L'ÂNE ET LA PLUME: UNE LECTURE DE *PLATERO Y YO (1907-1916)* DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

DANIEL LECLER

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS
JUANRAMONIANOS

L'Âne et la plume: une lecture de *Platero y yo (1907-1916)* de Juan Ramón Jiménez

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS
JUANRAMONIANOS

L'Âne et la plume: une lecture de *Platero y yo (1907-1916)* de Juan Ramón Jiménez

Daniel Lecler

uhu.es Publicaciones

Diputación de Huelva

uhu.es PUBLICACIONES
BIBLIOTECA DE ESTUDIOS JUANRAMONIANOS
6

DATOS EDICIÓN

Primera edición en formato ebook: diciembre 2020
Primera edición en formato papel: diciembre 2020

© Servicio de Publicaciones
Universidad de Huelva

© Daniel Lecler

I.S.B.N. (papel): 978-84-18628-00-9
EI.S.B.N. (pdf): 978-84-18628-01-6
EI.S.B.N. (epub): 978-84-18628-02-3

Depósito legal: H 247-2020

PAPEL

Papel
Cartulina Modigliani Bianca 260 g /
Offset industrial 90 g

Encuadernación
Encuadernación PUR

Printed in Spain. Impreso en España.

Diseño, Maquetación y Ebook
Art&maña Publicitaria (artimana.com)

CEP

Lecler, Daniel

L'Âne et la plume : une lecture de Platero y yo (1907-1916) de Juan Ramón Jiménez / Daniel Lecler. – Huelva : Universidad de Huelva, 2020
293 p. ; 21 cm.—(Biblioteca de Estudios Juanramonianos (Universidad de Huelva) ; 6)
En port. Cátedra Juan Ramón Jiménez, Fundación Zenobia y Juan Ramón Jiménez

ISBN (papel) 978-84-18628-00-9
ISBN (pdf) 978-84-18628-01-6
ISBN (epub) 978-84-18628-02-3

1. Jiménez, Juan Ramón (1881-1958). Platero y yo. I Universidad de Huelva. II. Título. III. Serie
821.134.2 Jiménez, Juan Ramón 7 Platero y yo .07

Obra sometida al proceso de evaluación de calidad editorial por el sistema de revisión por pares.

Publicaciones de la Univesidad de Huelva es miembro de UNE

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual.

Clique para mayor información

Cátedra Juan Ramón Jiménez

Zenobia Juan Ramón Jiménez Fundación

Diputación de Huelva

EL EBOOK LE PERMITE

Citar el libro

Navegar por marcadores e hipervínculos

Realizar notas y búsquedas internas

Volver al índice pulsando el pie de la página

Comparte #LibrosUHU

Únete y comenta

Novedades a golpe de clik

Nuestras publicaciones en movimiento

Suscríbete a nuestras novedades

« Vea usted el cuadro: un poeta pálido y triste, de barba negra, caminando bajo el cielo azul, en un asno platero, dice versos a las amapolas. Los pinos están llenos de cielo y de pájaros. »

J.R.J. *Epistolario I (1898-1916),* A. Alegre Heitzmann (ed.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, p. 171.

À tous ceux que j'aime et qui se reconnaîtront
À mes parents

SOMMAIRE

0. Avant-propos 9

1. Chapitre i
Homme, animal et stratégies d'é criture 15

Préliminaires 17
1.1. Le titre de l'œuvre 22
1.2. L'âne 29
1.3. Le problème du référent : de Moguer à *Platero y yo* 44
1.4. Le poème en prose : syncrétisme générique 70

2. Chapitre ii
Espaces et temps: chemin et voyage 89

2.1. Les espaces 96
2.1.1. Les espaces du dedans et du dehors : des espaces intermédiaires 97
2.1.2. Le dehors 114
2.1.3. Le dedans 129
2.2. Le temps 137

3. Chapitre iii
Poétique de la couleur et de la lumière 155

3.1. La lumière et les couleurs du temps 157
3.2. Les couleurs de « L'élégie andalouse », les quatre éléments et les trois règnes 162
3.2.1. L'ambivalence du vert et du rouge 162
3.2.2. Le bleu, la couleur infinie 169
3.2.3. Le jaune, temporalité, éternité et transparence 174
3.2.4. Les idées reçues : le noir, le gris, le blanc 182

4. Chapitre iv
Les procédés créatifs de la théâtralité poétique 195

4.1. « *Mira, Platero* »: l'apostrophe 198
4.2. Autoreprésentation 211

4.3. Action et contemplation 222
4.3.1. Geste, expression, émotion : des poèmes théâtraux 223
4.4. Le théâtre et le spectacle comme thème et objet de réflexion 230
4.4.1. Drame et sérénité 237

5. Chapitre v
Platero y yo: des horizons herméneutiques 243
5.1. Oublier pour se retrouver : « *Aprender en el olvido* » 246
5.1.1. Le cheminement comme exercice spirituel : de l'importance de la marche 246
5.1.2. Silence et solitude 253
5.1.3. La marche comme dialogue entre intériorité et extériorité 257
5.2. Le paradis perdu : une élégie andalouse 260
5.2.1. Revenir à Moguer : éthique et esthétique 260
5.2.2. Voir, lire, écrire pour savoir 262

6. Conclusion 265

7. Bibliographie sélective 269
I – Œuvres de Juan Ramón Jiménez 271
II – Articles et ouvrages critiques sur Juan Ramón Jiménez et sur son œuvre 274
III – Œuvres littéraires ou philosophiques consultées en langue espagnole 277
IV – Ouvrages critiques en langue espagnole 278
V – Œuvres littéraires ou philosophiques consultées en langue française 279
VI – Ouvrages critiques en langue française 281

Index des noms d'auteurs et des œuvres de Juan Ramón Jiménez 285

Avant-Propos

Depuis le début du XXIe siècle, la critique a redécouvert l'œuvre immense de Juan Ramón Jiménez. Très vite, les chercheurs se sont rendu compte de l'ampleur du travail : cette œuvre avait été délaissée pendant de nombreuses années et les idées reçues s'étaient installées, elles étaient devenues tenaces, un mythe en partie faux s'était construit autour du poète andalou, les archives étaient colossales.

Ainsi, la recherche effectuée durant ces quinze dernières années a-t-elle permis de redécouvrir certaines de ses œuvres sous un jour nouveau, d'en rééditer d'autres qui ne l'étaient plus, voire même, d'en publier qui ne l'avaient jamais été. Lorsqu'en 2000 nous avons commencé notre thèse sur les *Sonetos espirituales*, soutenue en décembre 2003, nous avions la sensation, tant les publications d'œuvres inédites se succédaient, de ne pas travailler sur un poète disparu presque cinquante ans auparavant mais sur un poète vivant qui ne cessait de publier de nouveaux recueils. En 1999, l'on publia des livres inédits comme *La muerte*, *Unida*, aux éditions Seix Barral, *Lírica de una Atlántida* chez Galaxia Gutemberg, *La realidad invisible*, chez Cátedra ; en 2001 sortit, aux éditions Seix Barral, *Tiempo* puis, quatre ans plus tard, aux éditions Espasa Calpe sous la direction de Javier Blasco et de Teresa Gómez Trueba l'œuvre complète, si tant est que pour Juan Ramón l'on puisse parler d'œuvres complètes car ses écrits sont nombreux.

En 1981 Javier Blasco Pascual avait publié sa thèse intitulée *Poética de Juan Ramón Jiménez*, un écrit qui annonçait ses futurs travaux qui devaient en entraîner de nombreux autres dans son sillage comme, entre autres, la thèse de María López Martínez publiée en 1992 ou bien encore les travaux de Soledad González Ródenas publiés en 2005. L'on devait également rééditer, en 1995, *Juan Ramón de viva voz* de Juan Guerrero Ruiz, publié en deux volumes. Les biographies sur l'auteur, les articles de presse se multipliaient après des années si ce n'est d'oubli, à tout le moins d'ignorance.

Indirectement, nous avons participé à cette aventure lors de la rédaction de notre travail sur les *Sonnets spirituels* en offrant de cette œuvre délaissée une lecture conséquente, tout comme nous avions ten-

té à l'époque de rétablir une image du poète qui s'avérait erronée, écornée par les jalousies d'autres auteurs, par des critiques acides d'autres artistes comme celles de Luis Buñuel ou de Salvador Dalí qui, visiblement, avaient opté de s'imposer en s'opposant.

Comme nous le verrons, il est rassurant de savoir que ce travail n'est plus à faire même s'il faut sans cesse le prolonger, l'approfondir. Toutefois, dans cet immense champ d'investigation que représentent les écrits du poète, une œuvre a attiré plus particulièrement notre attention, et ce, depuis de nombreuses années, car malgré sa célébrité, l'image que l'on pouvait en avoir nous semblait inexacte, déformée elle aussi par la sensation que peut susciter l'illusion de connaissance d'une œuvre mondialement diffusée, traduite pratiquement dans toutes les langues du globe, mais qui n'a jamais appelé, véritablement, de lecture globale minutieuse, nous voulons parler de *Platero y yo*. Une œuvre que beaucoup ont le sentiment de connaître car, pour certains, ils ont appris à lire grâce à elle et la lecture qu'ils en eurent s'est souvent limitée à celle qui fut la leur, dans l'enfance. Une lecture d'enfance qui, si elle n'est pas forcément inexacte, est nécessairement partielle.

Notre démarche n'a pas été, ici, de chercher à percer le mystère que représente *Platero y yo*, cela est heureusement impossible et, nous serions tentés d'ajouter, cela n'est pas souhaitable car, comme l'écrit le poète andalou : « *Una obra atraerá tanto tiempo cuanto dure su secreto revelado* ». Nous nous sommes donc appliqué, la tâche était suffisamment ardue tant le texte résiste à l'analyse, à faire en sorte que notre étude permette que ce secret que nous espérons avoir contribué à révéler, perdure. Répondre à cette exigence était doublement un défi car si d'une part elle invitait à l'élucidation, à la révélation, pour reprendre le terme employé par le poète, de l'autre, elle exigeait, qu'une fois touchée, l'œuvre conserve son mystère.

Nous avons articulé notre essai en cinq chapitres de longueur égale, soucieux de nous intéresser aux mécanismes et aux formes qui nous offrent, en partie, l'accès au sens et peut-être à l'essence de l'œuvre car, comme l'écrit Yves Bonnefoy, nous sommes persuadé que « l'être est dans la forme »[1].

Ainsi nous intéressons-nous successivement aux rapports entre l'homme et l'animal en ce qu'ils induisent des stratégies d'écriture, à l'espace et au temps qui souvent se cristallisent dans le chemin et dans le cheminement, à la poétique de la couleur et de la lumière, à ce que nous avons nommé, de façon peut-être surprenante, les procédés créa-

[1] Yves BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 17.

tifs de la théâtralité poétique. Nous terminons notre travail, précisément animé par la volonté de ne pas donner une lecture qui risquerait d'être pontifiante et définitive, ce qui serait la garantie absolue de son inexactitude, par un chapitre que nous avons choisi d'intituler : « *Platero y yo* : des « horizons herméneutiques », soucieux précisément de ce paradoxe qui consiste à révéler tout en prêtant la plus grande attention à cultiver le mystère.

Il ne nous reste plus qu'à souhaiter à celui qui aura cet ouvrage entre les mains une lecture agréable et fructueuse où sans cesse on revient au texte non pour en percer les mystères mais pour en jouir.

Chapitre i
Homme, animal et stratégies d'écriture

1. Préliminaires

« *Este breve libro, donde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para… ¡qué sé yo para quién! …para quien escribimos los poetas líricos… Ahora que va a los niños* […] », ainsi commence l'une des œuvres majeures de la littérature du XX^e^ siècle qui, à ce jour, ne me semble pas avoir été reconnue à sa juste valeur. C'est probablement, avec une grande lucidité que, dans le court prologue de *Platero y yo*, Juan Ramón Jiménez nous met en garde, dès l'édition de 1914, contre un glissement interprétatif facile qui serait à ses yeux mièvre et réducteur. Une lecture, selon lui, que même les enfants ne mériteraient pas[1]. C'est ce qu'écrit explicitement le poète dans les lignes qui suivent : « *Ahora que va a los niños, no le quito ni le pongo una coma* »[2] ajoutant non sans humour « *¡Qué bien!* »[3]. Il semble évident qu'initialement cette œuvre

[1] À ce propos, le poète écrit : « *Yo (como el grande Cervantes a los hombres) creía y creo que a los niños no hay que darles disparates (libros de caballerías) para interesarles y emocionarles, sino historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y exquisito* », in Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), « Prólogo a la nueva edición (Borrador) », *Platero y yo (1907-1916)*, Jorge Urrutia (ed.), Madrid, Clásicos Biblioteca Nueva, 1997, p. 91.

[2] Jorge Urrutia, dans son édition de l'œuvre reproduit en note quelques lignes écrites de la main même du poète sur un exemplaire de *Platero y yo* qu'il destine au poète José Gallego (1883-1910) ainsi qu'à sa femme. On y lit : « Pero *Platero y yo* no es, como se suele creer un libro 'escrito para los niños' », Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, note 30, p. 97.

[3] L'humour est perceptible dans ce « *¡Qué bien!* » lorsque l'on pense au processus d'écriture de Juan Ramón Jiménez qui consistait perpétuellement à « revivre » ce qu'il avait écrit, c'est-à-dire à revisiter, à retravailler continuellement ses œuvres « *Mi biografía: revivirme, digo empezarme siempre. Mi bibliografía: metamorfosearme, digo, cambiarme siempre* », « *Corregir no es agotar, no es matar; es completar, dejar vivo para siempre* », « *Me represento mi escritura como un mar verdadero, porque está hecha de innumerables olas; como un cielo verdadero, porque está hecha de innumerables estrellas; como un desierto verdadero, porque está hecha de innumerables granos de arena. Y como el cielo, el mar y el desierto está siempre en mo-*

n'était pas destinée aux enfants[4]. Juan Ramón Jiménez déclare par ailleurs, presque en plaisantant, ne pas avoir su véritablement au moment où il l'écrivit à qui elle s'adressait. C'est dans cette multiplicité diffuse de récepteurs possibles, propre au lyrisme ontologique de *Platero y yo*, que réside l'une des clés interprétatives de son mystère. Un mystère indéfectible pour un destinataire sur lequel il conviendra de revenir. Une œuvre brève « *en donde la alegría y la pena son gemelas* […] » écrit le poète. En quelques mots, le lecteur et le critique trouvent une source interprétative riche de sens. Dans cette œuvre, affirmer que la peine et la joie sont jumelles revient, pour l'auteur, à nous dire qu'approcher son sens doit consister, pour le lecteur, à dépasser toute lecture édulcorée basée sur un regard superficiel porté sur le monde, sur une vision idéalisée, inappropriée et simplificatrice de ce qui nous entoure. L'image de la construction discursive de la prose-poésie apparaît comme un prolongement, dans l'écriture, de la complexité de l'existence. La relation qui unit dans cette œuvre prose et poésie nous rapproche et nous éloigne, tout à la fois, du quotidien et de toute conceptualisation. *Platero* est un livre grave sur la gravité de l'existence qu'il symbolise volontairement, conférant à l'insondable, sous les formes de l'animalité, une légèreté. Les deux oreilles de Platero sont comme les deux masques du théâtre qui couvrent la totalité de l'expérience humaine, la font bifurquer sur

vimiento y en cambio » écrit-il dans ses aphorismes ; *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Anthropos editorial del hombre, Barcelona, 1990, respectivement, aphorismes 4014, 2903 et 3134. Bien souvent, on croit à tort que Juan Ramón a écrit d'un trait deux de ses œuvres majeures *Platero y yo* et *Diario de un poeta recién casado*. Ricardo GULLÓN (1908-1991), dés 1958, montre qu'il n'en est rien dans son article « Platero, revivido », in *Los Papeles de son Armadans*, revista mensual dirigida por Camilo José CELA (1916-2002), Tomo XVI, N°XLVI, Madrid, 1958, p. 9-40.

[4] Il est intéressant de remarquer que dans *Le Petit Prince*, Antoine de Saint-Exupéry suit un processus en apparence inverse mais qui en dernier ressort revient exactement au même. Ainsi écrit-il dans sa dédicace : « Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. J'ai une excuse sérieuse : cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde. J'ai une autre excuse : cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants […] Si toutes ces excuses ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l'enfant qu'a été autrefois cette grande personne. Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. (Mais peu d'entre elles s'en souviennent.) […] », Antoine de SAINT-EXUPÉRY (1900-1944), *Le Petit Prince* (1943) avec dessins de l'auteur, Évreux, Éditions Gallimard, 1998, p. 7. Sur la présence de l'enfant dans son œuvre Juan Ramón écrit : « *"¿Por qué tanto el niño en tu poesía?" me dijo. Le dije: "Porque el niño es antes y en jermen todo lo que quiere ser, más que el hombre, el poeta: instinto, voluntad, secreto, verdad, fantasía, soledad, capricho, libertad, presente"* ». Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aph. 3136, p. 519.

deux chemins différents, volontairement simplificateurs, structurants, mais dont les frontières se dessinent, sans que l'on n'y puisse rien.

Si, dans le prologue de 1914, le poète éprouve le besoin d'éclaircir sur un ton andalou plaisamment badin, la gravité qui unit la peine et la joie, la gravité et la légèreté indéfectiblement mêlées dans ces pages, c'est qu'il existe un réel danger de facilité interprétative simplificatrice. Le poète n'adopte en aucun cas un ton pontifiant pas plus qu'il ne donne d'indication de lecture. Il nous déclare, au seuil du livre, quelque chose de primordial : les oreilles de Platero ne sont pas uniquement ce qu'elles paraissent. Elles sont l'essence même du livre, à savoir un rythme, celle de la prose-poésie, une danse vitale dont les protagonistes sont la peine et la joie. Brève est cette œuvre, humble est Platero ; ses oreilles rappellent celles qui firent tant parler à l'école, mais paradoxalement elles permettent au lecteur de se distancier définitivement d'elles et de contempler, désormais sans peur, tout ce qui s'offre au regard de celui qui veut voir.

Ne nous trompons pas, cette enfance dont parle le poète se mérite et le voyage qui nous conduit à cette « *¡isla espiritual caída del cielo* […] »[5], à cet espace tout à la fois terrestre et céleste, lié à un ailleurs qui n'est autre qu'un ici-bas devenu limpide au regard, est le lieu de l'enfant « *¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños* […] »[6] ou de l'enfance, retrouvée au prix d'exercices, ou encore le lieu où « anda el corazón del poeta » et qu'il ne voudrait jamais quitter. Un espace que Juan Ramón s'employa ardemment à trouver tout au long d'une vie douloureuse « *Siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo* »[7]. Un espace tout à la fois quotidien, car terrestre, mais aussi transcendant, puisque tombé du ciel. Un espace vers lequel chemine le poète en se laissant guider par la brise qui en vient, seule capable de faire chanter sa lyre et de produire une musique tantôt pleine d'élévation, tantôt « *sin sentido, igual que el trino de la alondra* »[8].

Avec l'âne, l'alouette est chronologiquement le deuxième animal qui apparaît dans l'œuvre, elle ferme cette « Advertencia » que l'âne avait ouverte. Comme l'âne, l'alouette est fortement liée au travail de la terre, elle apparaît comme la compagne du laboureur[9]. Mais le lien qui l'unit à la terre se double d'un autre, plus métaphorique celui-là. Comme Platero,

[5] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, p. 99.

[6] *Id.*

[7] *Id.*

[8] *Id.*

[9] *Cf.* Gaston BACHELARD (1884-1962), *L'air et les songes* (1943), *Essai sur l'imagination du mouvement*, Mayenne, 1943, p. 79-106.

elle appelle donc un double regard. Gaston Bachelard écrit à son propos : « décrire l'alouette, c'est trouver une autre beauté que la descriptible »[10], c'est tendre probablement vers cette réalité invisible évoquée par Juan Ramón dans une œuvre qui porte ce titre[11]. Clore cet avertissement en comparant le chant du poète « *sin sentido* » à celui de la trille de l'alouette « *en el sol blanco del amanecer!* »[12] revient à insister non pas sur l'oiseau en lui-même, invisible à l'œil de chair, mais sur ce qui fait son essence même : son vol et son chant. Le poète fait que se confondent le vol de l'oiseau et le chant, seules traces de leur présence. Juan Ramón Jiménez semble nous inviter ici, pour reprendre les propos de Gaston Bachelard dans « La poétique des ailes », à percevoir la beauté du monde non pas de façon descriptive mais dynamique. Ainsi le philosophe écrit-il :

> Et le philosophe, tout à sa fonction d'imprudence, proposerait une théorie ondulatoire de l'alouette. Il ferait comprendre que c'est la partie vibrante de notre être qui peut connaître l'alouette ; on peut la décrire dynamiquement par un effort de l'imagination dynamique ; on ne peut pas la décrire formellement dans le règne de la perception des images visuelles[13].

Dans les dernières lignes de cet « avertissement », c'est donc toute la démarche poétique de l'auteur qui est peut-être évoquée, ici, en quelques mots brefs.

D'après Gaston Bachelard, l'alouette est un oiseau hautement poétique ; ainsi peut-on lire dans *L'air et les songes* :

> Les poètes l'évoqueront en refusant de la décrire. Sa couleur ? Voici comment la peint Adolphe Ressé (*Œuvres*

[10] *Ibid.*, p. 100.

[11] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *La realidad invisible (1917-1919, 1921, 1920, 1934)*, edición de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 1999. Dans cette œuvre composée sur plusieurs années (1917-1919, 1021, 1920, 1934) le poète définit poétiquement son œuvre dans « La obra » (p. 95) comme « *¡Cosas que me has de alumbrar / –vistas siempre, sin ser vistas–; / cosas que tengo de ver / en ti, sol de cada día!* » ou encore dans un poème qui porte le même titre il écrit « *¡Sí, para muy poco tiempo! / Mas, como cada minuto / puede ser mi eternidad, / ¡qué poco tiempo más único!* », p. 123.

[12] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, p. 99.

[13] Il ajoute « […] vous perdrez votre temps à surprendre ce monde dans son origine, alors qu'il vit déjà en expansion. Vous perdrez votre temps à l'analyser, alors qu'il est synthèse pure de l'être et d'un devenir – d'un vol et d'un chant. » Gaston BACHELARD (1884-1962), *L'air et les songes* (1943), *op. cit.*, p. 101-102.

> *complètes*, t. I, p. 30) : « Et puis, écoutez : ce n'est pas l'alouette qui chante… c'est l'oiseau couleur d'infini. » Nous dirions aussi bien : couleur d'ascension. L'alouette est un jet de sublimation shelleyenne : elle est légère, invisible. Elle est un arrachement de la terre qui est tout de suite victorieux ; son cri n'a rien de blakien. Il n'est pas délivrance il est tout de suite liberté[14].

Elle réunit ciel et terre, tient d'une réalité presque invisible, imperceptible pour l'œil humain. Elle unit, par ses mouvements verticaux, l'azur et le sol, comme le poète qui se rapproche du ciel, sans pour autant totalement perdre le contact avec la terre, lorsqu'il se trouve sur sa monture. Le poète s'apparente alors à l'image dynamique qu'en donne Gustavo Adolfo Bécquer :

Yo sé de esas regiones
a do un rumor no llega,
y donde informes astros
de vida un soplo esperan.

Yo soy sobre el abismo
el puente que atraviesa;
yo soy la ignota escala
que el cielo une a la tierra.

Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea.

Yo, en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso,
de que es vaso el poeta[15].

[14] *Ibid.*, p. 101.

[15] Gustavo Adolfo BÉCQUER (1836-1870), *Rimas*, José Luis Cano (ed.), Madrid, Cátedra, 1992, p. 52. Au sujet de Gustavo Adolfo Bécquer et plus particulièrement des *Rimas*, nous renvoyons au livre de Luis GARCÍA MONTERO, *Gigante y extraño, Las « Rimas » de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001. Sur les liens entre Juan Ramón et Bécquer nous renvoyons également à Daniel LECLER, « Juan Ramón Jiménez, Gustavo Adolfo Bécquer, quand la musique de l'amour renvoie à l'essence du monde », in *Les Langues Néo-Latines*, n°325, p. 19-31.

Aux portes du recueil, juste avant la dédicace, les quelques lignes de la « Advertencia a los hombres que lean este libro para niños »[16] prennent l'aspect d'une véritable poétique. Elles sont un moment particulièrement important de l'œuvre où l'auteur indique au lecteur potentiel, s'il est attentif, des directions de lecture. Cette page d'avertissement le met en garde. Elle est le lieu où la première métamorphose s'opère ; celle où Juan Ramón et « *El Poeta* », protagoniste de l'œuvre, se confondent car c'est par ces deux mots « *El poeta* » que l'auteur signe ce texte « préliminaire ». À cette multiplicité diffuse de récepteurs possibles, telle que nous l'évoquions, correspond un auteur tout à la fois double et unique qui inscrit son œuvre dans un quotidien parfaitement reconnaissable tout en lui conférant, on le verra, une dimension sublime.

1.1. Le titre de l'œuvre

À l'image du livre, le titre est d'une grande brièveté : *Platero y yo*. L'essentiel y est dit : l'existence d'un autre, Platero, et d'une première personne grammaticale, « *yo* », est posée. Ce qui se dégage avant tout c'est la binarité dans l'unité. Deux éléments sont mis en relation par la conjonction « *y* »[17]. Deux éléments qui par cette conjonction sont réunis et mis sur un même plan grammatical. Cela ne suppose pas l'égalité réelle de ces deux termes mais ce rapprochement pousse le lecteur à s'interroger sur l'identité de chacun d'eux et sur la relation qu'ils entretiennent. Ici, l'âne, l'animal, besogneux, partenaire de l'homme dans les travaux des champs, est hissé à la hauteur du « *yo* » derrière lequel se trouve le poète. Ainsi mérite-t-il tout comme lui le statut de protagoniste. Il y a là, convenons-en, la création d'un mystère ou à tout le moins d'une interrogation qui mérite réflexion.

En procédant de la sorte, dès le titre, Juan Ramón établit, ou plus exactement rétablit, un lien qui fut coupé entre l'homme et l'animal. À ce propos, Lévy Strauss écrit :

> On a commencé par couper l'homme de la nature, et par le constituer en règne souverain. On a cru ainsi effacer

[16] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, p. 99.

[17] D'après la Real Academia Española, la conjonction de coordination contribue à homogénéiser les termes qu'elle associe : « […] *la coordinación copulativa que podríamos llamar "pura", es* […] *la que enlaza oraciones o miembros de oración homogéneos en su función gramatical y en sus relaciones semánticas* ». Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 3.18.3, p. 507-508.

> son caractère le plus irrécusable, à savoir qu'il est d'abord un être vivant. Et restant aveugles à cette propriété commune, on a donné champ libre à tous les abus. Jamais mieux qu'au terme des quatre derniers siècles de son histoire, l'homme occidental ne peut-il comprendre qu'en s'arrogeant le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre, il ouvrait un cycle maudit, et que la même frontière constamment reculée servirait à écarter radicalement les hommes des autres hommes, et à revendiquer, au profit de minorités toujours plus restreintes, le privilège d'un humanisme corrompu aussitôt né pour avoir emprunté à l'amour-propre son principe et sa notion[18] ?

À la lumière de l'œuvre du poète andalou, dès le titre, le lecteur perçoit que Juan Ramón suggère de façon implicite mais néanmoins efficace que l'animal et l'homme, que l'âne et le poète sont intimement liés, à l'image de la chevalerie où le cheval et le cavalier ne faisaient qu'un, le cheval étant comme le prolongement même du chevalier. Le chapitre XXII se termine d'ailleurs par ces lignes « – *¡Alma mía, lirio en la sombra! – dije. Y pensé, de pronto, en Platero, que, aunque iba debajo de mí, se me había, como si fuera mi cuerpo, olvidado* »[19]. Faudrait-il voir dans le poète et son âne l'image d'un Don Quijote ou, plutôt, d'un Sancho Panza devenu Don Quichotte ?[20] La question reste posée. Par ailleurs, il importe de remarquer que l'animal est nommé le premier et que le « moi » n'apparaît qu'en deuxième position.

La conjonction de coordination « *y* » établit comme un lien d'égalité entre les deux entités qui composent le titre, elle réunit chacun des deux éléments et tend à faire de cette binarité un ensemble[21]. D'ailleurs,

[18] Claude LÉVY-STRAUSS (1908-2009), *Anthropologie structurale deux*, Paris, 1997, Pocket n° 189, p. 53.

[19] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, ch. XXII « Retorno », p. 138. Ajoutons, comme nous l'a fait remarquer Juan Antonio González Iglesias, que cette image n'est pas sans convoquer celle du centaure, évocatrice, entre autres, du deux et de l'un, de la double nature de l'homme : bestiale et divine. La représentation du centaure se superpose ici à celle du chevalier censé maîtriser les forces élémentaires rendant l'image particulièrement riche et complexe.

[20] À ce propos, consulter Rosa CHACEL, « La segunda primera novela », in GÓMEZ BEDATE, Pilar, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez: editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, p. 143-153. Voir plus particulièrement les pages 147 et 148.

[21] On retrouve ici l'une des préoccupations constantes de Juan Ramón, faire que le

la synalèphe entre le « o » de Platero et le « *y* » contribue à renforcer le lien établi par cette conjonction unificatrice. La synalèphe rapproche les deux termes du prédicat sans pour autant les confondre. Elle établit un lien qui les réunit et suggère au lecteur que si chacun garde sa particularité, son identité, le lien qui les unit, les enrichit, les grandit. L'un, le « moi », renvoyant d'emblée à l'homme ; l'autre, « *Platero* », renvoie à l'animal[22] fortement lié à la nature mais qui, néanmoins, appartient, par sa fonction, au monde des hommes puisque son statut d'âne fait qu'il accompagne l'homme de la campagne dans son quotidien. Par ailleurs, l'âne « *Platero* » renvoie aussi à un travail d'orfèvrerie, à une beauté délicate, travaillée, celle du bijoutier qui travaille une matière précieuse : l'argent.

Mais réunir c'est aussi affirmer une séparation, une différence entre une entité et une autre, entre l'homme et l'animal ; comme si un terme ne pouvait avoir de sens que par rapport à un autre ; comme si cette affirmation des deux éléments du titre portait en elle la promesse d'un troisième élément éludé, à découvrir : le livre ; comme si le « moi » ne pouvait accéder au livre que par la médiation de l'animal lié à la rudesse de la terre, à la simplicité, à la délicatesse, à l'élégance que véhicule son nom. Comme si, de fait, le terme « *poeta* » était le terme caché, crypté, inclus de façon consciente ou non, peu importe, au sein même du titre ; le terme *poeta* serait le moyen terme entre *Platero y yo* établissant, précisément, le lien littéral entre ces deux entités. En d'autres termes, la rencontre du moi et de l'âne permettrait la métamorphose de ce « moi » en *poeta*, elle rendrait possible l'avènement de cet autre qu'est le poète, de cet être qui, par l'écriture, nous révèle l'essentiel, l'essence, le sens des choses et du monde, et par là, nous révèle à nous-mêmes. Tout se passe comme si cette fonction herméneutique du poète était déjà annoncée dès le titre de l'œuvre. Par ailleurs, observons que, très probablement, il n'était pas clair pour le lecteur idéal, c'est-à-dire naïf, vierge de toute influence, qui découvre le titre *Platero y yo*, que Platero soit un âne. Le terme Platero renverrait certainement chez le lecteur à l'humain, l'orfèvre. Il fallait alors attendre le premier chapitre pour le découvrir et pour avoir le portrait physique de l'animal. La polysémie du titre ouvre, on le voit, la constellation des sens du livre.

---

multiple s'harmonise, s'employer à se connaître en se plongeant dans l'autre : « *Estar siempre en lo otro es estar siempre en lo uno* » écrit-il, in Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, *op. cit.*, aph. 3839, p. 676.

[22] « *Platero es el nombre general de una clase de burro, burro color de plata, como los mohinos son oscuros y los canos, blancos* », écrit le poète andalou dans « Prólogo a la nueva edición (Borrador) », in Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 90.

Lorsqu'on lit *Platero y yo*, on est frappé par l'attitude du *poeta* qui n'est pas si éloignée de celle du Jean-Jacques Rousseau des *Confessions* telle que nous la décrit Lévy-Strauss :

> La pensée de Rousseau s'épanouit donc à partir d'un double principe : celui de l'identification à autrui, et même au plus « autrui » de tous les autrui, fût-il un animal, et du refus d'identification à soi-même, c'est-à-dire le refus de tout ce qui peut rendre le moi « acceptable ». Ces deux attitudes se complètent, et la seconde fonde même la première : en vérité, je ne suis pas « moi », mais le plus faible, le plus humble des « autrui »[23].

D'où la capacité du *poeta* à contempler la plus simple et la plus éphémère des fleurs sur le bord du chemin. C'est précisément grâce à ce lien très fort entre l'âne et le poète, cette relation si particulière qui va s'établir entre eux que le poète va pouvoir critiquer, de façon parfois sévère, violente, une société ennemie de l'homme et de la vie. Cette attitude n'est pas sans rappeler, comme le souligne une fois encore Lévy-Strauss[24], celle de J. J. Rousseau :

> Une alliance originelle enfin renouvelée leur permet de fonder ensemble le *nous* contre le *lui*, c'est-à-dire contre une société ennemie de l'homme, et que l'homme se sent d'autant mieux prêt à récuser que Rousseau, par son exemple, lui enseigne comment éluder les insupportables contradictions de la vie civilisée. Car il est vrai que la nature a expulsé l'homme et que la société persiste à l'opprimer, l'homme peut au moins inverser à son avantage les pôles du dilemme, *et rechercher la société de la nature pour y méditer sur la nature de la société*[25].

[23] Claude LÉVY-STRAUSS (1908-2009), *Anthropologie structurale deux*, *op. cit.*, p. 51.

[24] *Ibid.*, p. 52.

[25] Selon Graciela Palau de Nemes, les premiers contacts de Juan Ramón Jiménez avec les poètes français, et avec Jean-Jacques Rousseau remonte à 1893. *Cf.* Graciela PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, *La poesía desnuda*, t. 1, Madrid, Gredos, 1974, p. 56-57. Juan Ramón possédait de Jean-Jacques Rousseau *Émile ou l'éducation*, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, mais aussi *Les confessions*. *Cf.* Soledad GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.

Cette critique d'une société ennemie de l'homme qui tarit la source de la vie s'exprime clairement dans « El río »[26] où le poète dit à Platero : « *Mira, Platero, cómo han puesto el río entre las minas, el mal corazón y el padrastreo. Apenas si su agua roja recoge aquí y allá, esta tarde, entre el fango violeta y amarillo, el sol poniente; y por su cauce casi solo pueden ir barcas de juguete. ¡Qué pobreza!* ».

Ainsi *Platero y yo* invite-t-il le lecteur à méditer sur la place de l'homme au sein de la nature et de la société, à s'identifier au plus faible des plus faibles, à refuser l'indifférence. Dans le chapitre CXIII, intitulé « El burro viejo »[27], le poète tient ces propos à Platero au sujet du vieil âne qui vient d'être abandonné par son maître : « *Platero, se va a morir de frío en ese vallado alto, esta noche, pasado por el norte… No sé cómo irme de aquí; no sé qué hacer, Platero…* ».

Ces éléments seraient-ils les signes d'une morale qui rapprocherait l'œuvre de la fable ? Le titre, par sa binarité, par l'existence affichée de deux protagonistes, évoque les fables dont les titres sont, souvent, structurés sur le même modèle « Le laboureur et ses enfants », « Pierre et le loup ». Rien d'étonnant dans ces conditions à ce que le lecteur s'attende à entendre parler l'animal-protagoniste, mais sa surprise sera grande lorsque, lors de la lecture, il percevra, il entendra, serions-nous tentés de dire, les silences éloquents de l'âne, grâce aux artifices mis en place par l'auteur, en particulier par un jeu de regards. Si l'on retrouve dans *Platero y yo* la simplicité apparente de la fable, la logique narrative du conte animalier en est absent et si l'on en croit l'auteur lui-même, point d'apologue dans son œuvre mais bien au contraire l'affirmation du rejet de tout pouvoir : « *Desde niño, Platero, tuve un horror instintivo al apólogo, como a la iglesia, a la guardia civil, a los toreros y al acordeón* »[28]. Ce sont là les premières lignes du chapitre CXXV intitulé précisément « La fábula ». Quelques lignes plus bas, au sujet de la parole dont sont dotés les animaux des fables, l'auteur précise :

> *Claro está, Platero, que tú no eres un burro en el sentido vulgar de la palabra, ni con arreglo a la definición del Diccionario de la Academia Española. Lo eres, sí, como yo lo sé y lo entiendo. Tú tienes tu idioma y no el mío, como no tengo yo el de la rosa ni ésta el del ruiseñor. Así, no temas que vaya yo nunca, como has podido pensar entre mis libros, a hacerte héroe charlatán de*

[26] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, chap. XCV, p. 242.

[27] *Ibid.*, p. 265.

[28] *Ibid.*, p. 282.

> *una fabulilla, trenzando tu expresión sonora con la de la zorra o el jilguero, para luego deducir, en letra cursiva, la moral fría y vana del apólogo. No, Platero…*[29]

On retrouve ici l'idée selon laquelle pour être soi, et dans le cas qui nous occupe pour être poète, il faut être capable de poser son regard sur l'autre et d'être « le plus humble des "autrui" », d'être à l'écoute du plus petit bruissement de la nature car, comme l'écrit Jean- Jaques Rousseau, c'est une porte qui permet d'accéder au bonheur :

> La nuit s'avançait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. Tout entier au moment présent, je ne me souvenais de rien ; je n'avais nulle notion distincte de mon individu […][30].

C'est par le regard que le binôme Platero / *yo* est souvent représenté, et il s'agit là d'une véritable clé de lecture du livre. Dans « Domingo »[31], la solitude harmonieuse dans laquelle se retrouve le couple Platero / *yo*, une fois le brouhaha social disparu, est notifiée comme suit : « *De vez en cuando, Platero deja de comer, y me mira… Yo, de vez en cuando, dejo de leer, y miro a Platero…* ». On retrouve ici cette même symétrie / dissymétrie qui se dégage du titre et réunit les deux protagonistes. Les répétitions employées par Juan Ramón, les modifications minimes, qui affectent

[29] *Ibid.*, p. 282. Dans ce passage, lorsque le poète écrit : « *no eres un burro en el sentido vulgar de la palabra, ni con arreglo a la definición del Diccionario de la Academia Española* » il fait probablement référence au chapitre LV intitulé « Asnografía » (p. 189) qu'il conclut par ces lignes : « *Y he puesto al margen del libro: Asnografía: s. f.: se debe decir, con ironía, ¡claro está!, por descripción del hombre imbécil que escribe Diccionarios.* ». Toutefois, on soulignera deux idées essentielles. Contrairement aux dires des enfants du village qu'ils croisent au chapitre VII intitulé « El loco » (p. 113) et qui s'exclament au passage du poète et de son âne « *–¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!* », faisant de lui un autre Don Quichotte, le poète n'est pas fou car il sait parfaitement que son âne est un âne. Il dit très clairement que malgré son amour pour Platero, malgré la complicité qu'il entretient avec lui : « *Comprendo con pena que el pobre Platero es menos inteligente de lo que yo me figuro…* » (p. 158). Mais l'autre point important est que ce même amour, cette complicité, font qu'il connaît le langage de son âne comme il le suggère dans les quelques lignes citées *supra.*

[30] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Le livre de Poche, 2001, p. 57.

[31] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, p. 207.

chacune de ces deux phrases de dix-sept syllabes chacune, créent l'illusion d'une construction parallèle et donc d'une symétrie. Comme dans le titre, c'est l'animal qui apparaît le premier et initie le processus du regard. Un regard qui introduit comme une pause dans l'activité qu'il accomplit : manger. Pause que le poète réalise dans la sienne : lire, et qui fonctionne comme réponse apaisante à celle de l'animal. L'allusion à une temporalité vague « *de vez en cuando* », correspond au rythme personnel, aléatoire, vital, de chacun des protagonistes plutôt qu'à une temporalité extérieure, prédéterminée, régulière, mécanique ; elle contribue à réunir les deux compagnons dans une atmosphère de paix rassurante, qui constitue un capital émotionnel que le regard de l'autre fait fructifier. Chacun d'eux semble veiller sur l'autre, aucun d'eux n'est le personnage principal. Certes, la différence d'activité, manger pour l'un, lire pour l'autre, semble introduire dans cette apparente symétrie une dissymétrie de surface qui correspond à leur identité. Le premier se nourrit, car en théorie il doit supporter la charge de son maître, le second lit paisiblement ce qui caractérise son état de poète. Deux activités très différentes en apparence mais qui se révèlent identiques si l'on se réfère au chapitre XXIX « Idilio de abril »[32], chapitre dans lequel le poète envieux dit à l'âne : «*¡Quién, como tú, Platero, pudiera comer flores…, y que no le hicieran daño!*» ; phrase qui lue au premier degré n'aurait que peu d'intérêt et dont le sens serait, d'ailleurs, bien flou. Ce que regrette le poète c'est précisément de ne pas pouvoir, comme le fait Platero, se nourrir à la source même de la beauté sans que cela n'affecte sa santé[33]. Symétrie et dissymétrie se fondent pour mieux signifier la perfection et l'absolu du moment évoqué par les points de suspension, qui viennent clore la phrase tout en la laissant ouverte sur un indicible. Pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy, ils sont, ici, comme la marque de la *sublimitas*, « ce qui se tient sous la limite »[34]. Nous touchons là à l'illimité, à l'indicible, le discours poétique se tenant, se contenant dans les limites du dire ; mais cette limite ouvre une constellation d'harmoniques poétiques qui ne sont pas dites mais que

[32] *Ibid.*, p. 150.

[33] Cette idée n'est pas sans évoquer ces quelques vers de Jaime Gil de Biedma : « *Las rosas de papel no son verdad / y queman / lo mismo que una frente pensativa / o el tacto de una lámina de hielo. // Las rosas de papel son, en verdad, / demasiado encendidas para el pecho* ». Jaime GIL DE BIEDMA (1929-1990), « Canción final », *Las personas del verbo* (1975), Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 174.

[34] *Cf.* Jean-Luc NANCY, « L'offrande sublime », in Michel DEGUY, Jean-Luc NANCY, Éliane ESCOUBAS, Philippe LACOUE-LABARTHE, Jean-François LYOTARD, Jacob ROGOZINSKI, Jean-François COURTINE, Louis MARIN, *Du sublime*, Paris, Belin, 2009, p. 41-95.

l'on perçoit. Depuis Moguer, Juan Ramón Jiménez écrit à propos des mots, dans une lettre adressée à Ramón Gómez de la Serna datée de septembre 1910 : « *Vuela el alma de las palabras ideales por sí sola, en una vibración de oro que procede del silencio, enorme hervidero de un universo que no quiere hablar, preludio confuso de una voz malograda de niño…* »[35].

Les deux protagonistes sont intimement et indéfectiblement liés par ces points de suspension, ils accèdent à la connaissance par eux-mêmes et l'on ne s'étonnera pas que le chapitre suivant, « El canto del grillo » s'ouvre sur le verbe connaître à la première personne du pluriel : « *Platero y yo conocemos bien, de nuestras correrías nocturnas, el canto del grillo* »[36].

La brièveté du titre, sa simplicité, ses sonorités, en particulier l'assonance du « o », son rythme, la synalèphe entre la conjonction de coordination et le pronom personnel complément qui instaure l'idée d'un couple, mettent l'accent tout à la fois sur une binarité et une unité. Juan Ramón déclare d'ailleurs à ce propos : « *Estar siempre en lo otro es estar siempre en lo uno* »[37].

Tous ces éléments du titre disent l'existence de deux protagonistes probablement profondément liés et interrogent le lecteur sur la nature profonde des relations qui unit ces deux protagonistes. Cependant, il est une certitude à la lecture du titre : ce qui est en jeu c'est la présence d'un « moi » et d'un « autre » dont on ignore encore l'identité mais que l'on pressent essentiel pour le « moi », un autre qui se révélera être un âne dont le « je » brossera le portrait dès le premier chapitre.

1.2. L'âne

« *Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.* » Lorsque le lecteur découvre les premiers mots du livre, l'âne surgit à travers l'image de son corps. Un rythme ternaire nous fait voir Platero en gros plan. L'image peut paraître banale. Elle est chargée d'affect et d'un potentiel symbolique sur lequel il faut s'interroger. L'on voit immédiatement la connotation se frayer un chemin au milieu d'une description apparemment dénotative. Platero devient très vite vecteur de création poétique car ses yeux

[35] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, p. 237.

[36] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Platero y yo (1907-1916)*, *op. cit.*, p. 208.

[37] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957)*, *op. cit.*, aph. 3839, p. 676.

sont « *espejos de azabache* », ils reflètent le monde et le poète puise son énergie d'écriture en lui. *Platero y yo* échappe aux procédés « tropiques » répertoriés et il produit un discours qui fluctue entre un sens dit littéral et un sens figuré dont la puissance symbolique transforme notre façon d'accéder au monde[38].

Mais pourquoi cet animal, serait-on en droit de se demander ? Que nous dit l'histoire de la littérature à son propos ? Communément symbole de l'ignorance ou de la maladresse, on pense en particulier à l'image de l'âne musicien[39] ; l'âne est un animal polysémique, il connote tantôt le divin, tantôt les forces obscures et sataniques. Ainsi par exemple, dans l'Ancien testament, Yahvé parle par la bouche d'une ânesse. Celle-ci est donc étroitement liée au divin. Par trois fois, elle voit l'Ange que Dieu a posté sur son passage alors que Balaam ne le voit pas. Elle perçoit donc ce qui demeure invisible à l'œil humain. Par trois fois, comme le Christ, elle souffre dans sa chair, puisqu'elle est battue par Balaam :

> […] l'Ange de Yahvé se posta sur la route pour lui barrer le passage. Lui montait son ânesse, ses deux garçons l'accompagnaient. Or, l'ânesse vit l'Ange de Yahvé posté sur la route, son épée nue à la main ; elle s'écarta de sa route à travers les champs. Mais Balaam battit l'ânesse pour la ramener sur la route. L'Ange de Yahvé se tint alors dans un

[38] Nous pourrions dire qu'il y a peu de métaphores dans *Platero y yo* ou, du moins, qu'elles ne sont pas de premier niveau. Elles apparaissent au détour d'une phrase, parfois insérées entre deux virgules, car il y a un renvoi constant du texte vers l'extérieur, vers le référent extratextuel moguérien. De ce fait, certains ont lu *Platero y yo* comme un récit poétique *costumbrista* proche du guide touristique ou du conte simpliste pour enfants. Le discours poétique dans l'œuvre fluctue de manière subtile entre le sens littéral et un « sens figuratif », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, dont la facture créative complexe mérite des analyses appropriées. Mais nous pouvons affirmer que ce transfert de sens constamment opéré dans la déviation poétique du langage de *Platero y yo* s'appuie sur « un transfert de sentiments » ainsi que sur un déplacement du cognitif à l'affectif : « […] si la métaphore n'ajoute rien à la description du monde, du moins elle ajoute à nos manières de sentir ; c'est la fonction poétique de la métaphore ; celle-ci repose encore sur la ressemblance, mais au niveau des sentiments : en symbolisant une situation par le moyen d'une autre la métaphore 'infuse' au cœur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise. Dans ce 'transfert de sentiments', la ressemblance entre sentiments est induite par la ressemblance entre situations ; dans la fonction poétique, donc, la métaphore étend le pouvoir du double sens du cognitif à l'affectif ». Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 241.

[39] Nous renvoyons en particulier à ce qu'écrit, à ce sujet Louis Charbonneau-Lassay dans le chapitre intitulé « L'âne musicien, emblème de l'absurdité », in Louis CHABONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 231-232.

> chemin creux, au milieu des vignes, avec un mur à droite et un mur à gauche. L'ânesse vit l'Ange de Yahvé et rasa le mur, y frottant le pied de Balaam. Il la battit encore une fois. L'Ange de Yahvé changea de place et se tint en un passage resserré, où il n'y avait pas d'espace pour passer ni à droite ni à gauche. Quand l'ânesse vit l'Ange de Yahvé, elle se coucha sous Balaam. Balaam se mit en colère et battit l'ânesse à coups de bâton. Alors Yahvé ouvrit la bouche de l'ânesse […] L'ânesse dit à Balaam : « Ne suis-je pas ton ânesse, qui te sers de monture depuis toujours et jusqu'aujourd'hui ? Ai-je l'habitude d'agir ainsi envers toi ? » Il répondit : « Non. » Alors Yahvé ouvrit les yeux de Balaam. Il vit l'Ange de Yahvé posté sur la route, son épée nue à la main. Il s'inclina et se prosterna face contre terre[40].

Dans le livre d'Isaïe, l'âne est associé au bœuf[41], il est christophore[42]. Lors de la fuite en Egypte Jésus entre dans Jérusalem sur une ânesse accompagnée de son ânon[43] ; l'âne est le seul animal, on le voit dans *L'exode*, dont le premier-né, tout comme celui de l'homme, peut être racheté par le sacrifice d'un agneau[44]. Mais s'il semble incontestable que l'âne est lié au divin il apparaît aussi, paradoxalement, lié à l'impur, voire au démoniaque comme l'indiquent Michel Pastoureau[45] et Louis Charbonneau-Lassay. Ce dernier précise que les Grecs et les Romains avaient fait de l'âne la monture des faunes, des satyres et de Silène. Il ajoute que « certaines légendes occidentales de sorcellerie nous disent que Satan s'incarne parfois dans le corps des ânes rouges »[46]. Les représentations qui sont faites de l'âne se caractérisent, avant tout, par leur ambigüité puisque l'animal est lié tantôt à Dieu, tantôt à des forces démoniaques, lubriques.

La figure de l'âne est donc particulièrement complexe, polysémique, réversible, ce qui fait d'elle une figure nimbée de mystère. Caractéris-

[40] *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Desclée de Brouwer, Paris, 2000, p. 241. Nb. 22.9.32.

[41] *Ibid.*, p. 1291. (Is. 1 1-11).

[42] Sur ce point, nous renvoyons à l'ouvrage de Louis CHABONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, *op. cit.*, plus particulièrement aux pages 229-230.

[43] *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Matthieu 21,1-11, p. 1741 ; Marc 11, 1-11, p. 1784.

[44] *Ibid.*, L'Exode 39, 19-20, p. 146.

[45] Michel PASTOUREAU, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2001, p. 60.

[46] Louis CHABONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, *op. cit.*, p. 233.

tique qui explique peut-être, en partie, le choix de cet animal par le poète car l'on retrouve, à travers lui, une des figures essentielles chez Juan Ramón : la métamorphose[47].

Nombreux sont les exemples où, dans la littérature, l'âne est objet de métamorphose. On pense, entre autres, à *Peau d'âne*, mais aussi à la métamorphose de Botton en âne dans *Le songe d'une nuit d'été* ou encore à *L'Âne d'or* ou à *Métamorphoses* d'Apulée, œuvre qui voit Lucius se changer en âne et recouvrer son état premier en mangeant une couronne de roses[48]. Ces changements d'état, ces transformations, ces métamorphoses, représentent, la plupart du temps, pour celui qui les subit, l'acquisition d'un savoir plus grand.

Mais qu'en est-il, dans *Platero y yo*, de cette tradition littéraire et symbolique qu'attestent les sources ? Cette tradition semble soumise à une alchimie poétique novatrice. Pour reprendre les propos de Gaston Bachelard :

> L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une *ontologie directe*[49].

Ce traitement de la figure de l'âne fait que l'image se nimbe de mystère, d'une profondeur inédite issue tout à la fois de sa simplicité, mais aussi d'images auxquelles il est associé. Certes, on retrouve des éléments liés à la tradition mais ceux-ci sont loin de fonctionner de façon traditionnelle. Ainsi peut-on, par exemple, percevoir probablement une allusion à l'image de l'âne musicien dans le chapitre XLVIII, intitulé « Ronsard », lorsque Juan Ramón écrit « *Es Platero, que, sugestionado, sin duda, por la lira de Orfeo, viene a leer conmigo*[50] » mais

[47] *Cf.* Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales » de Juan Ramón Jiménez*, thèse de doctorat soutenue le 13 décembre 2003 à l'Université Paris IV-Sorbonne.

