalmente ha llegado el momento de hablar por boca
de seres que no conozco y de quienes nada sé⁴²⁹

L'association de la voix du moi et du non-moi amène ainsi à attribuer aux autres le même rôle de porte-parole, mais dans le sens inverse : ce sont eux qui à leur tour vont porter et assumer la voix qui était à l'origine celle d'un moi individuel. Nous retrouvons ici la notion de fragmentation d'une voix générale éclatée entre tous les porte-paroles : chaque individualité est une voix singulière et peut-être d'apparence différente, mais la nature en reste continuellement une et identique.

Dès lors, si la voix est l'élément commun qui relie les individualités rattachées au corps, elle devient ainsi ce qui passe de corps en corps. Nous avons effectivement vu que le moi talensien pouvait non seulement se passer de son enveloppe physique, mais aussi transmigration dans celle des autres. La parole commune est alors ce qui transmigre :

Pretendo que mi aliento sobreviva en su aliento⁴³⁰

La voix serait ainsi ce qui se perpétue, ce qui reste quand le corps et le moi sont rejetés en dehors de la sphère identitaire. Elle serait par conséquent ce qui constitue l'élément principal de l'identité. Il reste néanmoins un écueil important : si cette voix ne se trouve qu'à travers des fragments (une individualité, ou au mieux une première personne du pluriel), sa nature première n'est accessible que dans la globalité, la réunion de tous les fragments. En ce sens elle n'est pas réductible à une identité, mais à un croisement d'identités. Or, si au sein de la doxa, le sentiment d'identité demande la singularité pour se différencier des autres, la voix talensienne conduit au paradoxe de la pluralité singulière.

4. Le moi en tant que poème

Si l'oralité occupe une place centrale dans la définition de l'identité du moi, ce n'est pas pour autant que la parole écrite lui est étrangère. Bien au contraire, la poésie est aussi en essence une écriture qui prend place dans un texte. Le poème est alors le seul véritable corps physique de la poésie, son seul représentant tangible. Ce point fondamental n'est pas mis de côté dans la production de Jenaro Talens puisqu'il reconnaît tout à fait explicitement les

⁴²⁹ CS, p. 213.

⁴³⁰ CS, p. 145.

relations entre le moi et le poème. Toutefois, ils ne pourront s'établir dans un rapport simple d'adéquation ou d'inadéquation, et puisque le moi est une entité paradoxale, tout ce qui entre en relation avec lui se verra contaminé par cette nature. De ce fait le poème en tant que corps écrit du moi sera la cause de la perte du moi, mais aussi ce qui le dépasse. Au sein du problème de l'identité, le poème sera finalement l'espace de la recherche identitaire.

4.1. Le poème comme perte du moi

L'affirmation que le poème constitue le premier corps du moi s'accompagne immédiatement chez Jenaro Talens de la conscience que le poème est alors à l'origine de la perte du moi doxique, et donc de l'avènement du moi paradoxal :

El poema es el acto que me destituye
(la usura de este cuerpo devastado por las galerías),
proceso que construye mi desaparición.⁴³¹

Ces trois vers sont en effet sans ambiguïté : si le poème est un corps, il est aussi ce qui provoque la *disparition* du moi, ce qui le *destitue*, c'est-à-dire ce qui lui fait perdre son statut de première personne. Remarquons par ailleurs, que le poème comme corps est à rapprocher de la notion de fragmentation à travers la description qui en est faite. Le corps / poème n'est pas un élément plein et stable, entier et uni, au contraire il est un ensemble creusé, traversé d'absence, vidé de lui-même.

Ces trois vers abordent un autre aspect qui a une grande importance : le poème n'est pas un corps mort, une feuille de papier imprimée, figée dans une forme définitive, c'est à l'inverse un corps vivant, un *processus* qui implique une action, celle de l'écriture ou de la lecture. Effectivement, hors de cet acte, le poème n'est rien. La notion du poème inscrit dans la lecture/écriture est importante en ce qu'elle le place *de facto* dans l'instant, et permet ainsi au moi présent d'apparaître.

Cependant, que le poème soit relié à l'écriture et à la lecture n'implique pas que le moi trouve son identité dans l'auteur et le lecteur respectivement, loin s'en faut. Le poème reste nécessairement dans le monde des mots, et ne peut en aucun cas s'en extraire :

Mientras, tú y yo aprendamos la impostura
de fingir estar vivos en este trozo de papel.⁴³²

⁴³¹ CS, p. 142.

Le moi ainsi que les autres personnes sont donc exclus du monde vivant, réel et biographique de l'auteur et du lecteur. Le moi échappe alors à une réduction d'identité : il est autant la trace laissée par l'auteur au moment de l'écriture, que la vision personnelle du lecteur impliquant son interprétation dans l'instant de sa lecture, et que l'entité langagière permettant l'implication du lecteur.

4.2. Le poème comme dépassement du moi

Considérer le poème dans l'acte de la lecture implique donc de rejeter un moi individuel, un sujet unique se reconnaissant dans un moi singulier. Si l'écriture pourrait renvoyer à un auteur, lui-même se voit vite divisé entre l'écrivain et le lecteur de ce qu'il écrit⁴³³, et la lecture pour sa part implique un nombre indéfini de lecteurs potentiels. De ce fait, le poème en tant que corps inscrit dans la lecture acquiert les mêmes caractéristiques paradoxales que nous avons présentées, et principalement celle qui le définit comme plus vaste que le moi :

Este poema añade a mi vocabulario
palabras que olvidé contra la sombra,
me señala caminos que jamás transité
porque hay siempre algo nuevo para ser nombrado⁴³⁴

La première personne du poème n'est certainement pas une représentation de Jenaro Talens malgré la marque de possession, d'autorité qu'indique l'adjectif *mi* car non seulement il n'est qu'une entité de mots, mais en plus parce que chaque lecteur et chaque lecture induit une appropriation du poème. Cet investissement de la lecture amène à un cheminement du poème particulier et jamais semblable. C'est pourquoi le poème dépasse, va bien au-delà d'un moi doxique trop réducteur et limité.

⁴³² LA, p. 88.

⁴³³ Plus qu'écrivain faudrait-il dire *écrivain* en ce que dès que le mot est écrit, l'écrivain disparaît : seule l'écriture dans son instant d'écriture appelle un écrivain, ou un *écrivain* (le gérondif traduisant cette notion d'action dans son déroulement), car dès qu'il y a conscience et reconnaissance de ce qui est écrit, il y a lecture et l'écrivain n'est plus qu'un lecteur.

⁴³⁴ LA, p. 170.

4.3. Le poème comme recherche du moi

Dans la mesure où le poème est le seul lieu d'apparition véritable du moi, il sera aussi la place de la recherche identitaire. Or, comme le moi est une notion paradoxale et bien que le poème ne permette pas de le saisir en tant que tel, il permettra néanmoins de lui donner un espace où apparaître et se laisser entrevoir :

(...) Yo sólo escribo este poema
no con la ingenua pretensión de expresar lo que siento
(nunca sé lo que siento) sino para que poco a poco sus palabras
puedan iluminar el hueco donde estoy (quiero decir, quién soy)
en el lejano abismo de otros ojos
verdes como la noche y su serenidad.⁴³⁵

Selon ce passage, le poème n'est pas l'expression d'un sentiment (lequel est inaccessible pour le moi poématique) mais un outil de recherche identitaire : l'écriture permet d'accéder partiellement au mystère du moi profond. Or, celui-ci se définit avant tout par une présence comme le montre la différence entre les deux verbes *ser* et *estar* : l'existence du moi provient, ne peut se concevoir et s'appréhender que dans l'être au monde, la présence au sein d'un espace. L'identité n'est donc pas absolue, mais spatiale, et le seul espace présent est le poème. Le vers est par conséquent la condition d'existence du moi ainsi que la voie d'accès au moi. Mais cette double fonction débouche sur le paradoxe de l'autoréférentialité. En effet, si le poème est le moi, alors il ne peut se percevoir directement, et en cela le poème est aussi ce qui provoque sa perte.

Les considérations de la relation entre le texte poétique et la recherche du moi conduisent à une relecture de l'ensemble des paradoxes présentés dans ce chapitre. En effet, affirmer qu'écrire est une recherche du moi revient à pouvoir inscrire toutes les propositions abordant le moi dans cette perspective métapoétique. Dès lors dans cette perspective tous les paradoxes du moi en tant qu'essence, du corps ou de la voix peuvent être interprétés comme des paradoxes liés à l'écriture ou à la lecture de la poésie⁴³⁶.

⁴³⁵ LA, p. 142.

⁴³⁶ Par ailleurs, nous remarquons que l'œuvre talensienne contient de nombreuses réflexions, remarques ou questionnements sur l'activité poétique et sa nature. Le métalangage poétique est très présent, jusqu'à parfois constituer le cœur de certains textes ou recueils qui présentent explicitement la poésie comme un thème central en l'abordant dès le titre.

5. Conclusion

La recherche d'identité menée par la doxa a pour objectif d'atteindre un moi clairement défini à l'intérieur d'un corps qui le différencierait du monde et des autres. La question de départ, *qui suis-je ?*, semble pouvoir être synonyme de *qu'est-ce que le moi ?* Le moi serait donc l'ensemble de ce qui me définit, c'est-à-dire de ce qui n'est propre qu'à moi, ce qui m'appartient en propre sans pouvoir être partagé. Ainsi, il y a mon corps, mon caractère, ma personne, etc. L'ensemble de ses possessions inaliénables et non partageables sont donc le moi, ce que je suis, et de là, qui je suis.

Or, dans la poésie talensienne, les paradoxes au sujet du moi et de l'identité s'articulent en grande majorité sur le problème de la possession : que ce soit par l'intermédiaire de la relation entre le verbe conjugué et le pronom personnel sujet ou objet qui lui est associé, ou par l'ambiguïté du jeu des possessifs (adjectifs et pronoms), les propositions deviennent des paradoxes lorsque la syntaxe construit une logique de possession contraire à celle imposée par la doxa. Les glissements de personne (de la première à la troisième par exemple) autour de l'attribution du corps amènent alors à ne plus pouvoir distinguer s'il est celui du moi et de l'autre.

Si le problème de la possession est central dans la recherche de l'identité, la thématique de la perte, puis de l'absence sera alors très présente dans les poèmes. En effet, rechercher le moi amène à le déposséder de ses attributs doxiques particuliers (le corps, la voix, etc.), donc l'identité ne se construira pas sur le plein, mais sur le vide. Nous remarquons que les paradoxes du moi s'accompagnent très régulièrement d'un vocabulaire relevant du champ lexical de la perte et de l'absence. Nous rencontrons en effet des termes reliés à la disparition, l'abandon, l'absence, l'exil, la dissolution, le vide, le creux, le néant ou encore le silence. Cette perte de l'identité ontologique constatée, il ne reste plus que l'espace que le moi introuvable est censé occuper. C'est ce qui fait dire à Jenaro Talens dans son texte théorique Prólogo que la véritable recherche n'est pas l'essence (*ser* en espagnol) mais la perspective : « nunca he hablado *de mí*, pero siempre lo hice desde el único lugar del que me es imposible sustraerme, esto es, *desde mí* »⁴³⁷.

Rechercher une identité mène donc à la dissolution de l'identité. En cherchant quelque chose, on ne trouve que le néant⁴³⁸. Face à ce paradoxe la voix exprime un état d'être

⁴³⁷ Il s'agit du texte qui ouvre la première anthologie étudiée. CS, p. 8.

⁴³⁸ Nous retrouvons dans cette posture l'attitude de Hume. D'un point de vue psychanalytique, Lacan en arrive au même constat d'inexistence du moi. Faucher le résume en ces termes : « Lacan en vient pour sa part à dénier

qui oscille entre l'incompréhension et le malaise. Effectivement, les propositions paradoxales prennent souvent place dans un contexte où l'ignorance et la confusion dominent (citons parmi d'autres termes rencontrés dans les poèmes le sentiment d'énigme, de cécité, d'incompréhension). Si, la plupart du temps, les paradoxes du moi sont plus de l'ordre du constat, dans plusieurs exemples cependant, le moi poématique va exprimer de manière explicite un sentiment de mal être à travers l'emploi de termes comme le vertige, la fragilité, la stupeur et même l'horreur. Nous le voyons, la recherche d'identité se fait dans un climat général d'inquiétude, de trouble face au constat de la disparition du moi doxique au profit du sujet vide. Que cette confusion soit la cause et/ou l'effet du paradoxe, nous pouvons toutefois remarquer que le moi poématique a une réaction qui répond à l'attente de la doxa : en percevant les paradoxes, il semble bien en éprouver un sentiment paradoxal qui le laisse pour le moins perplexe. Le moi poématique paraît donc partir des préceptes de la doxa, si nous en croyons son étonnement.

Les paradoxes relevés dans les poèmes de Jenaro Talens s'articulent donc autour de la remise en cause de trois doxas principales : celle du réel d'abord (par rapport à ce qui le provoque, la perception, par rapport aussi à son contraire, la fiction) ; celle du temps ensuite ; et enfin la doxa du moi. Notre seul objectif dans ce chapitre a été de montrer que les paradoxes pointent ces doxas, sans pour autant présenter ce qu'ils impliquent profondément. Nous n'avons fait que présenter une typologie des paradoxes autour des doxas réfutées, nous n'avons pas étudié les enseignements qu'il faut en tirer au sein de l'œuvre poétique talensienne.

Le regard que proposent les anti-doxas en notes de bas de page, c'est-à-dire les réflexions philosophiques autour des trois catégories mises en place, ont eu pour but premièrement de démontrer en quoi les doxas sont effectivement des doxas par leur absence

au sujet humain toute réalité substantielle et ne lui assigne d'autre consistance que celle du mirage, dans la mesure même où il le tient pour conditionné jusque dans ses moindres désirs, s'aveuglant perpétuellement sur lui-même en se croyant quelqu'un, alors qu'en fait il n'y a personne.» Faucher, Ph. : « Lacan Jacques ». Monographie, *Dictionnaire des Auteurs*, dir. LAFFONT, Robert, BONPIANI, Valentino, ed. Laffont, Paris, 1998, 3 tomes.

de recul et leur simplicité ; deuxièmement, de démontrer que les paradoxes peuvent indiquer le chemin d'une réflexion véritable.

En effet, si la présentation des traits syntagmatiques pouvait amener à une réévaluation de la pensée logique, du logos, les trois catégories abordées dans l'étude des traits paradigmatiques posent finalement la question de la connaissance.

Cette remise en cause du système général occidental d'appréhension du monde menée par les propositions paradoxale renvoie directement à la connaissance du réel. Or cette connaissance est problématique : le réel ne nous est accessible que par nos sens. Mais les paradoxes nous amènent là encore à nous interroger sur le rapport entre le monde et notre perception : le réel correspond-il à nos sens ? à l'image que nous nous en faisons ? Par ces questions s'insinue alors une remise en cause totale du monde : quelle est en définitive sa réalité ?

Face à ce doute, à cette instabilité, même des notions ressenties *a priori* comme sûres et stables, vont vaciller : le temps est relatif et le moi insaisissable. Le temps n'est plus linéaire, il peut même se décomposer, tout comme le moi est essentiellement fragmentaire, à l'opposé du moi doxique unique et fixe. Mais cette impossible reconnaissance de soi est aussi impossible connaissance de soi. Comment dès lors, puisque je ne peux me connaître, puis-je connaître ce qui m'entoure ? La connaissance est-elle possible ?

Voilà une question fondamentale qu'ouvrent les paradoxes : peut-on connaître directement et définitivement soi-même et le monde par le logos ? Si ce n'est le cas, peut-on pour le moins appréhender ce monde ? De quelle façon ? Peut-on alors restituer cette appréhension et en dégager somme toute un principe organisateur ?

Cependant, l'œuvre que nous étudions n'est pas de la philosophie mais bien de la poésie. Dès lors ces questionnements, même s'ils sont présents en filigrane, s'expriment à partir d'un discours spécifique marqué par les traits particuliers de l'écriture de poèmes. Ainsi avant de traiter les questions proposées par les paradoxes, il convient d'analyser la dimension poétique des propositions, qui au-delà de leur aspect conceptuel, contiennent d'autres types de relations significantes.

Troisième partie

**AXE POETIQUE :
POETICITE DES PARADOXES**

Si la première partie se proposait d'analyser les écarts logiques qui construisaient les propositions paradoxales, la deuxième partie abordait celles-ci dans leur dimension thématique, à savoir les types de doxas remis en cause par les paradoxes. Comme nous le définissions dans l'introduction générale nous avons rapproché ces perspectives et les axes constitutifs du langage : la dimension logique des propositions a été prise en considération à travers l'axe syntagmatique dans la première partie, quand la deuxième s'articulait autour de l'axe paradigmatique. Mais cette analyse ne peut donner à elle seule l'effet du paradoxe sur le plan du discours poétique. L'objet de cette troisième partie sera donc l'étude des propositions paradoxales à partir de ce troisième axe afin de tenter d'en percevoir l'impact de signifiante dans le processus paradoxal.

La linguistique, depuis son origine, semble tenue en échec pour rendre compte de la spécificité du langage poétique. Dès lors plusieurs linguistes ou poéticiens ont fait part de la limite de la linguistique dans l'étude du discours poétique. Ainsi Nicolas Ruwet, dans son article *Limites de l'analyse linguistique en poétique*⁴³⁹ souhaite ne pas soumettre l'étude du langage poétique à la linguistique structurale : « le statut de la linguistique, par rapport à la poétique (...) ne peut être que celui d'une discipline auxiliaire. (...) La linguistique peut apporter à la poétique un certain nombre de matériaux mais elle est incapable, à elle seule, de déterminer dans quelle mesure ces matériaux sont pertinents du point de vue poétique ou esthétique. ». Indispensable mais non suffisante. Ainsi les notions d'axe syntagmatique et

⁴³⁹ RUWET, Nicolas, « Limites de l'analyse linguistique en poétique », in *Langage*, n° 12, 1968, pp. 56-70.

paradigmatique, si riches en elles-mêmes, ont-elles pu être subverties par Jakobson - et à sa suite par bon nombre de linguistes - pour définir un trait distinctif de la poésie : l'équivalence.

Cette notion essentielle a bien souvent été reprise sous d'autres termes, par exemple par Greimas qui parle de ce « postulat de la corrélation du plan de l'expression et du plan du contenu » à propos de la spécificité du langage poétique. Plus loin, il utilise une variante : « la co-occurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique et l'autre sémantique, se déroulant simultanément »⁴⁴⁰.

Outre les termes d'équivalence ou de corrélation, Levin⁴⁴¹ dans son ouvrage de 1962 crée le mot et la notion de « coupling », traduit en espagnol par « apareamiento » et par « couplage » en français. Partant de la définition de Jakobson, Levin montre que l'utilisation de ces équivalences phoniques ou sémantiques n'est pas indifférente quand elles apparaissent à des positions équivalentes. Il appelle « convergence » l'intersection d'un composant phonique ou sémantique avec un composant positionnel. Ce qui importe, c'est la relation qui peut exister entre deux convergences, c'est-à-dire un parallélisme, un couplage, structure fondamentale de la poésie, ajoute Levin.

Même si les auteurs et les textes datent des années 70, les interrogations et les propositions qu'ils émettent n'ont pas cessé d'apporter des outils toujours pertinents pour l'analyse de la poésie. Tous ont montré les insuffisances et les difficultés d'une grammaire de la langue fonctionnant sur deux axes pour décrire le langage poétique. C'est pourquoi nous sommes reparti des travaux de Benveniste et de leur adaptation à la poétique par Meschonnic. Du premier nous avons retenu principalement les notions de sujet, d'historicité et de signifiante, ce que le second réunit en poétique par le concept global de rythme. Cependant si Meschonnic a choisi de réunir l'ensemble de la signifiante de tout discours au sein d'un super ensemble global et protéiforme qu'il nomme rythme, nous avons préféré repartir de la vision plus commune des linguistes fondée sur les deux axes acceptés par tous, auxquels nous adjoignons l'axe poétique.

Reste à savoir ce qui constitue cet axe poétique dans le discours. Là encore, les théories traditionnelles autour des deux axes nous donnent une indication : il est frappant de remarquer que certains aspects constitutifs du discours ne sont presque jamais pris en compte en dehors des études de poésie. Nous définissons la place de l'axe poétique dans le discours

⁴⁴⁰ GREIMAS, A, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, coll L, , Paris, 1972, p. 15.

⁴⁴¹ LEVIN, S.R. *Linguistic structures in poetry*, Mouton, La Haye, 1962, consulté dans sa traduction espagnole de Julio Rodriguez Puertolas, Cátedra, Madrid, 1983.

par l'organisation phonique (c'est-à-dire la suite particulière de consonnes et de voyelles, la dimension sonore), le rythme accentuel (c'est-à-dire la place des accents toniques dans le discours⁴⁴²) et la place physique des mots (c'est-à-dire leur disposition spatiale)⁴⁴³. Ces éléments pourtant ressentis comme essentiels en poésie sont très peu abordés en linguistique générale alors qu'ils sont toujours présents dans tout type de discours. Ainsi, hormis en littérature, quelle étude de texte se préoccupe-t-elle d'aspects phoniques ou de la place des mots⁴⁴⁴ ? Ces remarques sont en général absentes, ou au mieux très partielles et senties comme tout à fait secondaires. Or ils portent à nos yeux une grande partie de la signifiante, à savoir l'ensemble de ce qui dépasse l'instrumentalisme et le conceptuel de la communication.

Si un discours signifie, c'est par sa totalité. La signifiante se doit d'être globale. Séparer les trois axes et un type de signifiante propre à chacun n'est qu'un artifice technique qui permet l'analyse. Car chaque axe est interdépendant de l'autre : modifier la syntaxe amène à changer l'ordre des mots, à modifier la chaîne phonique et l'accentuation. Un axe ne porte pas plus la signifiante qu'un autre, tous la construisent dans le même temps. Cependant donc leur séparation artificielle est indispensable à l'étude. Le travail consiste par la suite à percevoir les types de relations qui s'établissent entre chaque axe, entre chaque signifiante secondaire et qui donnent une signifiante globale. Cette dernière par ailleurs n'est pas figée et unique mais au contraire revient à être une somme de significations potentielles. Si le sémiotique permet d'établir les significations possibles de chaque axe, le sémantique est la signifiante globale qu'organise un lecteur lors d'une lecture momentanée à partir des significations inférieures⁴⁴⁵.

⁴⁴² Nous reprenons la définition habituelle du rythme, c'est-à-dire la définition restreinte de Meschonnic qu'il ne faut pas confondre avec sa dimension globale de signifiante générale.

⁴⁴³ Que les spécialistes de poésie prennent ces éléments en compte et les étudient en profondeur est certain. En revanche, c'est la claire et nette distinction entre chacun de ces constituants d'une part, et de l'autre leur interaction provoquant la signifiante de l'axe poétique qui bien souvent manque de précision. Nous en voulons pour exemple cette remarque de Jenaro Talens : « a veces, una escritura responde (...) al orden de lo musical, del ritmo y uno no sabe muy bien por qué esa palabra está ahí o no », *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 97. A travers cette citation, nous voyons que le poète semble donner pour identique les effets de spatialisation (*orden, por qué esta palabra está ahí o no*), de son (*lo musical*) et de rythme (*el ritmo*) : une confusion entre les trois composants de l'axe poétique que nous souhaitons éviter afin de percevoir plus clairement son mode de signifiante.

⁴⁴⁴ Ce type de travail intervient toutefois dans les discours publicitaires, mais aussi dans l'analyse de certains discours (comme les discours politiques par exemple). Voir sur ce point l'ouvrage de Kerbrat-Orechioni *La Connotation*, Lyon, PUL, 1977.

⁴⁴⁵ C'est principalement sur ce point que nous sentons une différence par rapport à Meschonnic. Ce qu'il nomme rythme dans son acception large pourrait constituer ce que nous nommons ici axe poétique, voire la réunion des trois axes puisque pour Meschonnic le rythme recouvre et provoque la totalité de la signifiante. Il y a là à nos yeux un déséquilibre entre la composante rythmique et les composantes restantes du langage. Car si selon Meschonnic tout est rythme, pour nous le rythme est partout. La différence est de taille car cela signifie qu'il partage l'espace du discours avec le lexique et la syntaxe dont il est indissociable. Le rythme de Meschonnic a pour écueil une disproportion qui mène à une hiérarchisation (hiérarchisation pourtant rejetée par le poéticien) :

La distinction entre les deux niveaux de signification est donc toujours valide. Mais nous pouvons remarquer une particularité de l'axe poétique. Pour être le porteur du connoté et de l'émotif, du sensitif et du non-raisonné, il est celui qui donne le plus de place aux spécificités du sujet. Il est celui qui s'éloigne le plus du code, de la convention partagée par la communauté. Dans l'axe poétique se révèle le plus l'individualité, voire l'unicité de chaque sujet et de chaque lecture. En cela il devient incontournable en poésie puisque c'est le genre qui laisse le plus de place à la particularité de chaque lecteur réel à travers le travail d'interprétation et le niveau sémantique de signification.

Nous voyons dans l'organisation en trois axes du langage une répartition plus stable et claire qui permet de fédérer les apports incontournables et de la linguistique générale moderne et des poétiques. Cette perspective ne se configure pas à partir de nouvelles notions, mais seulement nous semble permettre de les assembler de façon cohérente.

Tout discours met en œuvre les trois axes. Cependant, le poème sera ce discours particulier qui redonne plus de valeur à l'axe poétique quand les autres types de discours le négligent, font mine de l'effacer. Mais lorsqu'un lecteur, ou un auditeur, ressent un texte comme poétique en dehors de toute inscription dans un genre, c'est qu'il y perçoit par sa sensibilité l'axe poétique. Dès lors, et puisque tout discours a une composante poétique inhérente au langage, n'importe quel texte peut potentiellement devenir un poème⁴⁴⁶. C'est en ce sens que le sentiment poétique développé dans la réception d'un texte dépend d'une convention, d'un apprentissage de valeurs et règles culturelles propres à une société : la mise en lumière du troisième axe est inséparable de l'inscription historique du sujet (notion couvrant l'auteur, la voix poématique, le lecteur abstrait et le lecteur réel) et de l'objet (le discours et ses constituants).

Puisque, donc, le troisième axe s'élabore dans le discours par l'interaction des plans phonique, spatial et rythmique, nous avons choisi de les étudier dans cette troisième partie au sein de trois chapitres distincts. Nous pensons de cette façon pouvoir mettre en relief l'apport général de l'axe poétique dans la construction des propositions paradoxales. C'est pourquoi

le rythme est pour lui un ensemble supérieur contenant des sous-ensembles (les niveaux accentuels, prosodiques, lexicaux et syntaxiques). Dans notre vision il n'y a pas d'ensemble supérieur, seule est à l'œuvre une corrélation des trois axes, et les sous-ensembles en revanche se déduisent respectivement des trois axes. Par exemple le sous-ensemble poétique se constitue des niveaux accentuels, prosodiques et des effets de spatialisation.

⁴⁴⁶ Raymond Queneau dans *Loin de Rueil* faisait dire à un de ses personnages que l'on pouvait faire de la poésie même avec du « jus de chaussettes ». Jenaro Talens pour sa part inclut dans ses poèmes des extraits de discours de Mao qui ne sont pourtant au départ que des écrits théoriques, politico-philosophiques. L'affirmation que tout discours peut devenir poème reste toutefois assez délicate : car s'il devient un poème par son inscription dans un recueil de poésie, ce n'est pas pour autant qu'un discours contiendra avec force et netteté une dimension esthétique, poétique.

afin de définir les apports de signifiante de l'axe poétique dans la construction générale du sens des propositions paradoxales dans les poèmes, nous commencerons par l'étude des effets de spatialisation, puis nous en analyserons en détail le rythme pour terminer sur l'analyse des effets de son.

I – Les effets de spatialisation

PREMIERE SECTION : LES EFFETS DE SPATIALISATION EXTERNE

1. Introduction aux spatialisations externes

Les effets de spatialisation externe correspondent aux incidences de la disposition physique des propositions paradoxales dans l'ensemble du poème. De façon schématique nous pouvons ainsi définir trois grands types de situation : les paradoxes situés à l'ouverture du poème, nous parlerons de paradoxes à *l'incipit* ; les paradoxes qui clôturent les poèmes, nous parlerons de paradoxes en situation de *fermeture* ; les paradoxes enfin qui se situent entre ces deux positions, à savoir ceux qui sont dans le *corps* du poème.

Etudier les spatialisations externes revient à prendre en compte trois paramètres convergents : premièrement la place de la proposition ; deuxièmement le nombre de paradoxes dans le poème ; troisièmement la longueur du poème. En effet, un poème qui contienne une seule proposition paradoxale ne produira pas le même effet qu'un poème qui en contient quatre par exemple. Dans un texte à plusieurs paradoxes, il conviendra de préciser le rapport entre la place de chacune des propositions paradoxales par rapport à l'ensemble du texte, mais aussi de l'effet produit par la relation entre chacun des paradoxes. Par ailleurs, on ne peut considérer de la même façon un poème de quatre vers et un poème de quatre pages : si les deux contiennent une proposition paradoxale, l'effet produit ne pourra être identique en regard de la différence liée à la dimension du texte.

Après un regard général de l'ensemble des poèmes présentant une ou plusieurs propositions paradoxales du corpus étudié, quelques remarques liminaires peuvent déjà être faites quant aux effets de spatialisations externes.

Rappelons que nous avons répertorié 186 poèmes à paradoxe(s) pour un total de 324 textes. Sachant que la majorité des poèmes paradoxaux contiennent plus d'un paradoxe, nous arrivons à une totalité de 338 propositions paradoxales. La présence physique du paradoxe dans les textes, c'est-à-dire la base des effets de spatialisation, est une évidence. Un autre élément remarquable lié au nombre de paradoxes est que les deux tiers des propositions paradoxales (211 pour une totalité de 338) sont contenus dans des poèmes à un paradoxe (103 paradoxes) ou à deux paradoxes (98 propositions paradoxales). Le dernier tiers se répartit alors sur des poèmes contenant trois, quatre, cinq, six, huit, dix ou onze paradoxes. Il se dégage donc une majorité écrasante de poèmes contenant une ou deux propositions paradoxales (152 pour une totalité de 186 poèmes paradoxaux).

Un bref parcours de l'œuvre entière talensienne du second trait à prendre en compte, à savoir la longueur, nous a montré que la tendance générale était l'écriture de textes dont la taille allait d'une page à un peu moins de deux pages (sans pour autant que les textes plus courts ou plus longs soient exception). Nous retrouvons la même tendance générale au sein des poèmes paradoxaux.

La longueur des poèmes respecte globalement la logique attendue en ce qui concerne le nombre de paradoxes par texte. Effectivement, les poèmes courts sont principalement des poèmes à un ou deux paradoxes, alors que les poèmes à paradoxes multiples (à partir de quatre) sont quasiment tous inclus dans les poèmes longs. Cependant, un poème court fait figure d'exception en contenant quatre paradoxes. A l'inverse, les poèmes longs n'exprimant qu'une seule proposition paradoxale ne sont pas si exceptionnels.

Enfin les chiffres reprenant la place des paradoxes au sein des poèmes montrent que les propositions paradoxales à l'incipit (35 occurrences) et celles à la fermeture (27 occurrences) sont bien moins fréquentes que celles contenues dans le corps du poème (124 occurrences).

Il paraît en conséquence difficile de percevoir une tendance particulière de la place attribuée au paradoxe tant dans l'œuvre générale, que dans les poèmes particuliers : les propositions paradoxales se répartissent du début à la fin de la production poétique de Jenaro Talens et se situent généralement dans le corps des textes. La longueur des poèmes paradoxaux quant à elle suit la norme générale, à savoir une extension moyenne. La présence du paradoxe ne semble pas y porter une quelconque influence. En revanche le nombre des

paradoxes laisse voir une claire tendance : effectivement la grande majorité des poèmes paradoxaux contient une ou deux propositions paradoxales (même si les poèmes à paradoxes multiples sont moins réguliers, ils apparaissent de façon homogène dans l'ensemble l'œuvre). Le poème paradoxal type serait ainsi un texte de longueur moyenne, n'appartenant pas à une période particulière de la production talensienne, contenant un ou deux paradoxes le plus souvent situés dans le corps du poème.

2. spatialisation externe des poèmes à paradoxe unique

Nous choisissons d'étudier en premier lieu les effets de spatialisation externe des poèmes ne contenant qu'une seule proposition paradoxale. D'abord parce que ce type de textes est le plus courant parmi les poèmes paradoxaux et que de ce fait son analyse permet de dégager certaines grandes tendances liées à l'usage et la présence du paradoxe. Par ailleurs les poèmes à paradoxe unique ont l'avantage d'établir une relation simple entre les deux éléments que sont le poème et la proposition. Révéler l'économie des poèmes paradoxaux de manière générale demande à commencer par jeter des fondations claires et schématiques. Les poèmes à paradoxe unique permettent de faire ce premier pas significatif.

En ce qui concerne la répartition des propositions au sein des poèmes, le même schéma que nous avons remarqué est toujours de mise. En effet, sur les 103 textes ne contenant qu'un paradoxe, 15 le placent à l'ouverture, 5 à la fermeture, et donc 85 le situent dans le corps. Si la localisation physique de la proposition ne présente donc pas de temps forts ou faibles, l'importance conférée au paradoxe en revanche sera tout à fait variable. Nous avons effectivement constaté que la présence continue des paradoxes n'induit pas une importance égale des paradoxes : la proposition paradoxale peut aussi bien constituer une pièce maîtresse de la construction du sens du poème, tout comme ailleurs il pourra n'être qu'une caractéristique d'un élément énoncé. Cette remarque sur la hiérarchie du paradoxe dans la construction du sens se retrouve par ailleurs dans l'usage fait de la proposition paradoxale : tantôt élément théorique, tantôt caractéristique d'un sentiment ou d'une perception, le paradoxe ne remplit pas le même rôle dans tous les textes. Bien au contraire, il établit une relation particulière avec la signification de chacun d'eux. Nous nous proposons ici de présenter l'utilisation et l'implication des propositions paradoxales à partir de leur localisation dans les poèmes étudiés.

2.1. Les paradoxes situés à l'incipit du poème

Puisque par définition l'ouverture est ce que le lecteur lit en premier, cette place en acquiert une force considérable. Le sens contenu dans le premier vers sera, après l'information du titre, l'horizon d'attente en regard duquel on lira la suite du texte. Dès lors énoncer un paradoxe à l'ouverture revient à donner comme point de référence au lecteur un sentiment paradoxal qui teintera tous les vers à venir. L'effet sera d'autant plus fort que la proposition correspondra à la dimension du vers. Prenons l'exemple d'un bref poème du début de la production poétique de Jenaro Talens, *Teoría*⁴⁴⁷ :

Soy lo que está a mi alrededor

Las mujeres lo entienden.
Una que no es duquesa
A unos cien metros de su carruaje.

Esas, que luego son retratos :
Un oscuro zaguán ;
Lecho que encubren las cortinas.

Son instancias tan sólo.

Dans ce texte court à la construction symétrique qui fait correspondre le premier au dernier vers, l'ouverture est un paradoxe type : le moi définit son essence (*soy*) par ce qui *a priori* ne l'est pas, c'est-à-dire le monde l'entourant. Ce début est une manière de choquer, provoquer le lecteur dans sa propre appréhension du moi et du monde. Les deux strophes suivantes permettent ensuite d'élucider le paradoxe, d'en comprendre le sens : le moi est ici le moi social (*duquesa*) qui se définit par rapport à des caractéristiques non essentielles (*carruaje*). De là découle la norme ici cristallisée par le canon classique du portrait : plus que le portrait lui-même, c'est la règle du genre qui est opérante. Le dernier vers enfin vient rappeler que le monde extérieur, constitué en normes, a impérativement besoin du moi pour exister. Le rapprochement des deux vers du début et de la fin indique que le moi se constitue à travers ces normes, et que réciproquement ces normes appellent un moi pour s'établir. Nous retrouvons un des thèmes habituels de Talens, à savoir le basculement du réel à la fiction dans la recherche d'un moi profond et essentiel ressenti mais introuvable.

⁴⁴⁷ CS, p. 123.

Dans cet exemple, le paradoxe initial aura ainsi servi de provocation obligeant le lecteur à redéfinir sa perception du moi par rapport aux normes sociales ou culturelles. Le paradoxe est alors un outil pédagogique autant que l'énonciation d'une constatation personnelle de la voix poétique.

Mais le plus souvent la proposition paradoxale qui ouvre un poème ne trouve pas tant son élucidation que son développement dans les vers qui le suivent. En effet, le point de départ est un paradoxe que la voix constate mais auquel il n'apporte pas en tant que tel une réponse raisonnée. Nous prenons comme exemple le poème *Autonomía de lo literal*⁴⁴⁸ où le premier vers nie l'existence du moi, paradoxe que la suite du texte complète sans le résoudre, c'est-à-dire sans faire disparaître le sentiment paradoxal qu'il provoque :

Yo no refiere nada, sólo habita
un horror que no nombro
por el que un río ya cansado se rehúsa a fluir.
El musgo crece por los corredores
negándose a aprender la eternidad.
Inmóvil frente a sus espejos
les pregunta el por qué de su decrepitud.
Los espejos le miran pero no les responden,
aceptan la voluntad de las cosas
sin proponer a cambio algún sentido.
Distribuyen residuos sobre la superficie
de una memoria ajena que sucede
quizá demasiado rápida y en desorden.
Sólo el aire de la noche, en su ocio,
anima de vez en vez la fuente en el patio.

Si le moi est le premier mot du poème, c'est pour mieux souligner sa disparition puisqu'il ne représente rien, il n'a pas de réalité substantielle. Seul reste un être anonyme qui subit le passage du temps et qui fait face aux miroirs, c'est-à-dire aux images sociales que le moi a de lui-même et que lui renvoie le monde. Nous retrouvons le sujet fragmentaire talensien, construit autour des masques, de l'étrangeté, de l'autre, mais jamais du moi essentiel qui pourtant devrait être là. Ce sentiment profond, paradoxal s'accompagne ici comme très souvent d'un certain malaise, voire d'un désarroi chez le sujet qui ne se trouve pas et ne parvient pas à organiser son être. Face au paradoxe interne, le monde extérieur et surtout la nuit semblent en contrepoint constituer un lieu de stabilité et d'harmonie.

⁴⁴⁸ LA, p. 46.

Le paradoxe initial est, nous le voyons, l'énonciation du problème essentiel (l'absence de réalité du moi) qui ne trouve pas de résolution. Même la fin du texte, qui est une sortie du paradoxe puisqu'il s'agit d'un paysage externe au sujet, n'apporte pas de solution raisonnable, juste un état d'existence plus serein semble-t-il.

Nous remarquons ainsi une tendance chez Jenaro Talens d'énoncer en ouverture un paradoxe essentiel que la suite du poème vient développer. Au vu des thématiques paradoxales étudiées précédemment, il est logique que le problème du moi serve de point de départ relativement fréquent comme le montraient les exemples ci-dessus mais aussi comme en attestent d'autres poèmes (*Paradis*⁴⁴⁹, le deuxième poème de *Profanación(es)*⁴⁵⁰ entre autres).

2.2. Les paradoxes situés dans le corps du poème

Le schéma principal des paradoxes à l'ouverture, à savoir une proposition paradoxale qui provoque la suite du texte, se retrouve aussi quand le paradoxe est dans le corps du poème. Plusieurs poèmes dont le paradoxe est énoncé dans leur corps partent effectivement d'un constat ou d'un sentiment paradoxal pour ensuite le développer, sans nécessairement le résoudre. Ainsi par exemple le paradoxe est le point central de *Acotaciones desde el East Bank*⁴⁵¹ dont tout le début est une sorte de long paradoxe filé :

Sé también de lugares donde nada existe,
o, quizá más preciso, donde existe nada ;
no hay silencio, ni voces,
sólo un incómodo murmullo
sin otra consistencia que la voluntad
de callarse ; no hay
vacío ni volumen. Está lleno de
una nada de sombras. Su esplendor opaco
finge un destello que no brilla, que
arde en las lámparas de aceite.
Siempre están encendidas
y no dan luz, simulan
una luz que no es eco,
que nadie escucha ni refleja en nadie,
quiero decir, la luz original (...)

⁴⁴⁹ LA, p. 282.

⁴⁵⁰ LA, p. 300.

⁴⁵¹ LA, p. 121.

Le moi s'affirme ici clairement à travers sa connaissance, c'est-à-dire son expérience, d'un espace vide, un non-espace dont la caractéristique essentielle est une lumière originelle. Cet espace du sujet vide ne peut finalement que se définir par la négative, par ce qu'il n'est pas, et donc par un amoncellement de paradoxes niant les paires de contraires : vide et plein, lumière et obscurité, son et silence, réel et fiction, etc. Le poème entier dépend donc du paradoxe et ne présente pas de résolution⁴⁵².

Mais si le paradoxe peut être à la source du poème comme dans les cas précédents, il peut aussi n'en constituer qu'un élément significatif. Ainsi par exemple le court poème *La figura en el tapiz*⁴⁵³ ne se construit pas autour du paradoxe à proprement parler, mais autour du problème de la relation avec le toi :

Dónde buscar tu imagen, su volumen,
el subterfugio de decirte con
palabras que no dicen, se disgregan, y
eliden piel, y cuerpo, y no conocen,
casi como si un aire, o si fragmentos, o
tal vez memoria, que fue tuya, que
no dice cómo, ni por qué, ni dónde.

Le paradoxe des mots qui disent sans dire est ici au service du thème plus général du toi, de sa recherche et de son état. Nous retrouvons ce même processus où la paradoxe est un des éléments essentiels d'une problématique sans pour autant être la problématique en elle-même dans d'autres poèmes comme *Interdum iuvat insanine*⁴⁵⁴ dans lequel la voix poématique développe le thème de la mort et de la souffrance en énonçant que « La ausencia / de luz es también luz ».

Enfin, certains paradoxes situés dans le corps du poème revêtent parfois beaucoup moins d'importance jusqu'à n'être plus qu'une remarque quasi anecdotique, une caractéristique précisée, mais non essentielle à l'ensemble du poème :

Cuerpo dormido, claridad incierta.
En esta luz de junio tan acuosa
oigo el latir de su silencio,
la calidez con que me cubre
del otro lado de su opacidad. Es noche
y una explosión de nubes nos dispersa.

⁴⁵² Bien que la fin du poème indique une évolution entre un avant et le maintenant de l'énonciation : « En aquel tiempo dije que mi pensamiento / era un fiel servidor de la mirada. / Hoy me retracto » (*LA*, p. 121).

⁴⁵³ *LA*, p. 111.

⁴⁵⁴ *CS*, p. 116.

Miro cómo la luna le interroga,
siembra su cuerpo de palabras, dice
« en donde esté el amor, allí está el mundo ».

*El techo es la intemperie*⁴⁵⁵ contient donc un paradoxe mêlant le son et le silence, mais il n'est ici qu'un élément parmi d'autres de la description. Si le poème ne se construit pas autour de la proposition paradoxale, nous remarquons par ailleurs que la relation entre le moi et le toi se situe dans un sentiment de satisfaction du désir assouvi. Enfin le paradoxe « oigo el latir de su silencio » est plus facile à élucider que d'autres dans la mesure où le silence ici n'est pas tant le silence absolu que l'absence de paroles du toi qui permet d'entendre les sons du corps, les battements du cœur.

A travers ces trois exemples, nous avons présenté les trois usages principaux des propositions paradoxales qui apparaissent dans le corps des poèmes à paradoxe unique. La première tendance est d'énoncer un paradoxe qui sera à la création même du texte. La deuxième ne fait plus du paradoxe le cœur du poème, mais l'instaure comme l'une des figures majeures. Enfin de façon plus épisodique, le paradoxe situé dans le corps d'un poème peut ne pas constituer un élément central mais n'être qu'une caractéristique ne provoquant pas de modification notable dans le texte.

2.3. Les paradoxes situés à la fermeture du poème

Les poèmes dont la proposition paradoxale est en position de fermeture se répartissent en deux groupes, à savoir ceux dont le paradoxe constitue une continuité par rapport au texte, et ceux dont la fermeture joue le rôle de remarque conclusive tantôt en rupture, tantôt en point d'orgue. Les deux strophes qui composent le poème *Narciso*⁴⁵⁶ sont un exemple du premier cas :

Invisible al desorden,
sobre el espacio calmo que inventó la palabra,
por qué en el mármol tiendes tu velamen mejor,
los inmóviles pliegues con que un viento encorvado
se arremolinan en torno, voz surgida a cincel
de los obscenos lagos de la niebla.

Lo real eras tú, no estas rotas imágenes
que con su luz golpea

⁴⁵⁵ LA, p. 96.

⁴⁵⁶ CS, p. 87.

el sol.

Ahora tu sed, la sombra de las prolongaciones
ya no existen sin ti,
como tú, que no eres
sin la esterilidad de tu ficción.

Ce poème revient sur le mythe de Narcisse d'abord à travers la vision des œuvres artistiques le représentant – ici une statue – puis en confrontant sa nature réelle et son existence fictive dans un paradoxe qui s'établit dans toute la dernière strophe. Si les représentations artistiques, c'est-à-dire des fictions, existent, c'est parce que Narcisse a dû exister selon l'affirmation de la voix poématique (*Lo real eras tú*). Mais dans le même temps, Narcisse n'existe en tant que tel que par la présence des œuvres d'art : le réel n'existe donc que par l'entremise de la fiction. Nous le voyons, la position de fermeture de ce paradoxe entremêlant réel et fiction ne rajoute pas d'effet signifiant, d'autant plus que le poème est court, et que le paradoxe est proportionnellement long.

En revanche, dans *Deshaciendo con sus manos la luz del alba*⁴⁵⁷ le paradoxe final remplit une fonction conclusive :

Le gusta amanecer en noche oscura,
sin otra sabiduría que unos ojos
que a duras penas si consiguen ver.
Habla por decir algo, con la cortina echada,
de algún amor antiguo y a la orilla de un río,
luego, sin nada que contar, maldice
el antiguo fervor, las orillas, los ríos,
cuanto dé testimonio
de un orden y un desorden que le son ajenos.
Vuelve a empezar de nuevo. Se distrae.
Puede escribir así de un olor que se borra,
unir algo de sol, broza seca, un paisaje
y agregar algún pino y una sombra, curvada
sobre un bastón, que avance junto a un muro
a pasos cortos, con dificultad.
Elimina los bojes porque el sonido es áspero
y porque va asociado con jardín
y ya no quiere más jardines ni
escarbar en escombros y otros días
como el que habrá, sin duda, fuera de su habitación,
tras la cortina echada. Abre la boca,
como al descuido y por sorpresa.
Vuelve a cerrarla de improviso.
Ah, el goce de impedir que la voz le traicione,

⁴⁵⁷ LA, p. 42.

reconocerse al fin en el informe opaco
de una memoria que no piense
y en el eco tenue de ningún sonido.

Dans ce poème très métapoétique la voix poématique décrit un personnage qui, au milieu de la nuit se lève et écrit. Nous avons là une description du travail et des coulisses de l'écriture poétique, à laquelle se rajoute le décalage habituel chez Jenaro Talens entre la voix poématique et l'entité produisant la voix⁴⁵⁸. L'ensemble du texte suit cette logique de façon relativement stable et continue jusqu'aux quatre derniers vers. La rupture provoquée par l'interjection *ah*, sorte d'intrusion d'un discours direct, soupir réunissant alors et le personnage décrit et la voix poématique, est la marque qui sépare le corps du poème de sa conclusion. Les quatre derniers vers expriment en effet l'objectif recherché à travers l'écriture, objectif qui se résume dans le dernier vers par le paradoxe du son silencieux⁴⁵⁹. La proposition paradoxale en fermeture sert donc ici de point final à la conclusion, indiquant la direction fondamentale du poème.

Mais le paradoxe final peut aussi servir non plus de point d'orgue mais de rupture invitant à une sortie de crise. C'est le schéma du poème en prose *Extraterritoriales*⁴⁶⁰ :

El placer y la muerte no tienen atributos. Sus grietas trazan una esquila amarilla sobre un cielo poblado de vejez que no comprende nadie. El reloj habla de un nuevo día, del tiempo que discurre hecho jirones ; el corazón sabe, sin embargo, que nada nuevo empieza. Hemos sembrado conversaciones informales, interminables discusiones sin otro norte que nuestro deseo, como se arroja la semilla sobre los campos al amanecer. Ahora el día declina y no da frutos, sólo el verdor desvalido con que la lluvia asume su impaciencia. La gente camina a mi alrededor. Parece que nada extraño sucediese. Tomo nota, pero evito sacar de ello alguna conclusión. Olvida que existí, murmura el aire silencioso.

Dans ce poème la voix poématique nous fait part de ses réflexions sur le temps. Dans un regard désabusé, le moi distingue ainsi le temps officiel des montres d'un temps interne différent où le poids et l'insignifiance des actes du passé ne résistent pas à l'immuabilité du présent. Or la dernière phrase vient rompre brusquement cette réflexion personnelle intérieure : l'air, que nous rapprochons ici du temps lui-même, intervient directement pour donner un

⁴⁵⁸ On attendrait effectivement dans une écriture traditionnelle que le poème soit écrit à la première personne du singulier et non à la troisième.

⁴⁵⁹ Nous retrouvons donc chez Jenaro Talens une conception relativement commune de la poésie qui serait le discours idéal permettant de dire l'indicible. C'est en ce sens que l'expression paradoxale devient fondamentale.

⁴⁶⁰ *LA*, p. 249.

conseil au moi sous la forme d'un impératif. Le paradoxe final s'articule encore autour de l'opposition du son et du silence. Face aux difficultés que provoquent les réflexions et les perceptions du temps, la fermeture du poème propose alors une solution qui reviendrait en somme à retourner à un état d'inconscience. Nous remarquons par ailleurs que le temps se définit ici par rapport à sa nature paradoxale, ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec les questionnements sans réponse posés par la voix poématique. Si le temps est paradoxal, alors le moi ne pourra l'appréhender de façon stable et rassurante, c'est-à-dire que sa tentative produira de la confusion, voire de l'angoisse. La solution ici proposée est alors d'abandonner une approche consciente du temps.

2.4. Longueur des poèmes et importance des paradoxes

Parmi l'ensemble de poèmes contenant une seule proposition paradoxale certains sont très brefs (6 vers) quand d'autres sont bien plus longs (4 pages). Or l'impact de cette différence fondamentale entre les textes n'est pas proportionnel à l'importance des paradoxes. En effet, l'effet principal de la dimension du poème sur le paradoxe est une dissolution de sa portée face à la plus grande présence contextuelle d'autres éléments. Le poème *Territorios*⁴⁶¹ compte ainsi 80 vers répartis en 7 parties numérotées (poème où nous lisons dans l'avant-dernière partie « un no lugar señala los despojos / en la mansión del labio ») alors qu'à l'inverse *Proposiciones de placer*⁴⁶² se constitue de 6 vers que nous citons ici en intégralité :

la oscuridad de las manos
 buscando en la ceguera que cubre los objetos
 la abstracción de la música sin su prodigio
o sólo
 las voces de un silencio pautado por los grillos (un áspero vaivén)
 un gran silencio
 de palabras
 muertas

Or entre les deux poèmes, la nature de la proposition paradoxale n'est pas en soi différente. Que le premier exemple exprime l'existence impossible d'un *non-lieu* dans la bouche ou que le second énonce le paradoxe des mots silencieux, non seulement la thématique paradoxale est proche, mais son rapport avec le contexte l'est aussi : d'une

⁴⁶¹ LA, p. 269.

⁴⁶² CS, p. 181, le poème apparaît en fait en deux versions, l'une en catalan, l'autre en castillan, soit deux fois six vers.

manière schématique les deux textes mettent en scène la difficile et contradictoire appréhension du monde par la voix poématique. En revanche, par sa grande extension, *Territorios* le développe par de nombreuses remarques, notes, regards ou réflexions qui peuvent atténuer la portée de la proposition paradoxale dans un ensemble.

Ainsi l'importance des paradoxes dans les poèmes talensiens semble plus tenir de ce qui les motive. En effet, nous avons remarqué une nette tendance conférant au paradoxe une nature centrale ou périphérique au texte suivant s'il mettait en jeu ou non la nature du moi poématique. Plus la proposition paradoxale aborde directement l'essence du sujet vide qu'est la voix poématique de Jenaro Talens, plus elle sera à la source même du poème. Réciproquement, une proposition paradoxale qui n'implique pas de front le moi ne figurera pas comme un des éléments majeurs du texte. Il semble donc y avoir une corrélation entre la présence du moi dans le paradoxe et l'importance de ce dernier dans les poèmes.

3. Spatialisation externe des poèmes contenant deux paradoxes

Les effets de spatialisation externe des poèmes contenant deux paradoxes sont à étudier pour deux raisons principales. Premièrement parce qu'après les poèmes à paradoxe unique, le schéma le plus fréquent est l'énonciation dans un texte de deux propositions paradoxales⁴⁶³. Ensuite, outre cette raison quantitative, il s'agit de la structure la plus simple de poèmes à paradoxes multiples : avant de présenter les textes énonçant 8 ou 11 propositions paradoxales, le fonctionnement des poèmes à deux paradoxes peut constituer un préalable significatif. Il convient alors d'essayer de révéler le type de relations qui s'établissent entre le corps du poème et les paradoxes, mais aussi entre les deux paradoxes.

Comme pour les poèmes à paradoxe unique, les schémas spatiaux vont s'organiser par rapport à l'ensemble du texte, mais aussi par rapport aux deux paradoxes. Dès lors nous avons choisi de les répertorier selon ces deux critères. Dans le poème, les deux propositions paradoxales peuvent ainsi être soit séparés par une certaine quantité de vers – la plus grande distance étant alors quand le premier paradoxe se situe à l'incipit et le second à la fermeture – soit au contraire être à la suite l'un de l'autre. C'est à partir de ces deux possibilités essentielles que nous avons essayé de percevoir l'implication des paradoxes dans les poèmes.

⁴⁶³ Rappelons les chiffres présentés plus haut : sur les 186 poèmes paradoxaux, 49 contiennent deux propositions paradoxales. Par conséquent, sur les 338 paradoxes relevés, 98 sont inclus dans ce schéma. Plus des deux tiers des paradoxes sont énoncés dans les poèmes contenant un ou deux paradoxes.

3.1. Poèmes dont les paradoxes ne sont pas concomitants

3.1.1. Le cas des paradoxes situés à l'incipit et à la fermeture

Le nombre total des poèmes dont l'ouverture et la fermeture sont des propositions paradoxales est de six. Or, cinq d'entre eux appartiennent à cette catégorie des poèmes à deux paradoxes⁴⁶⁴. Il semble *a priori* exister de fait un rapport particulier entre les poèmes contenant deux propositions paradoxales et leur positionnement à l'ouverture et à la fermeture du texte. Remarquons par ailleurs que les cinq textes concernés s'étalent régulièrement sur quasiment l'ensemble de la production étudiée, de 1975 à 1991.

Le premier, *Espacio sin centro*⁴⁶⁵ clôture l'avant dernière partie du recueil El cuerpo fragmentario :

ser la ausencia de mí
trucar mi desnudez un imperio imposible
el hedor de una noche donde la muerte escupe
una muerte violácea como ceniza lluvia
que mi locura desgarrá un panteón
labios cuya violencia abole el grillo del amanecer
la lógica al morir alumbra mis fragmentos
lo que será este cuerpo que me excede

Dans ce court texte dont le sens renvoie à une confusion imprimée entre autres par l'absence de ponctuation rendant l'analyse peu aisée, se dégage une appréhension fort difficile du monde à travers l'accumulation d'un champ lexical connoté très négativement (*hedor, noche, muerte, ceniza, locura, violencia, morir*, etc.). Le premier et les deux derniers vers présentent quant à eux des paradoxes liés au moi. Que ce soit à travers l'affirmation du projet de ne plus être le moi (que reste-t-il alors du moi ? moins encore que la nudité du second vers) ou par l'idée fragmentaire d'une inadéquation entre le moi et son corps qui le dépasse, la place particulière de l'incipit et de la fermeture invitent le lecteur à voir dans le moi ce qui est à l'origine et à la fin de la difficulté exprimée. Puisque le poème ne présente pas de

⁴⁶⁴ L'autre occurrence est le poème *Un mundo hecho de máscaras, es decir, de palabras* (LA, p. 27) qui contient trois paradoxes. Cependant, si la proposition centrale est un paradoxe du moi indéniable du moi (« mírame aquí : ¿quién soy ? / si al mirarme a los ojos / no ves mis ojos / sino mi mirada »), le premier et le dernier sont plus des remises en cause d'évidences établies à travers l'usage d'interrogations en incise : « El cielo (¿azul ?), la ausencia / como un silencio pródigo (...) » ; « mi voz (¿mi voz ?) que asume / la rebelión final de los esclavos ». L'association commune dans nos sociétés du ciel et du bleu est neutralisée par le doute, auquel se rajoute par un effet de contagion spatiale la négation que suppose le terme de *ausencia*. Les deux derniers vers reproduisent exactement le même schéma cette fois-ci sur le rapport contradictoire entre le moi et la voix. Pour le procédé du doute lié à la répétition d'un même terme sous forme interrogative, voir la première partie, pp. 63-64.

⁴⁶⁵ CS, p. 219.

progression, mais au contraire fonctionne comme une sorte d'expression de l'instant perçu (incluant une projection de la mort future), la présence du moi au début et à la fin en font un espace clos paradoxal, c'est-à-dire sans centre.

Chronologiquement le deuxième poème dont l'incipit et la fermeture sont des propositions paradoxales est *Bañista sobre la roca*⁴⁶⁶ :

No es más que agua, pero, si se
mira con atención, es aire y tiene frío y
ella parece no comprender lo frágil de
este verdín donde el color se astilla
humilde y poco a poco, sin estrépito, le
vuelve la espalda al sol, goza la espuma y no
duda que es cuerpo, potestad y crece,
crece en el agua que ya es aire cuando
el mar se aduerma bajo su pestaña.

Ici le paradoxe de l'incipit se voit répété mot à mot à la fermeture. L'ensemble du corps du poème se retrouve pris au sein de cette assimilation entre la mer et l'air. De cette identité entre l'ouverture et la fermeture du texte, le lecteur est amené à établir une identité entre l'attention requise au début et l'endormissement de la fin, créant de ce fait une sorte de second paradoxe. Le parallèle proposé par la position des deux paradoxes ainsi que leur identité de termes sont ainsi à la source d'une autre association que la seule syntaxe discursive ne révélait pas : l'effet de spatialisation est ici tout à fait visible dans le rapprochement entre la concentration et l'assoupissement.

Nous retrouvons le même type de schéma dans le poème *Incertidumbres* publié une décennie plus tard :

Algo como un murmullo de ojos muertos
viene del fondo de la noche, es un
pálido sol, un aire que golpea
del otro lado sin poderlo ver.
Toca su rostro, el bulto de la piel.
Siente el zarpazo de un escalofrío,
la claridad de un cielo sin color
y esas gotas de luz con que imagina
que el mundo de los otros deja rastro en la nieve.
Sobre el paisaje en blanco, cuerpos, sombras,
vienen y van. Escucha su fluir,
y avanza y no interroga, sabe que

⁴⁶⁶ LA, p. 217.

un aluvión de imágenes confusas
le señalan su límite, otras voces,
quizá el rumor de lo visible,
ese silencio incómodo que crece
como un sonido de la oscuridad.⁴⁶⁷

Dans ce texte qui, comme l'annonce le titre, fait la part belle à l'incertitude, à l'absence de frontière nette entre les états, les choses et les êtres, l'incipit développe un paradoxe associant le jour et l'obscurité par le contact physique des termes *noche* et *sol*⁴⁶⁸ auxquels est reliée la notion de *murmullo*, c'est-à-dire ce qui est à l'entre-deux du son et du silence. A l'inverse la fermeture assimile le silence et le son tout en y associant le terme d'*oscuridad*. De ce fait les paradoxes du début et de la fin voient leur équivalence renforcée par le rapprochement syntagmatique que suppose leur positionnement particulier : le paradoxe du son et du silence n'est en soi pas différent de celui de la lumière et de la nuit. L'expression *rumor de lo visible* qui donne le titre au recueil en serait alors une sorte de synthèse en elle-même paradoxale puisque la vision ne suppose pas *a priori* le sens de l'ouïe. Remarquons enfin que le corps du poème pour sa part développe le problème du moi sans pour autant énoncer une proposition paradoxale en tant que telle.

Si le poème *Ella, es decir, lo otro* reprend à nouveau le thème de l'identité, l'incipit et la fermeture en revanche énoncent deux propositions paradoxales autour d'une même problématique, celle du réel face à la fiction :

La escena, tú y un árbol que no existe,
una vieja de negro que vuelve del mercado,
la historia interminable del serial de las cinco,
cuanto asumo al negarme sin melancolía
de espaldas a un principio (no un origen) que
hoy me define y me da nombre, yo,
el barrio gris al pie de la colina,
diferente a todos los soles que nunca conocí.⁴⁶⁹

L'expérience très commune d'une après-midi en Espagne s'oppose ici au problème du moi qui ne parvient à trouver son essence au travers de ce réel. Dès lors que le moi vient à vaciller, c'est l'ensemble du champ de l'expérience qui est remis en cause : le paysage perçu n'a plus d'existence propre, et à l'inverse, ce qui n'est pas connu – c'est-à-dire ce qui n'a pas

⁴⁶⁷ LA, p. 18.

⁴⁶⁸ Pour l'association causée par le contact physique des deux syntagmes (ici « (...) *la noche, es un / un pálido sol* »), voir le chapitre suivant « Effets des spatialisations internes ».

⁴⁶⁹ LA, p. 51.

été l'épreuve d'une expérience – se rapproche du réel. Ainsi l'incipit et la fermeture s'organisent autour du même paradoxe pris dans les deux sens inverses (le réel fictif et la fiction réelle). Cependant, s'ils encadrent le poème, leur point de départ est le problème identitaire du moi qui est énoncé dans le corps du texte. Nous sommes donc face à un mouvement centripète qui, partant du cœur, arrive aux limites du poème sous la forme d'un paradoxe.

Un jeu identique entre l'opposition réel/fiction d'une part et le problème du moi de l'autre est développé dans *Caosmos* :

Imaginar las piedras del camino
es entender las piedras por donde camino,
esa doblez caída desde un cielo
sin compasión. Al fondo, la silueta
de un rostro vago : lo que pudo ser.
Escucho el fuego del insomnio, un golpe
que me acompaña por azar, ¿quién grita ?
La nieve cubre los cristales, miro
coches que pasan sin interrupción.
Toco su sombra, bajo mi ventana
hay un fantasma en que jamás creí.
Este vértigo es mío, me construye
sobre un calor, el mismo, que aún ignoro,
que viene a mí desde mi voz y ofrece
un horizonte incómodo, el camino
que fue mi tiempo, ¿el mío ? muy atrás.
¿Dónde la huella que lo nombre ?
Imaginar las piedras, un horizonte, un olor, tal vez
Reconstruirlo sin saber. ¿Dolía ?
Pensar la noche sin pensar en nada.⁴⁷⁰

L'incipit propose ici une réunion entre le réel et la fiction en ce que les pierres imaginées sont à la base de la compréhension des pierres réelles. A cette remarque initiale répondent les neuf derniers vers où le moi dans sa recherche de définition impossible accumule les propositions paradoxales. Outre la dissociation fondamentale du moi et de sa voix, renforcée par les expressions du doute des incises interrogatives, nous retrouvons en rappel la référence à la nécessité de l'imagination, à laquelle se greffent le problème de la connaissance (comment définir quelque chose, ici *un calor*, quand on ne le connaît pas encore ?) et la boucle paradoxale du penser sans penser. Là encore le point de départ est le moi qui cherche vainement son existence à travers la perception, le souvenir, la sensation ou

⁴⁷⁰ LA, p. 17.

la compréhension du monde qui l'entoure. Or aucun élément ne semble permettre de circonscrire de façon stable et fiable cette entité du moi pourtant si évidente. Le monde dans son ensemble est ainsi frappé de ces marques paradoxales comme le suggère le titre *Caosmos*.

De ces cinq poèmes dont l'incipit et la fermeture constituent des propositions paradoxales, se dégagent quelques traits communs significatifs. Il est particulièrement remarquable que pour chacun des exemples cités le paradoxe de l'ouverture et celui de la fermeture soient mis en relation par d'autres moyens que leur place particulière. En effet, premièrement leur sémantisme est de même nature (paradoxes du moi, association eau/air, réel/fiction, etc.⁴⁷¹), deuxièmement les poèmes ne présentent pas véritablement d'évolution mais *a contrario* sont plutôt des moments de perception ou de réflexion ce qui amène à ne pas séparer temporellement le début de la fin, troisièmement enfin le moi est toujours présent soit de façon explicite, soit de manière implicite et diffuse à travers la marque d'une forte subjectivité. Il semble donc exister une corrélation entre l'écriture de poèmes dont l'incipit et la fermeture sont des paradoxes et l'existence d'un moi qui constate et réagit à un monde paradoxal auquel il appartient. Dans cette catégorie de textes, tant le moi que le paradoxe sont alors au cœur du poème.

3.1.2. Autres paradoxes non concomitants

La forte identité entre les paradoxes à l'incipit et à la fermeture semble moins évidente dans le cas des poèmes concernés dans ce chapitre. Effectivement, alors que la place particulière du début et de la fin impliquait une relation entre les deux paradoxes, leur sémantisme le confirmait en indiquant une identité thématique. Cependant, dans les poèmes où les deux paradoxes ne sont pas concomitants (sans pour autant se situer à l'incipit et à la fermeture) non seulement l'effet de spatialisation invite avec moins de force à les considérer dans une relation particulière, mais leur sémantisme peut aussi présenter des natures paradoxales sans lien apparent. Nous en voulons pour exemple le poème *El sol se cruza con la noche* :

⁴⁷¹ Nous avons vu que dans l'exemple du poème *Incertidumbres* les deux paradoxes n'étaient pas *a priori* de même nature sémantique, mais comme le paradoxe de l'ouverture est relié au paradoxe final par un élément et réciproquement (d'abord association lumière/obscurité reliée au terme de *murmullo* ; puis association son/silence reliée au terme de *oscuridad*), il semble qu'il y ait en fin de compte une identité de fait entre les sémantismes des propositions.

Qué súbito cambio el de ese rostro ;
 como un estéril arcoiris viene
 hasta su dueño, sin memoria. Mira
 un sol brutal que surge de la noche
 y no la niega, ni la asume, sólo
 ofrece el testimonio de su despertar
 con la violencia frágil de un prodigio
 donde ningún otro cielo participa, ni
 busca impregnarse de calor. No es bruma
 lo que los árboles me ofrecen esta madrugada
 mientras me apoyo en tu nombre para descansar.
 El terror se almacena en cada hoja
 y discurre sin tregua, como un río.
 Qué cambio el de mi rostro. Dime,
 qué sería yo sin su fluir opaco,
 ese pequeño espacio donde se inmoviliza
 no el mundo donde vivo sino el mundo que soy,
 los objetos del cuarto donde escribo,
 los libros que me ignoran, la lámpara apagada
 cuando el frío de noviembre se pone a amanecer.
 Me miro y no me reconozco.
 Esa palabra miente, no soy yo,
 ni tampoco morir; morir tal vez no fuera
 la palabra terrible, la palabra exacta,
 la que me ofrece duda, la del abandono,
 sino esta incomprendible intensidad
 del sol que habita bajo los tejados.⁴⁷²

Le premier paradoxe du poème s'inscrit entre le quatrième et le cinquième vers : la voix poématique rapporte l'expérience d'un soleil, c'est-à-dire de ce qui symbolise le jour, qui ne suppose pas la disparition de la nuit. Cette affirmation n'est pas en soi acceptable pour la doxa qui oppose définitivement le jour et la nuit. Le second paradoxe est la contradiction ontologique par excellence : « no soy yo ». Nous sommes donc *a priori* face à deux propositions au sémantisme différent, l'une portant sur l'opposition jour/nuit, l'autre sur le moi. Mais cette différence disparaît au profit d'une similitude plus fondamentale dès lors que l'on prend en compte la totalité du poème.

