

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

24-25 | 2021

Le dépaysement

La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi

Catherine Guillaume

 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=258>

DOI : 10.35562/textures.258

Référence électronique

Catherine Guillaume, « La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi », *Textures* [En ligne], 24-25 | 2021, mis en ligne le 24 janvier 2023, consulté le 05 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=258>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Bertrand Westphal

Le dépaysement pris au mot

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin, Fabrice Malkani, Valérie Favre et
Natacha Lasorak

Introduction

Textures n°24

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin et Fabrice Malkani

Fabien Desset

Le récit de voyage des Shelley : entre émerveillement et familiarité

Hubert Malfray

Le dépaysement dans le roman *Newgate* (1830-1847) : le paysage par effraction

Amélie Ducroux

Écritures poétiques modernes et dépaysements dans la langue

Adriana Haben

Ailleurs en Amérique : *Let Us Now Praise Famous Men* (James Agee, Walker Evans)
et l'expérience du dépaysement

Émilie Georges

Un Américain en Italie : le dépaysement par la langue dans les écrits d'Ezra Pound
datant des années 1940

Marie Laniel

« It was land merely, no land in particular » : le dépaysement à l'œuvre dans
Between the Acts (1941) de Virginia Woolf

Ingeborg Rabenstein-Michel

Dépaysement et repaysement dans l'œuvre d'Ilse Aichinger

Béatrice Blanchet

« Leave thy home, O youth, and seek out alien shores » : dépaysement et nostalgie
dans *A Time of Gifts* de Patrick Leigh Fermor

Catherine Guillaume

La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi

Johanne Charest

Dé-paysés et dépaysement à l'œuvre dans *Un pays sans bon sens* (1970) et *La Bête
lumineuse* (1982) de Pierre Perrault

Anne-Sophie Letessier

Dépayser le dépaysement dans *Monkey Beach* d'Eden Robinson (2000)

Claire Omhovère

« Cet ailleurs qui est ici » : de l'usage du dépaysement dans *You Are Not Needed Now* d'Annette Lapointe

Pascale Guibert

Passages de frontières dans *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa

Humberto Fois-Braga

Le corps dépaycé : la migration transsexuelle et la prostitution dans le récit de voyage brésilien *A Princesa*

Philippe Wellnitz

Recréer un paysage littéraire après Fukushima – entre désespoir, ambiguïté et nécessité

Sara De Balsi

Une femme dépaycée. *Dove mi trovo* de Jhumpa Lahiri

Frédéric Montégu

Cy Twombly et le dépaysement de l'écriture

Jean-Philippe Heberlé

Dépaysements diégétiques, génériques et opératiques dans *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adès

Textures n°25

Valérie Favre et Natacha Lasorak

Valérie Morisson

Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain

Ema Galífi

Situations d'arrachement géographique et existentiel chez Isabelle Eberhardt et Albert Camus

Solène Camus

« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

Natacha Lasorak

Paradoxes du dépaysement dans *The Shadow Lines* d'Amitav Ghosh (1988) : un processus de (dé)familiarisation ?

Virginie Buhl

Traduire le dépaysement : comment recréer le Riddleyspeak de Russell Hoban en français ?

La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi

Catherine Guillaume

RÉSUMÉ

Français

Dire le dedans depuis le dehors, explorer réflexivement le procès d'écriture tout en exprimant langagièrement l'intime d'une relation au monde bouleversée et bouleversante, telle est le chant de la poésie de Guillermo Carnero, l'un des plus grands poètes espagnols actuels, né à Valence en 1947, dont l'œuvre a été récompensée par de nombreux prix nationaux et internationaux. Cette poésie hybride, où s'articulent l'émotion à l'œuvre et la réflexion métopoétique, explore en une errance féconde les univers référentiels convoqués par l'auteur, qui n'établit pas de frontière entre les réalités, qu'elles soient quotidiennes ou artistiques : c'est ainsi que le poète renouvelle incessamment pour lui-même et pour son lecteur les visages du dépaysement. Remettant à chaque fois en scène la nécessaire distance propice à l'épiphanie d'un dépaysement ontologique, le poète établit de fait au fil de son œuvre spiralaire une relation dialogique entre son écriture et les beaux-arts européens, la France, l'Italie, nombre de personnages réels ou imaginaires, de symboles universels tels que l'eau et le jardin –, qui deviennent alors autant de doubles émotionnels et intellectuels, d'acteurs de la distance, qui participent de l'arborescence kaléidoscopique de son complexe rapport au monde. C'est au sein de cette errance dialogique concrétisée en un procès langagier sans cesse renouvelé que se trouve « embarqué » le lecteur qui, tout autant que le poète mais dans une temporalité dissociée qui participe elle aussi du dépaysement, explore alors son propre rapport au monde, opérant une réception signifiante du poème, dont la plurivocité et l'imbrication référentielle empêchent toute fixation univoque d'un sens figé, grâce à ce dépaysement, au départ de la culture vers soi et de soi vers le monde, dans l'omniprésence d'un regard en tension. C'est ce partage avec le lecteur que ce militant de la culture qu'est le poète Guillermo Carnero fait vivre dans cette œuvre immensément riche et ondoiyante.