[48] « Alors moi, tout tremblant, le cœur battant à se rompre, je saisis d'une lèvre avide la couronne, où brillaient les jolies roses dont elle était tressée et, impatient de voir se réaliser ce qu'on m'avait promis, je la dévorai », APULÉE, *L'Âne d'or* (*Les Métamorphoses*), Préface de Jean-Louis Bory, Paris, Folio Classique, 2000, p. 269.

[49] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 2011, p. 1-2.

[50] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 179.

ici l'âne n'est pas moqué. L'image de Platero qui supporte le faible poids de la petite phtisique, au chapitre XLVI, n'est pas sans évoquer l'âne christophore :

> *Yo le ofrecí a Platero para que le diese un paseíto. Subida en él, ¡qué risa la de su aguda cara de muerta, toda ojos negros y dientes blancos!*
>
> *… Se asomaban las mujeres a las puertas a vernos pasar. Iba Platero despacio, como sabiendo que llevaba encima un frágil lirio de cristal fino. La niña, con su hábito cándido de la Virgen de Montemayor, lazado de grana, transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur*[51].

Il serait erroné de voir, ici, l'affirmation d'une quelconque croyance de la part de Juan Ramón. Ce passage est intéressant car les images résonnent d'échos. Par le lexique utilisé, l'image de la promenade de la jeune fille malade, juchée sur l'âne, nous renvoie à une sorte de procession qui divinise la scène. La comparaison de la petite avec « *un frágil lirio* »[52], avec « *un ángel que cruzaba el pueblo* », l'allusion à ses vêtements « *su hábito cándido de la Virgen de Montemayor* », mêlent des éléments qui connotent le divin à une scène qui s'enracine dans le quotidien. Indirectement, elle peut entrer en résonance, dans l'imaginaire du lecteur, avec une scène comme *La fuite en Égypte* sans pour autant qu'il soit fait référence de façon implicite à celle-ci.

D'autres éléments traditionnels résonnent en écho chez le lecteur mais ceux-ci ne se retrouvent pas tous dans la vision qui nous est donnée de Platero. On les décèle, plutôt, dans l'image d'autres ânes qui sont présents et parcourent l'œuvre. Ainsi dans le chapitre XXXI, intitulé « Demonio », l'âne évoqué est :

> […] *negro, grande, viejo, huesudo —otro arcipreste—, tanto, que parece que se le va agujerear la piel sin pelo por doquiera. Se para y, mostrando unos dientes amarillos, como habones, re-*

[51] *Ibid.*, « La tísica », p. 176.

[52] Le *lirio* est lié tout à la fois à la fleur virginale : notons que dans ces quelques lignes il n'a pas de couleur puisqu'il est de *cristal*. Néanmoins, par sa couleur, même si elle est effacée explicitement ici, le *lirio* est une fleur qui se rattache à l'arc-en-ciel et par conséquent à l'union de la terre et du ciel. Tout au long de l'œuvre Juan Ramón aspire à cette union du ciel et de la terre, du haut et du bas. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette problématique et sur les images qui la sous-tendent.

> *buzna a lo alto ferozmente, con una energía que no cuadra a su desgarbada vejez…*
>
> […] *Al verlo, Platero hace cuerno, primero, ambas orejas con una sola punta, se las deja luego una en pie y otra descolgada* […]
>
> […] *El burro negro pasa a su lado, le da un rozón, le tira la albarda, lo huele, rebuzna contra el muro del convento y se va trotando, Trasmuro abajo…*
>
> […] *Platero tiembla aún, de vez en cuando, mirándome, acoquinado, en la quietud muda en que nos hemos quedado los dos, sin saber por qué…*
>
> *— Platero; yo creo que ese burro no es un burro…*
>
> *Y Platero, mudo, tiembla de nuevo todo él de un solo temblor, blandamente ruidoso, y mira, huido, hacia la gavia, hosca y bajamente*[53]*…*

Cet âne n'est pas rouge comme dans les légendes occidentales déjà mentionnées mais sa couleur le lie à la noirceur des enfers. Son attitude provocatrice, menaçante « *le tira la albarda, lo huele* », accentue son aspect sulfureux, diabolique. Il paraît surnaturel tant l'énergie des braiments qu'il lance « contre » le ciel et « contre le mur du couvent » sont disproportionnés par rapport à son physique : « *una energía que no cuadra a su desgarbada vejez…* ». Son aspect « démoniaque » se lit dans l'attitude que le poète prête à Platero qui, comme pour conjurer le sort, « *hace cuerno* » avec ses oreilles, une corne souvent symbolique d'une puissance vitale, voire divine[54]. L'atmosphère créée par le poète instaure l'angoisse, un vent d'une froideur mortuaire parcourt le carrefour, l'air comme soudainement figé asphyxie, et un voile noir, tel un suaire, recouvre la bienheureuse solitude des protagonistes :

> *… Es, en el calor, un momento extraño de escalofrío —¿mío, de Platero? — en el que las cosas parecen trastornadas, como si la sombra baja de un paño negro ante el sol ocultase, de pronto, la*

[53] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 152-153.

[54] Ainsi, le mot « cornes » est-il utilisé parfois pour renvoyer aux branches transversales de la croix. Signalons également que la corne peut aussi symboliser la force ; elle a le sens d'un rayon de lumière ou d'un éclair. Le terme « rayons », a parfois été traduit au sens propre par cornes dans la *Vulgate*. Ainsi peut-on lire une traduction de la *Bible* en espagnol : « *Dios mío, fuerte mío, en él confiaré; Escudo mío, y el cuerno de mi salud, mi refugio.* », « *Allí haré reverdecer el cuerno de David* », *La Santa Biblia. Antiguo y nuevo Testamento*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), Gran Bretaña, Sociedades Bíblicas Unidas, 1959, p. 578, Ps 18-4 et Ps 132-17.

> *soledad deslumbradora del recodo del callejón, en donde el aire, súbitamente quieto, asfixia*[55]…

Une atmosphère oppressante, qui s'accroît lorsque le poète en vient à se demander, dans les dernières lignes du chapitre, si cet âne est vraiment un âne.

L'âne noir est, ici, l'antithèse de Platero, doux, jeune[56], velu, moelleux ; l'âne noir, lui, est grand, osseux, avec sa peau sans poil et sa maigreur, « *parece que le va a agujerear la piel* », fait que son image se rapproche davantage de celle d'un squelette que de celle d'un âne. Ici, l'image de cet âne noir fonctionne, chez le lecteur, grâce à une série d'échos qui suggèrent une dimension maléfique mais qui, en retour, révèlent, également, la dimension bénéfique du petit âne gris.

Dans l'œuvre, d'autres ânes charpentent subtilement l'image que le lecteur se fait de Platero par leur bonté, leur endurance, leur capacité d'acceptation, leur dévouement. Ils enrichissent l'image de l'âne gris en faisant ressortir ses qualités ; au sein même de l'œuvre, ces images résonnent d'échos chez le lecteur. L'attitude bénéfique de Platero envers la petite phtisique au chapitre XLVI entre en résonance avec celle de l'ânesse qui perd progressivement la vie en donnant son lait[57] pour soigner les hommes. Il est d'autres ânes qui, en retour, grandissent également l'image de Platero car ils souffrent dans leur chair pour avoir été abandonnés, pour avoir été exclus du monde des hommes à l'image de Platero à qui l'on refuse l'entrée du verger que veut lui faire découvrir le poète au chapitre LXXVII :

> *Entonces, ya en la realidad, como Platero "no puede entrar" por ser burro, yo, por ser hombre, no quiero entrar, y me voy de nuevo con él, verja arriba, acariciándole y hablándole de otra cosa*[58]…

Ces autres ânes reprennent cette image de l'abandon et de l'exclusion évoqués ici de façon emblématique. Tel est le cas du vieil âne que l'on a abandonné dans le mouroir et qui s'en est échappé « *No sé cómo irme de aquí, Platero. ¿Quién lo deja ahí al pobre, sin agua y sin amparo? Ha*

[55] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 152.

[56] Platero a quatre ans, comme le précise le poète au chapitre VII: « *Pero, aunque no tienes más que cuatro años* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 112.

[57] *Ibid.*, p. 273.

[58] *Ibid.*, p. 221. Ici réapparaît, comme nous l'avons signalé ci-dessus, ce désir de retrouver une harmonie entre le monde des hommes et le monde animal.

debido salirse del moridero »[59]. Cette image de l'abandon et de la passion liée au quotidien ressurgit au très bref chapitre CXXX intitulé « Los burros del arenero ». Le poète attire ainsi l'attention de Platero :

> *Mira, Platero, los burros del Quemado; lentos, caídos, con su picuda y roja carga de mojada arena, en la que llevan clavada, como en el corazón, la vara de acebuche verde con que les pegan*[60]…

Une fois encore il ne s'agit pas de faire entrer la religion là où elle n'a pas sa place puisque l'on sait que Juan Ramón la rejeta. Toutefois, il est incontestable que même si aucune référence explicite n'est faite à la passion du Christ et au chemin de croix, les mots utilisés par le poète entrent en résonance avec ces deux épisodes. Comme le Christ porte sa croix, les ânes, tout comme les hommes portent leur charge et l'image de la trique « *clavada, como en el corazón* » n'est pas sans évoquer la lance qui transperça le flan du Christ[61]. S'il était besoin, le chapitre intitulé « Don José, el cura » attesterait le rejet de la religion de la part de Juan Ramón. Ainsi écrit-il à propos du curé :

> *Nunca oí hablar más mal a un hombre ni remover con sus juramentos más alto el cielo. Es verdad que él sabe, sin duda, o al menos así lo dice en su misa de las cinco, dónde y cómo está allí cada cosa… El árbol, el terrón, el agua, el viento, la candela, todo esto tan gracioso, tan blando, tan fresco, tan puro, tan vivo, parece que son para él ejemplo de desorden, de dureza, de frialdad, de violencia, de ruina. Cada día, las piedras todas del huerto reposan la noche en otro sitio, disparadas, en furiosa hostilidad, contra pájaros y lavanderas, niños y flores*[62].

Le curé est une véritable offense faite à la création tant par les propos qu'il tient que par les actes qu'il commet. En revanche, dès les premières lignes, comme en contrepoint, le poète fait l'éloge de l'ânesse du curé : « *Ya, Platero, va ungido y hablando con miel. Pero la que, en realidad, es siempre angélica, es su burra, la Señora* ». On perçoit ici, après avoir donné ces quelques exemples, combien l'âne est polysémique dans l'œuvre.

[59] *Ibid.*, p. 265.

[60] *Ibid.*, p. 289.

[61] Jean 19, 31-37.

[62] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 140-141.

C'est là, probablement, le moyen pour Juan Ramón de fournir au lecteur, à travers le filtre de la poésie, une image de la réalité et de la vie perçue dans toute sa complexité et sa profondeur.

Dans l'histoire de la littérature, on l'a vu, l'âne est fortement lié au processus de la métamorphose, cher au poète andalou. Cette caractéristique se retrouve dans *Platero y yo*, bien que très différemment. Il n'est point question d'êtres humains qui se transformeraient en ânes ce qui confèrerait une dimension fantastique à l'œuvre. Néanmoins, la métamorphose liée à l'âne existe bel et bien ne serait-ce qu'à un niveau embryonnaire grâce à la comparaison. À l'inverse de la figure traditionnelle, l'âne acquiert, entre autres, des qualités anthropomorphiques. Ces amorces de métamorphoses accentuent la caractéristique évoquée précédemment et sont comme les marques d'une quête identitaire, comme la volonté du poète de peindre le monde dans toute sa complexité. Elles contribuent à produire un discours qui fluctue, sans cesse, entre un sens dit littéral et un sens figuré qui transforme notre façon de l'appréhender.

Ainsi, Platero est-il comparé, à plusieurs reprises, à un enfant, comme dans le chapitre qui ouvre l'œuvre et qui porte son nom « *Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña…* »[63]. On le remarquera, peu importe le sexe, ce sur quoi l'on insiste c'est sur sa qualité d'enfant et, avec elle, sur sa candeur, sa fraîcheur, sa capacité de découverte, d'imagination et d'émotion. Certains penseront peut-être qu'il ne s'agit pas ici véritablement de métamorphose mais d'une simple comparaison. Ce serait oublier que la comparaison est l'un des moteurs de la métamorphose en ce qu'elle superpose deux images qui finissent, par contamination, par constituer une métamorphose[64]. Platero est également comparé à un enfant dans le chapitre intitulé « Áglae » :

> *¡Qué reguapo estás hoy, Platero! Ven aquí… ¡Buen jaleo te ha dado esta mañana la Macaria! Todo lo que es blanco y todo lo que es negro en ti luce y resalta como el día y como la noche después de la lluvia. ¡Qué guapo estás, Platero!*
>
> *Platero, avergonzado un poco de verse así, viene a mí, lento, mojado aún de su baño, tan limpio que parece una muchacha desnuda.* […]
>
> *Y Platero, lo mismo que un niño pobre que estrenara un traje, corre tímido, hablándome, mirándome en su huida con el*

[63] *Ibid.*, p. 102.

[64] Pour ce qui est des mécanismes liés à la métamorphose, nous renvoyons, ici, à notre travail déjà cité. Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales » de Juan Ramón Jiménez*.

> *regocijo de las orejas, y se queda, haciendo que como unas campanillas coloradas, en la puerta de la cuadra*[65].

Dans ces trois lignes, c'est le regard que porte le poète sur l'apparence et sur l'attitude de l'âne qui le conduit naturellement à le comparer à un enfant et donc à engendrer, dans notre imagination, la métamorphose. La Macaria[66], nom qui renvoie dans la mythologie grecque à la fille d'Hadès, déesse de la mort heureuse, vient de laver Platero à grandes eaux ; son pelage gris argenté apparaît dans tout l'éclat de sa propreté ; grâce à l'eau, l'âne semble renaître sous l'aspect d'un enfant vêtu d'un costume noir et blanc. Cet épisode entraîne certes la gêne de l'âne qui adopte l'attitude maladroite d'un enfant pauvre qui viendrait d'enfiler un costume de fête (« *corre tímido* ») ou encore celle d'une jeune fille nue sortant du bain mais il déclenche, également, chez les spectateurs de la scène et chez le lecteur, la joie et le bonheur de tous. « Le bonheur », c'est d'ailleurs le sens littéral, en grec, du mot Μακαρία. Bonheur que sait exprimer Platero par le balancement incontrôlé de ses oreilles. L'éclat de son pelage a acquis une blancheur et une noirceur telles qu'il convoque, chez le poète, l'image de la blancheur du jour et de la noirceur de la nuit après la pluie, l'âne devenant presque à lui seul un univers qui suscite l'étonnement du poète répété par deux fois : « *¡Qué reguapo estás hoy, Platero!* », « *¡Qué guapo estás, Platero!* ». Cette comparaison, cette « presque métamorphose » de l'âne en enfant[67] par le biais de la comparaison est récurrente. Elle est présente dès le premier chapitre lorsque le poète fait le portrait de son compagnon de route et lorsqu'il écrit : « *Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña…* »[68].

Mais l'âne n'est pas présenté uniquement sous les traits d'une jeune fille, d'un jeune garçon ou plus généralement d'un enfant : le poète le compare, aussi, à une femme pieuse qui s'agenouillerait au passage des chars lors de la fête du *Rocío*[69] : « *Platero, entonces, dobló sus manos, y, como una mujer, se arrodilló —¡una habilidad suya!—, blando, humilde y*

[65] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 165.

[66] *La Macaria* est également le nom d'un papillon répandu dans toute l'Europe et en Sibérie. C'est un papillon nocturne, commun, de couleurs gris, noir et blanc.

[67] Sur la figure de l'enfant dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, nous renvoyons à notre thèse et plus particulièrement au chapitre « La femme : du livre de l'enfance à l'enfant livre », in Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales » de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 97-126.

[68] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 102.

[69] « Rocío ». *Ibid.*, p. 178.

consentido ». On retrouve dans cette image le lien, déjà évoqué, entre l'âne et le sacré, voire le divin. Cette comparaison de Platero avec une femme et ce lien sont présents, également, dans « Pasan los patos »[70] chapitre dans lequel Platero, comme le poète, lève la tête pour apercevoir les canards qui fuient la mer et la tempête. Un mouvement de la tête que le poète associe aux femmes de Jean-François Millet : « *Platero, de vez en cuando, deja de beber y levanta la cabeza como yo, como las mujeres de Millet, a las estrellas con una blanda nostalgia infinita*…». Le caractère sacré de cette image est intéressant et est plus complexe qu'il n'y paraît. Il naît de la référence faite aux femmes de Millet, en particulier à leur humilité soulignée par la pauvreté de leurs vêtements, à leur recueillement qui associe le mouvement de leur tête à la prière[71] ; il naît aussi d'un double mouvement de plongée et d'ascension qui unit le ciel et la terre, souligné par le poète : « *Son los patos. Van tierra adentro, huyendo de la tempestad marina. De vez en cuando, como si nosotros hubiéramos ascendido o como si ellos hubiesen bajado, se escuchan los ruidos más leves de sus alas, de sus picos, como cuando, por el campo, se oye clara la palabra de alguno que va lejos…* ». Ce double mouvement est implicitement renforcé par l'allusion à Jean-François Millet. En effet, cette référence est inattendue car elle évoque des femmes qui regarderaient les étoiles avec une nostalgie et une douceur infinies : on retrouve là le mouvement ascensionnel antérieur, alors qu'aucune femme, dans les tableaux de ce peintre, ne tourne franchement le regard vers le ciel mais plutôt vers la terre comme dans ce tableau bien connu qu'est « *L'Angélus* ». Si le mouvement ascensionnel est assumé par le poète par l'allusion aux femmes de Millet, le mouvement contraire est à la charge du lecteur qui voit « résonner » en lui ces multiples images. Ce dernier participe donc à la dynamique d'ensemble, à la création de cette atmosphère sacrée.

L'âne est également comparé à un autre animal et la relation qui les unit est qualifiée par le poète lui-même de fraternelle dans le chapitre, déjà évoqué, intitulé « Áglae » lorsque le poète écrit :

> *Se lo digo, y en un súbito entusiasmo fraternal, le cojo la cabeza, se la revuelvo en cariñoso apretón, le hago cosquillas… Él, bajos los ojos, se defiende blandamente con las orejas, sin irse, o se liberta, en breve correr, para pararse de nuevo en seco, como un perrillo juguetón*[72].

[70] *Ibid.*, p. 225.

[71] On pense en particulier à des tableaux de Jean-François Millet (1814-1875) comme « *Des Glaneuses* » (1857), « *L'Angélus* » (1859), « *Le Retour du troupeau* », Musée d'Orsay, Paris.

[72] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 165.

Rien d'étonnant alors à ce que le petit âne gris soit capable d'un sentiment tel que l'ennui comme dans « Tarde de octubre », où on lit : « *Platero, aburrido como yo, no sabe qué hacer. Poco a poco se viene a mí, duda un punto, y, al fin, confiado, pisando seco y duro en los ladrillos, se entra conmigo por la casa…* »[73]. Ici, le poète et l'âne partagent un sentiment d'ennui identique, comme si l'ennui du poète se reflétait dans celui de l'âne, créant ainsi une intimité et une complicité extrêmes entre les deux protagonistes. Dans le chapitre intitulé « Amistad » le poète déclare, à ce propos : « *Es tan igual a mí, tan diferente a los demás, que he llegado a creer que sueña mis propios sueños* »[74].

Même si tout au long de l'œuvre Platero reste un âne, l'ennui n'est pas l'unique élément qui le rapproche de l'homme. Au chapitre CXXII, intitulé « Los reyes magos » le poète souligne la capacité de rire de Platero : « *El año pasado nos reímos mucho* ». Cette remarque appelle d'ailleurs le sourire du lecteur, sourire qui s'accentue lorsqu'avec beaucoup de tendresse le « je » appelle Platero son petit chameau « *¡Ya verás cómo nos vamos a divertir esta noche, Platero, camellito mío!* »[75], image plaisante qui renvoie aussitôt le lecteur à l'image traditionnelle des Rois mages. L'âne est non seulement lié à la métamorphose mais, sous le regard du poète, grâce à lui, il va même jusqu'à apparaître comme un véritable faiseur de métamorphoses. Ainsi lisons-nous cette image de l'âne qui, de son sabot, sorte de Pégase revisité, fait voler la lune en éclats : « *Platero, no sé si con su miedo o con el mío, trota, entra en el arroyo, pisa la luna y la hace pedazos. Es como si un enjambre de claras rosas de cristal se enredara, queriendo retenerlo, a su trote…* »[76]. Ici, le poète fait de l'âne gris un véritable artisan de métamorphoses qui transforme la lune en morceaux d'étoiles qui, eux-mêmes, se transforment sous l'impulsion initiale en une catégorie hybride se situant entre l'animal et le végétal : un essaim de roses. Le cristal semble être la matière qui rend possible la continuité entre la métamorphose initiale et la métamorphose finale, les roses. Celles-ci jouent un rôle de tout premier plan dans l'œuvre comme symbole de beauté, de pureté et de perfection. Elles renvoient, pleinement, ici, à la métamorphose dans la mesure où elles ne manqueront pas de rappeler au lecteur cultivé l'image du protagoniste de *L'Âne d'or* d'Apulée[77]. L'âne semble jouer aussi un rôle d'intercesseur,

[73] *Ibid.*, p. 234.

[74] *Ibid.*, p. 171.

[75] *Ibid.*, p. 277.

[76] *Ibid.*, p. 109.

[77] Nous renvoyons à la note 45 du présent ouvrage.

de médiateur, entre le haut et le bas puisque son sabot scelle l'espace terrestre et l'espace céleste, le haut et le bas. En cela, il acquiert une position similaire à celle du poète, tel qu'il est décrit par exemple chez Gustavo Adolfo Bécquer:

> *Yo soy sobre el abismo*
> *el puente que atraviesa;*
> *yo soy la ignota escala*
> *que el cielo une a la tierra*[78].

L'âne ne serait-il pas, ici, une projection de l'image du poète ? C'est ce que Gilbert Azam semblait penser lorsqu'il écrivait :

> Platero ne se contente pas d'assimiler une belle expression d'art ; bien plus il se convertit en poète et met son destin sur un pied d'égalité avec la ferveur vitale de Jiménez. Grâce à sa présence muette, il donne à celui-ci la faculté de se parler à lui-même, d'être la voix tendre qui répond à son autre voix, sans forme ni éclat sonore à travers la suggestion et le mystère[79].

La figure de l'âne, on le voit, est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Source de métamorphoses, origine du regard du poète parfois, présence silencieuse qui reflète les pensées du maître, malgré certaines images anthropomorphiques, la dimension de Platero comme animal est, néanmoins, toujours présente ; elle est parfois réaffirmée au grand dam du poète qui, visiblement, avait oublié lui-même que Platero n'était pas humain, par exemple lorsqu'il déclare dans « La sanguijuela » : « *Comprendo con pena que el pobre Platero es menos inteligente de lo que yo me figuro…* »[80]. Platero est présenté parmi d'autres animaux[81] et vit en totale harmonie avec ses congénères. Dans « La cuadra », on peut lire :

[78] Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, José Luis Cano (ed.), Madrid, Cátedra, 1992, p. 52.

[79] Gilbert AZAM, *L'œuvre de Juan Ramón Jiménez (Continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole)*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1980, p. 99.

[80] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 158.

[81] Eloy NAVARRO DOMÍNGUEZ, « Después de Darwin: Platero y el alma de los animales », *Cien años de Platero (1914-2014)*, Soledad González Ródenas y Eloy Navarro Domínguez (eds.), Huelva, uhu.es Publicaciones Biblioteca de estudios Juanramonianos, 2017, p. 219-252.

> *Diana, que está echada entre las patas de Platero, viene a mí, bailarina, y me pone sus manos en el pecho, anhelando lamerme la boca con su lengua rosa. Subida en lo más alto del pesebre, la cabra me mira curiosa, doblando la fina cabeza de un lado y de otro, con una femenina distinción*[82].

En quelques lignes, Juan Ramón évoque l'atmosphère qui s'avère être celle d'une crèche. Il y règne une grande tendresse qui provient, entre autres, de la position de la chienne, couchée entre les jambes de Platero, de l'attitude de la chèvre qui penche la tête tantôt à droite tantôt à gauche de façon féminine, de la Diana qui ne pense qu'à lécher le visage de son maître. Les animaux s'unissent grâce à cette tendresse. C'est elle qui soude cette communauté animale ; elle forge un lien très fort entre le poète et les animaux, c'est elle enfin qui fait que la caractéristique propre de chaque animal se communique aux autres. Aussi Platero a-t-il en lui un peu de chaque animal présent dans la maison du poète. Il possède les caractéristiques des animaux qui ont entouré Juan Ramón dans son enfance. L'attitude de Platero, la relation qui l'unit au poète, s'apparente, à plusieurs reprises, à celle d'un chien. C'est là une autre caractéristique de l'âne gris qui fait que son image est complexe car composite. D'ailleurs, Juan Ramón écrit à son propos dans le brouillon d'un prologue à une nouvelle édition de Platero :

> *En realidad, mi 'Platero' no es un solo burro sino varios, una síntesis de burros plateros. Yo tuve de muchacho y de joven varios. Todos eran plateros. La suma de todos mis recuerdos con ellos me dio el ente y el libro*[83].

On retrouve cette idée d'un âne qui serait un tout dans un chapitre écrit postérieurement et trouvé par Ricardo Gullón[84] intitulé « El mejor amigo ». Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer à la lecture du titre, le meilleur ami de l'homme n'est pas pour Juan Ramón, dans le cas d'espèce, un chien, mais bien Platero, un âne. On peut lire à ce propos :

[82] *Ibid.*, p. 124.

[83] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 90-91.

[84] Au sujet des recherches, des trouvailles et des corrections de Ricardo Gullón, nous renvoyons à Ricardo GULLÓN, « Platero, revivido », in « *El taller de los razonamientos* », in *Papeles de son armadans*, Tomo XVI. nº XLVI, Camilo José CELA (dir.), Madrid-Palma de Mallorca, 1958, p. 9-40.

> *Te prefiero [Platero] como a un niño. Porque tú, como tú, un niño, un perro también como Almirante mi caballo marismeño, me das la compañía y no me quitas la soledad (esto que también te digo tanto) y al revés, me consientes la soledad y no me dejas sin compañía.*[85]

Ce qui rassemble tous ces êtres auxquels Platero est comparé, c'est leur capacité d'offrir au poète la possibilité d'être tout à la fois seul et accompagné. Jamais ils ne perturbent ses rêveries, ni ses pensées. Le poète précise cette idée dans le même chapitre. On peut y lire : « […] *tú, en cambio, tan bueno como eres, nunca me interrumpes para nada, no necesitas interrumpirme, te sabes valer por ti mismo. Ni me dices tampoco que soy ridículo o egoísta, aunque lo pienses; te me callas serio o distraído* »[86].

L'âne est donc une sorte de force totalisatrice, une somme tout à la fois humaine, animal, naturelle. Il fonctionne comme catalyseur, en lui converge le monde et il permet au poète d'accéder à la beauté, à l'unité, en ce qu'il est aussi une image de lui-même, simplifiée, débarrassée de toutes les contingences sociales, un moi en quelque sorte qui aurait retrouvé une candeur, une fraîcheur qui viendraient s'ajouter au savoir du poète. Ceci explique que, si d'un côté, Juan Ramón insiste sur la « réalité » de cet âne, de l'autre, il attire notre attention sur le fait qu'il n'est pas un âne comme les autres. Tel est le cas dans « El eclipse », chapitre dans lequel il écrit : « *Platero parecía, allá en el corral, un burro menos verdadero, diferente y recortado; otro burro…* »[87]. Mais sont-ce les seules raisons qui expliquent le choix de l'âne ? On pourrait, pour compléter les lignes précédentes, reprendre les propos de Juan Ramón et dire que « *Para ir así es más compañero el burro que el caballo, aunque sea más hermético y más huido. Pero es más paciente y humilde* »[88]. C'est là, somme toute, une réflexion marquée du sceau de l'évidence ; toutefois, elle a le mérite d'attirer notre attention sur un point qu'il faudra prendre en compte le moment venu. Se promener avec un âne imprime à la promenade un rythme particulier, précisément celui de la promenade, de la rêverie, de la méditation, de la contemplation, de la réflexion. À l'issue de ces quelques lignes consacrées à l'âne, on voit, également, combien celui-ci est lié à la métamorphose ce qui, d'une certaine façon, le rapproche de l'homme. Il accompagne le poète comme le ferait un chien fidèle, attentif. Parfois, lorsque

[85] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 320.

[86] *Ibid.*, p. 321.

[87] *Ibid.*, p. 108.

[88] *Ibid.*, p. 91.

Juan Ramón le chevauche, ce qui est relativement rare, il permet au poète d'occuper un espace intermédiaire entre le ciel et la terre. Grâce à l'âne, le poète conserve un contact avec le sol, donc avec la matière, tout en s'en séparant un peu ; l'animal fonctionne comme une sorte de médiateur qui permet au poète d'acquérir une certaine distance dans l'analyse et l'observation, face aux choses et aux personnes sur lesquelles se pose son regard. Cette position lui donne une hauteur de vue qui autorise ce regard particulier, celui du poète. Un regard qui semble, aussi, se charger des qualités de l'âne que le poète, par leur reconnaissance, fait siennes. Les caractéristiques positives, l'humilité, la candeur, la spontanéité, l'intérêt pour les choses les plus simples, le courage face à l'adversité, le souci de venir en aide à qui en a besoin, le désir de partage, la bonté, la joie, l'allégresse, le lien avec le sacré, semblent passer par ce contact de l'âne avec le maître, ici avec poète. Entre autres grâce au *Don Quijote de la Mancha*, l'âne inscrit *Platero y yo* non seulement dans un espace géographique espagnol mais également dans un espace littéraire. Rosa Chacel a d'ailleurs évoqué le livre du poète andalou comme le *Don Quichotte* du XX^e^ siècle dans un article intitulé « La segunda primera novela »[89]. Le choix de l'âne est donc riche de sens et son image résonne pleinement chez le lecteur.

1.3. Le problème du référent : de Moguer à Platero y yo

On a beau chercher à travers l'œuvre des descriptions de Moguer, le lecteur constate que le village est toujours vu à travers le filtre du

[89] Rosa Chacel écrit : « *La idea de considerar Platero y yo como nuestra segunda primera novela, me ha rondado durante mucho tiempo: la he formulado vagamente mil veces entre otras cosas, en ensayos, en prólogos de nuevas ediciones de mis libros y en frecuentes conversaciones con mis amigos* ». Elle ajoute quelques lignes plus loin, en parlant d'une conférence qu'elle fit à Buenos Aires : « *empecé citando unas líneas de Ortega: "Un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política". Esto, que fue dicho hablando de Cervantes, podríamos decirlo ahora, hablando del mismo Ortega y de Juan Ramón porque estos dos maestros representaron la innovación radical, el esfuerzo depurador, el cambio de panorama* ». Rosa CHACEL, « La segunda primera novela », in GÓMEZ BEDATE, Pilar, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez: editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, p. 143. À ce propos, voir Daniel LECLER « Du visible à l'invisible dans *Platero y yo* et *Don Quichotte* », *Juan Ramón Jiménez Tiempo de creación (1913-1917)*, Belén Hernández Marzal et Daniel Lecler (dir.), *Publications numériques de l'ERIAC*, « Travaux et documents hispaniques », n° 8, 201, http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=159. Dans une autre optique, voir également José Antonio EXPÓSITO, « Sendas paralelas de *Platero* y *El Quijote* », *Cien años de Platero (1914-2014)*, Soledad González Ródenas y Eloy Navarro Domínguez eds., Huelva, uhu.es Publicaciones Biblioteca de estudios Juanramonianos, 2017, p. 311-327.

poétique et de la métamorphose qui est à la base de l'écriture juanramonienne. Le travail du critique en ce qui concerne la quête du référent extratextuel qui semble inspirer le livre, consiste à voyager de manière pendulaire entre le texte et la terre, entre la création et un vécu qui semble battre encore dans les ruelles et dans les champs que parcourent le « moi » et son âne. Néanmoins, il serait vain, ce n'est d'ailleurs pas notre propos, de chercher des notes *costumbristas*, des références géographiques, dans cet univers dans lequel le poète enfant et adolescent a évolué et qu'il a quitte en 1916, lorsqu'il part à New York afin d'y épouser Zenobia Camprubí[90].

Mais revenons à Moguer, ce village de la province de Huelva qui se trouve, comme l'indique le guide bleu, à 6 kilomètres au nord est de Palos et à 6 kilomètres au sud de San Juan del Puerto, ville de 7140 habitants en 1967 mais qui en comptait 7546 habitants en 1910[91]. Le village se situe donc :

> sur une colline parée d'une belle végétation de pins et d'eucalyptus, dominant la rive gauche du *tinto*. Son port était également très fréquenté au XVI[e] siècle pour les relations avec l'Amérique[92].

L'église de *Nuestra Señora de la Granada* du XVI[e] siècle, est-il indiqué, possède une tour Mudéjare qui ressemble à la *Giralda*. À l'intérieur, nous pouvons voir, parmi d'autres œuvres, une Adoration des mages attribuée à Murillo et un enfant Jésus à la manière d'Alonso Cano. Le couvent franciscain de *Nuestra Señora de la Esperanza* a été fondé en 1337 et reconstruit en 1482. Dans l'église, à droite, sur un retable baroque, on trouve une Sainte Famille attribuée à P. de Céspedes. Le couvent de Santa Clara, au nord de la ville, fondé en 1348, de style *gótico-mudéjar* est « le monument religieux le plus important de toute la province »[93]. Christophe Colomb y a prié dans l'église à trois nefs à son retour

[90] Pour ce qui est de la biographie du couple nous renvoyons à *Juan Ramón Jiménez. Álbum*, biografía por Javier BLASCO, iconografía por José Antonio EXPÓSITO, Calidoscopio juanramoniano por Andrés TRAPIELLO, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2009. Ils s'installeront, à leur retour, à Madrid pour en repartir et ne plus jamais revenir en Espagne le 20 août 1936. Le 26 août de la même année, Juan Ramón et Zenobia embarquent dans le port de Cherbourg, à bord de l'Aquitania, ils font cap vers New York laissant derrière un corps souffrant, celui de l'Espagne qui n'aura de cesse de les habiter.

[91] Ce chiffre est celui de l'*Instituto Nacional de Estadísticas Españolas.*

[92] *Les guides bleus. Espagne*, Paris, Hachette, 1967, p. 909-910.

[93] *Ibid.*, p. 910.

d'Amérique. Nous pouvons y contempler un remarquable diptyque de l'école siennoise, une immaculée attribuée à Martínez Montañés. Un musée Juan Ramón Jiménez a été installé dans sa maison. Pour finir, l'hôtel *Platero* dispose de dix-sept chambres, précise le guide, pour accueillir le visiteur curieux.

Le blanc éblouissant des murs andalous, est tout de suite passé au tamis de l'affect et de la mémoire dans « Habla el poeta », procédé similaire au travail effectué sur le référent dans *Platero y yo* :

> *Nací en Moguer —Andalucía— la noche de Navidad de 1881. Mi padre era castellano y tenía los ojos azules; mi madre es andaluza y tiene los ojos negros. —La blanca maravilla de mi pueblo guardó mi infancia en una casa vieja, de grandes salones y verdes patios. De estos dulces años recuerdo muy bien que jugaba muy poco y que era gran amigo de la soledad; las solemnidades, las visitas, las iglesias me daban miedo. Mi mayor placer era hacer campitos y pasearme en el jardín, por las tardes, cuando volvía de la escuela y cielo estaba rosa y lleno de aviones. —Los once años entraron, de luto, en el colegio que tienen los jesuitas en el Puerto de Santa María; fui tristón porque ya dejaba atrás algún sentimentalismo: la ventana por donde veía llover sobre el jardín, mi bosque, el sol poniente de mi calle. El colegio estaba sobre el mar y rodeado de grandes parques; cerca de mi dormitorio había una ventana que daba a la playa y por donde las noches de primavera, se veía el cielo profundo y dormido sobre el agua, y Cádiz, a lo lejos, con la luz triste de su faro*[94].

[94] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Y para recordar por qué he venido*, selección, e introducción de Francisco Javier BLASCO PASCUAL, Valencia, Pre-Textos, 1990, p. 175-176. Signalons ici que Juan Ramón se plaît, grâce à la fiction, à s'inventer ou plus exactement, à modifier sa date de naissance pour la faire coïncider, symboliquement, avec celle du Christ. Faut-il y voir comme certains l'ont fait une très haute vision de lui-même ? Nous pensons plutôt que Juan Ramón a choisi cette date, mu par un souhait de modestie et une volonté d'être l'homme parmi les hommes. Il est né, en réalité, le 23 décembre 1881 et non le 24. Ces deux sentiments coexistent probablement, l'habitent et le crucifient. Observons la similitude entre les univers d'enfance des deux grands poètes andalous, Antonio Machado et Juan Ramón. Voici le poème de Machado où il évoque l'espace de ses souvenirs d'enfance à Séville, lié en particulier au *patio* espace de recréation, de jeu, de repos, de rêveries dans « Retrato » : « *Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero; / mi juventud, veinte años en tierra de Castilla; / mi historia, algunos casos que recordar no quiero* » ; Observons la densité de l'image qui identifie l'enfance toute entière du poète avec le « *patio* » et le « *huerto* ». Antonio Machado, *Obras completas*, Heliodoro Carpintero (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1984, p. 743. Sur cette atmosphère de pluie monotone qui

Nous pouvons évaluer ici, à quel point l'espace de Moguer, est lié à son enfance. Il est pour lui l'espace sacré par excellence puisqu'il déclare y être né un 24 décembre. L'affect, l'émotion, les sentiments (il parlera plus bas de « *sentimentalismo* ») baignent les lignes « descriptives » de son village. Les possessifs convoquent les images du père et de la mère caractérisés, tous deux, par le regard et la couleur de leurs yeux. Couleurs bleue et noire qui s'inscrivent dans la géographie de l'Espagne, Castille et Andalousie, et plus précisément dans la blancheur des murs de Moguer. Les années d'enfance, la douceur de son souvenir sont immédiatement liées à un sentiment de solitude, de besoin de retrait, de peur, qui lui fait refuser tout acte social convenu. L'espace intérieur, « *grandes salones* » s'articule avec les espaces extérieurs « *verdes* patios », « *jardín* », « *bosque* », « *calles* », « *grandes parques* », et l'espace *onubense* de Moguer débouche sur *El Puerto de Santa María*, ville « scolaire » de son adolescence, sur la mer et sur *Cádiz*.

De la même manière, dans *Platero y yo*, Juan Ramón, ne cède à aucune tentation qui pourrait être perçue de près ou de loin, comme une description purement référentielle. Il faut lire le référent dans la constellation connotative que Juan Ramón lui consacre sans cesse. Si l'on trouve des détails, des références précises qui renvoient à l'espace Moguérien, on en citera quelques-uns, ceux-ci entrent en résonance, chez le lecteur, selon son vécu, ses origines, sa culture, les uns avec les autres ; ils échappent rapidement au seul système référentiel, au purement dénotatif, si tant est qu'il existe, et l'on passe très vite, à un autre niveau de signifiance, à un autre système de lecture, parfois intuitif. L'espace de Moguer est avant tout celui d'un quartier dans lequel se trouve une maison. Un des quartiers les plus animés, celui des pêcheurs, mais ici, point de *costumbrismo*. Nous savons qu'il y vécut avec ses parents jusqu'à l'âge de sept ans, au numéro 2 de la *calle de la Ribera*. L'un des chapitres de *Platero y yo* porte d'ailleurs ce titre[95]. Dans

vient frapper au carreau de l'ennui et de l'étude on pense bien sûr au poème d'Antonio Machado : « *Una tarde parda y fría / de invierno. Los colegiales / estudian. Monotonía / de la lluvia tras los cristales. // Es la clase. En un cartel / se representa a Caín / fugitivo, y muerto Abel, / junto a una mancha carmín. // Con timbre sonoro y hueco / truena el maestro, un anciano / mal vestido, enjuto y seco, / que lleva un libro en la mano. // Y todo un coro infantil / va cantando la lección: / mil veces ciento, cien mil; / mil veces mil, un millón. // Una tarde parda y fría / de invierno. Los colegiales / estudian. Monotonía / de la lluvia en los cristales.* », *ibid.*, p. 664-665.

[95] Il s'agit du chapitre CXVII. Comme le rappelle Jorge Urrutia dans son édition de l'œuvre, la famille demanda à un architecte sévillan de leur construire cette maison qu'elle vécut aux alentours de 1885. Cette maison se trouvait au numéro 2 de la *Calle de la Ribera* située dans le quartier des pêcheurs. Juan Ramón y vécut jusqu'à l'âge de 7 ans. Il déménagea, ensuite dans une maison située au 8 *Calle Nueva* qu'il habita jusqu'à ses vingt

le chapitre XCIII, intitulé « La escama »[96], le poète délimite le quartier des pêcheurs et, comme il l'écrit, c'est depuis celui-ci qu'il décide, dans ce chapitre, d'évoquer Moguer :

> *Desde la calle de la Aceña, Platero, Moguer es otro pueblo. Allí empieza el barrio de los marineros. La gente habla de otro modo, con términos marinos, con imágenes libres y vistosas. Visten mejor los hombres, tienen cadenas pesadas y fuman buenos cigarros y pipas largas. ¡Qué diferencia entre un hombre sobrio, seco y sencillo de la Carretería, por ejemplo, Raposo, y un hombre alegre, moreno y rubio, Picón, tú lo conoces, de la calle de la Ribera!*

Les références spatiales sont précises. Il y est fait référence à la *calle de la Aceña* qui marque l'entrée du quartier des pêcheurs. Allusion est faite, aussi, à *la calle de la Carretería*, autre rue de Moguer qui renvoie à un quartier qui, comme le rappelle Jorge Urrutia[97], est, à l'époque, majoritairement habité par des paysans. Le locuteur incarne ces deux quartiers que tout oppose en évoquant deux figures emblématiques l'une *Picón* du quartier des pêcheurs, l'autre *Raposo* de celui de la *Carretería.* L'un est sobre, sec et simple, l'autre, jovial, brun et basané. Deux visions de Moguer, deux personnages, deux paysages. La terre, le lieu dit l'homme « *Desde la calle de la Aceña, Platero, Moguer es otro pueblo* »[98]. Ici s'exprime l'harmonie si chère au poète. Dans le souvenir que le poète a des lieux, l'homme est en accord avec la terre où il vit. Ce qui apparemment pourrait être considéré comme descriptif, acquiert au moment même de sa diction un sens second en accord profond avec

---

ans. Le quartier des pêcheurs s'avéra trop bruyant. Graciela Palau de Nemes l'évoque ainsi : « *Como su padre era muy amigo del silencio, se disgustó con el alboroto del barrio azul, con las pendencias de los marineros y las malacrianzas de los chiquillos. Hasta el viento se batía en "la esquina de la casa de las pulmonías", como la llamará después el poeta, recordando el bullicioso lugar* » ; elle ajoute « *Los marineros de Moguer vivían en sitios con nombres de agua del mar: la calle de la Aceña, donde empezaba el barrio de los marineros; el callejón de la Sal, la calle del Corral, donde vivía Granadilla, la hija del sacristán de San Francisco, que siempre estaba contándoles cuentos a las criadas de la casa.* » Graciela PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez (la poesía desnuda)*, 2 t., t. 1, Madrid, Gredos, 1974, p. 24-25. Pour ce qui est de la biographie de Juan Ramón Jiménez et de Moguer, on consultera avec profit Juan Manuel MORENO ORTA, *Moguer y Juan Ramón Jiménez*, Exma. Diputación de Huelva, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Universidad Internacional de Andalucía, 2009.

[96] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 240.

[97] *Ibid.*, p. 240, note 507.

[98] *Ibid.*

la poétique, l'esthétique et l'éthique de son auteur. À travers ces deux hommes, on retrouve ici l'un des éléments qui structure l'œuvre et l'éloigne de l'image d'Épinal, de la simple carte postale à laquelle, en apparence seulement, le livre pourrait se réduire : le contraste voire l'opposition. Par ailleurs, la multiplication des références spatiales, des allusions à des figures de Moguer telles qu'on les trouve, entre autres, dans ce chapitre, plus que de simples allusions *costumbristas* uniquement destinées, comme on pourrait le penser, à créer un effet de réel, disent la quête d'une signification poétique du monde. Lisons la suite du chapitre :

> *Granadilla, la hija del sacristán de San Francisco, es de la calle del Coral. Cuando viene algún día a casa, deja la cocina vibrando de su viva charla gráfica. Las criadas, que son una de la Friseta, otra del Monturrio, otra de los Hornos, la oyen embobadas. Cuenta de Cádiz, de Tarifa y de la Isla; habla de tabaco de contrabando, de telas de Inglaterra, de medias de seda, de plata, de oro… Luego sale taconeando y contoneándose, ceñida su figulina ligera y rizada en el fino pañuelo negro de espuma…*
>
> *Las criadas se quedan comentando sus palabras de colores. Veo a Montemayor mirando una escama de pescado contra el sol, tapado el ojo izquierdo con la mano… Cuando le pregunto qué hace, me responde que es la Virgen del Carmen, que se ve, bajo el arco iris, con su manto abierto y bordado, en la escama; la Virgen del Carmen, la Patrona de los marineros; que es verdad, que se lo ha dicho Granadilla*[99]*…*

Les références à des noms de lieux ou de personnes se multiplient dans ce chapitre : « *Granadilla* », « *la calle del Coral* », « *la Friseta* », « *Monturrio* », « *los Hornos* », « *Cádiz* », « *Tarifa* », « *la Isla* », « *Inglaterra* », « *Montemayor* », « *la Virgen del Carmen* »[100]. Certes, ils ancrent la narration dans la réalité, ils ont un pouvoir référentiel fort pour le lecteur qui les connaît, mais ils parlent aussi à celui qui les ignore car, plus que d'autres peut-être, ils ont une épaisseur et tout à la fois une transparence. Le signifiant qui dit ces lieux ou ces personnes donne presque un accès direct au référent, et c'est précisément le peu de distance entre le signifiant et le référent auquel il se rattache qui crée le pouvoir du poétique de l'ensemble et fait que l'anecdote, à peine énoncée, est déjà transcendée. Si l'on excepte précisément la connaissance que l'on peut avoir des lieux ou des gens, il

[99] *Ibid.*

[100] *Ibid.*

n'est pas indifférent de s'appeler « *Granadilla* » pour l'une des servantes ou « *los Hornos* » pour l'une des rues évoquées par le poète. Le nom de la fille du sacristain, « *Granadilla* », évoque la personne, il en dessine les contours nous renvoyant tout à la fois à la couleur, au fruit, à la ville, à l'Histoire. La plasticité du nom de la servante se retrouve dans son attitude et dans sa manière de parler. « *Cuando viene algún día a casa, deja la cocina vibrando de su viva charla gráfica* »[101], écrit Juan Ramón insistant —tout se tient— sur sa capacité à matérialiser ce dont elle parle, sa capacité à investir la fonction créatrice du langage comme le fait Juan Ramón lui-même en entrecroisant une allitération en « i » et en « a », en mêlant la fricative bilabiale sonore [ß] à la fricative dentale sonore [δ] et à l'occlusive vélaire sonore [g] traduisant ce graphisme sonore. Elle parvient à faire vibrer l'air de l'espace qu'elle occupe, la cuisine, lorsqu'elle vient chez le poète et n'est pas sans évoquer le personnage principal de la *Zapatera prodigiosa* qui naîtra, quelques années plus tard, en 1930 exactement, dans la pièce de Federico García Lorca[102]. La théâtralité du chapitre, nous aurons l'occasion de revenir sur ce point, comme par exemple lorsqu'une autre servante, Montemayor, est en train de regarder une écaille de poisson « *contra el sol, tapando el ojo izquierdo con la mano…* »[103], souligne ce dépassement du pur référent, cette quête poétique, tout comme l'attitude des autres servantes qui l'écoutent « *embobadas* » ou encore lorsque Granadilla « *sale taconeando y contoneándose, ceñida su figulina ligera y rizada en el fino pañuelo negro de espuma…* »[104]. De fait, de façon synthétique, l'auteur se réfère, dans ce chapitre, comme dans d'autres, aux ressources de Moguer, à la pêche, indirectement à l'agriculture, à la contrebande, au commerce maritime aussi, lorsque Granadilla « *habla de tabaco de*

[101] *Ibid.*

[102] *Cf.* « *En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo, y no extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando esta se hace realidad visible* » ; F. G. Lorca, *La zapatera prodigiosa*, in *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.) con un prólogo de Vicente Aleixandre, 2. t., t. 2, Madrid, Aguilar, 1990, p. 308. Certes, ces deux femmes sont différentes mais toutes deux ont une énergie, une vitalité, un rythme en commun. Si la savetière, compte tenu de sa condition, exprime cette énergie par la violence, la servante, elle, l'exprime dans la joie de vivre, de parler, de raconter. Elles n'appartiennent pas à la même époque, celle de F.G. Lorca a pris de plein fouet la crise que va vivre l'Andalousie quelques années plus tard, ces années qui verront la ruine de la famille Jiménez. À ce propos, se reporter à Graciela PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez (la poesía desnuda)*, 2 t., t. 2 ch. XII, *op. cit.*, p. 346-348. Toutes deux cependant « matérialisent l'air » sur leur passage et par leurs paroles.

[103] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 240.

[104] *Id.*

contrabando, de telas de Inglaterra, de medias de seda, de plata, de oro… » mais le référent est immédiatement transcendé, le fichu noir de la servante se métamorphose en écume et dans l'écaille d'un poisson, Montemayor voit la Vierge du Carmen, patronne des marins, vêtue de son manteau brodé, ouvert, protecteur, prêt à accueillir les marins égarés et à soulager les angoisses de leur femme : « *Cuando le pregunto qué hace, me responde que es la Virgen del Carmen, que se ve, bajo el arco iris, con su manto abierto y bordado, en la escama; la Virgen del Carmen, la Patrona de los marineros* »[105]. On retrouve, ici, ce processus qui caractérise l'écriture de Juan Ramón et qui contribue à ce que le référent acquière un sens second, connoté, qui s'appuie sur le référent tout en le transcendant. Dans la dernière image du chapitre, s'unissent l'infiniment petit et l'infiniment grand et c'est grâce à l'infiniment petit que Montemayor déclare voir la Vierge et, en retour, la Vierge magnifie « l'immensément petit » par sa présence. Un mécanisme similaire qui mêle la couleur, la métamorphose et, indirectement, le reflet, se retrouve dans le chapitre CC du *Diario de un poeta recién casado (1916)*[106]. Du miroitement singulier de l'écaille naissent les couleurs liées aux « *palabras de colores* » de la servante, lesquelles convoquent celles du manteau de la Vierge de Carmen qui entretient un lien profond avec les pêcheurs puisqu'elle en est la patronne. La construction vertigineuse du poète s'achève par des points de suspension qui, tout à la fois, disent son scepticisme et son trouble ; l'anecdote est ici transcendée par l'écriture.

Juan Ramón transcende également le référent, le réduisant à un élément de la fiction poétique, par l'usage qu'il fait des couleurs[107].