Le texte *El sol cruza con la noche* développe effectivement la thématique de l'impermanence du monde face au sentiment de permanence d'un sujet. La première proposition paradoxale est une image de l'aube, c'est-à-dire du moment charnière entre la nuit et le jour. Comme tout instant de transition, l'aube est un des signes visibles du temps qui passe, du cours des jours. A l'inverse, le sentiment du moi est souvent pris comme la marque

⁴⁷² LA, p. 114.

même de la stabilité définitive de l'existence d'un sujet. Or, à partir des changements observés sur ce moi, la voix finit par nier son existence en ce qu'elle n'est pas permanente. En somme, ce poème bouscule la doxa d'un monde ressenti comme permanent à travers deux paradoxes différents : pour une même doxa, deux propositions paradoxales renvoient à deux expressions différentes du rejet de celle-ci.

Ce schéma semble être une tendance dans les poèmes à deux paradoxes non concomitants. Nous le retrouvons effectivement par exemple dans le poème *Invierno, aunque tal vez* :

Libre supone al fin, se ha sumergido en la
súbita noche de su habitación
sin más rumor que el ruido de unos pasos
que nadie da y el peso de la luz
que araña sin piedad tras los cristales.
En la blancura espesa del cerebro, escucha
el sonido débil de las cadenas al entrechocar.
Todo lo ha construido sin salir de su
cuaderno, entre viejas tachaduras
de viejas notas que tomó no sabe
dónde, el olor de las enredaderas,
el ritmo armónico de levantarse, abrir
algún cajón, cerrarlo, no saber de nuevo,
y el sucederse de las estaciones,
absorto en el silencio de su cuarto, el mío.⁴⁷³

Dans ce poème du recueil Menos que una imagen, deux propositions paradoxales d'apparence différente sont exprimées : la première établit la perception sensitive d'un bruit qui pourtant n'existe pas ; la seconde clôt le texte en associant la première et la troisième personne du singulier par l'usage de l'adjectif possessif *su* d'abord, et du pronom *mío* ensuite. Mais si les deux paradoxes appartiennent à des catégories différentes (la réalité de la perception et l'inexistence de l'imagination pour l'un, le problème de la définition de la voix poématique pour l'autre), ils renvoient cependant à la même thématique de la distorsion provoquée par l'acte d'écriture. Nous savons en effet que chez Jenaro Talens, l'écriture provoque la perte du réel tout autant qu'il amène à une réflexion sur l'essence vide du moi. Là encore donc, le poème dans son entier permet de rapprocher les deux paradoxes que ni la disposition spatiale, ni le sémantisme ne permettaient de rapprocher au premier regard.

⁴⁷³ LA, p. 59.

Il semblerait ainsi que nous soyons en présence d'un schéma inverse des cas où les deux paradoxes sont à l'incipit et à la fermeture. Alors que dans cette configuration les propositions relevées étaient l'expression essentielle d'un point paradoxal, ici les paradoxes jouent davantage le rôle de représentants d'expressions différentes d'une même thématique fondamentale. Des notions clés de la poésie talensienne telles que le désir et la relation amoureuse, l'écriture, le temps ou la perception du monde voient leurs diverses implications exprimées par des paradoxes variés. Cela n'est pas sans importance, puisque ce type de relation structurelle permet de réunir les thématiques paradoxales : loin d'être une suite décousue d'affirmations contradictoires, l'écriture du paradoxe revêt alors une cohérence unifiée. Un paradoxe n'est pas en soi séparé ni du contexte, ni des autres paradoxes, comme le seraient les nœuds d'une toile d'araignée : tâcher d'en extraire un fil nous en fait tirer tout le maillage⁴⁷⁴.

3.2. Poèmes dont les paradoxes sont concomitants

Nous nous proposons d'étudier à présent les poèmes dont la place physique des propositions paradoxales invite à un rapprochement. Alors que dans le chapitre précédent, la localisation des paradoxes les éloignait l'un de l'autre (éloignement spatial, puisque nous avons constaté des rapprochements sémantiques, structurels), le simple effet de spatialisation de rapprochement physique des paradoxes induit-il un autre type de correspondance entre les deux propositions ? Nous prenons en compte dans cette partie les poèmes dont les propositions soit se suivent directement, soit sont séparées au plus par une proposition d'une longueur identique aux paradoxes eux-mêmes, provoquant de ce fait un sentiment de proximité physique entre les deux énoncés. Parmi les poèmes étudiés, deux grands types de schémas semblent se révéler dans la disposition spatiale des deux propositions suivies. Le premier cas de figure est l'énonciation des deux paradoxes dans la partie finale du poème, le second les situant plutôt dans le cœur du texte.

Le poème *Conciencia simulacro* peut constituer un exemple de la première catégorie définie ci-dessus :

⁴⁷⁴ Sur cet aspect de l'écriture Talensienne, V. M. Silva Echeto et R. F. Browne Sartori appliquent le concept du rhizome qu'avaient défini Deleuze et Guattari. Voir leur article « En torno a la poética de Jenaro Talens : una escritura nómada y rizomática » disponible en ligne sur le lien <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/talens.html>

la ambigüedad que muere
 una doblez intermediaria
 confusión entre el odio (lenguaje) que nos habla
 y el cristal donde el sol destruye y me repite

un sufrimiento razonable colma
 cuanta premura por sabernos niebla
 recubre la corteza de la luz
 de lo que pienso
 dentro de mí

he tenido intimidad contigo
 conocido tu moho cuanto tu cuerpo dice cuando callas
 y esa dentada sombra gotea incesante sobre mí

toda la armadura del silencio
 la muerte derrama un párpado convencional
 pero el labio conoce que no hay poesía en el dolor ni en la muerte
 que el dolor y la muerte no son nada

el incendio apenas dibujado
 traza en el aire su volumen su prefiguración
 perdura y no comprende se demora
 vestigio de fantasmas
 agonizando bajo el polvo de una memoria desleal

alguien en mí que ya no soy
 mira el final del pórtico
 más allá de este cambio
 que es pensamiento imagen
 del día que brota y sus repeticiones
 oye la música del deseo
 la hendidura del tronco
 en donde las palabras depositan
 su murmullo insaciable

un viaje de mil leguas comienza con un paso⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ LA, p. 278.

Comme le signale le titre, ce poème est une affirmation métapoétique de la conscience du simulacre lié à l'écriture : le langage ne se confond plus avec la réalité du moment d'écriture, et la voix poématique n'est plus le « *yo soy* » qui écrit. Il n'en demeure pas moins que la séparation entre les éléments n'est pas franche et nette, que des interactions continues entre d'une part le réel et la fiction et de l'autre entre les divers fragments du moi persistent. Dans ce contexte nous trouvons dans la seconde moitié et la fin du poème deux propositions paradoxales. La première prend la forme d'une négation de la douleur et de la mort, éléments qui pourtant figurent parmi les réalités premières selon la doxa. La seconde, plus attendue est un constat de la fragmentation du moi que nous retrouvons si fréquemment dans la poésie de Jenaro Talens. Comme dans la section précédente, les deux propositions paradoxales abordent des thématiques différentes, mais pourtant relèvent du même problème fondamental : l'opposition entre la vie et la poésie. Si la position finale leur confère un rôle plus ou moins conclusif, la relation entre les paradoxes et la thématique générale du poème est quant à elle première. Les propositions paradoxales participent pleinement à la constitution du poème en signifiant le simulacre en jeu dans l'écriture. Il ne semble pas qu'il en aille de même pour le second cas de figure.

En effet lorsque les deux propositions paradoxales suivies se situent au cœur du poème, la tendance semble en faire un élément moins essentiel comme en atteste **il takes two to tango** :

Comparado con nosotros, este trozo de bronce es inmortal.
 Inmune al tedio y al dolor, en la tarde que cae,
 su apariencia de vida no se agota.
 Gestos sin más volumen que la superficie
 por donde mi silencio se desliza,
 el olor de dos cuerpos cuya música gira sin cesar
 en la arruga del tiempo como una ausencia frágil.
 Su mutismo no es muerte, sino el murmullo sordo
 de un corazón que ignora cómo latir, en una primavera
 con un sol que no alumbra y estrellas impasibles.
 Muerto en su pedestal se parece a nosotros.
 Los muertos tienen algo de la ternura con que
 un árbol se amamanta entre las piedras húmedas.
 Se aman en el espacio de un instante perpetuo
 como las sombras que penetran, centímetro a centímetro,
 en el límite táctil de su noche. Un río que transcurre
 sin otro cauce que el candor con que la luz gotea
 desde este cielo artificial. Míralos, abrazados
 en una eternidad que no conocen,

cómo mis ojos funden su presencia escindida,
su sola forma de permanecer.⁴⁷⁶

Au sein de ce poème qui est la description d'une statue représentant deux personnages enlacés, deux paradoxes sont formulés. Le premier met en jeu l'opposition entre le silence et le son par l'affirmation contradictoire d'un mutisme (représentant du silence) qui est assimilé au son à travers l'usage du terme *murmullo*. Le second quelques vers plus loin aborde le thème du temps paradoxal par l'expression *instante perpetuo*. Bien qu'habituelle pour décrire la sensation liée au moment présent, cette formule est en soi un paradoxe en ce qu'un instant est par définition un moment passager, donc fini, et qu'à l'inverse l'adjectif perpétuel ne peut admettre de finitude. De notre point de vue, son importance dans le poème est moindre que dans les exemples précédents. Effectivement le point commun entre les deux propositions est qu'elles entrent dans la description de l'œuvre observée par le moi, et en ce sens elles ne sont pas constitutives du sens global. Bien que situés au cœur physique du poème, ces paradoxes ne sont pas au cœur de ce qui fait le poème, mais sont des éléments de ce qui en est à l'origine : la statue décrite.

La place physique des deux paradoxes à elle seule pouvait indiquer plusieurs types de relations : le rapprochement physique des deux propositions devait-il signifier un rapprochement thématique et inversement, l'éloignement spatial était-il synonyme d'un éloignement sémantique ? L'observation des propositions relevées montre qu'il n'y a pas nécessairement adéquation entre leur situation dans le texte et leur importance au sein des significations du poème.

Si dans le cas des paradoxes situés à l'incipit et à la fermeture la forte liaison que ces places particulières leur assignaient a été vérifiée, le cas des paradoxes suivis est plus nuancé. En effet, la proximité physique des propositions ne se retrouve pas véritablement dans les thématiques paradoxales, principalement lorsqu'elles sont situées dans le cœur du poème. En revanche, la position finale des paradoxes suivis montre une plus grande relation, même si elle est indirecte : c'est la thématique générale du texte qui permet souvent de comprendre l'étroite relation qui réunit les deux paradoxes. Dans cette mesure, la position finale semble assumer un rôle important qui, plus qu'une conclusion, est le moment où le sentiment paradoxal lié au sujet du poème est affirmé avec le plus d'acuité. Enfin, les paradoxes qui sont plus éloignés l'un de l'autre ne semblent respecter que superficiellement l'éloignement que

⁴⁷⁶ LA, p. 138.

leur positionnement présupposait. Là encore, ils se rejoignent par une proximité thématique commune qui traverse d'un bout à l'autre le texte, lui conférant de ce fait une unité structurelle.

4. Spatialisation externe des poèmes à paradoxes multiples

Nous entendons par poèmes à paradoxes multiples les textes qui contiennent au moins trois propositions paradoxales. Dans l'ensemble du corpus étudié, nous avons relevé principalement des poèmes contenant un ou deux paradoxes, mais ceux à trois ou quatre propositions paradoxales ne font pas figure de rareté. Les poèmes dépassant quatre paradoxes sont en revanche beaucoup plus rares, et trois textes en regroupent une grande quantité dont particulièrement *El cuerpo fragmentario* qui à lui seul en comptabilise onze.

Il serait fastidieux et peu productif à nos yeux d'analyser les poèmes par rapport au nombre de paradoxes qu'ils abritent. En effet, une fois déterminé les types de schémas possibles dans la relation entre le poème et les paradoxes d'une part, les paradoxes entre eux d'autre part, il suffit de les confronter aux poèmes à trois, quatre ou cinq propositions paradoxales. Dans la mesure où nous avons fait ce travail pour les poèmes contenant deux paradoxes, c'est-à-dire pour le type le plus simple de poèmes à paradoxes multiples, il nous semble plus judicieux d'aborder les autres cas sous un autre biais, à savoir les effets de l'augmentation des paradoxes par rapport à la dimension des poèmes.

4.1. Longueur des poèmes et nombre de propositions paradoxales

Il existe un rapport de parallélisme entre l'étendue du texte et le nombre de paradoxes : plus la quantité de propositions s'élève, plus le poème aura tendance à s'étendre. Dès lors la plupart des poèmes à trois ou quatre paradoxes a une dimension de 20 à 30 vers environ, soit l'espace contenu dans une page des anthologies étudiées. *Cuanto ignoro de mí*, poème apertural de l'anthologie *El largo aprendizaje* pourrait en être un exemple parlant :

Para la flor de las olas del gran mar
no hay otoño; lo supo. Mírame.
Cercado por un cuerpo que no es luz
sino fatiga, el aire está temblando.
Junto a los naranjales,
en un jardín con bojés, con acacias,
con arriates llenos de blancura,

donde la hierba es dulce a mediodía,
 un ciprés finge indiferencia
 desde el hedor de un sol desconocido.
 En otro tiempo sé que estuvo aquí.
 Sin otra alternativa, el sol brillaba
 sobre lo nada nuevo. Era un lugar,
 el mismo, casi ajeno, y en la misma ciudad.
 Un niño extraño, que no conocí, me observa
 sin comprender, buscando su desnudo,
 ese crujido opaco que no es muerte
 sino esplendor decrepito, una huella
 inscrita en la memoria de otras ruinas,
 el azul de un setiembre ya sin ti.
 Entre ellas yace el nombre de una mujer que amó,
 y en el asombro de la intimidad,
 víbora pisa tal el pensamiento
 que al calor de un relámpago
 un oleaje de fantasmas
 se mueve impune en lo visible.
 Veo cómo su ingravidez gotea desde un cielo
 que fuimos y no fuimos,
 el extravío de otra primavera,
 como un bulto sin rostro que hace suya mi piel,
 un torbellino impávido, el silencio
 donde aprendí el sabor de la costumbre
 esa oquedad que asume mis contradicciones :
 todo cuanto sus versos han escrito de mí.⁴⁷⁷

Les quatre paradoxes qui émaillent ce poème ont pour trait commun le problème de l'identité : tant le mystérieux enfant connu et inconnu à la fois, que la simultanité du « fuimos y no fuimos », que le dédoublement du visage de l'autre et de la peau du moi, et que finalement la contradiction finale renvoient à la difficile et mouvante appréhension du moi fragmentaire talensien. Si la proximité des paradoxes est facilement visible par leur thématique commune, nous retrouvons ici l'importance donnée à la position finale telle que nous l'avions remarquée dans le chapitre précédent : l'ensemble du poème se centre sur le problème du moi poématique, aussi sa fermeture est-elle alors une expression paradoxale du thème central du poème, mais aussi peut-être de l'œuvre. Il n'est pas anodin en effet que ce texte ait été écrit en vue de la publication de l'anthologie, et ait été placé à son ouverture. Si nous considérons que par sa place *Cuanto ignoro de mí* peut consister en une propédeutique du recueil, nous pouvons y trouver des éléments qui seront récurrents dans les textes suivants : outre la problématique du moi, l'importance d'une conscience méta-poétique, la

⁴⁷⁷ LA, p. 9.

description, la réflexion ouverte sur le temps, le désir, l'opacité, et en ce qui nous concerne plus particulièrement la présence de propositions paradoxales sont autant d'éléments qui se font écho de poème en poème. Parmi les réseaux souterrains qui parcourent la poésie de Jenaro Talens, nous retrouvons donc non seulement ces éléments thématiques, mais aussi la structure du paradoxe. L'emploi particulier qui en est fait en position finale en est un exemple que le poème *Cuanto ignoro de mí* révèle.

Mais si ce texte liminaire peut cristalliser une tendance générale, il ne définit en rien une norme, et encore moins un cadre ou un dogme. Que l'accumulation de propositions paradoxales se fasse dans des textes d'une trentaine de vers n'est que le constat d'une forme majoritaire. Ainsi certains poèmes comme *Tesis contradictorias (I)* viennent rompre la tendance par un amoncellement de paradoxes contenu dans 16 vers :

Superar la barrera de las limitaciones,
la sistemática deformación
del ojo y sus verdades, un infierno sin luz.
Lo simultáneo adviene como conocimiento
(es una forma de la percepción)
pero subsiste y es
(nos alcanza y rehace, quiero decir) tan sólo
bajo tristes especies de sucesividad.
Palabras y palabras que el discurso diluye
entre la ingenuidad de las simbologías,
una fórmula ambigua,
la inconexión, el verbo y los indicios :
supuesta metamorfosis
de una similitud entre contrarios.
Ahora, por fin, la posibilidad existe.
El caos, que resume la sola perfección.⁴⁷⁸

Le point de départ de ce petit poème (par sa dimension) est une proposition paradoxale portant sur la perception. Alors que la doxa établit une relation directe d'égalité entre la perception et l'objet perçu, le poème affirme au contraire une « sistemática deformación / del ojo ». De cette différence fondamentale dans l'appréhension du monde découle le problème de la connaissance : d'une part connaître le monde n'est pas affirmer que le monde est tel qu'il est perçu (au contraire de l'habitude doxique qui fixe des *vérités* à partir de la perception), et d'autre part la connaissance du réel ne peut pas être celle du langage. En effet, quand la doxa définit généralement la connaissance comme l'accumulation de conclusions

⁴⁷⁸ CS, p. 147.

valides issues de réflexions ou de démonstrations basées sur des constations de la réalité (ce qui place la connaissance dans le champ de la subjectivité et non de l'objectivité d'après le premier paradoxe énoncé), sous-entendant ainsi la connaissance comme fondamentalement langagière, la voix poématique affirme l'inverse : la connaissance première est la perception instantanée, et la récupération discursive du langage n'est alors que la perte du réel et de sa connaissance directe. Le paradoxe suivant réfute en effet la vision doxique du langage, à savoir un outil établissant une similitude entre le discours d'une part, et le réel de l'autre. La conclusion en est alors un rejet de l'organisation du monde, un abandon de sa structuration par la pensée et le concept, ce qui signifie l'avènement du *chaos*. Chaos que la doxa associe communément au désastre, mais que la voix poématique assimile ici paradoxalement à la *perfection* puisqu'il symbolise le retour à une connaissance véritable.

Parmi les poèmes à paradoxes multiples, certains par le grand nombre de propositions paradoxales semblent occuper une place particulière. Sur cet aspect, nous choisissons de présenter ici le poème *El cuerpo fragmentario* pour plusieurs raisons. Premièrement, il est le texte qui d'une part contient le plus grand nombre de paradoxes, et qui de l'autre s'étend sur le plus grand nombre de vers dans le corpus d'étude. Ensuite sa place et son titre en font une des pièces maîtresse de l'œuvre talensienne : *El cuerpo fragmentario* est tout à la fois titre de recueil, de chapitre et de poème. Le texte lui-même clôt le recueil éponyme qui selon l'avis de bien des lecteurs – Jenaro Talens inclus – est l'un des plus importants de son œuvre. Ce poème ferme ainsi un moment fondateur de la production du poète, ce qui n'est pas sans intérêt quand on a remarqué l'importance conférée à la place des fermetures. Enfin, la notion de *corps fragmentaire* est un des points les plus essentiels de la poésie talensienne puisqu'elle ouvre et condense toute la problématique d'identité du moi poématique⁴⁷⁹.

Le titre même du poème, *El cuerpo fragmentario*, est l'annonce explicite d'une notion centrale de la poésie talensienne : la fragmentation, et plus particulièrement du corps (dans toutes ses significations) est en effet une des clefs de voûte de l'œuvre. Depuis un regard extérieur au texte lui-même, l'exergue vient donner une indication d'une possible influence théorique liée à cette thématique. Il s'agit d'un des plus célèbres extraits d'enseignement du moine bouddhiste chinois Lin-chi I-hsuan (Rinzai Gigen en japonais) définissant le vrai homme qui s'est défait de l'illusion dans laquelle est continuellement plongé l'homme ignorant : « Hay un hombre verdadero sin ninguna jerarquía en la masa de carne desnuda, que

⁴⁷⁹ En raison de la longueur excessive du poème, nous ne le faisons pas figurer ici mais en annexe.

entra y sale de tus puertas faciales.» Du fondateur de l'école bouddhiste chan (zen en japonais), nous retrouvons la problématique de l'essence de l'être et du réel, et par là de la dissociation du moi véritable et du corps de l'homme illusionné, puisque la notion de base de cette philosophie est la croyance erronée en un moi stable et définitif à travers entre autres l'identification au corps. Nous sommes donc à la source de la fragmentation du corps.

Dans ce poème, la fragmentation est totale en ce qu'elle s'exprime dans toutes les strates de l'écriture. Le poème est en soi le corps physique et accessible de la poésie, et en cela, il sera lui-même l'expression et l'essence de la fragmentation qui se décline sous tous ses aspects : fragmentation de la forme (par l'absence de forme précise du texte allant jusqu'à ne pas avoir de mise en page régulière, par l'absence de ponctuation, de majuscules, etc.) ; fragmentation de la syntaxe (non seulement l'absence de syntaxe ne permet plus d'établir des relations précises entre les éléments des phrases, mais même parfois les phrases semblent inachevées) ; fragmentation de la langue (par, au-delà de l'espagnol, la présence de vers en français, italien, latin ou anglais) ; fragmentation du principe d'autorité (par le jeu de l'intertextualité, des citations explicites ou non) ; fragmentation enfin de l'énonciation du sens (par l'éclatement thématique des notions dans l'ensemble des huit pages du poème). Par ailleurs, deux vers situés dans le cœur du poème sont un aveu explicite de la relation directe entre écriture et fragmentation :

si el manantial es mi fractura mi fragmentación
impregna el centro de la carne

De cette fragmentation massive ressort un sentiment de grande confusion, voire de chaos, mais qui loin d'être une perte est en définitive dans la poésie talensienne une autre forme d'harmonie.

El cuerpo fragmentario paraît ainsi aborder pêle-mêle, dans le même temps et sans organisation visible des notions telles que :

- la problématique du réel qui serait un monde de chaos, c'est-à-dire qui ne suivrait pas l'organisation logique de la raison⁴⁸⁰, mais qui pour être la réalité est connoté positivement ;

⁴⁸⁰ Là encore nous pouvons tirer un pont entre le poème de Jenaro Talens et Rinzai Gigen qui bousculait les idées préconçues de ses étudiants par des réponses à l'apparence absurde, fantaisiste, voire incohérente. Cette tradition persiste aujourd'hui encore à travers les nombreux contes ou aphorismes zen.

- la perception qui est d'une part la perte du réel par l'avènement du langage, de la mémoire organisationnelle ou de la raison, et de l'autre la source de l'illusion. De ce fait la perception sera connotée négativement ;
- le désir et l'acte charnel qui sont les uniques instants permettant d'échapper à l'illusion, au décalage entre la réalité et la perception langagière ;
- l'existence du sentiment douloureux et confus du moi face au monde mouvant et chaotique du réel. La possibilité d'harmonie néanmoins est envisagée grâce à l'acceptation du réel tel qu'il est – à savoir confus ;
- l'importance dans ce contexte de la vision nue, dénotée à travers les descriptions, les images de la nature ;
- la conscience du jeu et des enjeux liés à l'écriture à travers la forte présence d'un métalangage poétique ;
- la définition des identités liés aux trois personnes (*je, toi, lui*) ;
- l'impermanence constante de toute chose, perception ou état.

Parmi toute cette fragmentation nous trouvons une totalité de onze propositions paradoxales réparties sur la totalité des huit pages constituant le poème. Bien qu'elles soient à leur tour prises dans la fragmentation, nous pouvons cependant les réunir en cinq catégories : deux paradoxes sont des associations entre les notions de début et de fin (« *saber morir como quien busca el origen* » ; « *l'impasse n'est qu'un commencement* »), trois remettent en cause le système de valeurs en vigueur dans la doxa (« *tu cada vez más pura perversión* » ; « *el incesto nos forja* » ; « *'hay que educar en el incesto' dijo / H.* »⁴⁸¹), deux bousculent la réalité du monde physique *a priori* objectif (« *algún proceso lógico / un río vertical* » ; « *los límites / no limitan producen / colores refractados en la / himensidad* »), deux autres s'en prennent au problème de la perception (« *la blancura de la noche* » ; « *este rayo de sol (un renglón inconcluso) quiere imitar la luz* »), et deux propositions enfin sont des paradoxes liés au moi (« *yo mismo / es un error* » ; « *tú que eres mi horizonte sabrías que no existo / (una máscara solo / entre tu doble rostro / y la apariencia de mi rostro / -mi frágil rostro ¿a quién / le pertenece ?)* »).

Malgré la longueur du poème, cette quantité de paradoxes reste imposante. Cependant, l'impact paradoxal est encore accru par la présence dans le poème d'autres propositions qui

⁴⁸¹ Nous revenons sur ces paradoxes particuliers dans la conclusion générale.

ne sont pas en soi des paradoxes, mais qui s'en rapprochent beaucoup. Ceci nous amène à entrevoir les effets des paradoxes sur l'ensemble du poème. Nous en distinguons deux principaux : l'effet de contagion et d'accumulation.

4.2. Effet de contagion et accumulation

Au sein du poème *El cuerpo fragmentario* la séparation entre les propositions paradoxales et le reste du texte est rendue plus floue encore par la présence de propositions pseudo paradoxales dont ce vers peut être un exemple : « su nombre es la mirada que nada mira excepto mi ceguera ». Bien que cette proposition soit tout à fait acceptable par la logique ou par la doxa, dans le contexte de fragmentation et d'association paradoxale, la relation entre le regard à destination unique et la cécité peut prêter à confusion de la part du lecteur. De la même façon les deux vers « las frases se amontonan / este silencio a la deriva » n'impliquent pas nécessairement une association entre le son et le silence, mais dans le contexte général de l'écriture talensienne, et plus particulièrement dans ce poème, le lecteur pourra avoir tendance à se faire emporter par une habitude interprétative issue des autres vers. Nous pourrions en effet être incités à associer le regard et la cécité (alors que ce sont deux éléments distincts) ou le silence et le son des phrases (alors que non seulement il peut s'agir de phrases écrites, donc silencieuses, mais en plus l'organisation du poème ne permet pas d'établir de lien certain entre les vers qui se suivent).

Il y a là comme une ambiguïté de certaines propositions qui utilisent tous les éléments des paradoxes, sans pour autant en constituer un. A ceci se rajoute la densité importante de propositions paradoxales d'une part et l'omniprésence de la fragmentation de l'autre (qui est en soi une notion paradoxale). Par la force de ce contexte se crée ce que nous nommons l'effet de contagion paradoxale qui est à l'œuvre de façon très visible dans *El cuerpo fragmentario* mais qui se retrouve aussi dans l'ensemble de l'œuvre étudiée : le lecteur, bousculé par une écriture qui brouille les attentes habituelles, peut voir des paradoxes là où il n'y en a pas. Se crée donc une sorte de contagion, ou d'effet métonymique, qui développe un nouvel horizon d'attente propre à la poésie talensienne. Les propositions paradoxales mettant souvent en jeu des notions clés comme le jour et la nuit par exemple, le lecteur par anticipation pourra associer la lumière et l'obscurité sans que le texte ne l'y invite. Les propositions paradoxales par la combinaison d'une part de la force de leur impact sur le lecteur, et de l'autre l'écho

souterrain qu'elles se renvoient, débordent sur les vers non paradoxaux et les imprègnent de leur nature.

L'autre effet impliqué par la place occupée par les propositions paradoxales est ce que nous nommons l'accumulation. L'ouverture de *Monólogo de Peter Pan (III)* en donne un exemple parlant :

Este silencio es dulce como un río.
Unidos desde antes del desembarco en esta madrugada,
ambos buscamos un aroma,
algo como el residuo de un olor,
una llama que aún arda cuando el fuego se apague,
idénticos tú y yo bajo la luna llena y el sol blanco de junio,
un sol inmóvil con las alas abiertas,
esa imagen de ti que me hace hermano de la noche (...) ⁴⁸²

L'accumulation de trois propositions paradoxales distinctes contenues dans deux vers successifs est ici très visible : après un paradoxe temporel (disparition et continuité de la flamme), le paradoxe de l'identité et l'association jour / nuit (concomitance de la pleine lune et du soleil) s'enchaînent dans une même phrase. L'effet de cette forte condensation paradoxale est non seulement d'intensifier le sentiment paradoxal de la lecture, mais aussi de relier les différentes propositions. Encore une fois les paradoxes ne sont pas séparables les uns des autres, et dans le même temps ils nouent une relation profonde avec les autres vers puisqu'ils partagent la même essence (le poème) et développent les mêmes notions (perception du monde, relation avec l'autre, etc.)

Les effets de spatialisation externe nous montrent donc l'économie des propositions paradoxales par rapport aux poèmes. Premièrement l'importance du paradoxe dans la constitution même du texte dépend de la thématique générale : plus le poème exprime une réflexion ou un constat sur le moi poématique, plus le paradoxe est essentiel (ce qui semble cohérent au vu de la nature tout à fait paradoxale du moi). Par ailleurs, nous avons remarqué que la position finale jouait un rôle privilégié dans l'énonciation paradoxale. Enfin nous avons pu voir à quel point les propositions paradoxales n'étaient pas à prendre comme des entités

⁴⁸² LA, p. 87.

indépendantes mais au contraire nourrissaient d'étroites relations souterraines : c'est ensemble que les paradoxes signifient pour construire un réseau qui émaille l'œuvre talensienne.

SECONDE SECTION : LES EFFETS DE SPATIALISATION INTERNE

1. Introduction aux spatialisations internes

Quand l'étude des spatialisations externes se centrait sur le rapport entre les paradoxes et le reste du poème, l'analyse des spatialisations internes ne prend en compte que les propositions paradoxales de façon isolée. Par spatialisation interne nous définissons la place physique qu'occupent les différents éléments du paradoxe au sein de la proposition. L'intérêt consiste à établir les grandes tendances liées à cette structure physique, d'en dégager les effets afin d'en percevoir l'apport dans la construction de sens générale des paradoxes.

Mais si les effets de spatialisations sont produits par la place des éléments de la proposition paradoxale, il faut au préalable distinguer quels sont ces éléments. Les deux premières parties de ce travail nous donnent les informations nécessaires pour établir une hiérarchie dans ces éléments et par là, nous permettent de cibler plus précisément ceux à étudier. L'étude de la structure syntaxique des propositions nous a mené à considérer les paradoxes d'un point de vue plus logique. Un des premiers constats indiquait que le point de départ était l'existence de deux pôles mis en relation contradictoire ou contraire par la syntaxe, produisant alors principalement des associations, des dissociations ou des parallélismes. De la même façon, l'approche sémantique et étymologique menée dans la deuxième partie montrait le rapprochement récurrent de deux notions contraires ou contradictoires à travers des paires notionnelles telles que le jour et la nuit, le son et le silence, etc. Au vu de l'importance de ce système bipolaire, il nous a semblé que les effets de spatialisation concerneraient en premier lieu les éléments porteurs des pôles. La question est

alors de percevoir où se situent ces pôles dans la proposition, et le type de relation ou d'effet que cette place induit. Or, en poésie la notion de place renvoie non seulement à la phrase mais aussi au vers.

2. Le vers talensien face à la phrase syntaxique

Percevoir la place d'un élément d'une proposition en poésie demande d'établir la distinction entre la phrase syntaxique d'une part et le vers de l'autre, puisque l'un et l'autre donnent lieu à deux types de mesure distincts : définir le début et la fin d'une phrase n'est pas nécessairement définir le début et la fin d'un vers. Si en poésie traditionnelle une certaine adéquation entre les deux pouvait être de mise, l'écriture contemporaine s'est largement affranchie de cette pseudo obligation. La poésie de Jenaro Talens non seulement s'inscrit dans cette perspective, mais même souvent semble la revendiquer en télescopant l'organisation de la phrase et celle du vers. Les exemples en sont fort nombreux et parfois même tout à fait extrêmes comme dans cet extrait du poème *IIIii.- '95 poems'* où les vers et les strophes sont en décalage total avec la phrase :

ojos ojos
están mirando (si
empre)mirando mientras
crecen la tierra el cielo
unos con el mil

agro hasta(ver
el)con el (...) ⁴⁸³

Nous le voyons, le rejet de l'adéquation entre place du vers et syntaxe est très fort puisque non seulement nous ne pouvons même plus parler d'enjambements, mais qu'en plus le découpage des mots d'un vers à l'autre ne respecte pas la norme de séparation entre deux syllabes : en effet le mot *siempre* devrait pour le moins être découpé en *siem / pre* et non en *si / empre* comme le fait le poème. De nombreux autres exemples attestant de la distinction entre le vers et la syntaxe traversent l'œuvre de Jenaro Talens.

Précisons que nous opposons ici proposition syntaxique et vers uniquement d'un point de vue spatial, c'est-à-dire par rapport à la coupe en fin de vers, lorsque l'on passe au vers suivant. Il ne s'agit pas ici de définir le vers par rapport à son nombre de syllabes, à son mètre

⁴⁸³ CS, p. 125.

ou à son rythme⁴⁸⁴, mais par rapport à l'espace qu'il occupe sur la page du recueil. Cette perspective restreinte du vers amène à ne pas prendre en compte les poèmes en prose : par définition leur mise en page se définit par la phrase syntaxique et non par l'espace du vers⁴⁸⁵.

Comme nous le disions, le paradoxe est d'abord visible en tant que proposition, c'est-à-dire par sa syntaxe. Dès lors l'espace total qu'il occupe dans le poème est celui de la proposition syntaxique. Mais cet espace se définit par rapport aux vers composant le texte. Nous nous proposons donc d'étudier la relation entre la syntaxe (et plus particulièrement les deux pôles qu'elle définit) et le vers : où se situent les éléments constitutifs du paradoxe dans le vers, et quelle en est l'incidence ?

3. Etendue des propositions paradoxales.

La grande majorité des propositions paradoxales étant relativement courte, elles se développent donc en toute logique le plus souvent dans l'espace d'un ou deux vers comme dans ces deux exemples :

Soy lo que está a mi alrededor⁴⁸⁶

la luz no se dispersa
porque no es luz⁴⁸⁷

Mais si ces deux exemples montrent une identité exacte entre la proposition paradoxale et l'espace du (ou des) vers, la plupart des paradoxes ne se construisent pas sur ce schéma : la structure la plus fréquente ne respecte pas l'adéquation entre la phrase et le vers.

⁴⁸⁴ Un chapitre entier est consacré à cet aspect fondamental.

⁴⁸⁵ En revanche, que le poème en prose contienne des vers ou des séries de vers qu'aucune marque spatiale de mise en page ne distingue est tout à fait possible. Il s'agit alors de sorte de « vers cachés » qu'il convient d'étudier alors dans le chapitre consacré au rythme. Un poème est sur ce point très parlant en ce qu'il indique la frontière entre le poème versifié et le poème en prose : *La muerte del estratega* (LA, p. 309). Si sa mise en page générale est celle d'un poème en prose, des espaces blancs entrecouper les phrases syntaxiques mettant alors en relief les vers qui composent le poème. « luz más luz pronto acabo cómo empezar cada palabra siempre olvidado en el orden natural que imponen los residuos briznas de una memoria que a no dudar fue mía lejos todo tibieza oscuridad de origen cosas desordenadas ya ni recuerdo apenas sólo su imprecisión imágenes confusas vagos recuerdos sólo la voluntad que tuve de cuando incluso útil pretender ya no importa ahora otra vez voces que acompañan cómo no más conversaciones que las mías sigamos adelante mientras me escucho murmurar no prestar atención entre ruidos ajenos donde se instaura mi silencio debo durar así (...) ». Nous le voyons, en passant à la ligne à chaque espace blanc, nous retrouverions un poème versifié, et pourtant la mise en page est celle d'un texte justifié à droite et à gauche.

⁴⁸⁶ CS, p. 123.

⁴⁸⁷ LA, p. 13.

En effet, parfois certaines propositions paradoxales n'occupent pas tout le vers comme dans cet exemple de *Un mundo hecho de máscaras, es decir, de palabras* :

mi voz (¿mi voz ?) que asume
la rebelión final de los esclavos.⁴⁸⁸

Le paradoxe n'est constitué que de quatre mots, à savoir la répétition de *mi voz* sous la forme interrogative menant à une remise en cause de la correspondance d'identité entre le moi poématique et la voix qui pourtant semble être une évidence dans un poème. La grande brièveté de la proposition paradoxale ne correspond pas à la dimension totale du vers, uniquement à son début.

De la même façon un schéma très récurrent chez Jenaro Talens est d'énoncer un paradoxe à cheval sur deux fractions de vers. Cet extrait de *descripción de los erizos* en est un exemple :

(...) vienen y
van en su vuelo inmóvil, como voces que
acumulan silencio, se acomodan, hay
tanto humildad en su pequeño reino (...) ⁴⁸⁹

Le paradoxe mêlant le son (propriété essentielle de la voix) et le silence s'inscrit sur la deuxième moitié d'un vers puis sur la première moitié du suivant. Nous sommes ici face à l'usage important fait de l'enjambement dans la poésie talensienne qui a de nombreuses répercussions⁴⁹⁰.

Moins régulièrement, la proposition paradoxale peut s'étaler sur trois voire quatre vers comme dans cet exemple du sonnet *Fabulación sobre fondo de espejo* :

(...) La sombra que declina
envuelve los objetos, como un vano

rescoldo de luz pura. (...) ⁴⁹¹

⁴⁸⁸ LA, p. 27.

⁴⁸⁹ LA, p. 216.

⁴⁹⁰ L'enjambement est particulièrement important dans l'étude métrique des propositions paradoxales. Voir le chapitre correspondant.

⁴⁹¹ CS, p. 59.

Outre le développement du paradoxe sur trois vers, cet extrait est un autre exemple de l'inadéquation entre la syntaxe et le vers puisque la proposition commence à la fin du septième vers pour finir à la moitié du premier vers du tercet. Tant la structure traditionnelle du sonnet que l'organisation habituelle du vers sont bousculées.

En revanche, nous distinguons l'énonciation de paradoxes sur plusieurs vers d'une figure plus complexe que nous nommons la diffusion paradoxale. Alors que le paradoxe commun se construit par une proposition relativement courte à la syntaxe assez simple, le paradoxe diffus fonctionne par des enchaînements successifs, des rappels de notions ou sentiments contradictoires à plusieurs moments du poème. La diffusion du paradoxe dans le poème a pour conséquence non seulement d'occuper un plus grand espace, mais aussi de multiplier les thématiques paradoxales. Parmi les nombreux exemples, citons le poème *Informe General* dans son intégralité :

Esto que véis aquí no es un poema.
En su corteza apenas permanece
nada de mí. Las ripias del tejado
son como piedras de colores. En
su irisación me reconozco, un hábito difuso
de fragmentar los cuerpos, los paisajes,
esa materia prima que no soy,
aunque me finja sin rencor, el aura
de unos objetos que me apropio, que
hago hablar con mi boca,
oculto en la piedad de la sustitución.
Sobre su piel inscribo
un escenario de traiciones
al que mis ojos deben regresar.
Caen coplos de niebla
sobre el cuaderno en blanco. Supe que
otras voces vendrían, la memoria
fría y ajena de otro amanecer,
de una luz sin sonido que me cubra
donde ningún sol brille alrededor.⁴⁹²

Dans ce poème à très forte teneur metapoétique nous retrouvons une expression paradoxale à travers de nombreux vers depuis le début jusqu'à la fin. Reprenant l'organisation fragmentaire (ou rhizomique) le paradoxe traverse presque l'ensemble du poème sans qu'on puisse véritablement en extraire une proposition claire et concise. La diffusion du paradoxe dans le texte a pour corollaire une abondance de points paradoxaux : le problème de l'écriture,

⁴⁹² LA, p. 20.

du moi, du visible et de l'invisible, du son et du silence, ou encore de la lumière face à l'obscurité se croisent, se jouxent ou se reflètent l'un dans l'autre.

Bien que le paradoxe diffus soit en moindre quantité par rapport aux propositions plus simples et plus courtes, leur impact sur le lecteur est très important. Effectivement, outre le nombre élevé de vers que la diffusion implique, la complexité et la perte de repères qu'ils opèrent chez le lecteur en font une figure paradoxale très présente.

4. Place des pôles du paradoxe par rapport aux vers

Parmi les différentes possibilités de spatialisation dans le vers nous en avons retenu cinq. La première est celle qui place les pôles en début et fin de vers ; la deuxième consiste au contraire à mettre les deux pôles en contact physique direct ; la troisième les situe de façon parallèle à la rime ; la quatrième est l'inverse du précédent, à savoir la situation initiale anaphorique ; la cinquième enfin utilise les effets liés à l'enjambement.

4.1. Pôles situés en début et fin de vers

Un type de paradoxe relativement fréquent suit un schéma simple et clair : la proposition s'étale sur l'espace d'un vers dont le début et la fin constituent les deux pôles contradictoires. Cette structure peut ainsi supporter l'énonciation tant d'associations (« El caos, que resume la sola perfección »⁴⁹³) que de dissociations comme dans cet exemple du cinquième poème de *Profanación(es)*

y un fuego incontrolado que no quema⁴⁹⁴

Le propre du feu étant de brûler, la dissociation est ici clairement identifiable, et la situation initiale et finale des deux termes opposés rajoutent un surplus de sens à ce que donnait déjà la syntaxe : si le début est en tant que tel l'opposé de la fin (tout comme l'absence de brûlure l'est du feu), l'un renvoie à l'autre par l'effet de parallélisme propre à leur spécificité spatiale (tout comme le feu est normalement relié à la brûlure). Nous

⁴⁹³ CS, p. 148.

⁴⁹⁴ LA, p. 303.

retrouvons donc avec la spatialisation une structure qui permet de suivre, de soutenir et d'organiser le sens contenu dans la syntaxe et le sémantisme.

Ce type d'effet de spatialisation existe ainsi dans de nombreuses propositions paradoxales de nature et d'extension variables. Nous le croisons par exemple dans trois poèmes distincts autour d'une même notion : la lumière.

este rayo de sol (un renglón inconcluso) quiere imitar la luz⁴⁹⁵

la luz no se dispersa
porque no es luz⁴⁹⁶

la luz que poco a poco te corroe
ya no ocupa ningún espacio, ni
deja por ello de ser luz. Inerte
y sin pasión, el lago me contempla.⁴⁹⁷

Nous le voyons, que ce soit sur un, deux ou trois vers, la dissociation de la lumière s'accompagne d'un effet de spatialisation localisant un terme et l'autre au début et à la fin. Le premier exemple extrait de *El cuerpo fragmentario* nie l'identité entre le rayon de soleil et la lumière dans un schéma identique à l'exemple présenté précédemment. Les deux vers suivants, issus de *Piedras inscritas* suivent le même principe en répétant le même terme *luz* d'abord affirmativement en ouverture, puis négativement en fermeture : l'écho que suppose le début et la fin est renforcé par la répétition du même mot, mais la négation indique qu'à l'inverse d'une superposition, c'est une contradiction qui est affirmée (car le début et la fin ne peuvent qu'être des contraires). Enfin, le dernier exemple énonce un parallélisme en ce que la double affirmation de la lumière au début et à la fin est contradictoire avec le cœur de la proposition : il est nécessaire qu'un espace existe pour que la lumière se diffuse, dès lors s'il y a lumière, c'est qu'elle occupe un espace. L'état concomitant de lumière et d'absence de lumière est ainsi bien un parallélisme, c'est-à-dire une expérience qui suppose un troisième état entre l'être et le non-être.

Mais cet exemple de *Pic-nic en Hiawatha Lake* nous amène à un autre type de schéma dans lequel l'espace de la proposition paradoxale n'est pas égal à celui du vers. Effectivement, alors que le terme *luz* est au début de la proposition paradoxale et du vers, la seconde occurrence ferme le paradoxe, mais pas le vers : le premier mot de la phrase suivante

⁴⁹⁵ CS, p. 225.

⁴⁹⁶ LA, p. 13.

⁴⁹⁷ LA, p. 137.

est rejeté en fin de vers. L'effet de spatialisation est donc moindre parce que le deuxième terme n'est pas à la fin du vers. En revanche l'écho entre les deux occurrences est renforcé par l'effet de spatialisation de la phrase d'une part et par l'effet phonique d'autre part⁴⁹⁸.

Il est intéressant de remarquer que lorsque les pôles se situent au début et à la fin de la proposition paradoxale, mais pas en début et fin de vers, d'autres procédés sont utilisés pour renforcer leur rapport. Il y a comme une sorte de compensation du déficit de signifiante lié à l'absence de localisation spécifique dans le vers. Ainsi dans l'exemple de *Fabulación sobre fondo de espejo* cité plus haut⁴⁹⁹, c'était le sonnet et sa structure traditionnelle contrariée qui servait à faire apparaître avec force la place des pôles en début et fin de phrase : la tension entre l'horizon d'attente liée au rythme, à l'organisation du sonnet et les pauses qu'induisent la ponctuation et les phrases de la proposition paradoxale oblige à considérer et la structure du poème classique et celle de la syntaxe commune⁵⁰⁰.

Un autre exemple de compensation est présent dans les derniers vers de *Significación de la máscara (II)* :

pues lo que algunos llaman la verdad
no es sino el acto que solidifica
metáforas antiguas reino del sentido⁵⁰¹

Dans ce fragment, il y a une inadéquation entre la phrase et le vers puisque les deux pôles se situent en fin et début de vers, mais pas en tête et fin de phrase (dont la syntaxe est floue par ailleurs) : la réfutation de la *vérité* commune se fait par l'affirmation de son identité avec son contraire représenté ici par *metáforas*. L'absence de marquage syntaxique clair est compensé par une situation physique particulière dans le vers. En outre, le sentiment d'association paradoxale et d'inversion de la définition de la vérité est renforcé par l'inversion chronologique du début et de la fin. Effectivement, pendant la lecture le terme *verdad* apparaît d'abord, mais en position finale, puis vient son contraire *metáfora* situé quant à lui en tête de vers.

⁴⁹⁸ Ceci renvoie bien sûr aux études rythmiques et phoniques. Néanmoins, nous voyons à quel point les différents niveaux du discours sont interdépendants : dans cette proposition paradoxale, si le rythme n'entre pas en jeu d'un point de vue signifiant (il ne propose pas d'écho particulier entre les deux *luz*), la spatialisation dans la phrase et la répétition des sons de leur côté sont impliqués dans la signifiante du paradoxe par les effets d'écho, d'attraction et/ou de répulsion qu'elles provoquent de pair avec la syntaxe et le sémantisme. Nous voyons bien à quel point les trois axes syntaxique, paradigmatique et poétique s'imbriquent dans la construction du sens.

⁴⁹⁹ Cf. infra p. 239.

⁵⁰⁰ Encore une fois, c'est un autre niveau de signifiante, le rythme, qui vient compenser la lacune de la spatialisation.

⁵⁰¹ CS, p. 120.

Si la plupart des propositions paradoxales dont les pôles sont situés en début et fin de vers relient deux termes entre eux (au sein d'une association, d'une dissociation ou d'un parallélisme), certains cas en multiplient le nombre comme dans cet extrait de la seconde partie de *Cinco maneras de acabar agosto* :

Mi pensamiento es una sensación,
una máquina que trabaja por sí sola, y sin ruido.
Nunca asume mi nombre, ne depende de mí.
Oigo cómo discurre.
Su silencio no habla, es un murmullo
que disuelve los rostros en la oscuridad.⁵⁰²

Le paradoxe développe ici une définition particulière de la pensée qui non seulement est présentée comme une entité indépendante séparée du moi, mais qui en plus se caractérise par l'association paradoxale du son et du silence. Or nous remarquons que sur les six vers de cet fragment, tous les termes provoquant le paradoxe du son silencieux sont placés en début ou en fin de vers : *sin ruido* à la fin du deuxième vers, *oigo* au début du quatrième, le cinquième étant ouvert par *su silencio* et fermé par *un murmullo*. Dans ces allers-retours entre la présence d'un son et son contraire le silence, nous retrouvons l'écriture fragmentaire ou rhizomique propre à Jenaro Talens en ce que ce paradoxe particulier traverse les vers pour surgir à des moments particuliers, à savoir principalement les débuts et les fins de vers qui se renvoient les uns aux autres par l'écho que suppose leur place spécifique.

Enfin remarquons que la place particulière liée au début et à la fin n'est pas exclusive des autres effets de spatialisation. En effet, certaines propositions accumulent les effets liées à plusieurs types de localisation physique différente comme dans ces trois vers qui ouvrent le premier poème de *El hostel del tiempo perdido* :

Conozco el fondo de la noche,
esa luz sin contornos que tú temes ;
yo no le temo porque estuve allí.⁵⁰³

Le paradoxe est à nouveau une association entre la lumière et l'obscurité. Les deux termes principaux sont en position finale (*noche*) puis initiale (*luz*) avec les effets de sens que

⁵⁰² LA, p. 67.

⁵⁰³ LA, p. 31.

cela induit. Mais, si l'on considère la proposition du point de vue de la phrase syntaxique, il s'avère que les deux pôles se suivent : nous sommes face ici à un rapprochement physique direct qui rejoint l'association à travers le sentiment de télescopage entre les deux termes paradoxaux. A l'inverse, si nous considérons la proposition selon sa structure versifiée, alors la rupture due au passage d'un vers à l'autre nous renvoie aux effets liés aux enjambement : l'obscurité de la nuit ne peut être en contact de la lumière. L'association paradoxale s'exprime ainsi spatialement par la tension entre l'impossibilité de réunir les deux pôles d'après leur place dans le vers et le rapprochement physique indiqué par la phrase syntaxique.

4.2. Pôles mis en contact physique dans le vers

Le rapprochement physique des deux pôles est dans la majorité des cas produit par la relation syntaxique des termes. Néanmoins, il n'est parfois relié à aucune raison syntaxique et démontre alors toute l'importance de l'effet de spatialisation⁵⁰⁴.

Lorsque la proposition paradoxale, par sa syntaxe met les deux pôles en contact direct, plusieurs structures sont mises en jeu⁵⁰⁵. La première, par sa simplicité, est celle associant un substantif et un adjectif épithète :

Sólo el silencio se escucha.
Sólo el mudo dialogar de las sombras cayendo
sobre la casa (...) ⁵⁰⁶

Le propre du dialogue étant la présence de sons, le qualifier de *muet* revient à construire une dissociation. A travers la relation entre un substantif et un adjectif qui lui est contradictoire, c'est la figure classique de l'oxymore qui est à l'oeuvre. Mais nous retrouvons chez Jenaro Talens le même type de schéma paradoxal via d'autres relations syntaxiques comme celle du complément du nom :

Cicatrizando su resplandor en la blancura de la noche⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Nous avons déjà abordé ce cas dans la première partie dans la définition des cas extrêmes de propositions se construisant uniquement soit sur l'axe paradigmatique, soit sur l'axe syntagmatique, voir *infra* p. 66.

⁵⁰⁵ Pour le détail des différents emplois de la syntaxe dans la construction de la proposition paradoxale, se rapporter à la première partie.

⁵⁰⁶ CS, p. 51.

⁵⁰⁷ CS, p. 224.

Ce vers de *Cuerpo Fragmentario* accole la nuit à ce que le sens commun assimile à son contraire, à savoir la blancheur (puisque généralement la nuit se relie à l'obscurité), en les reliant dans une structure de complément de nom. Dans cet exemple comme dans le précédent, la conséquence était un rapprochement spatial des deux pôles qui venait appuyer un rapprochement sémantique non acceptable par la doxa. Le sens issu de la spatialisation fait écho par redondance à celui créé par les deux axes syntaxiques et paradigmatiques.

L'usage de la conjonction de coordination *y* pour sa part traduit l'idée de concomitance, d'égalité entre les deux états qu'elle réunit. La superposition instaurée par la syntaxe s'accompagne alors dans la majorité des propositions paradoxales d'un rapprochement physique des deux pôles comme dans ce vers de *Vidas paralelas* :

funde silencio y música⁵⁰⁸

Malgré leur sémantisme contradictoire, la musique et le silence sont ici réunis non seulement par le verbe mais aussi par la conjonction *y*. Le paradoxe consiste donc à prendre les deux termes en même temps, c'est-à-dire sans que l'un ne suppose la négation de l'autre. Puisque la superposition des deux états contradictoires (son et absence de son) de ce parallélisme ne peut s'énoncer que dans un discours fondé sur la discursivité, le contact direct des deux termes sera alors l'état le plus proche de cette fusion inexprimable : à moins d'écrire les mots *silencio* et *música* l'un sur l'autre en surimpression (ce qui serait difficile à lire et impossible à dire avec une seule voix), l'addition des deux notions ne pourra trouver de traduction spatiale plus proche que celle de ce contact physique direct. Le même type de schéma existe avec l'écriture de listes de termes simplement séparés par une marque de ponctuation - souvent une virgule – comme dans cet exemple de *Escribir la parábola* :

Ser ella, y él, sus máscaras, yo, el mismo
rostro y la sombra que le niega⁵⁰⁹.

L'alternance des virgules et des conjonctions de coordination *y* propose d'additionner cinq notions pourtant *a priori* différentes et non superposables : une entité féminine et son corollaire masculin, des masques, le moi, un visage unique et l'ombre de l'inexistence. A travers cette liste nous retrouvons la voix fragmentaire talensienne qui ne peut se définir que par l'amoncellement de ce qui la constitue : l'inventaire de ces constituants n'est pas exclusif

⁵⁰⁸ CS, p. 96.

⁵⁰⁹ LA, p. 39.

(ni exhaustif au vu des autres définitions que nous croisons au long des autres poèmes de l'œuvre) malgré leur caractéristiques contraires, voire contradictoires. Là encore l'effet de spatialisation vient répéter la même notion de superposition par le télescopage des termes les uns avec les autres.

Un autre effet de spatialisation est lié à l'usage de l'incise. Souvent renforcée par la présence de parenthèses, l'incise semble être comme l'intrusion d'une seconde voix, ou plutôt comme si la voix poématique s'adressait à elle même tout en continuant son discours. En ce sens l'incise joue dans la poésie de Jenaro Talens le rôle d'un discours parallèle qui vient se superposer silencieusement au poème. De cette façon peuvent s'exprimer des remises en question sur ce qui est en train de s'affirmer par des doutes, des interrogations (« mi voz (¿mi voz ?) »⁵¹⁰) ou par des associations comme ces vers de *El ladrón de los recuerdos* :

(...) Dice
su nombre (el tuyo), el mío : sólo espacio,
una voz neutra que no tiene dueño.⁵¹¹

Alors que les règles de l'interlocution pourraient accepter l'identité entre la troisième et la deuxième personne (par le passage du discours indirect au discours direct), la suite de la proposition ne permet plus de l'accepter de cette manière : non seulement il est demandé de faire l'association avec la première personne, mais surtout, le vers suivant vient nier l'existence en soi de personne, de propriété ou d'identité liées à la voix. L'incise joue ici le même rôle que l'accumulation vue précédemment (nous la retrouvons avec *el mío*), et l'effet de spatialisation est lui aussi tout à fait semblable.

Dans tous les cas cités jusqu'à présent, nous pouvons remarquer une adéquation entre la structure syntaxique et la spatialisation qu'elle supposait : les termes de la proposition paradoxale trouvaient leur place dans le vers selon l'organisation de la phrase. Toutefois, la tension entre la phrase et le vers, c'est-à-dire la tension entre la place des mots dans le vers et celle qu'ils ont dans la phrase est parfois utilisée pour créer de nouveaux effets de spatialisation de manière plus autonome par rapport à la syntaxe. C'est alors soit l'usage de l'hyperbate qui est mis en œuvre, soit une fragmentation de la syntaxe classique. Ce deuxième

⁵¹⁰ LA, p. 27.

⁵¹¹ LA, p. 45.

procédé a été particulièrement développé chez Jenaro Talens dans les années 1970 avec l'écriture de recueils comme *Taller*, ou *El cuerpo fragmentario*.

Dès lors que l'écriture s'affranchit en partie (et parfois presque en totalité) des obligations liées à l'ordre des mots imposé par la syntaxe, des effets de spatialisation inattendus deviennent possibles. Si nous pouvons rencontrer des redistributions qui constituent des licences poétiques traditionnelles (« apagados suenan los trinos (...) »⁵¹²), certains poèmes proposent des rapprochements physiques de termes contraires en dehors de toute cohérence syntaxique visible à une première lecture cursive. Nous en voulons pour exemple cet extrait de *Aqualung* :

pues su sol brilló sobre la superficie
en tanto algo en mí fuerza a superficie la profundidad
otros son los triunfos la lógica prudencia
que el tiempo ha devastado bajo los arcos (...)⁵¹³

Que ce soit à travers ces quatre vers ou dans tout le poème, il est difficile de construire un discours cohérent continu : au contraire le texte se construit comme une suite de bribes dont la connexion est rendue encore moins visible par l'absence de ponctuation. Or, dans ce contexte d'écriture fragmentaire deux termes au sémantisme contraire sont dans des positions tout à fait particulières qui créent le paradoxe : *superficie* et *profundidad*. Alors que la superficie est en soi le contraire de la profondeur, le poème les rapproche par un double effet de spatialisation. Premièrement par l'usage fait du terme en fin de vers⁵¹⁴ (*superficie* à la fin du deuxième vers cité, puis *profundidad* à la fin du suivant), mais aussi par le télescopage des deux mots dans le troisième vers. Alors qu'aucun élément syntaxique ne vient éclairer leur relation, leur positionnement respectif vient supposer un rapprochement, un parallèle, ce que leur sémantisme pourtant dément. En ce sens, nous sommes face à un paradoxe provoqué par l'effet de spatialisation.

Néanmoins ce cas extrême est plutôt rare chez Jenaro Talens. En effet, il suppose l'effacement d'un des trois axes du langage (l'axe syntaxique)⁵¹⁵ ce qui est dans une certaine

⁵¹² CS, p. 184.

⁵¹³ CS, p. 112.

⁵¹⁴ Pour la présentation de cet effet de spatialisation, voir le chapitre suivant.

⁵¹⁵ Mais c'est aussi en cela qu'il est intéressant car il permet de révéler avec force l'existence de l'axe poétique qui permet avec l'axe syntagmatique de maintenir une signification. Ce type d'écriture est plus une recherche des possibilités du langage voilées par le discours ordinaire qu'une expression spontanée. Certainement est-ce parce que ce travail d'écriture a été fait que le retour d'une syntaxe plus claire est possible : l'écriture des recueils postérieurs de Jenaro Talens ne doit pas être prise comme une simplification mais comme un discours qui est moins dupe de ce qui le constitue, et à ce titre peut se permettre la clarté.

mesure irréalisable et suppose une écriture difficile à appréhender. Ainsi, après avoir exploré les possibilités de création de sens du langage, la voix poématique semble conserver la pleine potentialité significative apportée par la conjonction des trois axes du langage : les poèmes plus récents du poète ne proposent plus ce type de discours⁵¹⁶. Les paradoxes issus d'effets de spatialisation purs en étant confinés à une période précise de la production talensienne sont donc relativement rares malgré leur intérêt.

4.3. Pôles en position cataphorique et anaphorique

Nous regroupons le cas où les pôles sont en position anaphorique et cataphorique. En effet, que les deux termes soient au début ou à la fin des vers ne modifie pas le schéma spatial et l'effet qu'il induit. Cependant, les propositions paradoxales dont les deux pôles se situent en tête de vers sont assez rares au sein du corpus étudié. A l'inverse, nous en trouvons en bien plus grande quantité lorsque les termes contraires occupent la dernière place du vers. Dans la mesure où les poèmes de Jenaro Talens se construisent principalement par des vers blancs, les deux pôles en fin de vers sont généralement situés dans deux vers suivis. En effet trop éloigner les termes opposés risquerait de ne plus distinguer leur relation par rapport à leur place à cause de l'absence de réelle régularité rimique : la poésie talensienne utilisant peu la rime, ce procédé sonore ne permet pas au lecteur de percevoir avec facilité les échos des termes situés en fin de vers.

Le positionnement en fin de vers propose une superposition quasi physique des deux pôles au-delà de la relation proposée par la syntaxe. Dès lors nous trouverons le plus souvent dans cette situation des termes appartenant à des couples de paradigmes contraires ou contradictoires. Ainsi par exemple le couple lumière/obscurité sert de base à ce paradoxe de *Gota a gota* :

Con tristeza las horas
inician el retorno
hacia el ocaso. En sombra
queda envuelta la luz⁵¹⁷

⁵¹⁶ Il semble possible d'expliquer ce type d'écriture et son abandon par plusieurs facteurs concomitants : outre la recherche des possibilités ordinairement voilées de création de sens d'une part et de l'autre la difficulté à maintenir un discours ardu à lire, un certain effet de mode ou l'influence du contexte poétique et linguistique des années 1970 paraît trouver un écho chez Jenaro Talens. L'inscription historique de la poésie talensienne est en ce sens très visible.

⁵¹⁷ CS, p. 45.

Bien que la proposition ne soit pas en soi un paradoxe (la lumière ayant un rayonnement limité, elle se voit entourée d'obscurité), d'une part le contexte proche du poème qui vient d'énoncer un paradoxe temporel (l'inversion du cours des heures) et d'autre part le contexte général de la poésie talensienne (où, selon notre postulat, le paradoxe est très présent) font que le lecteur peut être amené à réunir les termes *sombra* et *luz* dans une association paradoxale comme le suggère leur position finale. Nous retrouvons le même type de schéma issu de l'effet de spatialisation avec d'autres paires paradigmatiques comme l'un et le pluriel (« *Nunca los cuerpos solos en su soledad, / siempre aislados en la multitud* »⁵¹⁸) ; la folie et la lucidité (« *la violencia con que el azar las leyes / niegan la lucidez de la locura / optar por la locura de la lucidez* »⁵¹⁹) ; l'amour et la haine (« (...) *ese volumen / que alguien llamó misterio algunos odio / y otros más cautos simplemente amor* »⁵²⁰).

A travers cette série d'exemples, nous n'avons abordé que les cas où les deux termes mis en position cataphorique appartenaient à des paradigmes opposés, créant ainsi des associations. Néanmoins, le second grand type de structure paradoxale que nous avons définie dans la première partie, la dissociation, peut également utiliser le même effet de spatialisation. Le cas le plus révélateur de ce procédé est la répétition en position finale du même terme. Alors que leur place identique semble renvoyer directement à leur identité sémantique, la syntaxe en revanche indique une négation d'identité. L'effet de spatialisation insiste alors sur la frustration de cette identité entre la répétition des deux termes. Nous pouvons en trouver un exemple dans le poème *Inscripciones* :

Vuelvo así, desde un tiempo
que está fuera del tiempo ;⁵²¹

Malgré la répétition à l'identique du même terme dans la même position, le lecteur se trouve néanmoins face à une dissociation. L'identité que supposent le sémantisme et l'effet de spatialisation rejoint la doxa du lecteur pour qui le temps est un et immuable. Mais le reste de la proposition nie cette conception du temps au profit d'une notion plus complexe où il existe plusieurs ligne de temps dont une ne se définit paradoxalement pas par rapport au temps lui-même. Il y a donc une forte tension entre la proposition paradoxale et l'effet de spatialisation qui a pour conséquence de renforcer le sentiment paradoxal du lecteur.

⁵¹⁸ *LA*, p. 124.

⁵¹⁹ *CS*, p. 208.

⁵²⁰ *LA*, p. 77.

⁵²¹ *LA*, p. 161.

Pour leur part, les propositions dont les pôles sont en position anaphorique proposent les mêmes fonctionnements. Nous pouvons ainsi trouver principalement des associations entre les paradigmes du début et de la fin (« la mort où tout repose c'est le but le zéro / le recommencement double corps où je flotte »⁵²²) ; de la lumière et de l'obscurité (« Tú, oscuridad de la que yo desciendo, / ilumíname ahora en la penumbra »⁵²³) ; ou encore du moi face au toi :

eres yo mismo
estoy lleno de ti como la tierra
lo está de un río mudo
irremisible⁵²⁴

Remarquons que dans ces vers d'ouverture de *Paradís*, la superposition du moi et du toi va de pair avec la superposition de *ser* et de *estar*. Ceci implique que l'identité entre les deux personnes est valide tant d'un point de vue de l'essence que de l'état : le toi n'est pas qu'un sujet extérieur servant de miroir au moi, et permettant de ce fait son existence et sa reconnaissance. Ils partagent une essence commune, une nature fondamentale indifférenciée.

Toutefois, si les pôles des propositions paradoxales sont régulièrement placés à la fin des vers en position cataphorique, la figure inverse de l'anaphore est pour sa part beaucoup moins courante. Nous retrouvons encore une fois l'importance de la position finale chez Jenaro Talens où, dans le cadre du paradoxe, tout fonctionne comme si la voix poématique constatait d'abord un état (du monde l'environnant, de lui-même ou de l'autre, etc.) et que cette vision contenait elle-même une nature paradoxale, source d'un sentiment d'étrangeté, de désarroi. La présence finale du paradoxe si majoritaire pourrait alors signifier ce processus de perception d'abord, puis de sentiment paradoxal. Dans cette perspective, la poésie talensienne ne part pas d'une théorie préalable basée sur le paradoxe, mais au contraire d'une appréhension qui subit la nature paradoxale de sa propre nature.

4.4. Le cas des enjambements

La figure de l'enjambement par sa nature englobe plusieurs effets de spatialisation, et par là multiplie les possibilités de création de sens. Cela en fait un outil poétique très

⁵²² CS, p. 117.

⁵²³ LA, p. 119.

⁵²⁴ LA, p. 284.

dynamique et à la grande potentialité signifiante que les auteurs utilisent avec une grande fréquence. Jenaro Talens sur ce point ne déroge pas à la règle.

Comme nous le disions précédemment, le fonctionnement de l'enjambement est de mettre en relief – et parfois en opposition – le rythme naturel de la phrase et celui du vers. D'un point de vue spatial, cette figure oppose la place des mots dans la phrase et celle qu'ils ont dans le vers : si la syntaxe commune met au contact direct deux termes, l'enjambement vient les séparer par la force de la coupure entre les deux vers. D'une situation de rapprochement physique, nous passons à une séparation puisque le premier terme se situe à la fin d'un vers, le second au début du vers suivant. La tension de l'enjambement induit une hésitation à prendre en compte soit la signifiante issue de l'effet de spatialisation lié à la phrase (contact des deux termes) soit celle issue du vers (séparation et situation spécifique en fin et début de vers). Un premier effet paradoxal est alors présent dans la nature même de l'enjambement par cette confrontation conjointe du rapprochement et de l'éloignement.

Mais l'opposition entre les deux effets de spatialisation peut être plus ou moins forte selon que la syntaxe accepte ou non une pause entre les deux termes contradictoires. De façon générale deux cas de figure sont possibles : soit les deux pôles de la proposition paradoxale sont réunis physiquement par un lien syntaxique assez faible. La coupure du vers accentue seulement alors la respiration syntaxique (*enlace* en espagnol). Soit au contraire il s'agit d'un véritable enjambement (*encabalgamiento* en espagnol) et les deux pôles qui ne devraient pas supporter de pause sont rejetés de part et d'autre des vers.