PLAN

Le dépaysement, un nouveau paradigme d'éclosion poétique

Le poème, « un lieu pour se perdre »

Les géographies culturelles, facteur de dépaysement vers soi

Les errances de la voix poématique, un dépaysement lecteur

En guise de conclusion : traduire le dépaysement

TEXTE

Le dépaysement, un nouveau paradigme d'éclosion poétique

- 1 Guillermo Carnero, poète espagnol contemporain né à Valence en 1947, est classé par l'historiographie littéraire officielle espagnole dans les *Novísimos*, la génération de poètes ayant commencé à publier dans les dernières années du franquisme (*tardofranquismo*), vers 1965¹. Les premiers poèmes de Guillermo Carnero paraissent en 1965 et 1966. Son premier recueil de poésie, *Dibujo de la muerte*², (*Dessin de la mort*), et la plaquette *Libro de horas*, (*Livre d'heures*), qui comprend quatre poèmes, sont publiés en 1967, alors que le poète n'a pas encore vingt ans. Grâce à la parution de *Dibujo de la muerte*, Guillermo Carnero est érigé au rang d'emblème de ces jeunes poètes car, et c'est ce que soulignera le critique catalan José María Castellet en 1970 par le titre qu'il donnera à son anthologie, qui initie la réception critique de cette génération – *Nueve novísimos poetas españoles*³ (*Neuf très nouveaux poètes espagnols*) –, ces jeunes poètes sont « una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural⁴ ». C'est effectivement en référence au titre de cette anthologie que la critique nommera dès lors ce groupe de poètes.
- 2 Il convient de préciser, pour bien comprendre les enjeux du dépaysement opéré par les *Novísimos* et plus spécifiquement par Guillermo Carnero, quelle était l'alternative qui s'offrait à ces poètes qui débutaient alors leur carrière en termes de publication. Elle est clairement formulée par J.M. Castellet dans la *Conclusión provisional* de son prologue, dont le propos peut être synthétisé par : « Idéologiser ou poétiser⁵ ? ». D'un côté, une poésie en forme de manifeste idéologique, en connexion directe avec les événements historiques de la société espagnole et du monde des années 70 (la dictature franquiste principalement et les stratégies de contournement de la censure que celle-ci imposait), « proposer une réalité entièrement perméable à l'histoire⁶ » ; de l'autre, la proposition d'une autre réalité, coupée de

l'histoire en formation, « proposer une réalité finalement impénétrable, irréductible⁷ ». Les *Novísimos*, et Guillermo Carnero particulièrement, retiendront la seconde hypothèse, utilisant la culture comme alternative à l'expression de l'intimisme primaire de la « poésie-message » et au réalisme social de la poésie sociale. Interrogeons à présent ce qui se joue en termes de dépaysement dans la poésie de Guillermo Carnero.

Le poème, « un lieu pour se perdre⁸ »

- 3 Il s'agit, pour l'alter ego du locuteur poématique qu'est le lecteur – l'implication intellectuelle et émotionnelle du lecteur est fondamentale pour les poètes *Novísimos* – d'accepter un voyage, un dépaysement, qui le conduira dans un premier temps à parcourir un kaléidoscope culturel : le poète convoque d'ailleurs à plusieurs reprises dans son œuvre l'image du « diorama », depuis la littérature française, plus précisément de l'écrivain voyageur cosmopolite Valery Larbaud. Mais ce lecteur sera également amené à s'interroger sur sa propre place dans le monde, car les questionnements métaphysiques qui traversent cette poésie, l'amour, la finitude de toutes choses, en articulation avec la réflexion sur la création, entrent en écho avec sa propre quête intérieure. Le dépaysement opère de fait dans la poésie de Guillermo Carnero selon deux axes majeurs, qui en sont en réalité des axes fondateurs : les « géographies culturelles », qui entraînent la relecture de la tradition et l'insaisissabilité de la voix poématique, en tant que facteurs de dépaysement intérieur du lecteur.

Les géographies culturelles, facteur de dépaysement vers soi

- 4 Pour entrer dans cette riche œuvre poétique, il est effectivement possible de s'intéresser aux « géographies culturelles » élaborées par le poète, dont le locuteur poématique est une sorte de *Wandersmann* européen, à la fois pèlerin, errant et marcheur⁹ : dire l'émotion d'un rapport au monde par la distance de façon à éviter tout recours à l'expression d'un sentimentalisme primaire, tel est le premier dépaysement opéré par le jeune poète dès son premier recueil, *Dibujo de*

la muerte : délaissant le poème-message propre à la poésie sociale, le poète se décentre et convoque déjà la culture dans ses intitulations et ses paratextes qui vont à la fois affirmer l'ancrage culturel du poème et créer une distance propice à l'émergence d'un regard neuf chez le lecteur, dans le but de désautomatiser la réception de la parole poétique, provoquant ainsi un dépaysement initial chez celui-ci. C'est ce que met en évidence l'hispaniste Elide Pittarello lorsqu'elle écrit à propos du poème « *Tempestad*¹⁰ » : « Cada vez que elige objetos artísticos como temas de su poesía, Guillermo Carnero lleva a cabo un proceso de simbolización que suspende –cuando no deshace del todo– el valor de uso común¹¹ ». C'est ainsi à un voyage interculturel souvent en forme d'hommage et de militantisme pour le sauvetage de la culture, surtout européenne, (pensons à l'essai de G. Steiner sur la même thématique, « *Le crépuscule des Humanités* », publié en 1999 et aux écrits de Hannah Arendt¹²), que nous invite le poète.