[105] *Id.*

[106] « *En el botón de oro de mi puño, Cádiz, un poquito más pequeña que es, se refleja toda, tacita de oro, ahora. Está, en mi orito redondo, como en su mundo, con su torre de Tavira, con su mar y su cielo completos por el círculo. Todos sus colorines, esos verdes de sulfato de cobre con cal, esos rosas de geranio, esos azules marinos, esos blancos translúcidos, al recogerse en lo diminuto, parecen facetillas de una breve ciudad de diamante enquistada por mano fililí en mi botón, que el oro del metal magnifica como en una caída de tarde espiritual, nítida y gloriosa.*

—Ahora yo hago la noche con mi manga. Cádiz no existe.— », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Michael P. Predmore (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, p. 263. Dans ce texte, on retrouve la présence forte du référent, l'importance du reflet, de la métamorphose de l'image qui s'enrichit et se hisse au niveau de l'universel, la richesse et la nuance des couleurs qui rendent la vision presque abstraite, le dialogue de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, la transcription sonore et typographique de cette quête poétique. Nous citerons pour seul exemple ce que nous pourrions appeler ce reflet sonore lorsque le poète écrit à propos de Cádiz : « *se refleja toda, tacita de oro, ahora.* », reflet sonore qui naît de l'allitération de l'occlusive dentale sourde [t] et sonore [d], de l'assonance alternée en [o] et en [a].

[107] *Cf.* Daniel LECLER, « L'Andalousie : les couleurs de l'universel », in *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales » de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, 2003, p. 19. La question des couleurs sera étudiée de manière approfondie dans le chapitre III intitulé « Poétique de

Celles-ci, on le sait, comme d'ailleurs dans toute l'œuvre, sont extrêmement présentes dans *Platero y yo*. Elles y jouent un rôle de premier ordre. Les termes génériques au singulier ou au pluriel, les substantifs au masculin ou au féminin, les verbes qui renvoient aux couleurs sont nombreux. Ainsi trouve-t-on bien évidemment le mot « *color* » mais aussi « *colorines* », « *colorado/a* », « *incoloro* », « *sin color* »[108], « *colorido/a* », « *descolorida* », ainsi que le verbe « *colorear* ». Pour expliquer le goût du poète pour la couleur et la lumière dans ses œuvres et la minutie de son travail chromatique, on se réfère à son intérêt pour la peinture ainsi qu'aux études de peinture qu'il avait entreprises en 1896[109]. C'est un peu déplacer le problème et éviter de lire le texte.

S'il est indéniable que la plupart des chercheurs se sont intéressés de près ou de loin, parfois plutôt de loin que de près, aux couleurs chez Juan Ramón, ce fut souvent pour interroger sa conception de la peinture et tenter d'établir des correspondances entre son écriture, ses goûts picturaux et les principaux artistes de l'époque qui auraient été susceptibles de l'influencer. Sur ce point quelques études éclairantes ont été réalisées[110]. Toutefois, à notre connaissance, peu se sont inté-

---

la couleur et de la lumière ». Toutefois, il est important, ici, d'explorer le rôle des couleurs dans la réflexion sur le référent.

[108] Il est intéressant de constater que dans *Platero y yo* la non couleur joue un rôle important et que le sens qui s'y rattache est multiple. Elle est souvent perçue comme une somme de toutes les autres, comme la pureté extrême de la couleur. Il ne s'agit pas du blanc ou plutôt d'un blanc, comme il le dit dans le petit texte « Cádiz », reproduit ci-dessus, d'un blanc translucide. Autrement dit, d'un blanc qui par sa qualité, par sa pureté en vient à devenir pure lumière. Il s'agit d'une sorte de matière pure, presque invisible. En parlant de son chien Lord, le poète écrit : « *Era blanco, casi incoloro de tanta luz, pleno como un muslo de dama, redondo e impetuoso como el agua en la boca de un caño. Aquí y allá, mariposas posadas, unos toques negros. Sus ojos brillantes eran dos breves inmensidades de sentimientos de nobleza. Tenía vena de loco*. ». On voit que le regard porté par le poète n'est en rien descriptif, il est empreint de sentiments qui font de son chien le parangon de la vie et de la noblesse. La non couleur peut également évoquer la dilution de l'être et sa perte et non la fusion et l'harmonie avec le tout. C'est à notre avis le cas dans « El verano » où l'on peut lire : « *Al abrir los ojos, después de un inmenso sueño instantáneo, el paisaje de arena se me torna en blanco, frío en su ardor, espectral*. » Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, respectivement chapitre LI, p. 183 et LXV, p. 203.

[109] Juan Ramón Jiménez a étudié la peinture avec Salvador Clemente à Séville. Il n'avait guère d'admiration pour lui mais ils partageaient tous deux, ce qui les rapprocha, une passion pour le poète sévillan Gustavo Adolfo Bécquer. Sur ce point on renverra à Graciela PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, t. 1, p. 72.

[110] On renverra, en particulier à Ángel CRESPO (1926-1995), *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1999. À propos de Juan Ramón et de la peinture, on pourra lire María del PILAR PALOMO, « *Paisajes pictóricos en la prosa juanramoniana* », in Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.), *Juan Ramón Jiménez poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991, p. 15-40.

ressés véritablement à l'utilisation qui est faite des couleurs dans les textes, dans les œuvres de Juan Ramón, à leur mode de fonctionnement, aux mécanismes qui président à leur apparition, aux relations qu'elles entretiennent, aux sens qu'elles véhiculent, aux rapports que le poète établit entre les couleurs et les sonorités, à la matière phonique même des signifiants qui disent leur existence et à l'agencement de cette matière sonore au sein du texte. Il ne s'agit pas ici de traiter en profondeur toutes ces pistes qui pourraient faire l'objet, à elles seules, d'un ouvrage, mais plutôt peut-être d'en dessiner les contours.

Il suffit de relire le chapitre intitulé « ¡Ángelus! », si l'on en doutait, pour voir le jeu vertigineux auquel se livre le poète avec les couleurs. Nous reproduisons ci-dessous ce chapitre dans son intégralité car il nous semble significatif :

> *Mira, Platero, qué de rosas caen por todas partes: rosas azules, rosas, blancas, sin color… Diríase que el cielo se deshace en rosas. Mira cómo se me llenan de rosas la frente, los hombros, las manos… ¿Qué haré yo con tantas rosas?*
>
> *¿Sabes tú, quizás, de dónde es esta blanda flora, que yo o no sé de dónde es, que enternece, cada día, el paisaje y lo deja dulcemente rosado, blanco y celeste —más rosas, más rosas—, como un cuadro de Fra Angélico, el que pintaba la gloria de rodillas?*
>
> *De las siete galerías del Paraíso se creyera que tiran rosas a la tierra. Cual en una nevada tibia y vagamente colorida, se quedan las rosas en la torre, en el tejado, en los árboles. Mira: todo lo fuerte se hace, con su adorno, delicado. Más rosas, más rosas, más rosas…*
>
> *Parece, Platero, mientras suena el Ángelus, que esta vida nuestra pierde su fuerza cotidiana, y que otra fuerza de adentro, más altiva, más constante y más pura, hace que todo, como en surtidores de gracia, suba a las estrellas, que se encienden ya entre las rosas… Más rosas… Tus ojos, que tú no ves, Platero, y que alzas mansamente al cielo, son dos bellas rosas*[111].

Nous sommes loin ici de l'évocation de l'angélus de Rimbaud lorsqu'il écrit « Mes faims, c'est les bouts d'air noir ; / L'azur sonneur ; / —c'est l'estomac qui me tire. / C'est le malheur »[112], mais nous ne sommes pas non plus dans ce qu'il nomme la « vieillerie poétique »

[111] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 118-119.

[112] Arthur RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Préface de René Char, Louis Forestier (ed.), Paris, Poésie Gallimard, 1984, respectivement « Fête de la faim » p. 114 et « L'alchimie du verbe » p. 141.

à laquelle il fait allusion dans « L'alchimie du verbe » et à laquelle beaucoup de détracteurs[113] auraient bien voulu réduire Juan Ramón Jiménez. Certes, le thème de l'Angélus est récurrent en Europe aussi bien dans la poésie que dans la peinture mais, tout comme Francis Jammes lorsqu'il écrit *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1898)[114], Juan Ramón ne renonce pas pour autant à ce thème qu'il traite de façon novatrice.

Même si Juan Ramón dit ne pas avoir la foi, rappelons que l'Angélus est une prière[115] dédiée à l'incarnation du Christ dans la Vierge Marie,

[113] Même si Juan Ramón a toujours été considéré comme l'un des poètes majeurs du XX^e^ siècle, ses détracteurs ont été nombreux mus par la jalousie ou simplement par le désir de s'affirmer en s'opposant. Nous pourrions évoquer par exemple le poème plus ou moins heureux qu'Ángel González consacre à Juan Ramón intitulé « JRJ » où le poète est qualifié, entre autres, de « *laborioso mecánico* », Ángel GONZÁLEZ (1925-2008), *Prosemas o menos (1985)*, in *Palabra sobre palabra (1968)*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 395. Il est révélateur par ailleurs de rappeler qu'Ángel González lui a consacré un ouvrage intéressant : Ángel GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1981. L'on pourrait également rapporter certains propos acerbes de Salvador Dalí ou encore de Luis Buñuel qui, probablement, tuent symboliquement Platero dans les premières scènes de son court métrage *Un perro andaluz.* Par pure provocation, dans une lettre de 1928 : « Sr. Dn. Juan Ramón Jiménez, Madrid. Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria. Especialmente: ¡¡MERDE!! para su *Platero y yo*, para su fácil y malintencionado *Platero y yo*, el burro *menos* burro, el burro más *odioso* con que nos hemos tropezado. Y para V., para su funesta actuación, también: ¡¡¡¡MIERDA!!!! Sinceramente LUIS BUÑUEL SALVADOR DALÍ, Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona: Planeta, 1988, p. 189.

[114] Comme le démontre Soledad González Ródenas, lorsqu'il écrivit *Platero y yo* Juan Ramón connaissait Francis Jammes qu'il avait lu avec Verlaine, Laforgue, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Amiel et Corbière lors de son séjour dans la Maison de Santé du Castel d'Andorte, 342 Avenue de la Libération, près de Bordeaux à Le Bouscat, dirigé, comme le rappelle Graciela Palau de Nemes par le docteur Pierre Charon. Il trouvera les œuvres de ces poètes dans la bibliothèque du docteur Lalanne dans la famille duquel il vivait. Juan Ramón possédait d'ailleurs, comme l'indique Soledad González Ródenas, un exemplaire de *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* qui était avec *Le Deuil des primevères* les deux œuvres les plus connues de F. Jammes. On lit en exergue de la première : « Mon Dieu, vous m'avez appelé parmi les hommes. Me voici. Je souffre et j'aime. J'ai parlé avec la voix que vous m'avez donnée. J'ai écrit avec les mots que vous avez enseignés à ma mère et à mon père qui me les ont transmis. Je passe sur la route comme un âne chargé dont rient les enfants et qui baisse la tête. Je m'en irai où vous voudrez, quand vous voudrez. L'Angélus sonne. » Francis JAMMES, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir (1898)*, Paris, Poésie Gallimard, 1971, p. 19. Pour ce qui est des lectures et de la bibliothèque le précieux travail de Soledad GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2005, p. 104-136.

[115] Cette prière se réalise trois fois dans la journée, à sept heures, à midi, et à dix-neuf heures.

autrement dit, du divin dans l'humain. On comprend que ce thème n'est pas indifférent au poète. Trouver le sacré, le dieu qu'il était et qui était en lui, n'est-ce pas la tâche qu'il s'était assigné tout au long de sa vie et de son œuvre[116] ? Ce dixième chapitre semble rendre compte de cette quête du sacré assumée par le locuteur poétique, une quête qui, ici, est sous-tendue par les couleurs et qui se matérialise, dans un double mouvement horizontal qui ouvre et clôt le passage. Le chapitre s'ouvre, en effet, sur un mouvement descendant que la voix exprime par une exclamation jubilatoire et néanmoins pleine de retenue : « *Mira, Platero, qué de rosas caen por todas partes* ». Cette exclamation dit la jouissance du poète face à la beauté du monde qui s'exprime par les couleurs du soir qui tombe. Il se referme sur un autre mouvement horizontal, ascendant celui-là, « *Tus ojos, que tú no ves, Platero, y que alzas mansamente al cielo* ». Entre ces deux mouvements et grâce à l'usage qui est fait de la couleur, le paysage et les personnages sortent d'une apparente quotidienneté pour toucher au sublime. La couleur semble, ici, contribuer à sacraliser la scène. L'anecdote, le topique du soir qui tombe, acquiert une force particulière grâce à laquelle les personnages et les éléments du paysage semblent unis, réunis, par des fils invisibles qui font qu'ils entrent en harmonie. Ces fils ne sont autres que les couleurs qui sont liées à un mystère « *de dónde es esta blanda flora, que yo no sé de dónde es* » et qui s'inscrivent dans un mouvement et dans une durée, celle des verbes au présent de l'indicatif. Les couleurs sont ici comme la manifestation de ce que Juan Ramón nommera, ailleurs, *La realidad invisible*[117]. Nul romantisme comme l'on pourrait être tenté de le voir. Se poser la question de l'origine de la douceur de cette flore visible et immatérielle ce n'est pas verser dans une religiosité à laquelle le titre semble faussement nous inviter, ce serait adopter un regard d'une coupable facilité, c'est en fait s'interroger sur l'origine même et donc sur la nature de la beauté, seule question véritablement importante pour le locuteur[118].

[116] Ainsi lit-on dès 1941 « *"Los dioses no tuvieron más sustancia que la tengo yo." Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo pervivir.* » Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio (1941-1942-1954)*, *op. cit.*, p. 1270. Il écrira quelques années plus tard, montrant ainsi combien cette idée informe son œuvre « *Dios del venir, te siento entre mis manos, / aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa / de amor, lo mismo / que un fuego con su aire.* » Juan Ramón JIMÉNEZ, « *Transparencia, dios, la transparencia* », *Dios deseado y deseante (Animal de fondo) (1948-1949 / 1953)*, in *Lírica de una Atlántida (En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante, De ríos que se van (1936-1954)*, Alfonso Alegre HEITZMANN, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 265.

[117] Juan Ramón Jiménez, *La realidad invisible*, Diego Martínez Torrón (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.

[118] En ce qui concerne les rapports entre Dieu et la beauté Juan Ramón écrit : « *Hay algo*

Dans ce chapitre, à travers la diction du poète, qu'apprenons-nous de la beauté ? Ce que son écriture nous en dit c'est qu'elle s'exprime comme une évidence à travers une extrême économie de moyens : « *Lo bello es lo justo* » écrit-il et il ajoute « *No hay verdad mayor, más permanente que la belleza desnuda* »[119]. Dans « ¡Ángelus! », le poète utilise bien peu de mots, le lexique employé est simple et renvoie à la douceur « *enternecer* », « *dulcemente* », « *nevada tibia* », « *delicado* », « *mansamente* ». Les couleurs évoquées sont, elles aussi, contrairement au sentiment que pourrait avoir le lecteur, extrêmement peu nombreuses puisqu'elles sont au nombre de deux (ou trois si l'on considère que ce qui est « *sin color* » est une catégorie de couleur) : le bleu et le rose, le blanc n'étant pas, à proprement parler, une couleur. Le blanc est cependant intéressant car il est la somme, la fusion de toutes les autres, la manifestation de l'un en quelque sorte. D'où vient alors ce sentiment de richesse chromatique ? Probablement des nuances que le lecteur lui-même imagine à la lecture de ce passage fortement charpenté par des anaphores qui, à la fois, créent un rythme presque litanique et multiplient, illusoirement, la gamme chromatique.

Au-delà de la simple anecdote somme toute banale d'un superbe coucher de soleil d'Andalousie[120], il s'agit bien, dans ce chapitre, d'une sorte de communion entre les protagonistes et le monde qu'ils habitent. Une communion rendue possible par l'usage que le locuteur fait des couleurs qui, très vite, transcendent l'anecdote et sacralisent la scène. L'Angélus rythme la journée du village, il rythme, à Moguer, la journée des paysans. Le poète saisit cet instant et en fait autre chose. Nous

---

que no es Dios, pero que es como será dios para un creyente, me figuro, y que llamo, por decir algo, la Belleza inefable, que me atrae, me embelesa, me absorbe, me limita y me liberta de todo lo que es inferior a ello dentro de la belleza: mujer, naturaleza, trabajo, vida y muerte.

En la naturaleza, la mujer, el trabajo (una luz o una sombra, una mirada o un jesto), una aproximación escrita me compensan de no encontrar ese algo y me ayudan a aspirar a él, me consuelan del fracaso de todo lo otro y me obliga a seguir viviendo.

Este es el secreto de mi vivir y mi morir: mi inquietud, mi sucesión, mi expresión mejor… y del ataque de los "reales". » Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, *op. cit.*, aph. 3634, p. 636.

[119] *Ibid.*, p. 324, respectivement aph. 1985 et aph. 1983.

[120] J'invite le lecteur à comparer le travail poétique sur les couleurs de Juan Ramón avec la fin de la première églogue : « *Nunca pusiera fin al triste lloro / los pastores, ni fueran acabadas / las canciones, que sólo el monte oía / si mirando las nubes coloradas, / al tramontar del sol bordadas de oro, / no viera que era ya pasado el día. / La sombra se veía / venir corriendo apriesa / ya por la falda espesa / del altísimo monte, y recordando / ambos como de sueño, y acabando / el fugitivo sol, de luz escaso / su ganado llevando, / se fueron recogiendo paso a paso* ». Observons la coloration rouge du ciel au crépuscule qui contraste avec l'or des derniers rayons de soleil. La mélancolie garcilasienne de cette dernière stance est à l'opposé de la métamorphose jubilatoire de Juan Ramón où la joie, liée au chromatisme du soir, éclate. Garcilaso de la VEGA, *Poesía castellana completa*, Consuelo Burell (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 49.

sommes donc à la fois dans une réalité reconnaissable par tous et dans une métamorphose poétique[121]. Ce sont la perfection et la beauté qui sont atteintes ici par le locuteur, d'où l'image récurrente de la rose comme symbole de beauté et de mystère[122]. D'où, également, cette « *Nevada tibia* », image d'une rosée revisitée qui cumule à la fois la blancheur et la transparence, la fraîcheur et la chaleur, d'où également l'allusion à Fra Angélico peignant la gloire à genoux, mais aussi à ces « *surtidores de gracia* » dont il est question à la fin du chapitre et à ces « *siete galerías del Paraíso* » qui ne sont pas sans évoquer les « *siete moradas* » de Sainte-Thérése[123]. D'où pour finir les neuf occurrences de l'adverbe « *más* » qui dit tout à la fois le désir du locuteur et l'absolu du moment. Le poète ne s'exclamera-t-il pas dans *Espacio* : « *¡Sí, todo, todo ha sido más y todo será más!* »[124] ?

Une autre couleur ancre la vie du poète et de l'âne dans la réalité et renvoie le lecteur au topique du village andalou éblouissant : le blanc. Nous avons tous à l'esprit cette carte postale du petit village andalou, juché sur une colline, éclatant de blancheur sous un soleil écrasant. On trouve cette image apparemment typique dans *Platero y yo*, par exemple dès le début du chapitre intitulé « Corpus » :

> *Entrando por la calle de la Fuente, de su vuelta del huerto, las campanas, que ya habíamos oído tres veces desde los Arroyos, conmueven, con su pregonera coronación de bronce, el blanco pueblo. Si repique voltea y voltea entre el chispeante y estruendoso subir de los cohetes, negros en el día, y la chillona metalería de la música*[125].

[121] C'est de ce hiatus que naît la difficulté interprétative de l'œuvre, c'est aussi de ce hiatus que sont nées les lectures parfois contradictoires et trop souvent réductrices.

[122] *Cf.* « Mémoire et conscience. La rose » in Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales » de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 524. Ajoutons simplement ici que la couleur perçue par le locuteur, ou plus exactement les deux couleurs, se métamorphosent en une multiplicité de roses qui, tout à la fois, multiplie les couleurs, les nuances, tout en les rassemblant au sein d'un seul mot « *rosas* » qui permet un travail extrêmement large sur la connotation. Par ce biais, le poète donne une forme, une texture, un volume et le *continuum* chromatique se singularise en une multitude délirante et heureuse d'unités. De ce fait, la vue, connecte avec le toucher et avec l'odorat. Il tente de traduire ce qu'il voit en enrichissant la vision grâce à l'écriture.

[123] SANTA TERESA DE JESÚS, *Moradas del castillo interior*, in *Obras completas*, Efrén de la Madre de Dios, O. C. D. y Otger Steggink, O. CARM. (ed.), Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1997, p. 469-582.

[124] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio (1941-1942-1954)*, in *Obra completa*, t. 2, *op. cit.*, p. 1273.

[125] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 190.

Il est bel et bien question du « *blanco pueblo* » mais contrairement à l'image d'Épinal, celle que nous offre le poète n'est ni statique, ni purement esthétisante. Le chapitre s'ouvre sur un verbe au participe présent « *entrando* » qui, déjà, annonce la procession qui apparaît quelques lignes plus loin et que les deux protagonistes qui entrent dans Moguer vont apercevoir. Au mouvement du poète et de son âne correspond celui de la procession de la Fête Dieu ; à ces deux mouvements s'ajoute un son, celui des cloches qui sonnent à tout rompre comme le souligne la répétition du verbe *voltear* au présent de l'indicatif, puis un autre, celui des fusées, puis un autre encore, celui de la fanfare du village, « la música de Modesto ». Par l'énumération des personnages sacrés, « *San Roque* », « *San Telmo* », « *San Isidoro* », « *Santa Ana* », « *la Virgen niña* », « *San José* », le poète dit l'avancée de la procession pour en montrer l'étendue. Dans ce sens il ajoute « *y más santos* », à l'image de ce qu'il avait fait dans le chapitre « Ángelus » lorsqu'il parlait des roses. La force de la scène s'accroît lorsque le poète fait en sorte que la beauté de la scène, magnifiée par le coucher du soleil, vienne se refléter dans la multitude des miroirs de la croix :

> *Por las últimas casas, en la vuelta del Porche, aparece, tarda, la Cruz de los espejos, que, entre los destellos del poniente, recoge ya la luz de los cirios rojos que lo gotean todo de rosa*[126].

Dans cette multitude de miroirs vient se refléter un autre coucher de soleil, symbolique celui-là, celui des cierges rouges qui versent en mourant leur cire qui rosit, image qui rappelle, comme en écho, le sang versé par le Christ pour racheter les hommes. Cette simple image, on le voit, annule l'autre image, banale, du village blanc du début. Au-delà même de la religion à laquelle il est fait référence, elle dit l'unité et le multiple, la beauté et la grandeur de la scène. Une beauté qui permet, pour qui la perçoit, croyant ou non, là n'est pas la question, de communier avec elle, de faire un avec elle à l'image de Platero dont le braiment se divinise :

> *Platero, en aquel hueco de silencio, rebuzna. Y su mansedumbre se asocia, con la campana, con el cohete, con el latín y con la música de Modesto, que tornan al punto, al claro misterio del día; y el rebuzno se le endulza, altivo, y, rastrero se le diviniza*[127].

[126] *Id.*

[127] *Ibid.*, p. 191.

Dans ce chapitre, une fois de plus, Juan Ramón Jiménez dépasse la « représentation calque », l'anecdote de la procession célébrée[128] chaque année, soixante jours après Pâques, certes grâce à une atmosphère, mais surtout grâce à une image, celle du Christ aux miroirs qui, baigné par les feux du couchant, reçoit l'éclat des cierges rouges qui pleurent rose. Par le biais de cette image, le poète concrétise la beauté et la communion qu'elle peut susciter et l'on ne peut qu'être d'accord avec Amado Alonso lorsqu'il écrit : « Solamente quien a fuerza de concretar llega a lo universal es gran poeta »[129].

Le topique du village blanc réapparaît au chapitre CXXIV intitulé « El vino » dans lequel le locuteur évoque la place et l'importance du vin pour le village de Moguer :

> *Todo el pueblo huele entonces a vino, más o menos generoso, y suena a cristal. Es como si el sol se donara en líquida hermosura y por cuatro cuartos, por el gusto de encerrarse en el recinto transparente del pueblo blanco, y de alegrar su sangre buena*[130].

Dans ce passage, plusieurs images topiques se superposent, celle du village blanc, celle tout aussi convenue du vin égayant le sang de ses habitants, rappelant que l'économie du village repose entre autres sur sa production, celle du vin tel un soleil liquide et généreux. Notons toutefois que le sang n'est pas ici à proprement parler le sang des habitants mais plutôt le sang du village lui-même, faisant ainsi de Moguer une entité. Nous avons montré précédemment comment les images fonctionnaient en « résonance » pour reprendre les propos de Gaston Bachelard et c'est ce qui se produit, nous semble-t-il ici. Étant perçu comme le sang du village le sang des habitants contribue à ramener le

[128] On note un procédé similaire dans le chapitre VIII intitulé « Judas » en particulier dans le dernier paragraphe que nous reproduisons ici : « … *Sólo que Judas, hoy, Platero, es el diputado, o la maestra, o el forense, o el recaudador, o el alcalde, o la comadrona; y cada hombre descarga su escopeta cobarde, hecho niño esta mañana del Sábado Santo, contra el que tiene su odio, en una superposición de vagos y absurdos simulacros primaverales* ». Une lucide distance ironique transparaît dans ces lignes où l'accumulation folklorique de types populaires, pas du tout ornementale, est plongée dans une impitoyable vision interprétative. Ici, deux « réalités » se superposent. La fête du village est perçue à travers la référence biblique qui est faite à Judas. La fête devient alors symbolique et poétique, sous la plume iconoclaste de Juan Ramón. Le poète fuit la simple image plate d'une fête populaire qui pourrait presque tendre vers le folklore pour suggérer au lecteur, avec beaucoup de distance, que la trahison appartient au quotidien de l'être humain. Dans les pages qui suivent nous aurons l'occasion de reparler des personnages et des notables du village.

[129] Amado ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986, p. 116.

[130] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 280.

multiple à l'un, et ce faisant, en rapportant ce sang à une seule entité l'image n'est pas sans évoquer indirectement, surtout dans le contexte dont il est question, le sang du Christ. La bonté serait alors une sorte de pivot qui établirait comme une passerelle invisible entre les habitants, le village, le vin, le sang du Christ. L'image topique du village blanc se trouve elle aussi affectée, le village se présentant comme « *el recinto transparente del pueblo blanco* » dans lequel serait enfermé, comme un trésor, ce vin, sang du Christ, ce qui serait dit, naturellement, de manière indirecte. Ici, le village blanc devenu carafe se présente comme transparent. Ce n'est pas la seule fois dans l'œuvre que le blanc est associé à une idée de « transparence ». On trouve cette image, par exemple, lorsque le locuteur évoque, avec nostalgie, son chien Lord, mort au moment où il parle : « *Era blanco, casi incoloro de tanta luz, pleno como un muslo de dama, redondo e impetuoso como el agua en la boca de un caño* »[131]. Ici, sous la lumière de l'Andalousie, la blancheur est tellement forte qu'elle en devient transparente. Le locuteur évoque la blancheur de façon subtile, une blancheur qui, en Andalousie, on le sait, peut aller jusqu'à blesser le regard par sa violence, en la revisitant et en lui adjoignant le qualificatif « *incoloro* ». C'est un procédé qu'il réutilisera, nous en avons vu un exemple lorsqu'il évoque Cadix et qu'il parle de « *esos blancos translúcidos* »[132].

L'ancrage de l'œuvre dans la réalité de son auteur est due également à la présence des personnages qui peuplent *Platero y yo* et que Juan Ramón côtoyait lorsqu'il vivait à Moguer. Les choix auxquels le poète s'est livré pourraient, très vite, porter le lecteur à voir en ces personnages, souvent fortement typifiés, des figures emblématiques, représentatives de tel ou tel groupe, de tel ou tel métier, des personnages qui tireraient vers le *costumbrismo.* De fait, bon nombre de groupes et de métiers, paraissent être évoqués ou représentés, les notables du village —le maire « *don Frasco Vélez* »[133], le médecin de l'hôpital « *Don Luis* »[134], le vétérinaire « *Darbón* »[135], le chef de la fanfare « *Modesto* »[136], les boulangers[137], le confiseur « *don José* »[138]—, mais aussi bon nombre

[131] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 183.

[132] Nous renvoyons à notre note 106, page 51.

[133] *Cf.* Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. LXIV, p. 202.

[134] *Cf. Ibid.*, ch. XXXVI, p. 159.

[135] *Cf. Ibid.*, ch. XLI, p. 168, mais aussi ch. CXVIII, p. 271, ch. XV, p. 126.

[136] *Cf. Ibid.*, ch. LVI, p. 191., ch. LVIII, p. 193, ch. CXXVII, p. 292.

[137] *Cf. Ibid.*, ch. XXXVIII, p. 163-164, ch. LVI, p. 190.

[138] *Cf. Ibid.*, ch. XVI, p. 128.

de petits métiers autour desquels, probablement, s'organisait la vie du village —le peintre, le tonnelier, le musicien qui joue seul dans un grenier, le rempailleur[139]— et enfin les paysans et les pêcheurs, évoqués, entre autres, lors de la procession du *Corpus*[140]. Le nombre même des personnages évoqués dans *Platero y yo* donne la sensation, à qui le lit, que tout un village est dans l'œuvre, les enfants, bien sûr, étant présents, et parmi eux, ceux qui souffrent et sont malades[141].

[139] *Cf. Ibid.*, ch. XXI, p. 137.

[140] *Cf. Ibid.*, ch. LVI, p. 190.

[141] Nous pensons entre autres à « El niño tonto » ch. XVII, p. 129, les « *Los chiquillos gitanos* » ch. VII, p. 113, « Anilla la Manteca » ch. XVIII, p. 131, « *unos muchachos traidores* » ch. XXXII, p. 154, « *una niña rota y sucia* », ch. XXXVII p. 161, « *los niños pobres* » ch. XXXVIII, p. 164, « *mi niña, mi pobrecita niña…* », ch. XLI, p. 169, « *ese niño tiene en su mano mi alma* » ch. XLII, p. 170, « *La chiquilla del carbonero, bonita y sucia* » ch. XLIV, p. 172, « *La Tísica* » ch. XLVI, p. 176, « Otros niños » ch. XLIX, p. 181, « *vienen niño y burro* » ch. LIII, p. 186, « *De ti, tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa* » ch. LV, p. 189, « *Los niños corren, de una sombra a otra* […]*"sacan el unto a los niños para curar a la hija del rey, que está hética"…* » ch. LIX, p. 195, « *Parió cuatro perritos, y Salud, la lechera, se los llevó a su choza de las Madres porque se le estaba muriendo un niño y Don Luis le había dicho que le diera caldo de perritos* » ch. LXI, p. 198, « *¡Qué encanto este de las imaginaciones de la niñez* […] » ch. LXVII, p. 206, « *¿A que no sabes, Platero, a qué venían esos niños?* » ch. LXX, p. 209, « *Los niños llaman desde todas partes...* » ch. LXXI, p. 210, « *los niños llenaban cántaros, orzas, tinajas...* », ch. LXXII, p. 212, « *Dentro, juegan los niños* » ch. LXXVII, p. 221, « *Platero juega con Diana, la bella perra blanca que se parece a la luna creciente, con la vieja cabra gris, con los niños…* » ch. LXXIX, p. 223, « *¿Por dónde iba a pasarlo Antoñilla con aquel traje dominguero? Las piedras que pusimos se hundieron en el fango.* » ch. LXXXIX, p. 235, « *La Niña chica* » ch. LXXXI, p. 226, « *Mira, Platero; el canario de los niños ha amanecido hoy muerto en su jaula de plata* » ch. LXXXIII, p. 229, « *como los niños cogen el sol con un pedacito de espejo y lo llevan a las paredes en sombra* » ch. LXXXVI, p. 232, « *De niños hicimos con ella algunas perrerías* » ch. LXXXVII, p. 233, « *los niños han vuelto al colegio* » LXXXVIII, p. 234, « *con esa dulce obediencia voluntaria que presta al hombre la niña que va para mujer, me lo cedió de buen grado* » ch. XC, p. 236, « *la niña* », ch. XCI, p. 238, « *El pobre murió, según dice la Macaria, de una borrachera, en casa de las Colillas, en la gavia del Castillo, hace ya mucho tiempo, cuando yo era niño aún, como tú ahora, Platero* » ch. XCIV, p. 241, « […] La Estrella, de mi tío, que mandaba Picón […] ¡sus palos mayores, asombro de los niños! », ch. XCV, p. 243, « *es el patio de los niños* […] *El capitán… Alfredito Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño* » ch. XCVII, p. 245, « *sabes lo que es desasnar a un niño* », ch. XCVIII, p. 246, « *Era la comida de los niños* », ch. CII, p. 253, « *Y, lenta, pegada a la pared, pintando con cisco, en larga raya, lacal, doblada con su espuerta, la niña de la Arena, que pregona larga y sentidamente :¡A loj Tojtaiiitoooj piñoneee…!* », ch. CV, p. 257, « *Vengo triste, Platero… Mira; pasando por la calle de las Flores, ya en la Portada, en el mismo sitio en que el rayo mató a los dos niños gemelos, estaba muerta la yegua del Sordo* », ch. CVIII, p. 260, « *niños que juegan y gritan* », ch. CXII, p. 264, « *Un niño podría dibujar su contorno fijo, sobre el cielo del anochecer* », ch. CXIII, p. 265, « *las lucecillas fugaces de mis noches de niño* », ch. CXV, p. 268, « *los niños del casero* », ch. CXVI, p. 269, « *¡Cómo me gustaba de niño y qué rico me parecía este pobre balcón, mudéjar a lo maestro Garfia* », ch. CXVII, p. 270, « *El agua debe ser tan alegre como el sol. Mira, si no, cuál corren felices, los niños, bajo ella, recios y colorados, al aire las piernas* », cf. CXVIII, p. 271, « *Se diría el cielo un mundo de niños* »,

Malgré cette multitude de personnages, chaque fois que le locuteur évoque une figure, la fonction mimétique est très rapidement mise à mal et l'on perçoit que le propos de l'auteur n'est pas la simple reproduction d'un référent préexistant mais, plutôt, la volonté de réaliser, par le biais du poétique, une interprétation du monde qui l'entoure. Point de *costumbrismo* donc ; si la vision se précise en son origine, en même temps, souvent presque de façon concomitante, elle échappe, se dilue, se métamorphose en une constellation de reflets qui la déforme, en change les contours, lui conférant, ainsi, plus de force et de vie. Les couleurs ne sont pas les seules à élever le récit, à faire qu'il échappe à l'image convenue, car la force des comparaisons utilisées par le locuteur, les images qui se superposent à l'image initiale, les sonorités qui y sont liées, jouent un rôle important dans la réalisation de l'ensemble. Dans les premières pages de cet ouvrage, nous avons évoqué *Don José*, le curé[142], et nous nous souvenons à quel point son image se superpose à celles des gros mots et des pierres qu'il a l'habitude de jeter aux lavandières, aux oiseaux, aux fleurs et aux enfants. Mais pour mieux illustrer notre propos, référons-nous au portrait que le locuteur fait du vétérinaire qui soigne ses animaux et plus particulièrement Platero.

Le chapitre a pour titre le nom du vétérinaire, un certain « Darbón »[143] ; le lecteur s'apprête donc, après avoir pris connaissance du titre, à lire le portrait dudit personnage. Il s'agit de sa première apparition, voici pourquoi le locuteur l'identifie dès les premiers mots du passage. Notons qu'il ne le désigne pas comme le vétérinaire mais comme le « médecin » de Platero, « *el médico de Platero* » précise le locuteur. Cette

---

ch. CXX, p. 274, « *Salieron las niñas corriendo, en un alegre alboroto blanco y rosa al sol amarillo* », ch. CXXI, p. 275, « *¡Qué ilusión, esta noche, la de los niños, Platero!* » ch. CXXII, p. 276, « *No olvidaré nunca el día en que, muy niño, supe este nombre: Mons-urium* » ch. CXXIII, p. 278, « *Desde niño, Platero, tuve un horror instintivo al apólogo* » ch. CXXV, p. 282, « *los niños, que se han disfrazado vistosamente* », ch. CXXVI, p. 283, « *creí ver ese paraje, encanto de mi niñez* », ch. CXXVIII, p. 286, « *el asombro de los niños que juegan al toro en la plaza de la Iglesia* », ch. CXXIX, p. 288, « *Verdad que ves a los niños corriendo* », ch. CXXXIII, p. 293, « *Puse en el borriquete de madera la silla, el bocado y el ronzal del pobre Platero, y lo llevé todo al granero grande, al rincón en donde están cunas olvidadas de los niño*s », ch. CXXXIV, p. 294, « *Esta tarde he ido con los niños a visitar la sepultura de Platero* », ch. CXXXV, p. 295. Ces citations extraites du texte pourront paraître bien longues. Elles montrent l'importance des enfants dans l'œuvre. À travers ces phrases l'on mesure combien il serait intéressant de réaliser un travail centré sur la vision de l'enfance offerte par *Platero y yo*. Nous n'avons bien évidemment fait que citer une seule occurrence du mot enfant dans chaque chapitre cité ; elles sont le plus souvent beaucoup plus nombreuses.

[142] Nous renvoyons aux pages 36-37 du présent ouvrage.

[143] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. XLI, p. 168.

précision souligne la relation particulière qui existe entre les deux personnages qui, pour reprendre les termes de Rosa Chacel[144], sont, bien souvent, en symbiose, symbiose sur laquelle nous nous sommes penchés au début de cet ouvrage, lors de l'étude du titre. Suit, immédiatement après l'annonce de sa profession, médecin des animaux, un rapide portrait physique qui se résume de façon synthétique en deux traits, deux taches de couleur devrions-nous dire, issues de deux comparaisons, qui disent à la fois l'aspect qui est celui du vétérinaire, sa corpulence mais aussi probablement une de ses habitudes, la boisson. Le locuteur nous dit qu'il est grand comme « *el buey pío* » et « *rojo como una sandía* », deux images qui se superposent et font bien plus que de définir le personnage puisqu'elles vont bien au-delà d'une simple fonction référentielle : elles le disent bien plus qu'elles ne nous y renvoient. La première le rattache à sa profession de vétérinaire, elle souligne tout à la fois la masse corporelle qui est la sienne et instaure un contraste qui le caractérise et qui est dit par les couleurs : le bœuf auquel il est comparé est pie, c'est-à-dire blanc avec des taches. Ce contraste se retrouve dans son caractère, à la fin du passage, lorsque la voix poétique souligne qu'il est capable, en un instant, de passer du rire aux larmes. La seconde évoque sa propension à la boisson, et c'est une fois encore la couleur qui est mise en avant car l'adjectif « *rojo* » est répété dans l'image de la pastèque qui, à son tour, dit la couleur et reprend l'idée antérieure de corpulence en insistant un peu plus sur la rondeur du personnage. Nous sommes, constatons-le, bien loin d'un simple fonctionnement référentiel qui ferait du personnage uniquement un référent lié à Moguer destiné à animer une description. Ici, immédiatement, c'est le poétique qui s'affirme, c'est lui qui dit l'être, de façon paradoxale, c'est lui qui diminue la distance qui existe entre les mots et les choses, entre le personnage et l'être même auquel le locuteur se réfère. La pastèque dit aussi une appartenance à un espace qui est celui du sud, elle dit, par sa rondeur, par l'eau sucrée qu'elle renferme, la générosité du personnage mais, verte à l'extérieur et rouge à l'intérieur avec cette foultitude de graines noires qui l'habitent, elle reprend aussi cette idée de contraste évoquée antérieurement.

À cette évocation initiale, avant tout visuelle, dans laquelle prédominent la forme et la couleur, succède une autre plus sonore, celle de la voix du personnage. Les sonorités qui le définissent, accentuent le contraste déjà évoqué. La masse corporelle du vétérinaire, son

[144] Rosa Chacel parle de « *La simbiosis de "Platero y Yo" tiene densidad suficientemente para dilatarnos en una meditación de la hispanidad en la era democrática* ». Rosa CHACEL, *Estación. Ida y vuelta*, Shirley Mangini (ed.), Madrid, Cátedra, 1996, p. 76.

aspect sanguin ne correspondent nullement aux « couacs » notifiés par le locuteur lorsqu'il précise que lorsque le personnage parle « *le faltan notas* ». La comparaison qui suit, l'image qui se superpose au son, celle des « vieux pianos », en plus d'insister sur les sonorités qui s'échappent de sa bouche, disent le poids des années. De fait, Darbón est, la plupart du temps, présenté comme un vieux monsieur, que ce soit au chapitre XII intitulé « La púa » où il est question « *del viejo Darbón, su médico* »[145], ou encore au chapitre CXXXII, intitulé « La muerte », où l'on peut lire « *El viejo Darbón, así que lo hubo visto, sumió la enorme boca desdentada hasta la nuca y meció sobre el pecho la cabeza congestionada, igual que un péndulo* »[146]. L'image du piano désaccordé, puisque c'est bien cela dont il s'agit, laisse envisager au lecteur une vie antérieure durant laquelle le médecin avait plus d'allure, une époque où son physique tenait peut-être plutôt du piano de concert, fièrement assis sur ses quatre pieds, que du bœuf pie ou du piano désaccordé qu'il est devenu, ce qui laisse présager chez celui qui lit le chapitre qu'un drame est survenu dans sa vie et a détruit cette harmonie passée. Le ridicule est d'autant plus accentué que de sa bouche, de ce piano évoqué il y a peu, instrument à corde, ne sort plus que « *un escape de aire* »[147]. C'est bien, semble-t-il, d'un homme déchu dont on nous parle, brisé, ridicule, désemparé peut-être, qui a perdu tout raffinement comme le souligne la dernière phrase du deuxième paragraphe : « *Y estas pifias llevan un acompañamiento de inclinaciones de cabeza, de manotadas ponderativas, de vacilaciones chochas, de quejumbres de garganta y salivas en el pañuelo, que no hay más que pedir. Un amable concierto para antes de la cena* »[148]. Nous passons soudainement, dans ce portrait, de l'image fixe à l'image mobile, mais si le vétérinaire s'anime, si d'autres images s'enchaînent aux précédentes, c'est pour mieux souligner la disharmonie du personnage qui s'apparente désormais, par l'usage qu'il fait de ses mains, à un chef d'orchestre de carnaval qui n'aurait pour seul instrument que les bruits d'un corps qu'il ne maîtrise plus. Notons que même si les images se succèdent sans lien apparent, elles constituent, en réalité, un véritable réseau signifiant extrêmement construit et resserré, les unes faisant écho aux autres afin de dire la totalité d'un personnage non pas *costumbrista* mais pour le moins surprenant.

[145] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 121.

[146] *Ibid.*, p. 292.

[147] *Ibid.*, p. 168.

[148] *Ibid.*, p. 168-169.

La description qui nous est faite du vétérinaire se poursuit par l'évocation de sa dentition :

> *No le queda muela ni diente y casi sólo come migajón de pan, que ablanda primero en la mano. Hace una bola y ¡a la boca roja! Allí la tiene, revolviéndola, una hora. Luego, otra bola, y otra. Masca con las encías, y la barba le llega, entonces, a la aguileña nariz*[149].

Soulignons-le, si cette description peut nous renvoyer à des images de vieilles personnes que tel ou tel a pu voir grâce ce détail très plastique, lors de la mastication, du menton qui rejoint le nez (le créateur de Popeye saura utiliser cette image dans les années 1930), elle n'est surtout pas sans évoquer certains poèmes satiriques de Francisco de Quevedo. Nous pensons en particulier au poème [*Sacamuelas que quería concluir con la herramienta de una boca*][150]. On voit en lisant ces deux textes à quel point Juan Ramón Jiménez est peut-être le poète du vingtième siècle qui a le plus assumé, assimilé, transformé, l'héritage littéraire du Siècle d'Or espagnol. Le chapitre se clôt sur les raisons qui font que ce personnage est tel que le locuteur vient de le décrire, pétri de paradoxes :

> […] *se enternece, igual que un niño, con Platero. Y si ve una flor o un pajarillo, se ríe de pronto, abriendo toda su boca, con una gran risa sostenida, cuya velocidad y duración él no puede regular, y que acaba siempre en llanto. Luego, ya sereno, mira largamente del lado del cementerio viejo:*
> *—Mi niña, mi pobrecita niña*[151]*…*

Le portrait suscite enfin sur une émotion extrêmement forte qui lui confère une cohérence finale ; en effet, le lecteur apprend que ce vétérinaire a perdu son enfant, sa fille, qui, désormais, repose dans le vieux ci-

[149] *Id.*, p. 169.

[150] « *¡Oh Tú, que comes con ajenas muelas, / Mascando con los dientes que nos mascas, / Y con los dedos gomias y tarascas, / Las encías pellizcas y repelas; // Tú, que los mordiscones desconsuelas, / Pues en las mismas sopas los atascas, / Cuando en el migajón corren borrascas / Las quijadas que dejas bisabuelas: // Por ti reta las bocas la corteza / Revienta la avellana de valiente, / Y su cáscara ostenta fortaleza! // Quitarnos el dolor, quitando el diente, / Es quitar el dolor de la cabeza / quitando la cabeza que le siente.* » Francisco de QUEVEDO, *Poesía Varia*, James O. Crosby (ed.), Madrid, Cátedra, 1981, p. 375-376. Ici, certes le thème est commun à l'évocation de la dentition du vétérinaire mais nous lisons certaines parentés dans les manières de parler de ces deux bouches.

[151] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 169.

metière de Moguer. Remarquons au passage que nous retrouvons dans ce portrait cette gémellité de la joie et de la peine déjà évoquée et qui par sa récurrence acquiert une portée philosophique. Certes, on perçoit toute l'importance du référent mais l'on voit que très vite le poétique s'impose, qu'il dit l'être plus qu'il ne décrit en affirmant l'émotion.

Cependant, certains personnages ancrent plus encore le récit dans la réalité de l'auteur et donnent une grande épaisseur au référent ; nous pensons aux personnages qui appartiennent à la famille Jiménez ou qui travaillent pour elle. Nous songeons par exemple à Raposo[152] (le régisseur), à Picón[153] (au service de la famille et commandant de « *La Estrella* »[154], le bateau de l'oncle de Juan Ramón), au frère de Juan Ramón[155] (Eustaquio), à Victor (son père), à sa mère[156] (Pura Mantecón), à « *Mamá Teresa* »[157] (sa grand-mère), à Victoria[158] (sa sœur), à ses quatre cousines[159] (Victoria, Blanca, Lola, Pepa —filles de sa sœur—), ainsi qu'à ses nombreux cousins[160]. Tous ces personnages ancrent profondément le texte dans la réalité, dans une réalité reconnaissable car ayant existé pour le locuteur qui la met en scène, mais en inscrivant cette œuvre dans la réalité qui fut la sienne, le poète induit chez le lecteur la possibilité de penser qu'il peut lire son recueil uniquement comme un témoignage vécu par lui et artistiquement poétisé, faisant de la poésie un ornement simplement destiné à mettre en scène la vie de son auteur. La superposition du statut de l'auteur et de celui du personnage principal inviterait à cette lecture. Mais le personnage ne se présente jamais comme Juan Ramón Jiménez, il se nomme comme le dit si bien Rosa Chacel « *Yo* » : « *Yo, solamente Yo… Yo, responsable del todo. Yo dialogante sin repuesta* »[161]. La seule occurrence de son nom n'est pas anodine, on la trouve au chapitre LX intitulé « El sello »[162]. Ce chapitre pourrait apparaître comme une anecdote tout au plus plaisante, celle du poète enfant désireux de posséder un tampon comme celui que possédait son ami

[152] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. XXXV, p. 158 et aussi ch. XCIII, p. 240.

[153] *Id.*

[154] *Ibid.*, ch. XCV, p. 243.

[155] *Ibid.*, ch. XCVII, p. 245 et ch. LXXXVII, p. 233.

[156] *Ibid.*, ch. LI, p. 183 et ch. CXV, p. 268.

[157] *Ibid.*, ch. CXV, p. 268.

[158] *Ibid.*, ch. XC, p. 237.

[159] *Id.*

[160] *Ibid.*, ch. XXIX, p. 149, ch. XXX, p. 151, LXXXIII, p. 229, ch. CII, p. 253, ch. CXXI, p. 275, ch. CXXII, p. 276.

[161] Rosa CHACEL, *Estación. Ida y vuelta*, *op. cit.*, p. 78.

[162] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 196.

Francisco Ruiz, « *mi amigo del colegio de don Carlos!* » précise le poète comme pour mieux attirer notre attention sur la fonction référentielle, sur la réalité, comme pour nous dire qu'elle est fondamentale. Mais si l'anecdote est plaisante elle est probablement trop simple, trop enfantine, pour ne pas renfermer un sens second, dont l'importance serait notifiée par cette volonté de donner les noms de ceux qui en furent les protagonistes. Si elle n'avait pas un sens second, elle n'aurait, il faut bien l'avouer, que bien peu d'intérêt car, remarquons-le, le poétique en est pratiquement absent comme pour mieux nous inviter à en saisir le sens crypté.

Ce que semble nous dire ce chapitre n'est peut-être rien d'autre que le sens du livre lui-même. Que fait le poète dans ce recueil ? Pourquoi interroge-t-il le lecteur à ce point ? Pourquoi le recueil a-t-il suscité autant de controverses autour de lui, de gêne quant à son interprétation ? Pourquoi fut-il possible de le réduire à un livre pour enfant ? Pourquoi d'autres voient-ils en lui une œuvre plus philosophique ? Probablement, entre autres, parce qu'il nous raconte le processus que l'être humain met en place pour s'approprier le monde c'est-à-dire l'occuper, vivre tout simplement et y trouver un intérêt. C'est ainsi que nous lisons l'anecdote de ce « *sello* » dont la forme est celle d'une montre, ce qui, là aussi, nous dit à quel point il est à la fois important et vain de posséder le monde puisque notre présence sur terre n'est qu'éphémère. Comme l'indiquent les dernières lignes du chapitre, cette possession ne semble possible qu'en lien étroit avec l'espace qui fut celui de l'enfance :

> *¿Quedó algo por sellar en mi casa? ¿Qué no era mío? Si otro me pedía el sello —¡cuidado, que se va a gastar!—, ¡qué angustia! Al día siguiente, con qué prisa alegre llevé al colegio todo, libros, blusa, sombrero, botas, manos, con el letrero:*
>
> *Juan Ramón Jiménez*
> *Moguer*[163].

On comprend bien ici toute la difficulté de cette œuvre qui peut se lire, ce n'est pas un hasard, comme un livre pour enfant, mais aussi comme une sorte d'*Ars vivendi* à l'adresse d'un lecteur adulte désireux de devenir plus sage. On comprend, ici, que le référent se trouve pris au centre même du processus de métamorphose c'est-à-dire du processus de la genèse même du sens. Ce processus qui englobe également l'appropriation du fait littéraire s'exprime avec force dans un texte de Juan Ramón intitulé « Continente de estrellas » où il écrit :

[163] *Ibid.*, p. 197.

> *Aquel ofrecimiento amontonado de claridad tan lejana y tan cercana, tan inminente y tan inasible en el norte del verano moguereño, y aquel deseo mío de expresármelo (entre la jente que me tosía luego con realismo forastero), aquella tierra verdadera, fueron fundamentando en mí, noche tras noche de desviada soledad joven, con sus ricas luces sólidas, semillas de una cosecha de frutos perpetuos, de alimento eterno, el estado errante y febril de mi tan anhelada y mayor poesía*[164].

Le référent moguérien est de fait fondamental, il permet au poète de lire son enfance et de lire sa vie, de les penser toutes deux et de les vivre intensément. C'est en les pensant, grâce au poétique, que tout lecteur pourra, lui aussi, y trouver son compte. Les lignes écrites par Amado Alonso sur Lope de Vega s'imposent ici :

> *Pues el poema es una creación libre, una estructura sentimental, una arquitectura de sentido que tiene en sí sus leyes propias y su propia regulación. El poeta conforma en él un estado emocional, que queda en los versos objetivado, hecho objeto espiritual, con voz suya e inconfundible. Y el lector sensible a la poesía aplica su oído espiritual a estas frágiles y quietas construcciones de versos y siente, como un diapasón, en las fibras de su propia alma un hondo y sonoro temblor, un especial timbre de son, que, como todos los timbres, está formado por la suma acordada de numerosos sobretonos*[165].