Nous trouvons un exemple d'enjambement faible (*enlace*) dans le poème *Epilogue & after* :

(...) Calla
para obligarme a oír desde el silencio
el rumor con que anula mis palabras⁵²⁵

Dans la situation décrite, l'absence de paroles est à la fois silence et rumeur. Les deux termes de la contradiction sont à cheval entre la fin d'un vers et le début du suivant alors que la phrase syntaxique les fait se succéder dans un rapport d'immédiateté. Or l'enjambement ne provoque pas de tension en tant que tel puisque la phrase admet une respiration entre les deux termes. Le rapprochement notionnel entre le son et le silence proposé par l'enchaînement

⁵²⁵ LA, p. 181.

syntaxique est en définitive relativement faible, tant et si bien que la séparation due à la versification ne semble guère choquante. Il y a comme un affaiblissement des effets de spatialisation puisque les deux types de mesure permettent plus ou moins le schéma de l'autre, c'est-à-dire que les deux lectures sont possibles. Le sentiment paradoxal est en définitive plus léger en ce que ni la syntaxe ni la versification ne font ressentir clairement la contradiction : comme la phrase accepte une pause entre les deux termes, l'insistance de la coupure en fin de vers perd de sa force, induisant par conséquent le même affaiblissement dans l'effet de sens.

Un autre type de schéma lié à la place en fin de vers et début du suivant est celui de la répétition du même terme, c'est-à-dire de l'anadiplose comme dans cet exemple de *Los límites de la memoria*

Ir pautando el silencio,
un silencio que cambia cada día.⁵²⁶

Le paradoxe consiste ici à dissocier le silence de lui-même : la notion de silence étant par définition absolue, définir des silences différents semble impossible puisque son unique caractéristique est l'absence de son, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun trait distinctif qui séparerait au moins deux aspects du silence. La dissociation de l'identité du silence est répétée par l'effet de spatialisation issue de la répétition du terme de part et d'autre des deux vers de la citation. Outre le jeu des articles qui signifient ce passage de l'absolu au particulier⁵²⁷, le paradoxe se construit par l'opposition entre l'anadiplose qui vient supposer la superposition à l'identique de la notion de silence et l'enjambement qui au contraire signifie l'absence d'identité entre les deux termes. Nous retrouvons le jeu paradoxal constitué de la tension inconciliable entre rapprochement et éloignement, qu'il soit physique ou sémantique.

Les enjambements forts (*encabalgamientos*) séparent des termes entre lesquels la relation syntaxique ne supporte pas de pause. Si les exemples en sont très nombreux, ils sont chez Jenaro Talens très souvent doublés par la présence d'une pause forte juste avant la fin du vers :

⁵²⁶ LA, p. 47.

⁵²⁷ L'article défini servant à définir un genre, un notion globale et l'article indéfini jouant le rôle d'extracteur d'un élément particulier de ce genre parmi l'ensemble des autres cas particuliers possibles : du concept, de la notion, nous passons alors à l'élément concret et particulier qui se sépare des autres éléments particuliers desquels il partage des traits communs le faisant appartenir à ce genre, mais dont il se différencie par des traits spécifiques.

Tras las altas tapias,
en las afueras de la ciudad, el tiempo
se ha detenido al fin.

Dans ces trois vers qui ouvrent le poème *El cementerio*, le paradoxe du temps qui s'arrête voit la même notion de pause répétée par l'enjambement : tout comme la doxa définit que le temps est un flot continu, la syntaxe demande à dire dans un même temps le groupe du sujet et du verbe, alors que les vers obligent à une pause qui renvoie à la pause temporelle énoncée dans la proposition. Par ailleurs, une pause syntaxique forte marquée par une virgule précède le mot *tiempo* provoquant un important effet rythmique : comme le rythme de la syntaxe demande une pause entre *ciudad* et *tiempo*, puis un enchaînement entre *ciudad* et *se ha detenido*, le rythme du vers devient tout à fait bancal puisque la pause syntaxique de la virgule amène à mettre fortement en relief l'enjambement : après une pause, le départ du phrasé suivant est interrompu par la coupure du vers, frustrant de ce fait le lecteur dans son élan. Ce rejet en bout de vers après une pause forte de la première partie d'un groupe syntaxique coupé par l'enjambement est très utilisé chez Jenaro Talens, particulièrement pour insister sur les termes contradictoires et leur relation paradoxale.

Quelqu'en soit le type, les spatialisations internes jouent ainsi sur la double lecture entre la phrase et le vers, c'est-à-dire sur la notion décalage, de perte de repère. Si le paradoxe est une confrontation entre ce qui est attendu *a priori* et ce qui se trouve *a posteriori*, l'effet de spatialisation interne reprend le même type de fonctionnement de manière redondante : il agit en frustrant l'horizon d'attente du lecteur qui ne sait plus à quel type de structure se vouer. Mais cette confusion est avant tout celle du moi poématique qui constate l'absence de stabilité physique du monde qui l'entoure et dont il est constitué.

II – Les effets de rythme

Parmi les constituants du troisième axe tel que nous le définissons dans ce travail, le rythme joue un rôle essentiel. La signifiante effectivement ne se construit pas seulement à partir du sémantisme et de la syntaxe (c'est-à-dire des deux axes traditionnels), mais aussi avec les dimensions spatiales, sonores, rythmiques à travers d'une part les jeux de parallélisme qu'elles provoquent, et d'autre part à partir des connotations qu'elles véhiculent. En effet, dans la mesure où le troisième axe est inhérent au langage, il serait vain de penser qu'il ne reçoit pas de charge historique construite dans le temps par l'usage, et particulièrement en poésie. En d'autres termes, il existe un horizon d'attente, une série de connotations propre au troisième axe particulièrement perceptible en poésie.

Le rythme ne déroge pas à la règle bien au contraire. Nous pouvons donc analyser l'apport de signifiante du rythme à partir de plusieurs angles. Premièrement dans son rapport avec les autres constituants des axes : met-il en valeur les paradigmes paradoxaux ? suit-il les mêmes schémas structurels ? Deuxièmement dans son rapport à sa tradition : comment se situent les poèmes talensiens face à la tradition métrique espagnole ? Enfin, ces deux approches sont à mener via deux biais : en étudiant d'abord les propositions paradoxales par rapport à elles-mêmes, en les analysant ensuite par rapport à leur contexte.

Mais il faut revenir au préalable sur la définition de rythme que nous utilisons puisque nous parlons aussi de métrique. Si une certaine proximité peut s'établir entre notre axe poétique et la définition générale du rythme de Meschonnic, notre propos est ici l'analyse de la structure accentuelle des propositions paradoxales, c'est-à-dire la définition restreinte du rythme de Meschonnic⁵²⁸. La métrique quant à elle renvoie aux schémas de versification

⁵²⁸ Nous faisons référence à la définition du rythme de Meschonnic que nous citons dans l'introduction générale, p. 43-44.

traditionnels, formes fixes propres à un genre, une époque et véhiculant une signifiante. Nous rapprochons la métrique de la doxa : la structure fermée et coercitive qui s'impose au premier regard. En ce sens, la métrique servira d'étalon permettant de mesurer les écarts que produisent les rythmes des vers talensiens. La métrique est donc un outil d'une grande utilité pour dévoiler les propositions paradoxales, montrer leur structure rythmique contradictoire ou non, et atteindre le surplus de sens propre au rythme. Nous partirons ainsi des vers traditionnels de la poésie espagnole pour structurer notre analyse⁵²⁹.

Mais une catégorie de mots peut se révéler être problématique dès lors que l'on étudie le rythme d'un discours en espagnol : les monosyllabes. En effet, certains mots monosyllabiques sont considérés comme atones (l'article *el*) alors que d'autres sont définis comme toniques (le pronom sujet *yo*). Deux grandes lignes de conduite sont établies par la Real Academia d'une part, par Moliner de l'autre. En ce qui nous concerne, nous avons choisi de considérer comme tonique les mots monosyllabiques suivants : les noms, les adjectifs, les verbes, les adverbes, les pronoms (à l'exception des pronoms personnels objets). A l'inverse, nous considérons donc comme atones les conjonctions, les prépositions, les articles et les pronoms personnels objets. Un cas particulier se crée lorsqu'un mot monosyllabique tonique se retrouve dans un contexte immédiat de deux syllabes accentuées. La règle énoncée précédemment voudrait alors que trois syllabes consécutives soient accentuées, or nous considérons alors la syllabe intermédiaire comme secondaire :

y el aire es casi azul
y no hay apenas nubes
el cielo puede parecer muy negro⁵³⁰

Dans le premier vers de cette proposition paradoxales, nous devrions selon ce que nous disions accentuer l'heptasyllabe sur 2-3-4-6. Or le monosyllabique *es* pris entre les deux accents qui l'entourent devient secondaire. Nous écrivons alors : 2-(3)-4-6. Nous établissons la même règle dans le cas de deux syllabes toniques contigües : la première devient secondaire. Par ailleurs nous suivons l'usage de compter comme tonique un monosyllabique atone lorsqu'il se situe en bout de vers comme dans cet exemple :

son estos muertos los que narran, los

⁵²⁹ Nous nous appuyons sur la référence en la matière : NAVARRO TOMAS, Tomás, *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974. Nous avons aussi beaucoup travaillé à partir du travail de Rudolf BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos Editorial, 1970.

⁵³⁰ LA p. 31.

que reconstruyen y dialogan y
dicen que no, la historia
no ha terminado⁵³¹

Par des enjambements très abrupts nous trouvons en position cataphorique l'article *los* et la conjonction de coordination *y* que la règle d'accentuation considère comme atones. Néanmoins leur position particulière en fait pour nous des mots toniques, créant alors deux hendécasyllabes.

L'étude du rythme des poèmes est un moment important de notre travail. En effet, au-delà des remarques de certains critiques qui font de la « musicalité » (terme vague à souhait) une des dimensions essentielles de sa production mais restent silencieux quand il s'agit de l'étudier avec précision⁵³², c'est le poète lui-même en spécialiste de théorie poétique qui nous livre des renseignements précieux quant à la place du rythme dans son travail. Jenaro Talens précise en effet son point de vue dans son entretien avec Susana Díaz⁵³³ où il affirme d'une part : « es la letra la que se adapta a la música y no al revés » ; et de l'autre que le rythme est premier par rapport à la métrique : « me interesó siempre la métrica o, mejor, la rítmica del lenguaje. » La distinction qu'il fait est donc identique à celle que nous faisons. Cela est important en ce que le plus fondamental pour Talens est encore une fois le rythme réel (celui pré-langagier qui a une « fonction physique corporelle » selon Meschonnic) et non le rythme figé de la métrique, issue du canon traditionnel au sein du discours poétique standardisé. Le rythme talensien est donc à rapprocher du rythme selon Meschonnic, c'est-à-dire la présence inhérente au langage d'une composante que le poème met le plus en relief, mais qui s'exprime de fait dans tous types de discours. De manière générale, le poète dévoile que sa pratique consiste à partir d'une rythmique globale (et non d'une métrique) qui s'exprimera dans un poème⁵³⁴.

La doxa associe généralement rythme et mètre, faisant de l'écriture versifiée dans une structure syllabique fixe l'apanage du poème. Ainsi, bien que la versification classique s'appuie sur cette base métrique rigide, la production des grands poètes du Siècle d'Or avait

⁵³¹ *LA*, p. 14.

⁵³² Nous n'avons trouvé aucune véritable étude sur le rythme chez Jenaro Talens. Seuls quelques remarques éparses jalonnent ci et là les analyses talensiennes à l'instar de René Jara qui relie rythme et paradoxe : « El ritmo de los poemas se halla en general urgido por las contradicciones », *La modernidad en litigio*, Sevilla, Alfar, 1989.

⁵³³ *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 90 & 91.

⁵³⁴ Jenaro Talens avoue même « Al principio me parecía un método casi avergonzante y me cuidaba mucho de no comentarlo. » *Ibid.*

pour génie d'y insérer leur propre rythme. Néanmoins, le cadre métrique a par la suite été ressenti comme trop astreignant et à partir de la fin du XIXème siècle, ou du début du XXème siècle il pourrait sembler que l'écriture poétique se soit libérée de ce carcan métrique par l'avènement du vers libre et du poème en prose.

Jenaro Talens de ce point de vue correspond à l'écriture la plus répandue du XXème siècle : prédominance nette du vers libre et blanc, présence de poésie en prose, mais forte densité de vers classiques et particulièrement d'hendécasyllabes, d'heptasyllabes et d'*alejandrinos* comme nous le verrons. Nous trouvons dans son œuvre une cohabitation de l'héritage traditionnel et de l'apport issu du siècle passé, jusqu'aux tentatives les plus extrêmes propres aux années 1970⁵³⁵.

Dans la mesure où la versification traditionnelle semble être présente dans les poèmes talensiens, nous nous proposons de commencer cette étude par une analyse de la métrique doxique. Le premier pas sera de mettre en place une typologie des vers qu'utilise le poète pour énoncer les paradoxes. Nous avons vu dans le chapitre de l'étude de la spatialisation que les propositions peuvent s'étaler d'un à plusieurs vers, aussi conserverons-nous cette même approche, à savoir prendre en compte les vers seuls et en série. Puis nous verrons l'usage non-doxique de la métrique mené par Jenaro Talens à travers particulièrement la frustration de l'horizon d'attente du lecteur issue de l'emploi des mètres cachés (vers traditionnels insérés au sein de vers plus longs par exemple) ainsi que du problème de l'enjambement. Nous poursuivrons ensuite avec la place du rythme dans les poèmes en prose ainsi que la confrontation du rythme des propositions paradoxales par rapport à leur contexte, et plus particulièrement le rythme des paradoxes diffus dans l'ensemble d'un texte. Enfin, nous

⁵³⁵ Nous pensons particulièrement au poème *IIIii.- '95 poems'* paru en 1973 où il n'est quasiment plus possible de trouver une figure rythmique. En voici l'amorce :

l.-

s(u

na

ho

ja

c

a

e)o

l

edad

terminerons le chapitre par une étude de la signifiante issue de la charge de connotation incluse dans la métrique doxique.

1. La métrique doxique

Nous entendons par l'expression 'métrique doxique' l'ensemble des règles que définissent les manuels de métrique. Ainsi entrent dans la métrique doxique tous les mètres répertoriés quelle que soit leur fréquence ou époque d'utilisation, mais aussi les formes de poèmes, ou les figures comme les enjambements⁵³⁶ lorsqu'elles sont reconnues par le canon métrique. Comme nous le disions dans l'introduction, les poèmes talensiens contiennent en relativement grand nombre des mètres doxiques puisque nous avons remarqué que beaucoup de propositions paradoxales sont exprimées au sein d'un cadre métrique précis. Nous proposons ici de présenter la relation entre l'expression paradoxale et l'hendécasyllabe, l'*alejandrino*, l'heptasyllabe, puis l'ennéasyllabe⁵³⁷ qui sont dans cet ordre les mètres les plus fréquents de l'œuvre talensienne.

1.1. L'hendécasyllabe

De façon générale, nous pouvons estimer que l'hendécasyllabe est le vers le plus répandu dans les poèmes de Jenaro Talens. Etant l'un des mètres classiques par excellence, ce vers très employé dans la poésie espagnole, sait se plier à de multiples possibilités de variations rythmiques, aussi allons-nous essayer de voir comment Talens en joue dans l'expression du paradoxe.

esta violencia es dulce y no hace daño⁵³⁸
4 (5) 6 8 10

⁵³⁶ Nous revenons plus loin dans cette étude sur les enjambements car nous considérons que certains ne sont pas doxiques.

⁵³⁷ Remarquons que ce sont les vers impairs qui sont à la base de la *silva* moderniste et cernudienne. Nous étudions ce point particulier à la fin de ce chapitre.

⁵³⁸ *LA*, p. 34. Nous faisons figurer sous les propositions paradoxales étudiées l'emplacement des syllabes accentuées.

Dans ce premier exemple issu du deuxième poème de *El hostel del tiempo perdido*, le vers apparaît en troisième position dans un entourage de 9 vers : 17-13-11-11-14-11-11-11-13. Il se dégage, nous le voyons, une certaine homogénéité par le nombre des hendécasyllabes. Le paradoxe s'exprime dans trois termes : *violencia*, *dulce* et *daño*, les deux termes négatifs encadrant le seul mot positif opposé, *dulce*. Cet adjectif constitue le cœur de la proposition en portant l'accent principal de ce vers *a majore*, à la sixième syllabe. La notion de douceur est donc au centre de l'énoncé. Les deux autres termes formant le pôle négatif sont accentués sur la quatrième syllabe (*violencia*), et la dixième toujours accentuée dans un hendécasyllabe. Nous sommes donc en présence d'un hendécasyllabe de type saphique. Le paradoxe est exprimé dans le début du vers par l'oxymore mais le poète a renforcé cette opposition par l'énoncé négatif « no hace daño ». Cette redondance accentue l'inattendue douceur de la violence.

Le deuxième exemple qui est extrait de *Salmo Dominical* tranche avec le précédent par la différence de contexte. L'hendécasyllabe se retrouve en effet presque seul dans un ensemble très compact de vers longs qui pourraient faire penser à des versets comme nous l'invite à le faire le titre (de ce fait, le vers cité pourrait constituer le vers d'ouverture du verset puisque cette construction se retrouve ailleurs dans le poème) :

la noche es una luz que nadie enciende⁵³⁹
 2 (3) 6 8 10

Les accents de ce vers portent sur *noche*, *luz*, *nadie* et *enciende*, donnant ainsi un rythme de 2-6-8-10, où l'on reconnaît un hendécasyllabe dit « héroïque », rythme le plus employé dans la poésie espagnole pour son équilibre. Ici, le poète groupe les deux termes antinomiques dans la première moitié : le mot *luz*, monosyllabe constituant la sixième syllabe se détache avec force, ce qui met particulièrement en valeur l'oxymore *noche/luz*. Cet effet pourrait suffire à exprimer le paradoxe, mais comme dans l'exemple précédent, la fin de l'hendécasyllabe vient expliquer et renforcer négativement l'opposition première. Et ici encore, le terme positif, *luz*, est encadré par les deux termes du pôle négatif.

L'exemple suivant permet de mettre en relief la relation entre le rythme et la syntaxe

⁵³⁹ CS, p. 214.

dans une perspective métrique :

Como un volcán de hielo sumergido⁵⁴⁰
4 6 10

Ce vers peut en effet s'analyser de deux façons : *a minore* ou *a majore*, selon que l'on fasse la pause à *volcán* (5 syllabes) soit à *hielo* (7 syllabes). Dans le premier cas, grâce à la figure de l'hyperbate le terme *hielo* prend la fonction d'un complément d'agent et donne à la proposition la signification d'un volcan submergé de (ou par) la glace. Dans le deuxième cas, on a affaire à un syntagme nominal constitué du nom et de son complément déterminatif. La conséquence joue sur le rythme de cet hendécasyllabe. Le premier accent, dans les deux cas, est sur la 4^{ème} syllabe, *volcán*, oxyton, ce qui provoque une légère pause comme dans l'exemple précédent. Puisque les deux autres accents sont sur la 6^{ème} et la 10^{ème} syllabe nous avons affaire à un hendécasyllabe « saphique impur » (4-6-10). Cependant il nous semble que la deuxième lecture possible, c'est-à-dire un hendécasyllabe *a majore* aurait une force d'expression paradoxale plus forte car en faisant un seul syntagme de *volcán de hielo*, est mise en évidence l'impossibilité de la réalité : *volcán* évoquant le feu et *hielo*, la glace, deux éléments absolument incompatibles. D'autre part, les deux pôles du paradoxe situés au centre du vers peuvent renvoyer à l'image du titre, *Estupor en forma de paisaje*, traduction de l'étonnement du voyageur découvrant ce volcan de glace.

Le quatrième cas présenté de proposition paradoxale contenu dans un hendécasyllabe se trouve dans la première section du poème *Estoy implicado en algo* :

y el cuerpo extraño en que busqué mi imagen⁵⁴¹
2 4 8 10

Le paradoxe est exposé ici dans les deux parties de cet hendécasyllabe *a minore*. Par les nombreux accents sur les syllabes 2-4-8-10 nous pourrions dire que cet hendécasyllabe est suraccentué. Le début du vers contient le premier pôle du paradoxe (qui est oxymorique puisque son propre corps ne peut être étranger, mais qui est aussi une absurdité puisque le moi

⁵⁴⁰ LA, p. 53.

⁵⁴¹ LA, p. 132.

poématique fuit ce corps qui ne lui ressemble plus)⁵⁴². Le groupe nominal comporte deux accents, qui mettent en évidence l'étrangeté de la sensation : « cuerpo extraño ». Le deuxième pôle du paradoxe explicite le premier : en effet, « mi imagen » ne peut se trouver dans un corps étranger. L'effet rythmique peut se voir doublé par l'effet de spatialisation en ce que la place des pôles se situe à chaque extrémité du vers pour mieux signifier l'impossibilité de la démarche du moi poématique.

Enfin le dernier exemple analysé nous permet de voir que l'écriture talensienne n'attribue pas une tournure paradoxale particulière à un vers spécifique :

Inmune a la tiniebla, míralo, cómo fluye,
 cómo invoca una muerte que no es muerte⁵⁴³
 1 3 6 (9) 10

Dans ces deux vers de *Cómplice del alba* nous retrouvons en effet une formulation paradoxale très prisée par l'auteur : une assertion immédiatement démentie, comme l'envers du mot lui-même (*muerte / no muerte*). Dans ce vers-ci, les deux pôles du paradoxe se situent sur la sixième et la dixième syllabe pour former un vers *a majore*. Par ailleurs, le premier accent du vers crée un hendécasyllabe au rythme « emphatique », accentué sur 1-3-6-10. Le rapprochement des deux pôles identiques établit une fusion entre le réel et l'irréel, dans un rythme impair ondulant. Enfin l'accent secondaire situé sur la neuvième syllabe (considéré comme fautif) provoque un rythme déplaisant qui renforce le sentiment paradoxal issu de la proposition.

Nous pourrions dire que Talens utilise un vers classique « classiquement » : en dépit de l'absence de rime, il en utilise les ressources du rythme pour mettre en évidence ses propositions paradoxales. Dans ces cinq exemples, nous avons deux hendécasyllabes saphiques (4-6-10), le premier et troisième exemple, un héroïque (2-6-10) dans le deuxième exemple, un vers mélodique (3-6-10) pour le cinquième cas et un vers particulier, le quatrième exemple dont le schéma accentuel est symétrique (2-4-8-10). Aucune figure ne semble dominer au-delà de l'emploi massif de l'hendécasyllabe lui-même.

⁵⁴² Rappelons que nous faisons ici une interprétation du poème et plus précisément du *corps* cité : dans le texte il peut représenter celui de la femme aimée dans laquelle l'amant cherche sa propre image, mais dans le contexte général talensien, il peut aussi renvoyer au corps paradoxal du moi poématique.

⁵⁴³ *LA*, p. 117.

Néanmoins, nous pouvons remarquer que l'hendécasyllabe étant un mètre qui permet une mise en valeur des énoncés paradoxaux grâce à la souplesse de son rythme, semble conférer à la première partie du vers l'expression la plus importante du paradoxe (*esta violencia es dulce, la noche es una luz, como un volcán de hielo, un cuerpo extraño et como invoca una muerta*) la suite du vers explicitant ou complétant la première proposition, essentielle.

1.2. L'alejandrino

1.2.1. Les paradoxes sur deux hémistiches : un pôle dans chaque hémistiche

Nous relevons un grand nombre d'occurrences de ce type de schéma car l'*alejandrino* permet un développement important de l'énonciation paradoxale. Par ailleurs, l'*alejandrino* par sa structure interne double semble pouvoir répondre à la structure binaire des propositions paradoxales telles que la première partie de ce travail l'avait révélée : nous avons en effet remarqué une tendance à faire figurer un pôle paradoxal dans chaque hémistiche, même si rien de systématique ne peut être défini.

así tú, corazón,
 acepta este silencio torpe del amor o su sueño,
 este golpe de dados que no abole el azar.⁵⁴⁴
 3 6 / 3 6

L'*alejandrino* de ce premier exemple est inclus dans un ensemble de mètres variés : hendécasyllabe, heptasyllabe, vers de dix-sept, hendécasyllabe puis, les vers cités : 7, 16, et 14, et enfin 7, 14, 14 et 10. La reprise du fameux titre de Mallarmé se retrouve ici dans les deux hémistiches, chaque pôle placé aux places fortes du vers à la 6^{ème} syllabe de chaque hémistiche. Le rythme du premier hémistiche est identique à celui du second, les accents tombant sur la troisième et la sixième syllabes. Ce parallélisme est articulé autour de la négation qui abolit le premier élément. Le vers se termine sur un oxyton, ce qui donne au mot *azar* une intensité particulière, car il renvoie aux mots *amor* et *corazón* des vers précédents, eux aussi oxytons (et réunis par un effet phonique) : l'amour naît du hasard. L'*alejandrino*, survenant après une série de vers variés a une force de sentence accrue⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ CS, p. 82.

⁵⁴⁵ Nous revenons sur cette dimension de signification historique de l'*alejandrino* plus loin dans notre analyse.

He aprendido a observar lo que amo
a decir lo que toco sin decirlo del todo
3 6 / 3 6
con el sonido amortiguado de tu piel llenando la tiniebla de esta noche de
[agosto.⁵⁴⁶

Dans ce deuxième exemple de proposition paradoxale exprimée dans un *alejandrino*, les deux hémistiches contenant le paradoxe sont pratiquement superposables : le verbe *decir* est situé en tête de l'hémistiche, et porte le premier accent à la troisième syllabe alors que le second accent porte sur *toco* à la sixième syllabe du premier hémistiche puis sur *todo* provoquant un fort effet phonique. Ce paradoxe se développe à la façon d'un jeu de mots aux sonorités redondantes (nous en analyserons les sons plus loin) : dire sans dire car le contact avec la peau de l'être aimé devient le vrai langage de l'amour. Les deux pôles du paradoxe représentent l'ambiguïté du langage, son insuffisance pour exprimer un sentiment ou une perception. Le poète ne fait pas confiance aux mots, le jeu sur *decir sin decir* montre les limites et les incertitudes de la parole.

Lo que no fui, o he sido, todo perdura en mí.
(3) 4 6 / 1 4 6
Una niñez que ya no me recuerda,
aunque yo la recuerde
junto a los altos muros sin muros.⁵⁴⁷

Comme précédemment, nous ne considérerons dans ce troisième exemple que l'*alejandrino*. Dans le premier vers, le paradoxe s'exprime dans l'opposition de la forme négative *no fui* avec le sens du verbe *perdura*. En effet comment ce qui n'a pas été peut-il perdurer? Après les parallélismes accentuels des deux premiers exemples, les deux hémistiches de ce vers présentent un rythme mixte puisque les accents du premier hémistiche sont situés sur (3)-4-6 puis au second hémistiche sur 1-4-6. La première partie de l'hémistiche porte l'essentiel du message *lo que no fui* aussitôt mis en doute par la suite, plus brève *o he sido*, la ponctuation soulignant cette incertitude. Dans le deuxième hémistiche, *todo perdura* répond à la première partie, tandis que *en mí* (comme affirmation de l'existence

⁵⁴⁶ LA, p. 259.

⁵⁴⁷ LA, p. 67.

énoncée dans le verbe *ser*) renvoie à *he sido* et *fui* avec l'accent mis sur la même voyelle [i] du pronom *mi*.

Ahora, por fin, la posibilidad existe.
 El caos, que resume la sola perfección.⁵⁴⁸
 2 6 / 2 6

Les deux vers de l'exemple suivant sont la conclusion d'un poème métapoétique *Tesis contradictorias*. L'*alejandrino* qui le clôt énonce une espèce de vérité générale paradoxale : pour la doxa le chaos s'opposerait plutôt à l'harmonie, à la mesure, à l'achevé de la perfection. Or ici, les deux mots sont mis en situation d'équivalence en se répondant aux deux extrémités du vers. Le premier hémistiche voit *caos* porter le premier accent, tandis que le deuxième hémistiche fait porter sur *perfección* le dernier. Ainsi, l'opposition des deux pôles est totale : le chaos est on ne peut plus éloigné de la perfection. Cependant, le poète situe les deux termes en miroir, ce qui peut aussi être lu comme une proposition d'équivalence entre les deux termes. La force de ce paradoxe tient donc à la fois aux effets de spatialisation externe et interne (pôles en début et fin de vers et de phrase) ainsi qu'à son rythme⁵⁴⁹. Le parallélisme de cette construction illustre la « perfection », ou comme du chaos des mots naît la perfection du poème puisque le dernier hémistiche *sola perfección* efface le premier et laisse son effet positif en mémoire sans pour autant effacer le paradoxe.

el poema es el acto que me destituye
 (la usura de este cuerpo devastado por las galerías)
 proceso que construye mi desaparición.⁵⁵⁰
 2 6 / 6

Comme l'exemple précédent, ces trois vers ferment le poème qui se conclut donc par un *alejandrino*. Le premier hémistiche se termine par le verbe *construye* accentué sur la sixième syllabe métrique ; le deuxième hémistiche est tout entier constitué par le deuxième pôle du paradoxe *mi desaparición*. Nous sommes donc dans la situation inverse de l'exemple précédent : les deux pôles ne sont plus dans une position de symétrie axiale, mais dans un

⁵⁴⁸ CS, p. 148.

⁵⁴⁹ Nous pouvons aussi remarquer l'effet phonique avec la rime interne inversée entre *caos* et *sola* qui ouvrent chacun des hémistiches.

⁵⁵⁰ CS, p. 142.

parallélisme puisque tous deux sont en fin d'hémistiche. Les deux pôles sont donc accentués, l'un à la suite de l'autre, comme la conséquence immédiate de l'un sur l'autre : construire, terme positif, entraîne la destruction. De plus, nous pouvons remarquer que les deux hémistiches sont liés par un enjambement interne. Le travail du poète est considéré comme un acte autodestructeur, le poème ne pouvant exister que dans la disparition de son auteur⁵⁵¹.

Nous avons considéré les paradoxes inclus dans un *alejandrino*, vers doxique. Nous pouvons constater que ce mètre convient bien à l'expression d'une opposition par les possibilités qu'offre la structure en deux hémistiches : parallélismes, symétries qui donnent une force particulière à l'effet recherché. Les accents finaux permettent aussi une stabilité que les vers simples ne peuvent avoir, grâce à l'égalité des deux membres de l'*alejandrino*. A cela s'ajoutent d'une part son étendue qui permet d'insérer une proposition paradoxale sur un seul vers, ainsi que la force de sentence que lui confère la tradition poétique. La corrélation entre proposition paradoxale et *alejandrino* paraît ainsi forte, et pourrait expliquer le grand nombre de paradoxes s'énonçant sur 14 syllabes, ou pour être plus précis de la somme de deux heptasyllabes.

1.2.2. Les paradoxes situés dans un seul hémistiche

Si l'*alejandrino* se prête avec facilité à l'énonciation paradoxale grâce à sa structure interne binaire et à l'espace relativement large qu'il propose, il peut aussi entretenir un autre type de relation avec le paradoxe. En effet, les propositions paradoxales sont souvent inscrites dans un seul des deux hémistiches, provoquant de fait un parallélisme structurel et rythmique entre le paradoxal et le non-paradoxal. Nous en analyserons trois exemples particuliers, en tenant compte pour chacun d'entre eux de l'entourage du vers.

su mutismo no es muerte, sino el murmullo sordo
de un corazón que ignora cómo latir, en una primavera
con un sol que no alumbra y estrellas impasibles.⁵⁵²
3 (5) 6 / 2 6

⁵⁵¹ Cette idée renvoie au rejet de la notion d'autorité que Jenaro Talens développe à travers le sujet vide et la nature de dialogue propre au texte littéraire, et particulièrement aux poèmes. La même perspective est exprimée dans le poème « Cuanto ignoro de mí ».

⁵⁵² *LA*, p. 138.

L'*alejandrino* est ici contenu dans un ensemble de vers assez longs : 19, 13, 18, 13, quelques hendécasyllabes et des *alejandrinos*. Le paradoxe occupe cette fois le premier hémistiche du troisième vers cité. Là encore, les deux pôles sont accentués (*sol* et *alumbra* sur la troisième et la sixième syllabe) puisque les pôles sont des mots chargés lexicalement qui correspondent aux catégories de termes toniques. A présent, le soleil est défini par sa lumière et non par sa chaleur. Et sa lumière est si faible qu'elle n'efface pas les étoiles. Le contexte est sombre ou plutôt sans vie : non seulement il s'agit ici d'un buste de bronze, mais même le printemps n'est plus synonyme de retour de la lumière. Nous pourrions d'ailleurs commenter le rythme de cette proposition paradoxale en considérant le vers précédent, car l'enjambement entre « *una primavera / con un sol* » et le contact direct avec l'hémistiche non paradoxal qui mettent en évidence la rupture entre ce qui semblerait normal au printemps et la réalité.

¿Cómo saber lo que pretenden? Cómo
 se disfrazó en metáforas de un aire que no es aire
 3 6 / 2 (5) 6
 sino piedra, de ramas que son columnas, de
 luces que no son luces sino un rostro apagado⁵⁵³
 1 4 (5) 6 / 3 6

Le troisième cas présenté est un double exemple de deux paradoxes où les deux propositions sont construites sur la même figure, le même terme ouvrant et fermant l'hémistiche : *de un aire que no es aire* d'abord, *luces que no son luces* ensuite. Dans les deux cas, l'accent est mis sur les pôles : dans la première proposition, sur la deuxième et la sixième syllabe, et dans la seconde sur la première et la sixième. Remarquons que cet enchaînement de trois *alejandrinos* se construit à travers deux enjambements très abrupts qui provoquent une tension rythmique forte, c'est-à-dire une superposition de rythmes possibles. Enfin, il est notable que les deux paradoxes se situent dans des hémistiches opposés, *aire* dans le second hémistiche et l'autre, *luces*, dans le premier. Nous retrouvons encore la construction paradoxale si fréquente dans l'écriture de Talens où l'affirmation énoncée est immédiatement détruite par la négation du même. L'hémistiche se referme en boucle, laissant une sensation d'immobilité confuse. Par ailleurs, le schéma accentuel non doxique de ces deux hémistiches (2-(5)-6 et 1-4-(5)-6) double la dimension paradoxale des énoncés, d'autant plus qu'ils créent

⁵⁵³ LA, p. 170.

un fort contraste avec le rythme très conventionnel (3-6) des deux hémistiches qui les accompagnent.

un aire transportado con delicadeza
desde el lado imposible de un universo que
fuimos aunque no fuimos, que somos y no somos,⁵⁵⁴
1 (5) 6 2 (5) 6

Dans ce dernier exemple, cette fois, la figure est double puisqu'au sein du même vers, deux paradoxes sont énoncés, un dans chacun des hémistiches. Ils sont en fait la variation temporelle de la même proposition paradoxale. Le changement d'époque renvoie au décalage accentuel puisque les accents tombent sur la première et la sixième syllabe dans le premier et sur la deuxième et la sixième ensuite. Comme pour l'exemple précédent, un enjambement très violent introduit le vers paradoxal provoquant une instabilité structurelle et rythmique puisque la conjonction *que* rejetée au vers précédent brise le parallélisme syntaxique, et oblige à transformer la conjonction atone en tonique. Il y a donc dans le même temps une tension syntaxique et rythmique liée à l'enjambement et une stabilité forte due au rythme de l'*alejandrino*. Cette construction saturée traduit l'incertitude ontologique de l'identité (*la última espiral de la consciencia* pour reprendre la formule qui ouvre la strophe des vers cités) comme un cercle dont on ne peut sortir.

De manière générale, il semblerait que la figure du paradoxe contenue dans un seul hémistiche ait une grande force rythmique et sémantique par l'accentuation exclusive de ses pôles et sa brièveté : c'est, et en même temps ce n'est pas. La perception de « ce qui est » est aussitôt démentie par « ce n'est pas ». Il est impossible de savoir ni ce qu'est le monde mais surtout qui nous sommes. L'indicible se manifeste dans cette hésitation entre les deux assertions opposées et cependant réunies dans le même hémistiche.

1.3. L'heptasyllabe

L'heptasyllabe est un mètre extrêmement utilisé dans la poésie talensienne. Nous le retrouvons à de nombreuses reprises au sein de séries d'autres heptasyllabes, accompagnant d'autre vers traditionnels ou inséré dans des séries non conventionnelles. Sa présence peut

⁵⁵⁴ LA, p. 207

être ressentie avec d'autant plus de force qu'il est la base constituante de l'*alejandrino*, lui-même déjà très présent dans les poèmes. Si nous ajoutons les heptasyllabes et les *alejandrinos* qui sont une suite de deux heptasyllabes, il serait sans conteste le vers le plus répandu du corpus étudié.

Dans la présentation de l'*alejandrino*, nous avons vu que la proposition paradoxale pouvait s'énoncer dans un seul hémistiche, c'est-à-dire dans un heptasyllabe. Nous retrouvons donc ici les mêmes schémas que précédemment. Par ailleurs, les cas d'une proposition paradoxale exprimée sur deux heptasyllabes suivis sont aussi des échos des paradoxes énoncés sur deux hémistiches d'un *alejandrino*. En définitive la séparation, déjà ténue à cause de l'absence de rime, entre l'*alejandrino*, ses hémistiches et les heptasyllabes devient de plus en plus floue par l'usage du paradoxe.

Le premier exemple que nous choisissons de présenter ouvre le poème *La verdad es concreta* :

morir a cada instante⁵⁵⁵
 2 6

A partir de cette affirmation, le reste du poème développe l'idée de la mort dans une optique non doxique. En effet, la doxa voudrait faire de la mort le contraire de la vie, alors que ce poème reprend la perspective stoïcienne faisant de la mort le cœur des préoccupations et des choix de vie, ce que résume l'expression de Sénèque *cotidie morimur*⁵⁵⁶. Le premier accent sur l'oxyton *morir* provoque un rythme stable convenant à la dimension de vérité du vers. Nous pouvons dans le même temps remarquer l'effet de son par l'inversion des voyelles accentuées et atones : [í-a] d'abord, puis [i-á].

Un autre type de paradoxe fondamental chez Talens est la notion de corps fragmentaire. Parmi les effets rythmiques le soutenant, nous trouvons par exemple un usage plus proche de la métrique traditionnelle dans *Escribo, dice él* :

todo cambio es posible
 porque hablamos y hablamos
 un cuerpo que no es mío

⁵⁵⁵ CS, p. 180.

⁵⁵⁶ Nous avons déjà relevé la référence à Sénèque dans l'étude des paradoxes du temps, voir *infra* p. 152, note 332.

2 (5) 6

pero que ahora es mío
 4 (5) 6
 y nadie se pregunta si hay algo que decir
 fuera de la amable duración de este sol tembloroso⁵⁵⁷
 (3 6)

Le paradoxe du corps qui est celui du moi de façon relative et non absolue comme le voudrait la doxa s'exprime à travers un heptasyllabe suivi d'un *alejandrino* disséminé (qui révèle physiquement les deux heptasyllabes) puis d'un nouvel heptasyllabe. La proposition paradoxale se lit dans un contexte assez régulier dominé par le rythme des heptasyllabes puisqu'après une série de quatre, un *alejandrino* (soit deux heptasyllabes) poursuit le passage qui se termine par un long vers de 16 syllabes qui ne correspond *a priori* à aucune forme métrique traditionnelle⁵⁵⁸. Nous pouvons ici remarquer la très forte correspondance entre l'*alejandrino* et l'heptasyllabe : constituée du second hémistiche de l'*alejandrino* disséminé et de l'heptasyllabe suivant, la proposition paradoxale semble être la transition entre les deux formes métriques. Cet entre-deux est une sorte d'écho du paradoxe du corps qui est entre le moi et le non-moi. Cette proposition à mi-chemin entre les deux états et les deux mètres se voit doublée d'un rythme qui interdit tout véritable parallélisme métrique : les deux hémistiches de l'*alejandrino* disséminé ne sont ni identiques entre eux (2-(5)-6 et 4-(5)-6) ni avec les heptasyllabes précédents ou suivants (articulés principalement autour de 3-6). Là encore le rythme vient renforcer l'absence de frontière entre les états et les définitions systématiques, proposant un troisième état qui n'est ni celui de l'heptasyllabe, ni celui de l'*alejandrino*, de la même façon que le corps n'est pas celui du moi tout en étant celui du moi.

1.4. L'ennéasyllabes

Si l'ennéasyllabe n'est pas le mètre dominant chez Jenaro Talens, sa présence est cependant régulière. Son usage dans les propositions paradoxales est donc modéré même si les effets rythmiques qu'il permet rejoignent ceux établis par les *alejandrinos* ou les hendécasyllabes. Nous en proposons ici trois exemples représentatifs.

⁵⁵⁷ *LA*, p. 265.

⁵⁵⁸ Ce vers se construit en fait d'un décasyllabe puis d'un heptasyllabe. Il s'agit donc de ce que nous nommons un vers « caché ». La présence de ce troisième heptasyllabe n'est pas sans intérêt dans ce fragment mais nous choisissons de n'étudier ici que les heptasyllabes doxiques, c'est-à-dire ceux correspondant à un vers unique. Voir le chapitre suivant sur les vers cachés.

Le premier est un ennéasyllabe qui se passe de contexte puisqu'il apparaît seul en ouverture du poème *Teoría*⁵⁵⁹ :

Soy lo que está a mi alrededor
1 4 8

La dissociation du moi se voit appuyée dans ce vers par la place des accents sur 1-4-8 : l'éloignement rythmique du monosyllabique *soy* à l'ouverture et du mot oxyton *alrededor* à la fermeture (auquel s'ajoute l'effet de son en [ó]) peut se lire comme la séparation du moi et de l'extérieur. L'effet est d'autant plus fort que le vers commence comme un hendécasyllabe *a minore*. Dans le même temps, l'enchaînement des trois synalèphes à l'intérieur du vers provoque un contraste entre la netteté rythmique du début et de la fin d'une part, et la continuité interne de l'autre. L'effet de rythme met donc en relief les deux pôles contradictoires du paradoxe tout en confrontant l'union et la séparation.

En revanche, le deuxième exemple que nous avons choisi de présenter ne joue plus sur la stabilité rythmique :

No es más que agua, pero, si se
(2) 3 8
mira con atención, es aire y tiene frío y
ella no parece comprender (...)⁵⁶⁰

Par l'enjambement très violent du premier vers de ce poème, le pronom réfléchi *se* normalement atone devient cependant porteur du dernier accent pour créer un ennéasyllabe accentué sur la deuxième (accent secondaire), la troisième puis huitième syllabe. Outre cette répartition accentuelle déséquilibrée, l'instabilité rythmique se renforce par les deux synalèphes qui donnent une continuité et qui s'opposent à l'incise entre virgules du *pero* qui provoque alors en contraste un rythme entrecoupé que l'occlusive bilabiale sourde [p] fait particulièrement ressortir. Ainsi, l'ensemble des effets rythmiques (licence accentuelle poétique pour le dernier accent, enjambement, contraste interne de deux rythmes opposés, déséquilibre accentuel) confère à cet ennéasyllabe un rythme instable où la confusion règne. Cette perte de repère rejoint le trouble du moi poématique qui ne distingue plus l'air de l'eau.

⁵⁵⁹ CS, p. 123.

⁵⁶⁰ LA, p. 217.

Enfin, d'une manière beaucoup plus traditionnelle selon l'usage moderniste, nous pouvons trouver des ennéasyllabes associés à des hendécasyllabes et/ou des heptasyllabes comme dans cette proposition paradoxale contenue dans le premier poème de El hostel del tiempo perdido :

y oigo voces de nadie
en la voz que tú escuchas
como si hablara desde mí,
 4 8
esa voz que dio nombre a tu locura.⁵⁶¹

Malgré la dimension de folie, de confusion à laquelle mène ce paradoxe de la voix poématique partagée entre le toi, le moi et l'absence, la structure métrique reste relativement stable : l'enchaînement des deux heptasyllabes, de l'ennéasyllabe, puis de l'hendécasyllabe donne une cadence majeure à l'extrait qui coïncide avec la structure syntaxique et sémantique. A l'inverse de l'exemple précédent, nous voyons donc ici que la dimension rythmique interne à l'ennéasyllabe ne rajoute pas un surplus de confusion, mais que c'est dans son insertion avec les autres mètres l'accompagnant que le contexte rythmique global vient jouer un rôle. L'ennéasyllabe, comme les autres mètres doxiques, n'entre ainsi pas dans un schéma de signifiante fixe, mais vient servir le rythme momentané qu'implique la proposition paradoxale.

1.5. Autres types de vers

Outre les vers que nous venons de présenter, certaines propositions paradoxales s'expriment au sein de vers moins répandus comme le pentasyllabe⁵⁶², le décasyllabe ou le dodécasyllabe. Néanmoins, ces types de mètres sont beaucoup plus rares chez Jenaro Talens.

Nous trouvons un exemple de pentasyllabe contenant une proposition paradoxale dans le premier poème de *El hostel del tiempo perdido* :

Contemplo las flores rojas y amarillas
sin pensar en nada

⁵⁶¹ LA, p. 31.

⁵⁶² Remarquons que le pentasyllabe est aussi un vers impair utilisé dans la *silva* moderniste. Bien que le pentasyllabe soit plutôt rare chez Talens, cela n'est pas sans intérêt puisque la *silva* est une forme récurrente que nous étudions plus loin dans ce chapitre.

y una puerta se abre
 entre el ojo del sol y el de la espuma
 y es como si de pronto me encontrase
 en un lugar distinto y fuese otra.
 Ya no soy yo⁵⁶³.
 1 (2) (3) 4
 Cuando hace frío
 y el aire es casi azul
 y no hay apenas nubes
 el cielo puede parecer muy negro.⁵⁶⁴

Nous avons choisi de citer les onze vers qui clôturent la première strophe afin d’apercevoir la structure métrique du contexte avant d’analyser la proposition paradoxale elle-même. L’ordre des mètres est le suivant : 12-6-6-11-11-10-5-5-7-7-11. Non seulement nous percevons les hendécasyllabes et les heptasyllabes toujours si présents chez Jenaro Talens, mais nous pouvons surtout remarquer que le premier dodécasyllabe se voit immédiatement redistribué ensuite en deux hexasyllabes. De la même façon, le décasyllabe⁵⁶⁵ du sixième vers cité est suivi aux septième et huitième vers de deux pentasyllabes. Or, il nous semble que cette figure rythmique n’est pas sans lien de sens avec le paradoxe « ya no soy yo ». En effet, le problème de l’identité se pose aussi pour les mètres : le décasyllabe est-il un ensemble de pentasyllabes, ou à l’inverse, les pentasyllabes sont-ils les éléments d’un décasyllabe ? Le problème de la définition d’un en soi est donc tout à fait relatif à un moment et à un point de vue. La proposition paradoxale quant à elle prend place dans un des pentasyllabes (moitié d’écho du décasyllabe et du doute de soi) et se compose d’un rythme tout à fait singulier : suite de quatre termes monosyllabiques fortement accentués, le rythme de ce court vers devient haché, pesant (par ses accents forts en ouverture et en fermeture), voire difficile à prononcer par ce jeu de sonorité qui mêlent les yods et le phonème [o] après l’attaque

⁵⁶³ Ce vers qui renvoie à la négation du sujet fondamentale chez Jenaro Talens est aussi un dialogue intertextuel puisque *pero yo ya no soy yo* est un vers de Lorca dans *Romance sonámbulo*. D’un point de vue rythmique la Real Academia le propose comme exemple de vers où chaque syllabe est accentuée. En revanche nous choisissons ici un autre système accentuel pour ce vers qui est un cas unique. Puisque nous avons défini qu’un mot monosyllabique tonique pris entre deux syllabes accentuées serait un accent secondaire, nous avons choisi de suivre le même type de schéma et de faire des deux termes monosyllabiques centraux de la proposition paradoxale des accents secondaires.

⁵⁶⁴ LA, p. 31.

⁵⁶⁵ Nous comptons donc 10 syllabes métriques dans le vers *en un lugar distinto y fuese otra*, mais l’habitude liée à la tradition métrique peut créer un hiatus entre les deux derniers mots. Dès lors que la synalèphe n’est plus opérante, le vers devient un hendécasyllabe. Nous choisissons néanmoins de ne pas suivre cette habitude au vue du contexte rythmique de ce poème : dans la mesure où la figure précédente est celle d’un dodécasyllabe qui se divise en deux hexasyllabes, il nous semble cohérent de répéter le même schéma avec ce vers et les deux pentasyllabes suivants. Par ailleurs, la flou métrique lié au choix de ce vers (entre décasyllabe et hendécasyllabe) renvoie aussi au même processus paradoxal de ne plus reconnaître distinctement les limites des mètres doxiques.

violente du [a] apertural. Le trouble de la recherche identitaire apparaît ainsi dans ce rythme désagréable, au sein d'un ensemble rythmique cependant très structuré.

Ce fragment montre un certain emploi des mètres moins répandus dans la tradition espagnole qui, dans cet exemple, jouent davantage un rôle au sein du rythme global du poème que par rapport à la seule structure interne de la proposition paradoxale.

2. La métrique non-doxique

Par l'expression 'métrique non-doxique', nous comprenons l'usage de structures accentuelles, de formes et de règles qui montrent une évidente opposition au canon métrique. Nous considérons ainsi par exemple comme vers non-doxiques ceux qui dépassent par leur nombre de syllabes les mètres répertoriés. Nous séparons de la même façon les enjambements doxiques (ceux qui sont reconnus et répertoriés) de ceux que la tradition ne peut concevoir. L'usage de la métrique non-doxique se perçoit avant tout par la déception de l'horizon d'attente du lecteur : alors que celui-ci attend un certain lecture à conduire, de significances propres à la métrique, la lecture lui proposant un non respect du canon produit une frustration souvent accompagnée par des propositions paradoxales. Si l'écriture poétique de Jenaro Talens se caractérise par sa forme libre, c'est que bon nombre de vers ne correspondent pas à ceux qu'identifie le canon classique. Dès lors, et malgré la grande présence de vers traditionnels, les propositions paradoxales peuvent aussi être énoncées au sein de vers dont l'organisation rythmique ne renvoient pas à la métrique classique.

2.1. Les mètres cachés

La présence de mètres cachés dans des poèmes est une particularité propre du XXème siècle que nous retrouvons chez Cernuda ou Pablo Neruda par exemple. Il s'agit donc d'unités métriques insérées au sein du texte (en prose ou en vers) qu'aucune mise en page particulière ne distingue. Bien qu'il s'agisse ici de mètres doxiques, nous ne considérons pas cet effet rythmique comme un élément de la métrique doxique : plus que de suivre la doxa, le phénomène du mètre caché invite davantage à brouiller les définitions figées liées au rythme. Néanmoins la ponctuation d'une part et l'unité syntaxique de l'autre sont autant de pistes indiquant un possible mètre caché. En effet, sachant qu'il est toujours possible de découper un vers en sous unités métriques, nous parlerons de mètres cachés quand la proposition

paradoxe se construit dans une unité sémantique et syntaxique qui correspond à une unité métrique répertoriée, comme l'hendécasyllabe, l'*alejandrino*, l'heptasyllabe ou l'ennéasyllabe. Dans la mesure où les propositions paradoxales sont en soi des unités que nous avons séparées, il semble particulièrement intéressant de voir quelle relation elles tissent avec ce type de rythme particulier.

Un premier exemple de *El agua no deja huella* permet de voir comment les deux pôles de la proposition paradoxale sont exprimés au sein de deux mètres inscrits dans un vers très long :

me desplazo entre gestos borrosos garabatos que no me pertenecen aunque
 3 6 / 2 6 / 2 6 /
 [fueron mi voz⁵⁶⁶
 3 6

Ce très long vers compte en tout 28 syllabes. Dans une certaine mesure nous pourrions y voir comme une intrusion de la prose dans une section versifiée, puisque ce poème alterne les deux types d'écriture. Néanmoins il est tout à fait possible d'y distinguer deux *alejandrinos*, (ou quatre heptasyllabes selon le choix du lecteur), le second exprimant le paradoxe de la voix poématique.

Un second exemple de mètres cachés au sein de vers longs est visible dans le poème *Devoraciones* :

Habré olvidado incluso por qué mis versos te convocan
 como un fantasma hecho de memorias ajenas
 4 6 / 4 6
 que una vez fueron más porque asumí la voz que las contaba.
 (3) 4 6 / 4 6 10
 Ahora que de las ruinas surjo de nuevo, déjame decirte
 que el tiempo al fin es tiempo y reconcilia
 mi voz con estas manos
 húmedas por los restos del naufragio,
 después de todas las batallas.⁵⁶⁷

Nous avons choisi de citer 8 vers afin de montrer le rôle du contexte rythmique dans l'énonciation de ce paradoxe. Comme bien souvent dans les poèmes talensiens, le nœud contradictoire est la dissociation du moi et de la voix poématique. La proposition paradoxale

⁵⁶⁶ CS, p. 218.

⁵⁶⁷ LA, p. 153.

prend place dans les premiers vers cités qui comptent respectivement 16, 14⁵⁶⁸, 17 et 18 syllabes. Les quatre derniers vers sont quant à eux des mètres réguliers : un hendécasyllabe, un heptasyllabe, un hendécasyllabe et un ennéasyllabe. Nous passons donc d'un rythme non traditionnel à une versification plus classique, correspondant au passage du sentiment paradoxal à la réconciliation. Néanmoins les opposer de la sorte semble être une erreur. En effet, plus qu'un passage d'un état à l'autre, il semble que ce soit plutôt deux manifestations d'un même état. Le rythme sur ce point est explicite. Le premier vers peut effectivement se constituer d'un heptasyllabe (*habré olvidado incluso*) puis d'un ennéasyllabe (*por qué mis versos te convocan*) ; le troisième serait un heptasyllabe (*que una vez fueron mías*) et d'un hendécasyllabe (*porque asumí la voz que las contaba*) ; le quatrième vers pourrait aussi se diviser en un heptasyllabe (*Ahora que de las ruinas*) et un hendécasyllabe (*surjo de nuevo, dejame decirte*). De ce fait, le niveau rythmique inclus dans les mètres cachés tend un pont avec les vers suivants puisque nous y retrouvons les mêmes composantes métriques. Nous ne pouvons plus alors les opposer, mais au contraire nous devons remarquer que la stabilité finale était déjà présente potentiellement dans l'énonciation paradoxale.

Afin de révéler la présence de mètres cachés au sein d'un vers long, le contexte joue un rôle important. En effet, le lecteur, pris dans un rythme doxique régulier sur plusieurs vers va naturellement anticiper la lecture d'autres mètres réguliers. C'est la très forte implication de l'horizon d'attente créée par le contexte qui invite à être attentif à la métrique cachée. Le début du poème *Envío/Dedicatoria* en donne un exemple :

Si alguien te preguntase
 quién escribió estos versos para ti,
 dile que nada importa, que su nombre
 fue estar aquí, que juntos compartimos
 la desnudez de un sol oculto bajo las estrellas⁵⁶⁹
 4 6 / 2 4 8

Par la très grande régularité métrique des quatre premiers vers (un heptasyllabe et trois hendécasyllabes) le lecteur est pris dans un horizon d'attente qui fait ressentir avec force le rythme de la première partie de la proposition paradoxale, à savoir un autre heptasyllabe. Ce rythme lui apparaît non seulement par l'horizon d'attente créé, mais aussi par l'impact du

⁵⁶⁸ Là encore ce vers peut aussi être compté comme un *alejandrino* si l'on suit l'habitude de considérer un hiatus juste avant la dernière syllabe accentuée. Nous faisons figurer la structure accentuelle du vers ainsi considéré.

⁵⁶⁹ *LA*, p. 104.

sixième accent sur *sol* oxyton. Vient ensuite la deuxième partie de la proposition qui provoque le paradoxe : l'ennéasyllabe indique alors la contradiction du soleil caché par les étoiles. Nous voyons donc l'influence du contexte métrique doxique pour indiquer les mètres cachés.

Enfin un dernier exemple montre l'association d'un mètre doxique et d'un autre non traditionnel au sein d'un même vers :

De esta manera mis palabras hablan sin que yo las hable⁵⁷⁰
 4 8 10 / 3 5

La dissociation si récurrente du moi poématique et de la voix est exprimée dans un vers qui compte en tout 17 syllabes. Cependant nous pouvons y voir deux parties cohérentes : d'abord un hendécasyllabe, puis un hexasyllabe. Or il y a une correspondance entre d'une part le mètre doxique espagnol par excellence (l'hendécasyllabe) et la partie doxique de la proposition (*de esta manera mis palabras hablan*), et d'autre part l'hexasyllabe qui est mètre répertorié mais beaucoup moins commun en général, et très rare chez Jenaro Talens, qui exprime la partie de la proposition provoquant le paradoxe (*sin que yo las hable*). Le rythme et la différence de type de mètre accompagnent donc le passage de la dimension doxique au paradoxe. Remarquons par ailleurs que l'effet de rythme est doublé par un effet de sons équivalent puisque si l'hendécasyllabe se construit autour d'une allitération en [a], l'hexasyllabe quant à lui met en relief de manière forte le [o] du pronom personnel sujet *yo* qui est au cœur de la dissociation paradoxale.

2.2. L'enjambement

Nous ne reviendrons que brièvement sur la présentation de l'enjambement et la tension qu'il suppose entre le rythme de la syntaxe et le rythme du vers puisque nous l'avions déjà évoqué pendant l'analyse des effets de spatialisation. Plusieurs types d'enjambements sont possibles suivant la force de la coupure qu'ils imposent : sera sentie comme beaucoup plus abrupte la séparation entre un article et le substantif que celle entre un adjectif qualificatif et un substantif par exemple. Le lexique espagnol est pour cela plus riche que le français en ce qu'il distingue l'*encabalgamiento* de l'*enlace* : le premier rompt un syntagme, alors que le

⁵⁷⁰ LA, p. 178.

second ne le fait pas. Afin de conserver cette distinction nous qualifierons d'*abrupt* l'enjambement rompant un syntagme ou une conjonction de subordination, ou de coordination, et sa subordonnée. Dans les autres cas, nous parlerons simplement d'enjambement. Cependant il faut aussi distinguer l'enjambement doxique de celui non-doxique. Nous considérons comme enjambement non-doxique celui qui oblige à rendre tonique une syllabe qui normalement était atone.

L'exemple qui clôt le poème *Desde la ventana* présente le fonctionnement rythmique d'un enjambement doxique :

(...) Es mi padre
 el que llama. Me miro
 3 6
 desvanecerme al fondo de la calle.⁵⁷¹
 4 6 10

Cet exemple permet de percevoir avec force comment un enjambement révèle la présence entre le rythme de la syntaxe et celui du vers. Les trois vers sont ici liés par un enjambement autour de la proposition paradoxale : *me miro/ desvanecerme*, le pronom personnel *me* jouant le rôle des deux pôles. En effet, l'action de se regarder ne peut être compatible avec disparaître, le sujet ne peut être ici en même temps actif et passif. Le deuxième vers est un heptasyllabe dans lequel l'accent final porte sur *miro* ; le troisième vers est quant à lui un hendécasyllabe, dont le rythme saphique (4-6-10) accentue la fluidité de la disparition. Nous pouvons voir clairement la tension entre les mètres des vers et le rythme de la phrase grammaticale de la proposition paradoxale. L'enjambement, séparant les deux actions impossibles à réaliser, mime en quelque sorte cet évanouissement du moi. Bien que l'effet rythmique soit fort, l'usage de l'enjambement y est tout à fait traditionnel.

Un deuxième type d'exemple permet de percevoir le rôle de l'enjambement dans une perspective non-doxique⁵⁷² :

Puedes sentir de pronto un miedo súbito
 de conocer, o conocerte, pero
 la luz que poco a poco te corroe
 2 4 6 10
 ya no ocupa ningún espacio, ni

⁵⁷¹ CS, p. 37.

⁵⁷² Rappelons que Jenaro Talens dit pouvoir construire ses poèmes à partir d'une structure rythmique qu'il « remplit » de mots. Cette pratique peut donc être à la source d'enjambements importants.

1 (2) 3 6 10
 deja por ello de ser luz. Inerte
 1 4 (7) 8 10
 y sin pasión, el lago me contempla.⁵⁷³

Nous avons choisi de citer les six vers afin de montrer la série entière d'hendécasyllabes qui correspond à deux phrases syntaxiques complètes. Néanmoins, à l'intérieur de ce contexte stable, c'est particulièrement l'enjambement non-doxique entre le quatrième et le cinquième vers qui crée le plus grand déséquilibre rythmique associé à la dissociation de la lumière. La place en fin de vers du *ni* provoque un rythme très difficile puisque après la pause imposée par la virgule le lecteur est pris dans l'élan d'une nouvelle proposition immédiatement annulée par la pause liée à la fin de vers. Cet exemple de rythme très perturbant n'est pas du tout reconnu par les règles métriques, mais est assez récurrent dans les poèmes talensiens. Ainsi dans cet exemple, outre l'effet lié à tout enjambement d'une tension forte entre les deux rythmes qui renvoie à la tension d'une lumière qui n'est pas une lumière, tout en gardant la nature de la lumière, la structure rythmique s'oppose aussi à la tradition métrique dans son ensemble.

Ce jeu d'enjambement est donc relativement fréquent chez Jenaro Talens et peut même s'enchaîner sur plusieurs vers créant ce que nous nommons un procédé de décalage : il se crée en effet entre le rythme de la syntaxe et celui du vers un décalage qui perdure sur la série. Nous en trouvons un exemple dans le poème *Saber resulta tan reconfortante* :

El esplendor de los escombros, la
 4 8 10
luz cegadora que no brilla, o más
 1 4 8 10
bien un amago de sonido, un ojo
 4 8 10
que sólo mira su mirada, en el
 2 4 4 10
*puro detritus de la claridad.*⁵⁷⁴
 1 4 10

Nous percevons la très grande stabilité rythmique de ces cinq vers qui ouvrent le poème puisqu'à l'exception du dernier, ils se construisent tous autour du rythme 4-8-10. Mais cette structure métrique répétée vient se heurter aux enjambements très abrupts mettant à mal

⁵⁷³ LA, p. 137.

⁵⁷⁴ LA, p. 52.

le rythme naturel de la syntaxe comme si la rythmique mimait le paradoxe exprimé. Ainsi deux enjambements non-doxiques obligent à rendre toniques les articles *la* et *el* au premier et quatrième vers cités. Il est en outre intéressant de remarquer que ces mêmes cinq vers donneraient une cadence majeure si nous faisons coïncider les deux niveaux rythmiques :

*El esplendor de los escombros
la luz cegadora que no brilla,
o más bien un amago de sonido
un ojo que sólo mira su mirada,
en el puro detritus de la claridad.*

La même phrase syntaxique contenue dans les cinq vers se répartirait alors ainsi: ennéasyllabe, décasyllabe, hendécasyllabe, dodécasyllabe et tridécasyllabe. A chaque vers, une syllabe supplémentaire. Il y a donc là un choix très probable entre deux possibilités rythmiques pour structurer les vers. Le choix fait permet à nos yeux d'apporter plus de signifiante à la dimension paradoxale, c'est-à-dire à la non-adéquation d'un élément à sa définition : la dissociation de la lumière est aussi celle du rythme. Tout comme il y a la lumière du réel et le mot lumière qui sont deux éléments distincts, le rythme du réel n'est pas la métrique, elle-même différente du rythme de la prose.

L'enjambement est donc un dévoilement des niveaux rythmiques qui s'affrontent dans les poèmes. Une question de choix survient alors : dans la lecture, faut-il privilégier la pause de fin de vers ou la cohérence syntaxique? Refuser la pause du vers revient à prosifier l'écriture poétique, à ne pas prendre en compte justement le choix du poète qui lui, trouve une raison à cette distorsion de la phrase dans le vers. On peut noter que les poètes du XXème siècle ont pratiqué la distorsion du vers. Cependant la généralisation de cette écriture peut faire penser que les poètes voient dans la versification qui brise la phrase un refus de livrer le sens à la première lecture visant à souligner la complexité ou l'incertitude du sens.

Au sein du contexte paradoxal qui est le nôtre, l'enjambement non-doxique peut revêtir une autre dimension. Il est ce qui provoque le déséquilibre, l'incertitude, voire le sentiment de chaos. Or, ceci n'est pas sans lien avec le paradoxe. Outre le fait que la voix poématique choisisse le chaos comme source de perfection (*el caos, que resume la sola perfección*⁵⁷⁵), le désordre de l'enjambement amène au choix, à l'action du lecteur tout comme la confusion du paradoxe amène le sujet à une résolution de la contradiction. Il ne

⁵⁷⁵ CS, p. 148.

s'agit dès lors plus tant de donner la préférence à une pause syntaxique, au respect des structures métriques, que de mettre à bas les organisation doxiques qui opposent absolument prose et vers, ou qui tendent à assimiler vers et unités syntaxiques.

Dans *El espacio y las máscaras*⁵⁷⁶, Talens suit une perspective identique en définissant l'utilisation de l'enjambement ainsi : « manera de romper la monotonía del ritmo versal y crear un contraste verso-frase, en el que un ritmo domina el otro o bien se superponen entre sí otorgando mayor flexibilidad a la composición ». Bref, l'enjambement permet la superposition et non l'opposition des niveaux rythmiques, c'est-à-dire qu'il rompt avec les concepts traditionnels, avec la doxa, pour donner au lecteur sa propre capacité de choix personnel.

2.3. Les vers « boiteux »

Les effets rythmiques non-doxiques jouent sur la frustration de l'horizon d'attente du lecteur. L'usage de vers « boiteux » en constitue un autre cas fréquent chez Jenaro Talens. Nous reprenons ici l'adjectif « boiteux⁵⁷⁷ » pour indiquer la présence d'un vers qui, à une syllabe près, n'est pas un mètre régulier : quand tout le début du vers renvoie à la structure traditionnelle d'un mètre mais que la fin ne la respecte plus, l'attente métrique du lecteur se voit totalement déçue. La frustration est d'autant plus forte que le contexte précédent le vers boiteux est en général construit avec une série de mètres doxiques créant de ce fait un horizon d'attente très prégnant. L'insatisfaction liée à ce type de rythme bancal renvoie à nos yeux à la sortie de la vision doxique attendue et rassurante à travers l'usage surprenant et parfois déroutant des propositions paradoxales.

Le procédé le plus récurrent de frustration de l'horizon d'attente métrique, c'est-à-dire des vers boiteux consiste à énoncer un *alejandrino* auquel il manque une syllabe dans le deuxième hémistiche. Parmi les nombreux exemples, citons ces vers extraits de *Punto de fuga* :

la violencia con que el azar las leyes
niegan la lucidez de la locura
1 6 10
optar por la locura de la lucidez⁵⁷⁸
2 6 / 5

⁵⁷⁶ *El espacio y las máscaras*, op cit, p.342

⁵⁷⁷ Nous utilisons ce terme utilisé ailleurs mais nous n'y voyons aucune connotation péjorative.

⁵⁷⁸ CS, p. 208.

Ces trois vers qui ouvrent le poème abordent le paradoxe de la folie et de la lucidité : à contre pied de la position doxique, le voix poématique choisit la folie comme source de lucidité. D'une manière générale, le jeu de parallélisme entre les deux états mentaux se fait dans les deux vers puisque les deux pôles *lucidez* (v. 2) et *locura* (v. 3) sont accentués sur la même syllabe, la sixième, place forte de l'hendécasyllabe, tandis qu'ils sont inversés en finale. Les deux premiers vers sont des hendécasyllabes dont le second est particulièrement remarquable par sa structure doxique en 1-6-10. Cet exemple de métrique peut se lire comme le point de vue de la doxa qui rejette la folie. A l'inverse, le troisième vers commence comme un *alejandrino*, mais le second hémistiche vient rompre la structure attendue en ne comptant que six syllabes et en terminant de façon abrupte sur un oxyton. Ce vers boiteux peut alors être lu comme la posture inhabituelle, inattendue de la voix poématique qui choisit la folle lucidité. L'effet rythmique contrarie donc l'horizon d'attente et double la signification issue de la syntaxe.