- 5 C'est de fait à un éloge implicite de l'errance en tant qu'établissement d'une relation dialogique avec la culture auquel s'adonne le poète, livrant par conséquent son lecteur au dépaysement. À ce titre, la table des matières de *Dibujo de la muerte* convie déjà ce dernier à un voyage en forme de dépaysement interculturel : s'y découvrent en effet des intitulations brèves, qui pourraient constituer des titres de tableaux (si l'on excepte les quelques longs « titre-sommaires » employés parfois à dessein par l'auteur¹³), évocatrices déjà d'une distance, mais aussi quelque peu trompeuses car anticipant faussement un poème en forme d'ecphrasis. Ces titres transportent déjà le lecteur de l'Espagne, avec par exemple « *Ávila* », « *Castilla* », « *Amanecer en Burgos* », « *Capricho en Aranjuez*¹⁴ », vers l'Italie (« *Muerte en Venecia*¹⁵ ») et vers la France (« *Les Charmes de la Vie* », « *Watteau en Nogent-sur-Marne*¹⁶ » ...). Ce dépaysement est également littéraire avec « *Melancolía de Paul Scarron, poeta burlesco* », « *Óscar Wilde en París* », « *Panorama desde la Tour Farnèse* » ou « *J'ai presque peur, en vérité*¹⁷ », ou bien encore pictural avec « *Plaza de Italia* » et « *Piero della Francesca*¹⁸ » : la liste pourrait être continuée et déployée en un vaste hommage à la culture européenne. C'est ainsi que le lecteur, avant même de prendre connaissance du contenu du poème se voit embarqué dans les géographies référencées qui composent les univers culturels relus par le poète.

- 6 Le paratexte, auquel ce dernier a très fréquemment recours, que ce soit en introduction des recueils ou des poèmes, en forme de citation ou par la mention d'un auteur ou d'un autre titre, est également facteur de dépaysement pour le lecteur : prenons l'exemple du poème « Castilla » (« Castille »), l'un des tout premiers que publie l'auteur dans les années 1970 et second poème du premier recueil. Le poète y met en scène une thématique récurrente de son œuvre poétique spiralaire, celle de l'impossibilité du langage pour se dire et dire le monde et le paradoxe de devoir néanmoins l'utiliser pour exprimer une parole poétique et métapoétique. Nous remarquons que ce poème est parcouru par la métaphore de la muraille, en réalité celle du langage :

De mar a mar, recuerdo, he galopado, una
y otra vez, levantando bastiones y murallas,
he galopado, quiero vivir, he galopado
para dejar atrás ese bosque de muros,
he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña
de sillares marchitos y argamasa candente
de mar a mar¹⁹.

- 7 Le corps du poème est précédé, après son intitulation évocatrice d'un référent on ne peut plus traditionnel de la poésie espagnole, la Castille, d'une épigraphe extraite du chapitre onze de la seconde partie du *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès (1615) : or, celle-ci met en avant la question du masque, du théâtre dans le théâtre, en une sorte de mise en abyme créée par l'intermédiaire du parangon de l'espace castillan, à savoir le très célèbre *Don Quichotte*. L'articulation entre le titre de ce poème, chargé de références historiques et culturelles, « Castille », et la citation de Cervantès provoque la désautomatisation de la réception de ce référent, lui donnant le statut d'objet dans un objet, de référent imbriqué dans un autre référent²⁰ en une allusive analogie – une figure récurrente dans l'écriture pour le poète – de la représentation artistique, celle-là même que met en scène le langage. Le lecteur ne peut donc s'attendre à lire ici une évocation de la Castille, par exemple telle que la glorifie le franquisme, et si c'est le cas, ses espérances seront déçues, pas plus qu'il ne retrouvera dans le poème trace, sinon analogique, de la citation extraite du *Don Quichotte*. C'est donc davantage à une réflexion sur le langage et

ses rapports avec la réalité – les mots peuvent-ils dire notre relation au monde ? – qu'est invité le lecteur de ce poème.