De fait, par le biais de l'écriture poétique, en cherchant à dire le village de son enfance, propice plus qu'aucun autre, par cette diction poétique qui transcende la fonction purement référentielle, c'est la vie qu'il parvient à faire palpiter, à faire sentir à son lecteur. À son retour de Madrid, en 1905 et pendant les sept années qu'il passera dans son village natal[166], le poète, par une observation attentive, par une mise à distance grâce à l'écriture, s'approprie l'espace de son enfance. Il en écoute jusqu'aux plus petites palpitations parvenant ainsi à en saisir le rythme particulier et à travers lui, le rythme de la vie de façon plus globale. Dans ce processus, la solitude jouera un rôle déterminant comme Juan

[164] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Moguer*, Prólogo por Francisco Garfias, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1982, p. 48.

[165] Amado ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986, p. 111. Par *verso* il faut entendre poème. Prose comprise. Ce point sera développé dans le chapitre suivant.

[166] Le poète restera à Moguer jusqu'au 27 décembre 1912.

Ramón l'écrit d'ailleurs à l'issue de ces sept années dans une lettre qu'il adresse à José Ruiz-Castillo : « *Creo, por lo contrario, que este aislamiento me ha sido sumamente útil, porque el silencio me ha dejado oír las grandes voces, las eternas, las únicas* »[167]. Rien d'étonnant à ce que la dimension symbolique du texte se superpose à la vie de l'auteur et à un sens ultime qui relève d'un mystérieux mélange des deux[168]. C'est donc dans le particulier, grâce à Moguer, que le poète va rencontrer l'universel[169]. C'est en substance le sens que nous donnons à ces quelques lignes qu'il écrira quelques années plus tard dans *Espacio* :

> *No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande. No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo. Noche igual, todo sería igual si lo quisiéramos, si serlo lo dejáramos. Y si dormimos, ¡qué abandonada queda la otra realidad! Nosotros les comunicamos a las cosas nuestra inquietud de día, de noche nuestra paz*[170].

[167] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 350. José Ruiz-Castillo fut éditeur et écrivain. Il fut l'un des fondateurs de la maison d'éditions Renacimiento née de la revue du même dirigée par Gregorio Martínez Sierra. Il fut également le créateur de la maison d'édition Biblioteca Nueva.

[168] Dans ce mélange de la vie de l'auteur et de la dimension symbolique du texte Amado Alonso écrit à propos de Lope de Vega les lignes qui suivent et nous semblent pouvoir s'appliquer parfaitement à Juan Ramón : « *El último sentido poético es, pues, una atmósfera sentimental sin posible traducción a términos racionales, que se expresa con referencias a lo real y a lo imaginado, con vivas llamadas a los sentidos y a los recuerdos, con las mágicas asociaciones de las palabras y con el ritmo* », Amado ALONSO, *Materia y forma en poesía, op. cit.*, p. 113.

[169] *Cf.* note 116. La pensée de Juan Ramón, développée dans la citation d'*Espace* qui va suivre, rejoint celle d'Amado Alonso en ce qui concerne l'articulation du particulier et de l'universel.

[170] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio (1941-1942-1954)*, in *Obra completa*, t. 2, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, p. 1273-1274.

Une idée qu'il résumera de très belle façon dans l'un de ses aphorismes en écrivant : « *El paisaje es diferente en cada país; pero el ambiente del paisaje es el mismo en todas partes* »[171].

La boucle est bouclée. Nous pensons avoir dessiné les contours du référent, montré les lieux de passage entre ce dernier et le poétique ainsi que le sens qui surgissait de cet entre-deux, comme l'indiquait le titre de notre chapitre « Le problème du référent : de Moguer à *Platero y yo* ». Nous avons vu combien l'écriture à travers quelques processus que nous avons choisi de mettre en évidence —les couleurs, les comparaisons, les images superposées aux images initiales qui parfois jouent avec les sons— contribue à diluer une réalité de départ, somme toute commune, à la transcender grâce au poétique et plus particulièrement grâce à un processus d'écriture propre à Juan Ramón Jiménez : la métamorphose. Processus que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier au sein de sa poésie en vers mais qui s'exprime ici avec peut-être plus de force encore grâce au poème en prose.

1.4. Le poème en prose : syncrétisme générique

La poésie s'écrit en poèmes. C'est là une affirmation certes trop catégorique mais partons cependant de cet axiome et tentons de le prendre comme point de départ de notre réflexion sur le poème en prose qu'est chaque chapitre de *Platero y yo*, sur la prose poétique choisie comme sentier du sens. Nous ne tenterons pas, ici, de distinguer le poème en prose de la prose poétique car, on le sait, les limites de l'un et de l'autre sont imprécises et tellement ténues que si l'on n'y prêtait garde nous risquerions de basculer dans un débat sans fin et, pire encore, relativement stérile.

Espacio a été écrit d'abord en vers, puis en prose[172]. Pourquoi ? « Essayez donc la prose, c'est tellement plus difficile », c'est la réponse en

[171] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957)*, *op. cit.*, aph. 473, p. 106.

[172] Nous renvoyons sur ce sujet aux précisions faites par Gilbert Azam en particulier lorsqu'il écrit : « Lorsque l'on compare les premières publications —partielles— de *Espace* dans la revue *Cuadernos Americanos*, de México, en 1943 et 1944, avec la version complète et définitive de 1954, on constate que les deux premiers fragments du poème, initialement écrits en vers, sont composés maintenant en "prose ininterrompue" ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espace*, Gilbert Azam (trad., ed.), Paris, José Cordi, 1988, p. 11. Renvoyons également à Daniel LECLER, « Vertige : Le "moi", dramatisation et dramatisme dans *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, © *Publications numériques de l›ERIAC*, « Travaux et documents hispaniques », sous presse. Captation https://webtv.univ-rouen.fr/videos/daniel-lecler-universite-de-paris-8-le-moi-dramatisation-et-dramatisme-dans-espacio-de-juan-ramon-jimenez_39246/, Consulté le 24/02/2018. Sous presse.

forme de boutade que reçut Oscar Wilde de son maître lorsqu'il lui soumit ses vers[173]. Si nous partons de l'idée de poème comme unité textuelle minimale du discours poétique dont la longueur est établie par la création conditionnée et libre du poète[174], rien ne nous empêche de considérer chaque chapitre de *Platero y yo* comme un poème en prose. Tout est question de positionnement critique vis-à-vis de la substance poétique et de la modalité du discours qui la sert. Si nous parlons, à propos de *Platero*, de prose poétique, nous nous écartons de la notion de poème et nous plongeons, sans plus, dans la texture « prosistique » porteuse de poéticité[175]. Nous considérons que la première option est plus adaptée. En effet, le poète construit ses chapitres comme des « touts » qui peuvent se lire indépendamment les uns des autres. Chacun a une cohésion stylistique interne qui en fait une entité propre, une entité organique comme l'indique dans son ouvrage Yves Vadé[176], indépendante et cependant liée aux autres entités. Tout cela peut, on le sait, être dit d'un recueil de poèmes en vers, mais nous allons explorer petit à petit, à l'image de la lenteur méditative et rêveuse du poème en prose

[173] *Cf.* Julien ROUMETTE, *Les poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001, p. 5.

[174] À ce propos Michael Riffaterre écrit : « Il me semble que, dans le domaine plus vaste que constitue la littérature, la poésie est tout particulièrement inséparable du concept de texte : si nous ne considérons pas le poème en tant qu'entité finie et close, nous ne pouvons pas toujours faire la différence entre le discours poétique et la langue littéraire. » Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Jean-Jacques Thomas (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 12. Dans le même sens, Max Jacob écrit : « Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier », Max JACOB, *Le Cornet à dés*, Michel Leiris (pref.), Paris, Gallimard, 2003, p. 23-24. *Cf.* également les propos de Schelley : « la séparation populaire de la prose et des vers est inacceptable » puis « La distinction entre poètes et prosateurs est une erreur grossière », Percy Bysshe SHELLEY, *Défense de la poésie*, Fouad El-Etr (trad.), Paris, La Délirante, 1980, p. 12 et p. 13. On sait à quel point, comme le souligne Soledad González Ródenas, cet ouvrage de Shelley a compté pour Juan Ramón. *Cf.* Soledad GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2005, p. 116.

[175] Nous n'entendons pas, ici, « poéticité » uniquement comme une autoréférence du discours linguistique à lui-même. Nous prenons ce terme dans un sens plus large, moins réducteur. Jakobson écrit à propos de la fonction poétique du langage à la lumière de textes critiques comme ceux de M. Collot ou de J.-M. Maulpoix (1952) par exemple.

[176] Yves VADÉ, *Le poème en prose*, Paris, Belin, 1996. Nous pourrions également citer Suzanne Bernard lorsqu'elle écrit : « Or, cette définition du poème comme un *tout*, dont les caractères essentiels sont l'unité et la concentration, il semble qu'on puisse tout particulièrement l'appliquer au poème en prose qui, n'ayant pas recours au pouvoir incantatoire des vers pour provoquer l'ébranlement poétique, doit agir par sa seule densité, par sa fulgurance sans défauts. », Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994, p. 439.

lui-même, la spécificité d'une œuvre poétique construite dans ce cadre. Nous sommes, ici, au cœur de la rhétorique de *Platero y yo*.

À ce propos, Julien Roumette signale :

> « Les rêves d'aujourd'hui sont les certitudes de demain », semblent dire les poètes en prose. Le poème en prose est lié au rêve : chargé d'exprimer la rêverie visionnaire sur le présent, il a en grande partie contribué à créer le regard sur le monde moderne. Expression de la révolte contre les codes poétiques, il a permis à chaque génération de poète depuis sa création de provoquer un déséquilibre en avant, de se maintenir sur la frontière de la perception, d'atteindre le point où le regard se fait vision. Le monde qui naît au XIX^e^ et au XX^e^ siècles s'y révèle tout à coup aux contemporains, y est perçu et représenté. Lié à la figure du voyageur, de l'errant déraciné et lucide du romantisme, il est l'expression de son regard, à la fois distant et ému[177].

Rêverie, remise en question des codes poétiques, modernité, sont les points sur lesquels insiste le critique ; trois aspects qui trouvent un écho dans l'œuvre qui nous occupe. Le poème en prose répond à une quête, à une recherche d'un nouvel espace poétique, nous avons parlé ci-dessus de sentier de sens, susceptible de conjuguer l'anecdote et le rêve, la contemplation du monde et les violences qui le caractérisent, —Julien Roumette parle d'un regard qui devient vision—, en somme, une quête générique poétique, nouvelle, suffisamment libre et malléable pour accueillir un discours novateur qui, sans ce cadre rhétorique, n'aurait pu advenir.

Un besoin extrême de liberté façonne le poème en prose. Voilà pourquoi il circule en même temps dans les eaux des trois genres. Tout se passe comme si le poète avait besoin, pour dire ce qu'il a à dire dans son poème en prose, d'un syncrétisme générique, d'éléments proprement poétiques qui s'articulent avec une texture narrative en parfaite symbiose avec un lyrisme toujours présent quoique parfois sous-jacent, tout en étant imprégné de théâtralité. Pour tenter de rendre compte du genre

[177] Julien Roumette poursuit en écrivant « L'exploration des espaces de la vie moderne, aussi bien extérieurs —la « ville tentaculaire » et ses rapports sociaux —qu'intérieurs— les « espaces du dedans », surréels, subconscients ou inconscient selon les écoles—, fait apparaître, de Baudelaire à Michaux, des images nouvelles de la société et de l'individualité, images constitutives de la vision moderne que nous avons de l'homme et du monde ». Julien ROUMETTE, *Les poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 3.

adopté par Juan Ramón, il faudrait pouvoir dire que cette œuvre est une histoire racontée, empreinte de théâtralité, forgée par le poétique.

Mais revenons à ce besoin extrême de liberté créatrice. Nous avons la sensation que dans *Platero y yo* Juan Ramón construit une *somme* et qu'il veut pour ainsi dire poétiser en prose la totalité de l'existence humaine. Ce besoin de liberté provient autant de lui-même, poète qui écrit en 1917, que de l'évolution de la poésie en Europe[178] en quête de nouveaux chemins d'expression et que de l'importance des textes versifiés traduits en prose dont la circulation s'amplifie. La rêverie dans l'œuvre permet d'harmoniser l'espace intérieur du poète avec l'espace du dehors, d'où un dialogue créateur qui donne à l'œuvre toute sa grandeur. La rêverie lance une passerelle entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, plaçant ainsi le poète au centre de la création[179]. La rêverie permet d'articuler les trois genres, et le poème en prose manifeste comme un refus de certaines barrières rhétoriques, un refus qui conduit le poète à créer une nouvelle rigueur, une poétique du mélange générique, dont les lois sont difficiles à cerner par le critique parce qu'elles s'auto-engendrent dans chaque acte d'écriture. Faisons appel à des poètes qui, malgré la distance temporelle ou géographique qui les sépare, semblent partager la même ambition. Ainsi, Yves Bonnefoy écrit-il dans *L'Ordalie* : « Il y a un esprit de la poésie, c'est vrai, mais en pratique le poème ne s'oppose pas au récit comme une expérience vraie de l'incarnation au théâtre où se joue le rêve »[180].

De fait, dans *Platero y yo*, l'anecdote, souvent réduite à son minimum, ne constitue pas un frein pour le poétique, bien au contraire. Elle est le terreau dans lequel il s'enracine et permet à chaque poème, et par extension au recueil, de s'instaurer comme un tout, dont les par-

[178] Dans une conférence intitulée « La musique de la poésie » Eliot écrit : « Il peut paraître étrange, alors que j'entreprends de parler de la "musique" de la poésie, que je mette ainsi l'accent sur la conversation », il ajoute peu après « La relation intime de la poésie et de la conversation n'est pas quelque chose à quoi puissent s'appliquer des règles précises. Chaque révolution poétique peut devenir, et quelquefois elle se proclame telle, un retour au parler ordinaire ». Dans cette conférence, Eliot parle des rapports entre poésie versifiée et prose, il évoque le rythme de la poésie versifiée et celui de la prose. T. S. ELIOT (1888-1965), « La musique de la poésie », *De la poésie et de quelques poètes*, Henri Fluchère (trad.), Paris, Seuil, 1964, p. 31 et p. 33-34. Notons que Juan Ramón appréciait l'œuvre de T. S. Eliot, il s'y réfère par exemple dans *Tiempo*. Il a d'ailleurs traduit de ce poète « Marina », « *La figlia che Piange* » et « Ash-Wednesday » *Cf.* Juan Ramón Jiménez, *Música de otros (1897-1954), Traducciones y paráfrasis*, Soledad González Ródenas (ed.), Eduardo Arroyo (ilus.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 192-197.

[179] Reportons-nous à la Rima V de Gustavo Adolfo Bécquer *Cf.* note 15.

[180] Yves BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Poésie / Gallimard, 1992, p. 200.

ties sont à la fois autonomes et indissociables. Si le poème en prose semble s'auto-engendrer lors de chaque création, il semble néanmoins que des lois implicites président à sa genèse : brièveté, unité et structuration du texte, concentration de la diction, économie et équilibre des moyens afin de rendre plus transparent et plus juste l'accès à la réalité des images élaborées qui entrent en résonance avec le monde. Pour illustrer ce qui vient d'être dit nous avons choisi de nous référer au texte intitulé « La púa » :

XII

LA PÚA

Entrando en la dehesa de los Caballos, Platero ha comenzado a cojear. Me he echado al suelo…

—Pero, hombre, ¿qué te pasa?

Platero ha dejado la mano derecha un poco levantada, mostrando la ranilla, sin fuerza y sin peso, sin tocar casi con el casco la arena ardiente del camino.

Con una solicitud mayor, sin duda, que la del viejo Darbón, su médico, le he doblado la mano y le he mirado la ranilla roja. Una púa larga y verde, de naranjo sano, está clavada en ella como un redondo puñalillo de esmeralda. Estremecido del dolor de Platero, he tirado de la púa; y me lo he llevado al pobre al arroyo de los lirios amarillos, para que el agua corriente le lama, con su larga lengua pura, la heridilla.

Después, hemos seguido hacia la mar blanca, yo delante, él detrás, cojeando todavía y dándome suaves topadas en la espalda[181]*…*

La brièveté est patente dans ce texte et l'on se souvient de l'affirmation d'Edgar Allan Poe lorsqu'il déclare : « Je tiens qu'un long poème n'existe pas. J'affirme que l'expression "un long poème" est une contradiction pure et simple dans les termes »[182]. Dans ses Études sur Poe,

[181] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 121-122.

[182] Edgar Allan POE (1809-1849), *Histoires*, *Essais* et *Poèmes*, Jean-Pierre Naugrette (ed.), Paris, Le livre de Poche, 2006, p. 1526-1527. Il écrit, quelques lignes plus loin : « Point n'est besoin de souligner qu'un poème ne mérite ce titre que dans la mesure où il stimule en élevant l'âme. La valeur d'un poème est en proportion de cette stimulation et de cette élévation. Mais toute stimulation est, par nécessité psychique, passagère. Le degré de stimulation qui permettrait d'appeler un poème un poème ne peut pas être soutenu d'un bout à l'autre d'une composition d'une certaine longueur ». *Ibid.*,

Baudelaire reprend cette idée et lui adjoint celle d'unité. Ainsi, alors qu'il parle du poème épique, écrit-il :

> […] un ouvrage de cette dimension ne peut être considéré comme poétique qu'en tant qu'on sacrifie la condition vitale de toute œuvre d'art, l'Unité ; —je ne veux pas parler de l'unité dans la conception, mais de l'unité dans l'impression, de la *totalité* de l'effet […] il est même fort douteux qu'un long poème ait jamais pu être vraiment populaire dans toute la force du terme[183].

Cette brièveté renforce la sensation d'unité face au texte, ne serait-ce que visuellement, en créant ces marges spirituelles dont parle Max Jacob[184]. L'unité, qu'elle soit liée à « l'impression, de la totalité de l'effet » ou bien à la conception, s'affiche dans cet extrait à travers plusieurs éléments, communs pour certains aux autres poèmes ou chapitres.

Les passages, isolés graphiquement les uns des autres, sont tous numérotés, à l'image de « La púa », ce qui contribue à refermer les textes sur leur unité de signification, tout comme les titres placés immédiatement sous la numérotation. Parfois même, l'auteur ajoute, en dessous, une épigraphe, ce qui accentue cette sensation, chez le lecteur, d'avoir, sous les yeux, un ensemble clos. *Platero y yo* comporte trois épigraphes dont deux en vers[185].

---

p. 1527. Nathalie Vincent-Munnia analyse ces deux citations et développe cette idée de « brièveté » dans son ouvrage sur les premiers poèmes en prose en France. *Cf.* Nathalie VINCENT-MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 140 à 142. Yve Vadé quant à lui exprime la même idée tout en la complétant. Il écrit : « La *découpe* générale du texte, associée à la brièveté et assurant son autonomie, apparaît donc comme décisive pour le poème en prose », Yve VADÉ, *Le poème en prose*, *op. cit.*, p. 180.

[183] Charles BAUDELAIRE (1821-1867), « Études sur Poe », *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (ed.), La Pléiade, Paris, 1976, p. 332.

[184] Max JACOB, *Le cornet de dés*, *op. cit.*, p. 23, « Une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles. Je considérerais comme tels les dites trouvailles présentées avec la marge spirituelle nécessaire. »

[185] On trouve avant le texte intitulé « La primavera » (p. 142) l'épigraphe suivante : « *¡Ay, qué relumbres y olores! / ¡Ay, cómo ríen los prados! / ¡Ay, qué alboradas se oyen!' Romance popular* ». Cette dernière confère au texte une plus grande autonomie par rapport à l'ensemble, l'épigraphe, explicitement en relation avec le thème annoncé par le titre, établit comme une passerelle entre ces deux textes poétiques et populaires. Le texte de Juan Ramón va fonctionner comme une déclinaison des vers énoncés. On trouve la seconde épigraphe au chapitre CXIII (p. 265) intitulé « El burro viejo », cette épigraphe se relie parfaitement, elle aussi, au chapitre ; elle est constituée de deux vers extraits du *Romancero General* « … *En fin, anda tan*

Par ailleurs, l'unité est accentuée par la structuration des textes. Si les procédés qui les structurent sont nombreux, bien que parfois divers d'un texte à l'autre, leur effet est similaire. Ils instaurent le texte en espace autonome et clos, celui-ci s'ouvre et se referme sur lui-même d'une façon qui lui est propre et signifiante. Ainsi le chapitre XII, intitulé « La púa », s'ouvre-t-il par le participe présent du verbe *entrar* et se referme-t-il, dans la dernière phrase, par deux participes présents « *cojeando* » et « *dándome* » qui font écho à celui du début. Il est intéressant de remarquer que les participes présents ne ferment pas le texte à proprement parler puisque ce dernier se termine par le mot « *espalda* » suivi de trois points de suspension. C'est là, pour l'auteur, une façon d'inscrire son texte dans un système fermé mais non fermant, d'en afficher l'autonomie tout en suggérant qu'il reste ouvert[186]. Une fois l'épine extraite du sabot de Platero, le poète et son âne reprennent leur chemin et les points de suspension à la fin du passage matérialisent, tout autant, la remise en route des personnages et les coups de museau de Platero, que la fin du texte, instaurant en un seul acte d'écriture l'autonomie du chapitre et son ouverture sur les autres chapitres du recueil[187]. Cette double fonctionnalité paradoxale des points de suspension, tout à la fois conclusive et ouvrante, est doublement utilisée par le poète car il s'en sert à la fin de la première et de la dernière phrase, ce qui contribue tout à la fois à encadrer le récit, à le clore tout en le laissant relativement ouvert. Que ce soit par la forme verbale ou par la ponctuation, le poète réintroduit de la durée sur des lieux qui disent la coupure, l'ouverture et la fermeture.

Par ailleurs, on soulignera le lien extrêmement fort entre le premier participe présent « *entrando* » et le titre même du chapitre « La púa ». Bien que ces deux mots ne fassent pas partie de la même phrase, la relation de contiguïté qu'ils entretiennent est porteuse de sens et contribue à

---

cansado / que a cada paso se pierde… ("El potro rucio del Alcayde de los Vélez") ». La dernière épigraphe est une dédicace « A mi madre » et on la trouve au chapitre CXV (p. 268) intitulé « Florecillas » qui évoque la mort de la grand-mère maternelle du poète.

[186] Dans le prologue de *Espacio* Juan Ramón écrit : « *Siempre he creído que un poema no es largo ni corto, que el escribir de un poeta, como su vivir, es un poema. Todo es cuestión de abrir o cerrar. // El poema largo con asunto épico, vasta mezcla de intriga general de sustancia y técnica, no me ha atraído nunca; no tolero los poemas largos, sobre todo los modernos, como tales, aun cuando, por sus fragmentos mejores, sean considerados universalmente los más hermosos de la literatura.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio (1941-1942-1954)*, in *Lírica de una Atlántida*, *op. cit.*, p. 95.

[187] La présence de points de suspension en fin de chapitre dans *Platero y yo* est récurrente. Sur 138 chapitres, 59 se terminent par des points de suspension. L'usage qu'en fait le poète est extrêmement intéressant, nous aurons l'occasion d'y revenir. Certains ouvrent le récit, d'autres le ferment, ils peuvent simplement ouvrir ou fermer un paragraphe ou encore une simple phrase. D'autres peuvent se trouver à l'intérieur d'un mot. Tous sont signifiants et créateurs, entre autres phénomènes, de rythme.

l'élaboration de l'architecture d'ensemble du passage. À lui seul, ce participe présent initial confère une autonomie au chapitre en ce qu'il constitue un début *in medias res*. Il nous montre les deux personnages qui entrent dans la prairie aux chevaux, mais, par le lien qu'il entretient avec le titre, il suggère, ne serait-ce qu'inconsciemment chez le lecteur, l'idée de blessure perçue dans son déroulement et dont il aura immédiatement confirmation à la lecture de la première phrase grâce au verbe « *cojear* ». Dans cette contiguïté des termes, il y a une sorte de densification du sens, une certaine condensation qui, dès les premières lignes, fait que le poétique surgit. Cette densification[188], ici liée à une contiguïté de termes, est un autre élément présent dans l'écriture du recueil, elle participe à sa genèse et, avec d'autres, en fonde l'unité.

À la base de l'écriture, l'économie et l'équilibre des moyens sont deux autres éléments importants qui densifient également le discours et, par la même, favorisent l'unité. Nous en avons encore la preuve dans le chapitre qui nous occupe si nous comparons la version donnée du texte présenté par Jorge Urrutia avec une autre version dactylographique qui n'a pas été retenue par le poète mais que le critique fait figurer en note[189] et que nous jugeons opportun de reproduire ici :

XII

La espina

Entrando en la Dehesa de los Caballos, alto Palacio de venteados pinos, Platero ha comenzado a cojear. Me he echado al suelo.

—Pero hombre, ¿qué te pasa?

Platero ha dejado la mano derecha un poco levantada, mostrando la ranilla sin fuerza y sin peso, casi sin tocar con el casco

[188] Nous avons rencontré un phénomène similaire, bien que de nature différente, lorsque nous avons analysé l'image des miroirs dans le chapitre LVI intitulé « Corpus ». Il y avait dans cette image une densification, une condensation par superposition de plusieurs images. Celle du couchant tout d'abord et celle des cierges qui brûlaient et dont la cire rose qui fondait venait se refléter dans les miroirs de la croix. *Cf.* 1.3 Le problème du référent : de Moguer à *Platero*. Au sujet de la condensation on renverra à « Condensation et métaphore. Le rêveur rêvant et le créateur rêvant » de Howard SHEVRIN in J.–B. PONTALIS, *L'Espace du rêve*, Paris, Gallimard, Nouvelle Revue de Psychanalyse, 1972, n°5, p. 115-130.

[189] Nous renvoyons à la note 98, page 121, de l'édition de *Platero y yo* réalisée par Jorge Urrutia, édition que nous utilisons. Comme le rappelle Jorge Urrutia, le chapitre en question portait, dans l'édition de 1914, le n° XIII et avait pour titre « La espina ». Par ailleurs, notons que dans l'édition de 1914, le chapitre XIII « La espina » se trouvait entre le chapitre XII « Susto » et le XIV « Juegos del anochecer » ; dans l'édition de 1917, « La púa » chapitre XII, se trouve entre « El moridero », chapitre XI et « Golondrinas », chapitre XIII.

> *la arena ardiente y diamantina del claro camino. Con una solicitud mayor sin duda que la del viejo Darbón, su médico, le he doblado la mano en tres y le he mirado la ranilla roja. Una púa larga y verde de naranjo sano está clavada en lo más tierno de ella como redondo puñalillo de esmeralda. Estremecido del dolor de Platero, he tirado súbito de la púa que ha sacado carmínea su agudísima punta de acero. Y me lo he llevado al pobre al arroyo de los lirios amarillos, para que el agua corriente le lama con su larga lengua pura la heridilla.*
>
> *Después hemos seguido despacio hacia la mar blanca, yo delante, él detrás, cojeando un poco todavía y dándome suaves topadas en la espalda.*

L'on retrouve, dès le titre, ce souci d'économie, cette brièveté, tous deux propices à la densité et à l'unité. Entre les deux versions du texte, à l'heure de choisir le titre, le poète a préféré « *púa* » à « *espina* », un bisyllabe plutôt qu'un trisyllabe. Certes, le choix entre ces deux termes ne s'est pas fait uniquement sur leur longueur, il s'est fait aussi sur leur densité. Ces deux mots sont synonymes mais les réseaux dans lesquels ils entrent sont différents. Dans le cas de « *púa* » le champ couvert par ce mot, ses utilisations possibles dans le discours, la proximité du verbe *puyar*, du substantif *puya* lié au monde de la tauromachie[190] et donc à l'Andalousie, ont certainement guidé la préférence du poète. À travers le choix de ce titre, on perçoit que le souci de brièveté et d'économie, visant à atteindre la densité la plus forte possible, s'exprime pleinement au niveau du lexique, en l'occurrence, dans cet exemple, par l'élection du mot *púa.*

Par ailleurs, lorsque l'on compare les deux versions du même chapitre, les points de suspension dont on a dégagé l'intérêt dans les lignes qui précèdent, n'étaient pas présents dans la version mécanographique, ce qui témoigne bien du rôle structurant qu'ils jouent dans le passage. Il en va de même avec certains passages supprimés d'une version à l'autre. Les mots, les membres de phrases suivants : « alto palacio de venteados pinos », « *casi* », « *y diamantina del claro* », « *en tres* », « *en lo más tierno de* », « *que ha sacado de carmínea su agudísima punta de acero* », « *súbito* », « *des-*

[190] Le membre de phrase, supprimé dans la version définitive : « *que he sacado de carmínea su agudísima punta de acero* » en référence à la *púa* va dans ce sens. Voici en substance la définition de l'objet dans le milieu de la tauromachie : « *Se denomina de este modo, a la punta acerada que en una extremidad tiene la vara de detener o garrocha de los picadores y vaqueros, con ella estimulan o castigan a las reses.* »

pacio », présents dans la version dactylographique[191], ont disparu de la version retenue, mettant en évidence le souci d'économie, de brièveté et aussi le désir du poète de fuir toute fioriture langagière inutile.

Le souci de brièveté s'exprime enfin dans le travail rythmique du passage. Ainsi constate-t-on, si l'on compare les deux versions, que Juan Ramón a ajouté nombre de virgules, huit au total sur à peine 15 lignes, afin de renforcer cette sensation de brièveté en contraignant le lecteur à faire des micro-pauses dans sa lecture, l'obligeant à se concentrer sur la parole dite, si simple soit-elle. Si l'on compare les versions, l'on voit, par exemple, que ces virgules contribuent à mettre en scène le regard du poète. Si Juan Ramón choisit « *—Pero, hombre, ¿qué te pasa?* » plutôt que « *—Pero hombre, ¿qué te pasa?* » c'est que dans la phrase retenue, la virgule après « *Pero* » ralentit le rythme de la phrase, obligeant le lecteur à faire une légère pause, à l'image de Platero qui voit son cheminement entravé et boitille pour moins souffrir. L'ajout de cette virgule mime aussi l'étonnement du poète qui découvre soudainement les difficultés à marcher éprouvées par l'âne. Les virgules suivantes diront l'analyse faite par le poète de la souffrance de l'âne et le soin (« *Con una solicitud mayor* ») qu'il lui apporte. Toutes rendent plus transparent et plus juste l'accès à la scène, elles reproduisent les gestes, l'attitude attentive du poète envers l'âne ; elles instaurent une plus grande brièveté, contribuent à l'unité de l'ensemble et structurent le passage en en soulignant les étapes. C'est également le cas lorsque le poète, dans la version retenue pour l'édition de 1917, choisit d'aller à la ligne après « *ardiente camino* » marquant ainsi, scéniquement, le passage de l'observation de la souffrance du petit âne aux soins que le poète va lui prodiguer.

Si la structure du chapitre fait qu'il fonctionne de façon autonome, encadré par les participes présents et par des points de suspension déjà évoqués, il n'en reste pas moins, on l'a vu, que le chapitre reste ouvert sur l'ensemble du recueil. La suspension du sens, l'énigme introduite par ces points de suspension, charge le passage d'un mystère supplémentaire, déjà présent dans le texte par la comparaison de l'épine avec un petit poignard d'émeraude « *como un redondo puñalillo de esmeralda* », qui invite certes le lecteur à chercher la vérité du passage en son sein mais aussi hors de ses limites.

À ce sujet, le choix du poète de déplacer le chapitre dans l'édition de 1917 par rapport à celle de 1914 semble assez éclairant. Dans l'édition de 1914, le chapitre XIII intitulé « La espina » se trouvait entre le chapitre XII « Susto » et le chapitre XIV « Juegos del anochecer » : ces deux derniers chapitres étant caractérisés par une atmosphère faussement fantasmago-

[191] Pour plus de facilité, nous avons souligné ces passages dans le texte dactylographique.

rique, notre chapitre se reliait difficilement aux deux autres. En modifiant l'organisation des chapitres, en plaçant « La púa » entre « El moridero » et « Golondrinas », « Juegos del anochecer » entre « Mariposas blancas » et « El eclipse » et « Susto» entre « El eco » et « La fuente vieja », le poète créait ainsi des ensembles plus unitaires sans pour autant porter atteinte à l'autonomie des chapitres. Dans le dernier ensemble, « Susto » (chapitre dans lequel la tête de Platero apparaît à la fenêtre tel un fantôme qui surprend les enfants) se côtoient des chapitres qui disent l'illusion de l'image sonore (l'écho) et de l'image visuelle (le poète voit dans la vieille fontaine de véritables monuments) trouvant, dans ce voisinage, parfaitement sa place. Situé entre « Mariposas blancas » et « El eclipse » « Juegos del anochecer » se trouve lui aussi dans un groupe cohérent relié par un monde nocturne où la beauté et l'innocence sont constamment menacées. Le chapitre intitulé « La púa », quant à lui, pris entre « El moridero » et « Golondrinas », trouve également un environnement favorable qui peut fournir une clé de lecture parmi d'autres et dont le poignard, emblème de la violence, de la mort dans certains cas, serait une image emblématique. Si, d'un côté, l'émeraude possède symboliquement une dimension néfaste dans la mesure où elle est parfois associée à la mort et aux créatures de l'enfer les plus dangereuses, de l'autre, elle symbolise le renouveau périodique des forces du printemps. Le chapitre intitulé « La púa » forme donc une belle unité avec les chapitres intitulés : « Le pourrissoir » et « Hirondelles »[192].

Autonomie relative, unité, brièveté[193], densification de l'écriture sont donc des principes pleinement à l'œuvre dans Platero y yo. Cependant, il est un autre phénomène grâce auquel le livre est ce qu'il est, et acquiert la dimension poétique qu'il a : la rêverie. Elle se trouve probablement au cœur même de l'écriture et suscite le surgissement du poétique. Les références à la rêverie apparaissent d'ailleurs, parfois, explicitement, au sein des textes par l'entremise de mots au singulier ou au pluriel comme « sueño » ou bien « ensueño » ou bien encore « pensar ». Sur ce triangle conceptuel, la rêverie se dresse comme un espace discursif susceptible d'intégrer rêve et réflexion, introspection et remémoration, représentation poétique instantanée de l'infime et projection cosmique. Le syncrétisme générique dont nous parlions est au cœur de la rêverie dans Platero y yo ; rêverie qui projette le discours vers une dimension plus élevée, totalisatrice, qui rapproche poésie et métaphysique. À ce propos, Gaston Bachelard écrit dans Le droit de rêver :

[192] Nous reprenons la traduction de Claude Couffon. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero et moi*, Claude Couffon (trad.) Jean Giono (avant-propos), Paris, Seghers, 1994, p. 70-74.

[193] *Cf.* note supra 168.

> La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie, qu'en vivant sur place la dialectique des joies et des peines. Elle est alors le principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni, conquiert son unité[194].

Nous voyons bien que cette notion de syncrétisme générique rend compte de la capacité de l'œuvre à explorer les méandres du « moi » qui écrit et qui vit, le récit de son errance guidée, la mise en scène de leurs expériences qui relie monde extérieur et univers intérieur, dotant la parole poétique d'un réel pouvoir herméneutique. Le livre dévoile le réel autant qu'il offre la possibilité à l'individu de réaliser son unité[195] et de cheminer vers la plénitude.

Ainsi, au cours du flux narratif, le théâtre du monde et de l'émotion est particulièrement manifeste dans « Paisaje grana »[196], parce que, au fond, la rêverie dans son dépassement des limites, dans l'intégration de l'irrationnel dans le rationnel rhétorique[197], le poète trouve un canal approprié qui rend compte de son désir de transcendance. Mais le langage étant ce qu'il est, la transmission de l'émotion ne peut être

[194] Gaston BACHELARD, « Instant poétique et instant métaphysique », in *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 225.

[195] Yves Bonnefoy écrit à propos de la poésie et de l'unité : « La poésie […] c'est du fondamental en ceci qu'elle est la mémoire, préservée par certains, de l'excès de la réalité sur le signe, autrement dit l'intuition d'une unité qui demeure en tout et partout présente sous les réseaux serrés de la signifiance conceptuelle. La poésie atteste cette unité, ce qui recentre la pensée sur l'existence en sa finitude —cette émergence de l'Un en nous— et donc aussi sur le vrai désir et la pleine présence en face de nous des autres êtres, voir des choses. Et elle est donc un son par quoi elle déborde du sens et sur quoi on peut prendre appui pour transgresser les fragmentations de la signifiance —c'est le début du poème—, mais elle touche à bien plus que le simplement scripturaire ou même l'emploi des mots, car les signes qui sont en somme la cause du poétique ont existé bien avant ceux d'entre eux qui constituent le langage. Par exemple, l'opposition de la lumière et de l'ombre, ce fut un signe, dès la première conscience, un signe qui se coordonna à bien d'autres à même niveau dans l'apparaître du monde. La poésie est active en nous depuis bien plus longtemps que les langues et elle l'est donc dans bien autre chose que les poèmes. », Yves BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, *op. cit.*, p. 14-15.

[196] Dans « Remanso » nous trouvons des procédés similaires que nous analysons dans « Sueños y ensueños en *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez », sous presse.

[197] J'entends par cette expression que la rhétorique est de l'ordre de l'échafaudage du discours et contribue à masquer l'irrationnel.

qu'insatisfaisante et le poète a alors recours au non dit[198] qui constelle le dit. Lisons plutôt le chapitre XIX :

> *La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera. A su esplendor, el pinar verde se agria, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa.*
>
> *Yo me quedo extasiado en el crepúsculo. Platero, granas de ocaso sus ojos negros, se va, manso, a un charquero de aguas de carmín, de rosa, de violeta; hunde suavemente su boca en los espejos, que parece que se hacen líquidos al tocarlos él; y hay por su enorme garganta como un pasar profuso de umbrías aguas de sangre.*
>
> *El paraje es conocido, pero el momento lo trastorna y lo hace extraño, ruinoso y monumental. Se dijera, a cada instante, que vamos a descubrir un palacio abandonado… La tarde se prolonga más allá de sí misma, y la hora, contagiada de eternidad, es infinita, pacífica, insondable…*
>
> *—Anda, Platero*[199]*…*

Dans ce chapitre, les deux personnages principaux, le poète et l'âne, ont cheminé à la recherche de l'immatériel, à la recherche d'un coucher de soleil, autrement dit, d'un spectacle profondément lié à l'instant, d'un spectacle observé depuis un promontoire « *La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera* », c'est ainsi que commence le chapitre. Leurs pas les ont conduits à une place de choix dans ce qui, soudain, apparaît comme le théâtre du

[198] Sur le non-dit, Umberto Eco écrit : « Cependant, un texte se distingue d'autres types d'expression par sa plus grande complexité. Et la raison essentielle de cette complexité, c'est qu'il y a un tissu de *non-dit* […] Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire, et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures —jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. » Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, 1985, p. 64.

[199] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 133.

monde, comme le théâtre dans lequel va se jouer l'œuvre par excellence, une œuvre qui, si elle reprend un thème poétique convenu : la mort du jour, va très vite, grâce à l'écriture, le transcender. Depuis le balcon[200] qui donne sur le monde, ils assistent, sans aucune action préliminaire, au drame qui se joue sous leurs yeux, d'où la force de la scène, « *herido por sus propios cristales* ». Ici, la théâtralité est introduite par une narration elliptique qui acquiert, grâce au raccourci « *La cumbre* » / « *Ahí está el ocaso* », toute la puissance du lyrisme. La dimension dramatique[201] est discrètement soulignée par le substantif pluriel « *cristales* » qui exprime conjointement le reflet et la beauté, une beauté qui, très vite, s'apparente à une arme qui serait à l'origine de mortelles blessures « […] *cristales, que le hacen sangre por doquiera* ». L'ambivalence de cette image qui dit à la fois la beauté et la mort donne raison à Gaston Bachelard lorsqu'il écrit que « Le mystère poétique est une androgynie »[202]. La couleur « *el ocaso, todo empurpurado* » appelle l'agonie et la mort, donc le sang, et le coucher de soleil apparaît alors comme un corps cosmique qui agonise de tant de beauté, « *le hacen sangre por doquiera* »[203]. La couleur pourpre accentue la dimension spectaculaire et dramatique de la scène qui acquiert, rapidement, une dimension tragique. Le sang qui coule, « *un pasar profundo de umbrías aguas de sangre* », comme une multitude de rivières porteuses de beauté et de mort semble le prolongement du propre sang du locuteur

[200] Curieusement, dans son poème « Los balcones de oriente » dont le titre est significatif et renvoie qui plus est au *Quichotte* (*Quijote 1. 13*) Jorge Guillén contemple de manière similaire le spectacle connotatif du lever du soleil. Bien qu'il opte apparemment pour la poétisation de la naissance du jour, le mélange émotionnel est à l'œuvre également. On citera par exemple : « *Madrugada. / Emerge contra la nada / Luchando el ser —de mal ceño. / Se embrollan entre dos luces / Torpes cruces / Del amanecer y el sueño.* », Jorge GUILLÉN (1893-1984), *Cántico (1919-1984)*, in *Aire nuestro*, Óscar Barrero Pérez (ed.), t.1 et 2, Barcelona, Tusquets Editores, 2008, p. 343.

[201] *Cf.* 4.3.2.

[202] Gaston BACHELARD, *Le droit de rêver*, *op. cit.*, p. 226.

[203] Ce passage de Juan Ramón nous fait penser au poème de Baudelaire « Harmonie du soir » dans lequel la beauté et la mort se côtoient : « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ; / Valse mélancolique et langoureux vertige ! // Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; / Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ; / Valse mélancolique et langoureux vertige ! / Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir. // Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige, / Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir ! / Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir; // Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige. // Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir, / Du passé lumineux recueille tout vestige ! / Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige… / Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir ! » Charles BAUDELAIRE, *Œuvre complète* t.1, Claude Pichois (ed.), Paris, Gallimard, Pléiade, 1975, p. 47.

qui observe la scène en spectateur interdit par tant de force et de beauté. Ce qui se joue sous les yeux du locuteur, c'est la représentation de la tragédie humaine dans laquelle l'homme, pris en tenaille entre la beauté et la mort, c'est-à-dire entre la finitude du temps humain et l'éternité désirée, souffre et jouit en même temps de la beauté qui l'entoure sans pouvoir échapper à son destin. Cette sensation le locuteur-poète semble l'éprouver, lorsqu'il écrit, quelques lignes plus loin « *Yo me quedo extasiado en el crepúsculo* ». Ici, le poète-locuteur se met lui-même en scène avec son âne que l'on voit, quelques phrases plus loin, se désaltérer « *hunde suavemente su boca en los espejos, que parece que se hacen líquidos al tocarlos él* »[204]. Dans une sorte d'élan totalisateur chaque élément de cette scène tragique semble confluer vers la même source. L'âne, lui aussi, comme s'il était le prolongement du corps du locuteur, boit à la source de la beauté et de la mort, et le sang du couchant passe par sa bouche et par son corps comme les couleurs entrent par les yeux du poète extatique. Cette rêverie ici dit la transcendance. L'image convoque, de façon souterraine, un rituel eucharistique et les paroles rapportées par Matthieu : « Puis, prenant une coupe, il rendit grâce et la leur donna en disant : "Buvez-en tous ; car ceci est mon sang, le sang de l'alliance […]" »[205].

La rêverie rend possible l'harmonie entre Platero, le « moi » qui accentue par sa présence la dimension lyrique de la scène, et le monde qu'il contemple depuis ce promontoire jusqu'auquel il s'est élevé au sens propre comme au sens figuré. Cette même harmonie semble se lire dans le regard de Platero dont les yeux sont désormais comme deux petits soleils[206], « *Platero, granas de ocaso sus ojos negros* […] ». Ici, le locuteur-poète a l'assurance d'exister et l'on reprendra ici les propos de Gaston Bachelard « Le rêveur est dans un monde, il n'en saurait douter. Une seule image cosmique lui donne une unité de rêverie, une unité de monde […] le rêveur de monde ne connaît pas la division de son être »[207]. Certes, il est clair que *Platero* n'appartient pas au genre théâtral[208] mais en se mettant en

[204] Platero est celui capable de se nourrir de beauté, c'est ce que suggère le poète dans « Idilio de abril » : « *¡Quién, como tú, Platero, pudiera comer flores…, y que no le hicieran daño!* », ch. XXIX, *op. cit.*, p. 150.

[205] *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1755, Mt. 26.27-28. L'ancrage religieux de certaines images est indéniable mais il va bien au-delà et plonge dans une mémoire anthropologique.

[206] Nous avons déjà rencontré ce phénomène lorsque nous avons parlé de l'écaille de poisson observée par une servante. Nous renvoyons *supra* à la page 40 et à la note 96.

[207] Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie* (1960), Paris, Puf, 2011, p. 150.

[208] Sur la théâtralité en poésie, nous renvoyons au très beau livre de Milagros TORRES, "Capítulo 6. Teatralidad y poeticidad: gesto, acción y catarsis poética", *Lope o el laberinto de la intimidad: estudio de 100 sonetos ('Rimas', 1964)*, sous presse.

scène avec son âne, le poète locuteur établit une distance avec lui-même, en se représentant dans son texte dont il choisit chaque mot comme le peintre ses couleurs : il parvient probablement à mieux se comprendre et à mieux comprendre cette pulsion irrépressible qui le pousse vers ce besoin vital d'écrire[209] et de faire de sa solitude, une solitude créatrice.

Soudain, comme le suggère Gaston Bachelard, la voix et le monde semblent respirer d'une même respiration[210] « *Yo me quedo extasiado en el crepúsculo* ». Le texte détient une puissance inédite en ce que le poète dépasse ce qui ne pourrait être que de simples images pour atteindre et partager avec son lecteur, par le biais de l'écriture, une véritable vision dont témoigne d'ailleurs son extase et « l'exploit du poète au sommet de sa rêverie cosmique est de constituer un cosmos de la parole »[211], un cosmos né, entre autres, du syncrétisme des genres. Cette vision est manifeste grâce au verbe « *trastornar* » qui révèle l'essence de cet endroit familier au poète « *El paraje es conocido, pero el momento lo trastorna y lo hace extraño, ruinoso y monumental* ». La vision est totalisante et unificatrice, elle dit en même temps la beauté et la mort. Le paysage est à la fois étrange, abandonné, monumental. Le vert de la pinède, par l'utilisation d'une métaphore synestésique, devient plus âpre et, dans les yeux du petit âne, le noir fusionne avec le rouge écarlate du coucher de soleil.

Le temps mesuré, humain, est aboli et comme Baudelaire lit au fond des yeux de sa féline « toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, —une heure immobile qui n'est

[209] L'extrême sensibilité du poète a entraîné de nombreuses hospitalisations tout au long de sa vie. Pour la période qui nous occupe, à Castel d'Andorte en 1901 sous les soins du docteur Lalanne, à Madrid au Sanatorio del Retraído entre 1902 et 1905. Ces crises d'angoisse sont probablement à mettre en rapport avec un besoin irrépressible d'écrire, de revivre sans cesse ses textes comme pour mieux se persuader qu'il a vécu et qu'il continue à vivre, qu'il participe pleinement de l'existence. Ainsi évacue-t-il peut-être les douleurs, les blessures parfois du quotidien. À ce propos, Gaston Bachelard écrit au sujet de la traduction d'un ouvrage de J. H. Schultz : « Le traducteur de la page de Schultz ajoute en note : " Cette traduction n'est qu'une faible approximation de l'expression allemande : 'Es atmet mich', littéralement 'Ça me respire.' Autrement dit : le monde vient respirer en moi, je participe à la bonne respiration du monde, je suis plongé dans un monde respirant. Tout respire dans le monde. La bonne respiration, celle qui va me guérir de mon asthme, de mon angoisse, est une respiration cosmique. " » L'écriture permet probablement au poète andalou de retrouver une respiration, de réaliser une véritable catharsis, de vaincre la solitude car comme l'écrit Gaston Bachelard : « Une rêverie parlée transforme la solitude du rêveur solitaire en une compagnie ouverte à tous les êtres du monde. », Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie* (1960), *op. cit.*, p. 160.

[210] *Ibid.*, p. 156.

[211] *Ibid.*, p. 160.

pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir rapide comme un coup d'œil »[212], l'heure semble suspendue tout autant dans les yeux de Platero qui reflète l'éternité et l'immensité. Le temps de la durée, le temps horizontal n'existe plus, et c'est alors que naît un temps vertical, celui de l'extase, un temps plus mystique ou métaphysique si l'on préfère, « il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne […] »[213] dont la matière est celle de l'amour. Cette accession à l'éternité est notifiée par le présent aoristique du verbe *quedar* dans « *Yo me quedo extasiado en el crepúsculo* », phrase déjà citée à plusieurs reprises. Le poète locuteur a atteint un monde et un temps absolu dans lesquels règnent des ambivalences.

Il ne pourra nous en dire plus car l'émotion est trop intense et comme le rappelle Jaime Gil de Biedma dans « *Canción final* » : « *Las rosas de papel son, en verdad, / demasiado encendidas para el pecho* »[214]. La parole fait alors place au silence du non-dit car tout dire s'avère impossible autrement qu'en jouant du silence matérialisé, une fois de plus, par les points de suspension qui notifient tout à la fois la disparition de la parole et celle du soleil. L'apostrophe finale ouvre le texte sur un blanc immense qui dit toute l'énergie ressentie par le poète face au spectacle de l'existence auquel il vient d'assister mais probablement aussi la profondeur de la nuit, la nécessité pour lui du repli en lui-même et chez lui, à l'image des bergers garcilasiens de la première églogue :

La sombra se veía
venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso[215].

[212] Charles BAUDELAIRE, « XVI, L'Horloge », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes* t.1, *op. cit.*, p. 299-300. Dans *Le Droit de rêver*, Gaston Bachelard cite ce même passage de Baudelaire.

[213] *Ibid.*, « V, La chambre double », p. 281.

[214] Jaime Gil de BIEDMA (1929-1990), *Las Personas del verbo* (1982), Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 174.

[215] Garcilaso de la VEGA, *Poesía castellana completa*, *op. cit.*, p. 49. Nous renvoyons à la note 120, p. 56. dans laquelle nous analysions le travail chromatique de Garcilaso en le rapprochant de celui de Juan Ramón.

Par ailleurs, l'apostrophe apparaît véritablement comme une clé de l'élégie[216]. Une élégie qui dans l'œuvre ne s'adresse à personne ; « *Elegía andaluza* » porte comme sous-titre *Platero y yo*. En perdant son destinataire elle semble gagner en énergie, en essentialité. Une élégie qui dit tout à la fois le bonheur du cheminement et l'angoisse de la perte.

—Anda, Platero…

[216] Pour définir l'élégie, nous pourrions nous référer à Horace et à son *Art poétique*, à Catulle, Tibulle, Properce, Ovide ou bien encore au commentaire de F. de Herrera à la première églogue de Garcilaso de la Vega comme on le fait d'ordinaire. Nous avons choisi de nous référer plus simplement à la parole de Juan Ramón Jiménez qui semble définir dans deux chapitres de l'œuvre qui nous occupe ce qu'il entend par élégie. Dans le chapitre intitulé « El perro atado » (p. 232) il trouve dans les aboiements d'un chien attaché, « *ladrando limpia y largamente, en la soledad de un corral, de un patio o de un jardín, que comienzan con la tarde a ponerse fríos y tristes…* », l'origine même de l'élégie : « *Dondequiera que estoy, Platero, oigo siempre, en estos días que van siendo cada vez más amarillos, ese perro atado, que ladra al sol del ocaso… // Su ladrido me trae, como nada, la elegía* ». Une élégie qu'il semble définir à la fin du chapitre lorsqu'il écrit : « *La belleza hace eterno el momento fugaz y sin latido, como muerto para siempre aún vivo* », un chien, comme on l'a vu, qu'il continue à entendre dans *Espacio* plusieurs années plus tard (*Cf.* note 170, p. 70). La définition que le poète nous fournit dans « La fuente vieja » (p. 254) semble éclairante. Juan Ramón écrit : « *la fuente vieja, Platero, donde tantas veces me has visto parado tanto tiempo, encierra en sí, como una clave o una tumba, toda la elegía del mundo, es decir, el sentimiento de la vida verdadera* ». Juan Ramón a composé trois livres élégiaques entre 1907 et 1908 pendant sa retraite à Moguer *Elegías puras* (1908), *Elegías intermedias* (1909), *Elegías lamentables* (1910). Constatons au passage que le poète voit l'élégie autant dans les choses que dans son chant.