Un autre exemple plus particulier de rythme frustré consiste à empêcher le lecteur à suivre les règles de la métrique espagnole. Nous en trouvons un exemple particulièrement explicite dans une proposition paradoxale exprimant la dissociation essentielle du moi poématique :

*yo mismo / es un error*⁵⁷⁹
 1 3 1 4

Ce vers se situe au cœur du poème final de *Cenizas de sentido, El cuerpo fragmentario* qui n'est en rien un texte traditionnel. La première remarque est de relever la rupture interne très forte imposée par le symbole / qui est le signe conventionnel de l'hiatus. En ce sens, nous pouvons voir ici une volonté imprimée dans le texte d'imposer une lecture non-conventionnelle au lecteur. D'un point de vue rythmique, cette pause violente renvoie les deux pôles dos à dos, ce que faisait déjà la spatialisation. En effet, le *yo* ouvre le vers alors que *error* le ferme. Cependant le rapprochement paradoxal des deux pôles contradictoires se fait par la syntaxe et par le jeu des sons : les deux syllabes accentuées sont composées du même phonème [o], suggérant une équivalence de sens.

⁵⁷⁹ CS, p. 226.

L'étude rythmique du vers montre toute l'importance de la métrique à porter à l'énonciation des paradoxes talensiens. En l'absence du signe /, la synalèphe entre *mismo* et *es* ferait de ce vers un heptasyllabe comme nous en lisons tant dans les poèmes étudiés. Néanmoins le hiatus forcé crée un octosyllabe ou plutôt une association tout à fait inhabituelle d'un trisyllabe et d'un pentasyllabe. Le lecteur inattentif, pris par son habitude de la tradition poétique espagnole en général, et par sa perception particulière des textes de Talens, pourrait donc lire un heptasyllabe. Mais la mise en page qui isole complètement ce vers par les deux lignes de points ainsi que sa graphie en italique ne le permettent pas. L'horizon d'attente rythmique du lecteur est en quelque sorte frustré de ne pouvoir compter naturellement les sept syllabes du vers. Par ailleurs, l'octosyllabe ainsi créé, par sa nature binaire, renforce la dissociation du moi. Ainsi le paradoxe du corps fragmentaire développé dans tout le poème trouve sa synthèse dans ce vers, révélant dans le même temps l'importance de la signifiante issue du troisième axe grâce aux effets de spatialisation, de rythme et de sons.

3. Le rythme des paradoxes dans les poèmes en prose

Nous trouvons dans les anthologies poétiques de Jenaro Talens étudiées deux types de textes en prose : un prologue théorique introduisant l'anthologie *Cenizas de sentido* que nous ne prendrons pas en compte car il ne fait pas partie des poèmes, et de nombreux textes parmi les poèmes que nous appellerons donc « poèmes en prose »⁵⁸⁰. Ce qui distingue le poème en prose d'un autre texte en prose est le statut que lui donne l'auteur, notamment sa place dans un recueil de poèmes. Contrairement au poème en vers, il n'a pas de figure dans la page car ses mots ne sont pas organisés dans une mesure visible - le vers - mais en phrases qui n'ont pas de contraintes de longueur.

Parler du rythme du poème en prose revient à se référer à la fois aux procédés mis en oeuvre dans le poème (mètres) et dans la prose. Comment définir le rythme de la prose? Le premier mot utilisé est celui de mouvement. Platon le précise dans le principe de mouvement cadencé (de la mer ou de la musique), mais Benvéniste revient à la notion présocratique précédente du rythme comme mouvement naturel et spontané. Meschonnic va plus loin en voyant dans ce mouvement l'intervention même du sujet qui organise son discours⁵⁸¹. Le rythme de la prose est donc son inscription dans le temps par le sujet. Concrètement la prose

⁵⁸⁰ José Francisco Ruiz Casanova fait une présentation synthétique des poèmes en prose talensiens en ouverture de l'anthologie *La permanencia de las estaciones* : « Escritura o canción », in *La permanencia de las estaciones*, TALENS, J., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005, pp. 9-22.

⁵⁸¹ Sur le rythme, voir l'introduction générale.

est constituée de phrases, elles mêmes découpées par la syntaxe, la ponctuation imposant des pauses, et autres procédés qui marquent la durée⁵⁸². Mais à partir de l'analyse des mètres cachés, nous émettons l'hypothèse que les poèmes en prose en contiennent aussi, ce que nous avons vérifié à bien des reprises comme dans cet exemple de *El espacio del poema* :

el lápiz
que traduce
pero que no
traduce ; que
refleja pero sin
reflejar⁵⁸³

Nous avons conservé la disposition telle qu'elle apparaît dans la mise en page du recueil. Le poème se divise en deux textes, l'un en prose sur la moitié gauche de la page, l'autre aussi en prose et d'une taille de police supérieure à droite. Dans cette mise en page en deux colonnes parallèles, aucune apparition versifiée ne paraît possible. Toutefois, la proposition paradoxale se constitue en fait d'un *alejandrino* (*el lápiz que traduce pero que no traduce*) et d'un hendécasyllabe (*que refleja pero sin reflejar*). Nous retrouvons les mêmes phénomènes que dans le chapitre dédié à l'étude des mètres cachés, à savoir que la présence d'une métrique doxique aide à isoler la proposition paradoxale comme une unité en soi. Par ailleurs, par la présence des mètres cachés dans les poèmes en prose, nous retrouvons par endroits comme dans les poèmes en vers la même double organisation entre syntaxe et mètre.

Etudier le rythme des poèmes en prose revient donc à étudier le « mouvement » général constituant le rythme où l'on peut parfois observer des régularités nettes comme dans les vers. Nous analyserons deux exemples de poèmes en prose, *Final del laberinto*⁵⁸⁴ et *Huellas*⁵⁸⁵ afin d'apercevoir l'implication du rythme dans la création du sens paradoxal des propositions qu'ils contiennent.

⁵⁸² Jenaro Talens a la même perspective avec le poème en prose qu'avec le poème, à savoir une base rythmique générale : « una estructura melódica muy elaborada, luego rellena de palabras. Las palabras significan por supuesto, pero lo que a mí se me quedó fue la música y el esqueleto numérico que la sostenía. Muchos de mis poemas en prosa están hechos con ese método. », *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 93. Remarquons par ailleurs que le poète parle premièrement de musicalité, ce que nous définirions comme l'association des effets de son et de rythme, puis de métrique (par la référence au *squelette numérique*) : nous retrouvons les trois constituants de l'axe poétique (effet spatial, sonore et rythmique) bien qu'ils soient nettement distingués les uns des autres.

⁵⁸³ CS, p. 20.

⁵⁸⁴ CS, p. 97.

⁵⁸⁵ CS, p. 176.

Final del laberinto⁵⁸⁶

El aislamiento de una música en medio de la tormenta no tiene más sentido que estas palabras irreconocibles que un naufrago pronuncia como suyas, aun ignorando a quién o quiénes pertenecen. Estériles esbozos para una teoría de la resurrección.

El centro es la unidad, pero también el punto de partida para una infinita multiplicación de círculos concéntricos. Soledad que se expande como la dureza opaca de un guijarro sobre la superficie del mar.

Somos el blanco propicio para los dardos de la desesperación. Somos el muro y el espacio donde el muro surgió. La cárcel y su imposibilidad. Y si, finalmente, segregamos dolor y muerte es porque morir resulta ser el único residuo posible para una antorcha solitaria.

Romper lo frágil y sus espirales. La libertad de conocer los límites : centro no ya, no círculo, sino realidad, ahora inevitable.

Ce texte présente les caractéristiques externes et internes du poème en prose : un titre, des paragraphes qui peuvent faire figure de strophes, une généralisation de la réflexion (par la première personne du pluriel *somos*), une fermeture par une phrase de conclusion. Le thème n'est pas différent de celui des poèmes en vers à savoir, un questionnement sur l'existence, sur les limites de l'individu. Ce poème est constitué de quatre paragraphes, à la manière de versets. Les deux premiers présentent une structure identique : une phrase longue, suivie d'une phrase nominale qui résume la première.

Dans le premier verset, le paradoxe apparaît sous la forme d'une comparaison : *más sentido que* compare *una música* et *las palabras* ; le rythme de cette phrase est donc binaire à travers l'effet de symétrie due à la comparaison. La première partie de la comparaison, *El aislamiento de una música en medio de la tormenta no tiene más sentido que*, est constituée de trois groupes syntaxiques : le premier est de 9 syllabes⁵⁸⁷, *música* portant l'accent principal. Le deuxième groupe est de 8 syllabes, dont l'accent final tombe sur *tormenta*. Le troisième compte 7 syllabes, la dernière étant accentuée sur *sentido*. Les masses sont équilibrées mais dégressives, les trois mots mis en valeur sont donc *música*, *tormenta* tous deux opposés, et

⁵⁸⁶ Nous reproduisons ici le texte du poème à la façon de la prose, c'est à dire en n'essayant pas de reproduire la longueur des lignes de l'édition du recueil. Par ailleurs, *Final del laberint* est une référence intertextuelle à Salvador Espriu puisque c'est le titre d'un recueil (*Final del Laberint* 1955) et d'un poème d'un autre recueil, *Mrs Death* (1952).

⁵⁸⁷ Nous comptons les syllabes de la prose avec les mêmes règles que les vers.

sentido. Nous pouvons voir ici que le rythme permet de réunir deux termes opposés liés au sens : la musique, porteuse de signification, s'oppose à la tempête, destructrice de sens. La cadence mineure (9-8-7) accentue cet effet par le sentiment de malaise qu'il imprime⁵⁸⁸.

La suite du verset contient l'expression paradoxale en elle-même : la dissociation de la voix, à laquelle s'ajoute une dimension temporelle. Comme dans la première moitié du paragraphe, nous percevons sous l'écriture en prose la présence de mètres : après deux hendécasyllabes (*que estas palabras irreconocibles* et *que un naufrago pronuncia como suyas*), ce sont cinq heptasyllabes (ou un heptasyllabe et deux *alejandrinos*, c'est selon) qui s'enchaînent. Suivant la proposition paradoxale, la dernière phrase joue sur un rythme particulier : premièrement le premier mot *estériles* proparoxyton s'oppose au dernier *resurrección* oxyton qui ferme la période sans appel. Ensuite le schéma accentuel des trois derniers heptasyllabes provoque une néantisation par le vide : si le premier est accentué de façon doxique (*Estériles esbozos*, 2-6), les deux suivants ne reçoivent qu'un accent fort sur la sixième syllabe.

Le deuxième verset est construit sur le même modèle syntaxique : une longue phrase et une deuxième qui reprend la première par une comparaison comme pour rendre le sens plus visible. En revanche, il n'y a plus la régularité métrique donnée par les mètres cachés : en effet, hormis la présence d'un heptasyllabe et d'un hendécasyllabe à l'ouverture (*El centro es la unidad* et *pero también el punto de partida*), aucun mètre n'apparaît nettement. La première phrase est formée de deux groupes séparés par une virgule. Les deux mots formant le premier groupe *centro* et *unidad* constituent le premier pôle du paradoxe développé dans la deuxième partie de la phrase, une concessive introduite par *pero*. Le dernier groupe de cette partie, *para una infinita multiplicación de círculos concéntricos*, accumule deux proparoxytons comme une superposition des cercles. La deuxième phrase du verset est une comparaison, composée de deux groupes très inégaux : si le premier se compose d'une unité de 7 syllabes (l'heptasyllabe *Soledad que se expande*), le second se subdivise en deux sous ensembles de 12 et 10 syllabes, créant de ce fait un rythme ternaire et une cadence mineure.

⁵⁸⁸ Sur l'importance des volumes des termes et leur ordre dans la proposition, nous renvoyons au célèbre exemple de Jakobson : « « Pourquoi dites-vous toujours *Jeanne et Marguerite*, et jamais *Marguerite et Jeanne* ? Préférez-vous Jeanne à sa sœur jumelle ? » « Pas du tout, mais ça sonne mieux ainsi. » Dans une suite de deux mots coordonnés, et dans la mesure où aucun problème de hiérarchie n'interfère, le locuteur voit, dans la présence donnée au nom le plus court, et sans qu'il se l'explique, la meilleure configuration possible du message. » Jakobson voit dans la motivation de ce choix la présence de la fonction poétique : « Dans « Jeanne et Marguerite », nous voyons à l'œuvre le principe poétique de la gradation syllabique ». *Essais de linguistique générale*, p. 217 et suivantes. Jakobson définit alors la cadence mineure comme source d'un sentiment désagréable, de malaise. Par ailleurs nous retrouvons le schéma régulier non-doxique d'ajouter ou d'enlever une syllabe à chaque vers que Jenaro Talens utilise parfois. Voir par exemple dans cette étude du rythme l'exemple des pages 279-280.

L'idée de cercle, ou de renvoi, semble trouver un écho dans les deux termes oxytons qui ouvrent et ferment la phrase : *soledad* d'abord, *mar* ensuite.

Les deux derniers versets s'opposent aux deux premiers sur plusieurs plans : on passe de l'exemple *un náufrago* à la généralisation avec le pluriel *somos*. D'autre part, les phrases sont plus nombreuses. Le paradoxe est situé au centre du verset dans les deuxième et troisième phrases. La phrase 2 est binaire : *somos el muro y el espacio/ donde el muro surgió*. Nous y trouvons la structure habituelle utilisée dans les poèmes, la reprise du même mot dans les deux groupes formant l'énoncé paradoxal. Nous reconnaissons ici la structure d'un *alejandrino* dont chacun des deux hémistiches contient l'élément paradoxal. La phrase suivante, *La cárcel y su imposibilidad*, est le seul autre mètre caché du verset (un hendécasyllabe) ce qui invite à voir ici dans l'emploi de ce rythme souterrain une façon de mettre en relief les propositions paradoxales. Il convient cependant de remarquer que malgré l'emploi très traditionnel de l'hendécasyllabe, le rythme en lui-même de la proposition n'est en rien doxique puisque le mètre est accentué sur 2-10. En outre, l'anaphore de la première phrase *somos el blanco propicio* et de la deuxième *somos el muro* crée un parallélisme illustrant la dualité du paradoxe, tout comme la troisième phrase nominale *la cárcel y su imposibilidad*. La dernière phrase, la plus importante du verset est une phrase complexe, articulée autour de *porque* qui explique sans le recours à la métaphore les deux versets précédents. Les deux virgules du début *Y si, finalmente*, ralentissent le rythme pour que le lecteur prête attention à ce qui va suivre. Les groupes syntaxiques s'enchaînent dans une progression très structurée. L'énoncé paradoxal réside dans l'opposition entre *morir* et *antorcha*.

Le dernier verset, extrêmement rythmé par la ponctuation, donne une conclusion au poème tout entier, en explicitant le titre. Il est constitué de deux phrases, la première, infinitive, courte, est un hendécasyllabe tout comme la deuxième, nominale. Ensuite, les trois groupes syntaxiques entre virgules, *centro no ya, ni círculo / sino la realidad / ahora inevitable* forment trois heptasyllabes. A l'inverse des deux précédents, l'ensemble du verset est donc constitué de mètres cachés. Cette dernière phrase clôt le poème, extrêmement rythmée par le jeu de la ponctuation et de l'alternance des mots oxytons, paroxytons et proparoxytons.

En conclusion, si l'on peut retrouver plusieurs mètres dans ce poème, *alejandrino*, hendécasyllabes et heptasyllabes, le rythme du texte entier ne peut se limiter à la prise en compte de ces vers immergés dans de la prose. Le rythme de ce poème contenant les paradoxes est rendu par l'organisation des phrases ainsi que des vers cachés qui les

composent. Nous avons pu dégager des structures particulières, ternaires au sein d'oppositions, de reprises et de parallélismes qui mettent en valeur les énoncés paradoxaux.

Huellas

el vértigo que incide sobre un cuerpo. quién grita. quién representa el juego del amanecer en el instante de su muerte. quién. sombras de carnaval que no desvelan su desdoblamiento sino el lugar en donde se desdoblan. el tránsito perdura. fijación al borde de una sima abierta ante los pies. la maquinaria asume, anula, reinterpreta. ojos que miran desde la tramoya su propio deambular por el proscenio. una red de ojos como tentáculos informes en el acto de percibir su desesperación. irrespirable esta contradictoria ausencia inmersa en la constumbre que la constituye, la puerta aguarda el gesto de una mano, un pomo que separa del territorio de la voluntad.

Au premier coup d'oeil, ce poème présente une différence notable avec le précédent : un bloc sans alinéas, sans majuscules et où la ponctuation se limite au point. Ce texte est constitué de 11 phrases, allant d'un seul mot *quién* à plusieurs lignes. L'absence de majuscule au début du texte ainsi que l'absence de verbe principal nous invitent à interpréter ce texte comme un fragment issu d'un continu interrompu, comme si ce texte n'était que la suite d'une phrase antérieure qu'on n'aurait pas menée à son terme.

Le rythme de ces phrases est extrêmement saccadé par la ponctuation brutale, allant jusqu'à faire d'un mot *quién* une phrase. Les quatre premières phrases sont accentuées sur la première syllabe (*vértigo, quién, sombras, tránsito*) dont deux avec des mots proparoxytons qui renforcent davantage encore la force de l'attaque. L'anaphore du pronom interrogatif scande la question angoissée *quién grita, quién representa el juego del amanecer en el instante de su muerte*. Ces reprises, ce rythme traduisent *el vértigo*, premier mot du texte, qui peut renvoyer à l'angoisse et à l'incompréhension dans lesquelles est plongée la voix poématique.

Le premier paradoxe qui est contenu dans la phrase précédente se constitue de deux groupes (*quién representa...amanecer* et *en el instante de su muerte*), chacun composé respectivement de 13 et 9 syllabes. Le premier pôle du paradoxe *amanecer* est mis en

évidence par l'accent sur la dernière syllabe en fin de groupe et le second pôle : *en el instante de su muerte* vient aussitôt effacer l'espoir mis dans le lever du jour. Le paradoxe oppose les deux derniers mots des deux groupes qui le constituent : *amanecer* et *muerte*.

La phrase suivante énonce un nouveau paradoxe : *sombras de carnaval que no desvelan su desdoblamiento /sino el lugar en donde se desdoblan*. Comme la phrase analysée précédemment, celle-ci est constituée de deux groupes qui s'opposent à travers les derniers mots de chaque groupe : *desdoblamiento* et *desdoblan*.

La suite du poème change de rythme, comme dans un ralentissement du vertige. Les phrases sont longues, binaires. Les deux dernières donnent une conclusion au poème en explicitant le thème du paradoxe : *esta contradictoria ausencia*. L'avant-dernière phrase est formée de deux groupes de 13 syllabes constituant l'énoncé paradoxal, auquel s'oppose un hendécasyllabe : *irrespirable esta contradictoria ausencia / inmersa en la costumbre que la constituye / la puerta aguarda el gesto de una mano*. La dernière phrase est une reprise apposée, le mot *pomo* reprenant *mano*. Elle est constituée de deux groupes de 7 et de 11 syllabes, provoquant une cadence majeure. Les derniers mots de chaque groupe *separa* et *voluntad* mettent en évidence la puissance du vertige qui saisit le sujet en proie au doute existentiel. Le dernier mot du poème *voluntad* oxyton par sa sécheresse ne laisse aucune ouverture vers l'espoir.

D'un point de vue métrique, nous pouvons extraire de ce poème en prose quelques mètres cachés. Nous lisons effectivement dans la première partie du poème *el tránsito perdura* qui est un heptasyllabe, suivi de près par un *alejandrino* : *la maquinaria asume, anula, reinterpreta*. Vient immédiatement après la proposition paradoxale qui s'énonce sur deux hendécasyllabes : *ojos que miran desde la tramoya puis su propio deambular por el prosenio*. Enfin la fin du texte est une sorte de fragment de *silva* avec l'enchaînement d'un hendécasyllabe (*la puerta aguarda el gesto de la mano*), d'un heptasyllabe (*un pomo que separa*) puis d'un autre hendécasyllabe (*del territorio de la voluntad*). A travers ces mètres cachés, le poème en prose affirme sa parenté avec les poèmes versifiés : le rythme des mètres semble être des échos, ou des rhizomes, qui renvoient à une nature commune des deux écritures. Par ailleurs, le fait que la proposition paradoxale s'énonce à travers deux hendécasyllabes met en valeur la dimension paradoxale du texte.

Ce poème présente un rythme varié, saccadé, haletant, par la ponctuation brutale des phrases nominales du début, puis plus lent, comme une réflexion sur l'impossibilité pour le sujet de se percevoir dans son unité. Les énoncés paradoxaux nombreux, apparaissent dans des phrases au rythme binaire pour la plupart.

Après l'analyse de deux poèmes en prose très différents, nous pouvons avancer quelques éléments de conclusion : le poème en prose est bien poème en ce qu'il a recours à des procédés semblables. En effet, certains des procédés rythmiques qui mettent en valeur les énoncés paradoxaux sont propres à la prose mais on retrouve aussi des éléments fréquents dans les poèmes en vers, et particulièrement la double organisation du discours poétique. Le poète n'a pas une approche différente des paradoxes en changeant de type d'écriture.

Le rythme des paradoxes dans le poème en prose est moins perceptible que dans le poème versifié car il est plus difficile de percevoir des structures immédiatement identifiables dans la prose. Dans les poèmes de Jenaro Talens, les mètres sont relativement réguliers, hendécasyllabes, heptasyllabes, *alejandrinos*, nous l'avons vu, mais le poème en prose joue sur d'autres registres et avant tout, sur le rythme de la phrase. Les groupes syntaxiques, la ponctuation, l'alternance de phrases courtes, longues, leurs structures, mettent en valeur les énoncés paradoxaux. Nous avons relevé cependant des procédés identiques dans les poèmes versifiés : le verset, le fragment, des procédés d'oppositions, de parallélismes et quelques mètres constituant des phrases. En revanche, le poème en prose ne peut obtenir l'effet rythmique très fort de l'enjambement non-doxique que les poèmes versifiés utilisent fréquemment. Cependant ces quelques vers disséminés dans de la prose ne font pas du poème en prose un assemblage de vers alignés, même si nous pouvons reconnaître des éléments d'écriture et de pensée communs⁵⁸⁹.

4. Rythme et poèmes

Si nous avons ponctuellement fait des remarques sur l'inclusion des propositions paradoxales dans le poème afin de percevoir le rôle que peut y jouer le rythme, il convient de voir plus précisément l'influence rythmique du poème sur le paradoxe, et inversement. Il s'agit donc de voir quelles relations signifiantes entre les propositions paradoxales et le reste du poème permettent de créer les effets de rythme. Deux cas de figure ont particulièrement retenu notre attention : celui des paradoxes diffus d'abord, la diffusion du rythme du poème entier dans les propositions paradoxales ensuite.

⁵⁸⁹ Nous avons déjà signalé le cas d'un texte à l'apparence de prose (mise en page du texte justifié à droite et à gauche) mais composé de vers visibles car séparés par des blancs à l'intérieur des lignes. Voir *infra* l'étude des spatialisations internes, p. 238, note 485.

4.1. Les paradoxes diffus

Nous parlerons de « paradoxe filé » ou « diffus », car parfois les pôles opposés subissent des transformations au cours du développement de la figure. Le paradoxe filé peut aller jusqu'à concerner le poème tout entier, particularité que nous aborderons juste après.

convencimiento. Muere		4	6	
el día. Pero no muere. Nada	2	(5)	6	8
muere. Tal vez inicia	1	4	6	
su regreso a la sombra,		3	6	
donde otra luz distinta	(1) 2	4	6	
le sustituye. Es todo. ⁵⁹⁰		4	(5)6	

Cet extrait du poème *El cementerio* offre un premier exemple significatif d'une versification construite sur l'enjambement et le refus d'une prosodie classique : les pauses de fin de vers viennent s'ajouter aux pauses intérieures. Une lecture qui suivrait les règles de la syntaxe détruirait le poème. Le paradoxe porte ici sur la mort du jour, reprise par l'ombre, qui n'est qu'une autre sorte de lumière, donc la mort devient synonyme de lumière.

Cet extrait est composé d'un heptasyllabe, d'un ennéasyllabe et de 4 autres heptasyllabes. Outre la tension rythmique due aux nombreuses pauses syntaxiques et aux enjambements, le schéma accentuel montre l'importance de la sixième syllabe qui supporte les pôles du paradoxe. Par ailleurs la régularité de cette sixième syllabe met en relief le seul terme qui va au-delà du cadre de l'heptasyllabe : *nada*. Ces effets de rythme se rajoutent à l'important effet de spatialisation qui fait situer en fin des deux premiers vers les mots *Muere* et *Nada*, chacun avec une majuscule, ce qui les détache visuellement davantage. Se crée ainsi le chiasme entre *Muere Nada*, syntagme créé par l'effet de spatialisation, et *Nada muere*, syntagme brisé par l'enjambement. Enfin, la place particulière du *Nada* à la fermeture de l'ennéasyllabe propose aussi un parallélisme avec son contraire *todo* qui clôt le filage du paradoxe.

Di qué sombras, qué otoños	1	(2) 3	(5) 6	
fosforescentes fueron		4	6	
tu luz, antes que el frío	2		6	
de una tiniebla súbita		3	6	
descubra tu verdad enmohecida. ⁵⁹¹	2		6	10

⁵⁹⁰ CS, p. 55.

Ce deuxième exemple de paradoxe diffus se compose de 4 heptasyllabes et d'un hendécasyllabe qui clôt la série. Nous retrouvons le thème paradoxal bien connu de l'ombre et la lumière filé sur les cinq vers. Tous sont reliés par des enjambements abrupts entre les vers 1 et 2 et entre les vers 3 et 4 ou par des enjambements moins forts entre les vers 2 et 3 et les vers 4 et 5. Ces ruptures dans les phrases accompagnent l'opposition de l'ombre et de la lumière, ainsi, les deux premiers vers contiennent le thème positif, celui de la lumière, tandis que les trois suivants comportent le pôle négatif. La rupture entre *otoños* et *fosforescentes* montre l'aspect inattendu de cette permanence de la lumière. Dans le vers 3, *luz* portant le deuxième accent du vers, s'oppose à *frío*, dernier accent du vers. L'hendécasyllabe final ferme la série sur un rythme inattendu provoqué par *enmohecida* : la première partie du vers *descubra tu verdad* reproduit le même rythme que les heptasyllabes précédents (2-6) créant ainsi une unité rythmique forte, mais la présence du dernier adjectif détruit cette possibilité de régularité. Nous ne pouvons néanmoins pas parler de frustration d'horizon d'attente, puisque le dernier vers est un mètre très répandu, et que l'association des heptasyllabes et des hendécasyllabes, c'est-à-dire la *silva*, est aussi une structure très traditionnelle. La régularité métrique du passage renvoie à la tranquillité tout en l'opposant aux trois enjambements précédents pour terminer sur la fin très équilibrée de l'hendécasyllabe.

Torpe aprendiz de una elocuencia torpe,	1	4	8	10
extraño entre mis cosas, bajos cielos extraños,	2	6/	3	6
no me conozco ni me entrego. Nadie	1	4	6	8
puede alumbrarme en esta ceremonia	1	4		10
de no saber, de un aire tan visible	2	4	6	10
que anula el mundo cuando estoy aquí. ⁵⁹²	2	4	8	10

Nous avons ici un exemple d'un paradoxe « diffus » dont l'énoncé de départ (*extraño entre mis cosas, bajos cielos extraños / no me conozco ni me entrego*) offre un des thèmes majeurs de Talens qui d'ailleurs sera repris au dernier vers : *que anula el mundo cuando estoy aquí*. Entre les deux, le paradoxe « file » par des connotations de la lumière, du savoir impossible jusqu'à la disparition du réel.

A l'exception du deuxième vers qui est un *alejandrino*, tous les vers de cet extrait sont des hendécasyllabes dont les schémas accentuels montrent la force accordée à la quatrième

⁵⁹¹ CS, p. 59.

⁵⁹² LA, p. 169.

syllabe. Toutefois cette organisation métrique ne les définit pas tous comme dans des hendécasyllabes saphiques. Premièrement le troisième vers cité, qui avec une suraccentuation (1-4-6-8-10) ne correspond à aucun schéma doxique d'autant plus que le nous retrouvons la tension entre la syntaxe et le vers avec la pause syntaxique suivie de la pause métrique. Le vers suivant, à l'inverse se construit sur un vide accentuel puisque le deuxième accent fondamentau de l'hendécasyllabe métrique (8) est absent.

Le premier vers présente un rythme particulier (1-4-8-10) le premier et le dernier accent portant sur le même mot *torpe* comme pour signifier l'enfermement de l'esprit et l'impossibilité de savoir. La même structure régit l'*alejandrino* au deuxième vers : le premier hémistiche commence par *extraño* et le deuxième se termine par *extraño*, premier et dernier accents du vers, ce qui augmente l'impression d'incompréhension d'un monde où l'éloquence n'est d'aucun secours (nous savons à quel point le poète se méfie du langage⁵⁹³).

Le vers 3 est relié au suivant par un enjambement doux, et le vers 4 par un enjambement plus abrupt, ce qui provoque une continuité dans l'expression. Cependant, le rythme de l'hendécasyllabe n'est pas altéré puisque le vers est premier et non la phrase. *Nadie*, en fin de vers 3, est l'exacte charnière entre les deux parties du texte, car c'est évidemment la négation absolue du paradoxe : le monde s'annule *cuando estoy aquí* renvoyant à l'absence ou plutôt au vide caractéristique du moi talensien.

4.2. Le rythme dans tout le poème

Nous abordons ici un point particulièrement délicat. La première question est de comment définir un poème paradoxal. Il faut que le thème même soulève un paradoxe que l'on trouvera développé dans le corps entier du poème. La diffusion paradoxale s'étend donc depuis le début jusqu'à la fin du texte. Le titre parfois annonce le contenu comme *Contradicciones*⁵⁹⁴ ou *Identidad Intercambiable*⁵⁹⁵ ou encore *Espacio sin centro*⁵⁹⁶, mais parfois aussi nulle indication dans le titre ne le signifie au préalable.

Si le paradoxe filé est relativement courant dans l'œuvre de Jenaro Talens, le poème paradoxal sera en revanche plutôt rare. Nous considérerons deux de ces poèmes pour en dégager la structure rythmique, qui n'est pas la somme de la structure de chaque vers.

⁵⁹³ voir sur ce point la deuxième partie, l'étude des paradoxes du réel.

⁵⁹⁴ *LA*, p. 127.

⁵⁹⁵ *CS*, p. 203.

⁵⁹⁶ *CS*, p. 219.

Contradicciones

Esa silueta frágil sobre el muro	4	6	10
no hace nada, discurre.	1	3	6
Por qué me busca en medio de la sombra.	2	4	6 10
Una neblina espesa	4	6	
le cubre de un perfume que no tiene nombre	2	6/	(2)3 5
aunque suene en mi oído,	1	3	6
con el rumor del tiempo imperceptible.	4	6	10
Este muro contiene cuanto ignoro de mí.	3	6/	3 6
Lo que viví, lo supo : una máscara estéril	4	6/	3 6
donde la luz ya no me reconoce,	1	4 (5)	6 10
mientras me inscribe el alba sobre el ojo gris.	1	4	6/1 3 5

Le titre renvoie à la difficulté d'écrire mais surtout à la définition de l'identité, au moi, à travers la référence au *nombre* qui demeure voilé, masqué, et que la poésie ne révèle qu'à l'insu du sujet. La contradiction réside dans l'inversion du poème et de la voix poématique, l'un faisant l'autre. Dans ce poème constitué d'une unique strophe, les mètres présentent une grande régularité métrique puisque nous comptons 3 heptasyllabes, 4 hendécasyllabes, 2 *alejandrinos* et deux vers de 13 syllabes, qui sont en fait le reflet boiteux d'*alejandrinos*. Le poème dans son ensemble laisse donc entrevoir l'écho d'une *silva* par l'alternance des heptasyllabes et des hendécasyllabes (vers 1 à 4) pour ensuite laisser la place aux *alejandrinos* et aux hendécasyllabes. Les deux vers boiteux viennent rompre cette structure traditionnelle avec une métrique tout à fait inhabituelle : les 13 syllabes que nous comptons en deux fragments (7 et 6). Ils sont une sorte d'*alejandrinos* manqués qui brisent la stabilité du corps du poème en tant que *silva*. Nous retrouvons néanmoins cette stabilité à travers deux effets rythmiques remarquables. Le premier est l'absolu respect de l'accentuation de la sixième syllabe sur tous les vers. Se crée alors une charnière rythmique structurant tout le texte à la manière d'une colonne vertébrale. Le second effet est la présence d'une ponctuation forte parallèle à la versification : un point termine le vers à cinq reprises et une virgule à deux reprises. Cela donne une lecture posée, sans rupture entre mesure et syntaxe malgré deux enjambements aux quatrième et cinquième vers.

Les énoncés paradoxaux apparaissent dans les 4 derniers vers mais ils sont annoncés dans les 4 premiers par le champ lexical négatif : *el muro, nada, la sombra, la neblina*. Le paradoxe s'exprimant à la fin du poème correspond à une gravité qui s'installe dans le texte avec les sept derniers longs vers : 11-14-14 -11-13 (c'est-à-dire un *alejandrino* boiteux comme nous l'avons vu précédemment).

Alors que le premier vers, un hendécasyllabe saphique, se relie syntaxiquement au deuxième vers, un heptasyllabe, celui-ci en revanche a une pause à la quatrième syllabe et une pause plus forte en fin de vers avec le point. Si l'on considère la phrase constituant les deux premiers vers, on obtient un rythme de quatre groupes décroissants : *esa silueta frágil* (6 syllabes) *sobre el muro* (3 syllabes) *no hace nada* (3 syllabes) *discurre* (trois syllabes), ce qui provoque comme un ralentissement, voire une immobilité : *no hace nada*.

Les trois premiers vers ne présentent pas de véritable tension avec le rythme de la syntaxe. En effet, la première phrase correspond aux deux vers d'ouverture et la deuxième phrase à l'hendécasyllabe suivant. Le schéma accentuel est lui aussi parfaitement doxique puisque les deux hendécasyllabes saphiques entourent un heptasyllabe très stable accentué en 3-6. Sur la base de ce rythme régulier s'énoncent le début d'un sentiment de malaise, d'incompréhension où les termes majeur de la proposition paradoxale sont annoncés : le mur et le moi poématique.

Les 4 vers suivants forment une seule phrase et sont liés par deux enjambements puis sont ensuite clairement détachés par la virgule en fin de vers qui fait correspondre pause métrique et pause syntaxique. Le vers 4, *una neblina espesa*, par la rupture établie en fin de vers, donne toute son importance à cette brume, reprise de *sombra*, d'où va surgir avec peine le moi poématique. Alors que le premier *alejandrino* boiteux vient rompre la régularité rythmique, le sentiment paradoxal commence à être créé avec le nom inexistant du parfum qui cependant résonne : *aunque suene en mi oído*.

Les quatre derniers vers du poème explicitent alors ce que les premiers avaient mis en scène : la contradiction. Le vers 8, un *alejandrino*, est le plus important du poème, puisqu'il introduit une révélation. Ce vers est constitué de deux hémistiches liés par un enjambement interne ; le deuxième hémistiche fait porter le deuxième accent sur *mí*, en finale, ce qui est évidemment le pôle essentiel. Dans le vers, il s'oppose au mot *muro*, premier terme accentué. En effet là réside la contradiction, le sujet, je, en sait moins sur lui-même que le mur, objet inanimé qui garde la mémoire : le moi poématique est « parlé » par le réel qui l'entoure. La conséquence est que la parole est discréditée à travers une inversion totale entre l'animé et l'inanimé.

Le vers 9, un *alejandrino*, développe cette contradiction dans le premier hémistiche où les deux accents (4-6) mettent en valeur les deux pôles : *viví* et *supo* alors que ce qui serait normal serait l'inverse (*lo que vivió, lo supe*). La conclusion est très dévalorisante pour la voix poématique, masque nié par la lumière : nous sommes face au même phénomène d'inversion voix/éléments extérieurs qui trouve son apogée dans le dernier vers : un

tridéasyllabe, constitué de deux fragments (7 et 6 syllabes) qui oppose à nouveau le sujet et l'objet (*me inscribe el alba*), les deux portant les accents du vers (4-6). Le vers se termine par *gris oxyton accentué*, en fermeture du poème.

Identidad intercambiable

de todo cuanto soñé sólo la fuerza permanece	4	(7)8	11	15	
sólo los muros carcomidos en este mayo otoñal	1	4	8	13	16
muertos como el color del cielo el sol bajo la húmeda	1	6	8	10	13 16 20
[sombra de los pinos					
el aroma del musgo traza un arco delante de mis ojos	3	6/1	3	6	10
unos mármoles falsos que el granizo astilla	3	6/	3	5	
las nubes en desorden y un rojo inexplicable	2	6/	2	6	
conocer mi memoria las contradicciones que me	3	6/	5	10	
[producen					
estos signos que escribo objeto de meditación	3	6/	2	8	
bien que de modo informe son espacio donde	1	4	6/1	3	7 10
[aprendo mi vida					
no mi consciencia mi naturaleza el fuego originario	1	4	10/	2	6
(el interior está en el exterior) siendo mi fin	4	6	10/1	4	6
[comienzo					
así el discurso de la historia no redime posee	2	4	8/	3	6
su pasión elabora cuanto mi cuerpo significa	3	6/1	4	8	
este rostro desnudo programando el terror	3	6/	3	6	

Ce poème se présente sans ponctuation et sans majuscules, difficulté supplémentaire pour une compréhension immédiate. Le titre nous annonce un thème récurrent, le plus important sans doute dans l'oeuvre talensienne : la définition du moi et du réel. Nous allons retrouver dans ces vers ce que disait le poème précédent sous une forme beaucoup plus densifiée. Le poème dans son ensemble exprime une certaine confusion apparente où les repères traditionnels sont perdus. Le rythme des vers joue grandement à ce sentiment. En effet, premièrement les 14 vers qui constituent ce poème sont tous supérieurs à 14 syllabes, le plus long en comptant 21. Nous ne sommes en rien dans un contexte doxique puisque aucun mètre n'est immédiatement visible à l'exception de deux *alejandrinos* au sixième et au quatorzième vers.

Cependant une analyse plus détaillée permet de retrouver une régularité métrique à l'intérieur des vers du poème. Si les trois premiers sont en eux-mêmes des vers non-doxiques

(c'est-à-dire non répertoriés par la métrique), tous les suivants sont composés de mètres cachés. Cela est particulièrement visible dans l'amorce des vers 4 à 9 qui à chaque fois est un heptasyllabe. Le début de ces six vers marque ainsi la lecture d'une régularité métrique caché qui incite le lecteur à être plus attentif au rythme interne du poème. C'est ainsi que se révèle un ensemble de vers tout à fait doxiques (9 heptasyllabes, 3 ennéasyllabes, 5 hendécasyllabes, deux *alejandrinos*) qui construisent alors une *silva* moderniste très régulière. D'un point de vue rythmique, nous voyons alors l'organisation du poème qui depuis une apparence non doxique procède à un glissement vers une structure métrique plus traditionnelle.

Les premiers vers installent la situation de la méditation autour du paysage constituant le premier paradoxe : un mai automnal. Le champ lexical négatif est important *carcomidos ; muertos ; bajo ; húmeda sombra ; musgo ; falsos ; desorden*. Cette description entraîne un retour sur soi exprimé par le verbe *soñé*. Le souvenir convoque la mémoire et surviennent les contradictions qui apparaissaient dans le poème précédent. Nous sommes au coeur du thème et du poème, au vers 7 : le moi naît des contradictions, et les deux vers 8 et 9 énoncent le paradoxe principal qui forme le corps du poème : *estos signos que escribo /...son espacio donde aprendo mi vida*, repris par le vers 13 : *su pasión elabora cuanto mi cuerpo significa*. L'inversion fondamentale sujet écrivant et objet écrit est énoncée à la fin du poème.

L'absence de ponctuation rend parfois la lecture flottante car il faut décider de la syntaxe. Nous relevons de nombreuses juxtapositions : v. 3 *muertos como el calor del cielo // el sol bajo la húmeda sombra de los pinos*, au vers 7 *conocer mi memoria // las contradicciones que me reproducen*, ou encore au vers 8 : *estos signos que escribo // objeto de meditación*. Cette imprécision syntaxique amène à pouvoir analyser le dixième vers du poème sous deux angles différents. Dans un premier temps nous pouvons y voir l'association d'un hendécasyllabe (*no mi consciencia mi naturaleza*) et d'un heptasyllabe (*el fuego originario*). Dans ce cas, la structure de la *silva* est respectée. Mais nous pouvons aussi le diviser en une série de trois ensembles rythmiques de 4 syllabes (*no mi consciencia*), 5 syllabes (*mi naturaleza*) puis 6 syllabes (*el fuego originario*) créant alors une cadence interne majeure⁵⁹⁷. Ce rallongement des vers ralentit le rythme comme si le lecteur participait lui aussi à la méditation.

Les derniers vers enfin explicitent le paradoxe de l'identité : le vers 11, par la juxtaposition de deux propositions paradoxales (un hendécasyllabe entre parenthèses puis un heptasyllabe) établit une équivalence entre elles, tandis que le vers 13 est une variante de

⁵⁹⁷ Nous retrouvons encore le procédé rythmique non-doxique d'ajouter (ou d'enlever) une syllabe à chaque unité métrique. Voir les exemples déjà cités *infra* pp. 279-280 et p. 286.

cuanto ignoro de mí, le moi devenant concrétisé par le corps. Le résultat, c'est-à-dire la signification, est alors exprimé de façon très forte dans l'*alejandrino* final : le parallèle rythmique de deux hémistiches (3 – 6) traduit le mouvement qui mène du corps découvert au sentiment que cela induit par le dernier mot oxyton qui clôt la méditation : *el terror*.

Nous avons vu deux formes très différentes d'écriture pour parler du paradoxe existentiel du moi poématique, face à l'acte d'écrire. Le deuxième poème est composé de vers qui sont des sommes de mètres et qui ici brouillent la distinction entre confusion et régularité métrique. La démarche est cependant identique dans les deux cas, l'écriture semble naître de la mémoire d'un temps et d'un lieu qui provoque le doute de l'existence de soi. Ce doute ontologique est le cœur du poème, qui se termine par une explicitation de la sensation. Cette réflexion sur le moi poématique constitue la majorité des poèmes qui se consacrent tout entiers à ce paradoxe. Or, à chaque fois, la confusion accompagne ces réflexions, tout comme un rythme qui lui-même ne propose pas véritablement d'harmonie, de repères stables tout en étant parcouru de la présence plus ou moins visible d'une métrique doxique.

5. Rythme et canon métrique

Lors des précédentes sections, nous avons étudié le rythme à partir de son insertion dans les poèmes, c'est-à-dire d'un point de vue uniquement interne et en dehors de toute dimension historique. Or, le rythme, et plus particulièrement la métrique, a reçu au cours des différentes périodes historiques littéraires des charges de signification particulière. Il existe donc un héritage signifiant inscrit dans les formes métriques traditionnelles qui accompagne et double la seule signification de l'alliance de la syntaxe, du sémantisme et des effets poétiques momentanés. Cet héritage correspond au canon formel poétique, aux formes fixes des vers ou des séries de vers, qui orientent *a priori* la lecture vers une réception qui n'est plus neutre. Si donc la section précédente se proposait d'étudier le rythme dans le contexte interne au texte dans une vision synchronique, nous proposons à présent une analyse du contexte externe du rythme dans une vision diachronique.

5.1. Les vers

5.1.1. Signifiante de l'*alejandrino*

L'*alejandrino* s'accompagne d'une signifiante historique bien connue : il donne la sentence d'une vérité dans une certaine solennité. Lointain écho de sa dimension savante médiévale, ce mètre peut continuer d'être le lieu de l'affirmation de lois universelles, ou se voulant telle. Or, cette orientation semble correspondre à l'énoncé type du paradoxe : une formulation brève qui se suffit à elle-même et qui donne l'affirmation d'un état perçu, c'est-à-dire une vérité. Si nous avons déjà relevé la présence importante de l'*alejandrino* dans les propositions paradoxales, nous pouvons nous demander s'il y a une corrélation entre eux sur ce point.

La réponse à la question est double : certains usages de l'*alejandrino* reproduisent sa force de sentence traditionnelle, mais d'autres cas ne le font pas. Nous avons remarqué une tendance au début de la production poétique de Jenaro Talens à suivre avec plus de facilité l'héritage véhiculé par l'*alejandrino*, puis une prise de distance postérieure dans la deuxième partie de ses écrits.

Lorsque la tradition de l'*alejandrino* est respectée, il est remarquable que la proposition paradoxale soit énoncée dans le seul espace des 14 syllabes, formant de ce fait une unité forte entre le mètre et le paradoxe, clairement visible au sein du poème. Un exemple type est le vers de fermeture de *Tesis contradictorias (I)* que nous avons déjà cité auparavant :

El caos, que resume la sola perfección⁵⁹⁸
2 6 / 2 6

Nous voyons à quel point le paradoxe consiste en une affirmation qui veut établir une vérité forte, ce qui correspond à l'usage de l'*alejandrino* dans la tradition métrique. Ce type de vérité générale et supérieure se répète ailleurs souvent à travers l'usage du verbe *ser* comme dans cet *alejandrino* extrait de *La Carcoma* :

(pues la vida es deseo y no significado)⁵⁹⁹
3 6 / 2 6

⁵⁹⁸ CS, p. 148.

⁵⁹⁹ CS, p. 218.

L'*alejandrino* apparaît entre parenthèses car il s'agit d'une sorte de réflexion personnelle que la voix poématique se fait à elle-même dans le cours du poème. Il s'agit bien d'une considération générale niant toute signification à la vie qui se résume *in fine* au seul désir, ce que la doxa ne reconnaît pas.

Au-delà de ces emplois peu originaux – comprenons, qui ne s'écartent pas de la tradition grâce à une dimension personnelle véritable – la période de plus grande maturité de Jenaro Talens développe des usages qui s'écartent de ce schéma. Ainsi par exemple, une modification apportée à la tradition de l'*alejandrino* est que le vers seul ne suffit plus nécessairement à énoncer la proposition paradoxale :

Esa mirada que no tiene dueño	4	8	10	
me señala desde un espacio sin color,	3	8		12
en un lugar donde no estoy,	4	(7)	8	
aunque sé que mi voz, tierra y agua,	3	6 / 1	3	6
[resbala				
sobre una niñez que se dispersa, hecha	1	5	(9)	10 12 15
[añicos, sin mí. ⁶⁰⁰				

Ces cinq vers de *Monólogo de Peter Pan (III)* qui développent à nouveau le paradoxe du moi sont respectivement un hendécasyllabe, un tridécasyllabe, un ennécasyllabe, un *alejandrino* puis un vers de seize syllabes. Nous voyons à quel point le paradoxe se diffuse à travers les cinq vers d'une manière régulière, ce qui n'engage pas à faire de l'un d'eux un moment particulier. Cela inviterait même à voir dans l'alternance de mètres traditionnels et non traditionnels comme un aplanissement de leur différence : l'*alejandrino* n'est alors pas plus l'apanage d'un discours noble et savant, tout comme le tridécasyllabe n'est pas nécessairement un mètre inexistant aux yeux du canon métrique. Nous sommes ainsi dans une forme d'écriture qui se libère du carcan traditionnel pour pouvoir laisser s'exprimer librement le rythme naturel de l'énonciation.

⁶⁰⁰ LA, p. 87.

5.1.2. Signifiante de l'hendécasyllabe

L'hendécasyllabe est l'un des mètres les plus importants de la tradition poétique espagnole. Si ce vers ne véhicule pas véritablement une thématique particulière, en revanche il renvoie à un registre savant, à la *poesía culta*. En cela, un peu à la manière de l'*alejandrino*, il s'accompagne d'une certaine connotation de prestige qui implique une certaine autorité : l'énonciation de l'hendécasyllabe est celle du savant. D'un point de vue rythmique, l'accent de la sixième syllabe est celui qui accompagne cette connotation d'autorité en donnant à cette place centrale du mètre une fonction d'articulation dans la réflexion ou l'affirmation du poète.

Sur l'ensemble des très nombreux hendécasyllabes des poèmes de Jenaro Talens, certains vont respecter la perspective traditionnelle, doxique, quand d'autres vont au contraire la dévoyer. Ainsi par exemple nous retrouvons la sixième syllabe au centre de l'articulation paradoxale comme dans ce vers de *Notas para un esbozo de obertura* :

y hasta el dolor se vuelve comprensible⁶⁰¹
 4 6 10

L'accent sur *vuelve*, à la sixième syllabe, sépare en effet de façon tout à fait traditionnelle les deux pôles du paradoxe, à savoir la douleur et son acceptation⁶⁰². Par ailleurs, cet hendécasyllabe se situe à la fermeture de la première partie du poème et joue le rôle de conclusion générale et théorique de ce qui précède. En cela il correspond aussi à l'image doxique de l'hendécasyllabe dans sa valeur d'avis d'autorité théorique.

Bien que l'écriture talensienne soit principalement basée sur des vers libres, nous pouvons lire régulièrement des mètres écrits en série. Ces quatre vers finaux de *Vértigo del desplazamiento* en sont un exemple :

el musgo insiste como ciervo inmóvil
 2 4 8 10
como un coro de piedras sin sonido
 3 6 10
donde el fuego perdura y ya no es fuego
 3 6 8 (9) 10
sólo la mera costumbre de permanecer⁶⁰³

⁶⁰¹ CS, p. 153.

⁶⁰² Nous fondons le paradoxe par rapport à la doxa contemporaine où la douleur n'a pas de justification. Ce n'est pas le cas de la doxa chrétienne par exemple qui donne un sens et une justification à la douleur.

⁶⁰³ LA, p. 267.

Voici donc trois hendécasyllabes suivis d'un vers de quatorze syllabes qui construisent le paradoxe temporel de la persistance. Le schéma accentuel des deux premiers mètres est tout à fait doxique : 2 – 4 – 8- 10 ; 3 – 6 – 10. Le troisième hendécasyllabe en 3 – 6 – 8 – (9) – 10 commence à ne plus respecter à la lettre le canon métrique et fonctionne comme une transition au dernier vers qui n'est pas un *alejandrino* malgré ses quatorze syllabes⁶⁰⁴. Le dernier vers exprime le paradoxe est l'article lui aussi autour de la sixième syllabe qui sépare l'idée de persistance et d'absence entre le début et la fin de la proposition.

En revanche, si les hendécasyllabes peuvent être utilisés de façon traditionnelle, ils peuvent aussi briser le carcan doxique historique pour accompagner la dimension paradoxale de la proposition. Le poème *Maisonneuve* en donne un exemple explicite :

Lejos del aire donde fui, tendido
junto a la sombra, toco mi espesor,
un cuerpo ajeno que respira, que
2 4 8 10
me da nombre y volumen, no soy yo⁶⁰⁵
(2) 3 6 8 (9) 10

Si comme précédemment, les deux premiers hendécasyllabes de cette série proposent un rythme et une organisation plutôt traditionnels (avec des accents sur 4-8-10 et 4-6-10), les deux suivants par contre ne respectent plus les conventions métriques. En effet le troisième, accentué sur 2-4-8-10, reproduit le schéma accentuel de l'hendécasyllabe saphique, mais au prix d'un enjambement très abrupt de la conjonction de subordination qui, repoussée en bout de vers et séparé par une pause forte (la virgule) oblige à le considérer comme tonique et provoque une suite de pauses (syntaxique et métrique) source de grande tension. L'ensemble de ces écarts de la norme métrique amène à faire de cet hendécasyllabe un vers non-doxique.

Le quatrième hendécasyllabe quant à lui ne respecte pas un schéma accentuel traditionnel. En effet malgré deux premiers accents réguliers sur la troisième et la sixième syllabe, la fin du vers voit s'accumuler trois monosyllabes toniques. Cependant notre choix métrique oblige dans un mouvement inverse au cas précédent à considérer le verbe *soy*

⁶⁰⁴ Le schéma accentuel du dernier vers va en effet à l'encontre du mètre traditionnel puisque malgré les quatorze syllabes ce n'est pas un *alejandrino* en ce qu'il n'est pas composé de deux heptasyllabes. Après les trois hendécasyllabes si réguliers et proches de la doxa métrique, nous pouvons voir dans ce dernier vers comme une frustration de l'horizon d'attente du lecteur qui s'attendrait à lire un autre hendécasyllabe. Cela correspond à la frustration du rythme que nous avons étudiée un peu avant.

⁶⁰⁵ *LA*, p. 19.

comme un simple accent secondaire. Par ailleurs, ces trois termes monosyllabiques en fin de vers brisent l'élan du vers et bloquent la cadence majeure qui serait attendue.

Comme avec l'*alejandrino*, les emplois de l'hendécasyllabe peuvent suivre ou non la convention. Parfois utilisés de façon doxique, parfois de façon non-doxique, les mètres servent alors soit à insister sur la dimension paradoxale de la proposition, soit à toujours percevoir la présence inévitable de la doxa. Mais une erreur serait certainement d'opposer les deux niveaux en ce qu'ils se construisent l'un avec l'autre : la présence continue de rythme doxique et non-doxique invite le lecteur à ne plus fonctionner de façon exclusive mais inclusive. Le rythme est le rythme et il contient aussi la métrique. Le poids de signification issu de l'histoire est une réalité qu'il ne peut nier, et qui au contraire peut être créateur de nombreux effets dans l'expression paradoxale.

5.2. Les formes

5.2.1. La *silva*

Du point de vue de l'organisation rythmique, la très grande présence d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes d'abord (d'autant plus que les *alejandrinos* sont des composés d'heptasyllabes), d'ennéasyllabes ensuite, renvoie le lecteur vers la forme de la *silva*. Or, la *silva* noue à nos yeux d'étroites relations avec le paradoxe tel que nous l'entendons. En effet, comme son étymologie l'indique, la *silva* est une forme poétique associant librement hendécasyllabes et heptasyllabes qui, si l'on suit la doxa métrique, traduit l'organisation de la forêt. La *silva* est donc le contraire de l'ordre, de l'organisé, de la raison. Elle est le lieu de la confusion, de l'obscurité, sans que pour autant le désordre devienne chaos néanmoins. Nous voyons à quel point la *silva* se rapproche des propositions paradoxales talensiennes. La dimension doxique de cette forme poétique est d'autant plus forte, que les poèmes ne se constituent véritablement que de fragments de *silva*, frustrant de ce fait l'horizon d'attente créé. En somme, de même que nous avons des mètres boiteux, les poèmes talensiens nous proposent aussi des « *silvas* boiteuses ».

D'une manière générale nous retrouvons la *silva* dans chacun des moments de l'écriture talensienne : depuis la présence de fragments sur deux ou trois vers, jusqu'à la forme clairement visible d'alternance des deux mètres, en passant par une présence plus discrète dans la prose, dans les mètres cachés.

Un premier exemple frappant de *silva* ouvre *Monólogo de Peter Pan (II)* :

El tiempo y el espacio	2	6		
- ¿son historia o error ? –	1	3	6	
existen sólo porque existes tú,	2	4	8	10
quiero decir, porque tu mundo existe.	1	4	8	10
No hay espacio ni tiempo	1	3	6	
fuera del límite de tu universo. Mírame.	1	4		10 [12
En tus ojos el aire está dormido.		3	6	8 10
Ver es cesar. Hubo un sol, sé que aún	(1)2	(4)5	(7)8	(9)10 [11
[brilla				
y un calor que no quema		3	6	
llega ahora hasta mí,	1	3	6	
cono de luz pasada (...) ⁶⁰⁶	1	4	6	

Dans ce fragment, la voix poématique passe de paradoxe en paradoxe sans que le lecteur puisse *a priori* percevoir une organisation à la base d'un système : outre la remise en doute du temps et de l'espace par l'incise, la définition du toi, de la vue jalonnent le discours de la voix comme autant d'éléments qui constituent le monde dans lequel il évolue. Nous voyons clairement la *silva* puisque tous les vers sont des heptasyllabes ou des hendécasyllabes. Seul le cinquième vers vient rompre la structure de la forme traditionnelle, frustrant de ce fait l'horizon d'attente du lecteur. En effet, alors que le début de ce vers est un hendécasyllabe tout à fait doxique qui correspond à une phrase syntaxique (créant de ce fait une stabilité rythmique), la fin du vers apparaît comme un élément inattendu et déplacé. L'impératif *mírame* oblige à rajouter un accent au vers, destabilisant d'autant plus la métrique qu'il est proparoxyton. Nous retrouvons le même schéma avec le huitième vers : l'accent sur *aún* fait ressentir un hendécasyllabe (avec d'autant plus de force que le contexte l'y incite), mais le verbe *brilla* déçoit cette horizon d'attente en rajoutant une dernière syllabe inattendue. Remarquons aussi que l'énonciation du paradoxe de ce vers s'accompagne d'un schéma accentuel absolument non-doxique : la moitié des syllabes toniques se voit suivie immédiatement d'une autre syllabe accentuée (ce qui oblige à en faire un accent secondaire) créant alors un rythme bancal incessant. L'analyse rythmique de cet extrait montre ainsi non seulement les rapports entre la propositions paradoxales et le rythme, mais aussi la dimension paradoxale du rythme en lui-même.

⁶⁰⁶ LA, p . 85.

Un fragment de *silva* se laisse apercevoir dans la deuxième partie du poème *Identidad intercambiable* :

conocer mi memoria las contradicciones que me [reproducen	3	6/	5	11
estos signos que escribo objeto de meditación	3	6/ 2	8	
bien que de modo informe son espacio donde aprendo [mi vida	4	6 8	10/ 3	6
no mi consciencia mi naturaleza el fuego originario	1	4	10/ 2	6
(el interior está en el exterior) siendo mi fin comienzo	4	6	10/1	4 6
así el discurso de la historia no redime posee	4	8/ 1	3	6
su pasión elabora cuanto mi cuerpo significa	3	6/ 4	8	
este rostro desnudo programando terror. ⁶⁰⁷	3	6/ 3	6	

Là encore la voix poématique enchaîne les paradoxes dans un discours parfois difficile à bien comprendre, voire obscur : après avoir inversé la relation entre réel et fiction sur la connaissance de soi (c'est la fiction des livres qui lui permet de se connaître et non l'inverse comme le voudrait la doxa), le moi poématique continue en affirmant les contradictions de l'intérieur/extérieur et de la fin/début, pour finir par la difficile relation qu'il entretient avec son corps et plus particulièrement son visage, socle de l'identité doxique. Hormis le dernier vers qui est un *alejandrino*, tous les autres n'appartiennent pas à la tradition métrique puisqu'ils dépassent tous les 15 syllabes. Cependant tous les vers sont en fait des composés qui hébergent une *silva* cachée (à l'exception de la deuxième partie du premier vers qui est un dodecasyllabe). Nous pourrions la dévoiler en modifiant la mise en page de cette façon :

conocer mi memoria
las contradicciones que me reproducen
estos signos que escribo
objeto de meditación
bien que de modo informe son espacio
donde aprendo mi vida
no mi consciencia mi naturaleza
el fuego originario
(el interior está en el exterior)
siendo mi fin comienzo
así el discurso de la historia
no redime posee
su pasión elabora
cuanto mi cuerpo significa
este rostro desnudo programando terror

⁶⁰⁷ CS, p. 203.

Le rapprochement entre la désorganisation mais aussi la liberté de la *silva* cachée et le discours de la voix poématique permet alors d'ajouter à la signifiante du texte le poids que la tradition véhicule.

Le même procédé peut être perçu dans les poèmes en prose, et particulièrement dans *Final del laberinto* que nous avons étudié et dont le titre renvoie en écho à la dimension de perte de repère propre à la *silva*. Nous pourrions en effet réécrire le début et la fin du texte en mettant au jour les hendécasyllabes et les heptasyllabes :

(...)
estas palabras irreconocibles
que un náufrago pronuncia como suyas
aun ignorando a quién
o quiénes pertenecen.
Estériles esbozos
para una teoría
de la resurrección.
El centro es la unidad,
pero también el punto de partida
(...)
Romper lo frágil y sus espirales
La libertad de conocer los límites :
centro no ya, ni círculo,
sino la realidad
ahora inevitable.

Nous ne reviendrons pas sur l'explication du texte. Remarquons simplement que la présence de la *silva* se fait ressentir avec d'autant plus de force que le terme *náufrago* est une claire référence à la plus célèbre *silva* des *Soledades* de Góngora.

Sur ce point et malgré l'utilisation des ennéasyllabes et des *alejandrinos* nous retrouvons régulièrement chez Jenaro Talens des *silvas* modernistes très proches de Machado où le sentiment de solitude est central⁶⁰⁸. Ces quatre vers de *Cinco maneras de acabar agosto* en donnent un aperçu :

Reconocerme o comprender.

4 8

⁶⁰⁸ Nous pouvons penser par exemple à ce fragment de *Orillas de Duero* : « ¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía ! / ¡Castilla, tus decrepitas ciudades / ¡La agria melancolía / que puebla tus sombrías soledades ! / ¡Castilla varonil, adusta tierra, / Castilla del desdén contra la suerte, / Castilla del dolor y de la guerra, / tierra inmortal, tierra de la muerte ! »

24 de agosto, y estoy solo.	3	6	(9)	10
Preciso, sin embargo, alguien	2	6/1	4	6
[conmigo, aquí, a mi lado, diciéndolo, estás solo. ⁶⁰⁹	3	6	(9)	10

Néanmoins, dans ce paradoxe du moi il ne s'agit plus tant d'affirmer la solitude d'un point de vue traditionnel, doxique, que d'en faire un paradoxe, que de constater une dissociation essentielle qui laisse place à un sentiment de perplexité. Pour ce faire le rythme joue ici un double rôle. Premièrement à travers la forme connotée de la *silva* associée à la thématique de la solitude si visible par la répétition à la rime du terme *solo*. Le lecteur averti saura immédiatement le reconnaître et pourra atteindre tout le surplus de signifiante issu du poids historique de cette forme. Mais dans le même temps la proposition paradoxale en elle-même, le troisième vers de cet extrait, est un *alejandrino*, qui, lui, pervertit le schéma traditionnel. Ainsi, malgré l'enchaînement de mètres réguliers (ennéasyllabe, hendécasyllabe, *alejandrino*, hendécasyllabe), nous ne retrouvons plus le rythme régulier et souple de l'affirmation traditionnelle de l'*alejandrino*. La noblesse est remplacée par un rythme haché, entrecoupé, dont le troisième vers est très représentatif : non seulement les deux hémistiches n'ont pas la même période accentuelle (2-6 et 1-4-6), mais surtout cet *alejandrino* se construit à partir d'une suite de mots sans connexion entre eux que séparent des virgules. D'un premier élément à 3 syllabes (*preciso*) nous passons à un autre à 4 syllabes (*sin embargo*), puis à une troisième à 5 syllabes (*alguien conmigo*) pour finir brusquement sur les deux syllabes de *aquí*. Le dernier terme oxyton vient alors déstructurer totalement un rythme qui n'était déjà guère structuré. Nous voyons alors comment la signifiante véhiculée par la métrique peut participer de façon nuancée et originale à la construction de la signifiante paradoxale.

5.2.2. Le sonnet

De toute évidence, la doxa voit dans le sonnet le prototype du poème. Sa forme fixe en deux quatrains et deux tercets est immédiatement reconnaissable à l'œil s'il est séparé en strophes, et cette image si forte est devenue pour le plus grand nombre une métonymie même du poème. De ce fait, l'image du sonnet véhicule une connotation si forte que la forme s'impose immédiatement au lecteur. Cet horizon d'attente si prégnant amène J. Roubaud à dire que « tous les sonnets, en un sens, sont les mêmes », et même qu'au-delà, tout poème

⁶⁰⁹ LA, p. 69.

composé de quatorze vers renvoie à cette image du sonnet⁶¹⁰. Outre les quatorze vers constitutifs du sonnet, l'autre élément fondamental lié à sa structure est la charnière entre le huitième et le neuvième vers qui doit montrer une rupture entre les quatrains et les tercets. La charge de signifiante historique issue du poids de la tradition métrique est donc ici très lourde.

La présence du sonnet chez Jenaro Talens est plutôt rare. Nous avons en effet compté un total de 16 poèmes à quatorze vers dont 9 seulement contiennent au moins une proposition paradoxale. Si parmi ces textes deux reproduisent une forme très doxique du sonnet, la plupart n'en sont proche que par leur nombre de vers⁶¹¹.

Parmi les poèmes à quatorze vers contenant des propositions paradoxales certains les situent particulièrement entre le huitième et le neuvième vers. C'est le cas du poème *Ai no tan* :

Es, tan amarillo el frío de diciembre.	1	5	7	11
Tú, oscuridad de la que yo descendo,	1	4	8	10
ilumíname ahora en la penumbra,	3	6	10	
en estos largos corredores que no son la tiniebla	4	8/	(2)3	6
sino la cara oculta de la desazón.	4	6/	5	
He abierto la ventana. Tu silencio ardía.	2	6/	3	5
No recuerdo otro sol. Hubo una lámpara	1	3	(6)7	10
con la mecha encendida sobre el aparador. Estoy	3	6/1	6 / 2	
hablando de unas flores que no tienen perfume,	2	6/	(2)3	6
en un cuarto pequeño donde no cupo olvido	3	6/1	(3)4	6
porque no hay cuarto, ni perfume, sólo	(3)4	8	10	
estas pocas palabras que dibujo en la noche,	3	6/	3	6
como quien busca un límite : tu cuerpo,	(3)4	6	10	
no privilegios, ni serenidad. ⁶¹²	1	4	10	

Outre l'association paradoxale de l'ombre et la lumière des vers 2 et 3, la charnière entre le vers 8 et 9 structure clairement le poème, tant d'un point de vue thématique que rythmique. En effet l'enjambement entre les deux vers montre la tension accompagnant le passage de l'affirmation (la présence d'une chambre, de fleurs, de parfum) à la négation de la même affirmation (*no hay cuarto, ni perfume*). Cette négation d'un élément par lui-même si récurrente chez Jenaro Talens se doit ici à la perte de réel liée au langage. Or dans ce passage

⁶¹⁰Roubaud note « c'est bien la notion trivialisée de sonnet comme simple quatorzain », *Mezura*, n° 30, publications Langues 'O, INALCO, *Cahiers de poétique comparée*, 1995, p. 31. Remarquons aussi que Roubaud fait la même remarque sur l'alexandrin : « on peut dire la même chose d'un type de vers, l'alexandrin par exemple, ou le vers iambique anglais. Tel est le sens de l'expression 'Vieillesse d'Alexandre' ».

⁶¹¹ Si *Fabulación sobre fondo de espejo* (CS, p. 59) est un sonnet à la forme doxique (quatorze hendécasyllabes en ABBA ABBA CDE CDE) tout en développant une perspective thématique non-doxique, la première partie de *Recuento* (LA, p. 276) en revanche ne tisse aucun lien particulier avec les sonnets mis à part les quatorze vers.

⁶¹² LA, p. 119.

d'un état à l'autre, la tension paradoxale entre les deux s'exprime justement à partir de la fin du huitième vers.

D'un point de vue rythmique, la transition de la charnière se construit sur un effet rythmique très fort. Après un début d'un dodecasyllabe et de deux hendécasyllabes proposant un rythme de plus en plus doxique (le troisième hendécasyllabe est un mélodique très stable), le vers suivant se compose de deux mètres cachés (un ennécasyllabe et un heptasyllabe), puis deux *alejandrinos* boiteux s'enchaînent. Bien qu'étant en soi un hendécasyllabe, la phrase constituant le début du vers forme un heptasyllabe très stable terminé par un oxyton comme souvent dans les poèmes talensiens : *no recuerdo otro sol*. Cependant la seconde moitié du vers vient modifier cette structure pour créer un hendécasyllabe à la structure accentuelle non-doxique⁶¹³. En suivant le même schéma, le huitième vers commence par construire un *alejandrino* (*con la mecha encendida sobre el aparador*) mais le verbe en fin de vers brise la stabilité métrique et rythmique avec l'enjambement très abrupt qu'il provoque. La suite du poème se structure alors de façon plus doxique avec une combinaison d'hendécasyllabes et d'*alejandrinos*. Remarquons enfin que dans ce poème, les propositions paradoxales sont énoncées au sein de vers doxiques comme si le constat de la confusion et de l'absence de sérénité étaient la norme.