8 C'est ainsi que le poète octroie au paratexte un rôle de dépaysement des attentes du lecteur, qui se verra amené par cette construction poématique à l'impossibilité de considérer l'œuvre d'art comme « réaliste », ce qui est ici un autre facteur de prise de distance avec la poésie-message, à laquelle n'ont pas recours les *Novísimos*. Au-delà de toute érudition plaquée, et bien au-delà d'une volonté d'éviter les interprétations erronées de l'œuvre²¹, c'est effectivement grâce à une mise en mouvement de la culture par le transfert interculturel²², qui est aussi une relecture de la tradition, comme l'Europe des arts et des cultures est un territoire à arpenter, que s'opère le dépaysement du lecteur. Rappelons-ici les propos du philosophe G. Steiner : « L'Europe a été, est encore parcourue à pied. [...] Cette réalité détermine une relation féconde entre l'humanité européenne et son paysage. [...] Les beautés de l'Europe sont inséparables de la patine du temps humanisé²³. »

9 Mais ce dépaysement axé sur l'interculturalité, – la culture comme possibilité de départ de soi vers soi –, en une mise en exergue de la relation dialogique qui se tisse entre le locuteur poématique, la culture et la réception de cette relation par le lecteur comporte sa part d'ombre : en effet, face aux déceptions provoquées par la réalité du quotidien, les blessures de l'amour et la déliquescence de la culture, grande est la tentation du refuge dans le monde de l'art. Il s'agit là d'un dépaysement en quelque sorte sans retour possible, contrairement à l'idée contenue dans ce terme, qui n'évoque pas forcément un départ définitif mais suppose une origine. C'est le dépaysement fait exil dans le monde de l'art, en tant que seule alternative possible à l'impossible expression d'un rapport au monde trop chargé d'émotion, qu'il faut juguler par la distance, comme celles du titre et du paratexte. C'est ce qu'exprime le locuteur dans « Campos de Francia » de *Verano Inglés*²⁴ lorsqu'à la toute fin du poème celui-ci affirme, face à la beauté des grandes orgues de la chapelle du château de Versailles : « *Nunca/hizo tanto por mí ningún ser vivo*²⁵ ». Et, dans le recueil *Fuente de Medicis*²⁶, c'est de même, grâce au référent culturel, envisagé sous la forme d'un dialogue avec Galatée, la statue du groupe sculptural du jardin du Luxembourg, une référence française entrecroisée au référent espagnol du magistral *Polyphème* de

Luis de Góngora, que la voix poématique va s'interroger sur cette tentation de la fuite, sur ce dépaysement sans retour dans le monde de l'art, solitaire mais protégé des bombes à retardement que sont les humains, ce qu'avait déjà expliqué l'auteur en personne à propos de « Terres de France », qui n'a bien entendu rien à voir avec une quelconque description de la campagne française²⁷ :

« Nunca/hizo tanto por mí ningún ser vivo » da cuenta de la sensación de belleza y serenidad que produce el arte, y que nunca podrá igualar la de un ser vivo, en el que siempre late una bomba de relojería, si bien la vida no puede dártela el arte. Aquella sensación emocional primaria de soledad y pérdida, si no hubiese estado acompañada de su carga cultural no me habría dado esa percepción especial, sin la cual, por otra parte, habría quizá pasado por allí como un turista más²⁸.

- 10 Le dépaysement du lecteur se réalise donc sur l'assise d'une poésie savante nourrie de la tradition, qui fait cependant interagir les univers culturel et quotidien sans qu'aucune frontière ne sépare les deux, ce que le poète nomme « la mémoire culturelle » : « La memoria cultural [...] confiere profundidad y color a nuestro deambular por el mundo real²⁹ ». La poésie est ainsi pour Guillermo Carnero un dépaysement ontologique fondé sur l'imaginaire culturel, qui ne consiste pas en une évocation ecphrastique inerte – aucun de ses poèmes n'est une ecphrasis – qui ne renverrait au lecteur que la description de l'œuvre d'art dans le poème, mais la mise en marche d'un procès analogique tel que le définit Paul Valéry dans son « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » : « L'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures³⁰. » Le poète utilise-t-il donc alors les œuvres d'art comme de possibles illustrations d'une pensée ou d'une émotion ? Il n'en n'est rien car ce que le poème met à nu par le truchement du langage c'est l'articulation entre l'imaginaire culturel et les réactions émotionnelles et intellectuelles provoquées par l'expérience quotidienne ou culturelle. L'exemple du poème « El embarco para Cytorea » est à cet égard éclairant pour le lecteur dépaycé car, bien loin de décrire ce tableau de Watteau, cette fête galante peinte en 1717, il va permettre l'expres-

sion de la nostalgie d'une voix poématique qui ne put vivre l'amour et observe distanciée, cette farce lugubre :

Hoy que la triste nave está al partir,
con su espectacular monotonía,
quiero quedarme en la ribera, ver
confluir los colores en un mar de ceniza,
y mientras tenuemente tañe el viento
las jarcias y las crines de los grifos dorados
oír lejanos en la oscuridad
los remos, los fanales, y estar solo³¹.