Chapitre ii
Espaces et temps : chemin et voyage

Depuis le premier chapitre de l'œuvre, le mouvement crée l'espace :

> *Cuando paso sobre él, los domingos, por las últimas callejas del pueblo, los hombres del campo, vestidos de limpio y despaciosos, se quedan mirándolo:*
> *—Tien' asero*[1]*…*

Le cheminement du moi et de l'âne se dessine dans divers espaces qui vont se déployer : les espaces extérieurs (Moguer / la campagne / Huelva), mais aussi intérieurs (la maison, l'écurie, le *patio*). Paradoxalement, les pauses qui ponctuent leur cheminement, c'est-à-dire leur statisme temporaire, créent d'autres espaces, transitoires, qui sont comme des allées et venues entre les espaces extérieurs où évolue le moi et les espaces de l'intimité de la voix ; leur description se fait par touches successives, incomplètes, que le lecteur glane d'un chapitre à l'autre finissant ainsi par se forger l'image, impressionniste, kaléidoscopique, de *Moguer*.

Un *bucolisme* moderne se déploie dans les pages de *Platero y yo* : le moi, nouveau Quichotte ?, « sort » quotidiennement se promener sur son âne et ces déplacements dessinent le parcours de l'écriture poétique qui avance dans les lieux urbains et dans les espaces champêtres, dans les rues, les cimetières, les arènes, sur les places et sur les chemins ruraux, sur les *eras*, dans les prairies, sur les collines, de telle sorte qu'un nouveau dialogue *Corte* / *aldea* se fait sentir, car Moguer est à la fois espace urbain et espace rural.

Dans « Camino » s'ébauche un subtil espace-temps mais Héraclite n'est pas loin : « *¡Qué de hojas han caído la noche pasada, Platero!* »[2]. La chute des feuilles confère du temps au chemin et inscrit en apparence le chapitre cent quatre dans une temporalité qui est celle de l'automne.

[1] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 102.

[2] *Ibid..*, p. 256.

Cependant, la charge symbolique va au-delà de la simple désignation de la saison : les feuilles qui tapissent le chemin disparaîtront très vite ; on ne parcourt pas deux fois le même chemin :

> *¿Ves el campo, Platero, todo lleno de hojas secas? Cuando volvamos por aquí, el domingo que viene, no verás una sola. No sé dónde se mueren. Los pájaros, en su amor de la primavera, han debido decirles el secreto de ese morir bello y oculto, que no tendremos tú ni yo, Platero*[3]…

Le devenir, le changement, la mobilité des choses, l'impermanence –j'assume ce néologisme qui me paraît productif– se cristallisent dans l'image du chemin[4] qui est à la fois temps du parcours, processus de métamorphose, déploiement de la méditation poétique. Cette métamorphose est notifiée lorsque la voix poématique dit :

> *Parece que los árboles han dado una vuelta y tienen la copa en el suelo y en el cielo las raíces, en un anhelo de sembrarse en él. Mira ese chopo: parece Lucía, la muchacha titiritera del circo, cuando derramada la cabellera de fuego en la alfombra, levanta, unidas, sus finas piernas bellas, que alarga la malla gris*[5].

[3] Soulignons ici la formulation « *que no tendremos tú ni yo, Platero…* » qui rapproche la parole poétique de l'oralité. En effet, on attendrait plutôt *que no tendremos ni tú ni yo* qui serait plus « académique ». Le lien avec ce que nous avons appelé ailleurs « *lo popular* » s'exprime pleinement ici. Nous renvoyons à ce propos à Daniel LECLER, « Juan Ramón Jiménez, Des sonnets populaires ? Regards sur *Sonetos espirituales* », Sous presse. Juan Ramón Jiménez déclare dans un entretien du 13 juin 1915 retranscrit par Guerrero Ruiz : « *A veces pienso que tal vez esté en las postrimerías de mi obra poética, porque al fin y al cabo encuentro algo artificioso en la forma poética, y me pregunto: ¿es honrado esto? Acaso no, a pesar de su belleza. Por eso tal vez escriba ya prosa solamente, una prosa que, claro está, sea poética, elevada, pura… Debemos escribir como se habla, de una manera clara, elevada, natural…* », Juan GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón Jiménez de viva voz. Volumen I (1913-1931)*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 34.

[4] On pense en lisant ce poème, à celui d'Antonio Machado « [Yo voy soñando] » : « *Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!... / ¿Adónde el camino irá? / Yo voy cantando, viajero / a lo largo del sendero… / —La tarde cayendo está—. / " En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón." // Y todo el campo un momento / se queda, mudo y sombrío / meditando. Suena el viento / en los álamos del río. // La tarde más se oscurece; / y el camino que serpea / y débilmente blanquea, / se enturbia y desaparece. // Mi cantar vuelve a plañir: / "Aguda espina dorada, / quién te pudiera sentir / en el corazón clavada".* » Antonio MACHADO, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Geoffrey Ribbans (ed.), Madrid, Cátedra, 1983, p. 99-100. Comme le rappelle G. Ribbans, ce poème paraît pour la première fois dans *Ateneo* en 1906. Juan Ramón a eu probablement connaissance de ce texte étant donné que « Camino » n'est pas inclus dans l'édition de 1914.

[5] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 256.

Nous assistons ici à une sorte de renversement du monde : l'espace s'en trouve profondément altéré, les points cardinaux semblent inversés, le haut se retrouve en bas et le bas en haut. Une tendre sensualité et un travail sur le chromatisme de la vie, de la vitalité (*Lucía, cabellera de fuego*) s'inscrivent dans l'atmosphère morose du chemin. Tout s'écroule mais la nostalgie automnale est aussi renversée dans cette vision du corps de la *titiritera del circo*, les jambes en haut, qui se superpose à l'arbre engourdi par les prémices de l'hiver, ses cheveux sont à la fois racines et branches. En quelques mots, le poète unit la nature et l'humain, l'arbre et l'acrobate, l'horizontal du chemin et la verticalité du peuplier.

Dans ce chapitre tout est chant, une sorte de chant total. Les feuilles vertes ou bien maintenant dorées chantent aussi bien que les oiseaux et la musique du printemps est devenue prière automnale sèche et statique « *La canción suave que antes cantaron las hojas arriba, ¡en qué seca oración arrastrada se ha tornado abajo!* ». Un chant inspiré lui-même par celui des oiseaux. Les dialogues entre les oiseaux amoureux du printemps et les feuilles deviennent pour celles-ci apprentissage d'un *ars moriendi* (« *han debido decirles el secreto de ese morir bello y oculto* ») auquel le poète, l'âne et le lecteur, nous tous, n'auront pas accès. Cependant, grâce à ce renversement, le poète vient prendre la place de l'oiseau à la cime des branches et à son tour, couche sur les feuilles blanches du livre son chant symétrique[6].

Le sens de l'œuvre se retrouve condensé dans ces seize lignes, sur ce chemin poétique qui fait naître au sein même de l'immanence un certain mystère transcendant : « *no sé dónde se mueren* »... Sur cet *ars moriendi* enseigné aux feuilles par les oiseaux débouche un *ars vivendi* offert par le poète à son lecteur.

Dans « La flor del camino » ce que nous appelons *ars vivendi* peut se lire à la fin du chapitre :

> *Esta flor vivirá pocos días, Platero, aunque su recuerdo podrá ser eterno. Será su vivir como un día de tu primavera, como una primavera de mi vida... ¿Qué le diera yo al otoño, Patero, a cambio de esta flor divina, para que ella fuese, diariamente, el ejemplo sencillo y sin término de la nuestra*[7]*?*

[6] Dans le poème [*Hombres en flor…]* le poète se compare indirectement au rossignol et ces quelques vers nous semblent ici devoir être cités : « *… Y tú, ruiseñor mío, endulza tu tristeza, / enciérrate en tu selva, florécete y olvida; / sé igual que un muerto, y dile, llorando, a la belleza, / que has sido como un huérfano en medio de la vida* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Elejías (1907-1908)*, Francisco Garfías (ed.), Buenos Aires, Losada, 1964, p. 118.

[7] Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 182.

Si le poète insiste à nouveau sur la brièveté de l'existence, la fleur du chemin[8] n'aura qu'une vie éphémère ; il manifeste donc son désir d'éterniser la beauté. Une beauté qui deviendra phare pour lui-même et pour son lecteur. Le chemin est l'espace de la contingence, de l'accident, du brouhaha de la vie, de l'agression même : « *Pasan a su lado todos los tropeles —los toros, las cabras, los potros, los hombres—* […] », espace métaphorique des dangers de la vie, mais l'infiniment petit qui est aussi l'infiniment beau résiste : « […] *y ella, tan tierna y tan débil, sigue enhiesta, malva y fina, en su vallado sólo, sin contaminarse de impureza alguna* ».

Une fidélité ontologique se dégage des lignes que nous venons de lire ; il ne s'agit en aucun cas d'une morale précise, d'une ligne à suivre étroitement conventionnelle, d'une lourde et réductrice notion de « bien » mais plutôt d'une adéquation à la Nature comme point de référence, à la manière grecque : ce qu'il peut y avoir à faire se pose par adéquation à la Nature, non pas par adéquation à des lois établies par l'homme. La fleur maintient son essence envers et contre tout ; une invitation à être, à être soi, semble se profiler dans le discours. Nous retrouvons le jugement de Michel Onfray dans son ouvrage intitulé *Théorie du voyage. Poétique de la géographie* lorsqu'il déclare : « Loin d'être une thérapie, le voyage définit une ontologie, un art de l'être,

[8] On retrouve un processus et une idée similaires dans « El pozo » : « *Mira; la higuera adorna y desbarata el brocal. Dentro, al alcance de la mano, ha abierto, entre los ladrillos con verdín, una flor azul de olor penetrante* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 185. Mentionnons également *Las flores de Moguer* de Juan Ramón Jiménez. Dans ses échanges avec Juan Guerrero Ruiz, en particulier celui du 25 mars 1934, Juan Ramón établit un parallélisme entre *Platero y yo* et *Las flores de Moguer*, il lui dit que parmi ses œuvres en prose : « *hay alguno de la época de* Platero*, que es tan importante como pueda serlo éste,* Las flores de Moguer*, donde en vez de ser un burillo son las flores, las mil flores diversas, las que hablan de mis recuerdos de niñez y adolescencia* ». Juan GUERRERO RUIZ (1893-1955), *Juan Ramón de viva voz (1932-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 195. Les fleurs ont une très grande importance dans l'œuvre de Juan Ramón, une relation s'établit entre elles et son histoire personnelle, sa grand-mère mais aussi le lieu où il est né comme on le constate à la lecture de « *La flor del granado (Calle de los Marineros)* » : « *Hoy esta calle, en cuya esquina que da a la de la Ribera nació él, ¡feliz!, se llama con el nombre del poeta. Ninguna gloria mejor, más bella para él que fundir su nombre, que no puede romper el inalterable nombre de las Flores, que antes la llamaban, y de los Marineros, como siempre la llamó él, en su imajinación, con ellos dos, y trocarse, en las siestas confusas del verano distante, por sus significados, siendo a la vez, en la realidad mejor del duermevela nostáljico, flor de granada y en otros poeta y marinero* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Elejías andaluzas*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1994, p. 91. Avant *Platero y yo*, Juan Ramón avait envisagé de regrouper, sous le titre de *Elejías andaluzas*, plusieurs œuvres : *Entes y sombra de mi infancia*, *Josefito figuraciones*, *Piedras, flores y bestias de Moguer*, et peut-être même *Elejías* poèmes écrits entre 1907 et 1908 œuvre à laquelle nous avons déjà fait référence.

une poétique de soi »[9]. L'image du chemin dessine, on le perçoit dans ce chapitre, des espaces extérieurs et intérieurs qui disent la subjectivité du « moi » tout autant que sa ligne de vie et que sa poétique[10].

« *Pero nuestro caminar es bien corto* »[11] dit la voix poématique dans « Paseo »[12]. Le cheminement est la clef de la création car il est mouvement, si imperceptible soit-il, il notifie la vie, la pensée et permet le regard, donc le dialogue avec le monde. Si dans le chapitre précédent, le chemin était l'espace du tourbillon, des affres et des aléas de l'existence, dans « Paseo » il est cet espace paisible qui s'offre métaphoriquement à l'été :

> *Por los hondos caminos del estío, colgados de tiernas madreselvas, ¡cuán dulcemente vamos! Yo leo, o canto, o digo versos al cielo. Platero mordisquea la hierba escasa de los vallados en sombra, la flor empolvada de las malvas, las vinagreras amarillas. Está parado más tiempo que andando. Yo lo dejo*[13]…

La saison confère ici une profondeur au cheminement quotidien, au *paseo* : « *¡Qué sencillo placer diario!* […] » car le chemin offre la possibilité à chaque personnage de se consacrer aux activités qui le définissent et qui sont indispensables à son existence. Dans les premières lignes du chapitre le poète lit, chante et dit des vers au ciel. L'animal, lui, Platero, mordille l'herbe maigre, tous deux déploient un contact sensuel avec la nature. Tous les sens sont sollicités, la vue (la vision des chemins profonds de l'été), l'odorat (le chèvrefeuille), le toucher (le contact des lèvres de l'âne avec l'herbe), le goût (de l'herbe fraîche et de la fleur

[9] Michel ONFRAY, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 85-86.

[10] Michel Onfray écrit : « Tout voyage est initiatique – pareillement, une initiation ne cesse d'être un voyage. Avant, pendant et après se découvrent des vérités essentielles qui structurent l'identité ». *Ibid.*, p. 82.

[11] Si en mettant en évidence la brièveté de la promenade, la voix insiste sur un temps tout à la fois lent et dense qui ne les éloigne pas énormément du village, elle évoque également en toile de fond le thème du *tempus fugit* que nous trouvons chez Virgile dans les *Géorgiques III* 284-285, puis dans *L'Enéide* (Chant X, v. 467-468) et que le Siècle d'Or espagnol reprendra largement que ce soit, entre autres, sous la plume de Luis de Góngora ou encore sous celle de Quevedo. Toutefois, le thème est souvent lié à l'amour. Dans le cas de *Platero y yo*, si un amour s'exprime, il s'adresse à la beauté et à la Nature. Par ailleurs, la brièveté de la promenade met l'accent sur la brièveté des moments heureux, le chapitre suivant, « Los gallos », nous montrera toute la cruauté et la violence des combats de coqs.

[12] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 192.

[13] *Id.*

de mauve poudreuse, de l'oseille aussi), l'ouïe (les chants et les vers qui résonnent et s'élèvent vers le ciel). Comme le fera plus tard Jorge Guillén, bien que différemment, dans « Las doce en el reloj »[14], tout semble être à sa place. La jouissance de cette harmonie s'exprime pleinement à la fin du chapitre, dans une sorte d'acte de communion ; elle est notifiée par les actions similaires du poète et de l'âne. Tous deux se désaltèrent : « *Ya en la alberca, yo lleno mi vaso y bebo aquella nieve líquida. Platero sume en el agua umbría su boca, y bebotea, aquí y allá, en lo más limpio, avaramente…* ». L'image classique de la neige liquide renforce le plaisir simple et partagé lié à l'absorption d'une eau dont l'essence est la fraîcheur et la pureté. Une pureté qui est proclamée par la couleur blanche de la neige qui dit la qualité absolue de sa transparence et de sa fraîcheur, fraîcheur extrême elle-même redoublée par la mention de sa provenance « *en la alberca* ». Les deux personnages boivent donc presque à la source même.

L'arrêt de l'animal (« *Está parado más tiempo que andando. Yo lo dejo…* ») ralentit le rythme du *caminar* et, pour ainsi dire, l'instant statique et extatique s'harmonise avec un espace privilégié, sorte d'îlot mouvant, qui tient à l'écart les dangers et les rythmes individuels et divers de l'existence. Ici, le chemin expulse le chaos. Il se produit une sorte d'initiation quotidienne générée par l'exercice même du déplacement et des activités simples qui y sont liées.

2.1. Les espaces

Mais où vont le poète et son âne ? Le savent-ils eux-mêmes ? Dans un va-et-vient répété, dans un mouvement d'ouverture et de repli continuels[15], les chemins de la campagne les éloignent et les ramènent, transformés, au village. Ce mouvement rythme le livre comme il rythmait la vie de son auteur ; on le constate en lisant ce que Juan Ramón déclarait à Juan Guerrero Ruiz le 25 mars 1934 :

[14] « *Dije: Todo ya pleno. / Un álamo vibró. / Las hojas plateadas / Sonaron con amor. / Los verdes eran grises, / El amor era sol. / Entonces, mediodía, / Un pájaro sumió / Su cantar en el viento / Con tal adoración / Que se sintió cantada / Baja el viento flor / Crecida entre las mieses, / Más altas. Era yo, / Centro en aquel instante / De tanto alrededor, / Quien lo veía todo / Completo para un dios. / Dije: todo, completo. / ¡Las doce en el reloj!* ». Jorge GUILLÉN (1893-1984), *Cántico (1919-1984)*, in *Aire nuestro*, *op. cit.*, p. 489.

[15] Sur ce mouvement d'ouverture et de repli, nous renvoyons à « La dynamique du dehors et du dedans », in Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales »* de Juan *Ramón Jiménez*.

> *Me gusta pasear un poco y luego sentarme en un banco a confrontar aquello en que estoy trabajando con la Naturaleza; esto lo he hecho siempre y sirve de mucho. Lo mismo que si usted está en casa trabajando y toma un coche para ir a la sierra y al estar en ella siente que le han desaparecido mil preocupaciones pequeñas, pues así me sirve a mí el poner lo que hago en contacto con la Naturaleza para que caigan las cosas superfluas; no es que lleve las cuartillas conmigo, sino que como siempre sé lo que es, me lo digo a mí mismo y pienso en ello para dictarlo ya depurado cuando vuelvo*[16].

2.1.1. Les espaces du dedans et du dehors : des espaces intermédiaires

Cette citation met très clairement en lumière le rapport essentiel qui lie Juan Ramón à la Nature. De surcroît, elle souligne l'importance de ce mouvement d'ouverture et de repli, de ce nécessaire contact avec l'extérieur pour, ensuite, pouvoir écrire et plonger au plus profond de soi-même grâce au regard porté sur le monde et aux mots que l'on choisit d'agencer lors du passage à l'étude solitaire.

Plusieurs espaces notifient, tout à la fois, ce mouvement d'ouverture et de repli dans *Platero y yo*. Nous songeons pour commencer au chapitre intitulé « El pozo »[17]. Dès les premières lignes du chapitre, le poète souligne le rapport étroit que la langue entretien, selon lui, avec le réel : « *¡El pozo!... Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría* ». Visiblement, il n'est pas d'arbitraire pour le poète qui s'emploie à motiver le signe ; la langue apparaît comme le cordon ombilical qui le relie au monde et lui permet d'être ; elle rend possible ces allers et retours entre le monde et lui-même en passant par l'espace blanc de la page. Le poète se penche au-dessus du puits, probablement pour y percer un mystère ; dans la littérature, le puits renferme toujours des secrets que parfois il révèle, il est un espace-frontière entre les bonheurs de l'enfance et les dangers de l'âge adulte. Lorsque le poète se

[16] Juan GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz (1932-1936), op. cit.*, p. 192. On perçoit dans cette phrase combien éthique et esthétique sont intimement liées chez Juan Ramón Jiménez. Ce processus de création est évoqué également dans « El arroyo » chapitre dans lequel on peut lire : « *Y anda uno semiciego, mirando tanto adentro como afuera, volcando a veces, en la sombra del alma la carga de imágenes de la vida, o abriendo al sol, como una flor cierta y poniéndola en una orilla verdadera, la poesía, que luego nunca más se encuentra, del alma iluminada* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 206.

[17] *Ibid.*, p. 185.

penche, la première chose qu'il voit, à portée de main, renvoie à la terre, il s'agit d'une fleur bleue « *de olor penetrante* »[18]. Tout dans l'évocation de ce puits fait référence à la profondeur, l'odeur ne fait pas exception.

Imperceptiblement, le poète amorce la descente, le chemin est devenu vertical et progressif : « *Dentro, al alcance de la mano* […] » / « *Una golondrina* […] *más abajo* […] » / « Luego » / « *Y* […] »[19]. Après avoir vu la fleur, contre toute attente, car ce n'est pas l'obscurité qu'il trouve comme l'on pourrait s'y attendre : il voit une hirondelle, symbole de fidélité et d'amour, « *Una golondrina tiene, más abajo, el nido* », près de son nid. Ici, les espaces semblent s'enchâsser, l'espace le plus petit qui soit, le nid, est néanmoins un espace total pour l'oiseau, un espace contenu dans celui, plus vaste, du puits tandis que la rondeur du puits contient la rondeur du nid.

Ensuite, un troisième espace apparaît aux yeux du poète lié à un troisième élément : l'eau. De fait, ce troisième espace en comporte deux : « *Luego, tras un pórtico de sombra yerta, hay un palacio de esmeralda, y un lago, que al arrojarle una piedra a su quietud, se enfada y gruñe* »[20]. Tous deux appartiennent aux profondeurs suggérées par *luego*, *tras*, mais aussi par cette ombre glacée qui réintroduit, dans le chapitre, une sensation de danger, de menace et de mort que l'on pensait totalement évacuée, et qui nous rappelle probablement que rien n'est totalement ni définitivement beau, idyllique ou fixé. Au-delà du lien avec la nature, la couleur[21] du palais nous renvoie au mystère et à l'instabilité. Cette menace sous-jacente

[18] Nous avons déjà évoqué cette fleur page 84, note 204.

[19] On retrouve une hirondelle, probablement la même au chapitre XXV « *La golondrina riza, caprichosa, su gorjeo en el pozo* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 142.

[20] *Ibid.*, p. 185.

[21] Nous renvoyons à ce que dit Michel Pastoureau à propos de la couleur verte qu'il caractérise par la notion d'instabilité : « La symbolique du vert s'est presque entièrement organisée autour de cette notion : il représente tout ce qui bouge, change, varie. Le vert est la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance… Dans le monde féodal, c'est sur un pré vert que l'on s'affrontait en duel judiciaire ; les jongleurs, les bouffons, les chasseurs s'habillaient de vert, de même que les jeunes et les amoureux, qui ont, comme on le sait, un caractère changeant ("le vert paradis des amours enfantines", ces émois naissants susceptibles de varier). Dès le XVI^e^ siècle, dans les casinos de Venise, on jette les cartes sur des tapis verts (d'où l'expression "langue verte" : l'argot des joueurs) et, au XVII^e^ siècle, c'est aussi sur des tables vertes que l'on joue à la cour. Partout, on place son argent, ses cartes ou ses jetons sur de la couleur verte. C'est encore le cas aujourd'hui : les tables des conseils d'administration, où se décide le destin des entreprises, sont vertes. Les terrains de sport également, et pas seulement parce qu'il s'agit de pelouse : regardez la plupart des courts de tennis en dur et les tables de ping-pong ». Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points Histoire, 2005, p. 66. Nous renvoyons aussi à ce que nous avons dit de l'émeraude dans notre commentaire du chapitre intitulé « La púa », à la page 65 du présent ouvrage.

s'exprime par le grognement des eaux du lac lorsqu'une pierre l'atteint, une menace qui sera reprise quelques lignes plus loin par l'image du géant, « *Y parece que va a salir de su boca el gigante de la noche* […] ».

Enfin, tout au fond du puits, les yeux du poète rencontrent un quatrième espace, un espace qui surprend le lecteur car le moi ne trouve pas l'obscurité humide et inquiétante, et il découvre le ciel à l'issue de ce qui peut apparaître comme une véritable quête « *Y el cielo, al fin* »[22]. La surface évoquée est celle du miroir[23] sur laquelle se reflète le ciel. L'image que le « moi » découvre au fond du puits est l'image inversée du monde « *Se ve por él como el otro lado del crepúsculo* ». Le puits se présente comme un espace de l'entre-deux à la fois extérieur et intérieur et le voyage que réalise le moi est extrême. En observant le fond du puits, il voit l'autre face des choses comme s'il avait traversé l'espace pour en voir l'envers, avec l'espoir, peut-être, d'en saisir la vérité car, comme le précise le poète, ce puits semble habité par le géant de la nuit dont on pense qu'il est sur le point de sortir par la bouche du puits qui révèlerait alors « *todos los secretos del mundo* ». Tout ce qui se reflète sur la surface de l'eau du puits semble y déposer sa vérité, l'univers entier vient s'y mirer. Avec la lune apparaît le quatrième élément, le feu : « *(La noche entra, y la luna se inflama allá en el fondo, adornada de volubles estrellas* […] »[24]. Le troisième paragraphe, paragraphe clé pour la compréhension du chapitre, est tout entier entre parenthèse, sorte de bouche typographique et textuelle qui rappelle la bouche de ce puits d'où le locuteur espère sortir les secrets du monde.

Le puits n'est pas lieu de suicide : si l'on y perd la vie, précise la voix poématique, c'est à cause de l'attirance exercée par les étoiles. Ainsi le locuteur explique-t-il les choses au petit âne, comme pour conjurer l'at-

[22] « L'œil véritable de la terre c'est l'eau. Dans nos yeux, c'est *l'eau* qui rêve » écrivait Gaston Bachelard. L'eau de ce puits apparaît comme une sorte d'œil géant, peut-être l'œil de ce géant évoqué par le poète quelques lignes plus bas. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1980, p. 45.

[23] On retrouve cette « eau miroir » cette « eau reflet » au chapitre V « Escalofrío » : « *Platero, no sé si con su miedo o con el mío, trota, entra en el arroyo, pisa la luna y la hace pedazos. Es como si un enjambre de claras rosas de cristal se enredara, queriendo retenerlo, a su trote…* ». Ici, le reflet brisé a une autre symbolique qui s'inscrit dans l'économie générale du passage, mais le cosmos reflété semble exercer une fascination similaire à celle exercée par le puits sur le moi dans le chapitre « El pozo ». Cette nuit-là, le village apparaît comme l'espace du refuge, du cocon pour l'âne : « *Y trota Platero, cuesta arriba, encogida la grupa cual si alguien le fuese a alcanzar, sintiendo ya la tibieza suave, que parece que nunca llega, del pueblo que se acerca…* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 109-110.

[24] On trouve une image similaire dans le chapitre LXXVIII « La luna » : « *Platero acaba de beberse dos cubos de agua con estrellas en el pozo del corral* […] », *ibid..*, p. 222.

tirance dont il est probablement l'objet : « *—Platero, si algún día me echo a este pozo, no será por matarme, créelo, sino por coger más pronto las estrellas* »[25].

L'espace du puits est donc un espace intermédiaire qui permet, grâce à l'eau translucide et au reflet de révéler à elles-mêmes les choses qui s'y reflètent. Chaque être qui s'y mire, se reconnaît dans tous les autres comme dans le tout même[26]. Le puits est une sorte d'œil qui verrait et projetterait la vérité de leur image renversée. Il s'agit ici, comme le déclare le moi, d'un cheminement irrépressible et ceux qui vont jusqu'à son terme perçoivent cette sensation de profondeur susceptible de dévoiler et de révéler les secrets de ceux qui s'y penchent. Défiant le temps, ces secrets semblent s'écrire sur la surface de l'eau comme se déposent les mots sur la surface de la page, faisant que les lignes se métamorphosent en chemins : « *¡Silencio! Por los caminos se ha ido la vida a lo lejos. Por el pozo se escapa el alma a lo hondo* ».

Ni extérieur, ni intérieur, nous retrouvons dans le chapitre XXVIII[27] intitulé « Remanso »[28] l'un de ces espaces intermédiaires qui nous renseignent, peut-être plus qu'aucun autre, sur l'intériorité du poète. Dès les premières lignes, le locuteur poétique souhaite contempler cette étendue d'eau dormante[29], aussi invite-t-il son âne à réduire le pas « *Espérate, Platero… O pace un rato en ese prado tierno, si lo prefieres. Pero déjame*

[25] Juan Ramón écrit : « *Narciso iba paseando por el campo cuando, de pronto, vio que algo lo miraba. // Era un ojo de la naturaleza, un ojo del suelo, ojo de agua serena y sonriente; y miró al ojo con sus ojos y, de pronto, también se miró dentro de él. Y vió que él era de la naturaleza madre, como es un hijo. // Entonces se echó en el seno maternal, como un hijo que era, y se hundió para siempre, en la madre de la que había salido, como en un sueño universal.* » Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojia (1897-1957), Metamórfosis IV*, *op. cit.*, aph. 3933, p. 701. Sur Narcisse *Cf.* « *Sonetos espirituales* ou le miroir de papier » in Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales »* de Juan *Ramón Jiménez*, Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 468-507. La question du double chez Juan Ramón parcourt son œuvre, citons par exemple le poème CXXV extrait de *Eternidades (1916-1917)* : « *Yo no soy yo. / →]Soy este / que va a mi lado sin yo verlo; / que, a veces, voy a ver, / y que, a veces, olvido. / El que calla, sereno, cuando hablo, / el que perdona, dulce, cuando odio, / el que pasea por donde no estoy, / el que quedará en pie cuando yo muera.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades (1916-1917)*, in *Obra completa*, t. 1, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), *op. cit.*, [1541] p. 418.

[26] Ramón del Valle Inclán écrit : « *Cuando mires tu imagen en el espejo mágico, evoca tu sombra de niño. Quien sabe del pasado, sabe del porvenir. Si tiendes el arco, cerrarás el círculo que en ciencia astrológica se llama el anillo de Giges* », Ramón del VALLE-INCLÁN (1866-1936), *La lámpara maravillosa* (1916), edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1997, p. 85.

[27] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 147.

[28] *Id.*

[29] Nous préférons l'image d'eau dormante à la traduction de Claude Couffon « Eau morte » qui ne véhicule pas le même sens connoté. On préfèrera à l'idée de mort, l'idée d'endormissement. Claude COUFFON, *Platero et moi*, *op. cit.*, p. 103.

ver a mí este remanso bello, que no veo hace tantos años… »[30]. L'oralité, le désir du poète se lisent dans l'expression « *déjame ver a mí* » et l'allusion temporelle imprécise contenue dans cette dernière phrase du premier paragraphe qui se termine par trois points de suspension prépare les allusions au mythe et à ce qu'il nomme quelques lignes plus loin : « *una mitología de ensueño* ». Le ralentissement du pas de l'âne préfigure le temps de la contemplation et de l'introspection.

Tout comme dans le chapitre LII, « El pozo », commence alors, grâce au soleil qui en éclaire le fond, une plongée dans les eaux dormantes vertes et or. L'idée d'introspection liée à cet espace semble se matérialiser dans l'image de « *la desbordada imaginación de un pintor interno* »[31]. La descente s'opère au rythme silencieux des pas sur les marches de velours de cet escalier imaginaire évoqué par la voix. Le participe présent « *bajando* », le participe passé du verbe « *repetir* » rythme la lente progression vers les profondeurs : « *Son escaleras de terciopelo, bajando en repetido laberinto; grutas* mágicas […] ». Progression vers les profondeurs ponctuée, également, par la multiplication des espaces « *escaleras* », « *laberinto* », « *grutas* », « *jardines* », « *palacios* » comme se multiplient les origines de cette évocation : le poète, le poète personnage, le « *pintor interno* », « *la reina loca* », des multiplications soulignées par un rythme accumulatif sous-tendu par la répétition de l'adjectif démonstratif « *aquel* », « *aquel que vi en aquel mar* […] » et de l'adverbe « *más* » : « *Y más, y más, y más* […] ». Dans cet espace intermédiaire du « Remanso », tout comme dans « El pozo », les espaces semblent se multiplier et le temps se dilater ; le récit débouche soudain sur l'une de ces phrases qui, peut-être, donnent au chapitre l'un de ses sens : « *Todo pequeñito, pero inmenso, porque parece distante; clave de sensaciones innumerables, tesoro del mago más viejo de la fiebre…* ». Le poète établit un lien qui semble unir indéfectiblement l'infiniment petit à l'infiniment grand ; il insiste sur la distance mesurable ou non, réelle ou pas, temporelle ou spatiale, car c'est elle qui confère aux choses de la grandeur. La distance spatiale ou bien temporelle fait que les choses sont ressenties comme inaccessibles ou en passe de l'être. Cette idée débouche sur le paragraphe suivant :

[30] On pense ici à cette phrase de Michel Onfray : « On ne voyage pas pour se guérir de soi, mais pour s'aguerrir, se fortifier, se sentir et se savoir plus finement », Michel ONFRAY, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, *op. cit.*, p. 86.

[31] En 1896, Juan Ramón est à Séville où il suit des études de droit mais il prend également des cours de peinture avec Salvador Clemente. *Cf.* Ángel CRESPO (1926-1995), *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 99-113.

> *Este remanso, Platero, era mi corazón antes. Así me lo sentía, bellamente envenenado, en su soledad, de prodigiosas exuberancias detenidas… Cuando el amor humano lo hirió, abriéndole su dique, corrió la sangre corrompida, hasta dejarlo puro, limpio y fácil, como el arroyo de los Llanos, Platero, en la más abierta, dorada y caliente hora de abril*[32].

Dans cet avant-dernier paragraphe, le « *remanso* » se fait métaphore du cœur du poète tel qu'il fut par le passé : empoisonné. La forme même du « *remanso* » invite probablement à la métaphore qui se fait jour[33] ; mais à quel poison le poète se réfère-t-il ? Ce poison nous renvoie à la fièvre dont il a été question quelques lignes plus haut ; la maladie peut apparaître au lecteur tout à la fois comme la fièvre liée à la passion amoureuse ou bien encore comme la fièvre créatrice[34]. La devise du poète n'était-elle pas « *Amor y poesía cada día* » ? L'expression utilisée par le poète : « *prodigiosas exuberancias* », nous éclaire sur l'origine de ce poison, de ce mal sournois qui sans cesse le guette, tout comme nous éclaire la phrase « *cuanto el sueño más difícil pudiera robar, tirando a la belleza fugitiva de su túnica infinita* […] ». Certes, cette tunique infinie

[32] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 148.

[33] L'on définit souvent le « *remanso* » comme un lieu où se rassemblent plusieurs petites sources, telles des veines qui l'alimenteraient ou encore comme un endroit où un cours d'eau se fait plus lent ; l'eau devenant presque immobile. Par ailleurs, la superposition du *remanso* et du cœur du poète peut suggérer au lecteur que le *remanso* est comme une prolongation du corps du poète. Ainsi le corps du poète et la nature, une fois de plus se rejoignent suggérant une harmonie, une correspondance totale entre l'un et l'autre. On retrouve des procédés poétiques similaires autour de cette image du sang qui s'écoule d'une blessure, dans le poème la *elegía* VIII de *Elegías puras*, in Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades (1916-1917)*, in *Obra completa*, t. 1, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), *op. cit.*, p. 513 : « *La tristeza amarilla del sol mustia su lumbre / sobre la hoja que sueña, sobre la flor que arde… / Un ruiseñor medita sobre la podredumbre, / voz de agua y de cristal que embellece la tarde… // ¡Cementerio de oro! Yo que siento mi vida / inclinarse hacia ti, como un sauce hacia un río, / ¿no podré contener la sangre de mi herida / entre este regocijo dorado del estío?* ».

[34] En parlant de cette fièvre créatrice nous songeons à la lettre fameuse de Ficino « *De divino furore* » dans laquelle on peut lire : « *En verdad, mi querido Peregrino, cuando considero la edad que tienes y las cosas que todos los días llegan de ti, no sólo me regocijo, sino que me maravillo ante tan grandes talentos en un amigo. No sé cuál de los hombres de antaño, cuya memoria veneramos, por no mencionar los hombres de nuestro tiempo, logró tanto en una edad semejante a la tuya. Y lo atribuyo, no sólo al estudio y la técnica, sino en mucha mayor medida, al divino frenesí* », il ajoute quelques lignes plus loin : « *existen cuatro clases de divino frenesí: el amor, la poesía, los misterios y la profecía* ». Marsilio FICINO (1433-1499), *Las cartas de Marsilio Ficino*, Traducido de la edición inglesa al español por miembros de la Escuela de Filosofía Práctica de Madrid, Madrid, Mandala Escuela de Filosofía Práctica Sundarah, 2009, p. 65 et 69.

évoque les algues fines et vertes qui se meuvent dans l'eau, bercées par le faible courant, mais elle évoque, avant tout, cette autre tunique mentionnée dans *Eternidades*, œuvre écrite entre 1916 et 1917 c'est-à-dire probablement à l'époque même où Juan Ramón écrivait ce chapitre intitulé « Remanso »[35]. Nous pensons plus précisément à cette tunique qui apparaît dans le poème V d'*Eternidades* que nous reproduisons ci-dessous :

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé que ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros…
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

… Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda…
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre[36]*!*

La rhétorique purement ornementale et vaine, voici ce qui, dans le passé, empoisonnait le cœur du locuteur[37]. Ainsi écrit-il à Julio Álvarez

[35] Comme le souligne Jorge Urrutia dans son édition de *Platero y yo*, le chapitre XXVIII « Remanso » ne figurait pas dans l'édition de 1914.

[36] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades (1916-1917)*, in *Obra completa*, t. 1, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, p. 378.

[37] Juan Ramón en janvier 1912 écrit à Rogelio Buendía : « *Mi voz, ya lo sabe usted, ha sido siempre "voz baja y sin prisa", y que mi concepto del arte es de una absoluta pureza* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p.

Gómez en mars 1912 : « *No es el arte una comedia, ni se consigue con engaños nada perdurable* »[38]. On rencontre, ici, un concept fondamental, vital dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, celui de nudité[39]. Dans ce chapitre, c'est bien de cette nudité d'écriture dont il est question et avec laquelle il joue tout au long de ce chapitre XXVIII et c'est probablement non pas l'amour de l'art qui lui fit découvrir l'importance de la nudité mais l'amour humain, celui qu'il éprouva pour Zenobia Camprubí[40].

Poursuivons notre exploration des espaces intermédiaires en nous intéressant à quatre autres chapitres du recueil, « La fuente vieja », « El aljibe », « La azotea », « La plaza vieja de toros ». Dans « El pino de la corona » et dans « La fuente vieja » ces deux espaces réduits deviennent des microcosmes poétiques qui projettent le parcours du sens vers la totalité du monde et de la vie :

> *De ella fui a todo. De todo torné a ella. De tal manera está en su sitio, tal armoniosa sencillez la eterniza, el color y la luz son suyos tan por entero, que casi se podría coger de ella en la mano, como su agua, el caudal completo de la vida*[41].

Ce voyage du discours vers l'espace ouvert du monde prend la forme de la représentation chromatique. Lumière et couleur, couleur de la lumière. Miroitement simple et harmonieux sans cesse changeant. Ainsi se caractérise l'essence de cette Fontaine qui, pour lui, est l'origine de la beauté comme il le suggère lorsqu'il écrit : « *Cada vez que una fuente, un mausoleo, un pórtico me desvelaron con la insistente permanen-*

313.

[38] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 332.

[39] Sur le concept de nudité nous renvoyons à ce que nous en disons dans notre thèse. On lira également avec intérêt le texte de Juan Ramón : « El desnudo infinito », *in* Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante, De ríos que se van) 1936-1954*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 349-350.

[40] Sur la nudité, nous renvoyons à nouveau à notre thèse, plus particulièrement au chapitre « La femme : du livre de l'enfance à l'enfant livre ». Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales »* de Juan *Ramón Jiménez*, Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 97.

[41] Juan Ramón JIMÉNEZ, « La fuente vieja », *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 254. Philippe JACCOTTET (1925) (1925), « Une lumière plus mûre (*Yves* Bonnefoy) », in Une *transaction secrète (1987)*, *op. cit.*, p. 262-263, écrit « "*L'eau glisse de mes doigts, / Non, elle brille…*" La fuite du temps est aussi sa lumière, "la rose de l'eau qui passe", bien que l'eau passe, "recueille" toutes choses mortelles et passagères. »

cia de su belleza, alternaba en mi duermevela su imagen con la imagen de la Fuente vieja », d'où la majuscule dont il gratifie le mot *Fuente* à la fin du deuxième paragraphe.

Potentiellement, elle contient toutes les images du beau, tout comme le langage qui renferme une multitude de combinaisons possibles de mots capables de le dire dans le discours. Pour lui, la Fontaine devient une sorte de maître étalon du beau parce qu'elle est tout à la fois temps et espace, temps fluide mais apparemment infini, espace changeant mais néanmoins identique à lui-même. Elle n'est jamais « ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre […] »[42], elle est métamorphose[43] en perpétuel devenir. Ainsi, cette image de la Fontaine est-elle à rapprocher de celle du caléidoscope[44] que Juan Ramón utilise à plusieurs reprises dans son œuvre comme, par exemple, dans *Josefito figuraciones (El calidoscopio prohibido)*[45]. Comme le kaléidoscope, ce qui caractérise cette fontaine c'est la richesse des couleurs qu'elle prend sous l'effet de la lumière qu'elle reflète tout au long de la journée « *Blanca siempre sobre el pinar siempre verde; rosa o azul, siendo blanca, en la aurora; de oro o malva en la tarde, siendo blanca; verde o celeste, siendo blanca, en la noche; la fuente vieja, Platero, donde tantas veces me has visto parado tanto tiempo* […] ». Lorsque l'on évoque « La fuente vieja » il est important de faire allusion au chapitre XLII, « El niño y el agua », dans lequel la voix fait un rapprochement très net entre la fontaine et le kaléidoscope :

> *Habla solo, sorbe su nariz, se rasca aquí y allá entre sus harapos, con la otra mano. El palacio, igual siempre y renovado*

[42] Paul VERLAINE (1844-1896), « Mon rêve familier », *Poèmes saturniens* (1866), in Œuvres poétiques complètes, Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel (ed.), Paris, La Pléiade, 1962, p. 63.

[43] L'étymologie du mot « métamorphose » est à aller chercher du côté du latin *metamorphosis* « changement de forme », mot qui est lui-même une transcription du grec tardif *metamorphôsis*, dérivé de *metamorphein* « se transformer ».

[44] Il est fait référence à cet objet dans le sonnet intitulé « Primavera » XXXVII, qui porte comme dédicace : « *A Amós Salvador y Carreras, que, estando yo enfermo, me regaló con su estereoscopio* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Sonetos espirituales (1914-1915)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959, p. 89.

[45] « *El niño venía, abría encaramándose el cajón de arriba de la cómoda y sacaba el calidoscopio. // Su madre estaba allí, a su lado, seca, sufrida, harta de padecer. // Pero él daba una vueltecita al calidoscopio, se caían musicalmente unos cristales y aparecía una madre suya bordeada de colores trasparentes. // Lo que allí aparecía él no lo sabía bien. Como si fuera la juventud de su madre. Como si fuera andando por caminos de primavera sostenida por hilos invisibles. Como una rosa que fuera su madre o una vidriera de colores, como la de la iglesia, con su madre en el centro como una Virjen* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, « El calidoscopio », *Josefito figuraciones*, in *Elejías andaluzas*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1994, p. 113.

> *a cada instante, vacila a veces. Y el niño se recoge entonces, se aprieta, se sume en sí, para que ni ese latido de la sangre que cambia, con un cristal movido solo, la imagen tan sensible de un calidoscopio, le robe al agua la sorprendida forma primera.*
>
> *—Platero, no sé si entenderás o no lo que te digo: pero ese niño tiene en su mano mi alma*[46].

Comme le papier que les mots viennent colorer, la vie s'écrit sur le blanc de la vieille fontaine. Elle est un sujet pour le peintre, le sculpteur, le musicien ou l'écrivain « *La pintó Böcklin sobre Grecia; Fray Luis la tradujo; Beethoven la inundó de alegre llanto; Miguel Ángel se la dio a Rodin* » explique le poète à l'âne. Sa lumière, sa musicalité, sa blancheur sur laquelle s'écrit un temps naturel et non mécanique, conjuguent presque tous les arts. Si elle est sujet pour l'artiste elle est aussi forme, comme le souligne le poète dans l'avant-dernier paragraphe : « *es la canción y es el soneto* ». L'espace de la fontaine fournit au poète un accès au monde, car n'oublions pas qu'en espagnol le même signifiant désigne la fontaine et la source « *En ella he visto el Partenón, las Pirámides, las catedrales todas* » confie-t-il à Platero.

Espace intérieur, la fontaine est aussi une fenêtre ouverte sur le monde. Elle est tout à la fois un espace d'ouverture et de repli sur soi[47]. Le poète la contemple, « La fuente vieja, *Platero, donde tantas veces me has visto parado tanto tiempo* » et sa contemplation lui permet de trouver et de s'approprier la beauté du monde. À l'image de son œuvre[48], la fontaine est le lieu où dialoguent le monde et l'intériorité

[46] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 170. Ce chapitre entre en écho avec « La fuente vieja » (p. 254). Ce genre d'écho, récurrent dans l'œuvre, contribue à faire de ces poèmes en prose dont les anecdotes semblent déconnectées les unes des autres un recueil à part entière dont la structure, bien que souple, n'en est pas moins existante et pousse le lecteur attentif à décrypter ces échos porteurs de sens et d'effets narratifs. Cette superposition des deux chapitres contribue, en particulier, à faire fusionner passé et présent par la présence de cet enfant qui n'est pas sans évoquer, bien que très différemment eu égard au chapitre CIII, le poète enfant.

[47] Il est intéressant de rapprocher ce chapitre CIII de *Platero y yo*, du chapitre CXI « La llama », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 263. Jean-Michel Maulpoix (1952), forge un bel oxymore lorsqu'il écrit à propos de l'eau : « L'eau est une flamme mouillée », Jean-Michel MAULPOIX (1952), *Fragments*, précédé de *Les disciples de Saïs*, Paris, Corti, 1992, p. 168.

[48] Dans une lettre à Ramón Gómez de la Serna, datée de septembre 1911, Juan Ramón écrit : « *… perdón; no quisiera hablarle de mí; de mí quisiera que sólo quedase la obra, el agua, dado que yo fuese una fuente, o mejor dicho, el acento del agua, una cosa inmaterial, pero precisa, existente, que se escapara al ruido; que, como el tic-tac de un reloj, desapareciera del oído del distraído; una esencia que sólo "hablara" a la expectación del devoto* », Juan Ramón JIMÉNEZ,

du moi, dévoilant le processus même d'écriture plusieurs fois rapporté par Juan Ramón Jiménez et que l'on retrouve dans la première phrase, déjà citée, du troisième paragraphe, « *De ella fui a todo. De todo torné a ella* ». En elle se métamorphose le monde, elle est comme l'image du processus d'écriture du poète qui déclare dans l'un de ses aphorismes « *Soy un metamorfoseador. Mi escritura es metamorfosis como mi naturaleza y la Naturaleza* »[49].

Dans cette vieille fontaine, le poète perçoit la totalité de la vie : « *encierra en sí, como una clave o una tumba, toda la elegía del mundo, es decir, el sentimiento de la vida verdadera* »[50] ; elle est l'essence même de l'élégie, terme large qui, pour Juan Ramón, semble recouvrir la totalité de l'existence avec ses joies et ses peines. La fontaine, comme l'élégie, et peut-être comme tout poème pour Juan Ramón, répondrait assez bien à une formulation d'Yves Bonnefoy : « une pensée de la présence, [et le poème] sait en garder mémoire […] »[51] ; une absence convoquée qui se meut en présence née de l'esprit. Dans la « Advertencia », à l'instar des oreilles de Platero, l'une évoquant la joie l'autre la peine, la fontaine devient métaphore de l'existence et de l'écriture comme le déclare le poète dans les toutes dernières lignes du chapitre :

> *Es la cuna y es la boda; es la canción y es el soneto; es la realidad y es la alegría; es la muerte.*
>
> *Muerta está ahí, Platero, esta noche, como una carne de mármol entre el oscuro y blando verdor rumoroso; muerta, manando de mi alma el agua de mi eternidad*[52].

À travers cet espace tout à la fois du dehors et du dedans, à travers cet espace intermédiaire qu'est la fontaine[53], l'acte d'écriture se révèle être un acte de refondation du monde, comme le souligne Marie-Claire Zimmermann lorsqu'elle écrit « le poète accomplit un acte

---

Epistolario I (1898-1916), Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 283.

[49] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, *op. cit.*, aph. 4116, p. 753.

[50] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 254.

[51] Yves BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, *op. cit.*, p. 200.

[52] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 255.

[53] Le motif de la fontaine est récurrent aussi bien dans la littérature que dans la peinture et la musique. Il est lié à une tradition pétrarquiste. On songe en particulier, comme le rappelle Jorge Urrutia dans la note 539 de son édition de *Platero y yo*, au chant CCCXXIII. Toutefois, on voit que l'intérêt du chapitre, comme le souligne J. Urrutia, dépasse de loin le simple motif de la fontaine. Selon nous, la charge métapoétique de ce chapitre est indéniable. Le poète y évoque le processus créatif qui caractérise son écriture.

primordial, qui refonde l'homme et le monde, qui nomme un espace pour que celui-ci se métamorphose en un temps nouveau, en perfection des mots temporels »[54].

El aljibe et *la azotea* sont deux autres espaces intermédiaires qui sont mis en relation. Dans le chapitre XXVI intitulé « El aljibe »[55] le poète fait référence à *la azotea* en évoquant cette eau « *que caía, de la azotea, en el aljibe* ». Dans « La azotea »[56], la première phrase du chapitre « *Tú, Platero, no has subido nunca a la azotea* » fait écho à la troisième du chapitre XXVI « *Tú no has bajado nunca al aljibe, Platero* ». Le lexique utilisé, la structure de chacune de ces phrases contribuent à connecter les deux chapitres. Seule la place occupée par Platero dans chacune d'entre elles est différente. Dans l'une, l'âne se trouve en position initiale, dans l'autre, il apparaît en position finale, comme si le poète matérialisait syntaxiquement la situation opposée des deux lieux évoqués dans ces chapitres, opposition soulignée d'ailleurs par les deux verbes antonymes *subir* et *bajar*.

L'image convoquée de la salamandre, présente dans « El aljibe », semble le point de jonction entre les deux chapitres. Paracelse, médecin alchimiste suisse né à la fin du XV^e^ siècle, pensait que cet animal était issu des flammes ; aussi les origines de la salamandre la connecteraient-elles avec la fournaise à laquelle le poète fait allusion lorsqu'il parle à Platero de la *azotea* et qu'il lui dit : « *cuando al salir a ella de la escalerilla oscura de madera, se siente uno quemado en el sol pleno del día* ». Les Anciens croyaient que la salamandre était capable de traverser le feu sans aucune difficulté, ils pensaient que sa froideur était capable d'éteindre le feu et qu'elle était potentiellement porteuse de mort. Cette double caractéristique de la salamandre se retrouve dans l'image de la bougie qui la fait naître lorsqu'elle cesse de brûler et se glace « *Cuando entré en él, la vela que llevaba se me apagó y una salamandra se me puso en la mano* », donnant lieu, dans un deuxième temps, au surgissement de l'image de la mort proprement dite : « *Dos fríos terribles se cruzaron en mi pecho cual dos espadas que se cruzaron como dos fémures bajo una calavera…* ».