Parmi ces échos de sonnet, *Identidad intercambiable* que nous avons étudié précédemment est un autre exemple représentatif : bien que ce poème de quatorze vers ne s'organise pas en deux quatrains et deux tercets, non seulement la charnière entre les vers 8 et 9 est présente, mais le dernier vers, *este rostro desnudo programando el terror*, fait écho au sonnet traditionnel : ce dernier *alejandrino* clôt le poème de façon très forte sur une affirmation existentielle, véritable conclusion et synthèse de tout ce qui précède.

Au-delà des points communs et des écarts, ces poèmes de quatorze vers font toujours ressentir la présence fantomatique du sonnet et de sa charge signifiante historique. De la même façon que la doxa est toujours présente dans le paradoxe, nous pouvons recevoir l'héritage métrique et formel propre à la poésie hispanique pendant la lecture des poèmes talensiens. Toutefois, à l'inverse de la *silva*, le faible nombre de poèmes à quatorze vers d'une part, et le peu de respect de la charnière sur le huitième et neuvième vers d'autre part n'invitent pas à faire du sonnet une forme centrale chez Jenaro Talens. Cette différence entre sonnet et

⁶¹³ Nous considérons ici *sol* comme semi-atone suivant la règle fixée dans l'introduction de cette étude de rythme. Avec ce vers, nous en montrons cependant une limite : parce qu'il est la sixième syllabe (fondamentale en métrique), parce qu'il est monosyllabique et parce qu'il est suivi d'un point (soit une pause syntaxique très forte), nous pourrions le considérer comme tonique.

silva nous semble rejoindre l'importance du paradoxe dans la poésie talensienne. Si la *silva* véhicule une signifiante liée à la confusion, à la perte de repères (ce que nous avons rapproché de l'effet paradoxal), le sonnet par contre est ressenti comme la forme la plus stricte. Cette fixité du sonnet, nous la rapprochons de la doxa qui veut faire du poème une forme fondée sur des structures établies par une norme. Dans le processus paradoxal que nous analysons, la différence d'importance donnée au sonnet et à la *silva* nous semble correspondre au rejet de la doxa issu du constat paradoxal.

6. Le rythme paradoxal

L'usage du rythme dans les propositions paradoxales joue plusieurs rôles. Le premier est assez simple et rejoint la fonction des effets de spatialisation : le rythme peut servir à répéter de façon redondante la contradiction exprimée dans la proposition en mettant en relief les relations entre les pôles grâce aux jeux des accents, des parallélismes métriques. En ce sens, le rythme donne une plus grande profondeur à la signifiante des paradoxes. Un autre emploi du rythme consiste à insister sur la relation qu'entretient la proposition paradoxale avec le reste du poème : soit il va l'isoler au sein d'une structure particulière qui le différencie de son contexte, soit au contraire il va participer grandement à son intégration dans le corps du texte. Mais ces deux usages ne couvrent qu'une partie de la dimension paradoxale du rythme.

Car le rythme talensien se rapproche du paradoxe en dehors des seules implications dans les propositions paradoxales. Si nous revenons à la définition étymologique du paradoxe, nous pouvons établir la vision doxique du rythme dans le langage : il y a d'une part la prose rythmée par ses unités syntaxiques qu'indique la ponctuation. Il y a ensuite la poésie que définit la métrique. Or, le rythme des poèmes de Jenaro Talens vient bousculer cette répartition simpliste.

Le premier moment du rejet de la doxa du rythme se fait par l'affirmation des niveaux rythmiques qui ne s'excluent pas mais cohabitent continuellement. Puisqu'en effet le rythme n'est pas la métrique et que nous pouvons avoir un vers physique qui n'est pas un mètre reconnu par la convention, l'opposition vers/prose ne se fait pas à partir de la dimension métrique ni rythmique. Sur la base de ce constat, plusieurs niveaux rythmiques peuvent alors se déployer dans les poèmes. Le premier est celui contenu dans le vers physique (il peut s'agir d'un mètre traditionnel ou non), le second est celui de la syntaxe (que l'on rapproche en général de la prose). Mais au-delà de ces deux niveaux, un troisième se définit : il s'agit de

l'existence d'un rythme révélé par la métrique qui ne correspond plus à la mise en page, c'est-à-dire ce que nous avons appelé rythme caché. Se dégagent alors trois niveaux de rythmes : celui du vers, de la syntaxe, et celui du rythme caché. L'ensemble de ces procédés ainsi que l'emploi massif d'enjambements très abrupts mènent au relatif effacement de leurs différences. Nous utilisons le terme 'relatif' car rien n'est absolu, tout est affaire de point de vue momentané, car il n'y a pas de poésie en soi, seuls demeurent les poèmes et leurs rythmes particuliers. Nous avons vu les procédés qui mènent à ne plus séparer en essence les rythmes : l'opposition vers / prose est là mais les vers se font ressentir dans la prose ; les mètres traditionnels côtoient sans cesse des vers que le canon métrique ne reconnaît pas ; la mise en page amène à ne plus savoir clairement si un vers est un heptasyllabe ou l'hémistiche d'un *alejandrino* (brouillant la définition des mètres) ; les vers cachés ne permettent plus de savoir réellement quel rythme suivre et les enjambements si nombreux obligent à des pauses inacceptables pour la syntaxe. Les répartitions et les définitions traditionnelles des niveaux rythmiques sont ainsi éclatées : elles continuent d'être là tout en s'entremêlant, en se superposant. Les frontières entre chaque niveau deviennent floues et un type de rythme s'accompagne en filigrane des autres. L'image du fantôme importante chez Jenaro Talens et qu'étudie Juan Carlos Fernández Serrato⁶¹⁴ est ici tout à fait adaptée : tous les vers sont parcourus par les ombres rythmiques qui font ressentir leur présence sans jamais être véritablement visibles. La raison pourrait être que tous ces niveaux partagent en essence la même nature. Ils ne sont pas en soi séparés, donc séparables : l'un comprend et évoque les autres. Le dogme du canon rythmique n'est plus, la doxa est mise à terre : la distinction traditionnelle entre d'une part le vers comme forme isolée sur une ligne structurée par une certaine accentuation et de l'autre la prose composée d'unités syntaxiques sans régularité métrique est rendue caduque dans les poèmes talensiens. Nous pouvons bien parler de rythme paradoxal.

Mais ce n'est pas la seule dimension paradoxale du rythme talensien : au-delà de la démonstration d'une essence commune rythmique qui se manifeste sous de multiples visages (mètres, tradition, prose, etc.), il y a chez Jenaro Talens un choix qui rejoint la perspective paradoxale : celui de la perte de repère. Que le canon métrique soit brisé amène le lecteur à une perte de repère, à une dimension de confusion toujours plus ou moins présente chez le poète est une chose. Mais l'importance de la *silva*, des enjambements, de la frustration

⁶¹⁴ *Introduction*, in *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2001.

rythmique indique non seulement un état de doute, d'incertitude, mais surtout d'instabilité. La confusion du rythme correspond selon nous à un choix, à un refus d'un rythme stable, rassurant, doxique. Il est la marque du mouvement incertain. Or ce rythme chaotique, si déroutant soit-il pour le lecteur, est celui d'une certaine forme de perfection, car il est celui qui est vécu, expérimenté, et non celui qui est pensé, organisé. Nous retrouvons alors le rythme présocratique récupéré par Benveniste et adopté par Meschonnic, c'est-à-dire un rythme non imposé qui ne provient pas de la simplification dualiste de la philosophie de l'être et du non-être. C'est aussi en cela que le rythme de Jenaro Talens est fondamentalement paradoxal.

III – Les effets de sons

Comme nous le disions en introduction, l'ensemble de la signifiante se construit à partir des deux axes paradigmatique et syntaxique, auxquels il convient d'ajouter celui que nous avons appelé axe poétique, lui-même constitué de trois composantes principales : la signifiante issue de la place des mots dans la chaîne discursive, la signifiante du rythme inhérent à tout discours, celle enfin que nous allons considérer ici, la signifiante produite par les sonorités propres à chaque terme du discours. Nous le voyons, la signifiante de l'axe poétique ne peut s'établir qu'en relation avec les deux autres axes, et c'est parce qu'elle ne renvoie pas directement à une relation stable et définie entre ses éléments constitutifs et une signification particulière (nous ne pouvons pas établir un « dictionnaire » ou une « grammaire » du rythme ou des sonorités à la manière de ce qui existe pour le lexique ou la syntaxe) qu'elle est le lieu principal de l'investissement personnel interprétatif du lecteur. Dans la mesure où l'interprétation revêt une importance capitale en poésie, nous comprendrons à quel point le troisième axe est primordial.

Il serait donc vain de chercher une signifiante sonore *stricto sensu*. Les sons ne signifient pas dans l'absolu, mais participent en plein à la construction globale du sens avec tous les autres éléments du discours. Nier leur apport serait une erreur, tout comme leur attribuer des valeurs de sens absolues et toujours actives⁶¹⁵ : le son [a] ne connote pas plus la colère que la plainte. Si aucune valeur absolue ne peut être donnée aux sons, en revanche ils s'accompagnent toujours d'une connotation relative à chaque sujet assumant ou recevant le

⁶¹⁵ S'il est admis que par exemple les nasales sont perçues comme plus douces que les occlusives sourdes, il ne s'agit là que d'une connotation que le discours n'actualise pas forcément.

discours⁶¹⁶. Nous en voulons pour exemple les célèbres associations rimbaldiennes des voyelles et des couleurs. C'est le sujet inscrit dans un contexte socio historique, nourri par sa culture et ses influences, qui établit une signifiante aux constituants de l'axe poétique. Les sons ne signifient donc pas dans le langage mais dans le discours. Pour le dire autrement, à la différence du lexique, ils ne participent pas au niveau sémiotique mais au niveau sémantique tels que les définit Benvéniste. Le contexte peut donc inciter, à partir d'oppositions ou de répétitions nettes, à établir certaines relations signifiantes.

Nous trouvons plusieurs approches dans les travaux des spécialistes de poétique qui se sont attelés à l'analyse des sons. Meschonnic par exemple propose une étude des « chaînes prosodiques », c'est-à-dire des enchainements récurrents de consonnes et de syllabes qui conduisent à une possibilité de schéma porteur de sens. Jakobson avait quant à lui clairement affirmé la relation entre le son et le sens à travers le principe fondamental d'équivalence. Samuel R. Levin avait repris ce principe pour le corrélérer aux autres constituants du discours en proposant le principe de « couplage » (ou « couplage » en français, « apareamiento » en espagnol)⁶¹⁷. Or cette perspective rejoint sur bien des aspects notre approche personnelle. En effet, la signifiante est globale : c'est par la conjonction du rythme, des sons, de la place des mots, et bien sûr de leurs significations et de leur relation syntaxique que le sens se crée. En somme, c'est l'association d'un effet de son avec un effet de rythme contenus dans un même schéma structurel par exemple qui guide tel ou tel effet de sens par rapport à la structure lexico-syntaxique.

L'étude des sons ne peut donc se séparer absolument ni des autres éléments du discours, ni du sujet assumant le discours, c'est-à-dire dans notre cas le lecteur. La signifiante sonore vient ainsi accompagner les autres sous-niveaux de signifiante. C'est pourquoi, à chaque exemple analysé nous prendrons en compte l'ensemble du discours pour voir l'interaction entre les signifiantes des sons, du lexique, de la syntaxe, etc. Le point de départ

⁶¹⁶ Ivan Fonagy avait cependant établi des associations indépendantes des cultures et langue. Dans son article « Discussion sur l'arbitraire du signe », Sophie Saffi reprend cette perspective en nuancant la réponse à la question « Peut-on définir des relations universelles sons/sens ? » : « La formulation de la question ne dit rien de la nature du sens recherché : ainsi formulée, elle ne tient pas compte de la dynamique du langage qui permet à un lien physico-mental son/sens de se transformer, de cacher ses racines sans les perdre. Dans une optique platement linéaire, la réponse est négative. (...) Mais dans une conception dynamique de l'encodage des signes et des sens, il devient absurde d'associer un phonème (le /i/) à une notion complexe (la petitesse). Le phonème ne peut représenter qu'une notion très simple telle un mouvement ou une position hiérarchique dans un ensemble de phonèmes. Une notion complexe, pour être cernée, décrite, nécessite un ensemble de notions simples combinées entre elles. Elle est représentée non pas par un phonème mais par un mot, un groupe de mots ou une phrase. Selon notre conception dynamique, il semble plausible de trouver des universaux au niveau des premières articulations son/sens, mais pas à un niveau superficiel du langage comme dans les mots. », « Discussion sur l'arbitraire du signe », *Italies, Revue d'études italiennes*, n°9, Université de Provence, 2005.

⁶¹⁷ LEVIN, S. R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid, 1983.

de l'analyse des sons restera dans ce travail la recherche d'unités sonores définies par les effets d'allitérations, d'assonances ou de paronomase. Par la suite c'est la confrontation entre ces unités sonores et les unités paradoxales (c'est-à-dire les propositions paradoxales) qui permettra d'accéder au rôle signifiant du son dans la construction des paradoxes.

Sur cette base, deux positions sont possibles : soit la proposition paradoxale correspond à l'unité sonore – il y a corrélation exacte entre les deux – soit les effets de sons participent à la proposition paradoxale mais s'expriment aussi dans son contexte immédiat. Dans les deux cas, quel est l'effet produit ? Nous avons donc défini deux approches d'analyse, l'une externe et l'autre interne. La première consiste à percevoir la relation entre la proposition paradoxale et le reste du poème qu'impliquent les effets de sons. La seconde ne prend en compte que l'effet sonore au sein de la proposition paradoxale, à savoir principalement le rapport entre les sonorités et les principes d'association, de dissociation et de parallélisme. De manière générale, nous chercherons à définir le lien significatif qu'ajoutent les effets sonores par rapport à ceux déjà existants dans les paradoxes. Mais cette signifiante se heurte à la limite interprétative propre à la nature du matériau sonore : l'objectif n'est pas de donner une signification aux sons, simplement de voir le surplus relationnel entre les termes de la proposition induit par les sons.

Par ailleurs nous savions déjà que, de son propre aveu, Jenaro Talens pouvait partir d'une structure rythmique pour organiser un poème⁶¹⁸. Il serait alors intéressant d'émettre l'hypothèse de la motivation des choix lexicaux par rapport à leur nature sonore : dans quelle mesure peut-on penser que les sonorités d'un mot appellent la répétition des mêmes sons dans le contexte immédiat de la proposition ?

1. Approche externe : phénomènes d'exclusion et d'inclusion

L'approche externe vise donc à donner le rapport entre la proposition paradoxale et le reste du poème impliqué par les effets de sons. Comme nous le disions, deux cas sont possibles selon l'équivalence de l'unité sonore et de l'unité paradoxale. Soit les effets de sons contenus dans la proposition paradoxale se retrouvent aussi dans le contexte immédiat, et alors nous parlerons de paradoxe inclus – c'est-à-dire d'une proposition paradoxale qui est intégrée, reliée au poème ; soit les effets de sons sont limités à la proposition paradoxale, et

⁶¹⁸ Voir *supra* l'introduction à l'étude du rythme p. 255.

nous parlerons alors de paradoxe exclus – c’est-à-dire d’une proposition paradoxale qui est mise en relief dans le texte.

Nous limitons volontairement l’effet de sons au contexte immédiat de la proposition paradoxale pour savoir s’il est inclus ou exclus. En effet, si le début du poème, par exemple, offre un effet phonique particulier, celui-ci ne sera pas perçu en relation avec l’énoncé paradoxal situé trop loin de lui. Car pour qu’un effet sonore soit ressenti par le lecteur, il est indispensable qu’ait lieu une répétition des mêmes sons, des mêmes combinaisons sonores à une distance courte pour qu’elle n’altère pas la mémoire sonore du lecteur.

1.1. Paradoxes inclus

Nous croisons un premier exemple de paradoxe inclus phoniquement dans le reste du poème dans *Ruinas del monasterio* :

(...)
No se precisan tiempo ni lugar : puede sentirse
el temblor de dos labios
besando o pronunciando
su nombre, sin saber.

Sólo el silencio se escucha.
Sólo el mudo dialogar de las sombras cayendo
sobre la casa. Lluvias
han hendido las puertas en un amplio bostezo de oscuridad. (...) ⁶¹⁹

La proposition paradoxale sur le son silencieux s’affirme entre autres, par l’effet sonore issu de l’allitération en [s]⁶²⁰ : *sólo el silencio se escucha*. Mais alors que l’association paradoxale se répète au vers suivant (*mudo dialogar*), l’effet de sons n’invite pas à les réunir alors que dans le même temps il insère la première proposition dans le reste du poème. La nature phonétique des deux propositions paradoxales sémantiquement similaires est en effet très distincte (*sólo el silencio se escucha / el mudo dialogar*). A l’inverse, les sons [s] et [θ] permettent d’établir des liens avec les autres vers, non seulement par l’anaphore en [so] ou [su] des quatre vers entourant la proposition paradoxale, mais aussi par leur récurrence au sein d’autres groupements lexicaux comme *bostezo de oscuridad*. Le son participe donc en plein à l’inclusion du paradoxe dans l’ensemble du poème puisque dans cet exemple il indique même

⁶¹⁹ CS, p. 51.

⁶²⁰ Le système phonologique castillan distingue le [s] du [θ]. Néanmoins dans l’exemple présenté ici, la proximité des deux sons (qui ne diffèrent que par un trait d’articulation, apico-dental pour l’un, interdental pour l’autre) participe pleinement à l’effet sonore.

un rapprochement plus fort avec le contexte qu'avec une autre expression de lui-même, ce qui est en soi relativement paradoxal⁶²¹.

Un deuxième exemple d'inclusion phonique montre les relations plus complexes que peut établir l'énonciation paradoxale au sein des poèmes. Il s'agit de ces vers extraits de *Pensamiento de algo*⁶²² :

pasos en sombra, no soy yo, caminan
de muro a muro y vuelta a comenzar,
miro mis ojos suyos y sus ojos
míos, su voz saliendo de mi boca,
del exterior de un interior no mío,
dice, de nuevo el muro, y abre la ventana
sobre otro muro desde donde
quién.

Ces huit vers qui ferment le poème commencent par l'expression du paradoxe principal talensien, la dissociation essentielle *no soy yo*, développée ensuite par les associations des yeux, de la voix et de l'intérieur/extérieur. Les effets phoniques ont ici plusieurs rôles. Le premier consiste à séparer et définir chacune des propositions paradoxales : *no soy yo* articule une voyelle unique (le [o]) autour du yod pour créer un tout unitaire ; la deuxième proposition paradoxale, *miro mis ojos suyos y sus ojos / míos*, reprend les mêmes éléments phoniques, à savoir le [o] et le yode, mais qui deviennent secondaires car la formulation du paradoxe s'articule principalement autour de la fricative alvéolaire [s] ; l'association suivante, *su voz saliendo de mi boca* est plus faible phoniquement mais joue tout de même sur la parenté entre *voz* et *boca*, les deux termes essentiels de la proposition commencent en effet par le même groupe [bo] accentué ; enfin la dernière proposition paradoxale n'utilise plus le début de mot mais la fin puisque c'est les deux termes se différencient par la première partie : *interior / exterior*.

Nous pouvons d'abord remarquer qu'outre l'unité que donne l'effet de son à chacune des propositions paradoxales, la sonorité permet aussi de les relier entre elles à travers une sorte de glissement phonique que Jakobson appelle chaîne paronomastique : l'écho du [o] et du yod de la première proposition se retrouve dans le paradoxe suivant, le quel est lié avec la

⁶²¹ Remarquons dans le même temps que cet effet phonique d'inclusion de *el silencio se escucha* provoque dans le même temps un effet d'exclusion avec l'autre proposition paradoxale, *el mudo dialogar*, qui est ainsi clairement mis en relief dans le texte.

⁶²² *LA*, p. 55.

troisième par l'ouverture en [s], pour enfin retrouver le même [o] accentué sur les deux dernières propositions. Loin de les isoler, l'effet phonique indique la relation, voire l'interaction qui existe entre chaque partie d'un seul et même paradoxe général. Mais l'effet phonique relie aussi cet ensemble paradoxal avec le reste non paradoxal du poème grâce principalement au phonème nasal bilabial [m]. Non seulement nous le trouvons dans les trois dernières propositions paradoxales (*miro, mis, míos, mi, mío*), mais aussi dans le contexte les précédent et les suivant (*sombra, caminan, comenzar* et *muro* répété à 3 reprises !) De cette saturation d'effets phoniques se crée une globalité dans le poème qui mène à une confusion sonore et ontologique du sujet qui ne distingue plus les limites du paradoxe et du non paradoxal. La série asyntaxique des trois derniers mots *desde donde quién* organisés autour de la symétrie centrale des voyelles toniques ([e-o-e]) et de l'allitération en [d]-[n] pourraient ainsi traduire cette perte de repères fondamentale.

1.2. Paradoxes exclus

Contrairement aux paradoxes inclus, nous nommons donc paradoxes exclus les propositions qui montrent une adéquation entre l'unité paradoxale et l'unité sonore. L'effet principal est de rendre le paradoxe particulièrement visible dans le poème. Cette mise en relief sonore confère alors à la proposition paradoxale un statut tout particulier.

Un premier exemple représentatif est exprimé dans le poème *Mujer en forma de elegía* :

(...) Ardías
sola en medio del frío
que me llevaba a ti, blancor indesciftable
donde no hay antes ni después ni nunca
sino luz, puro espacio
donde el deseo anida sin objeto.⁶²³

Le paradoxe exprimé ici est double : il s'agit d'une part de nier l'existence du passé et du futur, c'est-à-dire d'une temporalité. D'autre part, la correction apportée par *sino luz, puro espacio* réfute la corrélation commune de l'espace et du temps : non seulement le temps est paradoxal en lui-même, mais l'espace peut se définir en dehors du temps. Or la négation du temps paradoxal est clairement mise en relief par une forte allitération en [n] : *donde no hay*

⁶²³ LA, p. 180.

antes ni después ni nunca / sino luz. Le paradoxe le plus visible d'un point de vue sonore est aussi celui qui premièrement est le plus définissable à partir des deux axes traditionnels, et qui ensuite correspond à une unité spatiale et rythmique puisqu'il constitue un hendécasyllabe. Il y a là un couplage de l'ensemble des effets liés aux trois axes qui donnent à cette proposition une consistance et une force particulières.

De manière moins visible, les sonorités viennent aussi indiquer la relation paradoxale entre l'espace et le temps. Alors que la partie la plus importante du paradoxe s'articule autour du [n], le vers suivant qui corrige et complète la première proposition se construit à partir d'un phonème très différent : l'occlusif bilabial sourd [p] particulièrement fort grâce à sa position en apertures de la syllabe accentuée dans *puro espacio*. La très grande distance articulaire entre [n] et [p] peut ainsi répéter la séparation paradoxale entre le temps et l'espace qu'exprime le paradoxe. Remarquons enfin l'implication du rythme dans l'ensemble de cet extrait puisque nous avons un enchaînement de vers réguliers : heptasyllabe, *alejandrino*, hendécasyllabe, heptasyllabe, hendécasyllabe, c'est-à-dire la structure de la *silva* si proche du paradoxe⁶²⁴. Nous voyons encore l'interaction des niveaux de signification : alors que les sonorités proposaient une exclusion du paradoxe, le rythme, lui, semblerait indiquer une inclusion, donnant de ce fait toujours plus de possibilités significatives au texte, plus de profondeur.

Un deuxième cas de paradoxe exclu phoniquement du contexte peut se lire dans le texte *Desde la ventana* :

Yo los miro, apoyado en la ventana
de mi cuarto. De pronto
él ha mirado con visible esfuerzo
hacia un vago horizonte.
Tiene mis mismos ojos y mi misma
boca y el mismo rostro
-borrosamente lo distingo-
y esa misma manera de actuar
de quien se sueña fuerte,
dueño de su destino.

Es ya casi de noche.
Oigo cómo le gritan.
Vamos. A casa. Es tarde.
Y él ha echado

⁶²⁴ Cf. l'étude du rythme dans cette même partie.

a correr. Me miro
desvanecerme al fondo de la calle.⁶²⁵

Nous reproduisons ici toute la seconde partie du poème car le paradoxe d'association du moi et de l'autre de la première strophe se répète sur les deux derniers vers. Dans cette scène où le moi poématique regarde des enfants jouer sous son balcon, le souvenir provoqué par le spectacle vient s'immiscer dans le réel pour donner lieu à une confusion des personnes. Or l'association se construit principalement autour du phonème [m], auquel peuvent se rajouter les voyelles [i] et [o]. L'effet d'exclusion est très clair en ce que la proposition paradoxale forme une unité phoniquement indépendante du reste du poème. Néanmoins, puisque le processus d'association se répète à la fin, nous retrouvons les mêmes sonorités [m] [i] et [o] à la manière d'un écho. Les sons viennent donc distinguer et séparer la proposition paradoxale du reste du poème, tout en le reliant avec la seconde proposition finale. L'effet sonore est alors un élément spécifique de l'association paradoxale par rapport au non paradoxal du poème.

2. Approche interne

Si l'approche externe montrait le lien existant ou non entre la proposition paradoxale et le reste du poème grâce aux effets de sons, l'approche externe pour sa part, cherche à révéler les types de relations que les sonorités supposent entre les différents composants de la proposition paradoxale. Nous choisissons de nous appuyer ici principalement sur la méthode de Jakobson d'abord et de Levin ensuite, principalement par rapport au concept de parallélisme. En effet, dans la mesure où le paradoxe tel que nous le définissons se construit à partir de la dualité, du système logique binaire, les outils des deux poéticiens semblent tout à fait appropriés pour l'étude des sons des propositions paradoxales.

Dans la première partie de ce travail, nous avons vu que les propositions se construisaient à partir de deux pôles contraires ou contradictoires, menant alors aux catégories paradoxales que nous avons définies : association, dissociation, parallélisme. Par ailleurs deux modes relationnels entre les pôles se côtoient sans cesse : la relation paradoxale qui constitue le paradoxe, et la relation doxique (ou commune) qui la constitue de la même façon mais en creux. A travers l'approche interne de l'étude des sons nous cherchons donc si les effets sonores contenus dans la proposition – et plus particulièrement dans les deux pôles –

⁶²⁵ CS, p. 37.

insistent davantage sur la relation paradoxale ou doxique de la proposition. Nous verrons ensuite les différents jeux sonores liés aux pôles du paradoxe.

2.1. La relation phonique doxique

Le premier type de relation induit par les sons que nous présentons est celui qui renvoie à la doxa : lorsque les sons forment une unité autour d'un pôle et l'opposent à l'autre pôle qui constitue une autre unité phonique différente. De cette manière les sonorités insistent sur la relation communément admise des pôles et font contraste avec la relation paradoxale établie par la syntaxe.

Nous en trouvons un premier exemple dans ce vers qui ouvre *Arañas que se apagan en la boca* :

El azul es la luz que yace en el interior de toda oscuridad.⁶²⁶

Le paradoxe est ici celui de l'association entre la lumière et son contraire, l'obscurité. Or les sons proposent l'association traditionnelle des paradigmes de la lumière tout en les dissociant du paradigme contraire de l'obscurité. Dans une première partie du vers - *el azul es la luz* - nous avons une très forte unité phonique (à travers la paronomase) et rythmique puisque cet ensemble phonique et lexico-syntaxique forme un heptasyllabe. A l'autre bout du vers, nous retrouvons une sous-unité rythmique puisque *de toda oscuridad* est aussi un heptasyllabe. En revanche les traits articulatoires des phonèmes de chacun des pôles sont très éloignés : après le groupe des liquides et fricatives alvéolaires ou interdentes associées à la voyelle [u] accentuée (*el azul es la luz*), nous trouvons une série d'occlusives dentales ([t] et [d]) associées à un [a] accentué (*toda oscuridad*). Dans l'entre-deux du vers et des effets phoniques, le *yace* semble agir comme une transition ou une charnière entre les deux pôles : partageant la fricative interdente [θ] avec *luz* et *azul*, le verbe a pour voyelle tonique un [a] comme le mot *oscuridad*. En résumé, dans cette proposition cohabitent la relation paradoxale exprimée par la syntaxe et le rythme (heptasyllabe et mots oxytons) avec le souvenir de la relation doxique impliquée par le sémantisme des termes et le jeu des sons. Nous pouvons lire dans cette ambiguïté le sentiment de malaise qui est à l'origine du paradoxe, à savoir la confrontation de la satisfaction cognitive face à l'insatisfaction expérimentale : le lecteur

⁶²⁶ CS, p. 183.

comprend l'affirmation d'une lumière incluse dans l'obscurité, mais sa doxa empirique se refuse à la concevoir.

Le poème *Julia Traducta (II)* offre un second exemple de l'usage des sons comme rappel de la relation conventionnelle des termes de la proposition paradoxale :

y el cuerpo que te ofrezco es un sonido
vuelto visible al tacto.⁶²⁷

Le processus paradoxal est ici non seulement celui de la synesthésie qui rend l'invisible (*un sonido*) visible et palpable, mais aussi celui du corps paradoxal du moi poématique. Or les effets de sons séparent clairement les différents éléments du paradoxe au sein de petits sous-ensembles phoniques. Le premier – *el cuerpo que te ofrezco* – se caractérise par l'allitération en [k] à laquelle se rajoute l'assonance en [e / o] (avec la rime interne *cuerpo* et *ofrezco*). Vient ensuite une sous-unité définie par la sifflante [s] (*es un sonido*), suivie du groupe *vuelto visible* caractérisé par la répétition des consonnes [b] et [l], avant la fermeture *al tacto* où le [a] s'accompagne de l'occlusive sourde apico-dentale [t] elle-même renforcée par la seconde occlusive sourde [k]. Nous voyons ainsi que les sons séparent le corps, le son invisible, le visible puis le palpable (qui retrouve le [k] du terme *cuerpo* lui-même palpable). L'effet sonore indique les séparations que demande la doxa mais que nie la proposition dans son ensemble.

2.2. La relation phonique paradoxale

De façon inverse aux cas précédents, les effets de sons peuvent aussi renforcer la dimension paradoxale de la proposition à travers une nature sonore identique entre les deux pôles antagonistes. *It takes two to tango* en donne un exemple explicite :

Su mutismo no es muerte, sino el murmullo sordo
de un un corazón que ignora cómo latir, en una primavera
con un sol que no alumbra y estrellas impasibles⁶²⁸

Le paradoxe qui nous occupe est celui du premier vers cité. La proposition se construit autour des deux paradigmes contraires du son et du silence à travers les termes *mutismo* et

⁶²⁷ LA, p. 103.

⁶²⁸ LA, p. 138.

muerte d'une part, et *murmullo* de l'autre. Si la syntaxe commence par nier la relation doxique la plus habituelle (*su mutismo no es muerte*) pour ensuite affirmer le paradoxe (*sino murmullo*), le rythme, lui, fait cohabiter les deux dimensions. En effet, dans la mesure où le vers est un *alejandrino*, il est une unité métrique qui indique l'ensemble de la relation paradoxale, mais il est aussi un indicateur de la relation doxique puisque chacun des pôles est contenu dans un hémistiche, laissant ainsi visible la séparation entre les deux. Le son enfin vient unifier l'ensemble grâce à l'allitération en [m] associée à l'assonance en [u] : l'association paradoxale du son et du silence est donc aussi une association phonique. A travers la signifiante de chacun des traits de l'axe poétique, nous voyons à quel point la dimension doxique et paradoxale s'interpénètrent pour donner au texte toute sa profondeur.

Outre les exemples d'associations sonores facilement perceptibles, les effets de sons peuvent aussi indiquer des associations paradoxales que la syntaxe ne définissait pas *a priori*. De la même façon qu'un rythme caché peut être ressenti et mener à des paradoxes moins visibles, le son peut aussi aider à entrevoir des paradoxes dissimulés. La troisième et dernière partie du poème *Vidas paralelas* contient un exemple de ces paradoxes sonores :

Pero su luz, que en haces paralelos
reproduce el dolor,
funde silencio y música,
el origen y la finalidad
bajo especies confusas de infinito.⁶²⁹

Dans un contexte de perte de repères et de difficultés (*dolor* et *confusas*) cet extrait contient deux associations très visibles : celle si récurrente du son et du silence, puis celle du début et de la fin, de la cause et de l'objectif. Mais cette simplicité lexico-syntaxique s'accompagne d'un jeu plus subtil de l'axe poétique. Premièrement le rythme renvoie aussi à la confusion et à la thématique générale du paradoxe puisque cette série de vers est encore une *silva*. Par ailleurs l'alternance de mots paroxytons, oxytons et proparoxytons à la rime renforcent cette sensation rythmique d'instabilité anti-doxique. Enfin, les effets de sons s'unissent ici aux effets de spatialisation en mettant en relief trois termes qui constituent un nouvel ensemble paradoxal. Effectivement, par leur nature sonore le premier mot du troisième vers et les deux derniers des vers suivants forment une unité : *funde – finalidad – infinito* : la situation en début et fin de vers ainsi que l'allitération en [f] et en [n] associée à l'assonance

⁶²⁹ CS, p. 96.

en [i] font que ces trois termes constituent une nouvelle proposition paradoxale qui associe la thèse de la finalité avec l'antithèse de l'absence de finalité, ce qui est un paradoxe insoluble révélé par l'antinomie kantienne⁶³⁰. Or seuls les éléments constitutifs du troisième axe du langage (et principalement les effets de sons) permettent de le percevoir. Là encore le son à lui seul ne permet pas de donner une signification absolue, mais de concert avec les autres éléments du discours, il permet d'indiquer de nouvelles relations possibles, et donc un surplus de potentialité de signifiante.

2.3. Les effets de sons dus à la répétition d'un terme

Parmi les structures paradoxales talensiennes, la dissociation d'un élément par lui-même est un schéma assez récurrent. Nous retrouvons en effet régulièrement cette tournure d'une affirmation immédiatement niée par la même proposition négative qui provoque une sorte de mise en abyme. Par définition cette répétition des termes induit une répétition des sons, qui n'en est pas moins à la source d'une signifiante sonore. La preuve en est cet extrait du poème *Contactos* :

La luz no tiene peso, ni volumen, es
una variable desazón, la música invisible
de un sueño que no es sueño, que proyecta en el sueño
su materia precisa con el rumor preciso, sin imagen, sin
otro fulgor que su presencia, el tacto de quien mira
una ausencia monótona (...) ⁶³¹

Dès l'ouverture de ce poème le lecteur est confronté à l'énonciation paradoxale talensienne : outre la dissociation du rêve par lui-même (*un sueño que no es sueño*) et de sa dimension paradoxale (c'est un rêve qui n'a aucune image), le contexte général est encore l'affirmation d'un état de confusion (*desazón*), de perte de repères et d'absence qu'accompagnent de façon récurrente les oxymores (*rumor preciso*). Au sein de cette écriture fortement teintée du sentiment du malaise paradoxal, nous lisons trois fois de suite le mot *sueño* sur le troisième vers. Si les deux premiers sont une dissociation puisqu'ils s'appliquent à un même phénomène, le troisième lui pourrait ne pas constituer un paradoxe puisqu'il ne s'agit pas *a priori* du même rêve : ce serait un rêve – qui n'en est pas un – qui provoque un

⁶³⁰ Sur ce point voir la conclusion générale, p. 343, note 688.

⁶³¹ *LA*, p. 205.

effet dans un autre rêve. Le second paradoxe relève donc plus du problème du réel que de la simple structure tautologique de mise en abyme.

Néanmoins, au-delà de la signification complexe de la morphosyntaxe, l'effet de sons invite lui aussi à créer une boucle identique à celle du paradoxe du menteur. En effet, le sentiment à la lecture du vers peut être celui d'une affirmation (le rêve) puis d'une négation (ce n'est pas un rêve) puis d'une nouvelle affirmation (le rêve). Se crée alors une spirale sans fin d'affirmations puis de négations. Affirmer le rêve revient à dire son inexistence, ce qui mène à nier l'existence du rêve. Mais le rêve existe tout de même. Dès lors nous nous retrouvons dans une situation où la posture bivalente vrai/faux, réel/fictif n'est plus tenable. De ce point de vue, l'effet sonore est un rappel de la limite de la logique du tiers exclus grâce aux deux répétitions successives du mot *sueño*.

2.4. Les effets de sons issus de la dérivation

Parmi les possibilités de structures de propositions paradoxales, outre la répétition d'un terme à l'identique, la phénomène de la dérivation est utilisé par Jenaro Talens. Là encore les effets de sons seront visibles dans la mesure où à chaque fois la racine commune des termes se répète. Nous pouvons en lire un exemple dans *Coito ergo sum* :

formas que informan (que transforman)⁶³²

A nouveau la dissociation d'une forme qui provoque la non-forme s'accompagne d'un jeu sonore qui vient lisser les différences sémantiques au profit d'une équivalence phonique. Au-delà de cet exemple simple, certains cas de propositions paradoxales s'organisent autour de constructions de signifiante plus complexes entre les différents niveaux du discours. C'est le cas par exemple de ces deux vers de *Límites de la representación* :

Nunca los cuerpos solos en la soledad,
siempre aislados en la multitud.

Cette proposition paradoxale sur la contradiction présence/absence utilise le phénomène de la dérivation (*solos* et *soledad*) et celui du paradigme de la solitude⁶³³ (*solos*, *soledad* et *aislados*). Une approche générale montre que ce paradoxe est construit sur un

⁶³² CS, p. 118.

⁶³³ Nous étudions ce point dans la section suivante.

parallélisme qui indique tant les rapports d'équivalence que de contradiction entre les termes. Pour reprendre le terme de Levin, il y a dans ces deux vers un couplage tout à fait remarquable. Premièrement alors que les deux adverbes de temps *nunca* et *siempre* s'opposent sémantiquement, ils sont situés tous deux à l'ouverture du vers. Ensuite, si l'on fait abstraction de *los cuerpos* qui ne se répète pas au second vers (mais qui est sous-entendu), les deux groupes *solos en su soledad* et *aislados en la multitud* sont parfaitement superposables syntaxiquement puisqu'ils sont tous deux structurés de la même façon : adjectif + compléments prépositionnel.

L'effet phonique naît des mots proches *solos, soledad, aislados*. Le pléonasme *solos en su soledad* accumule les mêmes syllabes /so/su/so/ constituées de la fricative alvéolaire [s] et des voyelles vélaires [u] et [o]. On retrouve par ailleurs dans ces trois mots les mêmes syllabes /lo/le/la/ formées de la consonne alvéolaire [l] dans *solos, soledad, aislados*. La proximité phonique de ces mots proches sémantiquement met en valeur l'opposition avec l'autre pôle du paradoxe « multitud ». En effet, le deuxième énoncé paradoxal *aislados en la multitud* présente deux pôles opposés sur le sens et le son : *aislados* comporte deux voyelles très ouvertes [a] dont une accentuée qui s'opposent aux trois voyelles fermées [u] et [i] de *multitud*. Ainsi nous pouvons voir dans cet exemple, une proposition paradoxale dont les effets phoniques sont dus à une proximité sémantique et étymologique. Cependant l'effet sonore redouble ici les relations doxiques dans la mesure où les sons des termes diffèrent lorsque leur sémantisme est opposé.

2.5. Les effets phoniques de pôles de même paradigme

Les propositions paradoxales s'organisant en pôles contraires, des termes d'un même paradigme sont souvent utilisés en série pour construire la contradiction avec les termes de l'autre paradigme. Comme nous l'avons vu dans l'exemple du chapitre précédent, les effets de sons viennent là encore appuyer la relation entre les pôles.

Un premier exemple de ce type d'effet phonique est énoncé dans *Monólogo de Peter Pan (II)* :

Ver es cesar. Hubo un sol, sé que aún brilla
y un calor que no quema
llega ahora hasta mí⁶³⁴

⁶³⁴ LA, p. 85.

La proposition paradoxale se construit dans ces trois vers à partir du champ lexical de *sol*, et plus particulièrement à travers les termes *brilla, calor, quema*⁶³⁵. Si la contradiction *calor que no quema* trouve son unité dans l'allitération en [k] occlusive vélaire sourde, cet effet phonique répète le lien de proximité des deux termes du même paradigme alors que la syntaxe les dissociait. Enfin, les trois termes *sol calor* et *quema* forment une chaîne paronomastique montrant à nouveau leur relation de proximité : le [o] accentué de *sol* se répète dans *calor*, alors que l'occlusive palatale sourde [k] est à l'ouverture de *calor* et de *quema*. De cette manière s'établit un lien entre *sol* et *quema* que leur nature phonique respective ne constituait pas de façon isolée. Nous voyons encore une fois que les sons ne permettent pas une lecture simple et à sens unique, mais au contraire mènent à une plus grande ouverture de significations qui agissent ensemble et en même temps.

Nous retrouvons un type de structure identique sur la base du même paradigme dans le recueil deux pages plus loin :

ambos buscamos un aroma,
 algo como el residuo de un olor,
 una llama que aún arda cuando el fuego se apague⁶³⁶

Remarquons premièrement que l'extrait s'ouvre sur un contexte phonique très dense (par l'accumulation des bilabiales [m] et [b] ainsi que par le jeu des voyelles) , bien qu'il ne s'agisse pas d'une proposition paradoxale. Comme précédemment donc, le paradoxe se construit autour du champ lexical du *fuego* en opposant les deux verbes *arda* et *apague* et les deux substantifs *llama* et *fuego* au sein d'un parallélisme. L'assonance en [a] très visible particulièrement dans la première moitié du dernier vers se retrouve dans le dernier mot, conférant à l'ensemble une unité phonique qui traduit d'une part la cohérence sémantique des termes, et de l'autre le phénomène de persistance du parallélisme. Par ailleurs, dans le même temps, l'effet sonore propose aussi une dissociation puisque le terme principal du paradigme *fuego* a une nature phonique très différente des autres mots. Le procédé de création de sens est

⁶³⁵ La charge paradoxale est en soi plus faible que dans d'autres propositions. En effet, une chaleur ne s'accompagne pas nécessairement d'une brûlure. Toutefois, nous pouvons voir ici l'influence du contexte qui, outre le paradigme du feu (*sol, quema, calor, brilla*), présente plusieurs propositions paradoxales (« El tiempo y el espacio / - ¿son historia o error? - / existen sólo porque existes tú, / quiero decir porque tu mundo existe. / No hay espacio ni tiempo / fuera del límite de tu universo. Mírame. / Ver es cesar. ») Par effet de contagion, le lecteur peut alors ressentir une relation contradictoire dans la proposition « un calor que no quema ».

⁶³⁶ LA, p. 85.

ainsi identique, à savoir un ensemble de traits sonores qui agissent dans le même temps pour donner des relations signifiantes qui diffèrent, obligeant le lecteur à considérer la pluralité des sens. L'univocité ne peut plus être de mise, le troisième état que la logique bivalente ne prévoyait pas s'impose de façon plus ou moins subconsciente au lecteur.

2.6. L'influence phonique des mots clés

De par leur nature bipolaire, les propositions paradoxales s'articulent souvent autour de mots clés qui indiquent le type de doxa bousculé. Les deux pôles sont donc moteurs dans les propositions, à tel point qu'une influence sonore peut être perceptible. En effet, il semble que la nature phonique d'un pôle puisse se retrouver dans son contexte immédiat : par un effet de contagion, ou de glissement sonore, les mots qui entourent le terme clé en partagent certaines caractéristiques phoniques. Parmi les exemples récurrents nous pouvons citer la diffusion de la fricative alvéolaire sourde [s] de silencio (*sólo el silencio se escucha*), ou encore le yod et le [o] du pronom sujet *yo* si fondamental chez Jenaro Talens (*yo no soy yo*). Néanmoins, le cas le plus frappant à nos yeux paraît être l'influence sonore du terme *real*.

Parmi les nombreux cas de paradoxes traitant la thématique du réel face à la fiction, citons trois cas où la nature phonique du mot clé se retrouve dans l'ensemble de la proposition :

Lo real eras tú⁶³⁷

mientras mi lengua paladea la irrealidad de lo real⁶³⁸

con palabras vulgares
de un hombre que no existe
aunque su lengua paladee
a la raíz de lo real⁶³⁹

A chacun des trois exemples nous trouvons redistribuées dans le vers les composantes phoniques de *real* : les deux voyelles [a] et [e] se répètent toujours dans le même ordre, sous forme de diphtongue (*paladea*) ou non (*eras, mientras, lengua*) ; les vibrantes simples et doubles sont présentes (*irrealidad, raíz ; eras, mientras*) tout comme le [l] lui-même très proche phonétiquement du [r] (*lo real, lengua, paladea, a la raíz*). En revanche, si nous avons

⁶³⁷ CS, p. 88.

⁶³⁸ CS, p. 112.

⁶³⁹ CS, p. 144.

le même ordre phonétique en [e-a], les termes issus du mot clé s'inscrivent dans une inversion accentuelle : [real] mais [éras – léngwa – myéntras - paladéa]. Se crée de cette manière un réseau interne de rimes assonantes qui se font écho.

Il y a à nos yeux une très forte influence sonore du mot clé dans le reste des propositions paradoxales qui produit un effet de signifiante distinct selon le paradoxe. Ainsi dans le premier cas le réel est défini par la présence de l'autre, du toi, association que répètent les sons. Le deuxième exemple, par l'incessante répétition des phonèmes du mot, amène à ne plus distinguer ce qui relève du réel de la fiction. Enfin, la dernière proposition citée, à travers le couplage structurel des deux volumes identiques du vers (syntaxiquement, phoniquement et rythmiquement *a la raíz* peut se superposer à *de lo real*) renvoie à la limite, à la frontière floue du réel. Néanmoins, une constante de cet effet de contamination sonore semble être la production de confusion phonique. Or, la perte de repères, la confusion est une des caractéristiques du processus paradoxal talensien.

2.7. L'analogie phonique comme motivation lexicale : les jeux de sons

A partir du procédé de contamination sonore, nous pouvons définir celui d'analogie phonique : dans certains cas, nous pensons que le mot clé peut être à la base du choix des termes l'entourant afin de construire une proposition qui ne part plus tant de la dimension morpho-syntaxique du discours mais de sa dimension phonique. Comme nous l'avions remarqué dans l'étude du rythme, nous savons que Jenaro Talens peut concevoir ses textes à partir d'une structure rythmique. A plus petite échelle, l'élément phonique peut jouer sur l'élaboration de certaines sous-unités textuelles⁶⁴⁰.

Parmi les exemples contenus dans les propositions paradoxales, nous pouvons citer un vers de *el odio mueve en rotación* (« la selva virgen de las estaciones en estío »⁶⁴¹ où le dernier mot nous semble motivé par le précédent pour obtenir une équivalence phonique), mais surtout cet extrait de *Límites de la representación* :

Yo inventé nombres para ti,
tú, la aún no nacida,
la oculta por un nombre que no quise ver⁶⁴²

⁶⁴⁰ Ceci reste cependant *a priori* un phénomène peu répandu chez Jenaro Talens.

⁶⁴¹ CS, p. 178.

⁶⁴² LA, p. 124.

Dans ce paradoxe du toi, le deuxième vers cité semble être construit à partir du jeu sonore entre les deux voyelles [a] et [u] ainsi que la nasale alvéolaire [n]. Sur la base de ce jeu sonore, la présence de *aún* est phoniquement plus pertinente que celle de son synonyme *todavía*.

Premièrement *aún* s'inscrit à la croisée du pronom personnel *tú* qui ouvre le vers et l'autre composante de la proposition paradoxale *la no nacida* : reprenant le [u] accentué du pronom sujet, *aún* s'édifie autour des phonèmes [n] et [a], tout comme *la no nacida*. Par ailleurs, les voyelles toniques et atones de ce vers indiquent une inversion par rapport à la doxa. Si le [a] est le son le plus fréquent du système phonologique espagnol, le [u] en revanche est la voyelle la plus rare⁶⁴³. Or la proposition vient inverser ce rapport de force statistique en faisant s'insérer un phonème [a] (composé de l'article féminin et de la première lettre de l'adverbe de temps) entre deux [u] accentués. Nous pouvons y voir une inversion de la hiérarchie doxique qui participe pleinement au refus de l'ordre établi figé de la norme. Cette inversion peut être en soi un paradoxe sonore qui remet en cause l'organisation commune de la doxa.

Comme pour l'ensemble des traits du troisième axe, les effets de sons sont donc à l'origine d'une plus grande profondeur signifiante des textes. Au-delà de la simple et première signification issue des deux axes paradigmatique et syntagmatique, les sonorités créent de nouvelles possibilités relationnelles entre les éléments des propositions paradoxales. Loin d'être exclusives les unes des autres, ces possibilités de sens nouveaux sont autant de libertés interprétatives⁶⁴⁴ que chaque lecteur mettra en œuvre à partir de ses propres connaissances et système de connotations.

Comme pour la spatialisation ou le rythme, les effets sonores participent tant à l'architecture globale du poème qu'à l'élaboration de la signifiante des propositions paradoxales : selon l'angle d'approche la proposition paradoxale pourra être perçue phoniquement comme partie intégrante du texte, ou comme élément particulier nettement distingué du contexte. Par ailleurs, la multiplication des possibilités de nouvelles relations

⁶⁴³ Selon le tableau de fréquence publié par de Antonio Moreno Sandoval, D. T. Toledano, Natalia Curto y Raúl de la Torre, "Inventario de Frecuencias Fonémicas y Silábicas del Castellano Espontáneo y Escrito", in Luis Buera, Eduardo Lleida, Antonio Miguel y Alfonso Ortega (eds.), Libro de Actas de las IV Jornadas de Tecnología del Habla, Zaragoza, España, Noviembre 2006, ISBN: 84-96214-82-6, pp. 77-80.

⁶⁴⁴ Parler de libertés interprétatives ne signifie que le lecteur peut lire dans le poème n'importe quoi. Les contresens de lecture existent, et les balises présentes dans le discours servent à limiter les interprétations.

signifiantes entre les éléments du discours amène à faire se côtoyer les perspectives doxiques et paradoxales : puisque le paradoxe se construit en creux par rapport à la doxa, celle-ci est toujours sous-jacente, et même parfois révélée ici par le rythme, là par le son. De cette manière, l'écueil du schéma simpliste d'une doxa complètement séparée du paradoxe est évité : le moi poématique, comme le lecteur, oscille entre l'influence de la pensée commune et la découverte du paradoxe. C'est justement de la confrontation entre ces deux dimensions que naissent le malaise et la perte de repères qui accompagnent si souvent les propositions paradoxales.

CONCLUSION GENERALE

Le paradoxe qui nous était apparu avec force dès la première lecture des poèmes de Jenaro Talens s'est révélé être une source presque inépuisable de réflexions que nous avons tenté, au cours de ce travail, de mettre en forme sans les épuiser. Nous avons dans un premier temps, considéré le paradoxe comme une structure syntaxique particulière qui heurte le sens logique ; puis, nous avons analysé l'énoncé paradoxal dans son rapport avec la doxa ; enfin, les deux axes syntaxique et paradigmatique étant insuffisants à rendre compte de la spécificité de la poésie, nous avons proposé un troisième axe d'organisation de la langue poétique que nous avons appelé axe poétique dont nous avons étudié l'apport dans la construction des propositions paradoxales.

Ce travail descriptif ayant été au cœur des trois parties précédentes, il reste à percevoir les enjeux que sous-tendent les paradoxes dans l'œuvre talensienne. La question est alors de savoir si les propositions paradoxales sont des manifestations différentes d'une même structure profonde, s'ils trouvent leur source commune dans une proposition ou système de pensée sous-jacent général explicite ou non. En somme, existe-t-il un dénominateur commun aux paradoxes ? Cependant, les énoncés paradoxaux ne se limitent pas à illustrer une appréhension du monde, ils l'enrichissent aussi sur le plan de l'expression poétique.

Concernant le premier point, nous avons remarqué que l'ensemble des poèmes de ces deux anthologies étaient très souvent placés sous la présence d'intertextualité avec des philosophes, des poètes, des écrivains. Aussi allons-nous chercher quel lien peut s'établir entre

les textes de Talens et les noms cités en relation avec le sujet qui nous préoccupe, le paradoxe. Nous remarquons d'ailleurs que les poèmes eux-mêmes indiquent parfois explicitement la portée et l'implication du paradoxe dans le monde poétique. En d'autres termes, il existe dans l'œuvre un regard interne sur la notion paradoxale par le biais de l'usage de termes du champ lexical du paradoxe : à partir de ce métalangage paradoxal, nous pouvons pressentir un point de vue théorique de la voix poématique. La double approche théorique interne et externe (par le jeu de l'intertextualité entre autre) peut être très éclairante.

C'est dans cette perspective théorique que nous aborderons les notions de dualité et de non-dualité. Empruntées au domaine philosophique et spirituel, elles nous semblent bien présentes dans le monde poématique. Le moi poématique est pris entre dualité et non-dualité ce qui débouche sur ce que nous avons appelé le désarroi qui est aussi source de création. Ce désarroi amène à adopter un point de vue ontologique particulier fondé sur la notion de non-dualité et, partant, une redistribution des valeurs positif/négatif. Enfin, nous accorderons une grande place à l'apport des propositions paradoxales en tant qu'énoncés poétiques.

1. Le discours théorique interne sur le paradoxe

Outre les propositions paradoxales qui jalonnent l'œuvre poétique de Jenaro Talens, nous trouvons dans les poèmes quelques cas d'emplois de termes paradoxaux qui permettent d'accéder à un point de vue du moi poématique sur cette question. Bien que les poèmes ne contiennent pas en tant que telle une théorie explicite, la recherche du métalangage paradoxal donne accès à un discours relativement homogène quoique plutôt rare : en effet par rapport au grand nombre de propositions paradoxales, un total de 22 termes seulement a été trouvé dans l'ensemble des anthologies, ce qui peut laisser penser que chez Jenaro Talens l'écriture poétique n'est pas le lieu de la réflexion mais celui du constat.

La première remarque concernant ce métalangage est la faible diversité du champ lexical utilisé : si le mot *paradoja* n'apparaît qu'à deux reprises⁶⁴⁵, celui de *contradicción* (ou le pluriel *contradicciones*) est beaucoup plus fréquent avec un total de 13 emplois. Il faut cependant relativiser la fréquence de ce terme dans la mesure où un même poème, *Prosa*⁶⁴⁶, le répète 7 fois. Du même paradigme sont aussi utilisés *contrario*, *contradictorio* (3 occurrences chacun) et *contradecir* (un exemple). La brève réflexion menée par la voix poématique aborde

⁶⁴⁵ LA, p. 205 et p. 207.

⁶⁴⁶ CS, p. 197-198.

finalement un champ relativement restreint par rapport à l'ensemble des implications du phénomène paradoxal, à savoir celui de la contradiction.

La brièveté des remarques théoriques sur le paradoxe – ou plutôt sur la contradiction – se traduit donc par la faible quantité de vers abordant le sujet, mais aussi par les limites temporelles de leur apparition. En effet, sur les 22 cas de termes paradoxaux, 17 sont inclus dans les recueils *Taller* et *El cuerpo fragmentario*, c'est-à-dire dans les poèmes écrits au début des années 1970⁶⁴⁷. Bien que nous nous gardions de toute interprétation biographique, la connaissance de l'auteur et de son parcours peut nous donner quelques points d'explication. Premièrement cette période correspond aux années de formation théorique intense du jeune Jenaro Talens pris entre la rédaction de sa thèse et ses débuts de professeur à l'Université de Valence. Or comme nous l'avons déjà indiqué, il est possible d'imaginer une incidence de ce contexte théorique dans l'écriture poétique dans la mesure où parmi les philosophes lus par l'auteur (comme Levinas, Wittgenstein, Héraclite ou Nietzsche par exemple), certains s'appuient sur des théories qui vont à contre courant de l'ordre établi par la pensée commune⁶⁴⁸.

Mais au-delà de l'influence théorique philosophique, un autre aspect à considérer est l'influence idéologique de ces années 1970, et particulièrement dans le milieu des jeunes universitaires européens : la grande diffusion des idées maoïstes. En effet, comme nous l'avons déjà remarqué auparavant⁶⁴⁹ deux poèmes sont des extraits de textes de Mao : *Acerca de la práctica*⁶⁵⁰ et la partie en italique de *Prosa*⁶⁵¹ proviennent directement de deux chapitres de *Cuatro tesis filosóficas*⁶⁵² (écrit en 1937 mais justement publié en Espagne en 1974), à savoir *Acerca de la poética* et *Sobre la contradicción* respectivement. Or c'est précisément dans *Prosa* que nous trouvons les 7 occurrences du terme *contradicción*. L'influence idéologique est donc très visible et s'appuie sur le principe de contradiction interne inhérent à tout élément du réel qui se résout par le principe de la dialectique, source de l'histoire⁶⁵³. *El*

⁶⁴⁷ Nous y ajoutons le poème *El espacio del poema* qui ouvre la première anthologie puisqu'il a été écrit en 1973

⁶⁴⁸ Nous revenons sur cette influence extérieure dans le chapitre suivant : « paradoxes et intertextualité ».

⁶⁴⁹ Voir la première partie et la présence de la logique formelle dans l'œuvre, p. 52 et suivantes.

⁶⁵⁰ CS, p. 195.

⁶⁵¹ CS, p. 197-198. Ces deux poèmes sont reproduits en intégralité dans la première partie, pp. 52-53.

⁶⁵² Anagrama, 1974

⁶⁵³ Nous retrouvons d'ailleurs le terme *dialéctica* à 4 reprises dont deux dans *Prosa* et une dans *El espacio del poema* qui rentre dans la même époque d'influence. La dernière occurrence en revanche apparaît 10 ans plus tard dans le titre du poème *Dialécticas de lo mismo*. Mais il ne s'agit plus là tant de suivre véritablement les préceptes maoïstes à la lettre que de définir le paradoxe de l'unique face au pluriel que perçoit le moi dans ce qui l'entoure : nous quittons la réflexion philosophico-idéologique pour le simple constat poétique.

*espacio del poema*⁶⁵⁴ qui ouvre l'anthologie *Cenizas de sentido* entre dans ce type d'écriture très connotée.

La réflexion théorique autour de la contradiction reste ainsi très limitée puisqu'elle n'apparaît véritablement que dans trois poèmes, et à travers une forte marque d'intertextualité. Nous devons toutefois remarquer que *Prosa* tente d'appliquer la théorie de la contradiction de Mao à l'écriture poétique : en proposant un parallèle entre le texte original de Mao et son équivalent talensien, le poème indique une identité entre le terme *contradicción* et le *texto poético*. De ce point de vue, ce poème est une application exacte du processus de la dialectique entre l'individuel et le commun d'une part et la présence de la contradiction en toute chose d'autre part. Le discours poétique naîtrait donc d'une contradiction, d'une tension entre le singulier et le pluriel, l'auteur et le lecteur, la présence et l'absence, etc.

Cependant, et malgré l'adéquation momentanée entre une théorie externe et une écriture poétique, le constat poétique prime, la théorie maoïste ne vient qu'après une réflexion personnelle de la voix poématique. C'est-à-dire que le constat paradoxal de la voix poématique est premier, la confirmation théorique survenant ensuite. Cette hiérarchie temporelle entre constat et théorie est importante dans la mesure où elle évite de faire du thème de la contradiction une simple application de la pensée maoïste. Cela serait une vision très réductrice du travail du poète, car s'il y a une adéquation momentanée entre les deux expressions, on ne peut en déduire que ce soit le Grand Timonier qui serve de modèle. Bien que nous retrouvions plus tard cette caractérisation du monde et du moi poématique basée sur l'usage des termes *contradictorio* ou *contrario*, il semble que ce ne soit pas dans la seule perspective restreinte de la définition de la dialectique historique mais comme appréhension instantanée du monde et de la voix poématique. Nous en voulons pour preuve les deux emplois du terme *paradoja* dans le poème *Contacto*⁶⁵⁵ (« la paradoja de una identidad que se disgrega, y son / nacimientos ahora, y alguien muere... » ; « la paradoja de un vuelo que cruza por el cuarto con la precisión / de un horizonte inmóvil... »).

Plus qu'une véritable théorie du paradoxe, le métalangage paradoxal nous mène finalement à percevoir une influence momentanée d'un théoricien extérieur à la production poétique, et dans ce cas précis, Mao Dzedong. Si ce seul point de vue ne permet donc pas de couvrir l'ensemble du phénomène paradoxal de l'œuvre étudiée, il permet néanmoins de montrer que la figure du paradoxe n'est pas enfermée à l'intérieur des poèmes, mais qu'au

⁶⁵⁴ CS, p. 13-23.

⁶⁵⁵ LA, p. 205 et p. 207.

contraire existent des relations, des influences, voire des dialogues avec beaucoup d'autres productions poétiques, politiques ou philosophiques.

2. Paradoxes et intertextualité

Le métalangage paradoxal nous a dirigé vers l'importance de l'intertextualité chez Jenaro Talens. Puisque la notion de dialogue est au cœur de sa conception de la lecture et de l'écriture⁶⁵⁶, la présence plus ou moins explicite d'autres textes, influences, auteurs, citations, etc. est très importante. Or il semble intéressant de percevoir les réseaux théoriques fondés sur une pensée paradoxale (c'est-à-dire qui va contre l'ordre établi) issus d'autres sources qui traversent les recueils⁶⁵⁷.

Parmi l'ensemble des auteurs qui apparaissent dans les poèmes, nous abordons donc ici uniquement ceux qui proposent un éclairage de notre thématique. Pour ce faire nous sommes revenu à la définition première du paradoxe qui s'établit en creux par rapport à un mode général de pensée, à une appréhension globale du monde. Rappelons que pour nous le principe organisateur de la pensée occidentale contemporaine reste la métaphysique de l'être, associée aux racines judéo-chrétiennes et à la domination de la raison. Dès lors, nous avons pris en compte les citations incluses dans les poèmes⁶⁵⁸ qui allaient explicitement à l'encontre de ces préceptes, ou qui renvoyaient à un système général différent.

2.1. Intertextualité entre talens et les auteurs de littérature occidentale

Le premier type d'intertextualité paradoxale fait dialoguer les poèmes avec d'autres artistes, et principalement de grands auteurs de littérature du monde occidental. Dans ce cas, nous avons remarqué que les citations ne renvoient pas véritablement à un système différent de celui en vigueur, mais énoncent des points de vue qui ne s'accordent pas avec la métaphysique de l'être.

A travers les références à des auteurs occidentaux, nous retrouvons les mêmes sujets paradoxaux qu'affirment les propositions étudiées dans notre travail. Ainsi les paradoxes du moi et de l'identité sont aussi affirmés par l'entremise de Bataille (« el yo no importa

⁶⁵⁶ Voir entre autres *Negociaciones para una poética dialógica*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

⁶⁵⁷ Sur cet aspect de l'intertextualité nous nous limitons à la thématique de notre sujet. Cependant une étude plus approfondie sur ce point serait très éclairante.

⁶⁵⁸ Nous nous sommes particulièrement intéressé aux citations faites en exergue des textes ou des recueils. En effet, ce type d'intertextualité semble plus indiquer un rapport de texte à texte qu'une intégration en tant que telle dans le poème d'un élément issu d'ailleurs.

nada »⁶⁵⁹) ou de Kerouac (« She was calling out the names of her children, and her children were abroad (...) and she had wondered who she really was, and who these children were who called back to her, and what this earth of the strange sad light could be »⁶⁶⁰).

En ce qui concerne les paradoxes du temps, Talens se réfère à Faulkner (« only when the clock stops does time come to life »⁶⁶¹), alors que pour les paradoxes du réel et de la fiction nous retrouvons Bataille (« cuando afirmo la existencia ilusoria del yo-que-muere o del tiempo, no pienso que la ilusión debe estar sometida a un juicio de las cosas cuya existencia sería sustancial : proyecto su existencia por el contrario en una ilusión que la encierra »⁶⁶²).

Les paradoxes du langage se retrouvent chez Walt Whitman (« ¿creías que eso eran palabras, esos trazos rectos, esas curvas, ángulos, puntos ? / No, eso no son palabras las palabras sustanciales están en la tierra y en el mar. / Están en el aire, en ti. »⁶⁶³). L'inversion des valeurs est affirmée par Brecht (« todo el provecho que saco de mi tiempo lo debo a la confusión, pues de la claridad no se obtiene provecho alguno »⁶⁶⁴) ou dans une longue citation du groupe de rock Jethro Tull qui inverse le processus de la Genèse (« In the beginning Man created God »⁶⁶⁵).

2.2. Intertextualité avec la philosophie occidentale

Outre des auteurs de littérature, l'intertextualité fait appel à la figure de nombreux philosophes. Rappelons que le système philosophique sur lequel se construisent les paradoxes est celui de l'être et de la raison. Or il est clairement remis en cause, voire critiqué, par le titre de trois poèmes : *Anti-Platón* ; *Coito ergo sum* ; *Perplejidades del racionalista*⁶⁶⁶.

Ainsi plusieurs philosophes ne partageant pas la théorie de l'être sont cités comme certains présocratiques et particulièrement Démocrite pour qui l'être et le non-être sont deux aspects complémentaires du réel. Cependant la présence la plus marquante reste celle de Nietzsche dont le nom est cité 4 fois⁶⁶⁷, à quoi il faut rajouter la référence du titre *Interdum iuvat insanire*⁶⁶⁸. L'image du philosophe allemand reste celle d'une pensée ombrageuse qui

⁶⁵⁹ CS, p. 13.

⁶⁶⁰ LA, p. 29.

⁶⁶¹ LA, p. 115

⁶⁶² CS, p. 43.

⁶⁶³ LA, p. 255

⁶⁶⁴ CS, p. 193.

⁶⁶⁵ CS, p. 111.

⁶⁶⁶ contenus dans CS, respectivement p. 114, p. 118, p. 199.

⁶⁶⁷ Respectivement CS p. 114, 191, 193, LA, p. 37.

⁶⁶⁸ Pour les références de cette citation, voir dans la deuxième partie, p. 135, note 294.

critique et met à terre la presque totalité des idées, valeurs et préceptes véhiculés par la tradition : les idoles que sont Dieu, la vertu et la morale chrétienne, la raison, le bonheur, le travail, le langage, etc. Nietzsche remet l'ensemble du système occidental en cause pour donner une analyse que notre perspective qualifierait de paradoxale⁶⁶⁹. Bien que les poèmes de Jenaro Talens n'utilisent pas les aphorismes les plus percutants de Nietzsche, que son nom soit cité à quatre reprises est significatif à nos yeux. Néanmoins, de la même façon que pour Mao, il ne faudrait pas voir dans les propositions paradoxales talensiennes une poétisation de la pensée du philosophe allemand : plus qu'une source directe, les références à Nietzsche renvoient à la proposition d'un dialogue avec un système paradoxal plus ou moins équivalent.

2.3. Intertextualité avec la culture extrême-orientale

En parallèle des systèmes de pensée qui ont soit précédé dans le temps la métaphysique de l'être, soit l'ont combattue en son sein, la voix talensienne fait appel à des systèmes issus d'autres aires géographiques qui s'inscrivent dans des traditions très anciennes : principalement l'hindouisme, le taoïsme et le bouddhisme. Les références à des auteurs, moines, philosophes qu'ils soient chinois ou japonais sont nombreuses. On les trouve placées en exergue ou en titre, donc tout à fait explicitement : Tu Fu⁶⁷⁰, Daisetsu

⁶⁶⁹ Non que la pensée nietzschéenne contienne des réflexions contradictoires ou amène à des conclusions paradoxales par rapport aux prémisses, mais parce qu'elle se situe toujours à côté du système dominant. Sur les relations entre le philosophe et notre thématique voir l'ouvrage de Rogiero Miranda de Almeida, *Nietzsche et le paradoxe*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999. Plusieurs autres études relient Nietzsche et le paradoxe dès leur titre : Dominique Bourdin dans *L'œuvre de Nietzsche : paradoxes de l'esprit libre*, éd. Bréal, 2007 ; ou encore Olivier Abiteboul dans son article « Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche », revue *Théâtre du monde*, Université de d'Avignon, n°6, 1996.