- 11 C'est également une relecture de la littérature française qui est réalisée lorsque le poète revisite la notion de paysage, de panorama, par l'intermédiaire de l'un de ses doubles poématiques, en la personne de Stendhal, l'un des écrivains de prédilection de l'auteur. En effet, le poème « Panorama desde la Tour Farnèse » propose une lecture nouvelle du paysage, par les yeux du locuteur-Fabrice, ambivalent héros de *La Chartreuse de Parme*, involontaire mais heureux dépaycé dans sa tour-prison, qui lui donne l'occasion d'observer le monde depuis la distance :

Tres nenúfares líquidos componen
un trasparente círculo. Aquí, desde la altura, tan sólo un persistente
surtidor se diría, y sin embargo
las tres corolas, esculpidas una y otra vez en el agua,
dilatan sus pétalos, hasta colmar la piedra. Si me fueran
concedidas las riendas de la inmortalidad, sé que las dejaría
caer, para mejor sentir cómo en la verde caverna
el frío viento de la tarde dispersa las flores agostadas³².

- 12 Il serait donc réducteur d'imaginer que, malgré les mouvances qui la traversent, la poésie de Guillermo Carnero ne s'enracine pas dans la tradition. Le poète, érudit et nourri de culture française dès ses premières lectures au lycée français de Valence, propose ainsi à son lecteur une relecture de la tradition par le canal du référent culturel mis en transfert par l'analogie allusive. Ce dépaysement par la revisite de la tradition littéraire et artistique, européenne et occidentale, rappelle également que pour pouvoir dépasser l'intimisme primaire et le réalisme social, comme le fait depuis toujours le poète dans ses

créations, il est nécessaire d'en être fin connaisseur, tout comme il est nécessaire, pour utiliser le vers blanc, de connaître la tradition métrique.

Les errances de la voix poématique, un dépaysement lecteur

- 13 Mais le dépaysement dans la poésie de Guillermo Carnero c'est également un insaisissable locuteur : « C'est sans doute dans l'œuvre de Carnero que le lecteur de 1970 peut le moins se projeter³³ » rappelle M.C. Zimmermann. Et de fait, dépayser le lecteur par l'errance de la voix poématique, c'est le conduire au sein du poème en « un lieu pour se perdre », être désorienté par une impossible identification, l'impossible déchiffrement d'un message univoque, car si la poésie de Guillermo Carnero comporte un message, c'est justement celui de la fécondité du dépaysement, voire de la nécessité du mouvement, de la distance, pour se comprendre soi-même : c'est la poésie en tant qu'*autosalvación*³⁴, telle que la défendait le poète espagnol Jaime Gil de Biedma, l'un des maîtres à poétiser du jeune Guillermo Carnero, et celle qui nécessite la mise en mouvement du *lector activado*³⁵.
- 14 Cette voix poématique diffuse, qui participe du plaisir de l'expérience de la lecture, du « plaisir du texte » comme le spécifiait Roland Barthes, et du jeu entre le poète et son lecteur, révèle également la complexité de cette poésie, ce qui a pu parfois faire dire à la critique institutionnelle que le poète Guillermo Carnero mettait à distance son lecteur. Bien entendu, lire la poésie de Guillermo Carnero, c'est accepter la tâche ardue mais ô combien gratifiante, de la (re)-découverte culturelle pour partir à la découverte de soi : « Seul l'homme prend vis-à-vis de son entourage la distance nécessaire à une vue d'ensemble, et à l'ouverture d'un monde commun, qui déborde les limites du territoire » nous rappelle Michel Collot dans son essai *La Pensée-paysage*³⁶.
- 15 Cette démultiplication du locuteur empêche effectivement toute identification, toute immobilisation, puisque le poète, non content d'utiliser peu le déictique « Je » et encore moins le « Tu » ou le « Nous », diffracte la voix du locuteur en de nombreux doubles propres aussi bien à égarer le lecteur qu'à voiler l'émotion qui affleure

sans cesse dans le poème. Si ce locuteur parle par les yeux du peintre Antoine Watteau dans « El embarco para Cyterea », par ceux de Stendhal dans « Panorama desde la Tour Farnèse » ou encore ceux du vieux peintre William-Adolphe Bouguereau dans « Las Oréades, por Bouguereau (1902)³⁷ », en un paradoxe initial et jamais démenti de l'œuvre, qui consiste à convoquer l'autre pour se dire soi-même, nous sommes néanmoins en plein processus d'impersonnation telle que la définit M.C. Zimmermann, qui « n'est en rien une dépersonnalisation puisque le vide intérieur [la disparition de la biographie] aboutit à la pleine existence de cette personne langagière qu'est le moi – ou plutôt le locuteur fictif –, autrement dit la voix du poème³⁸. »