Lorsque la bougie s'éteint et se métamorphose en salamandre, le poète semble être passé, un instant durant, de l'autre côté de la vie, de l'autre côté du miroir. D'ailleurs, au début du chapitre, lorsqu'il est presque vide, *el aljibe* se caractérise par son reflet « *No tiene eco, ni*

[54] Marie-Claire ZIMMERMANN, « Écrire sur la poésie : un devoir de clarté », in Écrire sur la poésie, Laurence Breysse-Chanet, Henry Gil, Ina Salazar (coord.), Paris, Indigo, 2006, p. 261.

[55] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 144.

[56] *Ibid.*, p. 137.

se ve, allá en su fondo, como cuando está bajo, el mirador con sol […] »[57]. Lorsque le poète s'enfonce dans les entrailles du réservoir c'est pour observer l'envers des choses car, comme le souligne le locuteur poétique, c'est le village en creux qu'il observe comme l'attestent les lignes qui suivent :

> *Todo el pueblo está socavado de aljibes y galerías, Platero. El aljibe más grande es el del patio del Salto del Lobo, plaza de la ciudadela antigua del Castillo. El mejor es este de mi casa, que, como ves, tiene el brocal esculpido en una pieza sola de mármol alabastrino. La galería de la Iglesia va hasta la viña de los Puntales y allí se abre al campo, junto al río. La que sale del Hospital nadie se ha atrevido a seguirla del todo, porque no se acaba nunca…*[58]

Il serait presque possible pour le locuteur de cartographier ces galeries souterraines, véritables rues d'en dessous, ces réservoirs qui sont comme les négatifs des maisons visibles du village dont, précise-t-il, la sienne. À la fin de cette évocation d'un Moguer des profondeurs, le poète insiste très clairement sur cette immensité souterraine qui fait écho à cette autre à la surface de la terre. Certaines de ces rues souterraines, nous dit-il, ressortent à la lumière du jour, faisant de ces espaces des espaces intermédiaires, à mi-chemin entre les espaces intérieurs et extérieurs. Des espaces qui semblent concentrer, révéler le sens des choses avec lesquels ils sont en contact[59]. Comme le puits, el *aljibe* est comme le réceptacle d'un secret.

Mu par cette curiosité et ce désir de connaître, le poète a réalisé une double descente ; une descente dans l'espace tout d'abord, celle dont il vient d'être fait état qui lui révèle la structure cachée du village ; une descente temporelle ensuite, une descente en lui-même, dans les profondeurs de ses souvenirs d'enfant « *bajé cuando lo vaciaron, hace años* », « *Recuerdo cuando era niño* » déclare le poète à l'âne au cours de son évocation.

[57] *Ibid., op. cit.*, p. 144.

[58] *Id.*

[59] Dans les commentaires qu'il fait de quelques chapitres choisis de *Platero y yo*, Marc Bochet évoque le personnage d'Orphée en commentant le chapitre XXVI et celui de Narcisse pour le chapitre XXVIII. Marc BOCHET, *Guía de lectura de Platero y yo*, Madrid, Akal, 1999, p. 49 et 51. Pour ce qui est de la référence à Narcisse dans ce chapitre, on se reportera à la note 191 de l'édition de *Platero y yo* de Jorge Urrutia. Sur le personnage de Narcisse, voire Daniel LECLER, « Le divin incarné : Diane et Narcisse », *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales »* de Juan *Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 472-489.

Les espaces intermédiaires, on le perçoit ici aussi, impliquent un retour sur soi[60], une plongée temporelle et spatiale que le locuteur partage avec son âne comme pour mieux l'extérioriser, la mettre à distance pour mieux en percevoir les contours, en retrouver l'émotion et le sens. Ce processus de mise à distance qu'implique l'acte d'écriture et le truchement du personnage de l'âne bascule vers l'universalisation et acquiert une portée souvent métapoétique et philosophique.

Le poète partage avec son âne cette double descente par l'utilisation du langage mais aussi par le don qu'il lui fait, à la fin du chapitre XXVI, en lui offrant un seau d'eau après lui avoir conté cette histoire :

> *… Bueno, Platero. Y ahora voy a darte un cubo de esa agua pura y fresquita, el mismo cubo que se bebía de una vez Villegas, el pobre Villegas, que tenía el cuerpo achicharrado ya del coñac y del aguardiente*[61]*…*

On retrouve, à la fin du chapitre, avec l'évocation du personnage de Villegas qui buvait cette eau glacée pour calmer le feu de l'eau-de-vie, ce mélange de froideur et de chaleur présent au début avec la salamandre. C'est ici l'un des éléments tout à la fois discrets et forts qui structurent le passage et qui le présentent, en partie, comme autonome ; nous avons étudié ce phénomène dans les pages consacrées au poème en prose.

Lorsque le poète offre à son âne ce seau d'eau bénéfique, fraîche et pure, capable de calmer le feu extrême de l'eau-de-vie, c'est comme s'il lui offrait une eau presque sacrée aux qualités exceptionnelles notifiées par la musique que faisait la rondeur des gouttes d'eau qui réveillaient le poète enfant, comme il le confie à Platero lorsqu'il dit : « *las noches largas de lluvias, en que me desvelaba el rumor sollozante del agua redonda que caía, de la azotea, en el aljibe* ». En lui donnant ce seau d'une eau précieuse, c'est un peu comme s'il lui permettait d'avoir accès aux mystères et aux secrets qu'elle renferme et que lui-même a trouvés puis

[60] Dans l'un des chapitres de *La colina de los chopos (1913-1928)* intitulé « El techo ». Lorsque le poète rend visite à un ami qui vient de se faire opérer, en sortant voici ce qu'il explique : « El techo *no era tan alto. Desde aquella noche en que vine a ver al médico, no había entrado en este Sanatorio –Sanatorio del Retraído– donde viví dos años (1901-03), hace hoy veintitrés.*

He venido hoy a visitar a un amigo que está operado. Al dejarlo, me he sentado, con un pretesto cualquiera, a mirar y recordar; y de pronto toda una vida, casi arrinconada en mi memoria, se ha levantado imperiosamente », Juan Ramón JIMÉNEZ, *La colina de los chopos (1913-1928)*, in *Libros de prosa I*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, p. 899.

[61] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 145.

retrouvés grâce à cette plongée dans son enfance en parcourant ces chemins intérieurs. Si l'auteur du texte insiste sur le parcours spatial et temporel qui est le sien, il évoque également le trajet de l'eau qui coule de « La azotea » jusqu'au réservoir, comme pour informer Platero de sa qualité. Elle vient des nuages du ciel et circule dans toute la maison. Dans le chapitre XXI, intitulé « La azotea » le poète, indirectement, a fait allusion au trajet qu'elle suit lorsqu'il évoque la sensation qu'a celui qui sort sur la terrasse :

> *el sol pleno del día, anegado de azul como al lado mismo del cielo, ciego de blancor de la cal, con la que, como sabes, se da al suelo de ladrillo para que venga limpia al aljibe el agua de las nubes*[62].

L'espace des galeries souterraines, des grottes, se retrouve non plus en creux mais en plein à la surface de la terre et, à l'inverse « *La casa desaparece como un sótano* » ; depuis la terrasse rien n'échappe au poète. Sa pupille créatrice embrasse la totalité du monde, comme celle de Gustavo Adolfo Bécquer qui, dans la *Rima* V « […] *abarca / la creación entera* »[63].

Cet espace, en lien avec *el aljibe*, est très clairement un lieu intermédiaire qui permet par le biais des sens de ressentir intensément le monde « *No puedes saber qué honda respiración ensancha el pecho* […] » s'exclame le poète. Un peu comme s'il était en prise avec le caractère sacré de ce qu'il voit, « *¡Qué encanto el de la azotea! Las campanas de la torre están sonando en nuestro pecho, al nivel de nuestro corazón, que late fuerte* », comme s'il voyait les choses du quotidien avec une plus grande profondeur. Depuis la terrasse de sa maison, le poète observe Moguer, le monde auquel il appartient, l'angle de vue à 180°, la distance mise entre lui, son village et ceux qui y vivent, fait que son regard peut en embrasser la totalité, en un seul instant. Il voit du haut de la terrasse, la tour de l'église, les vignes, les terrasses alentour —moins hautes que la sienne—, les cours, les greniers, le fleuve, peuplés par tous ceux qui y vivent et qu'il connaît. La temporalité de ceux qu'il observe —animaux ou bien humains, le sellier, le peintre, le tonnelier, les taureaux, les chèvres—, semble totalement différente de la sienne dans la mesure où non seulement ils ont chacun un rythme d'activité qui leur est propre —ces êtres ne voient pas le poète et continuent de vivre comme si personne ne les observait— mais aussi parce que le poète, d'un re-

[62] *Ibid.*, p. 137.

[63] Gustavo Adolfo BÉCQUER (1836-1870), « Rima V », *Rimas*, de José Luis Cano (ed.), Madrid, Cátedra, 1992, p. 52.

gard, peut embrasser la totalité des rythmes qui ponctue la vie de ceux qu'il est en train d'observer. La position qu'occupe le poète, position intermédiaire entre la terre et le ciel, est identique à celle qui est sienne lorsqu'il est sur le dos de Platero. Il se trouve en contact avec la terre et, en même temps, baigne dans le bleu, il est « *en el sol pleno del día, anegado de azul como al lado mismo del cielo, ciego del blancor de la cal, con la que, como sabes, se da al suelo* […] ». Sa simple position teinte de sacré la vie du village, ses habitants, les lieux qui sont les siens et, à leur tour, les habitants colorent d'humanité cette sacralisation qui est à l'œuvre. Ici, ce processus est rendu possible grâce à la place occupée par le poète qui a investi cet espace intermédiaire ; il est, pour reprendre une image de Bécquer, comme cet anneau qui réunit le ciel et la terre, une réunion possible car le regard du poète se porte sur un village qu'il connaît de l'intérieur puisqu'il y vit.

Dans le chapitre C, intitulé « La plaza vieja de toros »[64], la situation s'avère différente. Comme dans « La azotea » le locuteur poétique occupe un espace situé en hauteur, il a la sensation de voir les arènes d'en haut et il ajoute qu'il ne les a jamais vues de l'intérieur « *Ni sé tampoco cómo era por dentro…* ». Son souvenir est imprécis au point que le lecteur en vient presque à douter du souvenir que relate la voix poétique qui, d'ailleurs, ne se souvient plus s'il s'agit d'un souvenir lié à une scène vécue ou bien à une image qu'il aurait découverte dans les tablettes de chocolat que lui donnait Manolito Flórez. Ici, il n'y a aucune connaissance des arènes de l'intérieur, le poète insiste sur ce point « *Sólo sé cómo era por fuera, digo, por encima, es decir, lo que no era plaza…* » ; le souvenir ou le souvenir fantasmé devient obsédant : « *Una vez más pasa por mí, Platero, en incogible ráfaga, la visión aquella de la plaza vieja de toros que se quemó una tarde… de… que se quemó, yo no sé cuándo…* ».

À l'absence de souvenir lié au lieu, correspond une impossible datation de l'événement, ce lieu intermédiaire face auquel le poète reste extérieur ne peut être sacralisé, il n'est qu'obsession de l'inabouti, et l'image qui s'imprime dans l'esprit du poète est extérieure aux arènes « *se me entró, para siempre, en el alma, un paisaje lejano de un rico verdor negro, a la sombra, digo, al frío del nubarrón, con el horizonte de pinares recortado sobre una sola y leve claridad corrida y blanca, allá sobre el mar…* ». À cette improbable *corrida* de « *unos perros chatos, pequeños y grises, como de maciza goma, echados al aire por un toro negro…* » se substitue cette « *leve claridad corrida y blanca* » qui gomme cet espace des arènes. Ici, l'espace de l'entre-deux semble lié à un échec de la vision, qui provient du fait que le poète ne connaît pas cet espace de l'intérieur. À la différence des autres espaces

[64] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 250.

intermédiaires entre les espaces du dedans et du dehors, celui-ci oriente le regard du poète vers le dehors, il semble notifier l'échec du locuteur dont la mémoire et la connaissance sont mises en échec, à l'image de ce qui se produit dans le sonnet XV « Retorno fugaz » des *Sonetos espirituales* dont nous reproduisons, ci-dessous, le dernier tercet :

> *Todo tu cambiar trocóse en nada*
> *—¡memoria, ciega abeja de amargura!—.*
> *¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste*[65]*!*

À travers ces quelques exemples nous voyons combien les espaces que nous avons qualifiés d'espace de l'entre-deux, d'espaces intermédiaires, jouent un rôle de premier plan dans l'écriture de *Platero y yo* et, plus largement, dans l'écriture jiménienne. Beaucoup d'entre eux comportent une charge métapoétique qui nous renseigne sur les processus de création de leur auteur. Ces lieux sont comme des ponts entre le dedans et le dehors, l'en-deçà et l'au-delà. Ces va-et-vient entre intériorité et extériorité sont des expériences de vie et engagent un processus créatif, ainsi Juan Ramón Jiménez écrit-il dans le chapitre LXVII :

> *Y anda uno semiciego, mirando tanto adentro como afuera, volcando, a veces, en la sombra del alma la carga de imágenes de la vida, o abriendo al sol, como una flor cierta y poniéndola en una orilla verdadera, la poesía, que luego nunca más se encuentra, del alma iluminada*[66]*.*

Ces espaces intermédiaires sont des lieux de mystère et de compréhension, de rêverie, de contemplation et d'unité, des espaces où le locuteur a pleinement la sensation d'être au monde. Le poète se situe au

[65] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Sonetos espirituales (1914-1915)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959, p. 43-44. Ce rapprochement est signalé par Soledad González Ródenas dans les notes à son édition de *Platero y yo* parue dans Juan Ramón JIMÉNEZ, in *Obra completa*, t. 2, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, note 528, p. 646-647.

[66] Juan Ramón JIMÉNEZ, « El arroyo », *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 206. On rapprochera cette expérience d'écriture de ce que dit Jean-Michel Maulpoix lorsqu'il écrit : « Sur cette table d'orientation qu'est la table d'écriture, le proche et le lointain sont amenés au contact l'un de l'autre. "Espace du dedans", épreuve du dehors : telle est l'écriture. Fuir là-bas et se parcourir. L'évidence d'être ici borde la question d'être là. Écrire implique de traverser en tous sens les "lointains intérieurs", aussi bien que de débusquer dans le monde l'intime et le semblable. Écrire : créer du proche et du prochain, par des détours extrêmes. », Jean-Michel MAULPOIX (1952), *Adieux au poème (2005)*, Paris, José Corti, p. 88.

centre de ces espaces et lorsque le point de tension a atteint son climax, il en éternise les aspects éphémères, à l'image de ce qu'écrit Philippe Jaccottet lorsqu'il évoque son travail pour saisir ces instants de tension, de fugacité et de profondeur, nous suggérant que ces mêmes espaces de l'entre-deux sont, aussi, à considérer d'un point de vue temporel. Ainsi écrit-il dans *Une transaction secrète* :

> J'essaie de ressaisir encore ce moment : c'est entre la profondeur inconnue de la nuit qui n'est pas encore là et la hauteur inconnue du jour qui n'est pas encore enfui, entre la terre de plus en plus sombre et le ciel de plus en plus clair, entre la chute de l'envol d'un très grand oiseau taciturne, c'est au moment où l'âme indécise croit posséder à la fois la profondeur et la hauteur, les possibilités du songe obscur, ancien, sournois, et celles du pur songe futur, les richesses de l'enfoncement et de l'ivresse de l'allègement, c'est entre deux tentations que cette lampe brûle un instant dans les feuilles, c'est encore la terre qui nous conseille et nous appelle, qui nous retient et qui nous guide[67].

2.1.2. Le dehors

Dans *Platero y yo*, avec les espaces que nous avons nommés transitoires, les espaces extérieurs sont majoritaires. Leur origine, leur aspect et leur structuration sont divers. Comme dans *Don Quijote de la Mancha* ces espaces extérieurs naissent des sorties effectuées par les héros, ici le poète et son âne. Il serait plus juste de dire qu'ils naissent de ce processus d'ouverture et de repli déjà évoqué, des va-et-vient entre les paysages découverts par le poète lors de ces sorties, et l'espace où il écrit et où il rapporte « l'aliment idéal » dont il parle dans le deuxième chapitre[68].

Certains de ces espaces extérieurs se construisent sur des espaces littéraires répertoriés. Nous songeons au *topos* du *Locus Amœnus* tel qu'il peut apparaître dans les *Bucoliques* de Virgile, par exemple, et que nous retrouvons chez des auteurs du Siècle d'Or. Dans *Platero y yo*, certains paysages renvoient le lecteur aux alentours de Moguer

[67] Philippe JACCOTTET (1925), *Une transaction secrète (1987)*, Paris, Gallimard, 2004, p. 317.

[68] « *El hombre quiere clavar su pincho de hierro en el seroncillo y no lo evito. Abro la alforja y él no ve nada. Y el alimento ideal pasa, libre y cándido, sin pagar su tributo a los Consumos…* », Juan Ramón JIMÉNEZ, « Mariposas blancas », *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 104.

mais à ceux-ci se superposent des éléments caractéristiques d'un *Locus Amœnus* revisité. L'eau, la fraîcheur, l'ombre, la végétation, se retrouvent réunis dans certains chapitres de l'œuvre : nous songeons, entre autres, au chapitre LXXXII « El pastor »[69]. Si, d'un côté, le petit berger est clairement individualisé par son accent andalou « *—Zeñorito, zi eze gurro juera mío…* », par son visage « *El chiquillo, más moreno y más idílico en la hora dudosa, recogiendo en los ojos rápidos cualquier brillantez del instante, parece uno de aquellos mendiguillos que pintó Bartolomé Esteban, el buen sevillano* », de l'autre, il est bien qualifié d'idyllique avec son flûtiau et, la nature qui l'entoure, l'est aussi. Au ponant, l'étoile du soir, l'étoile de Vénus est apparue comme dans les églogues les plus classiques. L'enchevêtrement presque irréel des fleurs, l'ombre du soir, le bruit des clarines au loin, la verte prairie, et comme le précise le poète « *el suelo florido parece ahora de ensueño, no se qué encaje primitivo y bello; y las rocas son más grandes, más inminentes y más tristes; y llora más el agua del regato invisible…* », tout contribue à évoquer, dans ce chapitre, l'espace littéraire d'un *locus amœnus* réinventé. La superposition de l'espace moguérien et de l'espace littéraire du lieu amène, confère à l'espace ainsi constitué une dimension lyrique supplémentaire chargée d'une valeur mystérieuse et magique.

On découvre également dans l'œuvre le *topos* du *Beatus ille*, lieu idyllique où règnent simplicité, calme, harmonie, bonheur de vivre, de travailler la nature et de vivre au rythme des saisons comme l'évoque la seconde épode d'Horace dont nous reproduisons ci-dessous les premières lignes :

> Heureux celui qui, loin des affaires, comme les générations d'autrefois, travaille avec ses bœufs les champs paternels, sans souci de l'usure ; qui n'est point éveillé comme soldat par l'éclatante sonnerie de la trompette ; qui n'a pas à redouter la mer en fureur ; qui fuit le forum et les fières maisons des grands personnages. Quand les boutures de la vigne sont vigoureuses, il les marie aux hauts peupliers ; il regarde dans un fond de vallée les troupeaux errants des bœufs mugissants ; il coupe avec le sécateur les branches inutiles, en greffe d'autres qui produiront davantage, enferme dans des amphores bien nettoyées le miel qu'il a pressé, tond ses brebis sans qu'elles résistent. Quand l'Automne élève dans les campagnes sa tête embellie de

[69] *Ibid.*, p. 227.

> fruits mûrs, comme il est heureux de cueillir les poires sur l'arbre qu'il a greffé et les raisins couleur de pourpre [70] […]

Ainsi trouve-t-on, au gré des pages de *Platero y yo*, si ce n'est des chapitres entiers, des phrases qui renvoient le lecteur à cet espace du *beatus ille* comme, par exemple, dans le chapitre LIX intitulé « Anochecer »[71], lorsque le poète commence par planter le décor par ces quelques lignes « *En el recogimiento pacífico y rendido de los crepúsculos del pueblo, ¡qué poesía cobra la adivinación de lo lejano, el confuso recuerdo de lo apenas conocido! Es un encanto contagioso que retiene todo el pueblo como enclavado en la cruz de un triste y largo pensamiento* », ou bien encore lorsqu'il évoque les travailleurs des champs qui chantonnent, fatigués de leur journée de labeur : « *Los trabajadores canturrean por lo bajo, en un soñoliento cansancio* ». La vie heureuse qui se suffit à elle-même, loin des tumultes de la ville, est évoquée également dans le chapitre LXIX « El canto del grillo »[72] lorsque le poète se réfère au chant du grillon (métaphore du sien propre ?) qui s'emploie à chanter en harmonie avec le monde qui l'entoure : « *Muda de tono, aprende de sí mismo y, poco a poco, va subiendo, va poniéndose en su sitio, como si fuera buscando armonía del lugar y de la hora* »[73], ou bien encore lorsque le poète s'exclame, au chapitre LXVIII « Domingo », « *¡Qué paz!, ¡Qué pureza!, ¡Qué bienestar!* »[74].

Dans le chapitre XXIX, « Idilio de abril »[75], l'atmosphère est bucolique, le lieu extrêmement stylisé et amène. On y retrouve l'élément liquide avec le ruisseau bordé de peupliers d'où reviennent les enfants et l'âne chargé de fleurs jaunes, lumineuses. L'aspect bucolique de la scène est annoncé dès le titre du chapitre et se confirme dans le corps du texte par la présence d'une parenthèse aux accents garcilasiens qui recrée, au sein de la phrase, l'espace amène d'où arrivent les enfants : « *—aquella nube fugaz que veló el prado verde con sus hilos de oro y plata, en los que tembló, como en una lira de llanto, el arco iris—* » ; cette île, peut-être, dont parle le poète dans son prologue.

Face à cette idéalisation parfois virgilienne des espaces, on en trouve d'autres qui se caractérisent par un langage cru, voire cruel. Nous

[70] HORACE (-65 /-8), « Epode II), *Odes, Chant séculaire, Épodes, Satires, Épitres, Art poétique*, F. Richard (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 130.

[71] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 195.

[72] *Ibid.*, p. 208.

[73] *Id.*

[74] *Ibid.*, p. 207.

[75] *Ibid.*, p. 149-150.

songeons, par exemple, au chapitre XI « El moridero » dans lequel le poète évoque la dégradation et le pourrissement des corps d'animaux morts offerts aux regards des voyageurs de commerce et des enfants téméraires comme le montrent ces quelques lignes dans lesquelles le poète s'adresse à son âne et lui dit :

> *No serás, descarnadas y sangrientas tus costillas por los cuervos —tal la espina de un barco sobre el ocaso grana—, el espectáculo feo de los viajantes de comercio que van a la estación de San Juan, en el coche de las seis; ni, hinchado y rígido entre las almejas podridas de la gavia, el susto de los niños que, temerarios y curiosos, se asoman al borde de la cuesta, cogiéndose a las ramas, cuando salen, las tardes de domingo, al otoño, a comer piñones tostados por los pinares*[76].

L'espace de la rue devient le théâtre de la cruauté des adultes et des enfants qui s'acharnent à coups de pierres sur une jument blanche dont le propriétaire, las de la nourrir et après avoir tenté de la perdre, l'a mortellement blessée de sa faux. Ici, nous sommes loin de la sérénité des espaces bucoliques évoqués antérieurement car la rue devient espace d'agonie « *Al fin, cayó al suelo y allí la remataron* » ; espace d'obscurité et de cruauté qui vient de voir mourir une créature dont les seuls défauts étaient la vieillesse et la fidélité. La cruauté des hommes est soulignée par la blancheur de la jument qui concentre ce qui reste de lumière avant que le soir ne tombe, par l'image de son œil désormais grand ouvert alors que sa vie durant elle fut aveugle[77]. Ce regard n'est pas sans évoquer cet autre auquel le poète fait allusion dans une des confessions qu'il fit et qui fut censurée lorsqu'il voulut la publier :

> *Yo estoy seguro de que en este mundo en que vivimos y morimos hay un más allá en inmanencia, un más allá moral, y que el poeta es el que puede comprender, contener y expresar, esa inmanencia sin límites. Y un niño chico, un mudo, un perro, miran con poesía tanto como no hablan.*[78]

[76] *Ibid.*, p. 120.

[77] Voir la citation qui correspond à la note 79.

[78] Nous retranscrivons cette citation d'un cycle de deux conférences faites par Andrés TRAPIELLO les 5 et 7 mars 2013 à la Fondation Juan March, la première intitulée « *La vida hipocondríaca de Juan Ramón Jiménez* », la seconde « *Poesía y verdad en Juan Ramón Jiménez* ». La citation *supra* est retranscrite de la seconde conférence écoutée sur le site officiel de la Fondation Juan March à l'adresse suivante <http://www.march.es/conferencias/ante-

Ce regard de la jument blanche attiré par la beauté, dans les dernières lignes du chapitre, lui confère une qualité humaine face à l'inhumanité des hommes :

> *Todavía, cuando la he visto, las piedras yacían a su lado, fría ya ella como ellas. Tenía un ojo abierto del todo que, ciego en su vida, ahora que estaba muerta parecía como si mirara. Su blancura era lo que iba quedando de la luz en la calle oscura, sobre la que el cielo del anochecer, muy alto con el frío, se aborregaba todo de levísimas nubecillas de rosa*[79]*…*

En l'espace de trois phrases se mêlent la beauté et la cruauté, l'humanité et la sauvagerie, le mystère et la trivialité. De ce mélange naissent la profondeur et la densité d'un passage qui interroge le lecteur tout à la fois sur la violence et sur la cruauté d'une scène qui, eu égard à l'espace dans lequel elle s'est déroulée, semble se banaliser et toucher au tragique. Un sentiment tragique lié à une rue[80] qui malgré son nom, « *la calle de las Flores* », a déjà vu, comme si elle était marquée par le destin, mourir deux enfants, comme le précisent les premières lignes sur lesquelles s'ouvre le chapitre :

> *Vengo triste, Platero… Mira; pasando por la calle de las Flores, ya en la Portada, en el mismo sitio en que el rayo mató a los dos niños gemelos, estaba muerta la yegua blanca del Sordo*[81]*.*

Ce qui caractérise la plupart des espaces extérieurs, qu'ils soient intermédiaires ou pas, c'est la charge d'absolu qu'ils renferment et que

---

riores/voz.aspx?id=2924&l=1>, valide le 15 mars 2013. Nous avons tenté de localiser les propos de Juan Ramón cité par Andrés Trapiello et nous avons pu constater, après les avoir trouvé et comme le suggère A. Trapiello, que cette citation avait été tronqué lors de sa publication. Le passage tronqué prend place juste après l'interrogation formulée par Juan Ramón dans le troisième paragraphe. Juan Ramón JIMÉNEZ, « *Muy significativo (A José María Valverde. Poeta de emanación)* », *Con la inmensa minoría*, in *Estética y ética estética*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Aguilar, 1967, p. 95.

[79] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 260.

[80] L'atmosphère qui se dégage de ce chapitre nous fait penser à celle du poème de F. G. Lorca intitulé « *Puñal* » que nous reproduisons ici : « *Muerto se quedó en la calle / con un puñal en el pecho. / No lo conocía nadie. / ¡Cómo temblaba el farol! / Madre. / ¡Cómo temblaba el farolito / de la calle! / Era madrugada. Nadie / pudo asomarse a sus ojos / abiertos al duro aire. / Que muerto se quedó en la calle / que con un puñal en el pecho / y que no lo conocía nadie.* » Federico GARCÍA LORCA (1896-1936), *Poema del cante jondo (1921)*, *Obras completas* t.1, Madrid, Aguilar, 1989, p. 172.

[81] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 260.

le poète parvient à mettre à nu. Chaque espace du dehors semble, à un moment où à un autre, grâce à la perception du poète, se sacraliser dirons-nous ou, pour reprendre les mots du poète, se diviniser[82]. Au chapitre VIII intitulé « El loco », le poète, juché sur son âne, entre ciel et terre, goûte, après avoir été bousculé par les enfants qui l'ont traité de fou[83], le calme du paysage alentour ; il perçoit la sérénité, l'harmonie divine qu'il renferme, comme le déclare le locuteur à la fin du passage :

> *… Delante está el campo, ya verde. Frente al cielo inmenso y puro, de un incendiado añil, mis ojos —¡tan lejos de mis oídos!— se abren noblemente, recibiendo en su calma esa placidez sin nombre, esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sin fin del horizonte*[84]*…*

Comme pour le paysage évoqué ci-dessus, dans « La flor del camino »[85], chapitre lu dans les pages qui précèdent, le poète perçoit et définit l'essence de la fleur ; il la qualifie de divine, « *flor divina* » écrit-il, mais pourquoi ? Peut-être parce qu'il est conscient qu'elle est fidèle à elle-même, qu'elle tient remarquablement sa place dans le monde qui l'entoure, que ce qui pourrait altérer son état n'a aucune prise sur elle, à l'image du grillon, déjà évoqué aussi, qui se grandit par son propre chant, par sa recherche de l'harmonie avec le lieu qu'il occupe et le moment qu'il vit[86].

[82] Si l'on prend en compte le sens qu'il attribuait à « diviniser » et à la figure du « divin » le verbe « diviniser » dit bien plus que le verbe « sacraliser ». Le verbe « diviniser » nie paradoxalement l'existence d'un dieu transcendant en rappelant que le seul dieu existant pour le poète est immanent. Ainsi déclare-t-il, avec un sérieux teinté d'humour : « *Si Dios existe yo soy inmortal. Si yo no soy inmortal, Dios no existe. Váyase lo uno por lo otro* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo) (1948-1949 / 1953)*, Rocío Bejarano y Joaquín Llansó (eds.), Madrid, Akal, 2008, 19 [3761], p. 1148. Il écrit également dans *Espacio* : « *"Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo." Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio (1941-1942-1954)*, in *Obra completa*, t. 2, *op. cit.*, p. 1269.

[83] Ici, sur son âne, derrière le poète en quête du beau et du divin en donnant à ces mots le sens que Juan Ramón leur donne, se dessine sur le lointain, l'image de Don Quijote de la Mancha. Dans une lettre de novembre 1911 adressé à Manuel Pérez Feu, Juan Ramón écrit : « *Aquí se me tiene por loco. Los chiquillos dicen de mi casa: "La casa del loco", y hasta he oído ¡con qué amargura! asustan a los niños… conmigo que tengo estas alas blancas* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 294.

[84] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 113.

[85] *Ibid.*, p. 182.

[86] Cette idée est récurrente. On la retrouve dans *Espacio* : « *Aquel chopo de luz me lo*

Le regard que porte le locuteur sur les espaces extérieurs nous renseigne sur sa vision, sur sa perception du monde et du divin. Juan Ramón Jiménez tente de débusquer dans les paysages qu'il voit toutes les harmonies, toutes les grandeurs, si petites soient-elles, car pour lui comme pour Shelley « Un poème est l'image même de la vie exprimée dans sa vérité éternelle »[87]. Pour Juan Ramón, comme semble-t-il pour le locuteur de *Platero y yo*, Dieu est cette harmonie totale de l'univers devenue conscience à laquelle il participe et son travail de poète consiste à faire émerger cette conscience. C'est en substance ce qu'il déclare dans l'un de ses aphorismes lorsqu'il écrit :

> *Yo no creo necesario (insisto) que nuestro Dios esté fuera de nuestro mundo ni, sobre todo, de nosotros hombres. ¿Para qué? Cada mundo y cada hombre pueden tener su dios, su concepción y su uso de Dios. ¿Por qué no, si todos los mundos no son lo mismo, ni todos los hombres de este mundo nuestro fuimos, somos, seremos iguales?*
>
> *Nuestro Dios, esto es, el dios mío hombre, hombre de este planeta tierra con esta atmósfera de aires, quiere decir, me parece a mí, la conciencia superior que un hombre igual o parecido a mí crea con su sensibilidad y su intelijencia más o menos claripensante, clarisintiente. Dios, para mí, quiere decir conciencia universal presente e íntima; como un gran diamante de innumerables facetas en las que todos podemos espejarnos lo nuestro diferente o igual, con semejante luz; entendernos por encima de todo lo demás*[88]*; digo por encima, porque todo lo demás no puede ser sino el fundamento de este Dios.*

decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: "Termínate en ti mismo como yo". », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio (1941-1942-1954)*, in *Obra completa*, t. 2, *op. cit.*, p. 1270. Au sujet de l'harmonie, Yves Bonnefoy écrit : « […] l'être est dans la forme, comme une perfection qu'on devra chercher à rejoindre par une recherche d'harmonie […] », Yves BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, *op. cit.*, p. 17.

[87] Percy Bysshe SHELLEY, *Défense de la poésie*, *op. cit.*, p. 14.

[88] Citons ici ce court poème intitulé « Sur » : « *Miré tus ojos fulminantes / y luego miré al cielo. // Y tus inmensos ojos me miraban, / desde el azul total, / como dos soles negros* », Juan Ramón JIMÉNEZ, « *Sur* », *Idilios (1912-1913)*, Antonio Colinas (prol.), Rocío Fernández Berrocal (ed.), Sevilla, Sitolá, 2013, p. 139. On citera également ces quelques lignes du ch. LXIII, alors que les habitants de Moguer sont à la messe, le poète se référant aux oiseaux qui piaillent écrit : « *Contentos, sin fatales obligaciones, sin esos olimpos ni esos avernos que extasían o amedrentan a los pobres hombres esclavos, sin más moral que la suya, ni más Dios que lo azul, son mis hermanos, mis dulces hermanos* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 200.

> *Si el fin del hombre no es crear una conciencia única superior el Dios de cada hombre, un Dios de cada hombre con el nombre supuesto de Dios, yo no sé lo que es.*
>
> *Pero sí, yo sé lo que es. Que nuestro Dios no es sino nuestra conciencia. Por ella, por él, podemos ser desgraciados o felices en nuestra vida; tener Dios o no tenerlo; tenerlo de modo más o menos conciente; junto o separado, solo o dividido. Y esta conciencia nuestra puede darnos la eternidad figurada primero; luego, la real, con nuestra alegría de poder permanecer, por Dios, en nuestra acción y nuestra obra a través de lo posible venidero*[89].

Le lien qui unit le poète à l'espace qu'il habite, au monde qui l'entoure est étroit et fort. Les espaces extérieurs sont pour le poète autant de lieux qui lui offrent la possibilité d'enrichir, d'atteindre peut-être, cette conscience universelle. L'ensemble des êtres et des choses forment, c'est ce que disent les lignes qui précèdent, cet immense diamant aux innombrables facettes qui ne peut exister que grâce à la lumière et à la vision. Voir permet cet accès à la conscience ; voir ce et ceux qui nous entourent c'est entretenir l'espoir de percevoir, avec les yeux de l'esprit et du sentiment, l'invisible qui émane du visible, cet invisible qui renferme les pièces nécessaires à la réalisation de l'harmonie recherchée par le poète ; c'est l'espoir d'atteindre cette conscience supérieure, universelle. Voir, c'est discerner dans l'espace et le temps qui sont les nôtres, dans l'espace et dans le temps humain, l'éternité possible qui peut s'inscrire dans la vie de l'homme et dans ses actes.

Ainsi, dans le chapitre IV intitulé « El eclipse »[90], sous l'apparence anodine d'une éclipse, c'est une vision tragique empreinte d'une angoisse extrême qu'exprime le locuteur, et à travers lui, le poète. Par l'utilisation de la première personne du pluriel, posée dès le premier mot du chapitre « *Nos* », le poète affirme que l'expérience dont il va être question est collective. Face à cette scène, les spectateurs ne sont plus maîtres de leurs actes, ils sont réduits à l'observation passive, « *Nos metimos las manos en los bolsillos, sin querer* » comme si l'imminence de ce qui allait se jouer les dépassait. Le phénomène est chargé d'une puissance extrême puisqu'il induit des réactions avant même qu'il ne se produise. Si les hommes mettent instinctivement, « *sin querer* », leurs mains dans leurs poches, les animaux obéissent aussi à une force

[89] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, Antonio SÁNCHEZ ROMERALO(ed.), *op. cit.*, aph. 4106, p. 749.

[90] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 107.

puissante, invisible, à une force qui les dépasse. Ainsi l'instinct des poules les pousse à s'abriter, à se retirer les unes après les autres, en un lent cortège, comme résignées : « *Las gallinas se fueron recogiendo en su escalera amparada, una a una* ». La lenteur de qui s'apparente à une procession naît du participe présent et de l'expression « les unes après les autres ».

Alors, cette puissance pressentie entre en action. Une à une, sur le grand chandelier de l'univers s'éteignent les couleurs, l'espace perd peu à peu les siennes, le bleu de la mer pâlit jusqu'au blanc et les étoiles perdent leur éclat, « *Se vio, blanco, el mar lejano, y algunas estrellas lucieron, pálidas* ». À l'étonnement du locuteur, les terrasses elles-mêmes troquent leur blancheur pour une blancheur peut-être de cendre, « *¡Cómo iban trocando blancura por blancura las azoteas!* » et le village tout entier perd, lui aussi, son éclat comme l'observe le locuteur qui déclare : « *Era el pueblo como un perro chico mohoso y ya sin cambio* ».

L'espace se trouve profondément altéré par la puissance de ce phénomène qui modifie les proportions des éléments constitutifs du paysage « *Al ocultarse el sol que, un momento antes, todo lo hacía dos, tres, cien veces más grande y mejor con sus complicaciones de luz y oro* » ; le village et ses alentours n'échappent pas à la règle « *¡Qué tristes y qué pequeñas las calles, las plazas, la torre, los caminos de los montes!* ».

Depuis les terrasses, les spectateurs, face à cette triste métamorphose du monde, lancent des plaisanteries plus ou moins spirituelles comme s'ils souhaitaient meubler un silence oppressant : « *nos gritábamos cosas de ingenio mejor o peor, pequeños y oscuros en aquel silencio reducido del eclipse* » ; comme les éléments du paysage, les hommes sont devenus minuscules, perdus dans l'obscurité et la solitude. Platero, lui aussi, a perdu son épaisseur, sa réalité et sa vérité : « *Platero parecía, allá en el corral, un burro menos verdadero, diferente y recortado; otro burro…* ». L'incompréhension, l'inquiétude peut-être de ceux qui assistent à l'éclipse se traduisent par le souci, coûte que coûte, d'observer le phénomène comme en témoignent le rythme accumulatif et l'anaphore de la préposition « *con* » : « *Mirábamos el sol con todo: con los gemelos de teatro, con el anteojo de larga vista, con una botella, con un cristal ahumado* » un souhait partagé partout et par tous « *y desde todas partes: desde el mirador, desde la escalera del corral, desde la ventana del granero, desde la cancela del patio, por sus cristales granas y azules…* ».

Le temps semble s'être rompu, déréglé, le crépuscule a été aboli pour faire place à un crépuscule dont on pressent qu'il peut être définitif et qui réduit tout au non-être car il prive chaque chose d'une essence profondément liée à la lumière, comme si « [el] *Dios del día*

azul » dont parle le locuteur dans « La primavera »[91] n'était plus. Sans la transition du crépuscule tout paraît seul et pauvre « *sin la transición larga del crepúsculo, lo deja solo y pobre* ». C'est le sens étymologique du grec *ekleipsis* que l'on retrouve dans ce chapitre formé de *ek* « hors de » et de *leipein* « laisser, abandonner ». Cette éclipse est comme la vision panthéiste de celle qui se produisit lors de la passion du Christ comme le rapportent les quatre évangélistes et, plus particulièrement saint Luc : « C'était déjà environ la sixième heure quand, le soleil s'éclipsant, l'obscurité se fit sur la terre entière, jusqu'à la neuvième heure »[92]. Cette référence est d'ailleurs inscrite dans le texte lorsqu'il est fait allusion, au début du chapitre, aux images religieuses et à l'autel que l'on recouvre pendant les deux semaines qui précèdent le Vendredi Saint. Le poète, en effet, compare l'obscurité qui s'abat sur le monde lors de cette éclipse au voile qui recouvre l'autel le mercredi et le jeudi de la semaine sainte ; ainsi écrit-il « *Alrededor, el campo enlutó su verde, cual si el velo morado del altar mayor lo cobijase* »[93]. Cette image s'ajoute à celle de la forêt que l'on imagine épaisse, d'une forêt qui évoque les profondeurs indécises, cet espace où le commencement et la fin se confondent et où le temps semble suspendu. Gaston Bachelard écrit à propos de la forêt :

> Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où l'on est[94].

L'image de la forêt est elle-même introduite par celle de l'aile légère de l'ombre fraîche qui frôle le front de ceux qui assistent à cette éclipse, une ombre fraîche et ailée qui évoque la mort, parfois représentée avec des ailes.

Sous l'aspect anodin de ce phénomène astronomique qui se transforme en un spectacle plaisant, quoiqu'un peu inquiétant, dans un espace extérieur qui pourrait perdre définitivement l'essence des choses qui l'habitent, se cache l'image d'une menace, celle de l'abandon total

[91] *Ibid.*, p. 142.

[92] *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, *op. cit.*, p. 1853. Lc. 23.44.45. Nous renvoyons également à Mt 27.45-50, Mc 15.33-37 et Jn 19.25-30.

[93] En général, on couvrait de violet le mercredi, de noir ou de violet le jeudi, l'autel et toutes les images saintes.

[94] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 170.

de l'homme. Ce qui est évoqué métaphoriquement dans ce quatrième chapitre c'est une sorte de crépuscule définitif et brutal, c'est la solitude absolue de l'être humain dans un monde qui ne lui permet plus ni de se situer, ni de se connaître. Comme l'écrit Gaston Bachelard « La nuit n'est pas un espace. Elle est une menace d'éternité »[95].

Dans ce chapitre, Juan Ramón met en scène la disparition possible d'un absolu, d'une transcendance, de la beauté et de la divinité. Il représente un espace extérieur qui, dans son immensité, perd ses couleurs, ses reliefs, son âme. Bref, un espace extérieur qui n'aurait plus aucun attrait comme pour mieux rappeler à l'homme que la contemplation[96] du monde est une chose vitale en ce qu'elle nourrit et permet de se forger une parole juste et vraie[97], une conscience qui pourra prendre place au sein de ce qu'il appellera une conscience universelle. Ainsi écrit-il :

> *Se ha hablado de mi libro Animal de fondo como de un libro narcisista. Acepto el adjetivo y lo sustantivo, ya que he dicho muchas veces que entiendo por narcisismo incorporación del individuo a la naturaleza universal.*
>
> *Yo entiendo a dios como conciencia suma, absoluta, y si mi conciencia es parte de dios, de lo absoluto, de lo sumo, es natural que yo desee unificarme con él por ella. Y no después de mi muerte sino en vida, con conciencia de la conciencia de Dios y de mi conciencia, de mi parte de conciencia.*
>
> *Unificarme es hacerme uno con la unidad suma de dios. Y entiendo por unidad, igualdad. Si morirme es ir a dios, vivirme puede ser irme estando con dios. Por ejemplo, si yo creo que dios ama, yo amo; que dios canta, yo canto, que dios es comunicativo*

[95] Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le livre de Poche, 1992, p. 110.

[96] Juan Ramón se définit volontiers comme un contemplateur « *En la dedicatoria del ejemplar de sus* Poesías *que tuvo la bondad de enviarme, hace años, don Miguel de Unamuno, el maestro, me dice: poeta, esto es "creador y contemplativo". Eso creo que es el poeta y eso creo que soy.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 32. Dans le troisième paragraphe du chapitre CVIII « El invierno » on lit : « *Es día de contemplaciones.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 271. On peut lire dans une lettre qu'il adresse à Manuel Machado en avril 1912 : « *la mayor parte de los días no hago otra cosa que "contemplar"* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 343.

[97] Sur la vérité il écrit : « *Dios no es más que unidad de conciencia en lo bello y lo justo. No digo lo verdadero porque la verdad yo no la puedo comprender sino como belleza y justicia y está por lo tanto integrada en los dos fines. Y la comunidad futura humana no puede ser tampoco más que comunidad de las conciencias, que ya digo que es dios* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *op. cit.*, aph. 4084, p. 743.

y jeneroso, yo lo soy, que dios no quiere ser [visto], yo no quiero serlo, si yo creo que dios no juega a las cartas, yo no juego, que no roba, no robo, que no fuma, no fumo, que no es bebedor, no bebo, que no es comilón, como lo necesario, que se rebela contra lo injusto, la calumnia, la mentira, yo me rebelo.

Y esta es mi manera de parecerme a dios, este es mi narcicismo, este es mi misticismo, mi teolojismo, mi humildismo.

Mi humildismo. Que si dios se ha salido de sí, se ha partido, repartido y compartido es por humildad, no por soberbia, y si yo, parte suya, me quiero hacer uno con él es por humildad. No quiero ser ni su émulo ni su imitador, sino él; de aquí que no creo en mí sino en él. Más humildad no es posible.

Narciso es humilde. Ve a dios, se mira en él y en él se echa para hacerse él : Él[98].

À la lecture de ces quelques lignes on comprend mieux la portée de ce chapitre IV et de ce qui s'y joue. Il n'y a point de vision idyllique dans l'évocation de ces paysages, de ces espaces extérieurs mais bien la volonté de rendre compte avec le mot juste[99] afin d'abolir le plus possible la frontière qui sépare le réel de l'expression poétique, de l'essence même de ce que le poète voit et perçoit. Voilà pourquoi à côté des espaces extérieurs évoqués précédemment, nous avons fait allusion entre autres à des espaces liés à l'espace littéraire du *locus amœnus* ; il en est d'autres plus violents qui disent la dégradation et la laideur parfois extrême. Des chapitres comme « El moridero » ont déjà été abordés et nous pourrions également faire allusion à d'autres comme « El río » dans lequel le locuteur attire notre attention, comme celle de Platero sur les ravages de l'homme qui a totalement pollué le fleuve en exploitant sauvagement les mines de cuivre toutes proches :

Mira, Platero, cómo han puesto el río entre las minas, el mal corazón y el padrastreo. Apenas si su agua roja recoge aquí y

[98] *Ibid.*, aph. 4108, p. 750.

[99] Entre 1916 et 1917, Juan Ramón publie un recueil composé de douze poèmes, regroupés sous le titre intéressant de « *Acción* », dans lequel on retrouve le poème, souvent cité. Nous reproduisons ici la troisième composition qui est celle qui nous intéresse : « *¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / … Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas; / que por mí vayan todos / los que ya las olvidan, a las cosas; / que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas…/ ¡Intelijencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades (1916-1917)*, in *Obra completa*, t. 1, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), *op. cit.*, [1419] p. 377.

> *allá, esta tarde, entre el fango violeta y amarillo, el sol poniente; y por su cauce casi sólo pueden ir barcas de juguete. ¡Qué pobreza*[100]*!*

L'écœurement allié à la révolte préside à l'écriture. Dès la première phrase, le locuteur dénonce l'affairisme qui pousse des hommes à défigurer la nature, ici le fleuve, pour tirer le maximum de profit d'une mine de cuivre qui pollue ou, à tout le moins, dégrade le fleuve, comme il le déclare dans les lignes qui suivent :

> *El cobre de Riotinto lo ha envenenado todo. Y menos mal, Platero, que con el asco de los ricos, comen los pobres la pesca miserable de hoy… Pero el falucho, el bergantín, el laúd, todos se perdieron*[101]*.*

Le poète contemple, attristé, les dégâts commis par les hommes et cette contemplation le pousse à dénoncer mais aussi à sauver littérairement ce qui, pour lui, constituait l'essence du fleuve[102]. Il le fait en évoquant cette forêt presque inextricable de mâts, de chaloupes qui naviguaient sur le Río Tinto dans lequel venaient se refléter les couleurs des saints et leur nom peints sur les coques des navires. Ce paysage de sa jeunesse, ouvert sur la mer, riche de promesses, s'avère remarquable par la profusion et la beauté des formes et des couleurs. Il rappelle au

[100] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit*., p. 242. Sur la signification idéologique de *Platero y yo*, nous renvoyons à Jorge Urrutia « Hacia la significación ideológica de Platero y yo » dans 8 | 2017, Publications numériques de l'ERIAC, « Travaux et documents hispaniques », http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=168. Consulté le 27/03/2018.

[101] *Ibid.*, p. 243.

[102] Le ravage des hommes sur le *Río Tinto*, dénoncé par Juan Ramón, et la façon dont il structure son propos en deux grands moments nous font penser au poème de Juan Antonio González Iglesias intitulé *Selva de fabula (1995-2002)*. Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS, *Del lado del amor. Poesía reunida (1994-2009)*, Madrid, Visor, 2010, p. 201 à 247. Juan Antonio présente ainsi cette œuvre : « Selva de fábula *trata de una ciudad y de un río. Los míos. La ciudad en la que nací y transcurren mis días. El río, en cuya orilla vivo. De alguna manera el título quiere contener, como un criptograma, el nombre mismo de la urbe. Y si estuviera en mis manos, el rumor del río, que suena mientras escribo y al que siento como la literatura española hecha agua que fluye. // El libro está abruptamente escindido en dos mitades. En la primera parte, los poemas aspiraban a la perfección formal. La arquitectura se me mostraba revestida de tanta eternidad como la naturaleza. El lenguaje estaba tensado a su medida: quería ser clásico, desde el Renacimiento y el Barroco hasta el Cántico de Pablo García Baena. // De pronto, apenas iniciado el nuevo milenio, todo cambió. Asistí a la tala brutal de todo un bosque, que cubría una isla salvaje, acontecimiento terrible que pude contemplar desde muy cerca. Eso y algunas intervenciones urbanísticas en las orillas del Tormes, destruyeron mi Arcadia* […] ».

poète des jours meilleurs pour sa famille qui, au moment où il écrit *Platero y yo*, s'est considérablement appauvrie[103]. Dans le dernier paragraphe du chapitre réapparaît le fleuve défiguré :

> *¡Qué miseria! ¡Ya el Cristo no ve el aguaje alto en las mareas! Sólo queda, leve hilo de sangre de un muerto, mendigo harapiento y seco, la exangüe corriente del río, color de hierro igual que este ocaso rojo sobre el que La Estrella, desarmada, negra y podrida, al cielo la quilla mellada, recorta como una espina de pescado su quemada mole, en donde juegan, cual en mi pobre corazón las ansias, los niños de los carabineros*[104].

La teneur écologique de ce discours lui confère une extrême modernité. Par ailleurs, dans l'évocation de cet espace extérieur qu'est le fleuve, les références religieuses contribuent à souligner les ravages des hommes et à les présenter comme sacrilèges. Ainsi le locuteur précise-t-il que, d'où il se trouve, le Christ ne peut plus voir monter la mer. Le bateau désarmé, échoué sur la berge, apparenté à un poisson mort pourrissant là, pointe sa quille vers un ciel auquel le relie directement son nom mais qui lui semble être refusé. On retrouve cette notion d'abandon évoqué dans « El eclipse ». L'image qui s'offre au lecteur est bel et bien celle d'une agonie et l'évocation du Christ dans le texte n'est pas fortuite : elle ne fait qu'augmenter l'aspect tragique du chapitre.

L'agonie évoquée est terrible, c'est l'agonie d'un corps qui n'en finirait pas de se vider de son sang empoisonné « *envenenado* », d'un corps mort qui plus est, ce qui accentue d'autant le dramatisme, la tristesse et l'horreur de la scène. Parler du *Río Tinto* comme s'il s'agissait d'un corps contribue à mettre sur un plan d'égalité cet élément du paysage et ceux qui l'observent. Au chapitre XXVIII, le *remanso* était comparé au cœur du locuteur poétique tout comme dans le chapitre qui nous occupe, le fleuve est comparé à un corps qui n'en finirait pas d'agoniser.

Dans les deux cas ces éléments naturels fonctionnent comme des prolongements du corps humain nous invitant à penser, dans le se-

[103] Dans une lettre à Gregorio Martínez Sierra datée d'octobre 1910, Juan Ramon écrit : « *Yo estoy vendiendo las fincas que aquí quedan, después de nuestro desastre, para irme a Madrid del todo* », cette atmosphère de décadence est très présente dans cette même lettre où il ajoute « *los bancos de España y de Bilbao sacan a subasta todos nuestros bienes, exceptuando los de mi madre; los hermanos estamos distanciados… y todo esto en un pueblo pequeño y en plena decadencia, sin una sola persona —ni una— que se interese por casas de arte. Crea usted en mi heroísmo. Así, hace un siglo que no salgo de mi casa para nada* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 241.