⁶⁷⁰ Du Fu, un des plus grand poète chinois du VIIIème siècle, très influencé par le confucianisme. Un poème y fait référence à travers son titre : *Imitación de Tu Fu, CS*, p. 143.

Teitaro Suzuki⁶⁷¹, Shinken⁶⁷², le Tao Te King⁶⁷³, Patañjali⁶⁷⁴, Wang Chih Huan⁶⁷⁵, Rinzai Gigen⁶⁷⁶, Lu Hsun⁶⁷⁷, Saiggyo⁶⁷⁸, Hsueh Tao⁶⁷⁹, Wang Wei⁶⁸⁰, Po Shu Yi⁶⁸¹...

L'influence orientale commence d'abord avec les parallèles momentanés entre les citations de ces auteurs et les propositions paradoxales (principalement sur la perception du moi, mais aussi sur l'existence réelle ou non du monde). Sur ce point, nous voyons dans les références à D. T. Suzuki et à Rinzai Gigen une source fondamentale à la problématique du moi talensien. Non seulement leur place en exergue du recueil *La superficie de las cosas* et du poème essentiel *El cuerpo fragmentario* indique leur importance théorique⁶⁸², mais les citations correspondent *de facto* en tous points au cœur de nombreuses propositions paradoxales talensiennes⁶⁸³.

Cependant au-delà de ces échos particuliers et indépendants, l'ensemble des citations des auteurs orientaux renvoie à une présence globale d'un système différent où la vision du monde, de l'homme et de leur interaction ne correspond pas à celle des occidentaux. Le premier écart se produit dans la nature même de ces systèmes : ils ne peuvent ni se définir tout à fait comme des religions (suivant la définition occidentale), ni tout à fait comme des

⁶⁷¹ Grand maître japonais du bouddhisme zen qui a largement participé à la diffusion du zen en occident au milieu du XXème siècle à travers ses voyages et ses écrits. Un de ses aphorismes est cité en ouverture du recueil *La superficie de las cosas* : « Ver no es suficiente », CS, p. 171.

⁶⁷² Moine-poète japonais du XVème siècle particulièrement connu pour son ouvrage *Sasamegato* où il livre une analyse du travail poétique. Jenaro Talens en cite justement une phrase : « Todas las artes no se componen de otra cosa que de lo que se traduce del corazón de las cosas en su propio corazón » (CS, p. 175)

⁶⁷³ *Livre de la voie et de la vertu*, texte fondateur du taoïsme composé par le semi-légendaire Lao Tseu au Vème siècle av. J. C. L'extrait qui en est fait apparaît dans le poème *El odio mueve en rotación* : « Donde no hay fe / Nada puede ser alcanzado por la fe / Y entonces se recurre a las palabras. », CS, p. 177.

⁶⁷⁴ Auteur indien réel ou mythique du début de l'ère chrétienne qui aurait codifié le yoga. La citation en exergue du poème *Je suis maudit voilà ma mère* est : « La serenidad de la mente surge de la producción de la benevolencia, la compasión, la satisfacción, la indiferencia frente a la felicidad, la desgracia, el mérito y el demérito. O bien, de la expulsión del aire respirado y la retención del aire absorbido », CS, p. 178.

⁶⁷⁵ Peintre chinois du XXème siècle.

⁶⁷⁶ Nom japonais de Lin Chi Hsuan, moine chinois du IXème siècle et un des fondateurs du bouddhisme Chan (zen en japonais). Il est cité en exergue du poème *El cuerpo fragmentario* : « Hay un hombre verdadero sin ninguna jerarquía en la masa de carne desnuda, que entra y sale de tus puertas faciales », CS, p. 221.

⁶⁷⁷ Ecrivain chinois du début du XXème siècle. Il est cité dans le titre du poème : *Lectura de Lu Hsun en el World Trade Center*, LA, p. 171.

⁶⁷⁸ Moine, poète et peintre japonais du XIIème siècle. Il est cité en exergue du recueil *La mirada extranjera* : « Si yo no creo que lo real sea real, ¿cómo crear que son sueños los sueños ? », LA, p. 105.

⁶⁷⁹ Poète chinois du IXème siècle. Il apparaît dans le titre du poème *Pequeñas resurrecciones de cada día (Canción de primavera a la manera de Hsueh T'ao)*, LA, p. 94.

⁶⁸⁰ Poète chinois du VIIIème siècle. Il apparaît dans le titre du poème *El otro, el mismo (A la manera de Wang Wei)*, LA, p. 22.

⁶⁸¹ Poète chinois zen du IXème siècle cité en exergue du recueil *Rumor de lo visible* : « Ver el mundo con ojos nuevos, implica saber asumir los ojos de los demás », LA, p. 11.

⁶⁸² Rappelons que de l'aveu même de Jenaro Talens, il y avait alors une interpénétration des ses lectures théoriques et de son écriture poétique, voir la première partie, p. 54, note 100.

⁶⁸³ Voir l'étude de la citation de Rinzai Gigen à l'ouverture du poème *El cuerpo fragmentario* dans la troisième partie, p. 239.

philosophies. Si aucun dieu n'est reconnu, une transcendance de l'homme dans une dimension supérieure est au centre de ces doctrines.

Le taoïsme⁶⁸⁴ part du postulat de l'existence de la voie (le tao) qui est une nature commune à toute chose et omniprésente dans laquelle tout vient se fondre. Le propos de l'homme sera alors de reconnaître le Tao en lui et en toutes choses et partant, d'harmoniser sa vie avec cette nature par la pratique de la vertu (basée principalement sur la quiétude). Le taoïsme place ainsi l'homme comme un élément parmi le reste du monde à la différence de la conception occidentale qui a tendance à en faire l'échelon supérieur dans une vision pyramidale. Le symbole taoïste le plus connu est celui du Ying et du Yang qui représente les deux grands types de forces qui agissent : l'une souple, passive (le ying), l'autre plus dure et active (le yang). Cependant, l'une et l'autre n'ont pas de connotation particulière (le ying n'est pas plus positif que le yang, ou inversement) et toutes deux forment un ensemble indissociable et complémentaire (le point noir du yang surgissant dans le blanc du ying, et réciproquement). Que ce soit dans le principe unificateur du Tao ou dans le symbole du ying et du yang, le concept d'une vision explicative basée sur une logique bivalente et exclusive (le noir et ses caractéristiques excluent le blanc) ne semble guère pouvoir s'appliquer. Dès lors, les explications taoïstes sont souvent considérées par la métaphysique de l'être comme des paradoxes.

Du bouddhisme⁶⁸⁵, deux aspects nous paraissent nouer un dialogue important avec l'œuvre talensienne : la définition du réel d'abord, l'essence du moi ensuite. Dans certains courants bouddhiques (dont le zen) deux types de réalité sont définies : l'une relative et l'autre absolue. Si la première correspond à celle que nous percevons ordinairement et sur laquelle se développe la vie commune et les concepts, la seconde en revanche constitue une transcendance où seule existe une nature commune (mais ne niant pas l'existence individuelle) définie par la simple vacuité. Il est important de préciser qu'aucune différence intrinsèque ne distingue ces deux réalités. Ce sont les êtres qui, plongés dans l'ignorance, ne voient pas l'aspect absolu qui est le leur et celui du monde. De cette incapacité découle la croyance en un moi séparé d'un toi⁶⁸⁶ : en effet dans la réalité absolue, le moi n'existe pas en

⁶⁸⁴ Pour une présentation générique du taoïsme et de la pensée chinoise, voir les ouvrages de Isabelle Robinet dont *Comprendre le Tao*, ed. Albin Michel, Paris, 2002.

⁶⁸⁵ Voir sur ce sujet par exemple l'ouvrage de Henri Arvon, *Le bouddhisme*, PUF, 2005, ou ceux très en vogue ces dernières années de Matthieu Ricard (*Le moine et le philosophe*, ed. Pocket, 1999, avec J. F. Revel, *Plaidoyer pour le bonheur*, ed. Nil, 2003). Notons la présentation plus recherchée et complète du livre *Le monde du Bouddhisme*, dir. Heinz Bechert et Richard Gombrich, ed. Thames & Hudson, Paris, 1998.

⁶⁸⁶ C'est sur la base de cette ignorance fondamentale et la croyance en un moi illusoire que la souffrance apparaît. La conséquence en est que la réalité relative se traduit par la souffrance et que la réalité absolue par l'absence de souffrance.

tant que tel puisqu'il n'est qu'une fabrication à la source de la réalité relative. Cela nous mène ainsi à une définition plus fine du moi qui dans le même temps existe d'un point de vue relatif et n'existe pas d'un point de vue absolu. L'éveillé sera alors celui qui reconnaît à chaque instant la nature vide de l'être et l'inexistence du moi (donc du toi).

Nous voyons à quel point ces doctrines présentent des correspondances avec les paradoxes talensiens : la complémentarité des opposés (comme la lumière et l'obscurité) qui sont des facettes d'un même ensemble et qui, *in fine*, participent d'une nature commune ; une réalité qui se définit par son inexistence (rappelons que le monde de la voix poématique est par définition une fiction, mais que le poème est une réalité) ; une définition du moi qui allie l'individualité d'un point de vue relatif à une absolue communauté. A cela il faut rajouter que, tant pour le taoïsme que pour le bouddhisme, le langage (et donc le concept) ne peuvent accéder à la transcendance : au-delà de l'aspect intellectuel d'explication du monde, seule une mise en pratique non langagière permet d'intégrer et d'expérimenter le Tao ou la vacuité. L'expérience, le constat et la présence uniquement réceptive à soi et au monde les séparent définitivement des philosophies. Nous retrouvons là encore l'attitude de la voix poématique qui constate le monde qui l'entoure et sa propre nature à partir d'un langage qu'elle considère souvent comme une perte de réel⁶⁸⁷.

3. La dualité

3.1. Définition

La dualité peut se définir comme une entité composée de deux parties, la plupart du temps opposées. Nous pouvons dire qu'elle constitue l'élément commun qui fédère toutes les propositions paradoxales étudiées ici. Nous la définissons comme une organisation mentale innée qui se traduit aussi dans divers domaines comme la philosophie, la linguistique, les mathématiques. La dualité amène à structurer notre univers dans un système de paires. Cela implique donc au préalable l'affirmation d'existence séparée des éléments constitutifs du réel. La dualité réelle du monde se traduit alors par les paires mâle/femelle ; gauche/droite ; haut/bas, etc. La dualité mentale conduit quant à elle, à interpréter le monde suivant une série d'oppositions binaires : bon/mauvais ; vrai/faux ; toi/moi (cette dernière paire pouvant ressortir d'une dualité concrète).

⁶⁸⁷ Mais il y a une différence essentielle avec le bouddhisme puisque l'approche talensienne ne paraît mener à aucune transcendance. Nous reprenons cet aspect un peu plus loin dans cette conclusion.

Cette structuration bipolaire est construite principalement sur des rapports d'opposition dont le plus commun est le rapport de contraire. De ce fait, la dualité mène avec une grande facilité à l'alternative, c'est-à-dire à l'exclusion. La dualité, par la simplicité de son schéma et sa présence immédiate dans l'esprit trouve un écho dans presque toutes les strates de la pensée.

La dualité semble nourrir une relation privilégiée avec la métaphysique de l'être (puisqu'elle se base précisément sur les postulats binaires d'être et de non-être au sein d'une logique basée sur le tiers exclu et la non-contradiction) qui peut expliquer en partie son enracinement dans la société occidentale. Elle participe donc en plein de l'organisation même du système de signification, de la philosophie, de la morale, de la raison, mais aussi du langage⁶⁸⁸ tel qu'il est défini particulièrement par les linguistes du siècle dernier.

3.2. La dualité et les propositions paradoxales dans les poèmes talensiens

Au cours de notre étude nous avons remarqué la grande importance de la dualité dans la constitution même des propositions paradoxales. L'organisation paradoxale peut se réduire à une relation entre deux pôles sentie comme inacceptable par le lecteur. Que les deux pôles soient exprimés explicitement (paradoxe in praesentia) ou qu'un seul apparaisse dans la proposition (paradoxe in absentia), la dualité est nécessaire à l'existence du paradoxe.

L'ensemble des trois parties de notre travail a indiqué les limites du schéma de la dualité. D'abord nous avons vu que l'organisation syntaxique des propositions paradoxales part de ces deux pôles et utilise les connecteurs logiques du langage pour affirmer ou infirmer leur relation généralement conçue par le lecteur. Nous avons vu alors que le paradoxe renvoyait à la logique bivalente fondée sur le tiers exclu et la non-contradiction. Ensuite dans la deuxième partie, l'étude des paradigmes nous a clairement montré le fonctionnement par

⁶⁸⁸ Citons sur ce point Benveniste qui dès le deuxième chapitre des *Problèmes de linguistique générale* est sans équivoque : « Ce principe [celui de Saussure] est que *le langage*, sous quelque point de vue qu'on étudie, *est toujours un ensemble double*, formé de deux parties dont l'une ne vaut que pour l'autre. (...) Tout en effet dans le langage est à définir en termes doubles ; tout porte l'empreinte et le sceau de la dualité oppositive :

- dualité articulatoire/acoustique ;
- dualité du son et du sens ;
- dualité de l'individu et de la société ;
- dualité de la langue et de la parole ;
- dualité du matériel et de l'insubstantiel ;
- dualité du « mémoriel » (paradigmatique) et sa syntagmatique ;
- dualité de l'identité et de l'opposition ;
- dualité du synchronique et du diachronique, etc. »

On peut observer néanmoins que si ces deux termes ne valent que l'un pour l'autre, cela signifie qu'il y a un niveau supérieur qui intègre la dualité. Nous abordons ce point plus loin. Par ailleurs, notre proposition du troisième axe poétique rompt cette « dualité oppositive » au moins sur une dimension du langage.

paires qui construit les propositions : son/silence, lumière/obscurité, réel/fiction, etc. C'est donc la conception générale de l'organisation du monde et de son rapport à l'être qui est remise en cause, et plus précisément la métaphysique de l'être, héritière de Platon.

La troisième partie enfin nous a révélé l'importance des parallélismes issus des effets de spatialisation, de rythme et de sons qui créent de nouvelles relations signifiantes entre les éléments des propositions paradoxales, rapprochant à l'intérieur des vers ou du poème des termes *a priori* inconciliables. Par ailleurs c'est toute la notion d'exclusion qui disparaît avec l'axe poétique : les différentes possibilités relationnelles signifient ensemble et conjointement, au-delà de leur rapport *a priori* contradictoire. Ainsi cohabitent les trois niveaux de rythme, les relations syntaxiques superficielles et celles plus souterraines soutenues par les spatialisations ou les sonorités, le poids de l'héritage poétique et les particularités du vers. Par le troisième axe c'est en définitive et la dimension doxique et le paradoxal qui s'interpénètrent et se nourrissent l'un de l'autre. De manière générale se montrent ainsi les interactions incessantes entre les niveaux de signifiante, la pluralité de sens contradictoires mais non exclusifs et l'absence de fixité puisque c'est chaque lecteur qui construit sa propre signification à chaque lecture.

Sur l'ensemble de ce qui constitue le discours, les propositions paradoxales montrent les limites de la logique, de la métaphysique de l'être, du langage et de la fixité, c'est-à-dire ce qui constitue en général la perception commune du monde. En ce sens, le paradoxe talensien invite à repenser l'ontologie traditionnelle.

Que ce soit donc à son origine (les deux pôles), ou dans toute l'organisation de sa signifiante (au sein des trois axes du langage), le paradoxe est tout entier sous la dépendance de la dualité. Il en part, il s'en construit, mais surtout, nous le disions, il en révèle la limite ontologique. Or, nous retrouvons cette approche théorique chez plusieurs auteurs.

En effet, certains philosophes remettent en cause la dualité, comme Kant qui en démontre les limites dans ses antinomies⁶⁸⁹. D'autre part, il est intéressant de constater, que

⁶⁸⁹ Nous résumons les quatre antinomies à partir de l'explication qu'en donne le dictionnaire de philosophie de José Ferrater Mora (*Diccionario de filosofía*, dirigé par FERRATER MORA, José, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1958 (quatrième édition). L'antinomie est une proposition qui est à la fois vraie et fausse. Il y a antinomie quand deux conséquences de la même cause sont contradictoires (en cela l'antinomie est un paradoxe). Les antinomies kantienne sont issues de l'application des idées de la raison pure à la cosmologie. Il y a les antinomies mathématiques (relevant de la qualité et la quantité) et celles dynamiques (relevant de la causalité et de la modalité).

1. Thèse : le monde a un début dans le temps et des limites dans l'espace

Antithèse : le monde n'a aucun début dans le temps et aucune limite dans l'espace

les systèmes de pensée que l'on a identifiés dans l'intertextualité des oeuvres de Talens remettent précisément en cause la dualité. Mao emprunte à Marx et Engels la dialectique issue de Hegel dont le projet consistait à résoudre les antinomies kantienne. Nietzsche se propose de dépasser l'opposition du bien et du mal. Les systèmes de pensée orientaux, comme le bouddhisme, voient dans la dualité l'origine de toute souffrance. La dualité du langage même a été remise en cause par Meschonnic dans sa théorie du rythme grâce à la notion de la « contradiction tenue ». Ainsi, une cohérence autour de la limite de la dualité traverse l'œuvre talensienne puisque nous retrouvons la même approche au sein des poèmes, du métalangage paradoxal, des références intertextuelles théoriques et littéraires.

4. Le désarroi

Nous l'avons vu, même si l'on trouve dans l'oeuvre de Talens une influence importante de la pensée orientale, sa large utilisation du paradoxe ne trouve pas son origine dans une volonté de présenter de façon ordonnée et systématique une théorie pré-existante : il faut se garder de faire un philosophe de Talens. Le monde et la pensée occidentale sont organisés sur

2. Thèse : Toute substance composée se compose de parties simples, il n'existe donc que le simple, ou le composé du simple

Antithèse : Rien ne se compose dans le monde de parties simples.

3. Thèse : Il existe une liberté dans le sens transcendantal comme possibilité d'un début absolu et indéterminé, non causé par une série d'effets.

Antithèse : Tout arrive dans le monde suivant des lois naturelles.

4. Thèse : Un être nécessaire existe dans le monde comme sa partie ou sa cause.

Antithèse, il n'existe aucun être nécessaire dans le monde comme sa partie ou sa cause.

Les thèses sont prouvées par la réfutation de l'antithèse et vice versa.

1. Si l'antithèse était vraie, il n'y aurait pas de développement, ni d'avenir dans l'univers, puisque cela nécessite un début et une fin. En revanche si la thèse était vraie, il faudrait admettre un néant antérieur premier duquel rien de peut surgir.

Il en va de même avec l'espace : il doit y avoir une limite, car, s'il n'y en avait pas, il faudrait penser le monde comme infini, et donc inachevé ; il ne peut pas y avoir de limite, car s'il y en avait, il faudrait penser qu'un espace est entouré de quelque chose non spatial.

2. La thèse affirme l'impossibilité d'une divisibilité infinie du simple, car sinon ce qui existe serait dissout dans le néant.

Mais en même temps, il faut affirmer l'infinie divisibilité de toute chose, car si elle n'était pas toujours divisible, elle ne pourrait présenter une extension, car toute extension est divisible.

3. Il ne peut y avoir une causalité rigoureusement absolue, car ceci reviendrait à remonter à l'infini de cause en cause.

Mais il ne peut non plus y avoir un début sans cause, ce qui interdirait de penser par l'expérience.

4. Même chose que pour la troisième antinomie.

Kant explique alors que les antinomies 1 et 2 sont dues à ce que l'espace, le temps et la simplicité sont considérées comme des choses en soi en ce qu'elles possèdent uniquement une idéalité transcendantale. Le monde en tant que tel en est converti en objet de connaissance, chose impossible qui rend également fausse la thèse et l'antithèse.

Dans les antinomies 3 et 4, en revanche, les thèses et antithèses sont toutes vraies, mais alors que les antithèses portent sur les phénomènes, les thèses font référence aux choses en elles-mêmes, aux noumènes ; leur apparente incompatibilité n'est, en fait, que l'incompatibilité de deux assertions qui font référence à deux sphères distinctes.

le principe de la dualité, et cette perception de la réalité est commune au lecteur comme au poète. Mais lorsque le sujet perçoit un aspect non-duel de la réalité, il a recours au paradoxe pour l'exprimer. L'expression paradoxale semble issue d'un constat : ce n'est que la traduction de ce que perçoit la voix poématique, que ce soit le monde, ou sa propre nature, un ordre ou un désordre, une confusion que la logique ne permet pas d'exprimer. Or, le poète n'a d'autre moyen pour l'exprimer et le partager que le langage qui est duel, d'où le sentiment d'un conflit irrémédiable entre une axiologie fondée sur la dualité et la perception intime et non intellectuelle d'une non-dualité.

La soudaine irruption d'une sensation non duelle de soi et du monde ne peut pas laisser indifférent : tout comme le lecteur ressent le sentiment d'étrangeté provoqué par la lecture des propositions paradoxales, le moi poématique voit ses plus profondes certitudes dépassées (et particulièrement la définition unitaire de son existence) et retire de cette perte de repères essentielle et existentielle pour le moins un sentiment d'étonnement et au pire de la terreur. Ce sentiment, Talens le nomme *desasosiego*, *desconcierto*, *desazón*, ce que nous avons traduit en français par « désarroi »⁶⁹⁰. En effet nous avons relevé que les propositions paradoxales prenaient souvent place dans un contexte de doute où le vertige, l'angoisse et la confusion était très présents à travers non seulement des paradigmes précis, mais aussi à travers une écriture où les glissements syntaxiques, paradigmatiques, rythmiques plus ou moins abrupts étaient récurrents. La notion d'opacité si souvent croisée dans les poèmes (que ce soit explicitement ou par la difficile voire obscure lecture de certains textes) peut aussi être liée à cette confusion du moi désorienté par la perte de la dualité.

Or, comme l'écrit Talens, le désarroi est à l'origine de son écriture :

« ¿Por qué, pues, escribo? La única respuesta que se me ocurre es porque lo necesito. Algunos llaman a esa sensación con nombres diversos; yo la denomino con la única palabra que, en mi caso, le hace justicia: desconcierto. Escribo cuando el desasosiego no puede ser controlado por la razón y desconozco lo que ocurre, y con la única finalidad de descubrirlo. »⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Par la récurrence de ces termes à la signification très proche et parce qu'ils commencent tous par le même préfixe, nous avons choisi de les traduire par un seul mot français qui outre l'équivalence de sens conserve une nature phonique proche : le désarroi.

⁶⁹¹ « Algo que no es una poética », *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 37, verano/1999. Jenaro Talens répète cette idée presque mot à mot dans un entretien filmé en 2005 : « Hay un cierto desasosiego, de eso que se llama en esta tierra *desfici*, que no sé muy bien a que responde y que de alguna manera me empuja a ponerme delante del cuaderno (...). Cuando siento esas sensaciones extrañas (...) vuelco lo que es un especie de elemento misterioso, poco conocido, brumoso, sobre el papel, y a medida que voy formando con ese material un poema, empiezo a saber más o menos qué es lo que está pasando. Un vez que esa sensación ha desaparecido, ya no me siento con necesidad de escribir y no escribo. A lo mejor es que el desasosiego en mi caso es casi

Il y a ainsi une très forte coïncidence entre le sentiment de désarroi qui accompagne les propositions paradoxales et ce *desasosiego* qui est l'impulsion du poème. Le paradoxe serait alors non seulement une des marques fondamentales de l'écriture talensienne en ce qu'il pourrait constituer le moteur du poème, mais aussi l'expression du *desconcierto*, cette sensation mystérieuse qui n'est pas de l'ordre de la raison.

5. La non-dualité

Les propositions paradoxales semblent donc partir du constat déroutant d'une perception de soi et du monde où la dualité est dépassée. Mais comment définir cette non-dualité? Si l'on cherche le contraire de la dualité, on trouve « unité ». Unité, la résolution des contraires, l'abolition du conflit originel entre mort et vie, mâle et femelle, humain et divin? Les mythes illustrent ce désir de résoudre cette dualité qui maintient l'homme dans la souffrance de la perte de l'harmonie. Cependant, dans notre perspective la non-dualité n'est pas l'unité. En effet l'unité ne met pas fin à l'existence de la dualité puisqu'elle se base encore sur une unité, donc un élément qui peut sous-entendre un autre élément: il y a l'unité et le vide, l'absence, le néant. Nous retrouvons deux dimensions. En revanche, la non-dualité, par sa définition négative, ne peut concevoir une dimension autre.

Ce terme et cette notion viennent de la spiritualité orientale : nous le retrouvons principalement chez les hindouistes et les bouddhistes, le taoïsme parlant justement de Tao, la voie. La non-dualité est l'impossibilité d'opposer nécessairement les paires duelles⁶⁹² en choisissant un pôle contre l'autre. En ce sens, la non-dualité revient à accepter la dualité et son contraire. Car, que la dualité ne soit pas le principe organisateur du monde ne signifie pas pour autant qu'elle en est exclue. C'est, selon notre définition, une notion qui ne se construit pas par rapport à un quelconque opposé, à un contraire ou à un contradictoire. Mais si la non-dualité va au-delà du système des contraires, elle n'est pas synonyme de chaos absolu, de confusion où plus rien n'a de sens. En revanche, il ne faut pas s'attendre à un sens fixe : les pôles opposés ne s'annulent pas mais alternent, s'équivalent, dans une tension dynamique créatrice de sens qui se construit au cours de la lecture. En somme la non-dualité comprend en

perpetuo por lo menos a la vista de la cantidad de libros que he escrito.»
<http://www.cervantesvirtual.com/portal/poesia/talens/videos.shtml>

⁶⁹² Le carré sémiotique de Greimas, à sa façon, est un refus de la dualité sémantique : le principe de l'opposition simple est dépassé par une opposition multiple. Ainsi, la paire antinomique vie/mort se décline-t-elle en vie vs mort mais aussi non-vie vs non-mort et vie et mort etc.

son sein la dualité, sans s'y restreindre. Elle est une organisation plus vaste qui comprend les lois de la dualité.

Le principe de la non-dualité n'est donc pas le contraire de la dualité, mais bien son dépassement. La non-dualité, loin d'être une vue de l'esprit fantaisiste ou secondaire, traverse la métaphysique de part en part. Elle se retrouve dans toute la pensée occidentale depuis Parménide ou Héraclite jusqu'à aujourd'hui. Si l'avènement des mathématiques modernes et la création des logiques multivalentes a réduit l'impact de la domination de la dualité sur le plan théorique, la physique quantique qui en est l'application empirique l'a traduite dans le champ du réel. Outre le domaine scientifique, la dualité s'est vue remettre en cause par des penseurs du XXème siècle comme Stéphane Lupasco qui crée une logique supérieure basée sur la loi du Tiers Inclus (logique qui englobe la logique bivalente traditionnelle) afin de rendre compte d'une organisation générale de la matière tripartite : matière-énergie macrophysique, matière-énergie vivante et matière-énergie psychique⁶⁹³. Un autre philosophe français, Edgar Morin, a aussi mené une démonstration indiquant les limites de la dualité en proposant une réforme de la pensée basée sur la notion de pensée complexe⁶⁹⁴. Enfin le philosophe indien Krishnamurti s'est largement appuyé sur une vision non-duelle de la pensée et du monde⁶⁹⁵ à partir, entre autre, de la très ancienne doctrine indienne de l'Advaita Vedanta⁶⁹⁶.

Le principe de non-dualité, bien que ressenti comme étrange voire suspect par la pensée commune occidentale, est ainsi à la base de pensées cohérentes et structurées tout à fait abouties, voire millénaires. Serge Carfantan dans un court article en ligne qui traite la question de la dualité face à la non-dualité d'un point de vue ontologique⁶⁹⁷ aborde de

⁶⁹³ Plusieurs titres d'ouvrages de Lupasco sont très explicites sur le rejet d'une vision duelle de la matière : non seulement sa thèse de doctorat *Du devenir logique et de l'affectivité*, Vol. I - "Le dualisme antagoniste et les exigences historiques de l'esprit", Vol. II - "Essai d'une nouvelle théorie de la connaissance", Vrin, Paris, 1935 ; 2ème édition conforme à la 1° : 1973, mais aussi *Logique et contradiction*, P.U.F., Paris, 1947, ou encore *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolégomènes à une science de la contradiction*, éd. Hermann, Coll. "Actualités scientifiques et industrielles", n° 1133, Paris, 1951

⁶⁹⁴ Voir sur ce point particulièrement le quatrième tome de son immense œuvre *La méthode* (en six volumes) *Les Idées*, Le Seuil, Paris, 1996 où il plaide pour l'abandon de la pensée basée sur la logique bivalente en faveur de celle utilisant le « principe d'incertitude logique ». Serge Carfantan dans l'article que nous signalons plus loin propose un tableau comparatif des deux paradigmes de pensée (traditionnel ou ancien d'une part, et complexe ou nouveau de l'autre) qui récapitule le dépassement que Morin propose.

⁶⁹⁵ Voir notamment parmi ses nombreux ouvrages *De la connaissance de soi*, ed. Courrier du Livre, Paris, 1992, ou encore *Les limites de la pensée, Discussions*, ed. Stock, Paris, 1999, en collaboration avec David Bohm (physicien en physique quantique et philosophe s'étant opposé à l'approche fragmentaire issue de la dualité).

⁶⁹⁶ Littéralement « voie de la non-dualité », l'advaita védanta est l'approche philosophique la plus répandue et la plus aboutie de l'hindouisme.

⁶⁹⁷ <http://sergecar.perso.neuf.fr/cours/logique4.htm>

nombreuses notions qui sont autant de parallèles avec les paradoxes talensiens : définition et unité du moi, séparation du sujet/objet, système des valeurs, la limite du dicible, l'abolition du temps psychologique. Par ailleurs, plusieurs caractéristiques de la dualité renvoient directement à la définition que nous avons faite de la doxa, indiquant clairement une étroite relation entre elles⁶⁹⁸.

Une différence fondamentale existe cependant entre ces perspectives et la non-dualité relevée dans les poèmes talensiens. Comme le fait remarquer Serge Carfantan, dans bien des cas (principalement chez les hindouistes ou chez Plotin) la non-dualité ne relève pas de l'expérience empirique mais de l'expérience spirituelle. C'est-à-dire qu'elle mène à une mystique, à une transcendance. Or il n'y a rien de tel chez Jenaro Talens. Bien au contraire, le désarroi domine : le moi poématique ne trouve pas une voie pour dépasser le constat de non-dualité. La non-dualité prend alors souvent chez lui l'aspect de la confusion, du chaos, comme s'il ne parvenait pas à organiser un monde hors de la logique duelle ou au contraire, une sensation de totalité qui abolirait les limites.

Un poème, *Tesis contradictorias*⁶⁹⁹, montre à la perfection la confrontation entre une nature fondamentale ressentie comme non-duelle et la base doxique duelle du moi poématique, lui-même constitué de la dualité du langage :

Superar la barrera de las limitaciones,
la sistemática deformación
del ojo y sus verdades, un infierno sin luz.
Lo simultáneo adviene como conocimiento
(es una forma de la percepción)
pero subsiste y es
(nos alcance y rehace, quiero decir) tan sólo
bojo tristes especies de sucesividad.
Palabras y palabras que el discurso diluye
entre la ingenuidad de las simbologías,
una fórmula ambigua
la inconexión, el verbo y sus indicios :
supuesta metamorfosis
de una similitud entre contrarios.
Ahora, por fin, la posibilidad existe.
El caos, que resume la sola perfección.

⁶⁹⁸ Tant et si bien que Serge Carfantan termine en s'exclamant « L'unité n'apparaît que lorsque le mental perd la tête ! Le paradoxe est ici total ». Nous retrouvons la limite du mental, ou de la raison duelle, formulée par le paradoxe et qui indique la voie de la non-dualité. Remarquons que le terme *unité* renvoie ici à la notion de Plotin : c'est une unité qui n'en est pas une, qui dépasse la notion unitaire dans laquelle aucune distinction ne peut plus être faite. En somme il s'agit plus de non-dualité que d'unité.

⁶⁹⁹ CS, p. 148.

Sans nous étendre sur ce poème que nous avons déjà cité, nous voyons ici la difficulté à résoudre une apparente opposition des contraires en une vision simultanée, successive, insuffisante. Cependant, l'issue n'est pas une spiritualité transcendante ou un dépassement mystique, mais simplement l'acceptation de l'impossibilité de s'extraire de la dualité (tout est langage) tout en reconnaissant la non-dualité. C'est en ce sens que par définition l'idéal ne peut être atteint, il faut simplement reconnaître l'imperfection dans laquelle est plongé le moi poématique. Le chaos primordial, la confusion, si souvent convoqués, ne sont plus alors à prendre comme des valeurs négatives mais comme l'état d'avant la séparation génératrice de souffrance, l'essence même du monde et de l'être. L'ontologie talensienne part donc de la non-dualité.

Il n'en demeure pas moins que, malgré cette tentative d'acceptation issue d'un constat, les paradoxes qui rassemblent les diverses perceptions comme la lumière et le son, la voix et le silence, chez Talens, proviennent et conduisent dans le même temps à la confusion des sensations ou des perceptions, à un état de désarroi. En effet, le langage qui permettrait de maîtriser cet état de confusion est impuissant. Aussi le désarroi est-il la conséquence de la limite de la pensée et du langage et seul l'énoncé paradoxal au sein du poème peut exprimer cette perception d'un monde non-dual en refusant la logique d'une écriture rationnelle.

Car l'acte poétique demeure le domaine et le seul discours où peut s'exprimer une tentative de non-dualité, c'est-à-dire le lieu où le moi peut s'inverser en toi, où les perceptions indicibles trouvent leur expression. Mais le poème talensien n'accède pas cependant à une résolution du paradoxe. Il reste à la frontière et cette tension provoque en retour, un intense sentiment de désarroi chez le lecteur. En cela l'écriture paradoxale chez Jenaro Talens n'est pas un système mais la simple expression poétique d'un état de conscience à la fois personnelle et commune puisqu'à l'opposé du poète isolé dans sa propre aventure, la voix poématique s'efface ici pour laisser place au dialogue avec le lecteur, avec l'autre.

6. Non-dualité et système des valeurs

La pensée occidentale est structurée par une organisation du monde en un système de valeurs bipolaire comme vie/mort, vrai/faux, nuit/jour, sage/fou... La morale, particulièrement, est construite autour du couple antinomique bien/mal. Outre la dimension ontologique que le paradoxe talensien aborde, la morale est précisément un autre point clé de

la doxa. Si la non-dualité est à la base du monde talensien, la structure duelle de la morale devrait aussi mener à des paradoxes. Or, nous remarquons que les paradoxes relevés dans le corpus ne remettent pas véritablement en cause des jugements mais un mode de fonctionnement, une organisation : nous l'avons vu dans l'étude des traits syntaxiques, c'est la logique qui est bouleversée, ce qui laisse entendre que c'est la forme qui est mise en cause, non le contenu. Nous ne voyons donc pas chez Talens un usage moral des paradoxes fondés sur des jugements, mais principalement une utilisation contre un système de pensée et d'appréhension du monde. Aussi trouvons-nous des paradoxes mettant en cause un système de valeurs, et non une morale⁷⁰⁰.

Le système de valeurs qui régit la doxa est fondé sur l'opposition positif/négatif et non sur bien/mal, même si l'on peut souvent les confondre. Le paradoxe qui inverse les valeurs conserve la dualité des deux pôles auxquels elle attribue une valeur contraire. Ainsi, les

⁷⁰⁰ Nous n'avons trouvé qu'une seule proposition qui constitue un paradoxe moral, c'est-à-dire qui contredit l'opinion issue de la morale judéo-chrétienne :

« hay que educar en el incesto » dijo
H. mientras tu cuerpo (tu moi spazioso corpo)
liberado ajeno
a toda esta presunta manipulación
se funde en un río que jamás abandonas

Parmi les principaux interdits moraux de la société occidentale, outre l'interdiction de tuer ou de voler, l'inceste occupe une place centrale : il s'agit là d'un des tabous les plus enracinés et inamovibles comme l'indiquait Freud dans un court texte où il expose le célèbre complexe d'Oedipe. Si l'inceste est un mouvement naturel des jeunes enfants, un point essentiel de leur éducation est alors de les en détourner, en le dénotant et en le connotant négativement, en le condamnant moralement : « l'inceste, c'est mal ».

Ainsi, lorsque la proposition citée avance le contraire, que l'éducation doit se faire par l'inceste, c'est la morale elle-même qui est remise en cause : ne pas prendre l'inceste pour un tabou, c'est nier sa valeur négative, c'est ne pas reconnaître que « l'inceste, c'est mal ». Par conséquent, la morale en cours dans la société est différente de celle exposée en creux dans la proposition, et dire « hay que educar en el incesto » est un paradoxe, une affirmation qui ne peut être acceptée par l'opinion.

Mais il faut mettre une réserve à la critique de la morale dans l'œuvre de Jenaro Talens. Premièrement, comme nous le disions, cette proposition est la seule à critiquer si ouvertement la morale, un tabou social comme l'inceste. Cette présence unique invite à penser que c'est un sujet d'une importance très faible par rapport à d'autres thèmes récurrents comme les paradoxes du *moi* par exemple. Ensuite, le fait que cette proposition sur l'inceste apparaisse explicitement comme une citation par l'usage des guillemets le sépare complètement de la voix poématique : ce n'est pas le moi qui énonce le paradoxe et en assume la signification mais un énigmatique *H*. Que l'auteur des propos tenus soit signifié et cité n'est pas sans incidence sur l'adhésion ou non du moi poématique sur ce qui est dit. D'autres exemples dans les poèmes talensiens nous montrent que la voix du poème récupère et fait siennes des phrases entières qui à l'origine venaient d'un autre ouvrage sans qu'aucun signe distinctif (graphique ou autre) ne vienne signifier cette différence de source. Parfois encore, un vers mis en italique peut aider le lecteur à percevoir cette récupération. Mais alors, l'absence de guillemets fait que le moi poématique s'approprie complètement les propos tenus. En revanche, la présence de guillemets provoque une mise à distance entre la voix du poème, et la proposition.

Ainsi, dans cet exemple de l'inceste faut-il être mesuré : par son unicité et par la mise à distance de la voix poématique, nous ne pensons pas que la morale soit réellement niée ou remise en cause dans l'œuvre talensienne.

paradoxes talensiens renversent les valeurs doxiques, par exemple en provoquant la syntaxe, la raison logique.

Que le système des valeurs soit organisé en paires opposées ne signifie pas que les deux pôles soient toujours à considérer comme des éléments ayant chacun une possibilité d'existence fixe et permanente. Adopter un point de vue niant cette existence définitive et stable, amène à rendre le système traditionnel caduc. Dès lors, un postulat tel que celui d'Héraclite⁷⁰¹, qui définit l'essence du réel comme un mouvement, conduit à remettre en cause les oppositions de la doxa entre la vie et la mort, ou entre la folie et la lucidité, pour reprendre deux exemples de paradoxes talensiens.

Le refus de la dualité du système des valeurs a fait l'objet du célèbre *Par delà le bien et le mal* de Nietzsche dont le rapport avec l'œuvre talensienne a été montré au début de cette conclusion. Ce titre même indique bien la perspective de dépassement propre au processus de paradoxe qui implique un mouvement. La critique des valeurs les plus fortes dans la société issue du christianisme et de la métaphysique est l'un des moteurs les plus importants de la pensée de Nietzsche qui refuse cette morale imposée comme vérité :

« Quelque valeur qu'il convienne d'attribuer à la vérité, à la véracité et au désintéressement, il se pourrait qu'on dût attacher à l'apparence, à la volonté de tromper, à l'égoïsme et aux appétits une valeur plus haute et plus fondamentale pour toute vie. Il se pourrait même que ce qui constitue la valeur de ces choses bonnes et vénérées tînt précisément au fait qu'elles s'apparentent, se mêlent et se confondent insidieusement avec des choses mauvaises et en apparences opposées, au fait que les unes et les autres sont peut-être de même nature »⁷⁰²

La remise en cause nietzschéenne de la doxa conduit non seulement à inverser les pôles du bien et du mal, mais surtout au-delà, à les confondre dans une même nature. Nous le

⁷⁰¹ Héraclite, philosophe au caractère ombrageux, nous a fait parvenir ses principes à travers des textes au style souvent poétique, relativement obscur et volontiers paradoxal qui ont été réunis dans un même ouvrage généralement nommé *De la nature* (publié sous le titre *Fragments*, PUF, 1991). Il est intéressant que certains commentateurs aient fait la remarque qu'Héraclite usait de ce style non seulement pour forcer le lecteur à ne pas lire trop rapidement ses propos, mais aussi pour accorder son écriture à sa pensée puisque ce philosophe avance des idées qui pour la majorité représentent des contradictions, des paradoxes. En effet pour Héraclite tout est mouvement, rien n'est stable. Cette impermanence absolue induit que rien n'a de consistance, et que donc ce qui est sous un aspect à un moment donné, sera sous un autre aspect au moment suivant, même si cette différence n'est pas toujours visible à l'œil humain. C'est ainsi l'origine de la dialectique où tout passe en son contraire, où le jour devient la nuit, le visible devient invisible et la mort devient le vivant. Nous le voyons, ce qui était perçu comme irrécyclable par la doxa (la mort ne peut pas être l'équivalent de la vie, ce ne peut être que son contraire) est dans cette perspective mis sur un pied d'égalité : la mort ne se différencie pas de la vie, ce ne sont que deux aspects, deux moments d'une même réalité. Cette équivalence amène alors à ne pas opposer les deux notions du point de vue des valeurs : la mort n'est pas plus négative que la vie, et vice versa.

⁷⁰² Nietzsche, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* (1885), Gallimard, 1971.

voyons, l'analyse de Nietzsche dépasse la dualité pour une vision non-duelle de la réalité. Si en fin de compte, le bien n'est qu'un mal déguisé et que le mal vise les mêmes fins que le bien, est-ce-à dire alors que tout se vaut? La non-dualité n'inverse pas les pôles mais dépasse leur opposition. Cependant Talens ne se situe jamais sur le plan de la morale mais des valeurs, il s'agit donc d'oppositions des pôles négatifs/positifs, en dehors de tout jugement.

Les énoncés paradoxaux dans les poèmes de Talens sont donc souvent constitués de paires que la doxa définit en tant que valeurs opposées comme vie/mort, violence/douceur, nuit/jour, silence/son, ombre/lumière. Si dans toutes ces paires, un pôle est considéré doxiquement chargé de valeur positive, le poète bouleverse cette vision du monde⁷⁰³.

Le thème de la mort est l'un des plus fréquents dans les poèmes, or elle n'a pas toujours la valeur absolument négative qu'elle a en Occident, bien que de nombreuses croyances, philosophies et religions n'y voient pas la fin de toute chose. Dans le poème *El Cementerio* s'annule par exemple l'opposition mort/vie, et partant, l'opposition valeur négative/ valeur positive par un refus de la dualité représentée par le couple mort/lumière :

(...) Muere
el día. Pero no muere. Nada
muere. Tal vez inicia
su regreso a la sombra,
donde otra luz distinta
le sustituye. Es todo.⁷⁰⁴

Nous voyons ici explicité le fonctionnement du dépassement du paradoxe : comment à partir d'une opposition de deux pôles, mort et jour, (*muere, día*) repris par ombre et lumière, se développe une nouvelle réalité (*otra luz distinta*) qui résulte du dépassement du paradoxe. Mais quelle nouvelle valeur naît de ce dépassement? Symboliquement, nous pourrions l'interpréter comme l'affirmation d'une transcendance ou d'une croyance : il y aurait une autre réalité glorieuse (la lumière) après la mort, dans la renaissance après le passage par l'ombre de la mort. Le lecteur est libre de voir dans ce paradoxe le symbole d'une vie où l'opposition humain-divin serait résolue ; mais nous savons par ailleurs que les écrits talensiens écartent toute transcendance, les derniers mots du poème - *es todo* - limitent sèchement la possible signification mystique. On peut alors comprendre ces vers comme un constat non duel de la réalité que le poème exprime mais ne résout pas.

⁷⁰³ Nous avons déjà analysé le contenu sémantique des énoncés dans la deuxième partie.

⁷⁰⁴ CS, p. 55.

Deux énoncés très proches par leur thème présentent un fonctionnement différent :

(...) Ahora,
dime, dónde su dulce
violencia, su nebulosidad, dónde su lucidez y su locura,
el desnudo esplendor de los anhelos que se desmoronan.⁷⁰⁵

la violencia con que el azar las leyes
niegan la lucidez de la locura
optar por la locura de la lucidez.⁷⁰⁶

Dans le premier cas, les deux pôles aux valeurs antagonistes, la violence et la douceur, sont doublés par le deuxième couple, lucidité / folie, tandis que le second exemple allie violence, lucidité et folie. Dans le premier exemple, l'antinomie se résout dans et par les jeux sonores (*dulce, lucidez*) et dans la dernière image de la splendeur du dépouillement. Mais le cheminement vers la non-dualité est plus apparent dans le second exemple car nous n'avons plus deux valeurs opposées ou coordonnées mais un syntagme de deux éléments subordonnés: non la lucidité **et** la folie, mais la lucidité **de** la folie et la folie **de** la lucidité. Nous voyons comment nous sommes passés d'une opposition duelle fixe, doxique entre la folie et la lucidité par une sorte de dialectique à un nouvel état où les deux valeurs ne sont plus dans une relation de contraires mais où elles se sont fondues dans une nouvelle entité, les deux valeurs lucidité / folie naissant l'une de l'autre. La valeur négative doxique de la folie, comme celle, positive de la lucidité, est annulée.

Sans que les principes de Nietzsche soient appliqués, nous voyons donc que chez Jenaro Talens les valeurs doxiques ne peuvent s'appliquer avec simplicité. Cependant l'origine n'est pas un refus de la morale, c'est-à-dire une posture éthique ou théorique, mais encore un constat du moi poématique qui ne ressent pas le mode de valeurs de la même façon. Ce qui était positif pour la doxa l'était sur la base d'une certaine conception duelle du monde. Or, puisque cette base ne tient plus dans le monde poétique talensien, il s'en suit que les valeurs du positif et du négatif sont redistribuées dans un mouvement incessant de transformation.

⁷⁰⁵ CS, p. 84.

⁷⁰⁶ CS, p. 208.

7. Fonction poétique du paradoxe

Il nous faut maintenant revenir à l'évidence première : les paradoxes qui constituent notre objet d'étude sont inclus dans des poèmes, ils sont l'expression poétique d'un sujet qui a choisi cette forme pour dire ce qu'il a à dire. Si nous utilisons cette tautologie, c'est que lui-même, dans son prologue de 1989 introduisant l'édition de *Cenizas de Sentido* refuse d'accorder un statut conventionnel – nous disons doxique - à ses poèmes. Ces textes, que les critiques en leur temps qualifièrent d'« expérimentaux », d'« hermétiques », ou excessivement « intellectualisés », l'auteur, après avoir repoussé avec ironie quelques explications traditionnelles, explique à quel point son écriture ne veut se soustraire à l'endoctrinement de la pensée unique, c'est-à-dire à la doxa.

Sans prétendre définir l'art poétique de Talens, ce qui excèderait notre sujet, il nous faut maintenant considérer la charge poétique des paradoxes. D'abord dans leur écriture, puis dans leur fonction : qu'apportent-ils au poème, quelle place laissent-ils au lecteur, à l'auteur, enfin, ne conduisent-ils pas à une connaissance renouvelée du monde et de soi?

7.1. L'écriture poétique des paradoxes

Nous connaissons la difficulté à définir la poésie et le terme « poétique ». Cependant, ces textes sont appelés « poèmes » et Talens accorde à ce terme un sens familier au lecteur. Celui-ci, pris dans sa définition doxique de *la poésie*, attend donc une forme, une langue, un lexique, des procédés différents de la prose, qui serait le langage ordinaire. Les paradoxes talensiens mènent-ils donc à un rejet de la définition doxique de la poésie ? La réponse est bien sûr affirmative.

Avec Jenaro Talens, nous pouvons repartir de la doxa de la poésie pour la dépasser. L'auteur utilise le premier critère du poème : il écrit en vers (c'est le cas de la très grande part de ses recueils, surtout le second, même si les poèmes en prose ne sont pas rares). Au sein de cette forme globale, le vers libre domine mais certains mètres traditionnels (*alejandrinos*, hendécasyllabes, heptasyllabes, etc.) sont extrêmement présents de manière visible ou plus discrète, comme nous l'avons constaté dans l'étude du rythme. Cependant les conventions sont brisées car, nous l'avons vu, les différents niveaux de rythme (mètres, prose, syntaxe, etc.) se côtoient et se superposent.

En ce qui concerne le lexique, peut-on parler de vocabulaire poétique? La poésie classique et traditionnelle estime que certains mots sont réservés à la poésie, et d'autres doivent en être exclus parce qu'ils expriment une réalité triviale. Voilà une posture tout à fait

recupérée par la doxa. Mais au moins depuis Hugo ou Baudelaire, on sait bien qu'il n'y a pas de sujets ou de mots « poétiques »! Talens, contrairement à Mallarmé, (qu'il cite) ne recherche pas l'effet par l'emploi de mots rares, presque inouïs, mais par leur mise en relation inattendue. Il provoque un effet de surprise, d'étrangeté : *rumor de sombra, insomnio de piedra* sans pour autant reprendre les rencontres inattendues surréalistes. Car si le paradoxe ne fonctionne pas sur le lexique mais sur les associations de mots provoquant des images et des métaphores, l'approche des Surréalistes qui par le rapprochement non logique de deux termes ou de deux images font naître une nouvelle vision est très différente : chez Talens, l'alliance de deux mots n'a pas la gratuité et l'intellectualisation surréalistes, car partant d'un constat elle construit une nouvelle signification.

Le travail sur le lexique porte sur les figures, c'est-à-dire évidemment la comparaison, la métaphore et l'oxymore. Ces trois figures par leur construction, permettent le rapprochement de deux termes, deux notions éloignées et pour l'oxymore, opposées. Nous comprenons alors qu'elles permettent l'expression paradoxale. Ainsi, par exemple, Alfredo Saldaña appelle-t-il « métaphore » le mouvement incessant et contradictoire du réel⁷⁰⁷. Le rapprochement de deux notions concrètes ou abstraites provoque toujours un effet fort sur le lecteur, d'adhésion ou de rejet, le plus souvent d'émotion esthétique. Bien que nous ayons écartée la métaphore et les images de notre étude dès la définition du sujet d'étude, parce que justement, elles procèdent de la même façon, il nous semble intéressant à ce stade de l'analyse de les rapprocher des propositions paradoxales.

La première remarque est que de toute évidence la poésie talensienne est constituée d'un grand nombre de comparaisons et métaphores aux rapprochements inattendus : « Este silencio es dulce como un río »⁷⁰⁸, « el miedo es verde como el agua »⁷⁰⁹. Il ne s'agit pas tant ici d'opposition que d'un rapprochement non logique (nous l'appelons association). Mais le sentiment poétique naît de cette nouvelle notion en faisant voir au lecteur un lien auquel il n'avait jamais pensé. Les métaphores abondent : « soy la espuma de un pensamiento »⁷¹⁰, « escucho el fuego del insomnio »⁷¹¹. Ici, l'alliance d'un terme abstrait et d'un terme concret crée une nouvelle réalité. De même la synesthésie est-elle un procédé d'écriture constant dans la poésie de Talens, (« el sonido de la oscuridad », « el rumor de lo visible ») qui renvoie

⁷⁰⁷ « la literatura sería de este modo una metáfora perfecta de la imperfección del mundo, de esa realidad dinámica y cambiante, de la transitoriedad de la vida », « Anotaciones en un cuaderno », in *El techo es la intemperie, ibid.*, p. 288.

⁷⁰⁸ CS, p. 107.

⁷⁰⁹ LA, p. 21.

⁷¹⁰ CS, p. 115.

⁷¹¹ LA, p. 17.

directement aux paradoxes de la perception que nous avons étudiés. Le rapprochement inhabituel des pôles dans les figures comme dans le paradoxe crée une réalité plus riche, où les sens se mêlent « dans une ténébreuse et profonde unité » qui comble le poète⁷¹² et qui, pour Talens, rend compte seulement de la confusion angoissante du monde.

7.2. Ver no es suficiente : le paradoxe renouvelle la vision du réel

Ces mots du maître zen japonais, D.T Suzuki, sont placés en exergue au livre second *La superficie de las cosas*. Ce précepte explique sommairement la fonction du paradoxe dans la poésie de notre auteur et de ces contemporains : plus encore qu'un style d'écriture, le paradoxe cherche à rendre compte d'une vision différente de la réalité du monde. Le monde n'est plus ce décor organisé, maîtrisé par l'esprit cartésien. C'est précisément une des caractéristiques des poètes postmodernes qui font partie de l'ère du soupçon n'acceptant plus l'ordre établi. Ainsi Talens voit-il la réalité comme un assemblage de contradictions :

en el instante de reproducirse imagines confusas
(..) se confunden bajo las luces divisorias de la realidad
y lo que digo acerca de la realidad son frases⁷¹³

Le langage comme traducteur du réel est pris dans toute son ambiguïté : source de dualité, c'est-à-dire perte de réel, mais immense outil de construction de sens et à l'origine d'une autre dimension de la réalité, il est aussi la nature même du poème. En refusant la convention réaliste qui fait équivaloir une chose et le mot qui la nomme, le poète tente de dire le réel sans se leurrer :

y en esta habitación que inunda su vacío compruebo mi fluir
en las sílabas intencionadamente oscuras de un monólogo extinto
(...) mientras mi lengua paladea lo irrealidad de lo real⁷¹⁴

Comment transcrire la réalité perçue par les sens, le froid, la lumière ? Les paroles naissent de la réalité, mais elles ne la constituent pas :

⁷¹² Baudelaire, *Les Correspondances*, in *Fleurs du mal*

⁷¹³ CS, p. 199

⁷¹⁴ CS, p. 112.

los cedros y las nubes, la noche que se esboza
en este frío otoño, precede a las palabras que en vano
buscan su formulación en la tranquilidad de un parque
solitario.⁷¹⁵

Les poèmes reviennent alors toujours à la vue, à la description si présente dans les poèmes talensiens. Le regard paradoxal sur le réel est une tentative pour voir l'autre côté des choses, pour briser le miroir. Car le miroir, si fréquent dans les poèmes de Talens, ne renvoie pas la vraie figure de la réalité, ni celle du dehors, ni celle du dedans. Il est non seulement le révélateur du faux semblant, du masque, mais aussi la prise de conscience que rien ne peut se trouver en dehors de l'image perçue.

Le seul moyen, donc, dont dispose le poète est le langage. Mais il est insuffisant, impuissant à rendre compte du réel car outre sa nature différente, il est constamment récupéré par la doxa comme le dit le poème *Ceremonias* :

que las colinas, la vastedad del silencio y de los árboles,
a cuyos pies las pitas languidecen,
no son colinas ya, ni silencio, ni árboles,
sino pequeños altos sobre los promontorios
del pensamiento, bruma
que la norma recubre, y es lenguaje.⁷¹⁶

Seule, la poésie permet la libération du langage et de ses normes, et la société a toujours dans le même temps accepté et tenté de récupérer cette transgression dont elle a besoin pour exprimer l'indicible. En cela la poésie a toujours constitué une résistance telle que la définit Deleuze et que la pratique Talens⁷¹⁷. De ce fait, le paradoxe, qui non seulement s'écarte de la langue commune mais la subvertit, est le moyen le plus efficace pour exprimer les contradictions inhérentes à l'humain. Le paradoxe revient alors à être l'énonciation type du post-modernisme tel que le définissent certains critiques talensiens : refusant la fixité, la norme et le sujet cartésien, l'écriture post-moderniste peut trouver dans le paradoxe l'expression de son essence.

Même si Talens dans le prologue de *Cenizas de sentido*⁷¹⁸ refuse « la farce de la communication », et qu'il n'a aucune confiance « en la capacité communicative de la

⁷¹⁵ CS, p. 149.

⁷¹⁶ CS, p. 88.

⁷¹⁷ Sur la relation de résistance et de création artistique, voir l'introduction générale, note 8.

⁷¹⁸ « Nunca me atrajo la farsa de la comunicación ni me sedujo el énfasis soberbio de contar mi vida » CS, p. 7.

dénommée « poésie », il se donne à lire et il ne ménage pas son lecteur. Il recherche, « au-delà de la simple *déglutition de significations* superficiels, la *production de sens* de la part du lecteur ». Nous reconnaissons là la théorie de la réception, et si le lecteur doit faire la moitié du chemin, il arrive qu'il reste sur le bord du poème quand sa vision ne peut entrer dans l'étrangeté des énoncés paradoxaux à cause de leur distance trop grande entre les deux horizons d'attente, celui du poème et celui du lecteur. Car le paradoxe dans les poèmes talensiens pointe une nature non-duelle, c'est-à-dire la reconnaissance d'une certaine essence du monde et des relations (émotives et analytiques) que cela suppose au sein de l'univers poématique. A chaque lecteur ensuite d'en faire un retour ou non dans sa réalité, de le transformer en connaissance autre, aporétique, en métaphore, en métaphysique ou débat existentiel personnel. Il est vrai que c'est alors son horizon d'attente qui se modifie, car le regard étonné apprend à voir autrement la réalité. La poésie, et l'art en général, a toujours joué ce rôle de faire percevoir sous une forme nouvelle ce qui semblait une évidence doxique⁷¹⁹.

Ce que nous apporte la poésie du paradoxe, en plus de la beauté formelle des images, c'est une connaissance nouvelle, une connaissance différente, connaissance du réel, connaissance de soi qui en fait partie.

8. La connaissance

Dans cette perspective, le paradoxe devient la nature première du poème, du moi, et renvoie *in fine* au même processus que le paradoxe scientifique traditionnel : issu d'un constat qui met à bas les repères précédents, il provoque d'abord l'incompréhension, puis par son écriture mène à la possibilité d'une nouvelle connaissance. Si d'une part le paradoxe joue un rôle majeur dans le développement de la connaissance générale (en science et en philosophie), que d'autre part la poésie est souvent présentée comme une voie de connaissance différente⁷²⁰, et que, enfin, Jenaro Talens affirme que « ce n'est pas communiquer qui [l]'intéresse, mais connaître »⁷²¹, nous voyons à quel point l'écriture talésienne peut se voir

⁷¹⁹ Proust, parlant du choc que provoque une forme non traditionnelle écrit : « le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement, par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit: «Maintenant regardez». Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. » (*A la recherche du temps perdu*, II, p. 623)

⁷²⁰ Parmi les critiques talensiens citons par exemple Juan Carlos Fernández Serrato pour qui « el pensamiento lírico (...) es , por sí mismo, una forme *otra* de conocimiento », « Introducción », TALENS, Jenaro *Cantos Rodados*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 60.

⁷²¹ « Cuando estoy tranquilo y sé dónde estoy, no escribo. No me interesa comunicar sino conocer. (...) Escribir, por eso, es siempre una aventura. » *Negociaciones para una poética dialógica*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 89.

attribuer une fonction de dépassement (ou de complémentarité) de la connaissance ordinaire par, entre autres, la présence des propositions paradoxales qu'elle contient.

Mais la connaissance ne naît pas ici de l'intellect, de l'analyse ou de la raison. Elle est issue du désarroi, de la confusion, du constat de l'étrangeté du monde. Plus que de connaissance – terme fortement connoté – il faudrait donc parler de reconnaissance⁷²². Que la portée métaphysique soit ou non présente, il n'en demeure pas moins que le moi poématique est plongé dans un processus de dévoilement du réel. Il est amené, parfois malgré lui, à reconnaître la nature des choses telle qu'elle est : impermanente et non-duelle. Dans ce contexte la fixité n'est plus de mise, elle correspond au mouvement que le paradoxe provoque :

Lo simultáneo adviene como conocimiento
(es una forma de percepción)⁷²³

Une des fonctions les plus importantes dans la définition traditionnelle de la poésie est la fonction de l'expression du moi ; cet aspect là est totalement rejeté par Talens, d'une façon tout à fait explicite dans les discours externes comme le prologue de la première anthologie, et d'une façon beaucoup plus subtile, dans ses recueils :

(...) Yo solo escribo este poema
no con la ingenua pretensión de expresar lo que siento
(nunca sé lo que siento) sino para que poco a poco sus palabras
puedan iluminar el hueco donde estoy (quiero decir quien soy)⁷²⁴

Nous pouvons dire que la fonction poétique comme expression de l'âme qui a dominé toute la poésie romantique et lyrique le révolte : « El papel del poeta predicando la buena nueva de sus experiencias vitales o de su tristeza post-cogitum me resulta extremadamente patético »⁷²⁵. Il refuse absolument que l'on lise ses poèmes à la lumière de l'autobiographie : « nunca he hablado *de mi* (...) Quiero decir que lo mío, si así hay que llamarlo, sería el punto

⁷²² Sergio Sevilla parle de connaissance aporétique comme nous le signalions déjà en introduction : « 'conocimiento' no es para Jenaro Talens el logro de una articulación que de cuenta de lo que existe, ni como descripción ni como explicación. Se trata, más bien, de una actividad, amorosa y dolorosa, que, como algunos diálogos platónicos, puede acabar aporéticamente, esto es, sin conclusión », « Jenaro Talens : el estilo como política », in *El techo es la intemperie*, FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (ed.), Visor Libros, Madrid, 2007, p. 154.

⁷²³ CS, p. 147.

⁷²⁴ LA, p. 142.

⁷²⁵ CS, p. 7.

de vista, nunca la anecdota argumental »⁷²⁶. Nous voici avertis, c'est donc à une lecture paradoxale du moi que le poète invite le lecteur, car comme l'annonce le titre d'un poème - *Prohibido asomarse al interior* – l'analyse du moi ne mène à rien sinon au vide selon le titre de l'anthologie théorique de Talens, *El sujeto vacío*⁷²⁷.

Le statut paradoxal du moi a donné lieu à un suffisant examen en deuxième partie pour qu'il ne soit pas repris ici ; cependant, l'effet poétique de ce traitement mérite que l'on se penche sur l'expression de ce moi non unique.

Car, comment alors la poésie peut-elle conduire à la connaissance (du monde et de soi) si la notion même de soi est niée? Une des questions fondamentales qui résonne dans les poèmes est qui suis-je, et qui est « je ». Et cette question ne concerne pas l'individu qui écrit, mais la notion même de ce moi qui parle. Talens cherche une réponse non pas en lui mais à l'extérieur de lui et notamment dans ses poèmes. En effet, le moi n'est plus sujet mais objet produit de l'écriture : le texte introductif de la seconde anthologie *El largo aprendizaje*, s'intitule *Cuanto ignoro de mí*. Ce poème semble fait de scènes passées, d'incertitudes mais le dernier vers dit la vérité paradoxale : « esa oquedad que asume mis contradicciones/ todo cuanto sus versos han escrito de mí ». Ainsi l'oeuvre n'asserte pas la réalité de son auteur, au contraire : « El poema es el acto que me destituye/.../ proceso que construye mi desaparición. »⁷²⁸. Voilà encore une posture inacceptable pour le poète doxique, mais qui est le point de départ du post-moderniste.

La poésie paradoxale conduit-elle donc le moi, entité indéfinie et interchangeable à sa propre connaissance ou à sa propre disparition? La réponse est oui pour les deux cas : elle mène à une connaissance paradoxale, par le biais de l'« extraspection ». Le mouvement ordinaire de la poésie du moi part du « je » vers le monde extérieur, bien distinct de ce moi confondu avec l'énonciateur, alors que dans l'optique talensienne, le monde extérieur existe et comprend le moi :

este muro contiene cuanto ignoro de mí.
Lo que viví, lo supo : una máscara estéril
donde la luz ya no me reconoce,
mientras me inscribe el alba sobre el ojo gris.⁷²⁹

⁷²⁶ CS, p. 8.

⁷²⁷ *El sujeto vacío. Cultura en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra, 2000.

⁷²⁸ CS, p. 78.

⁷²⁹ CS, p. 127.

L'objet consiste donc à connaître l'incomplétude et le vide, l'inexistence fondamentale et le désarroi qui en résulte, pour peut-être pouvoir l'accepter. En somme connaître l'absence de fixité et de réponse stable.

Parvenu à la fin de notre étude sur le paradoxe dans les poèmes de Talens, où nous avons surtout mis en évidence la préoccupation philosophique, théorique, poétique, le risque serait d'occulter l'importance de la présence du monde sensible. Or la poésie de Talens n'est pas constituée de réflexions abstraites, difficiles à comprendre, voire austères. Tout n'est pas paradoxe. Ces énoncés sont enchâssés dans un contexte quotidien, partagé, surtout dans le deuxième recueil, moins « dur » théoriquement. La lecture suivie des deux anthologies paraît montrer une évolution chronologique : il semble que l'inquiétude se soit apaisée comme l'évolution de l'importance de certains éléments nous le laissent penser.

En premier lieu l'omniprésence de la nature paraît indiquer ce changement : la mer, le jardin, les saisons, les insectes et les petits animaux, les oiseaux, les arbres, les rivières les pierres du chemin, pas un poème n'en fait l'économie tout en poursuivant les réflexions, les pensées dans le monde vivant et familier. La mer, donc, toujours proche depuis l'origine selon l'affirmation du poème *Julia Traducta* fait naître de somptueuses images :

ver la nube
lacia, como si el mar
fuese a la tarde un buque
encallado entre labios
de espuma. El mar. ¡Qué dulce
silencio! Inmensidad
sin nombre. En ti concluye
todo, el amor, el tiempo⁷³⁰

Le jardin quant à lui semble toujours devant les yeux de celui qui écrit :

Junto a los naranjales
en un jardín con bojés, con acacias,
con arriates llenos de blancura,
donde la hierba es dulce a mediodía,
un ciprés fingiendo indiferencia⁷³¹

⁷³⁰ CS, p. 60.

⁷³¹ LA, p. 9.

Cette omniprésence de la nature donne aux paradoxes une réalité concrète : Talens n'écrit pas de la philosophie, il est présent au monde réel, il est sensible à la beauté, au bien-être de la brise, au parfum des roses à la fin de l'été, un peu comme Camus qui ne put jamais séparer sa pensée de la mer et du soleil de l'origine. La sensualité baigne la poésie de Talens non seulement grâce aux fleurs, aux odeurs, à la lumière mais avant tout, au désir et au corps de la femme, jamais nommée sinon par le « toi » :

El fuego de tu cuerpo me desarme⁷³²

Le lyrisme amoureux traditionnel qui réunit la nature et la femme n'est pas incompatible avec le paradoxe :

La voz que me habla con tus ojos
es más profunda y dulce que el olor de las rosas
cuando estas flores imaginan
la nieve que se posa con delicadeza sobre tu piel⁷³³

Le désir, moteur profond de toute création et de tout élan vital, prend principalement naissance au corps de la femme :

te escucho respirar, tan lejos y a mi lado
como el agua muere,
libre en la voluptuosidad de tu deseo⁷³⁴

mais il ne s'y limite pas :

Si existe un cielo, serás tú,
tú, territorio cuya piel transito
mientras la muerte gira alrededor⁷³⁵

Ces quelques fragments des poèmes semblent livrer au lecteur une image plus sensible, plus intime du moi poématique, dont nous savons qu'il faut se garder cependant de le confondre avec la réalité biographique de Jenaro Talens. Mais, comme répondait Rimbaud à sa mère qui lui demandait comment il fallait comprendre sa poésie, le lecteur de Talens

⁷³² LA, p. 110.