- 16 C'est ainsi que les avatars du poète se manifestent sous la forme de doubles aussi bien émotionnels qu'intellectuels³⁹ et qu'au fil des années et des recueils, Guillermo Carnero donne à voir, par référents interposés, l'ordonnancement scénique de son rapport au monde : « spectateur du monde », le poète cherche néanmoins à « s'examiner soi-même⁴⁰ » mais indirectement, de biais, en donnant corps à cette dualité, objectivée et distanciée par la mobilisation de ses différents avatars. Littéraires, picturaux, architecturaux, paysagers, objectaux, les référents avec lesquels le poète construit sa relation dialogique avec l'Europe de la culture, qui configurent en quelque sorte la « Galería de retratos⁴¹ » de ses compagnons de route créatifs et réflexifs, s'éploient également en une pluralité de figures langagières qui ordonnent leur propre insaisissable dans le miroir de l'altérité.
- 17 La lecture des recueils expose donc le lecteur à la réception de cette cohorte d'influences constituée de peintres, poètes, écrivains, sculpteurs, musiciens, philosophes... auxquels le poète à sa façon rend hommage tout en les fictionnalisant. Ceux-ci constituent effectivement son horizon émotionnel (en tant que déclencheurs de l'émotion, mise en mots dans le poème) mais également intellectuel (en tant qu'objets d'étude universitaire notamment pour certains d'entre eux et de réflexion sur l'acte d'écriture). Ils participent donc pleinement du dialogue entre les cultures que l'auteur met en avant en tant que double alternative : d'une part à l'enfermement dans l'Art comme substitut à la vie et d'autre part comme stratégie de résistance au délitement de la culture européenne de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. C'est que cette immobilité du refus de l'altérité par

une relation à sens unique au référent culturel (mimesis) n'est pas tenable, et que l'échange, le dépaysement interculturel nourricier et en mouvement, se fait indispensable voie de découverte de Soi et de vivification de la culture, qui ne reste ainsi pas lettre morte : c'est en cela que chez le poète la culture et son potentiel de dépaysement est un élément vital, au même titre que l'air et l'eau, deux éléments d'ailleurs omniprésents dans son œuvre poétique, qui réitère par ailleurs si souvent la mise en marche de la réélaboration du souvenir : « ... il n'y a que deux choses où le temps ne peut rien changer ni détruire : l'eau et le vent⁴² ».

En guise de conclusion : traduire le dépaysement

- 18 Traduire est sans aucun doute une autre forme de dépaysement, par l'implication de la voix étrangère, propre à incarner, hors de toute glose critique, le traitement distancié que donne le poète Guillermo Carnero à l'imaginaire culturel. Les deux textes restent en face à face, avec entre eux la distance du dépaysement, cette figure du lecteur qui à son tour s'empare de l'écriture, déployant une nouvelle parole, sans que pour autant la traduction ne soit réécriture. Elle consisterait plutôt à lever les voiles qui existent entre le poème et son lecteur, en donnant à voir par les mots la profondeur d'une réception intime et subjective de l'œuvre. La traduction, dont le poète *novísimo* Jaime Siles affirme qu'elle est la « lecture la plus profonde⁴³ » d'une œuvre, est de plus un acte paradoxal, une autre forme de dépaysement, puisqu'il fige sur le papier le mouvement du poème, qui ne pourrait être perçu, reçu sans cette immobilisation. La traduction serait, comme le précise Yves Bonnefoy une « musique nouvelle » et « l'expérience de la présence⁴⁴ », une nouvelle lecture de l'œuvre, « c'est-à-dire mille manières de déchiffrer dans les textes ce qui nous a déjà écrit⁴⁵ ». C'est l'exercice de la liberté raisonnée du lecteur, qui, faisant cette nouvelle expérience de réception, interroge depuis le dedans du langage sa propre réception du dehors de la culture de l'Autre en un dépaysement vers soi cependant facteur d'altérité, comme le poète Guillermo Carnero partage avec son lecteur ses questionnements ontologiques en relisant l'imaginaire culturel pour se connaître lui-même par le langage du poème.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDETH Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, « folio essais » 113, 1972.
- BONNEFOY Yves, *La traducción de la poesía*, Arturo Carrera (trad.), Valencia, Pre-Textos, « Poéticas », 2002.
- CARNERO Guillermo, *Dibujo de la muerte* [1998], Ignacio Javier López (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 485, 2010.
- CARNERO Guillermo, *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- CARNERO Guillermo, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor libros, « Visor de poesía » 609, 2006.
- CARNERO Guillermo, *Poéticas y entrevistas, 1970-2007*, Málaga, Centro cultural generación del 27, Universidad de Alicante, 2008.
- CARNERO Guillermo, « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora*, Papeles de arte gramático, Núm. 23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011, p. 19-39.
- CARNERO Guillermo, *Una máscara veneciana*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, « Debats » 29, 2014.
- CASTELLET José María, *Nueve novísimos poetas españoles* [1970] Barcelona, Península, 2010.
- COLLOT Michel, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.
- DE CERTEAU Michel, *La Fable mystique*, I, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.
- ESPAGNE Michel, « TRANSFERTS CULTURELS », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 1er novembre 2015. URL : <<http://universalis.fr/encyclopedie/transferts-culturels/>>.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, « Points Essais » 473, 1987.
- GUILLAUME Catherine, *La Poésie de Guillermo Carnero, lectures en devenir*, Paris, L'Harmattan, « Palinure », 2020.
- MARTÍN-ESTUDILLO Luis, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007.
- MORCILLO Françoise, « Passeurs de cultures européennes : Manuel Álvarez Ortega, Luis Antonio de Villena – Entretien avec Jaime Siles », *La traduction – Médiation et médiatisation des cultures*, Françoise Morcillo, Catherine Pélage (dir.), Orléans, Éditions Paradigmes, 2015, p. 119-156.
- PAGEAUX Daniel-Henri, « Mythologie et poésie en Espagne entre XX^{ème} et XXI^{ème} siècle », *Impromptus, variations, études – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159-170.