[104] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 243.

cond cas, que lorsqu'une blessure est infligée à la nature elle l'est aussi à notre propre corps. On retrouve un processus semblable au chapitre XL, « El pino de la corona »[105]. Le locuteur poétique déclare à propos de ce pin : « *Cuando le cortaron aquella rama que el huracán tronchó, me pareció que me habían arrancado un miembro; y, a veces, cuando cualquier dolor me coge de improviso, me parece que le duele al pino de la Corona* ». Une fois de plus, la nature est vécue comme prolongement du corps humain, qu'il s'agisse ou non de celui du poète.

Il y a chez l'auteur une volonté d'abolir la frontière qui nous sépare du réel, une invitation à chercher l'harmonie avec le monde. Aussi y a-t-il dans son œuvre une sorte d'espoir que caresserait le poète de transformer, par la poésie, aussi bien celui qui lit que celui qui écrit. Ainsi déclare-t-il :

> [...] *el arte tiene una misión social, indirecta, como toda misión honrada y fructífera: la de hacer verdaderamente fuertes — quiero decir delicados— a los hombres, y verdaderamente buenos, esto es, enamorados conscientes de la tierna belleza desnuda del mundo*[106].

[105] *Ibid*., p. 166. Par ailleurs, Juan Ramón écrit : « *Un pino siempre para confrontar mi vida y mi obra* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, Antonio SÁNCHEZ ROMERALO(ed.), *op. cit.*, aph. 2971, p. 483. Sur l'image du pin de la couronne qui traverse toute son œuvre on pourra également se reporter à « El quinto pino », *Entes y sombras de mi infancia (1907-1927)*, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Entes y sombras de mi infancia (1907-1927)*, in *Libros de prosa I*, Francisco Garfias (ed.), *op. cit.*, p. 1051. On renverra également à « La mano en el árbol » in Juan Ramón JIMÉNEZ, *La colina de los chopos (1913-1928)*, in *Libros de prosa I*, Francisco Garfias (ed.), *op. cit.*, p. 802-803. Nous signalerons également que le thème de l'arbre blessé apparaît dans les *Sonetos espirituales* avec le sonnet intitulé « *Hierro* » : « *Vi el roble castigado que, al constante / tornar de la sencilla primavera, / doraba la oquedad de su madera / con su tranquilo corazón fragante. // De hierro era el retoñar pujante / entre la paz de la estación primera; / parecía que el árbol devolviera / al cielo el hacha en ramo fulgurante. // Recordé el hacha que con tajo frío / abrió mi corazón, roble robusto, / primavera de oro y de consuelo. // ¡Qué mis brazos, verdor del pecho mío, / se levantaron solos, en augusto / poder, vibrando de luz, al vasto cielo!* », JIMÉNEZ, *Sonetos espirituales (1914-1915)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959, p. 111.

[106] Cipriano RIVAS CHERIF (1891-1967), *Entrevista con Juan Ramón Jiménez*, El País semanal, 12 de abril 1998, p. 92-94. Ce texte est la reproduction de l'entrevue publiée dans la Revue Internationale du 10 septembre 1920. Juan Ramón Jiménez déclare dans *Ideolojía* « *Me preguntan algunos que por qué no me interesa la política. Pero ¿qué es la política? ¿No es política el arte? ¿No hago yo más por mi país haciéndolo sensitivo que un gobernador o un diputado?* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, Antonio SÁNCHEZ ROMERALO (ed.), *op. cit.*, aph. 2161, p. 354. Sur ce sujet nous renvoyons également à Juan Ramón JIMÉNEZ, *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

2.1.3. Le dedans

Les évocations d'espaces intérieurs sont beaucoup moins fréquentes. Elles se limitent essentiellement à deux espaces, celui de la maison et celui de l'écurie dans laquelle se trouvent les animaux appartenant au poète dont, bien sûr, Platero.

Dans l'œuvre, on note la présence de trois maisons, celle de *calle de la Ribera*[107], celle de la *calle Nueva*[108] et, pour finir, la *casa de la piña*[109]. Toutefois, nous ne les distinguerons pas systématiquement préférant privilégier une image globale de la maison. La maison est l'espace des émotions, de la joie comme dans « La escama »[110], chapitre déjà évoqué, où le poète enfant est charmé par la vivacité, l'énergie et la bonne humeur des servantes lorsqu'elles se réunissent dans la cuisine et lorsqu'elles se mettent à raconter des histoires de la région. Elle est aussi l'espace des plus grandes peines, comme dans « Almirante », chapitre qui projette en toile de fond l'ombre des problèmes financiers de la famille Jiménez qui dut, une après-midi d'hiver, se résoudre à vendre le cheval nommé Almirante comme le raconte le poète à son âne :

> *Una tarde de invierno vino a mi casa monsieur Dupont, el de las bodegas de San Juan, su fusta en la mano. Dejó sobre el velador de la salita unos billetes y se fue con Lauro hacia el corral. Después, ya anocheciendo, como en un sueño, vi pasar por la ventana a monsieur Dupont con Almirante enganchado en su charret, calle Nueva arriba, entre la lluvia.*
>
> *No sé cuántos días tuve el corazón encogido. Hubo que llamar al médico y me dieron bromuro y éter y no sé que más, hasta que el tiempo, que todo lo borra, me lo quitó del pensamiento, como me quitó a Lord y a la niña también, Platero*[111] […]

[107] Juan Ramón Jiménez est né dans cette maison du 2 de la *Calle de la Ribera* il y vivra jusqu'à sa septième année. Comme l'indique Jorge Urrutia dans la note 591 de son édition de *Platero y yo* (p. 270), le père de Juan Ramón chargea un architecte sévillan de construire cette maison où ils emménagèrent vers 1885.

[108] Le poète déménagea de la maison de la *Calle de la Ribera* à la maison qui se trouvait au 8 de la *Calle Nueva* lorsqu'il avait 7 ans. Il y demeura jusqu'à ses vingt ans.

[109] Dans une lettre à María Lejárraga en février 1907 il fait probablement référence à *Casa de la piña* lorsqu'il écrit : « *Además de mi corazón, tengo otra casa de casa campo, buena —según pienso— para amigos; no es un palacio, ni mucho menos, pero creo que cobijaría alegremente a unos cuantos corazones* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916*), Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, p. 174.

[110] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 240.

[111] *Ibid.*, XCI, p. 238.

Dans ce passage, la maison est, pour l'enfant, le théâtre d'une tragédie, celle de la séparation d'avec son cheval. L'absence de parole, les métonymies successives, la froideur du personnage de monsieur Dupont dont les attributs se limitent à l'argent qu'il dépose sur le guéridon et à la cravache, prémonitoire de la relation qui va l'unir à sa nouvelle acquisition, la saison elle-même, accentuent le caractère dramatique de la scène. La maison n'apporte ici aucun réconfort, aucune chaleur, bien au contraire, elle laisse entrer, à travers la froideur de monsieur Dupont, la rigueur de la séparation entre l'enfant et l'animal qui la vit comme un véritable deuil. La « *niña* », à laquelle fait allusion le poète, met la séparation d'avec son cheval et son chien Lord sur le même plan que la mort de la jeune fille[112]. Dans ce chapitre, la maison paraît déserte, seule l'habite ce sentiment de rupture définitive.

La maison ne semble pas fonctionner de façon traditionnelle. Contrairement à ce que l'on attendrait, elle n'est pas, dans *Platero y yo*, ce lieu protecteur. À la différence de la maison telle que l'évoque Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, lorsqu'il écrit que la maison « maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie », la maison dans l'œuvre ne protège pas vraiment ses occupants[113]. Dans le chapitre XVIII intitulé « La fantasma » Anilla la Manteca joue avec la mort car elle se déguise en fantôme, comme le déclare le locuteur :

> *La mayor diversión de Anilla la Manteca, cuya fogosa y fresca juventud fue manadero sin fin de alegrones era vestirse de fantasma. Se envolvía toda en una sábana, añadía harina al azucenón de su rostro, se ponía dientes de ajo en los dientes, y cuando, ya después de cenar, soñábamos, medios dormidos, en la salita, aparecía ella de improviso por la escalera de mármol, con un farol encendido, andando lenta, imponente y muda*[114].

Mais une nuit de septembre, alors que depuis une heure l'orage grondait au-dessus du village, soudain un bruit effroyable se fit entendre dans la maison « *De pronto, un espantoso ruido seco, como la sombra de un grito de luz que nos dejó ciegos, conmovió la casa* ». La foudre venait de s'abattre sur elle avec une telle violence qu'elle dérouta au sens propre les personnes présentes « *Cuando volvimos a la realidad, todos estábamos en un sitio diferente del que teníamos un momento antes y como*

[112] Ici, le poète fait allusion au chapitre LXXXI intitulé « La niña chica », p. 226.

[113] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 26.

[114] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 131.

solos todos, si afán ni sentimiento de los demás ». La maison semble avoir peine à protéger ses occupants puisque le locuteur précise qu'à cause de l'orage chacun des occupants avait mal quelque part : « *Uno se quejaba de la cabeza, otro de los ojos, otro del corazón* ». Elle n'a pas su non plus protéger Anilla que l'on découvre foudroyée à côté de Platero comme l'indique la voix poétique : « *Platero; abajo ya, junto a la flor de la noche que, mojada, exhalaba un nauseabundo olor, la pobre Anilla, vestida de fantasma, estaba muerta, aún encendido el farol en su mano negra por el rayo* ».

À la lecture de ce chapitre, cette nuit d'orage n'est pas sans évoquer certaines pages romantiques des *Légendes* de Bécquer ou encore le premier « Dialogue » de la Première nuit des *Noches lúgubres* de Cadalso, par exemple lorsque Tediato s'exclame :

> *¡Que noche! La oscuridad, el silencio pavoroso, interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel, completan la tristeza de mi corazón. El cielo también se conjura contra mi quietud, si alguna me quedara. El nublado crece. La luz de esos relámpagos…, ¡qué horrorosa! Ya truena. Cada trueno es mayor que el que le antecede, y parece producir otro más cruel.* […] *todo se inunda en llanto…, todo tiembla*[115].

Cette nuit d'orage est décrite par l'homme des lumières, par le préromantique qu'est José Cadalso, de façon outrancière et le lexique utilisé insiste sur l'extrême détresse psychologique dans laquelle se trouve Tediato. Dans cette scène, le décor tout entier reflète l'âme écorchée vive du protagoniste qui envisage de déterrer sa femme, de la ramener chez lui pour ensuite mettre le feu à sa maison et mourir dans les bras de sa bien-aimée. On retrouve dans les deux passages l'évocation de la violence d'une nuit d'orage ; dans le chapitre de Juan Ramón, il s'abat sur Moguer des trombes d'eau et des pierres : « *La tormenta palpitaba sobre el pueblo hacía una hora, como un corazón malo, descargando agua y piedra ente la desesperadora insistencia del relámpago y del trueno* ». En cela, la scène évoquée par Juan Ramón peut nous rappeler certaines scènes, certaines atmosphères rencontrées dans des œuvres préromantiques, voire romantiques. Tout comme dans les *Noches lúgubres*, on retrouve dans le chapitre XVIII de *Platero y yo* l'évocation d'une sensualité morbide lorsque Juan Ramón écrit : « *Daba espanto la visión sepulcral que traía de los altos oscuros, pero, al mismo tiempo, fascinaba su blancura sola, con no sé qué plenitud sensual…* ». Toutefois, si le romantisme est ici présent, il

[115] José CADALSO (1741-1782), *Noches lúgubres (1843)*, Joaquín Arce (ed.), Madrid, Cátedra, 1996, p. 309.

l'est à l'état de traces : le poète revisite totalement cette nuit d'orage. Le lexique est profondément différent. L'orage de Cadalso est avant tout une tempête personnelle qui dévaste psychologiquement l'amoureux éperdu qu'est Tediato. Le paysage se veut la projection de son âme écorchée vive. Dans le chapitre de Juan Ramón point de prison proche dont s'échapperaient des lamentations qui ne seraient que les souffrances psychologiques et amoureuses du personnage principal. Cependant, le cœur est présent dans le chapitre XVIII, il est le comparant que Juan Ramón relie à la tempête « *un corazón malo* » écrit-il. Faudrait-il voir ici une sorte d'auto-réprobation de l'auteur pour avoir évoqué de façon par trop sensuelle cette jeune fille qui va perdre la vie ?

Le paysage ne reflète pas les mouvements de l'âme d'un moi qui, s'il est la base du discours poétique, n'est en rien solipsiste car le poète sait qu'il existe une autre réalité hors de lui-même et que c'est en la contemplant, en s'en nourrissant, en emplissant sa conscience de l'autre qu'il trouvera l'harmonie et sera lui-même.

L'on voit que poète revisite le *topos* de la nuit d'orage et que, dans l'œuvre, la maison ne fonctionne pas de façon habituelle. D'ailleurs, elle est peu présente dans *Platero y yo*. Quelques allusions mises à part, on l'imagine plus qu'on ne la voit. Nulle description à proprement parler, comme si, pour reprendre les propos de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, « les maisons où nos rêves nous ramènent, les maisons riches d'un fidèle onirisme, répugn(aient) à toute description. Les décrire, ce serait les *faire visiter* »[116].

Même si cela est particulièrement rare, il arrive que l'on voie le poète dans sa maison, il s'y repose, il y dort. Il se trouve au petit matin dans sa chambre que l'on imagine plus qu'on ne la voit ; il n'y a, bien évidemment, aucune description, comme pour mieux souligner l'absence de meuble et de décoration, si ce n'est le lit. À peine l'espace est-il nommé par le locuteur tout juste sorti du sommeil comme étant celui de la chambre que nous sommes déjà projetés hors de celle-ci, ce qu'indiquent les premières lignes du chapitre XXV :

> *En mi duermevela matinal, me malhumora una endiablada chillería de chiquillos. Por fin, sin poder dormir más, me echo, desesperado, de la cama. Entonces, al mirar el campo por la ventana abierta, me doy cuenta de que los que alborotan son los pájaros*[117].

[116] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 31.

[117] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 142.

Si l'espace intérieur existe c'est visiblement pour mieux nous inviter à en sortir. Ainsi le processus se reproduit-il au chapitre CXII « Convalecencia ». La convalescence du locuteur explique pourquoi il voit l'extérieur avec les yeux de l'imagination et de l'esprit. Ici, la convalescence du poète implique une douceur feutrée : la chambre est donc tendue de tentures et de tapis. Une fois de plus, l'esprit du locuteur est attiré vers l'extérieur. La scène se déroule de nuit et cet enveloppement moelleux du début créé par les tentures et les tapis se retrouve au dehors ; la nuit étoilée, sereine et bénéfique, enveloppe le monde de son obscurité scintillante. Le village lui-même est enveloppé d'un parfum de châtaignes grillées et il émane des étables une douce chaleur, comme celle du lit dans lequel se trouve le poète. La faible lumière de la chambre s'inscrit dans le prolongement de celle de la lune et des étoiles qui, à l'extérieur, éclairent la nuit. Partout règnent harmonie et sérénité. Ce mouvement qui va du dedans vers le dehors atteint son paroxysme lorsque le poète déclare : « *Y mi alma se derrama, purificadora, como si un raudal de aguas celestes le surtiera de la peña en sombra del corazón* »[118]. Nous sommes en présence, ici, d'une image christique revisitée, celle du cœur blessé du Christ. Cette image renvoie à l'atmosphère divine qui règne tout comme la parfaite harmonie entre la chambre du poète et le monde qui l'entoure. Le poète est ici, par son activité même, dans la position du Christ conçu par Juan Ramón comme source d'éthique et de beauté poétique, comme il le déclare dans l'un de ses aphorismes :

> […] *No creo que se haya escrito nada superior a la doctrina de Cristo como moral auténtica y como belleza poética.*
>
> *Dios para mí es orijen y no hombre ejemplo ni redentor de hombres. Dios es lo esencial infinito y es la belleza y verdad abstractas del universo. Y yo amo a este dios como amo la luz del sol, la mirada de una mujer encantadora o la gracia del niño. En modo alguno como nada relacionado con un código de moralidad ni de ninguna otra idea práctica. La moral reside para mí en la belleza y la verdad y obra sin leyes. Mi dios no es legal*[119].

[118] *Ibid.*, p. 264.

[119] *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *op. cit.*, aph. 4089, p. 744. Dans un autre aphorisme, Juan Ramón définit Dieu de la façon suivante : « *Yo puedo concebir a dios como el universo total infinito, cuyos componentes no son sino partes de su infinito ser, que no por infinito es escéntrico. Dios es centro sucesivo siempre de los que lo integramos, ya que todos nosotros vivimos dentro de él* […] », *Ibid.*, aph. 4098, p. 747. Nous renverrons sur cette question entre autres à Ceferino SANTOS-ESCUDERO, *Símbolos y Dios en el últimos Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en "Dios deseado y deseante")*, Madrid, Gredos, 1975. On évoquera parallèlement cette phrase de Georg

L'espace de la maison se projette vers l'extérieur, s'ouvre, se prolonge, il n'est jamais confinement. Le poète établit souvent un parallélisme entre sa chambre, son lit et le lit de paille de Platero dans l'écurie. Ainsi, dans le chapitre CXIV, « El alba », le poète fait-il référence à sa chambre dans les premières lignes du passage et clôt le chapitre en évoquant l'âne, qui, lui, est confortablement installé dans son écurie semblable à un nid douillet : « *tiene una cuadra tibia y blanda como una cuna, amable como mi pensamiento* »[120].

L'espace réservé à l'âne et au poète n'est pas hermétique, car de même que le poète pénètre dans l'écurie, il arrive à l'âne d'investir l'espace « réservé » à l'homme ; ainsi dans « Tarde de octubre »[121] où le locuteur déclare « *Platero, aburrido como yo, no sabe qué hacer. Poco a poco se viene a mí, duda un punto, y, al fin, confiado, pisando seco y duro en los ladrillos, se entra conmigo por la casa…* ». À l'inverse, l'écurie est vue par le poète comme un lieu habité par les autres animaux, baignée d'une lumière multicolore comme s'il s'agissait d'une des pièces décorées de la maison[122].

Si l'espace de la maison est un espace ouvert, c'est aussi parce qu'il contient tout l'univers, comme l'univers le contient. Le locuteur ne déclare-t-il pas, dans le chapitre CXI sur lequel nous reviendrons plus avant : « *El fuego es el universo dentro de casa* » ?[123] Si elle offre un nid douillet au locuteur lorsqu'il est malade, la maison est un espace ouvert sur l'extérieur. À ce propos, le chapitre XXIII, « La verja cerrada », est particulièrement significatif. Le poète y évoque la présence de la grille fermée du chai de la Dîme, cave désormais en ruine qui appartenait à la famille Jiménez. Il évoque cette grille qui donnait sur la campagne et il écrit de façon significative :

Philipp Friedrich, Freiherr von Hardenberg, dit Novalis, lorsqu'il écrit : « Où le monde intérieur et le monde extérieur sont en contact, là est le siège de l'âme. Elle a son lieu à tous les points de pénétration, partout où ils se compénètrent », NOVALIS, (1772-1801), Œuvres complètes, t. 1 (Romans – Poésie – Essais), Armel Guerne (ed. et trad.), Paris, Gallimard, n° 19, p. 358.

[120] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit*., p. 266.

[121] *Ibid*., p. 234.

[122] Renvoyons ici au chapitre XIV précisément intitulé « La cuadra », dans lequel on peut lire : « *Cuando, al mediodía voy a ver a Platero, un transparente rayo del sol de las doce enciende un gran lunar de oro en la plata blanda de su lomo. Bajo su barriga, por el oscuro suelo, vagamente verde, que todo lo contagia de esmeralda, el techo viejo lleve claras monedas de fuego. // Diana, que está echada entre las patas de Platero, viene a mí, bailarina, y me pone sus manos en el pecho* […] ». La chienne Diana contribue à renforcer cette harmonie presque familiale par la comparaison qu'en fait le poète avec une danseuse, ce qui l'humanise. *Ibid*., p. 124.

[123] *Ibid*., p. 263.

> *¡Qué mágico embeleso ver, tras el cuadro de hierros de la verja, el paisaje y el cielo mismos que fuera de ella se veían! Era como si una techumbre y una pared de ilusión quitaran de lo demás el espectáculo, para dejarlo solo a través de la verja cerrada*[124]…

Cette grille peut être vue comme une frontière entre le monde réel et le monde imaginaire[125], elle est aussi la marque d'un espace fermé proche de celui de la maison qui s'avère parfaitement ouvert sur le monde. En effet, le locuteur insiste sur la coexistence des murs et du toit dans son imagination et de leur inexistence dans la réalité faisant de cet espace un lieu hautement symbolique tout à la fois fermé et parfaitement ouvert et de cette grille une fenêtre donnant sur le monde qui en permettrait la perception, le décryptage. Un peu comme lorsque l'on regarde une photographie et qu'il nous faut lire cette image comme l'écrit le poète dans le chapitre LI, « Lord », lorsqu'il dit à Platero : « *No sé si tú, Platero, sabrás ver una fotografía. Yo se las he enseñado a algunos hombres del campo y no veían nada en ellas* »[126]. Cette grille qu'il voit, puis à travers laquelle il voit, serait alors la marque, à l'image des sorties que réalisent l'auteur et son âne, des allers et retours du poète grâce auxquels le dedans s'enrichit de l'essence des éléments du dehors qu'il a contemplés. Il y aurait ici la représentation imagée du processus créatif que l'auteur décrit lui-même, entre autres, dans l'un de ses aphorismes, en ajoutant une dimension temporelle aux mécanismes de l'écriture : « *Cada mañana voy a la playa del ayer y recojo (sólo) lo depurado por la mar de la noche, lo encendido por la aurora* »[127]. Dans ce mouvement d'ouverture et de repli, souvent guidé par l'amour, un amour qui, dans ce chapitre, prend l'aspect d'un « *mágico embeleso* », le poète dégage la plénitude des choses qu'il voit, ce qui entraîne chez lui toute la force des sentiments qui se rattachent à la vision. On reconnaît dans ce cheminement qui mène à l'écriture une position similaire à celle d'Ortega y Gasset :

[124] *Ibid.*, p. 139.

[125] *Cf.* le commentaire qu'en fait Soledad González Ródenas et Howard T. Young dans l'édition qu'ils ont fait de *Platero y yo*. Juan Ramón JIMÉNEZ, in *Obra completa*, t. 2, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, note 451, p. 605.

[126] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 183.

[127] *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV* Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *op. cit.*, aph. 2526, p. 413. Déjà cité p. 122. On se reportera aussi à ce que Juan Ramón écrit en 1943 dans une lettre qu'il écrit à Luis Cernuda. Nous citons un extrait de cette lettre en page 122 du présent ouvrage.

> *Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla para que logre esa su plenitud. Esto es amor —el amor a la perfección de lo amado.*
>
> *Es frecuente en los cuadros de Rembrandt que un humilde lienzo blanco o gris, un grosero utensilio de menaje se halle envuelto en una atmósfera lumínica e irradiante que otros pintores vierten sólo en torno a las testas de los santos. Y es como si nos dijera en delicada amonestación: ¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda*[128].

L'étude de ces espaces nous montre qu'ils sont, pour le poète, une véritable quête ontologique, une expérience métaphysique pourrions-nous dire, pour reprendre les propos de Michel Onfray lorsqu'il écrit « (qu')Aller d'un point à un autre, hier comme aujourd'hui, relève moins de l'expérience historique ou géographique quantifiable par Braudel que de l'expérience ontologique et métaphysique mesurable par les philosophes, les poètes et les artistes. Au-delà de l'histoire quantitative, apparaît, fragile et neuve, une géographie poétique »[129].

Par ailleurs, ces quelques espaces nous montrent qu'ils sont profondément liés au temps. Parfois, dans de nombreux chapitres, l'auteur superpose un espace de son enfance, retrouvé lors de ses promenades avec son âne. Ces superpositions donnent lieu, très souvent, à un ton mélancolique et le poète se souvient avec émotion tout à la fois de l'espace en question et du temps auquel il se rattache. Nous pourrions, pour ne citer que deux exemples, nous reporter aux premières lignes de « Remanso »[130] ou encore à celles du chapitre XLV, « El árbol del corral »[131]. Le temps, c'est une évidence, est profondément lié aux espaces qu'il habite sous une forme ou sous une autre.

[128] José ORTEGA Y GASSET (1883-1955), *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, p. 46-47. Juan Ramón Jiménez écrit à ce propos : « *Mi verdadero poeta es el que coje el encanto de cualquier cosa, cualquier algo* […] », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Cartas antología*, Francisco Garfias (ed.), *op. cit.*, p. 236.

[129] Michel ONFRAY, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, *op. cit.*, p. 90.

[130] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 147. Voir passage cité *supra*.

[131] *Ibid.*, p. 174.

2.2. Le temps

Dans *Platero y yo*, le temps semble s'écouler mine de rien. Le temps de la lecture nous pousserait à le considérer comme une continuité flexible, ponctuée d'instants. En lisant l'œuvre, ce que l'on perçoit, c'est avant tout une homogénéité du temps. Point d'accélération, ni de retournement de situation, le temps est avant tout le présent de la contemplation : *Platero y yo* est un présent[132].

Certes, les saisons se succèdent les unes aux autres, ajoutant à la permanence, des éléments constamment neufs, neufs chaque jour. Les accidents qui rompent la routine des jours existent bien et modifient le regard que portent le poète et son âne sur un monde unitaire, statique et en même temps changeant. Mais nous avons l'impression que cet écoulement l'air de rien —tout est dans cette expression— rapproche la durée d'une permanence ontologique instantanée, que l'avancée vers la mort ne vient aucunement troubler. *Platero y yo* est un présent parce que l'œuvre est fusion. Le processus d'écriture fait que les dates, les points de repère temporels objectivables, sont rarement mécaniques, car le poète, comme le rappelle Juan Ramón, a pour mission de faire fusionner le passé et le futur en un présent poétique : « *El tiempo no pasa derecho, recto; es redondo. Y en su redondar funde pasado y futuro en su eje alerta de presente* » déclare-t-il dans l'un de ses aphorismes[133]. Ainsi, l'œuvre, découpée en chapitres plutôt courts, est en quelque sorte, un journal non daté qui est en fait un journal ontologique où le vécu personnel acquiert très rapidement une dimension universelle.

Le rythme qui ponctue le texte est à l'image de la marche du poète et de son âne. Un rythme difficile à définir comme l'écrit Stevenson lorsqu'il tente lui même de décrire l'allure qui caractérisait son avancée en compagnie de son ânesse Modestine : « Ce qu'était l'allure, aucune phrase ne serait capable de la décrire. C'était quelque chose de beaucoup plus lent qu'une marche, lorsque la marche est plus lente qu'une promenade »[134] écrit-il dans *Voyage avec un âne dans les Cévennes*. Évoquant le pas de son ânesse, il ajoute : « Elle retenait chaque pied en suspens pendant un temps incroyablement long »[135]. La temporalité,

[132] On trouve chez Juan Ramón l'aphorisme suivant : « *La eternidad está, nada más, en el presente. Quien "tiene" el presente, tiene la eternidad* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Tiempo (1941)*, Mercedes Juliá (ed.), Barcelona, Seix Barral, 2001, aph. 50, p. 157.

[133] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, Antonio SÁNCHEZ ROMERALO(ed.), *op. cit.*, aph. 3725, 655.

[134] Robert Louis STEVENSON (1850-1894), *Voyage avec un âne dans les Cévennes (1879)*, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 50.

[135] *Id.*

dans *Platero y yo* est, de fait, souvent à mi-chemin entre le mouvement et le statisme, entre la progression du cheminement des protagonistes et leur quasi immobilité, comme si la seule exigence temporelle et rythmique qu'ils s'imposaient était celle de la contemplation qui mène à la pleine conscience de ce que l'on voit et de ce que l'on ressent. En cela, le rythme et la marche s'avèrent plus importants que la destination elle même, d'ailleurs le locuteur indique que la plupart du temps il laisse l'âne aller à sa guise « *Nos entendemos bien. Yo lo dejo ir a su antojo, y él me lleva siempre adonde quiero* »[136] car il existe entre eux une entente complice. Tous deux sont animés, au sens propre, par le même rythme « *Por los hondos caminos del estío, colgados de tiernas madreselvas, ¡cuán dulcemente vamos!* »[137]. Ce qui les guide l'un comme l'autre c'est l'attirance du beau, le plaisir de goûter la fraîcheur de l'eau et la douceur de l'ombre, c'est la rêverie aussi qui conduit leur pas et dicte les pauses qu'ils font, émus par la grandeur du paysage, par la beauté d'une fleur au bord du chemin. Le temps qui est le leur est un temps éminemment sensoriel, humain, affectif. Comme le locuteur de *Voyage avec un âne dans les Cévennes*, ce qui importe aux protagonistes dans *Platero y yo*, c'est de ressentir les battements de la vie, même les plus ténus, au plus profond d'eux-mêmes et Juan Ramón aurait probablement partagé cette phrase de Stevenson lorsque celui-ci écrit :

> Quant à moi, je voyage non pour aller quelque part, mais pour marcher. Je voyage pour le plaisir de voyager. L'important est de bouger, d'éprouver de plus près les nécessités et les embarras de la vie, de quitter le lit douillet de la civilisation, de sentir sous mes pieds le granit terrestre et les silex épars avec leurs coupants[138].

Le lecteur peut avoir l'impression que le rythme de la marche est identique, or celui-ci varie et entre en harmonie avec l'instant, comme on le constate en lisant le premier paragraphe de « Idilio de noviembre » :

> *Cuando, anochecido, vuelve Platero del campo con su blanda carga de ramas de pino para el horno, casi desaparece bajo la amplia verdura rendida. Su paso es menudo, unido, como el de la señorita del circo en el alambre, fino, juguetón… Parece*

[136] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 171.

[137] *Ibid.*, p. 192.

[138] Robert Louis STEVENSON (1850-1894), *Voyage avec un âne dans les Cévennes (1879)*, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 84.

> *que no anda. En punta las orejas, se diría un caracol debajo de su casa*[139].

Ici, le spectateur n'assiste pas à la tombée du jour car le jour est déjà tombé, soulignant ainsi une immobilité liée au passage de l'automne à l'hiver, une immobilité qui s'applique, comme par contagion, à la démarche de l'âne portant sur son dos sa charge de branchages encore verts il y a peu et qui semble avoir renoncé à avancer à l'approche de l'hiver. Le participe passé « *rendida* » induit une acceptation du passage inéluctable du temps, de telle sorte que l'harmonie surgit et que ce participe passé en vient à dire aussi l'abandon, le bonheur de ce qui fut pleinement vécu l'été durant. Point de tristesse dans cette scène, le pas de l'âne « *juguetón* » l'atteste, mais la lenteur de sa progression l'assimile à un escargot et par le rythme de sa marche, il dessine la saison[140]. Ici, comme dans d'autres chapitres, la sensation de durée que peut avoir le lecteur se métamorphose en un temps suspendu car le poète est parvenu à nous livrer l'instant, un instant qui unit et semble fixer les contraires, ici l'image de la jeune équilibriste sur son fil et de l'escargot mais aussi celle de la beauté de la scène mêlée à l'horreur que les branchages inspirent au poète qui écrit dans le deuxième paragraphe :

> *Las ramas verdes, ramas que, erguidas, tuvieron en ellas el sol, los chamarices, el viento, la luna, los cuervos —¡qué horror! ¡ahí han estado, Platero!—, se caen, pobres, hasta el polvo blanco de las sendas secas del crepúsculo*[141].

Ce que Gaston Bachelard déclare dans *L'intuition de l'instant* lorsqu'il écrit que : « l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires »[142] se vérifie ici comme d'ailleurs tout au long de l'œuvre. Dans ces lignes s'exprime une grande stabilité, tout semble sur un même plan, aller de concert et aller de soi. Le cheminement de l'âne, on l'a dit, est en accord avec l'avancée de la saison comme le suggère encore la toute dernière phrase du passage « *Y en el campo, que va ya a diciembre, la tierna humildad del burro cargado empieza como el año pasado, a parecer divina…* »[143]. Même si l'on devine chez le poète le regret des

[139] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 259.

[140] Par l'extrême condensation des images, et même s'il ne s'agit pas de versification, l'écriture tend vers celle du haïku.

[141] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 259.

[142] Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 104.

[143] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 259.

beaux jours à travers ce « *ya* », néanmoins l'équilibre est atteint, l'instant stabilisé, l'harmonie trouvée est parfaite, tout conflue. Le temps semble s'immobiliser, se figer dans cette perfection que vient nimber une ultime image, faite de contraires qui naissent de deux adjectifs qui encadrent le mot « douceur » : « *Una fría dulzura malva* » précise le poète. Bien qu'elle tende vers les couleurs froides la douce couleur mauve renferme encore le souvenir de la chaleur de l'été et de la douceur de l'automne. La beauté de la scène semble arrêter le flux du temps, comme l'écrit Juan Ramón dans « El perro atado » : « *La belleza hace eterno el momento fugaz y sin latido, como muerto para siempre aún vivo. Y el perro le ladra agudo y ardiente, sintiéndola tal vez morir, a la belleza…* »[144] . Le temps se divinise, dit le poète, on se rapproche ici de ce qui pourrait être une extase païenne ; l'instant poétique acquiert une dimension métaphysique et l'on se souvient de Gaston Bachelard lorsqu'il déclare que pour la poésie « Le but, c'est la *verticalité*, la profondeur ou la hauteur ; c'est l'instant stabilisé où les simultanéités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique »[145].

Platero y yo est un chemin vers la conscience. Cette conscience que Juan Ramón dira avoir trouvée à la fin de sa vie lorsqu'il écrit *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*. Cette conscience qu'il atteint en recherchant la captation par l'écriture de la perfection de l'instant, une perfection qui finira par abolir le temps et l'espace et qui sera, pour lui, comme une préparation à ne plus écrire, ce qu'il déclare à Luis Cernuda dans une lettre écrite en 1943 et dans laquelle on peut lire : « *Creo que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es la retórica, "lo que queda", la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de "lo que queda", hasta llegar un día a no escribir* »[146].

Cette quête de la conscience n'est autre qu'une façon d'être totalement au monde, elle se fond dans une manière de vivre. Comme il l'écrit, pour lui, « *La única manera de vivir, es hacer definitivo cada ins-*

[144] *Ibid.*, p. 232.

[145] Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 104. Dans le même ouvrage, le philosophe écrit aussi : « La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie, qu'en vivant sur place la dialectique des joies et des peines. Elle est alors le principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité » et il ajoute, quelques lignes plus loin : « le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné », *ibid.*, p. 103.

[146] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Cartas antología*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 237.

tante »[147] et il ajoute dans un autre aphorisme : « *Demos a cada momento, en lo íntimo y lo esterior, carácter y sentido de permanencia, de eternidad* »[148]. Ce cheminement, présent probablement dès ses premières œuvres, l'amènera à écrire dans le dernier volet de celle-ci : « *Hoy, concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo* »[149], cette conscience permet alors au poète de transcender l'espace et le temps.

Mais le processus d'écriture est temporel et l'œuvre s'inscrit dans cette quête. Les tentatives critiques pour trouver une construction totalement cohérente, une structure achevée, se heurtent à la main du poète qui semble vouloir effacer, après coup, les signes de toute architecture rigide. Certes, il n'est pas question d'affirmer à propos de *Platero y yo* ce qu'Andrés Trapiello dit à propos de la « construction » du *Diario de un poeta recién casado*, lorsqu'il déclare que :

> *El haber sido concebido, aunque él [Juan Ramón] haya afirmado lo contrario, no como un libro cerrado sino como un libro en marcha* […] *es lo que hace de él algo más que un libro cubista a menudo* […] *hoy podemos reconocerlo así dispuesto como en una sala de montaje de cine planos y contra planos; película que puede ser vista por cualquier parte sin perder su sentido* […]. *Diríamos de él lo que Juan Ramón dijo de otros libros: "Ningún libro verdadero se ha escrito nunca como libro"* [150].

Même si nous ne pouvons reprendre ces propos et les appliquer à *Platero y yo*, cette œuvre nous apparaît bien comme une « œuvre en marche », une œuvre dont le poète n'a cessé de modifier les contours flexibles en déplaçant les chapitres et en en ajoutant d'autres, comme le met parfaitement en évidence l'édition de Jorge Urrutia. Comme pour mieux effacer les contours, éviter les lignes droites, un temps chronologique appauvrissant, le poète insère des histoires satellitaires comme l'a

[147] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *op. cit.*, aph. 2991, 486.

[148] *Ibid.*, aph. 3719, p. 652.

[149] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo) (1948-1949 / 1953)*, Rocío Bejarano y Joaquín Llansó (eds.), *op. cit.*, p. 1053. Ce positionnement poétique se présente parfois non seulement comme un projet de vie mais également comme un projet de société. Il ajoute d'ailleurs, dans la phrase qui suit celle que nous venons de citer : « *Porque nos une, nos unifica a todos, la conciencia del hombre cultivado único sería una forma de deísmo bastante* ».

[150] Phrase citée par Andrés TRAPIELLO dans une conférence faite à la Fundación Juan March. <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2924&l=1>.

fait Cervantes en son temps, toutes proportions gardées évidemment, avec certains récits interpolés dans *Le Quichotte.* Certains chapitres de *Platero y yo* se présentent comme de petites histoires que le poète raconte à son âne comme le chapitre LIX « El sello » ou encore le LXXXVII « La tortuga griega »[151]. Dans ces chapitres, aucun élément extérieur, image ou son, ne semble déclencher l'histoire. Le poète se remémore une scène passée, donnant la sensation, par cette incursion dans sa mémoire, qu'il brise la chaîne d'un temps chronologique que le lecteur perçoit d'ailleurs de façon diffuse.

Le poète interroge sans cesse le temps. Dans le chapitre XIII intitulé « Golondrinas », il montre que le printemps n'est pas le printemps et que les hirondelles elles-mêmes se sont laissées prendre au piège d'un redoux éphémère invitant le lecteur à s'interroger sur la nature du temps. Dans ce texte, l'accent est mis sur la perception erronée que l'on peut avoir du temps, voici pourquoi, dans ce même chapitre, le poète fait allusion à un chapitre antérieur, « El eclipse », où les poules prirent la nuit pour le jour et où les hommes qui scrutaient le phénomène semblaient dissimuler leur peur sous un amusement feint. La phrase qui suit insiste sur cette méprise : « *Me parece que esta vez se han equivocado las pobres golondrinas, como se equivocaron, la semana pasada, las gallinas, recogiéndose en su cobijo cuando el sol de las dos se eclipsó* »[152]. Cette phrase remplit plusieurs fonctions. Si d'un côté cette réflexion insiste sur l'aspect trompeur, insaisissable du temps, elle s'inscrit par ailleurs dans une temporalité faussement narrative « *la semana pasada* ». Ce mélange de précision temporelle coexiste, on le voit, avec une remise en question de la perception du temps[153]. Il semble que ce soit ici l'une des caractéristiques de l'œuvre ; elle invite le lecteur à chercher au plus profond de lui-même l'image temporelle qui est la sienne liée à certaines situations. Elle l'invite, peut-être, à trouver en lui la valeur du temps. En écrivant cette dernière phrase, nous pensons à ce petit poème de Jorge Guillén qui traduit, nous semble-t-il, cette idée. Voici ce qui est dit :

APENAS OTOÑO

Aparece muy poco Octubre
Bajo este sol de día eterno,

[151] Soulignons au passage que ces deux chapitres ne figuraient pas dans l'édition de 1914.

[152] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 123.

[153] Le temps est relatif. On lit dans le chapitre L « La flor del camino » : « Será su vivir como un día de tu primavera, como una primavera de mi vida… », *Ibid.*, p. 182.

Y en las alamedas son raras
Las hojas que buscan el suelo,
Donde ya barre por deber
Parsimonioso un jardinero
Mientras, paseando, estaciones
Desaparecidas recuerdo.
Ay, la memoria es quien consigue
Mi más real Otoño pleno[154].

Le lecteur est convié, à l'instar du poète, à sentir, pour reprendre les termes de Gaston Bachelard, ce passage d'un temps horizontal à un temps vertical, ou, pour reprendre des termes propres à Juan Ramón, à faire en sorte que l'instant devienne éternité grâce à l'action de la conscience. N'est-ce pas ce qu'il dit lorsqu'il déclare que « [el] *Tiempo es el paso de nuestra conciencia por la eternidad* »[155] ?

Cela dit, dans le livre, tout est rythmé par la nature[156]. La temporalité diffuse et polymorphe se soumet de manière esthétiquement flexible à la succession des cycles naturels : *mañana*, *tarde*, *anochecer*, *noche*, *día*, *primavera*, *verano*, *otoño*, *invierno*… en sachant que pour le poète « *El invierno no sale a la muerte, sino a la primavera* […] »[157].

Une cohérence esthétique interne trouve néanmoins son chemin à travers les pages. Ainsi, la succession des saisons donne-t-elle au poète l'occasion de poétiser le temps. L'inquiétude, la peur suscitée par son passage, semblent être remplacées par l'évocation éblouie des feuilles

[154] Jorge GUILLÉN (1893-1984) , *Clamor (1949-1963)*, in *Aire nuestro*, Óscar Barrero Pérez (ed.), t.1 et 2, Barcelona, Tusquets Editores, 2008, p. 805.

[155] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, *op. cit.*, aph. 3721, p. 652. Il dit encore non sans humour à propos du temps : « *El tiempo : Pasado mañana quiero decir anteayer* » ou encore « *Ya hoy, marzo, es setiembre. Ya no estamos aquí, estamos allí* », *ibid.*, respectivement aph. 3720 et 3723, p. 652.

[156] L'œuvre semble suivre les saisons bien que de façon imprécise. Les quatre premiers chapitres se déroulent en hiver, le chapitre V semble marquer le printemps, suivent 52 chapitres pour arriver à l'été au chapitre LVII jusqu'au chapitre LXVIII qui semble fonctionner comme transition entre l'été et l'automne. Du chapitre LXIX aux alentours du chapitre CXVIII nous revenons à l'hiver. L'œuvre semble se clore par le retour du printemps au chapitre CXXXV. Notons qu'un chapitre est clairement dédié à chacune des saisons. Le chapitre XXV pour « La primavera », le LXV pour « El verano », le LXXXV pour « El otoño », le chapitre CXVIII pour « El invierno ». Ces chapitres notifient ces saisons mais les chapitres qui les entourent sont comme les métamorphoses d'une saison en une autre. Du point de vue du temps, Juan Ramón fait, d'un certain point de vue, ce que Monet a fait avec ses différentes versions de la cathédrale de Rouen.

[157] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Leyenda (18896-1956)*, Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Arretche (ed.), 2006, p. 37.

jaunes, des fleurs, des blés, du froid, du givre, de la pastèque. Dans la nature, le temps est beauté et le poète la saisit.

Dans le poème « La primavera » l'incipit annonce dans sa singularité le refus du lieu commun printanier[158]. Tous les éléments qu'un lecteur peut espérer à la lecture du titre sont là. Cependant, une singularité *juanramonienne* cisèle les images, rythme les couleurs, et l'humour du début annonce déjà ce parti pris esthétique. Dès le début, le poète casse le topique édulcoré d'un printemps idéal. Le chant des oiseaux qu'il prend pour des cris d'enfants l'agace jusqu'au moment où il s'aperçoit de son erreur. La nature fait alors son œuvre et l'extirpe d'un malaise diffus, d'un mal-être sous-entendu par les premiers mots du chapitre « *En mi duermevela matinal, me malhumora una endiablada chillería de chiquillos. Por fin, sin poder dormir más, me echo desesperado, de la cama* »[159]. La nature se révèle à lui en imprimant son rythme, la force de son renouveau : « *¡Cómo está la mañana! El sol pone en la tierra su alegría de plata y oro; mariposas de cien colores juegan por todas partes; entre las flores, por la casa —ya dentro, ya fuera—, en el manantial* »[160].

Les oiseaux s'humanisent « *los gorriones discuten desaforadamente* », « *la oropéndola charla, de chaparro en chaparro* »[161] et le poète, par l'allitération de l'affriquée palatale sourde, nous fait entendre leur langage, ce langage que l'on parlait au paradis. Il va jusqu'à en faire des artistes en revisitant l'image du concert. L'énumération des noms d'oiseaux associés à des verbes inattendus qui disent leur chant, surprend le lecteur. Le renouveau du printemps est manifeste aussi dans le renouveau de la métaphorisation : « *La golondrina riza* […] *silva el mirlo* […] *el chamariz ríe* […] *los gorriones discuten* »[162].

Plus que la couleur, la lumière et le mouvement disent le temps. Certes, il est des couleurs plus associées que d'autres à certaines saisons, mais seules, elles ne les disent pas sans la lumière qui leur en donne la force. À la lecture des chapitre LVII « Paseo » et LXV « El verano » on voit qu'il en est ainsi pour l'été. Dans « Paseo » la puissance de la lumière dit le bien-être du plein été. Le ciel est d'un bleu intense, le poète en dit la profondeur et la luminosité grâce à la récurrence : « *El cielo, azul, azul, azul, asaetado de mis ojos en arrobamiento, se levanta, sobre*

[158] *Cf.* note 183.

[159] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 142.

[160] *Id.*

[161] *Id.*

[162] *Id.*

los almendros cargados, a sus últimas glorias »[163]. La force de cette phrase, c'est-à-dire à la trouvaille poétique, réside dans le renouveau de l'image topique des étoiles filantes qui traversent le ciel en plein été. Ici, elles sont les métaphores de l'intensité du regard du créateur en extase, « *en arrobamiento* » dit le texte espagnol. Qui plus est, elles se manifestent en plein jour et leur sens est inversé car elles partent de la terre pour atterrir dans le ciel. On retrouve là une inversion déjà rencontrée, récurrente dans l'œuvre, qui dit l'union et l'harmonie parfaites, notifiées par l'expression « *a sus últimas glorias* ». Les amandiers lourds de fruits renforcent l'idée de plénitude de cet instant que la perception de la lumière perçue par le poète a permis de mettre en évidence.

Mais la valeur de cette lumière ne se limite pas à l'intensité du bleu. Elle est également présente dans les chemins creux et ombragés ; on en imagine la douceur une fois son intensité filtrée par le feuillage. Elle semble se métamorphoser en parfum de chèvrefeuille. Ici, son intensité est parfum « *Por los hondos caminos del estío, colgados de tiernas madreselvas, ¡cuán dulcemente vamos!* »[164] s'écrie le poète. La lenteur du mouvement associée au parfum et à la fraîcheur se retrouve dans les deux derniers paragraphes, contribuant à donner au rythme de l'écriture équilibre et plénitude ; « *nuestro caminar es bien corto* » écrit le poète et il ajoute au paragraphe suivant : « *Cuando, entre un olor a naranjas, se oye el hierro alegre y fresco de la noria, Platero rebuzna y retoza alegremente. ¡Qué sencillo placer diario!* »[165]. Le plaisir s'inscrit ici dans la quotidienneté comme pour nous suggérer peut-être que la perfection est à chercher ici et maintenant. C'est d'ailleurs ce qui fait la difficulté de cette œuvre et ce qui explique les lectures simplistes qui ont pu en être faites. Juan Ramón dit, en même temps, l'exceptionnel et l'apparemment banal, la transcendance et l'immanence, la profondeur et le faussement superficiel, la joie et la peine, la tragédie et la comédie, peut-être aussi « *el estío* » et « *el verano* ».

La lumière n'est pas intense dans « El verano »[166], elle est violente, douloureuse, agressive, souffrance, aveuglement. Le chapitre s'ouvre sur la violence d'une couleur que la lumière fait éclater : le sang de Platero que des taons viennent piquer, sur le bruit obsédant des cigales qui n'en finissent pas d'abattre leur pin. La lumière blesse le regard du poète lorsqu'il ouvre les yeux, elle l'aveugle douloureusement comme

[163] *Ibid.*, p. 192.

[164] *Id.*

[165] *Id.*

[166] *Ibid.*, p. 203.

si elle devenait matière, ou comme si elle devenait sable : « *Al abrir los ojos, después de un inmenso sueño instantáneo, el paisaje de arena se me torna blanco, frío en su ardor, espectral* »[167] écrit le poète. Celui-ci semble proche de l'évanouissement et la douleur convoque très vite l'idée de mort mise en évidence par le mot « *espectral* ». Les sensations liées à la lumière sont exacerbées puisque la chaleur la plus intense s'apparente au froid comme le déclarent avec une économie admirable ces quelques mots du poète évoquant le paysage « *frío en su ardor espectral* ». Ici, le temps est lumière et la lumière sensation. L'auteur poétise l'été en revisitant les images, en en inventant d'autres mais ce que l'on perçoit surtout c'est que dans l'extrême simplicité de cette écriture, qui est en réalité éminemment complexe, le poète donne au lecteur un accès direct au monde qu'il construit et à celui dont il parle ; pour reprendre des propos de Gaston Bachelard : « Dans le poème se manifestent des forces qui ne passent pas par les circuits d'un savoir »[168]. Nous sommes ici en été mais le poète fait du temps un présent essentiel.

Juan Ramón poétise l'automne et l'hiver de la même manière. Dans le chapitre LXXXV intitulé « Otoño », la lumière qui tarde dit l'automne et l'image du soleil paresseux qui peine à se lever est légèrement revisitée puisque le poète nous le montre nu et ajoute qu'il éprouve des difficultés à s'extirper non de son lit mais de ses draps, l'image du lit étant l'image habituelle. La durée du jour qui raccourcit trouve un écho dans le temps mis à lire le chapitre, temps particulièrement court puisque « Otoño » ne s'articule qu'en trois brefs paragraphes d'environ quatre à cinq lignes. Ce chapitre et le chapitre CXXX « Los burros del arenero » sont les deux plus courts de l'œuvre. Comme pour le printemps et l'été, la lumière dit la saison. Elle se pose sur les bords humides du chemin dont le lecteur peut imaginer sans peine les gouttes de rosée que le poète ne mentionne pas, évitant ainsi une image convenue. Comme pour annoncer l'hiver, la lumière embrase les arbres jaunes « *en la ancha senda húmeda, los árboles amarillos, seguros de verdecer, alumbran, a un lado y otro, vivamente, como suaves hogueras de oro claro, nuestro rápido caminar* »[169].

Le mouvement associé à la lumière dit lui aussi la saison, ainsi le vent du nord fait-il ployer sous son souffle les arbres vers le sud et casse-t-il les branches les plus faibles. L'automne est notifié par un autre mouvement, celui de la charrue qui avance « *como una tosca arma*

[167] *Id.*

[168] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf., 2011, p. 5.

[169] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 231.

de guerra, a la labor alegre de la paz »[170] dit le poète à son âne, mais aussi par le pas pressé des deux protagonistes.