⁷³³ LA, p. 139.

⁷³⁴ LA, p. 124.

⁷³⁵ LA, p. 120.

obtient la même réponse : « littéralement et dans tous les sens ». Et même si Talens réfute absolument qu'on voie dans ses images des souvenirs, des fantasmes voire des événements personnels, le lecteur, à son invite, construit le sens que le poème lui permet. Ce n'est pas l'individu Talens que le lecteur cherche ou trouve mais une voix proche qui pourrait être la sienne propre, tout comme il n'est besoin d'identifier la femme dormant à ses côtés pour comprendre et partager la douceur de l'instant. A l'inverse, même si la lecture autobiographique n'apporte rien au sens, le lecteur a le droit de pratiquer une lecture « innocente » et de trouver dans certains poèmes des images d'enfance dans une ville nommée Tarifa, un jardin où courent des enfants, un homme adulte parlant à son vieux père :

¿Cómo decirte ahora, padre mío...
que ha llegado mi otoño, y tengo miedo?⁷³⁶

Mais la parenthèse rassurante que nous venons d'ouvrir dans la poésie talensienne est loin de faire oublier la profonde inquiétude d'où naissent les poèmes : le désarroi. Nous avons défini plus haut ce que signifie le mot original « desasosiego », cette perte du repos, cette inquiétude sans cause précise qui naît d'un constat : l'opacité du monde, la confusion des choses et de sa propre identité, le glissement du temps... Alors naît le besoin d'écrire et d'écrire de la poésie, car seule, cette utilisation particulière de la langue permet d'exprimer *au plus près* la pensée et les sensations qui envahissent le poète. Mais si la poésie ne fait pas disparaître le désarroi, du moins lui donne-t-elle une forme et une expression, c'est-à-dire une possibilité d'envisager une acceptation.

⁷³⁶ LA, p. 70.

NOTE FINALE

Pendant le long travail que nous avons mené, une troisième anthologie de l'œuvre poétique de Jenaro Talens a été publiée. Au vu de l'avancement de l'analyse, nous avons choisi de ne pas l'intégrer ici. Cependant nous avons bien sûr eu à cœur de vérifier si le paradoxe continuait à s'y exprimer et si oui, de quelle façon.

Le troisième volume des poèmes de Jenaro Talens *Puntos Cardenales* (1991-2006)⁷³⁷ présentait une perceptible évolution. Si l'expression paradoxale était aussi frappante que dans les poèmes antérieurs à la première lecture, elle nous a semblé plus douce, les longs textes théoriques n'apparaissant plus dans leur âpre nudité. Fait peut-être plus significatif d'une évolution, il n'y a presque plus de trace des auteurs asiatiques mis en exergue, en revanche des poètes espagnols, français, anglais sont beaucoup plus souvent appelés dans un dialogue intertextuel.

Si les titres des parties ou des poèmes révèlent une continuité de la thématique (*Autorretrato en espejo roto*, *Apologia de la incertidumbre*), d'autres semblent des réponses à des poèmes antérieurs (*Reconstrucciones*, *Certidumbres del condicional*). Enfin, pendant cette première lecture, les paradoxes apparaissent moins violemment comme l'expression d'un désarroi sans remède. L'inquiétude s'est faite raison, peut-être sagesse nous le verrons. Ne pas savoir n'est plus source d'angoisse :

Compruebo que es abril, que el invierno termina
y que incluso las flores son felices.
Soy como ellas, no pregunto nada ;
y me limito a estar sobre tu cuerpo
como quien mira sin temor, de frente,
un eclipse
de sol.⁷³⁸

⁷³⁷ TALENS, Jenaro, *Puntos Cardenales*, Madrid, Cátedra, 2006.

⁷³⁸ *Ibid* p. 90.

Le corps amoureux est omniprésent, et avec lui, les fleurs, le jardin, la lumière, les saisons. Un exergue de Philippe Jaccottet indique une direction déjà évoquée dans le prologue du recueil : « Je pars, je continue à vieillir, peu m'importe » mais le dernier poème de *Puntos cardenales*, *No hay mas tinta que el cuerpo*, se termine par l'éclatante certitude :

La muerte acecha, pero sigo en pie.⁷³⁹

Le titre même du recueil nous invite à une interprétation plus optimiste : le poète a balisé la confusion du monde et de soi : les points cardinaux ordonnent l'espace et comme l'affirme la dédicace de l'anthologie :

Luz norte : luz de intelijencia
luz sur : luz de pasión⁷⁴⁰

Enfin, nous terminerons par une dernière citation mise en exergue à la partie *Viaje al fin del invierno*. Cette fois, la sagesse ne vient pas d'un philosophe oriental mais d'un écrivain espagnol, Rafael Sanchez Ferlosio qui néanmoins renvoie au père du bouddhisme :

En vano, al norte, al sur, al este y al oeste recorrerás el
bosque hasta la noche ; sólo da con el árbol aquel que,
como Buda, va a sentarse a su sombra para siempre.⁷⁴¹

En prenant le Bouddha comme exemple même de la sagesse, l'acceptation de la non-dualité, du désarroi et de ce monde paradoxal semble être sur le point d'être atteinte : il n'y a pas de solution à donner au chaos, à la vieillesse ou à la mort. Alors, en parodiant Camus nous pouvons dire en conclusion : il faut imaginer /le poète/Talens/yo/ heureux⁷⁴².

⁷³⁹ *Ibid*, p. 238.

⁷⁴⁰ *Ibid*, p. 7.

⁷⁴¹ *Ibid*, p. 55.

⁷⁴² Dernière phrase du *Mythe de Sisyphe*.

ANNEXE 1

Relevé des propositions paradoxales dans

Cenizas de sentido

PRIMERA PARTE *EL VUELO EXCEDE EL ALA (1962-1973)*

EL ESPACIO DEL POEMA

(texte de droite)

- reflejo (sin espejo) p. 13

- vuelta al comienzo : el lápiz que traduce pero que no traduce : que refleja pero sin reflejar : espejos que repiten su monotonía : laberinto de espejos : infinitos espejos reiterando su opacidad que no devuelve imagen sino un aire fantasmal p. 20

(texte de gauche)

- La parte superior del cuadro (el fondo de la escena, dicen las leyes de la perspectiva) está integrada por numerosos grupos dispersos, cuyo exigua tamaño (también impuesto por la perspectiva) no impide la función simbólica de su comportamiento en la ficticia realidad de la pintura. p. 15

- El hombre (no el cuerpo neutro e indiferenciado : éste - lo hemos podido comprobar no cambia. Es sólo la escena donde los impulsos que hacen de un cuerpo un hombre se manifiestan, luchan), porque al accionar ese mecanismo se ha introducido, como parte *activa*, en un proceso de transformación cuyo final (momentáneo final, pues que etapa sólo de un proceso nunca interrumpido) es él mismo como producto y como resultado. Transformación que es muerte y es renacimiento (escribo bien : renacimiento, que no resurrección ; no el fénix que en la pira nace y muere). p. 17

- Un nombre borra otro nombre. Todos son uno solo. Lo nombrado y lo innombrado reconocen una común paternidad. (Pues lo desconocido no es otra cosa que lo conocido, no conocido aún ; lo nombrado, aquello que innombrado fue incorporado al reino del lenguaje.) p. 19

- Vuelta al zaguán oscuro donde las palabras (ese disfraz impenetrable) también afirman lo que inquieren, borran. p. 20

LA ARAÑA EN SU LABERINTO

En el umbral del hombre

- llueve la piedra y es de noche (...) p.28

-(...) mientras arde / un mar que el mar ignora (...) *p. 28*

VÍSPERA DE LA DESTRUCCION

Desde la ventana

Yo los miro, apoyado en la ventana
de mi cuarto. De pronto
él ha mirado con visible esfuerzo
hacia un vago horizonte.
Tiene mis mismos ojos y mi misma
boca y el mismo rostro
- borrosamente lo distingo -
y esa misma manera de actuar
de quien se suena fuerte,
dueño de su destino.

Es ya casi de noche.
Oigo como le gritan.
Vamos. A casa. Es tarde.
Y él ha echado
a correr. es mi padre
el que llama. Me miro
desvanecerme en el fondo de la calle. *p. 37*

Gota a gota

Con tristeza las horas
innician el retorno
hacia el ocaso. En sombra
queda envuelta la luz, *p. 45*

Ruinas del monasterio

-Y eran sólo palabras
desmoronándose, como los dioses,
a los que nadie vio jamás,
de ahí su gran supervivencia. *p. 50*

- Sólo el silencio se escucha.
Sólo el mudo dialogar de las sombras cayendo
sobre la casa. (...) *p. 51*

La mirada en la piedra

- (...) sentimos
ajeno nuestro tacto,
y nuestra piel alcanza vana posesión. *p. 52*

- Por eso ante estas piedras
ya carcomidas, en los ojos
es la luz un reflejo
de los ojos pasados
cuya mirada antigua la nuestra sustituye. *p. 53*

El cementerio

- Tras de las altas tapias,
en las afueras de la ciudad, el tiempo
se ha detenido al fin. *p. 53*

- (...) Muere
el día. Pero no muere. Nada
muere. Tal vez inicia
su regreso a la sombra,
donde otra luz distinta
le sustituye. Es todo. *p. 55*

El el salón desierto

(...) Los ojos
que nunca vieron y ahora son unos ojos tan sólo
táctiles, y capaces de acariciar lo impalpable,
me llevan de un objeto a otro objeto,
y me abandonan. *p. 56*

Atardecer desde el desván

La mano sobre el libro, desvelada, recorre
su luminosidad, y se detiene
sobre un tiempo dormido
tras de los ojos. Siente que le alcanza
la eterna noche de la luz. *p. 56*

En el jardín

- (...) Si supieras
en qué desiertos húmedos
tu voz calcina soles desatados. *p. 58*

- Di qué sombras, qué otoños
fosforescentes fueron
tu luz, antes que el frío
de una tiniebla súbita
descubra tu verdad enmohecida. *p. 59*

Fabulación sobre fondo de espejo

(...) La sombra que declina
envuelve los objetos, como un vano
rescoldo de luz pura. (..). *p. 59*

Alba

Sientes la luz herirte y aprisionas
su sonido tenaz. *p. 61*

La mirada del poeta

Ayer, mañana, hoy. Todo es presente

para tus ojos. Vives y contemplas. p. 62

UNA PERENNE AURORA

Mundo al amanecer

- En esta oscuridad de los espejos
nadie se ve. Mirad, un viento humano
recoge mis palabras
y en el murmullo anónimo las deja
caer. Es un silencio pronunciado
por multitud de bocas repitiendo
la voz, en quien la historia
sucesiva del hombre se consume. p. 66

RITUAL PARA UN ARTIFICIO

Paraíso clausurado

Todo ante ti es silencio, a cuyo tacto,
áspero, el tiempo acrece su gemido.
El chamariz, que es aire (un fognazo
de oscuridad, la cálida estampida
de los sollozos), gime (...) p. 75

- Tu continúas
ante la clara umbría del otoño. p. 76

Faro sacratíf

- Toda historia es ficción.
Y más aún : sólo como ficción la historia existe.
Porque no hay tiempo, sino realidad
que acomoda la luz en memoria p. 78

- Ninguna flor persiste,
y, sin embargo, todas son,
pues que jamás acecha la caducidad
en el presente inmóvil
del existir, hasta que la memoria
los hechos reinventa y unifica.
Que el transcurso y el orden,
su sucesividad,
son materia simbólica,
y al final sólo queda
no el tiempo : su ficción. p. 79

El centro

- Y no es amor, o amar, lo que el amante busca,
sino su artificiosa quemazón,
la turbiedad de un signo, verbigracia :
olas, verano, un cuerpo, amanecer. p. 80

Ficciones

- Del mismo modo que la claridad
no interrumpe el misterio,
pero permite la verificación en un instante súbito,
como la piedra al fondo del estanque,
así tú, corazón,
acepta este silencio torpe del amor o su sueño,
este golpe de dados que no abole el azar. *p. 82*

- el ala gigantesca de la oscuridad
riza inmóviles sauces
en un jardín sin cielo :
porque no hay cielo aquí, sino su vibración inaccesible. *p. 83*

- Suenan palabras a mi alrededor
en un extraño idioma
que no comprendo, y suenan
otras palabras, y otras, como un viento vacío.
Pero ninguna borra este silencio,
este artificio
que flota en los umbrales de una aurora sin fin. *p. 83*

- En el principio fue
una palabra. Ahora
dime, dónde su dulce
violencia, su nebulosidad, donde su lucidez y su locura,
el desnudo esplendor de los anhelos que se desmoronan. *p. 84*

Ubåtsgatan

- hay una luz tan chica
que ya casi no es luz. *p. 85*

- Que el amor nos descubre la verdad de la muerte
porque en morir reside la verdad del amor. *p. 87*

Narciso

- Lo real eras tú, no estas rotas imágenes
que con su luz golpea
el sol.

Ahora tu sed, la sombra de las prolongaciones
ya no existen sin ti,
como tú, que no eres
sin la esterilidad de tu ficción. *p. 88*

Ceremonias

- Nunca pensé que las divagaciones
alrededor de las divagaciones,
en las interminables noches del estío,

fueran discurso útil,
lugar de convergencia para reconstruir
trozos de historia (¿historia? ¿y desde cuándo
la historia existe?), o su verdad, fingiéndose en las máscaras. p. 88

- -el agua, ya fue dicho, es una y diferente,
del mismo modo que es el mar el sudor de la tierra - ;
que las colinas, la vastedad del silencio, y de los árboles,
a cuyos pies las pitas languidecen,
no son colinas ya, ni silencio, ni árboles,
sino pequeños altos sobre los promotorios
del pensamiento, bruma
que la norma recubre, y es lenguaje. p. 88

- una sombra que avanza
con fatiga, y no es
sino la reverberación de un sol que apenas luce p. 89

- Hay una música de las palabras
y unas palabras cuya música se prefiere ignorar.
Y su engarce no excluye la sustitución
de una verdad por otras. Antes bien
en él está su origen. Que en el acto poético
no hay fijeza ni norma
sino arbitrariedad resuelta en armonía. p. 90

El bosque de los monstruos sagrados

- Sobre la piedra en flor o la nieve que acude
en el duro suceso de las estaciones
serpientes, lagartijas, comadreja y topos,
incluso la serena humildad de los escarabajos
que en cincel de tarde con su luz decapita
ya no son tierra, ni sonido frágil,
sino alegórica figuración
en un mundo que pueblan fantasmas. p. 91-92

Vidas paralelas

- Porque la trayectoria un punto fijo
corona sin cesar : vivir no móvil,
sino en quietud, que adviene como lo inesperado
y nos identifica
en la inmovilidad del transcurrir. p. 94

- Pero su luz, que en haces paralelos
reproduce el dolor,
funde silencio y música,
el origen y la finalidad
bajo especies confusas de infinito. p. 96

El laberinto

(totalité du poème)

El aislamiento de una música en medio de la tormenta no tiene más sentido que estas palabras irreconocibles que un náufrago pronuncia como suyas, aun ignorando a quién o quiénes pertenecen. Estériles esbozos para una teoría de la resurrección.

El centro es la unidad, pero también el punto de partida para una infinita multiplicación de círculos concéntricos. Soledad que se expande como la dureza opaca de un guijarro sobre la superficie del mar.

Somos el blanco propicio para los dardos de la desesperación. Somos el muro y el espacio donde el muro surgió. La cárcel y su imposibilidad. Y si, finalmente, segregamos dolor y muerte es porque morir resulta ser el único residuo posible para un antorcha solitaria.

Romper lo frágil y sus espirales. La libertad de conocer lo límites : centro no ya, ni círculo, sino la realidad, ahora inevitable. *p. 97*

TALLER

Oscuridad de los bajorrelieves

Ver como, comprobar por medio de la inteligencia la otredad que existe en cada objeto, la otredad que es cada objeto, la otredad que deviene un mismo por un simple ejercicio de autorreflexión. *p. 102*

Error por todo aprendizaje

RELATOS APROXIMADAMENTE VEROSÍMILES

Teseo o la metempsychosis

Aunque cabría hablar de unos hilos sin proliferación posible, de un entramado laberíntico cuyo radio de acción se acerca peligrosamente a su principio, que es a un tiempo su fin. *p. 107*

ARTE FACTO

Aqualung

- en tanto algo en mi fuerza a superficie la profundidad *p. 112*

- yo soy su conclusión que es también mi criatura
y en esta habitación que inunda su vacío compruebo mi fluir
en las sílabas intencionadamente oscuras de un monólogo extinto
la música que producen las cosas al ser pensadas
como un sonido como un dolor que el sonido articula
mientras mi lengua paladea la irrealidad de lo real *p. 112*

- Así como persiste el sonido de la orquesta más allá
de la orquesta y su invisible percepción
por invisibles ojos que no escuchan *p. 113*

Anti-Platón

- tu viajero recuerdo al que ha olvidado adónde lleva

la carrera empredida
construye lo invisible desde lo visible
(tus signos sólo existen en la ajenación) p. 115

Mutismo de dentro, palabra de afuera
- hasta mi mesa ascienden los geranios
el aroma indescriptible de una noche
que es también sol y nada : una ficción vacía p. 116

Interdum iuvat insanine
- (...) La ausencia
de luz es también luz una forma de ausencia
que a esta hora avanzada bajo el cielo de julio
(el calor asfixiante de este cuarto en que escribo)
mi pluma cambia en voluntad. p. 116

- La renuncia a un lenguaje que nos retardara
descubre la impostura de morir. p. 117

Significación de la máscara (I)
- la mort où tout repose c'est le but le zéro
le recommencement double corps où je flotte p. 117

Coito, ergo sum
- formas que informan (que transforman) p. 118

- (...) y lámparas sin luz
soles que cuelgan de los dedos p. 118

- (...) así la música
de un cuerpo que supone su conformidad
con los sonidos que le contradicen
se inscribe en la mudez p. 119

Significación de la máscara (II)
- pues lo que algunos llaman la verdad
no es sino el acto que solidifica
metáforas antiguas reino del sentido
(alguien disfraza el gesto del disfraz
el roce de esta piel deviniendo poema). p. 120

Atardecer sin ángeles
- (...) es a causa del viento
que nos envuelve y habla en nuestra voz.
También la luz se nos incrusta, transformando en visibles

Uccello

- ¿Qué esfera ambicionar?
¿El espíritu incierto de mis antepasados,
el paraíso que la perspectiva construye para mí
o este agujero que mis manos modelan sin saber,
esta ausencia de espacio donde vivo? *p. 144*

- construyo un horizonte sobre la superficie de un lenguaje vulgar,
con palabras vulgares
de un hombre que no existe,
aunque su lengua paladee
la raíz de lo real.
(Algo me dice, sin embargo,
que su coloración es diferente,
tan angulosa como el blanco en el cielo de agosto.)

Pretendo que mi aliento sobreviva en su aliento *p. 144/145*

Fuga y maduración de los iconos

- La fría luz pensada sobre el papel blanco.
Hiriente opacidad la del atardecer. *p. 146*

Tesis contradictorias (I)

Superar la barrera de las limitaciones,
la sistemática deformación
del ojo y sus verdades, un infierno sin luz.
Lo simultáneo adviene como conocimiento
(es una forma de la percepción)
pero subsiste y es
(nos alcanza y rehace, quiero decir) tan sólo
bajo tristes especies de sucesividad.
Palabras y palabras que el discurso diluye
entre la ingenuidad de las simbologías,
una fórmula ambigua,
la inconexión, el verbo y los indicios :
supuesta metamorfosis
de una similitud entre contrarios.
Ahora, por fin, la posibilidad existe.
El caos, que resume la sola perfección. *p. 148*

Saber es impostura

Tesis contradictorias (II)

(texte entier)

- Difícil transcribir lo que esta fría noche significa. Es otoño y las nubes, como residuo incomprensible, despuntan su rudeza por el brusco horizonte de los cedros.

El vasto aprendizaje de esta continua percepción impide indiferencia (no por ociosa inevitable) en quien asiste el mágico ceremonial.

Sin conocer los límites que le separan de sus propios sentidos, le es posible advertir como la luna, girando alrededor (visible es sólo apenas en memoria), muerde con placidez los párpados cerrados. Y piensa que su voz nada refleja, sólo añade sonido a un silencio de siglos que, como él, los cedros y las nubes, la noche que se esboza en este frío otoño, precede a las palabras que en vano buscan su formulación en la tranquilidad de un parque solitario. *p. 149*

El bosque de los suicidas

- Esa imagen tan sólo, que ahuyente realidad. Construir sin palabras (las palabras ocultan lo que el silencio intenta desvelar). Por ejemplo, decir : "vuelve la indiferencia al cuadro y el mágico cronista se pierde en el sendero. Sus pies apagan las luciérnagas con un leve chasquido."

Y la absurda constumbre que los ojos poseen de pensar asumirá de pronto su fracaso : esta estúpida forma de belleza. *p. 152*

Notas para un esbozo de obertura

- (...) quién habla sino tú
tú cuya muerte engendra su sonido
una profunda huella la materia el origen
y hasta el dolor se vuelve comprensible *p. 153*

- teclas que ordenan signos
voluntad del papel ya convertido en página (...) *p. 153*

- habla tú cuya muerte generaba su música
una honda huella la materia (origen)
e incluso tu dolor se vuelve comprensible. *p. 158*

SEGUNDA PARTE : EL CUERPO FRAGMENTARIO (1973 - 1975)

DISPOSITIVO DENOTADO ESCRITOR

Programa

- y mi cuerpo es palabras que elaboran exilio
esta materia incomprensible
como alacranes que se desmoronan sobre la pradera desnuda
el murmullo creciente que hace olvidar mi voz
que yo olvide mi voz
la verdad que me aguarda más acá del espejo
mientras el rojo sol se pone en la gruta desierta *p. 168*

Cuerpo sin atributos
(texte entier)

- llegar a ser quien soy
en este territorio donde el exilio es ya naturaleza
y la pasión no alcanza sólo ruina
nos recompone nos autodestruye
con voluntad de cambio una fisura
que disgregue las formas su sentido
en la memoria no verificable
de esta fuga o
deseo *p. 168*

LA SUPERFICIE DE LAS COSAS

Sin título

- Conocer es algo inevitable.
Pero los años no conocen, sólo
envejecen. *p. 173*

Pre texto

- donde una piedra instauro su presencia
genera azar el rito de la imagen. *p. 175*

- el gesto es
fusión de cuerpos como hilillos de agua, no cauce paralelo
que un instante coincide *p. 176*

Estatua de sal

- este cuerpo que existe sin palabras.
la sucesión de imágenes, el juego de la noche transforma en transparencia su inerte
[opacidad. *p. 176*

Huellas

(texte entier)

- el vértigo que incide sobre un cuerpo. quién grita. quién representa el juego del
amanecer en el instante de su muerte. quién. sombras de carnaval que no desvelan su
desdoblamiento sino el lugar en donde se desdoblan. el tránsito perdura. fijación al
borde de una sima abierta ante los pies. la maquinaria asume, anula, reinterpreta. ojos
que miran desde la tramoya su propio deambular por el proscenio. una red de ojos
como tentáculos informes en el acto de percibir su desesperación. irrespirable esta
contradictoria ausencia inmersa en la costumbre que la constituye, la puerta aguarda el
gesto de una mano. un pomo que separa del territorio de la voluntad. *p. 177*

El odio mueve en rotación

- todo sigue su curso
en silencio los seres

- las puertas se abren solas es un símbolo
que a nada remite p. 185

Relato del peregrino

- saber es enemigo la espontaneidad
niega el espacio en que nos descompone
esta disolución nos borra nos asume p. 186

- un huidizo chisporroteo que a menudo recubre de palabras
cuanto no digo p. 186

Cantos rodados

- el abismo de un cuerpo es otro cuerpo
que la violencia reconstruye sobre su deseo p. 187

Abismo y presencia del doble

- un sol encerrado bajo un cielo rompe
la tentativa neutra del azar
estos fragmentos cuyos residuos incorporo
son tan solo enigmas que la luz atraviesa p. 189

Vita nuova

- y una batalla oscura seminal
desarrollándose en la confusión
me desliza hasta bordes que no existen p. 189

LA MÁQUINA DE SIGNIFICAR

Método del discurso

- escribo al dictado unos versos nada me comunican sólo mis contorsiones p. 193

- "todo el provecho que saco de mi tiempo lo debo a la confusión, pues de la claridad
no se obtiene provecho alguno" (B. Brecht)

A - Propuestas metodológicas

Acerca de la práctica (I)

- // //En el proceso de su actividad práctica, los hombres no ven al comienzo más que
el aspecto exterior de las diferentes cosas y fenómenos con que se encuentran durante
ese proceso ; ven aspectos aislados de las cosas y de los fenómenos. Por ejemplo, los
que han venido a Y. de fuera a realizar una investigación, han visto el primer día o el
segundo la localidad, las calles, las casas ; han establecido contacto con muchas
personas, han asistido a recepciones, veladas (...) ; han oído diversos discursos ; han
leído diferentes documentos ; éstos son los aspectos exteriores de los fenómenos,
aspectos aislados de esos fenómenos, la relación externa que los une // // p. 194

Acerca de la práctica (II)

- // //La continuación de la práctica social conduce a la repetición múltiple de fenómenos que suscitan en los hombres sensaciones e impresiones. Entonces se produce en la conciencia humana una mutación (un salto) en el proceso de conocimiento : la aparición de conceptos. El concepto no refleja ya los aspectos exteriores de las cosas ni sus aspectos aislados o su relación externa ; sino que capta la esencia del fenómeno, las cosas en su conjunto, la relación interna de los fenómenos (...) La verdadera tarea del conocimiento, en llegar hasta la comprensión progresiva de las contradicciones internas de las cosas y de los fenómenos que existen objetivamente, hasta la explicación de sus leyes // // p. 195

Acerca de la práctica (III)

- // //La sensación sólo puede resolver el problema de los fenómenos ; el problema de la esencia no puede ser resuelto más que por el pensamiento teórico. La solución de estos problemas no puede separarse de la práctica ni en el más mínimo grado. El hombre no puede conocer ninguna cosa sin entrar en contacto con ella, es decir, sin vivir (practicar) en las circunstancias de esa cosa // //

// //Empero, el movimiento del conocimiento no acaba ahí. Si ... se detuviera en el conocimiento racional, sólo se habría abarcado la mitad del problema ; y aún más, (...), esa no sería la mitad más importante (...) Lo esencial no es que, una vez comprendidas las leyes del mundo objetivo, se pueda explicarlas, sino que se utilice el conocimiento de las leyes objetivas para transformar activamente el mundo// // p. 197

El texto potencial

- proclamo con pasión que sé que éste es mi pie
(la duda es quien construye mi sistema) p. 197

- (...) un agujero
en el cielo nocturno eso es el sol p. 197

Prosa

(texte normal)

- La relación entre la universalidad y la particularidad de la contradicción es una relación entre el carácter común y el carácter individual de las contradicciones. Por carácter común entendemos el hecho de que las contradicciones existen y participan en todos los procesos, desde el comienzo hasta el fin ; contradicciones son los movimientos, las cosas, los procesos y también los pensamientos. Negar la contradicción de las cosas es negarlo todo. Esta es una verdad aplicable a todos los tiempos y en todos los países sin excepción. De ahí proviene su carácter común, absoluto. Pero este carácter común está contenido en todos los caracteres individuales ; sin caracteres individuales no puede haber carácter común. Si todos los caracteres individuales fueran excluidos, ¿cómo podría subsistir el carácter común? Los caracteres individuales surgen porque cada contradicción tiene su carácter particular. Todos los caracteres individuales existen condicional y temporalmente y son, por lo

tanto, relativos. Este principio, sobre el carácter común y el carácter individual, sobre lo absoluto y lo relativo, es la esencia del problema de la contradicción en las cosas ; no comprenderlo equivale a abandonar la dialéctica. p. 198

(texte en italique)

- La determinación de la lectura sobre la escritura de un texto poético es la determinación del inconsciente común sobre el inconsciente individual del texto poético. Por inconsciente común habría que entender el hecho de que el texto poético existe y participa (bien que de manera simbólica) en todos los procesos, desde el comienzo hasta el fin ; textualidad son los movimientos, las cosas, los procesos, una vez aprehendidos como discurso. Negar la textualidad de las cosas sería negar el lenguaje. Esta es una verdad aplicable a todos los tiempos y en todos los países, sin excepción. De ahí su carácter común, absoluto. Pero este inconsciente común está contenido en todos los inconscientes individuales ; sin éstos últimos no puede haber inconsciente común. ¿Cómo podría subsistir el inconsciente común? Los inconscientes individuales existen como determinaciones particulares de cada práctica. Todo lo individual existe condicional y temporalmente y es relativo. Este principio sobre el inconsciente común y el individual, lo absoluto y lo relativo, es la esencia de toda práctica significativa. No comprenderlo equivale a negar su funcionamiento dialéctico.
p. 198

Perplejidades del racionalista

(texte entier)

- el distante calor del sol de invierno
el sonido de unos pocos árboles en el parque desnudo
y observamos la escarcha que recubre cada pensamiento
en el instante de reproducirse imágenes confusas
cuando la hora tardía el esplendor de los cuculillos en agosto
y alguna otra perceptible contradicción
se confunden bajo las luces divisorias de la realidad
y lo que digo acerca de la realidad son frases
elaborando un límite una réplica
cuando ya los pájaros se han ido
en bandadas y los abetos fluyen entre la maleza
como el monólogo que nunca oímos pronunciar
en la densa noche violácea que nos aproxima
las hendiduras que en los jacintos ha escanciado la lluvia
una voluminosa primavera donde todo se obliga a florecer p. 199

B - EL DISCURSO PLURAL

El bosque dividido en islas pocas

- El fuego no se deja definir
(Ese perro que ladra sobre los escombros)
/.../
Nunca haber sido sol ni reflejarlo ahora
Muerte que instaura que dispersa muerte
Su silencio borrase
La posibilidad misma de silencio p. 200

Adan/nada

- los huecos del silencio son el punto de apoyo *p. 202*

Identidad intercambiable

(texte entier)

- de todo cuanto soñé sólo la fuerza permanece
sólo los muros carcomidos en este mayo otoñal
muertos como el color del cielo el sol bajo la húmeda sombra de pinos
el aroma del musgo traza un arco delante de mis ojos
unos mármoles falsos que el granizo astilla
las nubes en desorden y un rojo inexplicable

conocer mi memoria las contradicciones que me reproducen
estos signos que escribo objetos de meditación
bien que de modo informe son espacio donde aprendo mi vida
no mi consciencia mi naturaleza el fuego originario
(el interior está en el exterior) siendo mi fin comienzo
así el discurso de la historia no redime posee
su pasión elabora cuanto mi cuerpo significa
este rostro desnudo programando el terror *p. 203*

Codex

- ser la grafía que dibujen mis huellas cuando el viento las borre *p. 204*

Amour (j'est) autre

C - MUTACIONES

Punto de fuga

- la violencia con que el azar las leyes
niegan la lucidez de la locura
optar por la locura de la lucidez *p. 208*

Mutaciones II

- hermoso lo que dura
también lo que no dura
(mientras dura) *p. 209*

- dos sombras que no avanzan que ningún sol proyecta
los árboles sin hojas que mi deseo traza al borde del camino
nunca se fundirán en horizonte pues que no hay horizonte
sólo el término impuesto por la perspectiva
cuando llegado el tiempo de la consumación *p. 209*

ANOMIA

Salmo dominical

- finalmente ha llegado el momento de hablar por boca
de seres que no conozco y de quienes nada sé *p. 213*

- veo al niño que juega con una cometa roja tan irreal como los sueños del solitario *p. 213*

- desconocer las cosas (las personas) es resultado a veces del deseo
poso del pensamiento que los residuos articulan
pienso en ti por ejemplo (no eres tú sin embargo sino
una simple imagen) y es así como empiezo a no
saber quién eres *p. 213*

- y no es que olvide la objetividad esa historia objetiva
que no protagonizo no soy yo quien la mueve ni es ésta la cuestión
pero yo soy también mi cuerpo y existo porque mi cuerpo existe
así que formo parte de esa objetividad de la que no me puedo desprender
la noche es una luz que nadie enciende *p. 214*

El agua no deja huella

- sus palabras son huellas como semillas estériles que pisotean bueyes de reata
y las vemos crecer al borde de la carretera
desde la ventanilla del automóvil que nos conduce a los alrededores de la locura *p. 217*

- me desplazo entre gestos borrosos garabatos que no me pertenecen aunque fueron mi
[voz *p. 218*

La carcoma

- sin otra corporeidad que la que les otorga mi deseo
(pues la vida es deseo y no significado)
pura figuración más dulce que las máscaras *p. 218*

Espacio sin centro

(texte entier)

- ser la ausencia de mí
trucar mi desnudez un imperio imposible
el hedor de una noche donde la muerte escupe
una muerte violácea como ceniza lluvia
que mi locura desgarrar un panteón
labios cuya violencia abole el grillo del amanecer
la lógica al morir alumbra mis fragmentos
lo que será este cuerpo que me excede *p. 219*

EL CUERPO FRAGMENTARIO

- saber morir como quien busca el origen p. 223
- las islas caen como olas p. 224
- su nombre es la mirada que nada mira excepto mi ceguera p. 224
- cicatrizando su resplandor en la blancura de la noche p. 224
- o algún proceso lógico
un río vertical p. 225
- este rayo de sol (un renglón inconcluso) quiere imitar la luz p. 225
- *yo mismo / es un error* p. 226
- tu eres mi horizonte sabrías que no existo
(una máscara sólo
entre tu doble rostro
y la apariencia de mi rostro
- mi frágil rostro ¿a quién
le pertenece?) p. 227
- los límites
no limitan producen
colores refractados en la
himensidad p. 227
- *l'impasse n'est qu'un commencement*
mi cuerpo multitud
Mare vostrum
ruptura
intolerancia de la disciplina
erupción armoniosa del placer p. 229
- 'hay que educar en el incesto' dijo
H. mientras tu cuerpo (tu mio spazioso corpo)
liberado ajeno
a toda esta presunta manipulación
se funde como un río que jamás abandonas p. 230

Relevé des propositions paradoxales dans El largo aprendizaje

CUANTO IGNORO DE MÍ

- Veo cómo su ingravidez gotea desde un cielo
que fuimos y no fuimos,
el extravío de otra primavera,
como un bulto sin rostro que hace suya mi piel,
un torbellino impávido, el silencio
donde aprendí el sabor de la costumbre
esa oquedad que asume mis contradicciones :
todo cuanto sus versos han escrito de mí. *p. 10*

RUMOR DE LO VISIBLE (1990 - 1991)

PIEDRAS INSCRITAS

- cuál es su nombre
entre las lilas
un gorrión lo ignora, corretea
picoteando el sol, esa pálida imagen
donde la noche abrupta y su reverso
todo lo funden (...) *p. 13*

- la luz no se dispersa
porque no es luz *p. 13*

- son estos muertos los que narran, los
que reconstruyen y dialogan y
dicen que no, la historia
no ha terminado

escriben
desde el residuo de su opacidad *p. 14*

CAOSMOS

- Imaginar las piedras del camino
es entender las piedras por donde camino,
esa doblez caída desde un cielo
sin compasión (...) *p. 17*

- Este vértigo es mío, me construye
sobre un calor, el mismo, que aun ignoro,
que viene a mí desde mi voz y ofrece
un horizonte incómodo, el camino
que fue mi tiempo, ¿el mío? muy atrás.

¿Dónde la huella que lo nombre?
Imaginar las piedras, un olor, tal vez
reconstruirlo sin saber. ¿Dolía?
Pensar la noche sin pensar en nada. *p. 17*

INCERTIDUMBRES

- Algo como un murmullo de ojos muertos
viene del fondo de la noche, es un
pálido sol (...) *p. 18*

- (...) sabe que
un aluvión de imágenes confusas
le señalan su límite, otras voces,
quizá el rumor de lo visible,
ese silencio incómodo que crece
como un sonido de la oscuridad. *p. 18*

MAISONNEUVE

- (...) toco mi espesor,
un cuerpo ajeno que respira, que
me da nombre y volumen, no soy yo, *p. 19*

- Tantas palabras que olvidé, la vida
que no leí, los libros que vivía, *p. 19*

INFORME GENERAL

(texte entier)

Esto que véis aquí no es un poema.
En su corteza apenas permanece
nada de mí. Las ripias de tejado
son como piedras de colores. En
su irización me reconozco, un hábito difuso
de fragmentar los cuerpos, los paisajes,
esa materia prima que no soy,
aunque me finja sin rencor, el aura
de unos objetos que me apropio, que
hago hablar por mi boca,
oculto en la piedad de la sustitución.
Sobre su piel inscribo
un escenario de traiciones
al que mis ojos deben regresar.
Caen copos de niebla
sobre el cuaderno en blanco. Supe que
otras voces vendrían, la memoria
fría y ajena de otro amanecer,
de una luz sin sonido que me cubra
donde ningún sol brille alrededor. *p. 20*

CARREFOUR ROYAUMONT

- El miedo es verde como el agua,
miedo a decir visible lo invisible. *p. 21*

- (...) Escucho su clamor,
el sucederse anónimo de un rostro
que otros definen sin nombrar *p. 21*

EL OTRO, EL MISMO (a la manera de Wang Wei)

UN MUNDO HECHO DE MÁSCARAS, ES DECIR, DE PALABRAS

- El cielo (¿azul?) *p. 27*

- mírame aquí : ¿quién soy?
si al mirarme a los ojos
no ves mis ojos
sino mi mirada *p. 27*

- mi voz (¿mi voz?) que asume
la rebelión final de los esclavos. *p. 27*

EL HOSTAL DEL TIEMPO PERDIDO (1990)

UNO

- Conozco el fondo de la noche,
esa luz sin contornos que tu temes ;
yo no lo temo porque estuve allí. *p. 31*

- Me despierto con el alba para descansar
y oigo voces de nadie
en la voz que tú escuchas
como si hablara desde mí,
esa voz que dio nombre a tu locura. *p. 31*

- Ya no soy yo.
 Cuando hace frío
y el aire es casi azul
y no hay apenas nubes
el cielo puede parecer muy negro. *p. 31*

DOS

- Esta violencia es dulce y no hace daño. *p. 34*

TRES

- Quise tocarlo y eran lágrimas,
es decir, aire, nada.

Ya olvidé todo lo que supe.
No invento historias. No podría.
El sol parece acompañarme
pero a distancia siempre,
sin acercarse demasiado.
No le dejan entrar en este cuarto
donde, sentada junto a la ventana,
muero de día, no de oscuridad. *p. 36*

MENOS QUE UNA IMAGEN (1988 - 1990)

ESCRIBIR LA PARÁBOLA

- Ser ella, y él, sus máscaras, yo, el mismo
rostro y la sombra que le niega *p. 39*

- Oigo su voz, abril es diferente
junto a este mar que es suyo aunque no es suyo *p. 39*

COMPOSICIONES DEL LUGAR

- Dice, me he visto apenas
bajo una luz que me oscurece apenas
subida en los escombros en donde solía. *p. 40*

DESHACIÉNDOSE CON SUS MANOS LA LUZ DEL ALBA

- Ah, el goce de impedir que la voz le traicione,
reconocerse al fin en el informe opaco
de una memoria que no piense
y el eco tenue de ningún sonido. *p. 42*

EL LADRÓN DE RECUERDOS

- Escribe de mi muerte, dice
ella, desde un silencio
que me interroga aunque no es mío *p. 45*

- (...) Dice
su nombre (el tuyo), el mío : sólo espacio,
una voz neutra que no tiene dueño. *p. 45*

AUTONOMÍA DE LO LITERAL

- Yo no refiere nada, sólo habita
un horror que no nombro

por el que un río ya cansado se rehusa a fluir. p. 46

LOS LÍMITES DE LA MEMORIA

- Ir pautando el silencio,
un silencio que cambia cada día. p. 47

ELLA, ES DECIR, LO OTRO

- La escena, tú y un árbol que no existe
(...)
el barrio gris al pie de la colina,
diferente a todos los soles que nunca conocí. p. 51

SABER RESULTA TAN RECONFORTANTE

- El esplendor de los escombros, la
luz cegadora que no brilla, o más
bien un amago de sonido, un ojo
que sólo mira su mirada, en el
puro detritus de la claridad. p. 52

ESTUPOR EN FORMA DE PAISAJE

- Ver en lo oscuro de la oscuridad,
en la oscuridad de un alba mediodía p. 53

- Como un volcán de hielo sumergido p. 53

LA VIAJERA INMÓVIL

PENSAMIENTO DE ALGO

- ese rumor del aire bajo la llamada
bóveda (¿o no?) de mi cerebro, dice,
como una herida ajena a flor de piel,
pasos en sombra, no soy yo, caminan
de muro a muro y vuelta a comenzar,
miro mis ojos suyos y sus ojos
míos, su voz saliendo de mi boca,
del exterior de un interior no mío p. 55

EL OLOR DE LOS MUERTOS

- Sin pretenderlo entiende pero ya no entiende.
Nada recuerda pues que nada olvida. p. 58

INVIERNO, AUNQUE TAL VEZ

- sin más rumor que el ruido de unos pasos
que nadie da y el peso de la luz
que araña sin piedad tras los cristales. *p. 59*

- absorto en el silencio de su cuarto, el mío. *p. 59*

PARÁBOLA DEL ESCRIBIDOR

- Le resulta difícil distinguir
las mentiras falsas de las verdaderas. *p.60*

- en esta claridad despezada
un cuerpo anónimo interroga, busca
algo que sea lo contrario de la nada de mí. *p. 60*

EL SUEÑO DEL ORIGEN Y LA MUERTE (1986 - 1988) *CINCO MANERAS DE ACABAR AGOSTO*

- la luz desnuda de la tarde
como una sombra apenas en la pared vacía. *p. 66*

- Me ejercito a diario con el tiempo,
mi compañero fiel en un viaje
por los alrededores de la inmovilidad. *p. 66*

II - Conozco mis fantasmas. No conversan conmigo.
Figuran sin lugar en lo visible.
Son sombras mías suplantando sombra
donde proyecto esquirlas de serenidad. *p. 67*

- Lo que no fui, o he sido, todo perdura en mí.
Una niñez que ya no me recuerda,
aunque yo la recuerde
junto a los altos muros de una ciudad sin muros. *p. 67*

- Mi pensamiento es una sensación,
una máquina que trabaja por sí sola, y sin ruido.
Nunca asume mi nombre, ni depende de mí.
Oigo como discurre.
Su silencio no habla, es un murmullo
que disuelve los rostros de la oscuridad. *p. 67*

III - (...) No el cielo,
sino el saber que no hay un cielo,
fuera de la insignificancia de tomar el sol.....*p. 68*

V - Reconocerme o comprender.
24 de agosto, y estoy solo.
Preciso, sin embargo, alguien conmigo, aquí,

a mi lado, diciéndolo, estás solo. p. 69

ESPEJOS QUE VIVEN UNOS DE OTROS

- Ahora los ríos trepan por los acantilados e incluso parece que resultase necesario asumir su mutación como un síntoma de normalidad. p. 71

- No importaba que los acontecimientos se amontonasen sin otra lógica que su explícita arbitrariedad. El deseo construía, piedra sobre piedra, una larga secuencia explicativa, donde incluso, la muerte significaba un orden, una historia, no un término tan sólo. p. 71

EL REINO DEL LECTOR

- Escucho con mis ojos a los muertos. p. 72

- dialogo con fantasmas, sobre un fondo de vida,
de lo que fue excrecencia de su vida.
El aire no es el mismo, pero puedo pensar
un aire más cercano, con un sol que no quema,
aunque su fuego aún arda para mí.
Una memoria intacta,
con sus silencios y vacilaciones,
reproduce un paisaje que jamás transité. p. 72

- y alguien, solo un rumor, mira las cúpulas
buscando un centro que esté fuera, que
inspire, al menos, cierta claridad. p. 72

- Los muertos, sin embargo, conversan impasibles.
Hechos con la sustancia del olvido,
ignoran el olvido (...) p. 73

HACER QUE NADIE LO PERCIBA

- Más allá no hay fronteras (....)
Un paisaje de cimas que no fueron
sirve de decorado a la vacilación.
Por él podremos avanzar. p. 74

RELACIÓN DE LOS HECHOS

- Por qué asociar el fuego con la luz
En los ojos prestados que no supieron ser
Sino mirada ajena sobre el mundo p. 75

NO SÉ HACER CONJETURAS

- La luz asciende sobre ti
Hace de la memoria

No ya un huésped incómodo
Sino una suerte de escenografía
Donde circulo entre fantasmas
Sin asumir del todo ese volumen
Que alguien llamó misterio algunos odio
Y otros más cautos simplemente amor. *p. 77*

PROHIBIDO ASOMARSE AL INTERIOR

- Esa presencia sola es lo que entiendo.
Su cuerpo me habla luego yo no existe. *p. 79*

MONÓLOGO DE PETER PAN (I)

- La muerte, o el azar (que no existe), dibujan
un territorio donde subsistir.
Una memoria que te pertenece
hecha de viejos nombres sin color,
de residuos de un aire que tal vez fue mío
y que este aire de junio trae ahora hasta mí
con el aroma extraño de ningún lugar. *p. 82*

- Lluvias. Azul. Desorden.
La invisibilidad hecha visible. *p. 82*

- Dime, como borrar,
mientras el deseo empuja a sumergirse
en la rutina cálida del sol,
la cicatriz de todo lo innombrable
si lo has vuelto nombrable
en esta noche insólita y sin fin. *p. 82*

MONÓLOGO DE PETER PAN (II)

- El tiempo y el espacio
- ¿son historia o error? -
existen sólo porque existes tú,
quiero decir, porque tu mundo existe.
No hay espacio ni tiempo
fuera del límite de tu universo. Mírame.
En tus ojos el aire está dormido.
Ver es cesar. Hubo un sol, sé que aún brilla
y un calor que no quema
llega ahora hasta mí,
cono de luz pasada ; *p. 85*

- En él asumo el sueño del origen,
esta otra forma de la muerte, ¿quién,
quién abrirá mis ojos sino tú
al rigor de la música y la sombra,

madres de un sol con que comienza el mundo? p. 85

MONÓLOGO DE PETER PAN (III)

- ambos buscamos un aroma,
algo como el residuo de un olor,
una llama que aún arda cuando el fuego se apague,
idénticos tú y yo bajo la luna llena y el sol blanco de junio,
un sol inmóvil con las alas abiertas p. 87

- Evito, sin embargo, proyectarme en ti.
Sé que estás y no estás.
hay alguien dentro, pero no eres tú. p. 87

- Esa mirada que no tiene dueño
me señala desde un espacio sin color,
en un lugar donde no estoy,
aunque sé que mi voz, tierra y agua, resbala
sobre una niñez que se dispersa, hecha añicos, sin mí. p. 87

- Mientras, tú y yo aprendemos la impostura
de fingir estar vivos en este trozo de papel.
Empapado de otoño y de una lluvia que no existe
ya no me busco en ti. p. 88

SÍNTOMAS DE DISEMINACIÓN

- Recordar vagamente cosas que no suceden p. 89

HAY TANTAS COSAS QUE UNO NO ENTIENDE

- (...) que allí
descubre un goce que no conocía,
el de callarnos juntos con frecuencia
ante la tempestad inmóvil. p. 90

PAISAJE DE ABRIL

- y al fondo de la calle, tras el promontorio,
un mar que no es mar
sino ilusión de mar, un lago, él lo contempla. p. 91

DIALÉCTICAS DE LO MISMO

PEQUEÑAS RESURRECCIONES DE CADA DÍA
(Canción de primavera a la manera de Hsüeh T'ao)
(texte entier)

No podemos ser uno,

florecer siendo uno cuando se abren los pétalos
ni morir siendo uno cuando el pétalo cae.
¿Dónde, pues, el lugar para encontrarnos?
Hay un tiempo secreto para caer y abrirse :
flores que separadas mueren y nacen a la vez. *p. 94*

LO REAL Y LO QUE VEO

EL TECHO ES LA INTEMPERIE

- En esta luz de junio tan ascuosa
oigo el latir de su silencio *p. 96*

ESPACIO MÍNIMO

(Homenaje a Jacques Roubaud)

- por qué luz
haces que
sienta horror
de la
luz

claridad
de ceniza
muere el sol
en mi boca *p. 101*

JULIA TRADUCTA (II)

- (...) Voy a ti
y el cuerpo que te ofrezco es un sonido
vuelto visible al tacto. *p. 103*

ENVÍO/DEDICATORIA

- (...) juntos compartimos
la desnudez de un sol oculto bajo las estrellas,
/.../
la combustión sin llamas de una piel
ese provocado incendio que no quema. *p. 104*

LA MIRADA EXTRANJERA (1984 - 1985)

LA FIGURA EN EL TAPIZ

- Dónde buscar tu imagen, su volumen,
el subterfugio de decirte con
palabras que no dicen *p. 111*

NOVIEMBRE COMO HIPNOSIS

- He conocido lugares donde todo es real. *p. 112*

EL SOL SE CRUZA CON LA NOCHE

- (...) Mira
un sol brutal que surge de la noche
y no la niega, ni la asume, sólo
ofrece el testimonio de su despertar
con la violencia frágil de un prodigio
donde ningún otro cielo participa, ni
busca impregnarse de calor. *p. 114*

- Me miro y no me reconozco.
Esa palabra miente, no soy yo,
ni tampoco morir ; *p. 114*

COMPLICE DEL ALBA

- El fuego de tu cuerpo me desarma,
sabe donde está el sol que no termina.
Inmune a la tiniebla, míralo, como fluye,
como invoca una muerte que no es muerte
sino fulgor. *p. 117*

- Igual que aquellas lágrimas borradas entre gotas de lluvia,
el tiempo, amor, nos hizo tan distintos e iguales
que ser tú y yo no importa demasiado. *p. 117*

DECIR SON MERAS APROXIMACIONES

- Sé que este martes de noviembre,
mientras paseo atravesando el frío del otoño,
tu voz me grita desde su silencio,
desde otro cielo y en ningún lugar. *p. 118*

AI NO TAN

- Tú, oscuridad de la que yo descendo,
ilumínate ahora en la penumbra,
en estos largos corredores que no son la tiniebla
sino la cara oculta de la desazón. *p. 119*

- (...) Estoy
hablando de unas flores que no tienen perfume,
en un cuarto pequeño donde no cupo olvido
porque no hay cuarto, ni perfume, sólo
estas pocas palabras que dibujo en la noche,
como quien busca un límite : tu cuerpo,

no privilegios, ni serenidad. *p. 119*

ACOTACIONES DESDE EL EAST BANK

(texte entier)

Sé también de lugares donde nada existe,
o, quizá más preciso, donde existe nada ;
no hay silencio, ni voces,
solo un incómodo murmullo
sin otra consistencia que la voluntad
de callarse ; no hay
vacío, ni volumen. Está lleno de
una nada de sombras. Su esplendor opaco
finge un destello que no brilla, que
arde en las lámparas de aceite.
Siempre están encendidas
y no dan luz, simulan
una luz que no es eco,
que nadie escucha ni refleja en nadie,
quiero decir, la luz original,
la que una vez canté mirando las montañas
de mi niñez, una ciudad al sur,
con una nieve parecida a ésta
que hay contemplo caer
sobre los árboles sin hojas y el asfalto en flor,
en un paisaje ajeno que perdió su sentido,
(tal vez fue su sentido no tener sentido,
o improvisarlo sólo para mí.
En aquel tiempo dije que mi pensamiento
era un fiel servidor de la mirada.
Hoy me retracto. El resplandor del mar,
la nada que es el mar, fue mera superficie,
y no es tu imagen lo que en ella vi,
sino mi propio sueño impenetrable. *p. 121*

LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

- Nunca los cuerpos solos en su soledad,
siempre aislados en la multitud.
Te escucho respirar, tan lejos y a mi lado,
como el agua que muere, *p. 124*

CONTRADICCIONES

(texte entier)

Esa silueta frágil sobre el muro
no hace nada, discurre.
Por qué me busca en medio de la sombra.
Una neblina espesa
la cubre de un perfume que no tiene nombre

aunque suene en mi oído,
con el rumor del tiempo imperceptible.
Este muro contiene cuanto ignoro de mí.
Lo que viví, lo supo : una máscara estéril
donde la luz ya no me reconoce,
mientras me inscribe el alba sobre el ojo gris. *p. 127*

TABULA RASA (1983)

EL ESTADO DE LAS COSAS

- (...)Dime, di quién soy,
esta voz que antecede a un habla muda,
y brota y te acaricia y no te toca ;
/.../
Dime. No digas nada. *p. 131*

ESTOY IMPLICADO EN ALGO

- Y hoy, primero de abril, bajo la luz de un alba casi amiga
dejo mi casa y mi ciudad, los libros
que tanto amé, las calles, los jardines
y el cuerpo extraño en que busqué mi imagen
sin comprender del todo lo que hacía. *p. 132*

- y sé que es cierto que soy libre, que
ya no me vivo en nadie, que mi noche
es profunda, y es mía. *p. 133*

- Yo, que tanto he escrito sobre lo que ignoro,
ya no pretendo comprender. Escúchame,
vivir consiste en enterrar la muerte, *p. 134*

COSAS QUE PASAN

- El frío dibuja sobre mi rostro (...)
(...) un rictus que sugiere (apenas)
todo lo que el lenguaje de mi cuerpo puede compartir,
demasiado inconcreto para agradecer el peso de tu mano (que no está) sobre mi
hombro, *p. 135*

PIC-NIC EN HIAWATHA LAKE

- Puedes sentir de pronto un miedo súbito
de conocer, o conocerte, pero
la luz que poco a poco te corroe
ya no ocupa ningún espacio, ni
deja por ello de ser luz. *p. 137*

IT TAKES TWO TO TANGO

- Su mutismo no es muerte, sino murmullo sordo
de un corazón que ignora como latir, en una primavera
con un sol que no alumbra y estrellas impasibles. *p. 138*

- Se aman en el espacio de un instante perpetuo. *p. 138*

ROOM 2 MOVE

- Por qué dudar. No temo la aventura.
El deseo no es nada sino el deseo de romper
la superficie donde habitan todas las superficies,
de hablar con un lenguaje sin pronombres ni géneros,
sin verbos en pasado o en futuro,
de comprender, al fin, por qué la muerte es tan dura :
porque tu cuerpo ausente es sólo superficie.
La voz que me habla con tus ojos
es más profunda y dulce que el olor de las rosas
/.../
y el vaho de tus labios como un rostro confuso
construye, poco a poco, otro silencio para mi silencio. *p. 139*

IDEAS ACERCA DE LA CONFUSIÓN EN CHEROKEE AVENUE

- (...) Digamos que el silencio
entre una lluvia y otra es todo lo que necesito
saber acerca del amor, o que los días nos enseñan
que morir no siempre significa muerte. *p. 141*

- Mientras me hablaba pude aprender que la distancia es la mitad de
estar juntos, pero en el mismo sitio y a la vez, tocar
sin tocarnos (...) *p. 141*

- (...) pero cada uno
viviendo a solas, en el mismo sitio, y a la vez. *p. 141*

- Desde la altura de su silencio observo su nocturnidad,
y, ahora, en el vasto espacio de la espuma, el aire
del cuarto ya no es aire sino escenario, tú,
y unos labios insomnes (...) *p. 143*

TODOS SOMOS IGUALES (MÁS O MENOS)

ES EVIDENTE QUE ALGUIEN SE EQUIVOCA

DEVORACIONES

- Las cosas mueren cuando permanecen,

o quizá a causa de permanecer,
y nada puede resolverlo. *p. 152*

- Habré olvidado incluso por qué mis versos te convocan
como un fantasma hecho de memorias ajenas
que una vez fueron mías porque asumí la voz que las contaba.
Ahora que de las ruinas surjo de nuevo, déjame decirte
que el tiempo al fin es tiempo *p. 153*

- Dicen que nunca hay despedida
cuando alguien se despide de verdad. *p. 154*

LO REAL ES EXTRAÑO

WENDY REGRESA A DINKYTOWN

- y acostada en la hierba
sintiendo el peso ausente de mi cuerpo. *p. 159*

INSCRIPCIONES

- Miro una nube gris que nada cubre
(su finitud no es término de nada). *p. 160*

- Vuelvo así, desde un tiempo
que está fuera del tiempo ;
cruzo por la ciudad como un perseguidor que no dialoga,
y me adentro en mi rostro
y todo su estupor en él entra conmigo. *p. 162*

MONÓLOGO EN COLFAX AVENUE

- Estas palabras que te escribo
piensan de modo diferente
y en otras cosas que no son tú y yo. *p. 163*

DIVAGACIONES SOBRE EL PRÍNCIPE AZUL

- (...) escúchame,
ignoro incluso en quién o dónde estoy
cuando hago o digo cosas como ésta,
todo resulta tan confuso, intenta comprender. *p. 165*

EXILIOS

- Sombra en su cénit de otra sombra, inmóvil
en tu movilidad, sé que tú no eres tú
sino una brecha inscrita por el tiempo
en esta noche que no abdica.

Dulce cuerpo terrestre,
puro aluvión de asombros donde escribo
todos mis falsos rostros verdaderos,
esa espuma sin poso que la luz devoraba
bajo un temblor de nieve interminable. *p. 167*

EL LUGAR DEL SÍNTOMA

I - No es el misterio de las cosas por ser cosas,
ni la imprevista opacidad de un cuerpo,
ni su mutismo sin vacilaciones lo
que aquí me fuerza a descender. Escribo
sobre un rostro anguloso cuya piel me cubre,
sobre unos ojos que no miran, que
me miran, aunque ignoren
el no-lugar preciso desde donde los veo,
ese temblor que es otro, y sin embargo. *p. 168*

III - Y así la noche emerge de la noche
como en la escena de un teatro :
al calor impasible de los focos. *p. 169*

IV - Así, con la voz ajena que es abrigo y no calla
hablo para ser tiempo, contra el tiempo,
sin poder explicarlo,
para cruzar la orilla que hace de un cuerpo un río.
Allí el murmullo dice yo, nosotros,
lo que ninguno dice, desfigura
este relato donde me descifro *p. 169*

V - (...) Cómo
se disfraza en metáforas de un aire que no es aire
sino piedra, de ramas que son columnas, de
luces que no son luces sino un rostro apagado
donde la luz se apoya con delicadeza,
de bandadas de grillos que esperan el otoño
entre el rumor de azules muchedumbres
tan opacas, tan húmedas, tan grises.
Este poema añade a mi vocabulario
palabras que olvidé contra la sombra,
me señala caminos que jamás transité
porque hay siempre algo nuevo para ser nombrado,
palabras vagabundas donde yacer con ella,
donde el tiempo de un cuerpo es más real. *p. 170*

REMINISCENCIAS

- Una ligera lluvia cae sobre los tejados,
sobre la fuente muda, en medio del jardín,
tamizando una luz que baja, no del cielo

(ya perdió la costumbre de ser cielo :
su azul es gris y cruzan nubarrones)
sino desde una opacidad del color de la muerte. *p. 173*

NO ES EL INFIERNO, ES LA CALLE

- (...) Nadie,
nadie conoce ahora cómo la luz palpita,
cómo el sueño tropieza con la realidad,
porque los sueños pasan y se olvidan,
y un rostro no es un rostro, sino superficie
donde la eternidad cabe en un día. *p. 175*

EFECTOS DE LA LUZ SOBRE LAS PLANTAS

- Convertida en palabras
la desesperación es imposible.
De esta manera mis palabras hablan sin que yo las hable,
ajenas a la música que las trajo a mis manos.
Pero tú y yo sabemos que si estoy contigo es porque has muerto
y ya no es necesario ni tampoco urgente reclamar tu presencia
sólo porque tu ausencia me estorbase. *p. 178*

MUJER EN FORMA DE ELEGÍA

- (...) Ardías,
sola en medio del frío
que me llevaba a ti, blancor indescifrable
donde no hay antes ni después ni nunca
sino luz, puro espacio
donde el deseo anida sin objeto. *p. 180*

EPILOGUE & AFTER

- ese enemigo que inventó el espejo
y me instaló sin verme en su mirada. *p. 181*

- (...) Calla
para obligarme a oír desde el silencio
el rumor con que anula las palabras
y hace hablar a los árboles, a las
piedras desnudas, a los puentes, con
el lenguaje del agua. *p. 181*

PURGATORI (1982)

(traducción de Antonia Cabanilles)
VOI CH'ENTRATE

- pedres de cel. Llençades com silenci, esborren el visible amb un fum de paraules. La vida, qui la viu?

- *Piedras de cielo, que el silencio arroja, disuelven lo visible en humo de palabras. La vida, ¿quién la vive?* p. 191

LAMENT D'EN VIRGILI

- I ara que el temps m'arriba, mire l'espill amb por. Elle esborra la meu identitat, nega el meu rostre, i, ara, és ell qui me mira. La seu opacitat no hi parla ; tampoc el seu silenci no pot mai escoltar. (...) En ell reflexe un buit com qui dona volum a una il.lusio, paraules, aci, on escriture és la frontera entre la mort i tu.

- *Y ahora cuando el tiempo me llega, miro el espejo con terror. Borra mi identidad, niega mi rostro : ahora es él quien me mira. Su opacidad no habla ; tampoco su silencio puede nunca escuchar. (...) En el reflejo, un hueco, como quien da volumen a una ilusión, palabras, aquí, donde escribir es la frontera entre la muerte y tú.* p. 197

L'ESTRATEGIA DE L'ALBA

- La llei del temps era l'atzar. (...) La foscar de la neu (d'un pensament de neu) fa sortir una lluna per damunt de paraules

- *La ley del tiempo era el azar. (...) La oscuridad de la nieve (de un pensamiento de nieve) hace salir una luna sobre mis palabras* p. 199

- Fugit d'un negre amagatall, el dia és temps i el temps mai no coneix la duracio. Un equilibri sense nom. Sota llum, que és mort, que és una mort de llum, tot fou possible, tot torna a ser possible.

- *Huido de un escondrijo oscuro, el día es tiempo, y el tiempo nunca conoce duración. Un equilibrio sin nombre. Bajo la luz, que es muerte, que es una muerte hecha de luz, todo fue posible, y vuelve a ser posible.* p. 199

EL CONTADOR D'HISTORIES

- La gelosia d'Hesfaistos havia creat quelcom d'absurd : la llei

- *Los celos de Hefaiostos habían inventado algo absurdo : la ley* p. 200

- No posseim objectes? Son els objectes els qui ens posseixen. Ens mou el seu caprici que no és una senzilla despesa gratuita, com el viure, sino la debilitacio d'una força que pertany als objectes quan son ja el nostre cos, l'unic cos que tenim perque la seua perdua ens arruïna.