PITTARELLO Elide, « *Tempestad* de Guillermo Carnero: una fábula neoplatónica », dans Donatello Ferro (Dir.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 213-229.

STAROBINSKI Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, « folio essais » 217, 1982.

STEINER Georges, « Le crépuscule des humanités », *Débats*, 104 (1999) ; trad. espagnole à partir du texte en français, *Revista de Occidente* 223, décembre 1999, p. 132-158.

STEINER Georges, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2005.

TOULET Paul-Jean, *Carnet d'Indochine*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2013.

VALÉRY Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Variété*, Paris, Gallimard, *nrf*, 1924, p. 161-252.

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

ZIMMERMANN Marie-Claire, « Guillermo Carnero : Castilla », *Cien años de poesía*, Ed. Peter Lang, Bern, 2001, p. 679-690.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « De l'unicité de la voix poématique. Le moi fictif et les signes de la quête ontologique » dans Claude Le Bigot (dir.), *Les polyphonies poétiques* [2003], édition du Kindle, 2016, [emplacements 7215-7539].

NOTES

1 L'historiographie littéraire espagnole distingue les *Novísimos* de la première heure c'est-à-dire ceux qui figurent dans l'anthologie de J.M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (voir ci-dessous), d'autres poètes considérés comme appartenant également à cette « génération » poétique mais ne figurant pas dans cette anthologie : on compte notamment parmi eux Jaime Siles et Luis Antonio de Villena, pour ne citer que les plus connus. De la même façon, certains des poètes retenus par le critique catalan, dans cette anthologie qui insiste plutôt sur le « vénétianisme » des poètes qui y figurent, n'ont ensuite pas continué dans cette veine poétique.

2 *Dibujo de la muerte*, ed. de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas » 485, 2010.

3 *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010.

4 « une bouffée d'air pur dans notre monde culturel », *ibid.*, p. 31.

5 Propos de J.M. Castellet repris de Daniel-Henri Pageaux, « Mythologie et poésie en Espagne entre XX^{ème} et XXI^{ème} siècle », *Impromptus, variations*,

études – Essais de Littérature générale et comparée, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 Michel de Certeau, *La Fable mystique*, I, Paris, Gallimard Tel, 1982, p. 45.

9 Nous reprenons cette image de M. de Certeau, *ibid.*, p. 23 et n. 13, qui la reprend lui-même d'Angelus Silesius : « titre donné en 1675 aux *Aphorismes spirituels et sentences rimées* [...] (1657) ».

10 « Tempête » dans *Dibujo de la muerte*, *op. cit.*, p. 167.

11 Elide Pittarello, « *Tempestad* de Guillermo Carnero: una fábula neoplatónica », dans Donatello Ferro (Dir.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 229 : « Chaque fois qu'il choisit des objets artistiques comme thème de sa poésie, Guillermo Carnero opère un procès de symbolisation qui suspend – quand il ne le démonte pas en totalité – leur valeur d'usage commun. », Catherine Guillaume (trad.).

12 Georges Steiner, « Le crépuscule des humanités », *Débats* 104, 1999, trad. espagnole à partir du texte en français, « *Revista de Occidente* » 223, décembre 1999, p. 132-158 ; Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, « folio essais » 113, 1972.

13 Ce type de titre était « caractéristique de l'âge classique, et peut-être surtout du XVIII^e siècle », Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais » 473, 1987, p. 74.

14 *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 115, 121, 124 et 156.

15 *Ibid.*, p. 132-134.

16 *Ibid.*, p. 144, 148.

17 *Ibid.*, p. 137, 151, 159 et 196.

18 *Ibid.*, p. 164, 208.

19 « Castilla », v. 11-17 : « D'une mer à l'autre/ je me souviens, j'ai galopé, encore/ et encore, élevant des bastions et des murailles,/ j'ai galopé, je veux vivre, j'ai galopé/ pour laisser derrière moi cette forêt de murs,/ j'ai étendu mon corps, cette broussaille aveugle/ de pierres de taille flétries et mortier incandescent/ d'une mer à l'autre. ».

20 Pour une analyse complète de ce poème, on peut se référer à Marie-Claire Zimmermann, « Guillermo Carnero : Castilla », *Cien años de poesía*, Ed. Peter Lang, Bern, 2001, p. 679-690.

21 Le poète Guillermo Carnero a publié deux ouvrages importants sur l'intertextualité dans son œuvre poétique, qui forment deux excellents guides pour le lecteur : *Poéticas y entrevistas, 1970-2007* et *Una máscara veneciana*. Voir bibliographie.