- *No poseemos objetos. Son los objetos quienes nos poseen. Nos mueve su capricho, que no es sencillo gasto gratuito, como el vivir, sino la debilitación de una fuerza que les pertenece, cuando ya los objetos se han convertido en cuerpo, en nuestro único cuerpo, pues que perderlos nos arruina.* p. 201

PROXIMIDAD DEL SILENCIO (1980 - 1981)

CONTACTOS

- La luz no tiene peso, ni volumen, es
una variable desazón, la música invisible
de un sueño que no es sueño, que proyecta en el sueño
su materia precisa con el rumor preciso, sin imagen, sin
otro fulgor que su presencia, el tacto de quien mira
una ausencia monótona, una mirada ciega
contemplándole al fin, sin atributos, con
la posesión de una promesa vaga, el túnel que devora
tanta heredad. Por qué la luz, por qué
este metal confuso que hace suyo el deseo,
la paradoja de una identidad que se disgrega, y son
nacimientos ahora, y alguien muere... *p. 205*

- la claridad de un río que en el cauce desierto se despoja de
su tibia profecía, su humedad, y avanza, es ya
una oquedad sin nombre, imagen de otro río
en otro sueño antiguo, hacia un mar que no existe,
que es nada más el trazo que nos liga..... *p. 206*

- Y sin embargo es luz.
/.../
(...) Luz de un cuerpo,
piedra huidiza entre los brazos de
un laberinto de vegetaciones
penetra en los confines de tu despertar
con una inercia opaca. *p. 206*

- (...) un goce que ignora la erosión
porque asume la muerte, la emergencia de un fin
en el vasto reino de la noche, del imperio nocturno
donde todo rumor se vuelve transparente
con el silencio de tu piel, o esa sombra que nos aglutina
bajo su claridad, disuelta luz que rompe *p. 207*

- La última espiral de la consciencia
son dos bultos insomnes,
la paradoja de un vuelo que cruza por el cuarto con la precisión
de un horizonte inmóvil, como un sol ilegible
surgido de la hondonada misma donde el furor es vértice y
bisagra, un aire transportado con delicadeza
desde el lado imposible de un universo que
fuimos aunque no fuimos, que somos y no somos,
la floración del pubis mientras el tiempo ardía. *p. 207*

OBSCENIDAD DE LOS PAISAJES

- Tan sólo el ocio frágil de la imaginación pudo asociar un día tantos datos dispersos y construir sobre el caótico montón de sus detritus un simulacro de saber. Nos cegó el énfasis soberbio de inventar historias, de otorgar sentido. p. 209

- Fuimos uno (mirar nos desdoblaba). tuve piedad (tuvimos) del gorrión temprano... p. 209

EJERCICIO SOBRE TRANSPARENCIAS

- (...) Ah, si mi voz pudiese
vivir en la ignorancia en la indefinición. p. 214

DESCRIPCIONES DE LOS ERIZOS

- (...) como voces que
acumulan silencio p. 216

BAÑISTA SOBRE LA ROCA

- No es más que agua, pero, si se
mira con atención, es aire p. 217

- crece en el agua que ya es aire cuando
el mar se aduerma bajo su pestaña. p. 217

PEQUEÑO GORRIÓN EN LA TERRAZA

- (...) sus ojos sin conciencia,
feliz, p. 219

LÍMITES DE LA MIRADA

- Con voces melancólicas crecen las lluvias, ellas descansan su fuego entre árbol y árbol p. 220

SERVIDUMBRES

- Inflexibles, las grullas ascienden en cascada. p. 221

DESENCUENTROS

- y no saben por qué, no dudan, el reloj señala otras intersecciones, otras muertes más asequibles en su irrealidad p. 226

CENIZAS

- Decía los silencios con el rabillo del ojo, los silencios que ni el fuego mismo se atreve a pronunciar. p. 233

DE GRADACIONES

- Erra por un camino ya borrado, bajo la frialdad de tantos soles. *p. 236*
- Hablo de imágenes que no son lo que digo ; no podría ser de otro modo. *p. 236*
- Aprender el silencio desgarrar lo innumerable : de ahí nazco, una inmovilidad vuelta viaje en las inmediaciones de tu piel. *p. 236*

EL MUNDO EN UNA LÁGRIMA

- Sus ojos no lo ven, sólo intuyen previsible acordes y artificiosamente lo definen como cosas, y existen. (...) Él, que posee todo porque nada posee, destruye con la imaginación el tiempo ajeno donde sobrevive. No es, sin embargo, un soñador. El sueño es su ejercicio. *p. 239*

EN EL CURSO DEL TIEMPO

- Lo que siento caer sobre sus hombros no es el agua (porque no la hay), sino un cúmulo de sensaciones, lluvia quieta de estío recuperada a fuerza de imaginación, de olvido, el olor de los bosques que atravesara antaño, montado en una grupa que jamás usó.
Fue su oficio mentir, hacer camino. *p. 241*

DESPUES DE / SIN EMBARGO

- Las varillas señalan, no, no señalan nada, a decir verdad son ramalazos de luz que culebrean entre los libros apinados y una taza sucia de café. O son varillas, sí, quizá la sean, el ángulo que forman aumenta y disminuye sin transición, son faros, son como faros... *p. 242*

YO NO DESDICE SUS METÁFORAS

TODO NUEVO REFUGIO ES UNA ANTIGUA TRAMPA

- (...) y a ti regreso, mar, luz que nada iluminas, salvo este escombros incómodo, mi memoria de ti, donde el tiempo no es tiempo sino pasión inútil (...). A ti regreso, mar, desde un mar que me acoge (yo como el extraño y peregrino), que no eres tú, mar mío, sino tu sombra sólo, tú, mar de Sacratif, ya pura sombra tan atroz, tan dulce. *p. 246*

EXTRATERRITORIALES

- Tomo nota, pero evito sacar de ello alguna conclusión. Olvida que existí, murmura el aire silencioso. *p. 249*

MONÓLOGOS

- II - Ella no dice, en vano vienes hasta mí, donde yo no estoy, mi ceguera es su

propio reflejo, el sol absorbe, dice
a quien lo mira, invéntame, no sean
aire tus brazos que mi doble enlazan
en esta cavidad de borradores, de
incendios que no arden, que se atorán, sin
reconocer mi sombra a su medida. *p. 251*

V - "¿Qué es el amor? Lo sé si no me lo
preguntan, si me lo preguntan, no
lo sé". *p. 252*

OTRA ESCENA / PROFANACION(ES) - (1975 - 1979)

REINCIDENCIAS

I- - Mi lengua recorre tu dibujo, espacio
de luz que es sombra y como luz navega
fingiendo una apariencia sin disfraz, anula
la nocturnidad de tus murmullos que todo lo inventan
igneos, y todo lo confunden
en el vago tableteo de la espuma : trazos
donde los amantes beben su imperio indescifrable.
He aprendido a observar lo que amo,
a decir lo que toco sin decirlo del todo
con el sonido amortiguado de tu piel llenando la tiniebla de esta noche de agosto.
p. 259

- Mi nombre son los ojos que observan cuanto miro
perdido en la presencia que los nombres ocultan. *p. 259*

II- - ¿Quién eres? Te descubro
precipitándote en la duración
que no dura, en esa movible voluptuosidad
con que los párpados crepitan bajo la pantalla *p. 260*

IV - La techumbre del aire nos protege del aire
viciado de la música, de ese jadeo áspero que ningún sol astilla,
las palabras son ojos que no ven
otra historia posible *p. 261*

ESCRIBO, DICE ÉL

- un cuerpo que no es mío
pero que ahora es mío *p. 265*

- [ella] sabe de un resplandor adolescente cuya ceguera es ojos *p. 265*

- denegar el sentido ya no tiene sentido *p. 265*

- la transparencia existe o quizá no *p. 276*

CONCIENCIA SIMULACRO

- pero el labio conoce que no hay poesía en el dolor ni en la muerte
que el dolor y la muerte no son nada *p. 279*

- alguien en mí que ya no no soy
mira el final el pórtico
más allá de este cambio
que es pensamiento (...) *p. 279*

ESPAI (I)

- veo mi rostro en el espejo
pero el espejo ¿quién lo ve? *p. 280*

- yo no lo reconozco
vivo donde no accede mi lenguaje
ese sentido corporal que es mi muerte y mi doble
que mira en mí que oye
por mí que oculta bajo broza insensible
la sensibilidad donde me reproduce
sus trazos ofrecen el perfume de una flor que no existe *p. 280*

NAVEGACIONES

- una apacible máscara
niega saber que un labio son cien labios *p. 282*

PARADÍS

- eres yo mismo
estoy lleno de ti como la tierra
lo está de un río mudo
irremisible *p. 284*

ESPAI (II)

- los balbuceos y la música
entre las voces desnudas cortan la oscuridad
con un silencio a tu medida

hablo de un no lugar
donde he dejado de ser *p. 287*

- nada más inaccesible que la transparencia
decir su opacidad con rostros inconcretos *p. 288*

LA VOLUNTAD DE SABER

- pienso en mí como si fuese el hijo de mi circunstancia
yo hago mi propia circunstancia *p. 289*

EL OTRO, SU MIRADA

- tú quienquiera que seas
renuncia al otro que no eres
en el cubil de cada espejo
insiste
en explorar tus límites
no te asuste ese rostro artificial
que te devuelve tu mirada
su superficie incredula su anonimato
ningún rostro es real
la realidad no dura mucho tiempo
hecha palabras que se extinguen *p. 291*

- soñar dentro del sueño
cuando ya el sueño ha terminado *p. 292*

RAZA DE ISLAS

- tengo prevista toda mi desnudez
en ella me oculto sin vacilaciones
vuelto palabras claras y precisas *p. 293*

DE UN LUGAR INCONCLUSO

I (entier)

- matriz de soles confundidos
tiene el mar tanta luz
que no puede mentir

la aguja del compás era la estela en el agua
(su invisibilidad todo lo inunda)
el día era inmortal

desnudo y solitario
dialogaba con sombras
para ser comprendido
con palabras no dichas
en un lugar sin término

tiempo desfigurado
su voz ya no es voz

como olvidar su olvido
barrer el aire en torno suyo
sin apartar los ojos de la espuma

de su silencio descarnado

solo yo supe que vivía *p. 295*

- III - hénos aquí por fin desposeídos
con la pobreza lúcida de los conquistadores
que nada exigen ni reclaman
libres
de una memoria que nos ate *p. 296*

PROFANACIÓN(ES)

- II - El cuerpo que acostumbrábamos sentir es prescindible, como el aire. *p. 300*
- III - Hoy que tu piel resume
su opacidad, escúchame :
sólo a ti me dirijo,
sol invisible, noche, mi sola posesión
cuando nada poseo. Un otoño irreal
hunde en mí sus raíces.
Tierra, silencio, transparencia, humo. *p. 301*
- IV - La luz se desparrama como apariencia inhóspita de luz. Silencio. Cuerpo deshabitado
en el desierto. Y aquí la tierra se fatiga, dura. Confío en la efusión de lo que siembro
ahora. Su ambigüedad informa mi poema. *p. 302*
- V - y un fuego incontrolado que no quema
destruye el maquillaje. *p. 303*

LA MUERTE DEL ESTRATEGA

- ahora otra vez voces que me acompañan cómo no más conversaciones que
las mías sigamos adelante mientras me escucho murmurar no prestar
atención entre ruidos ajenos donde se instaura mi silencio *p. 309*
- *alguien* que ya no soy *va a contar una historia* - *p. 310*

ANNEXE 2

Tableau de répartition des paradoxes dans le corpus

Recueil	Nombre de poèmes	Nombre de pages	Nombre de paradoxes ⁷⁴³	% de poème contenant au moins un paradoxe ⁷⁴⁴
<u>La araña en su laberinto</u> (1962-65)	6	4	2 (0.6%)	16%
<u>Víspera de la destrucción</u> (1966-68)	24	29	15 (4.8%)	46%
<u>Una perenne aurora</u> (1969-70)	5	7	1 (0.3%)	20%

⁷⁴³ Le pourcentage qui suit donne le rapport entre le nombre de paradoxes contenu dans un recueil avec l'ensemble des paradoxes relevé dans le corpus, soit 353.

⁷⁴⁴ Ce pourcentage est le rapport entre le nombre de poème contenant au moins un paradoxe avec le nombre total de poèmes du recueil.

<u>Ritual para un artificio</u> (1971)	14	22	21 (5.9%)	71%
<u>Taller</u> (1972-73)	31	58	39 (10%)	84%
<u>Dispositivo denotado escritor</u> ⁷⁴⁵	4	4	4 (1.1%)	75%
<u>La superficie de las cosas</u>	24	17	20 (5.6%)	71%
<u>La máquina de significar</u>	25	17	17 (4.8%)	56%
<u>Anomia</u>	4	7	8 (2.2%)	100%
<u>El cuerpo fragmentario</u>	1	9	11 (3.1%)	100%
<u>Otra escena / Profanacion(es)</u> (1975-79)	19	51	36 (10.2%)	84%
<u>Proximidad del silencio</u> (1980-81)	35	48	30 (8.5%)	57%
<u>Purgatori</u> (1982)	7	15	9 (2.5%)	86%
<u>Tabula rasa</u> (1983)	30	51	35 (10%)	70%
<u>La mirada extranjera</u> (1984-85)	21	21	15 (4.8%)	52%

⁷⁴⁵ Cette section, ainsi que les 4 suivantes, ont été regroupées dans un même recueil, El cuerpo fragmentario, qui a été publié en mentionnant ces dates d'écriture : 1973-1975

<u>El sueño del origen y la muerte</u> (1986-88)	34	41	37 (10.5%)	65%
<u>Menos que una imagen</u> (1988-90)	22	22	19 (5.4%)	63%
<u>El hostel del tiempo perdido</u> (1990)	3	5	5 (1.4%)	100%
<u>Rumor de lo visible</u> (1990-91)	13	14	15 (4.8%)	61%
<i>El espacio del poema</i> ⁷⁴⁶	1	11	9 (2.5%)	100%
<i>Cuanto ignoro de mi</i>	1	2	1 (0.3%)	100%
<i>La muerte del estratega</i>	1	2	2 (0.6%)	100%

⁷⁴⁶ Ces trois titres en italique ne correspondent pas à des recueils mais à des poèmes insérés en ouverture et fermeture dans les anthologies El largo aprendizaje et Cenizas de sentido. Les dates d'écriture de ces textes n'y sont pas précisément indiqués, même s'il est possible d'estimer qu'ils ont été rédigés vers les années de parution des anthologies, soit entre 1989 et 1991.

su nombre es la mirada que nada mira excepto mi ceguera
toda esa inmundicia de la aproximación sensible (la labor del desgaste)
las pupilas en el espacio neutro vaginal donde el falo percibe
cuánto temblor la lluvia de las horas en la caverna el frío
un comercio basado sobre la provisoriedad
los amantes que se habitúan al aullar de los árboles sobre el cadáver de
[la mutación
¿qué sentido incluir entre las líneas que tu lengua dibuja ?
su imperceptible chasquido
los excrementos de significado

¿cómo conoceré?
y ¿cómo elaborar esta boca inhumana ?
el óvalo se ausenta es su sentido

la cabellera que comienza asume mi placer
un mecanismo estéril
cicatrizando su resplandor en la blancura de la noche
hielos la transparencia el rostro de mi voz
torturando el olvido que ahora participa

un sencillo proyecto de paisaje

el incesto nos forja
la rueda dentada de la senilidad
/write- by a small lamp
the pleiads are almost nameless/
bajo tu piel sudario
un otoño nacido de mi boca

y quién sucede bajo la apagada luz crepuscular
no saber nunca el rostro de la oscuridad este jardín de hierba
que el amanecer devora con prisa con desesperación
los signos de la indiferencia y el dolor que nos basta

¿quién *nos* ? o esta franja de tierra
que miro ahora atravesar la página
son actos en hilera
o algún proceso lógico
un río vertical

nada crece pervive sin en un cierto modo el trazo de un destello
decir o decir nada
altos plátanos fríos
este rayo de sol (un renglón inconcluso) quiere imitar la luz
la manifestación de un bosque y tanta broza al pie de la colina
su pensamiento me retiene

| cometer las palabras |
| el roce de mis dedos |

| sobre el rostro desnudo |

pronunciaron el campo donde el sueño
la habitación diciembre y otros residuos de voluptuosidad
cuando todo está dicho fuera nada ha cambiado
una metáfora constante que justificaría la amargura

una movable sucesión
la sed ya pronto envejecida
y el espectáculo no cesa

.....
yo mismo /es un error
.....

nacer sobre una ausencia el límite calcificado
unos granos de arena junto al mar
la sombra como un muelle donde el silencio brilla
el simulacro de la tumba succionando esplendor
sin escuchar el ronroneo de los cactus sobre la pradera
tu cuerpo () este dibujo después de la batalla
si el manantial es mi fractura mi fragmentación
impregna el centro de la carne
me reduces

un punto
al fondo del pequeño tabernáculo
cómo caber en tu mirada
y dijo dios desnúdate
(solas tu vergonzosa indecisión
tu obscenidad impenetrable)

sentado en tu butaca imaginas el marco del paisaje sobre el
debería describirte (una remota posibilidad)
estos signos denotan sólo denotan son
toda tu incómoda profundidad dolor que nada trasciende

todo lo que resiste y se deshace
y allí la luz se posa
la humedad de la noche uniendo las dos sombras en que tu invisibilidad
[me descompone

llegar hasta el final de un camino trazado por mi pie
cosas que en él ocupan el lugar de sus nombres
en adelante imposible descifrar el color de las cosas
esta informe podredumbre que la memoria sepulta
como en un juego de sustituciones
tú que eres mi horizonte sabrías que no existo

(una máscara solo
entre tu doble rostro

y la apariencia de mi rostro
- mi frágil rostro ¿a quién
le pertenece ?)

un sonido cualquiera y su repetición
(hablar todo está dicho)
un reloj que señala los despojos

‘a través de los reinos de la cólera en el momento de la reflexión’

unos ojos tan crédulos

sentado en tu butaca

mirar suceder el parloteo incesante con el que designas tu claridad
la anarquía en que me constituyo

el canto se interrumpe

una vida alejada de tu presencia

cúpulas

los límites

no limitan producen

colores refractados en la himensidad

tu atmósfera durable

la pretendida fascinación del misterio

el juego demoníaco

una irrupción de imágenes el cielo

reposando entre sábanas

(su espesa incoherencia te ensombrece)

nihil

divinum a te alienum putas

y algún sonido instrumental

reconocible como propuesta de la imaginación

en el innumerable desierto

que eres tú

lenta

lenta

mente

fría

fría

‘es un problema de sensibilidad’

las formas se organizan

(voces ajenas entre las que el azar te restituye)

cuando apenas ha transcurrido un tiempo prudencial desde el comienzo

[del poema

y todo emerge elaborado con una precisión tan natural

(si aún es posible serlo) como si

las frases se amontonan

este silencio a la deriva

muestra las huellas los espacios en blanco

que nadie pisa

solos los espumeantes bramidos de la interrupción corroen

los pensamientos del jardín imitan tu deseo

(es como si te desvitieras
piernas multicolores por donde trepar
literalmente un juego inconcebible
desde tu perspectiva balance-
ando tus posesiones de lector)

la colectiva destrucción

si todo lo que expresas

busca el hacerte perdonar

(es una hermosa

forma de definir poco correcta mi deslizamiento
sobre el talud que ofreces

una cabalgata

según es ya costumbre tus dos senos
desde el principio al fin otros trabajos
que ejecutar en todas las criaturas)

varia propuesta mientras reemplazo

cada vez más tu imagen por los nombres
de algún relato incestuoso

'hay que educar en el incesto' dijo

H. mientras tu cuerpo (tu mio spazioso corpo)

liberado ajeno

a toda esta presunta manipulación

se funde como un río que jamás abandonas

la primacía vegetal

por qué pues cuestionar las fases del deseo

sigue el texto sin ti con tu memoria extinta

mientras desde los márgenes (gozosamente lo admitimos)

contemplarías el advenimiento de la tormenta

la desesperación de los eucaliptus

sobre cuyo estupor elaborar otro posible esbozo de poema

lo que subsistiría de todo un porvenir sabiamente abortado

el sol rojo que nace por oriente

ANNEXE 4

Présentation biographique de Jenaro Talens⁷⁴⁷

1946 :

Jenaro Talens Carmona naît à Tarifa (Cadix), « une petite ville au bord de l’océan », fils du musicien valencien Jenaro Talens et de la granadine Eloisa Carmona.

1948 :

Déménagement de la famille Talens à Grenade, où Jenaro passera son enfance, son adolescence et le début de sa jeunesse. C’est ici que se forgera peu à peu sa passion pour la musique, les mathématiques et la littérature. Naissance de son frère Jesús Manuel, futur médecin et romancier, auteur, entre autres, des romans *La parábola de Carmen la Reina* (1992) et *Hijas de Eva* (1992).

1958 :

Naissance en février du troisième fils des Talens-Carmona, Juan Carlos, qui mourra neuf mois plus tard. « Ce n’est que deux ans après que j’ai réussi à m’en libérer – se souvient le poète – en écrivant cette *Nana para dormir tu muerta* si puérile et si ingénue, mais que

⁷⁴⁷ Avec l’aimable autorisation de l’auteur, nous reproduisons et traduisons ici la présentation biographique de Jenaro Talens publiée à la fin de *Mi oficio es la extrañeza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 375-380.

j'aime encore » ; le poème sera publié dans le deuxième livre de Talens, *Los Ámbitos* (1965). Il achète son premier disque d'Elvis Presley. Deux ans plus tard, il réussira l'examen officiel de parolier dont la Sociedad General de Autores faisait la promotion ; le *rock* ne l'abandonnera plus.

1961-1964 :

Dans ces années, la vocation de poète sera complètement assise grâce aux conseils de Rafael Guillén, qui introduit le jeune Jenaro dans les cercles littéraires de Grenade : il rencontre Elena Martín Vivaldi, Trina Mercader, Pedro Bargeño, José Ladrón de Guevara, Carlos Villarreal et le tout jeune Antonio Carvajal, avec qui il liera une longue amitié. Ce sont des années dédiées à la lecture d'Alexandre, Alberti, Blas de Otero, Dionisio Ridruejo, Garcia Nieto... Il publie, financé par son père, *En el umbral del poeta*, son premier livre, dans la collection de poésie que dirigeaient à Grenade Rafael Guillén et José Ladrón de Guevara, *Veleta al Sur*.

1964-1968 :

Séjour à Madrid où il part étudier les Sciences Economiques et l'Architecture, avec une bourse de la Résidence Blume en tant que sprinter de la sélection espagnole d'athlétisme, dont il sera titulaire jusqu'à sa retraite en 1969. Il publie son deuxième livre *Los Ámbitos* (Grenade, Veleta al Sur, 1965). Il interrompt sa carrière sportive en mars 1966, et rentre à Grenade pour étudier la Philologie Romane, qu'il termine en septembre 1967, puis retourne immédiatement à Madrid et à l'athlétisme.

1968-1970 :

Pendant les premiers mois de son retour de la Résidence Blume, il monte *Gogó, teatro experimental*, où il met en scène trois pièces de Beckett en novembre 1967 qui serviront de base à son mémoire de fin d'étude sur le futur prix Nobel irlandais, qu'il soutiendra en juin 1968, à Grenade. Il commence sa thèse de doctorat sur Luis Cernuda, présentée à nouveau à Grenade en juillet 1971 et qui donnera lieu au livre *El espacio y las máscaras. Introducción a*

la lectura de Luis Cernuda (Barcelona, Anagrama, 1975). Il ne cessera de revenir sur Beckett jusqu'à la relativement récente édition trilingue *Obra Poética completa* (Madrid, Hiperión, 2000). Il déménage à Valence en septembre 1968 pour faire son service militaire et il y obtient un poste de professeur à l'Université, fonction qu'il partagera pendant un an avec son activité sportive. Il publie à Malaga *Una perenne aurora* (1970), par l'intermédiaire de Vicente Aleixandre et avec un épilogue d'un très jeune étudiant et ami, Jaime Siles. A Valence, il fonde avec les poètes Pedro J. de la Peña et César Simón la collection de poésie Hontanar où il publiera *Vispera de la destrucción*. José María Castellet édite *Nueve Novísimos españoles*, fameuse anthologie qui donne à connaître quelques noms de la Génération de 1968-1970. C'est le début d'un des plus retentissants malentendus de l'histoire critique de la poésie contemporaine : *culturistas* et *venecianos* vs. poètes politiques et poètes de l'expérience, simplification qui a modifié pendant des décennies la réception de la poésie de sa génération. Bien des années plus tard, Talens examinera cette lecture « faussée » dans *De la publicidad como fuente historiográfica : La generación española de 1970* (1989).

1971-1981 :

Marié depuis 1969 et père de deux enfants (Sergio, 1971 et Pau, 1974), débute une période poétique fertile. Après avoir terminé son étape de formation, sa voix plus personnelle apparaîtra dans des livres comme *Ritual para un artificio* (Valencia, 1971), *El vuelo excede el ala* (Las Palmas de Gran Canaria, 1973), qui contient l'un de ses poèmes les plus téméraires : *Taller* (1972).

Ce sont des années de lutte : politique en tant que militant du PCE, académique à l'Université de Valencia, poétique enfin avec l'éclairage d'œuvres personnelles d'un poète complet, tout à la fois mûr et radicalement hétérodoxe : *El cuerpo fragmentario* (1978), *Otras escena/Profanación(es)* (1980), *Proximidad del silencio* (1981). En tant que chercheur ses livres de théorie et critique littéraire apparaissent avec régularité : *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1979), en collaboration avec José Romera Castillo, Vicente Hernández-Esteve et Antonio Tordera ; *Beckett y su obra* (1979) ; *Escritura i ideologia* (1979). Il traduit Hölderlin, Goethe, Trakl, Stadler, Heym, Hesse, Shakespeare et Wallace Stevens.

1982-1994 :

Il obtient la chaire de littérature de l'Université de Valence. Sa vie personnelle traverse un moment de changements drastiques. L'un des plus fructueux sera son voyage aux Etats-Unis, en tant que professeur invité par l'Université du Minnesota, ce qui l'amènera à résider, de façon épisodique, pendant plus de dix sept ans à cheval entre Valence et Minneapolis. Son contact direct avec le milieu intellectuel nord-américain se révélera fort productif et inspirant. L'écriture s'ouvre à d'autres mondes et d'autres perspectives et comme cela s'était déjà passé avec quelques poèmes des années soixante-dix : l'espagnol, le catalan, l'anglais, l'italien, le français et l'allemand s'intègrent à son écriture. Dans le même temps la poésie, la théorie critique et la traduction tissent ensemble une écriture complexe d'une richesse fascinante. Il fondera plusieurs revues d'éditions : à Valence, *Eutopías*, dédiée aux études culturelles, avec le spécialiste de l'image Santos Zunzunegui, le philosophe Sergio Sevilla et le mathématicien Luis Puig, qui parviendra à publier quelques 300 titres ; « Signo e imagen », aux éditions Cátedra, qui deviendra une collection de référence pour les études de la théorie de l'image, l'histoire et la critique du cinéma. Pendant cette période apparaissent les recueils et essais fondamentaux pour comprendre l'imaginaire culturel et lyrique de Talens. Parmi ses livres de poésie : *Taller* (1982), *Tabula Rasa* (1985), *La mirada extranjera* (1985) en colaboración con Michaël Nerlich, *El sueño del origen y la muerte* (1988), les deux volumes de sa production totale réunie *Cenizas de sentido* (1962-1975), *El largo aprendizaje* (1975-1991), publiés à Madrid aux éditions Cátedra respectivement en 1989 et 1991. Suivra ensuite *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994). Parmi ses essais, citons : *El discurso poético lorquiano : medievalismo y teatralidad* (1983), *El ojo tachado : Lectura de « Un chien andalou » de Luis Buñuel* (1986), *Romanticism and the Writing of Modernity* (1989), *Through the Shattering Glass : Cervantes and the Dialogic World* (1993), *Rocking, Writing and Arithmetic* (1993).

1995- jusqu'à aujourd'hui :

La reconnaissance généralisée arrive finalement au milieu des années quatre-vingt-dix. Petit à petit, la poésie de Jenaro Talens avait réuni de plus en plus de lecteurs et de goûts les plus divers : la critique qui avait commencé par mal interpréter ses livres les plus expérimentaux dans les années soixante-dix, voit ensuite les recueils édités dans les années quatre vingt comme une sorte de palinodie et finit par accepter l'œuvre talensienne en la situant à sa juste place pendant la décennie suivante, particulièrement après la répercussion du

Xème prix international de poésie de la Fundación Loewe, attribuée en 1997 à *Viaje al fin del invierno*. Son œuvre se remplit de la sagesse épicurienne de celui qui a vécu intensément, et reflète le discours, maintenant serein, d'un poète passionné et d'un intellectuel inquiet qui commence à relire les traces que laissent les expériences du monde et des livres. En 2000 l'anthologie *La constancia del nómada* (1996-2000) est publiée ainsi que le livre d'essais *El sujeto vacío : cultura y poesía en el territorio de Babel*. Un an plus tard apparaît *Profundidad de campo* (2001), livre pluriel, écrit entre Madrid et Genève où il réside à présent après avoir obtenu la chaire de Littérature Hispanique et Littérature comparée de l'Université de cette même ville. Ce recueil lui vaudra le prix de la Asociación de Críticos Andaluces pour le meilleur livre de critique poétique publié dans l'année, le prix de la critique de la Comunidad Valenciana et le prix Francisco de Quevedo de la Comunidad de Madrid. Viendront ensuite *Minimalia* (2001), un long poème en trois mouvements, tour de force édité en version espagnole et anglaise, fruit de sa participation au Festival International de Poésie de Jérusalem, sous le titre de *El espesor del mundo / On the Nature of Things* (2003) et *Por los caminos de Al-Andalus* (2006), qui réunit des vers qui dialoguent avec les tableaux du peintre Marta Cárdenas. Pendant ce temps sont apparues les anthologies *Cantos Rodados : Antología poética, 1960-2001* (2002) et *La permanencia de las estaciones* (2005), dédiée à ses poèmes en prose. Les traductions de poètes de langue anglaise, française, portugaise, allemande ou italienne continuent de se multiplier. Seul ou en collaboration (avec M. A. Conejero, Jesús Munárriz ou Vicente Forés) : Shakespeare, Brecht, Rilke, E. Montale, Bonnefoy, J. Roubaud, Paul Celan, Edmond Jabès, Ezra Pound, Nuno Júdice, Fiama Hasse, Gastão Cruz, Eugenio de Andrade, Derek Walcott, Seamus Heaney, à nouveau Trakl, avec l'édition bilingue de son *Sebastián en sueños y otros poemas* que vient de publier Galaxia Gutemberg en 2006. Par ailleurs, voilà des années que l'œuvre lyrique de Talens est déjà traduite en anglais, français, italien, portugais, allemand, bulgare et lituanien. Au moment d'achever ces lignes vient de paraître, à nouveau aux éditions Cátedra, le troisième volume de sa poésie complète, *Puntos Cardinales*, et l'Université Autonome de Mexico publie une anthologie de son œuvre, avec un prologue du poète mexicain Luis Vicente de Aguinaga, *Luz de intemperie*, à l'occasion de la foire internationale du livre de Guadalajara.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE DE JENARO TALENS

RECUEILS DE POESIE

- *En el umbral del hombre*, Granada, Veleta al sur, 1964.
- *Los ámbitos*, Granada, Veleta al sur, 1965.
- *Una perenne aurora*, Málaga, El Guadalhorce, 1969.
- *Víspera de la destrucción*, Valencia, Hontanar, 1970.
- *Ritual para un artificio*, Valencia, Hontanar, 1971.
- *El vuelo excede el ala*, Las Palmas de G. Canaria, Inventarios Provisionales, 1973.
- *El cuerpo fragmentario*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978.
- *Otras escena (Profanación(es))*, Madrid, Hiperión, 1980.
- *Proximidad del silencio*, Madrid, Hiperión, 1981.
- *Purgatori*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1983.
- *Tabula Rasa*, Madrid, Hiperión, 1985.
- *La mirada extranjera*, Madrid, Hiperión, 1986.
- *Cinco maneras de acabar agosto*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1986.
- *El sueño del origen y la muerte*, Madrid, Hiperión, 1988.
- *Orfeo filmado en el campo del batalla*, Madrid, Hiperión, 1994.
- *Viaje al fin del invierno*, Madrid, Visor, 1997.
- *Profundidad de campo*, Madrid, Hiperión, 2001.

- *Minimalia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- *El espesor del mundo / On the Nature of Things*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

Iconotextes :

- *Purgatorio*, avec les dessins de Domènec Font, Madrid, Hiperión, 1987.
- *La mirada extranjera*, avec les photographies de Michael Nerlich, Madrid, Hiperión, 1986.
- *Looking in/Looking out*, avec les photographies de Michael Nerlich, Minneapolis, Studia Hispánica Editors, 1989.
- *Five ways to Finish August*, avec les photographies de Christine Cotas-Bertholet, Minneapolis, Prisma Books, 1988.
- *Moins qu'une image*, avec les photographies de Jean Paul Billerot, Paris, Fondation Noesis, 1992.
- *De qué color son las princesas*, avec les photographies de Pilar Moreno, Valencia, Episteme, 1995.
- *Por los caminos de Al-Andalus*, avec les tableaux de Marta Cárdenas, Madrid, Luis Burgos, 2006.
- *La certeza del girasol*, avec les illustrations de Carmen Alvar, Valencia, Editorial Azotes Caligráficos, 2008.

Anthologies :

- *Desde esta autobiografía se ven pájaros*, Sevilla, Alfar, 1989.
- *La constancia del nómada*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2000.
- *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Lugares*, Valencia, ed. Alfons el Magnànim, 2005.
- *La permanencia de las estaciones*, Valencia, sd. Alfons el Magnànim.
- *Luz de intemperie*, México, UNAM, 2006.

Son oeuvre poétique complète a été réunie dans trois anthologie éditées chez Cátedra :

- *Cenizas de sentido. Poesía 1962-1975*, (1989).
- *El largo aprendizaje. Poesía 1975-1991*. (1991).

- *Puntos Cardinales. Poesía 1992-2006.* (2006).

TRADUCTIONS

- BECKETT, Samuel, *Poemas*, 1970.
- HOLDERLIN, F., *Poemas*, en collaboration avec E.E. Keil, 1971.
- STADLER, HEYM, TRAKL, *Poesía expresionista alemana*, en collaboration avec E.E Keil, 1971.
- GOETHE, J.W., *Divan de Oriente y Occidente*, en collaboration avec E.E Keil, 1972.
- LU HSUN, *Sobre la clase intelectual*, 1973.
- BECKETT, S., *Film*, 1975.
- HESSE, H., *Escrito en la arena*, 1977.
- BECKETT, S., *Detritus*, 1978.
- SHAKESPEARE, W., *El rey Lear*, en collaboration avec M.A. Conejero, V. Forés et V. Martínez Luciano, 1979.
- SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, en collaboration avec M.A. Conejero, V. Forés et V. Martínez Luciano, 1980.
- HOLDERLIN, F., *Las grandes elegías*, 1980.
- SHAKESPEARE, W., *El mercader de Venecia*, en collaboration avec M.A. Conejero et V. Martínez Luciano, 1981.
- SHAKESPEARE, W., *Como gustéis*, en collaboration avec M.A. Conejero et V. Martínez Luciano, 1983.
- NOVALIS, *Escritos escogidos*, en collaboration avec E.E Keil, 1984.
- SHAKESPEARE, W., *Otelo*, en collaboration avec M.A. Conejero et V. Martínez Luciano, 1984.
- SHAKESPEARE, W., *Romeo y Julieta*, en collaboration avec M.A. Conejero et V. Martínez Luciano, 1986.
- BECKETT, S., *Pavesas*, 1987.
- SHAKESPEARE, W., *Noche de Reyes*, en collaboration avec M.A. Conejero, 1987.
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, en collaboration avec M.A. Conejero, 1989.
- BECKETT, S., *Manchas en el silencio*, 1990.
- JABES, E., *Negrura de los signos*, 1991.
- SHAKESPEARE, W., *La tempestad*, en collaboration avec M.A. Conejero, 1992.
- STEVENS, W., *Auroras del otoño y otros poemas*, 1993.

- SHAKESPEARE, W., *Antonio y Cleopatra*, 1996.
- ELIOT, T.S., *El viaje de los Magos*, 1997.
- *Tres poetas expresionistas alemanes*, 1998.
- ROUBAUD, J., *Cuarenta poemas*, en collaboration avec Francisco Castaño, Jesús Munárriz, Jorge Reichmann, Ada Salas, 1998.
- BRECHT, B., *Poemas de amor*, en collaboration avec Vicente Forés et Jesús Munárriz, 1998.
- BRECHT, B., *Más de cien poemas*, en collaboration avec Vicente Forés et Jesús Munárriz, 1998.
- RILKE, R.M., *Elegías de Duino*, 1999.
- POUND, E., *Personae*, en collaboration avec Jesús Munárriz, 2000.
- BECKETT, S., *Poesía completa*, 2000.
- WALCOTT, D., *La abundancia*, en collaboration avec Vicente Forés, 2001.
- *La mirada cercana. Antología de poesía portuguesa*, en collaboration avec Jesús Munárriz et Carlos Clementson, 2001.
- HEANEY, S., *Tierra Abierta*, en collaboration avec Vicente Forés, 2004.

PUBLICATIONS

- *Introducción a la lectura de Cernuda*, Thèse doctorale, Universidad de Granada, 1971.
- *El espacio y las máscaras*, Barcelone, Anagrama, 1975.
- *El texto plural*, Valencia, Universidad de Valencia, 1975.
- *Novela picaresca y práctica de la trasgresión*, Madrid, Júcar, 1975.
- *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977.
- *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978.
- *Conocer Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.
- *Escritura i ideología*, Valencia, Tres i Quatre, 1979.
- *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luís Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.
- *Romanticism and the writing of modernity*, Austin, Studia Hispanica Editors, 1989.
- *El sentido de Babel*, Valencia, Episteme, 1994.
- *Escritura contra simulacro*, Valencia, Episteme, 1994.

- *El sujeto vacío. Cultura en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra, 2000, contient les essais suivants :
 - “Vicisitudes de la identidad. De la lectura como diálogo o el sujeto vacío”
 - “La construcción de la identidad.”
 - “La escritura como autobiografía. Teoría y práctica poética de Cervantes”
 - “Espronceda y el fragmentarismo romántico.”
 - “Medievalismo y teatralidad. El discurso poética lorquiano”.
 - “Cine y (su)realismo. *La concha y el reverendo* frente a *Un perro andaluz* ».
 - “Cuadrivium. Lectura de Juan Ramón Jiménez, Ross MacDonald, Jordi Teixidor y Casilda Oliver Labra”.
 - “Cómo decir. La poesía de Samuel Beckett”.
 - “Final(es) de partida”.
 - “La huella del silencio en la pantalla o la voz de qué amo”.
 - “Los motivos del rock. La propuesta sonora de Santiado Auserón”.
 - “El centro inaccesible. (Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”.
 - “De poesía y su(b)versión. (Reflexiones sobre la poesía de Leopoldo Maria Panero)”.
 - “El sonido de la visualidad. El iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna”.
 - “El sentido de Babel”.
 - “Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica”.
 - “Imagen y tecnología”.
 - “El robot ilustrado y el futuro de las Humanidades”.
 - “A manera de epílogo : Errancias”.
- *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Editions ou coordinations d’ouvrages :

- *Poesía expresionista alemana*, avec Ernst Stadler, Georg Heym, Ernst-Edmund Keil, Georg Trakl, Madrid, Hiperión, 1981.
- “Literature vs. Theatricality”, in GODZICH, W., SPADICCINI, N., *Literature among Discourses*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1986.

- “Narrating theatricality”, in ZAHAREAS, A., *Plays and playhouses in the Imperial Decadence*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1986.
- *Autobiography in Early Modern Spain*, avec Nicholas Spadaccini, Minneapolis, Prisma Inst., 1988.
- *The politics of Editings*, avec Nicholas Spadaccini, Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1992.
- *Through the Shattering glass. Cervantes and the Dialogic World*, avec Nicholas Spadaccini, Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1992.
- *Rocking, Writing and Arithmetic*, avec Luis Puig, Valencia, Episteme, 1993.
- *Critical practices in post Franco Spain*, avec Silvia López et Dario Villanueva, Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1994.
- *Rethinking film history. History as narration*, avec Santos Zunzunegui, Valencia, Episteme, 1995.
- *Historia general del cine*, avec Santos Zunzunegui, Madrid, Catedra, 1995-1998, 12 vols.
- *Rhetoric and politics. Gracián and the New World Order*, avec Nicholas Spadaccini, Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1997.
- *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)*, avec M.A. Conejero Dionís-Bayer, Adam Long, Daniel Singer, Jess Winfield, Valencia, Episteme, 1997.
- *El futuro de las humanidades*, avec Fernando Cabo, Mihai Spariosu, Valencia, Episteme, 1998.
- *Modes of Representation in spanish cinema*, avec Santos Zunzunegui, Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1998.
- *Las culturas del rock*, avec Luis Puig, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- *Contracampo*, avec Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 2007.
- *Alberto García-Alix. De donde no se vuelve*, avec M.J. Borja-Villel, A. García-Alix, N. Combarro, Madrid, ed. Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofia, 2008.

Articles de revues, actes de colloques ou participation à des ouvrages :

- “La estructura narrativa del Buscón de Quevedo”, *Cuadernos de Filología*, Valencia, 1971.

- “Estructura narrativa e ideología social”, *Cuadernos de Filología*, Valencia, 1972.
- “Beckettiana”, *Estudios sobre la literatura y arte*, coord. Par Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo, 1979, vol. 3, pp. 417-436.
- “El espacio textual”, *Cuadernos de Filología*, Valencia, 1979.
- “Modernidad en Blake”, *Quervo*, Valencia, 1980.
- “Práctica crítica y reflexión metapoética”, in *Actas del I symposium sobre Semiología y Textos Hispánicos*, Salamanca, 1980.
- “El poema Espacio : principio y fin de una poética”, in *Actas del I Congreso Internacional sobre Juan Ramón Jiménez*, Huelva, 1984.
- “El discurso poético lorquiano : medievalismo y teatralidad”, *Cuadernos de filología*, Valencia, nº 4, 1984.
- “Especificidad de la forma y significado literarios : lenguaje literario y producción de sentido”, avec Vicente Hernández-Esteve et Juan Miguel Company, in *Métodos de estudio de la obra literaria*, coord. Par José María Díez Borque, 1985, pp. 523-552.
- “De la retórica como ideología”, *Eutopías*, 1985, nº 1.
- “Documentalidad vs., ficcionalidad : el efecto referencial”, *Revista de Occidente*, 1985, nº 53, pp. 7-12.
- “El análisis textual : estrategias discursivas y producción de sentido”, *Eutopías*, 1986, nº 2.
- “Tres poemas”, *Revista de Occidente*, 1987, nº 77, pp. 139-141.
- “La marginalidad : un pensamiento del orden”, *Estudis Semiotics*, 1987.
- “Comparatismo y semiótica de la cultura”, *Eutopías*, 1987, nº 3.
- “Birds in the night, lecturas de Cernuda desde la generación de los 50”, *Revista de Occidente*, 1988, nº 86-87, pp. 156-165.
- “Espronceda’s *El diablo mundo*”, *Hispanic Issues*, 1988, nº 3.
- “Teoría y práctica poética en Cervantes”, in *Estudios en Honor del profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, 1988.
- “The construction of the self”, *Hispanic Issues*, II, 1988.
- “Poetry as Autobiography”, *Hispanic Issues*, II, 1988.
- “La coartada metapoética”, *Ínsula : revista de letras y ciencias humanas*, 1989, nº 512-513, pp. 55-57.
- “De la publicidad como fuente historiográfica : la generación poética española de 1970”, *Revista de Occidente*, 1989, nº 101, pp. 101-127.

- “El espacio de la palabra”, *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas*, 1990, n° 521, p. 31.
- “Cine y su(s) realismo(s) : Artaud/dulac versus Buñuel”, *Discurso : revista internacional de semiótica y teoría literaria*, 1990, n° 5, pp. 3-22.
- “Velocidad y comunicación”, Valencia, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1991.
- “Cervantes and the Dialogic”, *Hispanic Issues*, 1991.
- “L’écriture qu’on appelle traduction”, *Meta : Journal des traducteurs/Translators’ Journal*, 1993, n° 4, vol. 38, pp. 630-636.
- “Antonio y Cleopatra”, *La Página*, 1996, n° 24, pp. 3-5.
- “Los muros para el que los trabaja”, in GIMENO, F., *Los muros tienen la palabra*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997.
- “Screening the Margins” in *Modes of representation in Spanish Cinema*, The University of Minnesota Press, 1998.
- “War as a pretext. Film and the Spanish Civil War”, in *Modes of representation in Spanish Cinema*, University of Minnesota, 1998.
- “El sonido de la visualidad : el iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna”, in *Sin fronteras : ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, coord. Par Antonio Monegal, Enric Bou, Dario Villanueva Prieto, 1999, pp. 249-255.
- “Algo que no es una poética”, *Archipiélago : Cuadernos de crítica de la cultura*, 1999, n° 37, pp. 75-76.
- “El no-lugar de la poesía : escritura contra simulacro en la era electrónica”, in *Memorias : primer congreso de poesía escrita en lengua española desde la perspectiva del siglo XX*, Santafé de Bogotá, 26 mars 1996, Ponencias, 2000, vol. 1, pp. 169-190.
- “Escritura como simulacro : El lugar de la literatura en la era electrónica”, *Revista de la Casa de las Américas*, 1996, n° 203, pp. 15-28.
- “Rock cuerpo y simulacro”, avec Luis Puig, *Zehar : revista de Artekulu-ko aldizkaria*, 1997, n° 35, pp. 20-25.
- “Itinerarios para una poética : Conversaciones con Susana Díaz”, *Tropelias : Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1999, n°9-10, pp. 489-508.
- “La presencia de Virgilio en Freud. Sobre psicoanálisis y literatura : conversaciones con Jean Starobinski”, *Pasajes : revista de pensamiento contemporáneo*, 2001, n° 5-6, pp. 73-79.

- “Novalis”, *Lateral : revista de Cultura*, 2002, n° 95, p. 29.
- “Cernuda y los límites del realismo”, in *Historial de una vida : homenaje a Luis Cernuda en el centenario de su nacimiento (1902-2000)*, coord. Par Jacobo Cortines Torres, 2003, pp. 79-96.
- “Hispanismo y globalización”, *Lateral : revista de Cultura*, 2003, n° 97, p. 6.
- “El lector digital”, in *Arte y nuevas tecnologías : X congreso de la Asociación Española de Semiótica*, coord. Par Miguel Muro Munilla, 2004, pp. 33-43.
- “Contra políticas del realismo”, in *Poesía hispanoamericana*, DOCE, Jordi, SANCHEZ ROBAYNA, A. Ed., Barcelone, Galaxia Gutemberg, 2005.
- “La indagación del texto”, *Debats*, 2006, n° 92, pp. 75-78.
- “La salvación de los libros : The salvation of the books”, avec Clara Janés, Guillermo Carnero Arbat, Eugenio G. de Nora, Francisco Brines, *Contrastes : revista cultural*, 2006, n° 44, pp. 91-93.
- “Priego”, in *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, coord. Par Juan Manuel Molina Damiani, 2007, pp. 421-422.
- “De la poesía como pensamiento del desorden”, avec Susana Díaz, *Prospopeya : revista de crítica contemporánea*, 2007, n° 5, pp. 73-108.
- “La poesía de José Manuel Caballero Bonald”, *Zurgai : Euskal Herriko olerkiaren aldizkaria : Poetas por su pueblo*, 2007, n° 64, pp. 96-100.

BIBLIOGRAPHIE SUR JENARO TALENS

ÁNGELES, J. L., «La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas claves de lectura a la producción poética de Jenaro Talens», in *Immagine, segno-parola. Processi di trasformazione*, Macerata, Giuffrè editore, 1999, pp. 496-516.

- “Estrategias de tensión ideológica : dialécticas de los signos en las escrituras de Juan Goytisolo, Jorge Riechmann y Jenaro Talens”, in *Mundos de ficción* (actes du VI Congreso internacional de la asociación española de semiótica), coord. José María Pozuelo Yvancos, Francisco Vicente Gómez, Murcia, 1994.

BLESA, Túa, « En perspectiva. Una lectura de la poesía de Jenaro Talens », *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2004, pp. 141-161.

BERMÚDEZ, Silvia, « ‘Co(g)ito ergo sum’ : Jenaro Talens, René Descartes y la postmodernidad », *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, vol. 18, nº1-2, 1993, pp. 183-192.

BROWNE SATORI, Rodrigo, SILVA ECHETO, Victor Manuel, «En torno a la poética de Jenaro Talens : una escritura nómada y rizomática », *Espéculo : revista de estudios literarios*, Univ. Complutense, Madrid, nº 21, 2002.

CABANILLES SANCHÍS, Antonia, «Narciso y el origen de la visión : Algunas consideraciones sobre la poesía de Jenaro Talens », in *Mitos* (actes du VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 1996), coord. Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez, Alfredo Sadaña Sagredo, Túa Blesa, Zaragoza, vol. 1, 1998, pp. 617-625.

CALEFATO, P., «Orfeo in transito. Il corpo tra mito e linguaggio poetico», prologue de TALENS, J., *Orfeo ripreso sul campo di battaglia*, trad. de Mercedes Arriaga Florez, Bari, Palomar, 1996, pp. 7-15.

CASADO, Miguel, « El sueño del origen y la muerte de Jenaro Talens », *Ínsula*, nº 517, 1993, pp. 13-14.

- « En torno a la última poesía de Jenaro Talens », *Espacio escrito*, 2, 1988.

CARVAJAL, Antonio, « Los retornos del nómada », in TALENS, Jenaro, *La constancia del nómada*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2000, pp. 13-15.

COMANY, Juan Miguel, « Más allá del espejo », intr. TALENS, Jenaro, *El cuerpo fragmentario*, 2nde ed., Fernando Torres, Valencia, 1980.

- « Del amor y sus ficciones », intr. TALENS, Jenaro, *Proximidad del silencio*, Madrid, Hiperión, 1981.

DENIZEAU, Vincent, « Tres prólogos de Jenaro Talens », *Voz y Letra*, vol. 19, 2, 2008, pp. 117-126.

DIAZ, Susana, *El desorden de lo visible : introducción a la poética de Jenaro Talens*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

- *Introducción al sujeto poético en Jenaro Talens. De « Cenizas de sentido » a « El largo aprendizaje »*, Tesi di Laurea, Universidad de Firenze, 2001.
- « Recapitulaciones (A manera de prólogo) », in TALENS, Jenaro, *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

FALCÓ, José Luis, « ‘Salmo Dominical’ : Escenificación de la mirada y el yo-lenguaje », *Prosopopeya : revista de crítica contemporánea*, Valencia, 2000, pp. 127-139.

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, « ‘Aqualung’ : poemas y discursos hipertextuales. Un itinerario de lectura », in *Actas del XI congreso de semiótica*, Valencia, 2000.

- « Introducción », intr. TALENS, Jenaro, *Cantos Rodados*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Ed. *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, Madrid, Visor Poesía, 2007. Contient les articles suivants :
 - JARA, René, « la modernidad en litigio », pp. 15-66.
 - GARCÍA BERRIO, Antonio, « *The Auroras of Autumn*. Culminación de dos poéticas : Wallace Stevens y Jenaro Talens », pp. 67-88.
 - FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, « Parábola del escritor », pp. 89-111.
 - BLESA, Túa, « En perspectiva. Una lectura de la poesía de Jenaro Talens », pp. 115-128.
 - MÉNDEZ RUBIO, Antonio, « Una lectura del expolio », pp. 129-144.
 - ROMERA CASTILLO José, « Calas (semióticas) en la poesía de Jenaro Talens », pp. 145-152.

- SEVILLA, Sergio, « Jenaro Talens : El estilo como política », pp. 153-158.
- ASENSI, Manuel, « *El cuerpo fragmentario* y la crítica de la ideología estética », pp. 161-178.
- DIAZ, Susana, « Mediación retórica y modos de subjetivación en la poesía primera de Jenaro Talens (1962-1971) », pp. 179-208.
- POZUELO YVANCOS, José María, « El sujeto vacío en el *Taller* poético de Jenaro Talens », pp. 209-225
- SIMON, César, « *El cuerpo fragmentario* y la escritura de los márgenes. El nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía », pp. 227-238.
- COLAIZZI, Giulia, « Marcas de género y teoría de la traducción. Reflexiones sobre *Five ways to Finish August* », pp. 241-264.
- GODZICH, Wlad, « Las *Twins Cities* imaginadas. Lectura de *La mirada extranjera*. », pp. 265-268.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, « Jenaro Talens. Una poética : la negación de la elegía. », pp. 269-280.
- SALDAÑA, Alfredo, « Anotaciones en un cuaderno. » pp. 281-288.
- Ed. *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007. Contient les articles suivants :
 - ÁNGELES, José Luis, « La poesía en marcha (hacia la desalienación). Algunas claves de lectura a la producción de Jenaro Talens », pp. 19-42
 - TRABADO CASADO, José Manuel, « La desfiguración del sujeto lírico : traducción, máscara y escritura teatralizada », pp. 43-54
 - SILVA ECHETO, Víctor M., BROWNE Rodrigo, « La poesía de Jenaro Talens como escritura rizomática : « un cuerpo anónimo interroga », pp. 55-64
 - ESTUDILLO, Luis Martín, « Novísimas formas de la ékfrasis », pp. 67-86
 - SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo, « La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens », pp. 87-121
 - FALCÓ, José Luis, « *Salmo dominical* : Escenificación de la mirada y el *yo-lenguaje* », pp. 122-136.
 - CALLES, Juan María, « *Cantos Rodados*, de Jenaro Talens, el taller y la musa de corredor de fondo », pp. 139-147.

- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, « *Aqualung* ; poema y discursos hipertextuales. Un itinerario de lectura », pp. 148-171.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos, « Jenaro Talens : la práctica metapoética del poema en prosa », pp. 172- 233.
- DENIZEAU, Vincent, « El metalenguaje poético en *El sueño del origen y la muerte* de Jenaro Talens », pp. 234-263.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel, « Un poeta metalingüístico : Jenaro Talens », pp. 264-269.
- ARRIAGA, Mercedes, « De vacíos y plenitudes. Del amar en Jenaro Talens », pp. 273-285.
- CALEFATO, Patrizia, « Orfeo en tránsito : el cuerpo, entre el mito y el lenguaje poético », pp. 286-291.
- GARBÍ, Teresa, « Sobre *El sueño del origen y la muerte* de Jenaro Talens », pp. 292-297.
- COMPANY, Juan Miguel, « Tres lecturas de la poesía de Jenaro Talens », pp. 301-328.
- GRANADOS PALOMARES, Vicente, « Hacia una clasificación de las variantes poéticas (el caso de *Cenizas de sentido*) », pp. 319-331.
- CASADO, Miguel, « Dos lecturas de Jenaro Talens », pp. 332-345.
- CAHILL, Paul, « ‘Frente al mar’ en la poesía de Octavio Paz y Jenaro Talens », pp. 346-371.

GARCÍA BERRIO, Antonio, GARCÍA BERRIO HERNÁNDEZ, Teresa, « *Sunday Morning* : la poética de Jenaro Talens en el marco de la mediación literaria de Stevens », in *Mediaciones (Miquel Navarro sobre Wallace Stevens)*, Valencia, Conselleria de Cultura y Educació, 2002.

JARA, R., *La modernidad en litigio*, Sevilla, Alfar, 1990.

JIMÉNEZ, J. O., « Tres poetas valencianos : Jenaro Talens, César Simón y Pedro de la Peña », *Diez años de poesía española 1960-1970*, Madrid, *Ínsula*, 1972.

MAS, Miguel, y RAMOS, José Luis, « Jenaro Talens », *Quervo : Cuadernos de cultura*, monographie, n°8 (avril-mai 1986). Contient les articles suivants :

- MARTÍNEZ SARRIÓN, A., «Jenaro Talens on the rock», pp. 1-2;

- MÁZ, M., y RAMOS, J. L., «Destrucción, escritura y discurso amoroso en la poesía de Jenaro Talens», pp. 3-32;
- COMPANY, J. M., «(Re)incidencias y acotaciones, entrevista con Jenaro Talens», pp. 33-43;
- CAPECCHI, L., «Un módulo para hacer poesía», pp. 44- 49;
- ICARDO, J. A., «Lectura de un proceso de lectura (En torno a la poesía de Jenaro Talens)» pp. 50-55;
- MÁZ, M., y RAMOS, J. L., «La escritura como riesgo (Lectura de Proximidad del silencio)», pp. 56-70.

MUIÑA, Milagros, «Alteridad y desdoblamiento del yo lírico en la poesía de Jenaro Talens », in *El otro. Semiosis Ilimitada*, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 2002, pp. 110-123.

NERLICH, M., «Como quien busca un límite: tu cuerpo ». Zur (erotischen) Präsenz des Körpers in der zeitgenössischen Spanischen Lyrik», en Titus Heydenreich ed., *Romanische Lyrik: Dichtung und Poetik. Walter Pabst zu Ehren*, Tübingen, Stauffenberg, 1993, pp. 167-190.

OLEZA, J., «Jenaro Talens. Ritual para un artificio», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 284, 1974, pp. 454-487.

PARTZSCH, H., *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del alba en la poesía de Jenaro Talens*, Valencia, Episteme, 1998.

- «The empty mirror. An approach to the poetry of Jenaro Talens», in TALENS, J, MORENO, *What is the color of a princess*, Minneapolis, Studia Hispanica Editors, 1999, pp. 9-22.

PERSIN, M. H., «Pere Gimferrer and Jenaro Talens on (the) Camera, or The Lens and the I's/ Eye's Obscure Object of Desire», in *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Cranbury, NJ & Londres, Associated University Presses, 1997, pp. 176-216.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, « Cuerpos fragmentarios : los poemas en prosa de Jenaro Talens », in *Quimera*, Edición de Intervención cultural, n° 262, 2005, pp. 46-48.

- « Escritura o canción », in TALENS, Jenaro, *La permanencia de las estaciones*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005.

SALDAÑA, Alfredo, «Jenaro Talens: reflexión teórica y práctica artística», *Gramma y Cal : revista insular de filología*, n° 1, 1995, pp. 193-209.

- «Releyendo la invasión de la realidad » in FROHLIGER, P., *Cien años de poesía española*, Berne, Peter Lang, 2001, pp. 667-676.

SIMÓN, C., «El nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía», *Imprévue*, n°1, Montpellier, Université Paul Valéry, 1981, pp. 118-132.

TRABADO CASADO, José Manuel, « Pragmática y enunciación metapoética en Jenaro Talens », in *Actas del XI Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Valencia, 2000.

YAGUE, Pilar, « Jenaro Talens, *Ritual para un Artificio* (1971) ; *Taller libro V de El vuelo excede el ala* (1973) », in *La poesía de los setenta*, Universidad de A Coruña, 1997.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Littérature

- BOYER, Denise, « La vejez de Alejandro. Usos del alejandrino en la poesía española de los últimos treinta años », Colloque international *La poesía española : teoría y*

práctica en los siglos XIX y XX, Madrid, Casa de Velázquez, Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, mai 1996 (inédit).

- CARROLL, Lewis, *Alice aux pays des merveilles* (1865), Paris, Gallimard, 2004.
- CERVERA SALINAS, Vicente, *La lírica de la paradoja*, article publié en ligne sur le site 'Biblioteca virtual Miguel de Cervantes',
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79105096101587497754491/p0000001.htm>, 2006.
- MOLHO, Maurice, « Concept et métaphore dans Góngora », *Europe*, mai 1977, n° 577.
- MORIM de CARVALHO, Edmundo, *Le statut du paradoxe chez Paul Valéry*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes, poésie, prose et correspondance*, Paris, Le livre de poche, 2004.

Linguistique et poétique

- ALAMEDA, J.R., CUETOS, F., *Diccionario de frecuencias de las unidades lingüísticas del castellano*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía Española (Ensayos de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1952.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos Editorial, 1970.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
 - *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
 - *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
- BOURASSA, Lucie, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand Lacoste, 1997.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1956.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

- CURTO, Natalia, MORENO SANDOVAL, Antonio, TORRE, Raúl (de la), TORRE TOLEDANO, Doroteo, « Inventario de frecuencias fonémicas y silábicas del castellano espontáneo y escrito », in Luis Buera, Eduardo Lleida, Antonio Miguel y Alfonso Ortega (eds.), *Libro de Actas de las IV Jornadas de Tecnología del Habla*, Zaragoza, Novembre 2006, pp. 77-80.
- DELAS, Daniel, *Roman Jakobson*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.
- DESSONS, G., *Emile Benveniste*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 - *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS, A. J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
 - *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
 - *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1976.
 - *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
 - *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.
- KERBRAT-ORECHIONNI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1977.
 - "L'approche interactionnelle en linguistique", in *L'Interaction*, Association des Sciences du Langage, 1989, pp. 7-25.
- LAFFONT, Robert, BONPIANI, Valentino (dir.), *Dictionnaire des auteurs*, Paris, ed. Laffont, 1998 (3 vols).
- LEFLEM, Daniel, « Linguistique et littérature : le malentendu », *Etudes littéraires*, vol. 9, n° 2, 1976, pp. 249-285.
- LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1985.
- LINVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, Ed. Corti, 1981.
- MAINER, J. C. (dir.), *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de poesía española*, Madrid, Visor Poesía, 1999.
- MESCHONNIC, Henri, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

- *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990.
- *Politique du rythme. Politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- NAVARRO TOMAS, Tomás, « Escala de frecuencia de los fonemas españoles » in *Estudios de fonología española*, New York, Syracuse University Press, 1946.
 - *Métrica española* (1956), Madrid-Barcelona, Guadarrama S.A., 1974.
 - *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, F. C. E., 1956.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, ed. de Minuit, 1986.
- PRINCE, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, 14-04-1973.
- QUILIS, Antonio, *Estructura del encabalgamiento en la Métrica Española*, Madrid, C.S.I.C., Anejo LXXVII de la R.F.E., 1964.
 - *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- QUILIS, A., ESGUEVA MARTINEZ, M.A., « Frecuencia de fonemas en el español hablado » in *Linguística española*, 2, 1980.
- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
 - *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
 - *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- ROUBAUD, Jacques, « Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc. : remarques », *Mezura*, n° 30, *Cahiers de poétique comparée*, Paris, INALCO Publications Langues 'O, 1995.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1960.
- TODOROV, Tzvetan, dir. *Théorie de la littérature des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968

Littérature et psychanalyse

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- FERNANDEZ, Dominique, *L'arbre jusqu'aux racines*, Paris, Grasset, 1972.
- FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle (1907-1931)*, Paris, PUF, 1992.
- LACAN, Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966 (2 vol.)
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1981.

Science et philosophie

- ARISTOTE, *Organon I et II : Catégories de l'interprétation*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 2000.
 - *Organon III : Les Premiers analytiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 2001.
 - *Organon IV : Les Seconds analytiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 2001.
 - *Organon V : Les topiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1997.
 - *Organon VI : Les réfutations sophistiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1995.
- ARVON, Henri, *Le Bouddhisme*, Paris, PUF, 2005.
- BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938.
- *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BECHERT, Heinz, GOMBRICH, Richard (dir.), *Le monde du Bouddhisme*, Paris, Thames & Hudson, 1998.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire (1896)*, Paris, PUF, 1959.

- BERKELEY, George, *Trois dialogues entre Hylas et Philonous* (1713), Paris, Flammarion, 1998.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
 - « Qu'est-ce que l'acte de création », conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis le 17-05-1987, disponible en ligne sur www.webdeleuze.com
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Ed. Minuit, 1967
 - *L'écriture et la différence* Paris, Seuil, 1967.
- DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques* (1641), Paris, Flammarion, 1990.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1740), Paris, Flammarion, 2000.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- ENGEL, Pascal, *La norme du vrai*, Paris, Gallimard, 1985.
- EPICTETE, *Entretiens. Livres I à IV*, Paris, Gallimard, 1993.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1958.
- FICHTE, J. G., *Doctrine de la science* (1798), Paris, PUF, 2005.
- HEIDEGGER, Martin, *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- HERACLITE, *Fragments*, Paris, PUF, 1991.
- HUME, David, *Traité de la nature humaine* (1740), Paris, Flammarion, 1991.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), Paris, Flammarion, 2001.
- KRISHNAMURTI, *De la connaissance de soi*, Paris, ed. Courrier du Livre, 1992.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (17^{ème} ed.), Paris, PUF, 1991.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von, *De la méthode de l'Universalité*,
- MERLEAU-PONTY, Jacques, MORANDO, Bruno, *Les trois étapes de la cosmologie*, Paris, ed. Laffont, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MORIN, Edgar, *La méthode* (1977-2004), Paris, Seuil, 2008, 2 vols.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà le bien et le mal* (1885), Paris, Gallimard, 1971.
 - *La volonté de puissance* (1887), Paris, Gallimard, 1995.

- *Le crépuscule des idoles* (1888), Paris, Gallimard, 1992.
- PASCAL, Blaise, *Les provinciales, Pensées et opuscules divers*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.
- PIAGET, Jean (dir.), *Perception et notion du temps*, Paris, PUF, 1967.
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1993.
 - *Ménon*, Paris, Flammarion, 1999.
- REVEL, J.F., RICARD, Mathieu, *Le moine et le philosophe*, Paris, Nil Editions, 1997.
- RICARD, Mathieu, *Plaidoyer pour le bonheur*, Nil Editions, 2003.
- ROBINET, Isabelle, *Comprendre le TAO*, Paris, Albin Michel, 2002.
- RUSSELL, Bertrand, *Introduction à la philosophie des mathématiques*, (1919), Paris, Ed. Payot, 1991.
 - *Essais sceptiques*, Paris, ed. Rombaldi, 1964.
 - *La méthode scientifique en philosophie*, Paris, ed. Payot, 1970.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Flammarion, 1993.
- SARTRE, Jean –Paul, *L'être et le néant* (1943), Paris, Gallimard, 1973.
 - *Que peut la littérature ?*, Paris, Union générale d'Éditions, col. 10/18., 1965.
- SCHRODINGER, ERWIN, *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Seuil, 1992.
- SEGUIN, Marc, VILLENEUVE, Benoît, *Astronomie et Astrophysique*, Paris, ed. Masson, 1995.
- SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, 1992 (5 tomes)
- WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité : confusion, désinformation, communication*, Paris, Seuil, 1984.
- *L'invention de la réalité*, Paris, Seuil, 1985.
- WEINBERG, Steven, *Les trois premières minutes de l'univers*, Paris, Seuil, 1988

Logique

- ARNAUD, Antoine, NICOLE, Pierre, *La logique ou l'art de penser* (1662), Paris, Flammarion, 1970.
- BLANCHE, Robert, *Introduction à la logique contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1968.
 - *La logique et son histoire, d'Aristote à Russell*, Paris, Armand Colin, 1970.
- BOOLE, George, *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the Mathematical Theories of Logic and Probabilities* (1854), New York, Dover Publications, 1958. Publié en français sous le titre *Les lois de la pensée*, Vrin, Paris, 1992.
 - *Mathematical Analysis of Logic* (1847), New York, Philosophical Library, 1948.
- CHAUVE, Alain, *La logique et sa signification philosophique*, Paris, Delegrave, 2004.
- COUTURAT, Louis, *La logique de Leibniz*, Paris, Felix Alcan, 1901.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969.
- FREGE, Friedrich Ludwig Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques* (1879-1925), Paris, Points essais Seuil, 1971.
- GÖDEL, Kurt, « Sur la complétude du calcul logique » (1929) in *Collected Works*, vol. 1, Oxford University Press, 1986.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *La science de la logique*, (1812), Paris, Flammarion, 1970.
- KANT, Emmanuel, *Logique*, Paris, Vrin, 1966.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von, *Dissertation sur l'art combinatoire* (1666)
- MARION, Mathieu, VOIZARD, Alain, dir., *Frege Logique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- QUINE, W. V. O., *Logique élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1972
- ROBERT, Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1992.
- RUSSELL, Bertrand, *Ecrits de logiques philosophiques*, Paris, PUF, 1989.
- VERNANT, Denis, *Introduction à la philosophie logique*, Paris, Ed. Pierre Mardaga, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig Josef Johann, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigation philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.

Paradoxe

- ABITEBOUL, Olivier, « Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche », *Théâtre du Monde*, Université d'Avignon, n° 6, 1996.
 - *Le paradoxe apprivoisé*, Paris, Flammarion, 1998.
- BOHM, David, KRISHNAMURTI, *Les limites de la pensée. Discussions*, Paris, Stock, 1999.
- BONNET, Jacques, *De la coïncidence des opposés, et autres variations sur les contraires*, Paris, Le cherche midi, 2005.
- BOURDIN, Dominique, *L'œuvre de Nietzsche : paradoxes de l'esprit libre*, Paris, Bréal, 2007.
- CARFATAN, Serge, « Dualité et non-dualité », article en ligne, <http://sergecar.club.fr/cours/logique4.htm>.
- CICERON, *Les paradoxes des stoïciens*, Paris, Mille et Une Nuit, 2005.
- CLARK, M. , *Paradoxes from A to Z*, Londres, Routledge, 2002.
- DELMAS-RIGOUTSOS, Yannis, *Les paradoxes et le savoir, Etude historique, épistémologique et logique*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Andler, Ecole Polytechnique, 1998.
- DEUTSCH, Eliot, *Advaita Vedanta, a philosophical reconstruction*, Honolulu, East-West center Press, 1964.
 - *Qu'est-ce que l'advaita vedanta ?*, Paris, Les deux océans, 2001.
- LANDHEER, Ronald, SMITH, Paul J., *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996.
- LECLERCQ, Stefan, *Les paradoxes du réel : Métaphysique des paradoxes I*, Mons, Ed. Sils Maria, 2005.
 - *Plotin et l'expression de l'image : les paradoxes du réel*, Mons, Ed. Sils Maria, 2005
- LUPASCO, Stéphane, *Du devenir logique et de l'affectivité*, Paris, Vrin, 1935.
 - *Logique et contradiction*, Paris, PUF, 1947.

- *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie. Prolégomènes à une science de la contradiction*, Paris, ed. Hermann, 1951.
- MAO TSE TOUNG, *De la pratique et de la contradiction* (1937), Paris, La Fabrique éditions, 2008
 - *Cuatro tesis filosóficas* (1938), Madrid, Anagrama, 1974.
 - MIRANDA DE ALMEIDA, Rogiero, *Nietzsche et le paradoxe*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
 - QUINE, W. V. O., *The Ways of Paradox and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
 - ROUILHAN, Philippe de, *Frege. Les paradoxes de la représentation*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
 - VIDAL-ROSSET, Joseph, *Qu'est-ce qu'un paradoxe ?*, Paris, Vrin, 2004.

RESUME en français

Ce travail de doctorat consiste en l'étude des propositions paradoxales dans la première partie de l'œuvre poétique de Jenaro Talens (de 1964 à 1991). A partir des deux notions de paradoxe et de poésie, nous avons organisé nos recherches autour des structures syntagmatiques et paradigmatiques de l'énonciation paradoxale, et de la spécificité de ce discours poétique que nous avons appelé axe poétique. Ainsi après avoir défini deux grandes catégories de paradoxes (logiques et étymologiques), nous avons analysé la structure et les constructions de la signifiante des propositions paradoxales pour révéler leur rôle et leur fonction dans l'œuvre étudiée : moteur même de l'écriture, le sentiment paradoxal, synonyme du désarroi, manifeste la limite de la structuration duelle du réel pour inviter à une organisation non-duelle du monde.

TITRE en anglais

Paradoxes in Jenaro Talens's work: a poetic of disarray

RESUME en anglais

This work consists in the study of paradoxical clauses in the first part of Jenaro Talens 's poetic works (from 1964 to 1991). Starting from the 2 notions of paradox and poetry, we have organised our research around the syntagmatic and paradigmatic structures of the enunciation of paradoxes and the specificity of this poetic discourse, which we called poetic axis. So, after defining 2 large categories of paradoxes (logical and etymological), we have analysed the structure and the constructions of paradoxical propositions, in order to reach their role and function of the work under study : the feeling of paradox, as a synonym of disarray, which is the fuel of writing, shows the limit of the dual structure of the real, to lead to a non dual organisation of the world.

MOTS-CLES

Jenaro Talens ; paradoxe ; contradiction ; poésie contemporaine espagnole ; axe poétique ; non-dualité ; désarroi ; signifiante

Jenaro Talens ; paradox ; contradiction ; contemporary Spanish poetry ; poetic axis ; non duality ; disarray

Ecole Doctorale IV : Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, bureau 407

28, rue Serpente

75006 Paris