22 Les analyses de Michel Espagne sont éclairantes à ce propos, puisqu'il précise que « ce qui retient l'attention du chercheur dans l'analyse d'un transfert culturel, [c'est] la dynamique du passage. [...] Le transfert repose sur la prise en compte de toute la texture des relations qui existent entre les deux éléments mis en relation », « TRANSFERTS CULTURELS », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 1er novembre 2015. URL : <<http://universalis.fr/encyclopedie/transferts-culturels/>>, p. 2.

23 George Steiner, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2005, p. 26-27.

24 *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 69.

25 *Ibid.*, v. 16-17 : « Jamais/ aucun être humain ne fit autant pour moi », Catherine Guillaume (trad.).

26 *Visor libros*, « Visor de poesía » 609, Madrid, 2006.

27 Il s'agit ici d'un titre-référent masqué, une stratégie fréquemment employée par le poète, autre facteur de *dépaysement* du lecteur.

28 « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora*, Papeles de arte gramático, Núm. 23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011, p. 33-34 : « "Jamais/aucun être humain ne fit autant pour moi" exprime la sensation de beauté et de sérénité que procure l'art, qu'aucun être humain ne peut procurer, car une bombe à retardement y est toujours logée, même si l'art ne peut donner la vie. Cette sensation émotionnelle initiale de solitude et de perte [l'auteur, qui ne pratique jamais l'autobiographie, met ici néanmoins en relation ces vers avec son parcours personnel, une rupture amoureuse] n'aurait pu me permettre cette perception spéciale si elle n'avait été accompagnée de sa charge culturelle, sans laquelle, d'autre part, je serais peut-être passé dans ce lieu comme un touriste de plus », Catherine Guillaume (trad.).

29 *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 62 : « La mémoire culturelle [...] donne de la profondeur et de la couleur à nos déambulations dans le monde réel », Catherine Guillaume (trad.).

30 Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Variété*, Paris, Gallimard, *nrf*, 1924, p. 210.

31 « L'embarquement pour Cythère », *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 181, Guillermo Carnero. « Étant près de partir la triste nef,/ dans sa spectaculaire monotonie,/ je veux demeurer seul sur la rive, contempler/ les couleurs confluer en une mer de cendres,/ et tandis que le vent fait résonner/ les crinières des griffons dorés et le gréement/ écouter s'éloigner sur la mer sombre/ les rames, les fanaux, et rester seul. » Catherine Guillaume (trad.).

32 « Panorama depuis la Tour Farnèse », *ibid.*, p. 159, Guillermo Carnero. « Trois nénuphars liquides composent/ un cercle transparent. Ici, d'en haut,/ on dirait un jet continu, et pourtant/ les trois corolles, sans cesse sculptées dans l'eau,/ dilatent leurs pétales jusqu'à remplir la pierre. Si m'était/ offerte l'immortalité, je sais que j'y renoncerais,/ pour mieux sentir comme le vent froid du soir/disperse les fleurs fanées dans la verte caverne. » Catherine Guillaume (trad.).

33 Marie-Claire Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 178.

34 Guillermo Carnero, « Muchos lectores no quieren conocer, quieren reconocer », *elcultural.es*, 5/04/2017, p. 2 : « Beaucoup de lecteurs ne veulent pas connaître mais reconnaître ».

35 Luis Martín Estudillo, consacre un chapitre de son ouvrage *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007, au développement des capacités lectrices sollicitées aussi bien par les auteurs baroques que par les *Novísimos*, p. 157-185.

36 Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 21.

37 *Verano inglés, op.cit.*, p. 35-37.

38 M.C. Zimmermann, « De l'unicité de la voix poématique. Le moi fictif et les signes de la quête ontologique », Claude Le Bigot, *Les polyphonies poétiques*, édition du Kindle, 2016, [emplacements 7371-7539].

39 Sur la question des doubles dans la poésie de Guillermo Carnero, voir notre thèse *La Poésie de Guillermo Carnero, lectures en devenir*, Paris, L'Harmattan, « Palinure », 2020, p. 261-296.

40 Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard folio essais 217, 1982, p. 52.

41 « Galerie de portraits », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 154.

42 Paul-Jean Toulet, *Carnet d'Indochine*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2013, p. 70.

43 Françoise Morcillo, « Passeurs de cultures européennes : Manuel Álvarez Ortega, Luis Antonio de Villena – Entretien avec Jaime Siles », *La traduction – Médiation et médiatisation des cultures*, Françoise Morcillo, Catherine Pélage (dir.), Orléans, Éditions Paradigmes, 2015, p. 155.

44 Yves Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, trad. Arturo Carrera, Valencia, Pre-Textos, Poéticas, 2002, p. 34.

45 Michel de Certeau, *La Fable mystique*, I, *op.cit.*, p. 18.

AUTEUR

Catherine Guillaume

Université d'Orléans

IDREF : <https://www.idref.fr/235358916>