Dans « El invierno »[171], la poétisation de l'hiver passe également par la lumière, une lumière qui est transparence, eau. Il pleut et, pour le poète, les gouttes de pluie sont comme des diamants, comme les cristaux d'un palais de cristal, ainsi qu'il l'écrit dans la première phrase du chapitre : « *Dios está en su palacio de cristal. Quiero decir que llueve, Platero. Llueve. Y las últimas flores que el otoño dejó obstinadamente prendidas a sus ramas exangües, se cargan de diamantes. En cada diamante, un cielo, un palacio de cristal, un Dios* »[172]. En bon pédagogue —ce mot est pris au sens noble du terme— le poète explique l'image de ce palais de cristal à son âne. La lumière qui éclaire ce chapitre est une lumière blanche, neutre qui, en se posant sur les choses, se contente, par sa transparence, d'intensifier les couleurs. Des couleurs qui, d'ailleurs, sont implicites, sauf peut-être à la fin, reprenant l'image du diamant du début, et donc l'idée de la totalité du spectre des couleurs. À travers son scintillement, il évoque l'arc-en-ciel que fait naître un soleil affaibli qui relie l'église, l'âne et le poète, comme pour mettre en valeur l'aspect sacré de ce paysage. Cette lumière-eau, ce temps liquide fait naître la joie chez des enfants qui courent, les jambes nues fouettées par la pluie et le froid qui les colorent. Le temps s'exprime encore en un mouvement rapide, celui de la course, celui du bateau dans le caniveau qui, retrouvant vie sous l'action de la pluie, se remet à naviguer, mais, dans ce chapitre, ces mouvements font mieux ressortir le statisme du protagoniste qui décide de contempler le monde : « *Llueve. Hoy no vamos al campo. Es día de contemplaciones* »[173]. C'est bien du temps dans toutes ses acceptions et de la beauté dont il est question dans ce chapitre. Ici, la pluie semble redonner une seconde vie aux fleurs, un peu comme si le poète parvenait, grâce aux gouttes d'eau, à voir, au-delà de leur corps flétri, leur essence. Ainsi écrit-il : « *Mira esta rosa; tiene dentro otra rosa de agua, y al sacudirla ¿ves?, se le cae la nueva flor brillante, como su alma, y se queda mustia y triste, igual que la mía* »[174]. La fin de la phrase insiste de nouveau sur le prolongement, rencontré à plusieurs reprises entre le poète et la nature. Le temps que représentent les saisons confère de la beauté à la nature. Il n'est en aucun cas perçu de façon négative. Certes, la mort des fleurs

[170] *Id.*

[171] *Ibid.*, p. 271.

[172] *Id.*

[173] *Id.*

[174] *Id.*

attriste le poète comme peut l'attrister la « disparition » des feuilles en automne mais il montre que ce temps naturel, qui inclut la mort, est celui de la métamorphose et du changement qui jamais n'exclut la beauté. Que penser cependant du chapitre intitulé « El moridero » ? Quelle relation la vie, la mort et le temps entretiennent-ils dans l'œuvre ?

On sait la hantise que Juan Ramón avait de la mort[175], mais, paradoxalement, la peur qu'elle lui inspirait semble quasiment exclue de *Platero y yo*[176]. Comment l'expliquer ? En arguant que l'œuvre est destinée aux enfants et qu'il eût été déplacé d'insister sur la terreur face à la mort ? Bien évidemment non, nous avons étudié cette question dans les premières pages de cet ouvrage et plusieurs chapitres montrent des scènes d'agonie insoutenables. De fait, si la mort n'apparaît pas comme une angoisse de tous les instants c'est que cette œuvre s'inscrit profondément dans un présent. Que la mort soit animale ou bien humaine, elle n'est pas exclue du recueil, loin s'en faut. Elle est omniprésente et ponctue le texte. On se souvient de la jeune fille foudroyée au chapitre XVIII, de l'allusion à la fille défunte de Darbón, le « médecin de Platero », au chapitre XLI, du fils de Don Luis au chapitre LXI qui est en train de mourir et à qui l'on recommande, pour tenter d'inverser le sort, de boire un bouillon de petits chiens, on se souvient encore de cette petite fille du chapitre LXXXI « *En los largos días en que la niña navegó en su cuna alba, río abajo, hacia la muerte* […] »[177], de Pinito qui meurt d'un excès d'alcool —mort évoquée au chapitre XCIV—, du petit cercueil d'Alfredito Ramos porté en terre par le poète et par son frère au chapitre

[175] En septembre 1912, alors que Juan Ramón Jiménez songe de plus en plus à quitter définitivement Moguer, il écrit à Julio Pellicer (1872-1937) : « *Querido Julio: después de seis años de apartamiento y soledad en este pueblo bello —pero ya agotado— torno definitivamente a Madrid. Pienso irme a mediados de octubre y me ocupo actualmente en buscar un alojamiento digno. Con este motivo le he escrito a Gregorio, a Diez-Canedo, a R[afael] Leyda, a Acebal, a Gómez de la Serna y ahora a ti, esto es a personas que por ser de Madrid, o estar ahí casados, además de ser serias, puedan encontrarme entre sus relaciones lo que deseo. Sabes bien mi preocupación de siempre, por ello busco casa en sitio próximo a una de socorro. Como el distrito ese la tiene en la plaza Mayor, no me importaría vivir por sus cercanías.* ». En réponse, le 7 octobre 1912 Julio Pellicer lui écrit : « […] *Comenzamos en seguida las gestiones para encontrar el alojamiento que deseas* […] *la habitación disponible —aunque no da a la calle reúne condiciones de higiene y luz. Muy cerca de esta casa está la Clínica de Urgencias de la calle de Almirante; es una distancia muy corta* ». Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), *op. cit.*, respectivement p. 354-355 et p. 360.

[176] Nous renvoyons à Daniel LECLER, « La mort et son dépassement dans *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez », in *Entre ciel et terre. La mort et son dépassement dans le monde hispanique*, Daniel LECLER et Patricia ROCHWERT-ZUILI (éd.), Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p. 312-324.

[177] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 226.

XCVII[178], de l'évocation des deux jumeaux foudroyés au chapitre CVIII, de l'allusion à l'agonie de « *mamá Teresa* » au chapitre CXV. On pourrait, également, évoquer des morts végétales ou animales comme le combat de coqs, chapitre LVIII, la mort du vieux canari, chapitre LXXXIII, la jument blanche que son propriétaire achève d'un coup de faux, chapitre CVIII[179], l'agonie du vieil âne au chapitre CXIII, mais aussi les images qui disent la mort et qui peuplent l'œuvre comme, pour n'en citer que quelques-unes, celle du printemps sous son masque hivernal, chapitre III, ou, au chapitre IV, le battement d'aile qui fait penser à l'aile de la mort, ce maudit vent noir au chapitre XVII ou encore, l'image de la salamandre, de la bougie qui s'éteint, des deux fémurs sous une tête de mort qui appartiennent toutes au chapitre XXVI.

La présence de la mort se traduit souvent dans l'écriture elle-même par l'usage que le poète fait de l'ellipse et du raccourci. Ainsi, la découverte du corps de la jeune fille foudroyée se fait-elle en deux lignes à peine[180]. La douleur de Darbón, au chapitre XLI, surgit dans le texte avec une grande brutalité lorsque celui-ci pense, de façon soudaine, à sa fille défunte et regarde le cimetière. Cette violence naît d'une écriture qui utilise le raccourci et l'ellipse comme dans le chapitre que nous venons d'évoquer et dont les dernières lignes sont : « *Luego, ya sereno, mira largamente del lado del cementerio viejo : —Mi niña, mi pobrecita niña…* »[181]. La mort surgit dans le texte par le raccourci que constitue le rapprochement de deux phrases dont l'une ne comporte que cinq mots et des points de suspension qui créent une ellipse. Rien ne nous est dit de plus sur la mort de la fille du vétérinaire, sur ses circonstances, sur sa maladie, sur ses souffrances, sur son agonie que seuls les points de suspension suggèrent au lecteur. D'une façon similaire, la mort de Pinito est évoquée de façon extrêmement rapide et inattendue en deux lignes à peine : « *El pobre murió, según dice la Macaria, de una borrachera, en casa de Colillas, en la gavia del Castillo* »[182]. Le même procédé est utilisé

[178] *Ibid.*, p. 245.

[179] Nous avons à plusieurs reprises fait allusion au *Quijote* en parlant de *Platero y yo.* Le chapitre intitulé « *La mula blanca* » nous fait penser au chapitre XXIII de la troisième partie de la première partie du *Quijote* où l'on trouve le passage suivant : « *y, habiendo rodeado parte de la montaña, hallaron en un arroyo, caída, muerta y medio comida de perros y picada de grajos, una mula ensillada y enfrenada* […] », Miguel de CERVANTES (1547-1616), *El ingenioso hidalgo de la Mancha I (1605)*, Luis Andrés Murillo (ed.), Madrid, 1991, p. 286. Il serait intéressant d'étudier de façon approfondie les parallélismes qui existent entre les deux œuvres.

[180] *Cf.* chapitre XVIII, *ibid.*, p. 132.

[181] *Ibid.*, p. 169.

[182] *Ibid.*, p. 241.

par le poète pour évoquer la mort des deux frères à laquelle il ne fait allusion que parce qu'ils ont perdu la vie là où, précisément, la vieille jument a agonisé : « *Mira; pasando por la calle de las Flores, ya en la Portada, en el mismo sitio en que el rayo mató a los dos niños gemelos, estaba muerta la yegua blanca del Sordo* »[183]. Le raccourci et l'ellipse utilisés dans l'écriture confèrent à la mort des deux jumeaux une extrême violence que leur gémellité vient renforcer. Elle est évoquée presque de façon anecdotique ce qui, paradoxalement, la banalise et tout en contribuant à lui donner une dimension tragique. L'idée de *fatum* naît, aussi, de la nature de leur mort, tous deux ont perdu la vie, foudroyés comme la jeune fille au chapitre XVIII. Les ellipses, les raccourcis utilisés pour évoquer la mort, la nature de celle-ci parfois, accentue la soudaineté de son apparition, sa nature imprévisible, violente, inéluctable.

Même si, le plus souvent, la maladie et la mort passent presque inaperçues, elles rôdent entre les chapitres, surgissent de temps à autre dans le récit à la faveur d'une promenade, d'un souvenir, d'une rencontre. Toutefois, il n'y a point d'appréhension véritable chez le poète, de la tristesse, de la mélancolie tout au plus. Ainsi le poète évoque-t-il le vieux cimetière comme un espace empli de vie, de piaillements, de joie et d'allégresse : « *¡Cómo entran y salen los gorriones de los cipreses! ¡Míralos qué alegres! Esa abubilla que ves ahí, en la salvia, tiene el nido en un nicho… Los niños del enterrador. Mira con qué gusto se comen su pan con manteca colorada… Platero, mira esas dos mariposas blancas…* »[184] fait remarquer le poète à son âne. Certes, on ne peut nier sa profonde tristesse lorsqu'il évoque ces enfants défunts, sa douleur pleine de retenue, notifiée par cette succession de points de suspension lorsque sa promenade le conduit devant la tombe de son père et qu'il déclare à Platero : « *Aquí está la niña, aquel nardo que pudo con sus ojos negros… Y aquí, Platero, está mi padre… // Platero…* »[185], mais il n'y a dans ce chapitre aucune trace d'angoisse face à la faucheuse. La mort semble perçue comme pleinement intégrée à la vie, elle en est le verso indissociable et apparemment accepté par le poète.

Mais alors comment comprendre le chapitre XI intitulé « El moridero »[186] dans lequel le poète promet à Platero que lorsqu'il mourra, il ne laissera pas partir sa dépouille dans la charrette du crieur public et qu'en aucun cas il ne permettra que son corps se décompose à l'air

[183] *Ibid.,* p. 260. Notons au passage que l'animal et l'humain sont mis ici sur le même plan.

[184] *Ibid.,* p. 245.

[185] *Id.*

[186] *Ibid.,* p. 120.

libre, abandonné dans le marais ou bien dans le ravin ? Comme pour dépasser une angoisse latente, il lui promet de le confier à la terre dont se nourrit le grand pin rond du jardin de la Pomme de pin. Le chapitre semble s'articuler autour de deux idées fortement liées entre elles. Cette promesse du poète l'amène à évoquer le pourrissement à l'air libre des animaux qui sont morts ou que l'on abandonne car ils ne sont plus d'aucune utilité à leur propriétaire. Le poète écrit ainsi :

> *No serás, descarnadas y sangrientas tus costillas por los cuervos —tal la espina de un barco sobre el ocaso grana—, el espectáculo feo de los viajantes de comercio que van a la estación de San Juan, en el coche de las seis; ni, hinchado y rígido entre las almejas podridas de la gavia, el susto de los niños que, temerarios y curiosos, se asoman al borde de la cuesta, cogiéndose a las ramas, cuando salen, las tardes de domingo, al otoño, a comer piñones tostados por los pinares*[187].

Ici, en l'espace de quelques lignes, le poète pose sur le papier, comme le ferait le peintre sur sa toile, une véritable composition picturale. Il nous montre des côtes ensanglantées meurtries par les corbeaux, disposées comme pourrait l'être l'épine dorsale d'un bateau attaqué par le temps. Ces chairs en passe de se décomposer ne sont pas sans évoquer certains tableaux de Luis Meléndez[188]. Dans la première partie du chapitre, le poète semble réaliser une véritable nature morte, plus violente cependant car, à la différence de la plupart des natures mortes classiques, ici, Juan Ramón choisit de nous montrer la pourriture et la décomposition à l'œuvre, même si elles passent par le filtre esthétique de l'écriture. De là provient la violence du chapitre mais aussi toute sa modernité. À sa façon, il nous invite à méditer sur la mort[189] et donc sur le temps qui passe et abîme tout comme il l'écrit : « *Encontrarse en el tiempo cualquier ser o cosa es un mal negocio, el peor ne-*

[187] *Id.*

[188] Nous songeons en particulier à des tableaux tels que Luis MELÉNDEZ (1715-1780), *Nature morte avec viande, jambon et légumes*, 1772, huile sur toile, collection privée, ou *Nature morte au saumon et citron*, 1772, Musée du Prado, ou bien encore *Verre de vin, pastèque et pain*, Musée du Prado, 1770.

[189] Sur les natures mortes et sur la mort de façon plus générale, nous renvoyons à la remarquable étude d'Hervé MAZIER, *La mort dans la littérature et la peinture espagnoles de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Jean-René Aymes, Thèse soutenue à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2004.

gocio del hombre, porque el tiempo lo estropea todo […] »[190], nous conviant, ainsi peut-être, à vivre plus intensément le présent comme lui-même s'y emploie au gré des promenades qu'il fait avec son âne. Ce chapitre tiendrait alors de la Vanité et possèderait, entre autres, une finalité édificatrice. Néanmoins, malgré ce premier regard porté sur ce chapitre, l'aspect révoltant et horrible de la mort persiste tout comme notre interrogation face à une œuvre où la mort ne suscite, somme toute, aucune réelle angoisse si ce n'est dans ce chapitre. La deuxième idée présente dans ce texte, à savoir la promesse faite à Platero, constitue peut-être une amorce d'explication.

Le poète, après avoir évoqué le pourrissement des corps à l'air libre, à la vue de tous et le dégoût qu'ils suscitent en vient à faire une promesse à Platero en lui disant :

> *Vive tranquilo, Platero. Yo te enterraré al pie del pino grande y redondo del huerto de la Piña, que a ti tanto te gusta. Estarás al lado de la vida alegre y serena. Los niños jugarán y coserán las niñas al lado en sus sillitas bajas a tu lado. Sabrás los versos que la soledad me traiga. Oirás cantar a las muchachas cuando lavan en el naranjal y el ruido de la noria será gozo y frescura de tu paz eterna. Y, todo el año, los jilgueros, los chamarices y los verdones te pondrán, en la salud perenne de la copa, un breve techo de música entre tu sueño tranquilo y el infinito cielo de azul constante de Moguer*[191].

On retrouve, ici, l'indissociabilité de la vie et de la mort déjà constatée lors de l'allusion faite au chapitre XCVII « El cementerio viejo ». La vie heureuse dépendrait de la perception que l'on aurait de la mort, de sa conception, ainsi le poète dit-il à l'âne : « *Vive tranquilo, Platero. Yo te enterraré* […]. Bien vivre consisterait à savoir que notre corps ne finira pas sans sépulture comme c'est le cas pour ces animaux évoqués dans ce chapitre qui sont abandonnés dans le *moridero* et dont le corps est altéré par les corbeaux qui s'en nourrissent, et qu'il reposera dans un coin de terre qui s'inscrira peut-être dans le prolongement de la vie du défunt. Il faut que le corps du défunt soit dans l'élément qui semble lui être le plus approprié, la terre. C'est ce que dit le locuteur dans un poème intitulé « La muerte bella »[192] lorsqu'il écrit :

[190] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op.cit.*, aph. 4053, p. 735.

[191] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 120.

[192] Juan Ramón JIMÉNEZ, *La muerte (1919-1920)*, Barcelona, Seix Barral, Diego

[…]
La tierra ¿qué es que no el aire?
¿Por qué nos ha de asordar,
por qué nos ha de cegar,
por qué nos ha de aplastar,
por qué nos ha de callar,
si es atmósfera del muerto?

C'est ainsi que le défunt pourra dormir d'un sommeil éternel. Citons, ici, Michel Onfray qui écrit dans *Les formes du temps. Théorie du sauternes*[193] dans lequel il pense le temps à partir du vin de Sauternes (ce qui semble adapté pour Juan Ramón) : « C'est à ce moment que la transmutation de valeur peut s'opérer : si mourir, c'est habituellement pourrir, il faut maintenant écrire pourrir c'est vivre autrement, différemment, mais vivre encore et toujours ». Point de rupture entre la vie et la mort mais simplement un changement de structure liée à la dé-composition. Ainsi, sous le grand pin rond, Platero pourra-t-il continuer à être près des jeunes filles et des jeunes garçons qui continueront à jouer, connaître les poèmes que composera son maître, entendre chanter les femmes mais aussi le bruit de la *noria* et le chant des chardonnerets et des verdiers. Cette idée de continuité se retrouve dans la dernière strophe du poème déjà cité « La muerte bella » lorsque le poète écrit :

¿Por qué el morir ha de ser
lo que decimos morir,
y vivir, sólo el vivir,
lo que callamos vivir?
¿Por qué el morir verdadero
(lo que callamos morir)
no ha de ser bueno y gustoso
como el vivir verdadero
(lo que decimos vivir)[194]*?*

Martínez Torrón, 1999, p. 146.

[193] Michel ONFRAY, *Les formes du temps. Théorie du Sauternes*, Paris, Le Livre de Poche, 2009, p. 61.

[194] *Cf.* note 176. Dans le même sens, notons que Juan Ramón met en exergue à son œuvre *Tiempo* la citation suivante d'Héraclite : « *… Lo vivo y lo muerto son una cosa misma en nosotros, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, es lo uno…* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *La muerte (1919-1920)*, *op. cit.*, p. 73.

Comme nous l'écrivions dans un article[195] que nous avons consacré à la mort dans *Platero*, le poète œuvre à rendre le temps continu, à effacer les ruptures. Juan Ramón procède comme les paysans de Sauternes d'après ce que nous dit Michel Onfray lorsqu'il écrit :

> Quel temps nouveau est ainsi sollicité ? Celui de l'ontologie, la science de l'être, donc de sa nature et de ses formes. Du temps, on apprend qu'il peut être transfiguré, ralenti, modifié, sculpté. Que la néantisation qu'il prépare toujours peut-être sublimée, mise à mal, rendue difficile, voire impossible. De la pourriture peut naître la vie, de Thanatos peut procéder Eros […] Temps ontologique s'il en est un, ce temps de l'entropie et de la métamorphose, de la mort utilisée pour célébrer les fins de la vie[196] […]

Si donc l'angoisse de la mort semble exclue dans cette œuvre, c'est probablement parce qu'une vision du temps s'affirme peu à peu. Le temps n'est pas perçu dans cette œuvre de façon sécable mais plutôt continue. Même si l'œuvre suit globalement les saisons, donc un temps naturel, elle n'a malgré tout que faire du temps linéaire logique et chronologique. L'œuvre s'inscrit avec force dans un présent qui exclut l'angoisse prospective de la mort. Celle-ci apparaît plutôt comme un changement d'état, de structure, qui, coûte que coûte, nous ramène à la vie. Le poète balaye le temps des horloges pour asseoir un temps ontologique. Comme l'écrit Juan Ramón « […] *No debiera haber tiempo sino sólo presente esencial total. ¡Y maldito el calendario y el reló!* »[197].

[195] *Cf.* note 387.

[196] Michel ONFRAY, *Les formes du temps. Théorie du sauternes*, Paris, Le Livre de Poche, 2009, p. 62-63.

[197] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aph. 4053, p. 735.

Chapitre III
Poétique de la couleur et de la lumière

3.1. La lumière et les couleurs du temps

Dans *Platero*, le temps est lumière métamorphosée en sensation et l'on a vu, dans le chapitre précédent, que le temps était conçu par le poète comme un flux continu, insécable, héraclitéen. On imagine sans mal que les couleurs et leur mode de fonctionnement vont être intimement liés à cette vision du temps et à la fonction que le poète assigne à la lumière.

Disons-le d'emblée, Juan Ramón participe pleinement de son époque en ce que sa poétique, telle qu'elle apparaît dans *Platero*, s'inscrit dans l'histoire de la pensée et des arts en Occident. Lorsqu'on se réfère à Juan Ramón, si parfois l'on évoque Nietzche[1] et l'impact de sa philosophie sur son œuvre, on le fait beaucoup moins avec Bergson[2]. Pourtant, dans la vision de la mort et du temps évoquées précédemment, on retrouve des échos de la philosophie bergsonienne, en particulier de ce

[1] *Cf.* Gilbert AZAM, *L'œuvre de Juan Ramón Jiménez (Continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1980, p. 243-248.

[2] Au sujet de l'influence de la pensée de Bergson en Espagne on renverra à Camille LACAU SAINT GUILY, *Une histoire contrariée du bergsonisme en Espagne (1889-année 1920)*, Thèse soutenue à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, Serge Salaün (dir.), 27 novembre 2010. Camille Lacau St Guilly montre que les médecins psychiatres, et pour ce qui est de Juan Ramón, le Docteur Luis Simarro et Nicolás Achúcarro, ont permis à Juan Ramón mais aussi aux poètes qui l'entouraient de découvrir Nietzsche mais aussi Bergson. Dans sa thèse, Camille Laucau écrit à propos de l'introduction de la pensée de Bergson en Espagne : « En 1910, la Residencia de Estudiantes de Madrid est créée. Elle devient alors un nouveau lieu de rencontres de la jeune garde institutionniste espagnole, un vecteur de la circulation des idées européennes nouvelles que les étudiants espagnols ont pu goûter "à la source". Un grand nombre de boursiers de la Junta s'y croisent. 1907 est une date importante dans l'histoire du bergsonisme en Espagne : c'est le début de la mobilité des étudiants. Le régénérationisme par l'Europe connaît alors une deuxième naissance. 1910 marque la possible mise en commun des idées européennes dans l'élitiste espace public qu'offre la Residencia madrilène. Les élèves y côtoient alors d'autres élèves de Bergson qui croisent, à leur tour, des piliers de l'Institution qui, sans être élèves de Bergson, connaissent parfois déjà bien le bergsonisme […] ». *Ibid.*, p. 23-24.

que pense le philosophe à propos de la durée qui est caractérisée, selon lui, par la continuité, l'indivisibilité et le changement. Pourquoi citer ici Bergson alors que l'on est censé parler des couleurs ? Simplement parce qu'il s'agit de l'un des philosophes majeurs de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^, que sa philosophie du temps, son concept de « durée », sont à mettre en relation avec le monde des arts et, plus précisément, avec l'impressionnisme, qu'il soit littéraire ou pictural. Le temps, « courant vital » pour Bergson, est perçu comme une continuité. Dans *Matière et mémoire*, il s'interroge ainsi : « Sans doute cette continuité change d'aspect, d'un moment à l'autre : mais pourquoi ne constatons-nous pas purement et simplement que l'ensemble a changé, comme si l'on avait tourné un kaléidoscope ? »[3] et voici la réponse qu'il fournit à son lecteur quelques lignes plus loin :

> Une continuité mouvante nous est donnée, où tout change et demeure à la fois : d'où vient que nous dissocions ces deux termes, permanence et changement, pour représenter la permanence par des corps et le changement par des mouvements homogènes dans l'espace ? Ce n'est pas là une donnée de l'intuition immédiate ; mais ce n'est pas davantage une exigence de la science, car la science, au contraire, se propose de retrouver les articulations naturelles d'un univers que nous avons découpé artificiellement. Bien plus, en démontrant de mieux en mieux l'action réciproque de tous les points matériels les uns sur les autres, la science revient, en dépit des apparences, comme nous allons le voir, à l'idée de la continuité universelle. Science et conscience sont, au fond, d'accord, pourvu qu'on envisage la conscience dans ses données les plus immédiates et la science dans ses aspirations les plus lointaines[4].

La vision du temps qui s'offre au lecteur dans *Platero* est proche de celle de Bergson et Juan Ramón s'emploie à faire dialoguer le temps concret, celui de la nature, et le temps abstrait, celui des physiciens et des horloges. Sa conscience du temps, comme celle de Proust, est mouvante. À l'opposé de ce que firent les siècles antérieurs, en cherchant à dégager l'immuable de l'absolu, les penseurs et les artistes, dont Juan Ramón fait partie, cherchent à saisir la permanence dans l'éphémère, la

[3] Henri BERGSON (1859-1941), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1929, p. 219.

[4] *Ibid.*

variation, s'appliquant ainsi à restituer l'immédiateté de l'instant tout en traduisant le flux du temps qui s'écoule. C'est, précisément, ce à quoi s'emploient nombre d'écrivains et de peintres de cette époque. Dans un ouvrage intitulé *L'impressionnisme et son époque*, Sophie Monneret écrit fort à propos : « L'insaisissable, au lieu d'être abandonné, devient le tissu de la connaissance ; l'indéfini trouve apparence ; la continuité de la vie n'est plus interrompue, taillée pour la commodité ; elle est saisie dans sa nature mobile et changeante »[5]. On sait l'amour que l'auteur de *Platero y yo* portait à la peinture, ayant songé lui-même à devenir peintre[6] ; cette approche du réel qui fut celle des impressionnistes se retrouve dans l'écriture de l'œuvre ainsi que dans l'usage qu'il fait des couleurs ; il en montre, comme les impressionnistes, les délicates variations sous l'effet de la lumière qui vient les caresser ou les heurter. Pour Juan Ramón, comme pour les peintres impressionnistes, la couleur est, avant tout, de la lumière « *Hay cosas que no tienen dibujo, que no pesan, que son incorpóreas. Son sólo color, es decir, luz* » écrit-il[7]. Cette vision du temps, cette volonté de traduire l'immuable dans l'éphémère à travers la lumière et donc la couleur, se retrouve également dans *Platero* et chez Juan Ramón, car il privilégie les paysages plutôt que les portraits et les figures, et, comme le souligne Sophie Monneret à propos des peintres impressionnistes, « La peinture de figures, […] se prêtait moins aisément à traduire cet abandon aux forces universelles »[8]. Ce à quoi il faudrait rajouter que c'est lors de son séjour à Moguer, entre les années 1905 et 1912, qu'il crée *Platero y yo*[9], que son activité picturale

[5] Sophie MONNERET, *L'impressionnisme en son époque*, t.1 et 2, René Huyghe (préf.), Paris, Robert Lafont, Bouquins, 1979, t. 1, p. XIV.

[6] Dans sa thèse, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, Ángel Crespo nous rappelle qu'en 1896 Juan Ramón, tout jeune bachelier alors âgé de 14 ans, partait à Séville en compagnie de son frère Eustaquio pour y étudier la peinture et, sous l'insistance de ses parents, le droit. Il aura pour maître Salvador Clemente (1859-1909) qui même s'il ne favorisa pas forcément sa vocation de peintre, contribua probablement à l'introduire dans les milieux littéraires sévillans. On retrouve également une photo du jeune Juan Ramón qui pose devant son chevalet dans l'album que la Residencia de Estudiantes a consacré au poète, *Juan Ramón Jiménez*. Álbum, *op. cit.*, p. 98. Peut-être peut-on entendre cette phrase extraite du chapitre LXXXIV comme un regret du poète de ne pas avoir été un peintre de renom. Il écrit dans ce chapitre intitulé « *La colina* » : « *En todos los museos vi este cuadro mío, pintado por mí mismo: yo, de negro, echado en la arena, de espaldas a mí, digo a ti, o quien mirara, con mi idea libre entre mis ojos y el poniente* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 230.

[7] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957)*, *op. cit.*, aph. 480, p. 107.

[8] Sophie MONNERET, *L'impressionnisme en son époque*, t.1, *op. cit.*, p. XIV.

[9] Cet amour pour la peinture ne se trouve pas uniquement au niveau de la manière d'écrire, on découvre au gré des chapitres des allusions à des peintres qui sont cités pour avoir marqué le poète et dont les œuvres participent pleinement au chapitre dans lequel

et littéraire sont les plus intenses. Il n'a jamais autant peint ni écrit que durant cette période[10].

Enfin, on retrouve chez le poète, grâce à ce ton élégiaque, une autre parenté avec les peintres impressionnistes[11] qui, comme lui, exaltent le quotidien et semblent, tout à la fois, adresser leurs adieux à un monde sur le point de disparaître, de basculer vers une nouvelle ère qui verra s'évanouir cette allégresse, cette profonde harmonie entre une nature fêtée par la lumière et la couleur et l'homme qui, même s'il s'y fait discret, en goûte le bonheur[12].

---

elles apparaissent. Ainsi le poète évoque Fra Angelico (vers 1400-1455) dans le chapitre X « ¡Ángelus ! » ; *La caza* de Piero Di Cosimo (1462-1552) dans le chapitre LXVI « Fuego en los montes » ; Millet (1814-1875) dans le chapitre LXXX « Pasan los patos » ; Murillo (1617-1682) chapitre LXXXII « El pastor » ; Böcklin (1827-1901) chapitre CIII « La fuente vieja » — Böcklin partage ce chapitre avec Fray Luis de León, Beethoven, Miguel Ángel et Rodin— ; *La fuente de la indolencia* de Turner (1775-1851) chapitre CXXIV « El vino » ; Böcklin de nouveau et Gustave Courbet (1819-1877) chapitre CXXVIII « El molino de viento ».

[10] À ce propos, nous renvoyons au chapitre V de l'ouvrage d'Ángel CRESPO (1926-1995), *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 42-49. Dans ces pages, l'auteur insiste sur le fait que lorsqu'il quittera Moguer pour aller vivre à Madrid, Juan Ramón pratiquera la peinture de façon beaucoup plus épisodique privilégiant, alors, plutôt le dessin, ce qui nous semble intéressant et peut nous renseigner, indirectement, sur sa manière d'écrire. Durant son séjour à Moguer, il a peint semble-t-il : *La casa de Fuente Piña*; *El patio de la casa de Moguer*; *Autorretrato*; *Cristo en la cruz*. Ce dernier comporte deux versions, une grande et une plus petite.

[11] Juan Ramón dédie *Las hojas verdes (1906)* « *A Emilio Sala Maestro de rosas* ». Emilio Sala est né à Alcoy en 1850 et il est mort à Madrid en 1910. Emilio Sala était ami avec Juan Ramón, il a d'ailleurs fait un portrait du poète lors du séjour de celui-ci au Sanatorio de Rosario. Juan Ramón fait référence à ce portrait dans une lettre qu'il adresse à Enrique Díez Canedo daté d'octobre 1908, écrite à Moguer et dans deux autres de janvier 1912 adressées à Andrés González Blanco. On retrouve mention de ce portrait dans Juan GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz (1913-1931)*, Valencia, 1998, p. 27. Juan Guerrero écrit le 27 mai 1913 : « *En las paredes varios cuadros: el admirable retrato del autor de* Arias Tristes *por Joaquín Sorolla; otro retrato de Juan Ramón, a los veinte años, por Emilio Sala; otro debido a un buen pintor de Huelva, cuyo nombre no recuerdo; un cuadro pequeño de Julio Romero de Torres, dos copias de Goya debidas a Sorolla* […] ». Juan Ramón dédie également *Domingos* « *A Joaquín Sorolla. Mago de tonos e irisaciones siempre despierto en sus laureles* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Domingos (1911-1912)*, in *Libros inéditos de poesía 2*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Aguilar, 1967, p. 38. Juan Ramón a rencontré Sorolla chez le docteur Simarro, à Madrid. De cette époque date le premier portrait que Sorolla réalisera de Juan Ramón. Graciela Palau de Nemes parle de cette relation entre les deux hommes dans *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, t. 2, *op. cit.*, p. 405, Graciela PALAU DE NEMES écrit : « *Le consideraba un gran pintor, "pero no lo saque usted de lo esterno —le escribía a Louise—, no tiene la menor cultura ni quiere tenerla, con él no puedo hablar de nada, como no sea de sus cuadros"* ». Joaquín Sorolla résidera chez les Jiménez en novembre 1909.

[12] Sophie Monneret écrit : « Aussi le sens du bonheur allait-il disparaître et l'impressionnisme lui rendait le plus éclatant des adieux. Exaltant la splendeur de la nature,

Dans un petit article intitulé « *La pintura* » Juan Ramón fait part de ce que représente la peinture pour lui et le plaisir que lui procure le jeu avec les trois couleurs principales, lisons plutôt :

> *Para el pintor, el mundo se compone de colores, de tres colores, rojo, amarillo y azul, según lo ven algunos en el espectro solar del gabinete de física y según lo vemos todos en muchos aspectos de la vida, el arcoiris, los cristales prismáticos, la espuma, el cabello de una mujer, etc. De la fusión de estos tres colores resultan seis, que son; rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul y violado; el naranja sale del rojo y el amarillo, el verde del amarillo y el azul. El negro es la negación del color y el blanco la suma. El procedimiento conocido de la tricromía demuestra fácilmente esto, pues que con tres placas que impresionan el rojo, el amarillo, el azul de cualquier objeto, y tres clichés que superponen luego las tres tintas se consigue la coloración total de lo fotografiado. Todo el mundo está hecho para los ojos de estos tres colores. Jugad con el color y tendréis la clave de la felicidad, o de una felicidad como las otras cuatro; olor, toque, sabor, oído*[13].

Cette jubilation qu'apporte le jeu avec les couleurs et les variations qui peuvent en découler, ce bonheur qu'elles procurent, cette sensation de posséder le monde en possédant les trois couleurs primaires, véritable alphabet du peintre, est commun à Juan Ramón et aux impressionnistes de l'époque[14]. Aussi, voyons comment le poète joue des cou-

---

cherchant le lien avec elle dans la lumière et la couleur, l'impressionnisme, s'il avait relativement peu représenté l'homme, s'était toujours attaché à son allégresse et à ses joies […] Suprême adieu ! Car le XX^e siècle ouvrait l'ère de la surchauffe industrielle et citadine, des guerres au potentiel destructeur inconnu, introduisait au vertige des reniements, des récusations et des dégradations, au culte des ténèbres de l'inconscient, à la vocation des inquiétudes et des angoisses, à la fuite hagarde dans la drogue, à la révolte désespérée des jeunes, furieux de ne voir rien naître de ce saccage, si ce n'est des menaces toujours renouvelées », Sophie MONNERET, *L'impressionnisme en son époque*, t.1, *op. cit.*, p. XXI.

[13] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Política poética*, *op. cit.*, p. 433.

[14] On retrouve l'idée selon laquelle un paysage, suivant l'identité, l'état d'esprit de celui qui porte le regard sur lui, l'heure, et la discipline de l'artiste, ne sera jamais le même selon un bel aphorisme de Juan Ramón qui écrit : « *Jamás un paisaje podrá ser idéntico a través de varios temperamentos de músico, de pintor, de poeta. Cada paisaje se compone de una multitud de elementos esenciales —montañas, árboles, ríos, prados, caminos— sin contar con los detalles más insignificantes, que, a veces, son los más significativos.*

A cada individuo le impresionará un conjunto de determinados elementos evocativos— uno de los varios paisajes que, como una tricromía, hay superpuestos en el paisaje; y las interpreta-

leurs primaires, des couleurs secondaires, du noir, du blanc, comment il les dispose sur sa palette et à quoi il les associe.

3.2. Les couleurs de « L'élégie andalouse », les quatre éléments et les trois règnes

3.2.1. L'ambivalence du vert et du rouge

Commençons par nous intéresser à une couleur qui, si elle est classée parmi les couleurs secondaires, ne l'est absolument pas pour notre poète puisque c'est l'une de celles qui est le plus fréquemment utilisée par lui : le vert. Dans *Platero y yo*, cette couleur est omniprésente, elle est liée à tous les éléments. À la terre, bien sûr, et au règne végétal. On en notifie la disparition comme pour souligner qu'elle est la manifestation de la vie[15]. Ainsi le locuteur, dans « El eclipse », évoquant les effets du phénomène astrologique écrit : « *el campo enlutó su verde* […] »[16]. Pour le poète, le vert, lié à la terre et au végétal, apparaît au chapitre VII « El loco »[17] comme un horizon de liberté et de découvertes, de rêveries humbles et discrètes, tel une promesse « d'aventures », comme le souligne le locuteur par les points de suspension et par l'adverbe postposé à la virgule et antéposé à la couleur : « … *Delante está el campo, ya verde* », qui disent l'aspect émerveillé du « moi » face à la découverte de la couleur. La mise en scène à laquelle participe grandement le chromatisme de l'ensemble rappelle celles, bien qu'en noir et blanc, de Gustave Doré, réalisées en 1863, qui représentent Don Quichotte, où l'on voit l'hidalgo, souvent de dos, parfois face au soleil levant, en pleine nature, laissant son village derrière lui[18].

---

ciones, siendo de una misma cosa, a una misma luz, desde un sitio mismo, serán completamente distintas. Esto en cuanto a lo físico, que en la interpretación espiritual, los valores son infinitos », Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aph. 75, p. 32-33.

[15] *Cf.* « El otoño » : « *y en la ancha senda húmeda, los árboles amarillos, seguros de verdecer* […] », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 231.

[16] *Ibid.*, p. 107.

[17] *Ibid.*, p. 114.

[18] Nous songeons aux gravures de Gustave DORÉ intitulées *En cheminant ainsi, notre tout jeune aventurier se parlait à lui-même*, *Il était une fort grand matin et les rayons du soleil ne les gênaient pas encore*, ou encore *Votre Grâce prendra le chemin de Carthagène, où elle pourra s'embarquer*, Miguel de CERVANTES, *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Louis Viardot (trad.) avec 370 compositions de Gustave DORÉ gravées sur bois par H. Pisan, t. 1, Paris, Librairie Louis Hachette, M DCCC LXIX, p. 17, 63, 313.

Toutefois, à propos du vert, Michel Pastoureau nous met en garde contre cette couleur dans *Le petit livre des couleurs.* Non sans humour, l'auteur écrit : « nous ferions mieux de nous méfier, car, contrairement aux apparences, le vert n'est pas une couleur honnête »[19]. De fait, le vert est, avec le rouge et le jaune, la couleur des haillons portés par les enfants qui invectivent le poète et le traitent de fou[20]. Le chapitre VII « El loco » semble se structurer autour des couleurs. Tout d'abord, le blanc des rues constitue le décor du chapitre, le fond sur lequel les silhouettes noires et grises des personnages du poète et de l'âne se découpent. Viennent ensuite, le désordre bruyant des enfants également notifié visuellement par leurs haillons multicolores. Enfin, apparaissent, dans toute leur étendue, deux couleurs, le vert et l'indigo — autrement appelée par certains la septième couleur de l'arc en ciel. Le monde semble alors s'épurer autour de ces deux couleurs qui disent, dans ce chapitre, la terre et le ciel. C'en est fini du brouhaha visuel, multicolore, puis sonore qui s'atténue dans la dernière ligne du chapitre « *¡El lo… co! ¡El lo…co!* ». Le chemin est ouvert vers cet horizon cyan, vers « *esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sin fin del horizonte* » ; sérénité et harmonie sans fin qui font penser à ce que Kandinsky dit des deux couleurs évoquées lorsqu'il parle de notre œil, qui peut « plonger dans les calmes profondeurs du bleu ou du vert »[21]. Il s'agit presque, ici, d'une chromothérapie. Pour le personnage, et peut-être aussi pour le poète, la couleur a une action apaisante sur l'âme de qui la regarde.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer en lisant ce qui précède, le vert n'est pas uniquement lié au végétal. Dans l'œuvre, cette couleur est également associée à l'air. Au chapitre LXIX, « El canto del grillo »[22], le lecteur assiste à un renversement du vert et du bleu évoqués précédemment. Dans ce chapitre, le poète revisite le thème du « connais-toi toi-même », et insiste sur l'importance du travail sur les nuances, seul capable d'atteindre l'harmonie. Si dans ce chapitre les blés sont « *verdes de luna* », le poète notifie l'harmonie atteinte par

[19] Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 61.

[20] « *los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos, fuera de los harapos verdes, rojos y amarillos* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 113. Dans *Le petit livre des couleurs* Michel Pastoureau fait remarquer que le rouge partage avec le vert ce statut de couleur ambivalente et que le jaune est la couleur de l'infamie (*cf.* p. 27 et p. 75).

[21] Wassily KANDINSKY (1866-1944), *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Philippe Sers (ed.), Paris, Folio essais, 1989, p. 107. Il dit également du vert : « Le vert absolu est la couleur la plus reposante qui soit ; elle ne se meut vers aucune direction et n'a aucune consonance de joie, de tristesse ou de passion, elle ne réclame rien, n'attire vers rien », *Id.*

[22] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 208.

l'interchangeabilité apparente des couleurs. Ainsi fait-il référence à une essence divine qui trouve son origine dans des prés bleus tout à la fois terrestres et célestes, et écrit-il : « *una esencia pura y divina, de confundidos prados azules, celestes y terrestres* ». On retrouve sur fond bleu l'image de ces deux personnages qui rentrent, de nuit, probablement par les mêmes chemins que ceux qu'ils ont empruntés lorsqu'ils sont sortis du village dans le chapitre évoqué antérieurement : « El loco ». Leur silhouette se détache sur ce fond bleu. Avec délicatesse, d'autres couleurs surgissent progressivement, sous-tendant une temporalité naturelle ; le blanc de la rosée, la rougeur encore ensommeillée de la lune, les nuages laiteux ourlés d'un bleu mauve qui dit la naissance du jour. À la fin du texte, jusqu'alors dominé par les cigales, par le bleu et par le vert, les nuances de lumière et de couleur sont temporalités et mouvements qui se matérialisent, entre autres, dans l'adverbe final et dans les points de suspension. Le poète décrit ainsi son retour chez lui, accompagné de son âne :

> […] *Platero y yo nos vamos a la cama por las sendas blancas de relente! La luna se cae, rojiza y soñolienta. Ya el canto está borracho de luna, embriagado de estrellas, romántico, misterioso, profuso. Es cuando unas grandes nubes luctuosas, bordeadas de una malva azul y triste, sacan el día de la mar, lentamente*[23]…

Une fois de plus, et avec beaucoup de délicatesse, la couleur structure le passage.

Si le vert est lié à la terre et à l'air, il est lié, aussi, aux deux autres éléments, l'eau et le feu. Parlons tout d'abord de l'eau. L'on a évoqué dans un chapitre antérieur la vision du poète contemplant le fond du puits, y apercevant un palais d'émeraude, ainsi que l'eau verte et solitaire du *remanso*, mais le vert est également lié au feu. Dans « El árbol del corral » la couleur verte y est intimement associée grâce à l'image de l'arbre, de l'acacia plus précisément. Voici ce que dit le poète à son âne, dès le début du chapitre, à propos de cet arbre : « *Este árbol, Platero, esta acacia que yo mismo sembré, verde llama que fue creciendo, primavera tras primavera, y que ahora mismo nos cubre con su abundante y franca hoja pasada de sol poniente, era, mientras viví en esta casa, hoy cerrada, el mejor sostén de mi poesía* »[24]. L'arbre vert, jadis semé par le poète, est clairement relié à l'igné puisqu'il est qualifié, par un oxymore, de « flamme verte ». La couleur est, dans ce texte, associée à une forme qualifiée, quelques lignes

[23] *Ibid.*, p. 208.

[24] *Ibid.*, p. 174.

plus loin, de « *fina* […] *grácil* […] » qui motive, si besoin était, l'image choisie par le poète, celle de la flamme. À son tour, si la flamme s'avère viable par sa forme et permet une superposition avec celle de l'arbre, elle introduit une autre dimension : le mouvement d'une part et le paradoxe de l'autre. Le paradoxe, car le feu et le bois impliquent la destruction, alors que dans le cas présent la couleur verte liée à la flamme induit, au contraire, une sensation d'élévation, une idée de vigueur, de vie puissante ; le mouvement, car la flamme semble se nourrir d'elle-même, de son propre feu intérieur, afin de grandir sans cesse « *primavera tras primavera* », comme le chant du grillon au chapitre LXIX[25]. Avec cette image, la couleur repousse, sans les abolir, grâce à l'image de la flamme, les limites de la forme qui la contient[26]. Le poète crée l'acacia de sa jeunesse comme le peindrait un impressionniste, tel Monet lorsqu'à partir de mai 1895 il peignit, pendant les trente et une dernières années de sa vie, *Les Nymphéas*, s'employant à ce que la couleur vive par elle-même, bouge et dessine, sans la délimiter vraiment, la forme qui naît de sa propre vibration. Juan Ramón n'écrit-il pas dans ses aphorismes : « *Escribir, para mí, es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad* »[27] ?

Pour paraphraser Mallarmé, Juan Ramón, comme les impressionnistes, peint « non la chose, mais l'effet qu'elle produit »[28] sur le poète et sur le lecteur. Comme l'écrit Milagros Torres, « la couleur (…) passe de l'œil à la plume et (…) revient à l'œil de celui qui lit, dénotée ou connotée, tout en ouvrant un réseau de significations, un univers de connexions synesthésiques »[29]. On retrouve ce que dit Milagros Torres dans le chapitre qui nous occupe. De fait, le poète déclare que cette flamme verte, que cet arbre qui fut le soutien de sa poésie lors des années de jeunesse durant lesquelles il vécut dans cette maison, désormais fermée, ne représente plus rien pour lui qui le contemple en compagnie de son âne, si ce n'est, comme il l'écrit, une grande tristesse :

[25] Nous renvoyons à la citation qui correspond à la note 73 du chapitre II de cet ouvrage.

[26] Au sujet du lien qui unit la forme et la couleur on lira Wassily KANDINSKY (1866-1944), « Le langage des formes et des couleurs », *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 113-172.

[27] *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aph. 1862, p. 306.

[28] Stéphane MALLARMÉ (1842-1898), « Lettre à Cazlis octobre 1864 », *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Yves Bonnefoy (préf.), Bertrand Marchal (éd.), Saint-Amant, Gallimard, 1995, p. 206.

[29] Milagros TORRES, « Qu'est-ce que la couleur écrite ? Réponse selon Lope, in *Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or. Écriture et symbolique*, Yves Germain & Araceli Guillaume-Alonso (dir.), Paris, PUPS Maison de la Recherche Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 108.

> *Nada me dice hoy, a pesar de ser árbol, y árbol puesto por mí. Un árbol cualquiera que por primera vez acariciamos, nos llena, Platero, de sentido el corazón. Un árbol que hemos amado tanto, que tanto hemos conocido, no nos dice nada vuelto a ver, Platero. Es triste; más es inútil decir más. No, no puedo mirar ya en esta fusión de la acacia y el ocaso, mi lira colgada. La rama graciosa no me trae el verso, ni la iluminación interna de la copa el pensamiento*[30].

La verdeur de cet arbre se charge soudain d'une autre dimension, des connexions se font, elles construisent une image allusive, symbolique, métapoétique. Certes, cet arbre est bien réel, le poète l'a planté et ce dernier lui a transmis sa force, cela nous est précisé dès le début du chapitre mais, très vite, cet arbre entre dans un réseau de connexions qui implique le toucher, le sentiment, la pensée. Qui plus est, cet arbre est directement relié à l'activité poétique de l'auteur car il fut, pour lui, une muse qui lui inspira ses premiers vers. L'arbre prend une tout autre dimension tout comme sa verdeur et l'on pourrait à juste titre, comme Soledad González Ródenas[31], se demander s'il ne s'agirait pas, ici, de l'image du crépuscule de sa poésie première, de sa poésie de jeunesse. La couleur verte recouvrirait deux valeurs de sens contraire. La force de la jeunesse mais aussi l'immaturité poétique qui, les années passées, deviendraient proprement insupportables au poète plus mature qui, on s'en souvient, demandait à ses amis de lui rapporter ses premières œuvres afin de les brûler[32].

Si chez Juan Ramón la couleur est essentiellement référentielle, sa « référentialité » se charge donc d'un univers de connexions sur lequel le poète travaille et qu'il cultive car il sait que la couleur est plus qu'elle-

[30] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 174.

[31] *Cf.* Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, Soledad González Ródenas (ed.) , in *Obra completa*, t. 2, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), *op. cit.*, note 473, p. 619. Comme l'indique la critique, l'image de la lyre renvoie au Psaume 137 de David : « Au bord des fleuves de Babylone / nous étions assis et nous pleurions / nous souvenant de Sion ; / aux peupliers d'alentour / nous avions pendu nos harpes. », *La Bible de Jérusalem*, Desclée de Brouwer, *op. cit.*, p. 1072. Ps. 137 (136), 1, 2.

[32] Juan Guerrero Ruiz écrit à ce propos : « *Conociendo su vehemente deseo de recoger todos los ejemplares de sus obras primeras para destruirlas, y como nada mejor para complacerle, le ofrezco un ejemplar de* Jardines Lejanos *que mi amigo Dionisio Sierra me regaló. Al día siguiente, cuando invitado por ellos a comer le llevo este libro, Juan Ramón se pone contentísimo y Zenobia me dice que ella no hubiera sido tan generosa como yo, pues ya puedo suponer que este volumen está condenado a la hoguera* », Juan GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón Jiménez de viva voz. Volumen I (1913-1931)*, *op. cit.*, p. 47.

même. À ce propos, il écrit dans l'un de ses aphorismes : « *Cuando yo digo color, digo espíritu* »[33]. Il le dit d'ailleurs très clairement dans son poème « *Mar de* pintor » extrait de *Diario de un poeta recién casado (1916)* :

CLVIII
8 de junio

Mar de pintor

(Al encausto y en dos mitades.)

Cuatro de la madrugada: Mar azul Prusia.
Cielo verde malaquita. —Emociones.—
Seis de la mañana: Mar morado. Cielo gris.
—Sports.—
Nueve de la mañana: —Lectura.—
Una de la tarde: Mar ocre. Cielo blanco.
—Desamor.—
Cuatro de la tarde: Mar de plata. Cielo rosa.
—Nostalgia.—
Ocho de la tarde: Mar de hierro. Cielo gris.
—Pensamiento.[34]*—*

On retrouve dans *Platero y yo*, bien que dans une moindre mesure, cette association de la couleur et des sentiments. On citera, par exemple, concernant le vert, cette « plénitude verte » dont parle le poète au chapitre XL, « El pino de la corona »[35], ou encore au chapitre LVIII intitulé « Los gallos »[36] où l'auteur tente de dire son extrême malaise face à ce combat de coqs et où la couleur rouge est associée au dégoût que lui inspire ce spectacle, dans la phrase qui précisément commence par « *Rojo y amarillo de disgusto* […] ».

Comme d'autres, bien que de façon moins nette, la couleur rouge est ambivalente. Elle est associée parfois à l'homme qui s'adonne à la boisson comme ce majordome chauve, sec et cramoisi, à des visages portant

[33] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *op. cit.*, aph. 1163, p. 207.

[34] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, *op. cit.*, p. 226.

[35] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 166. En se référant à ce pin de la couronne, le poète écrit : « *me parece que llego a su plenitud verde y derramada bajo el gran cielo azul de nubes blancas* ».

[36] *Ibid.*, p. 193.

les marques des ravages de l'alcool, témoins des souffrances imposées par la vie comme chez le « docteur » de Platero, Darbón, dont le visage, on l'a vu, est comparé à une énorme pastèque « *rojo como una sandía* »[37] et qui pourrait finir comme Pinito, évoqué au chapitre XCIV. Elle dit aussi le sang pollué du fleuve (XCV)[38]. Suivant la tonalité du rouge, elle peut évoquer la mort comme la sangsue qui s'est lovée dans la bouche de Platero ou encore la vision érotique du poète qui observe Antonia qui, comme il l'écrit :

> […] *se encendió toda, quemando su arrebol las pecas que picaban de ingenuidad el contorno de su mirada gris. Luego se echó a reír, súbitamente, contra un árbol… Al fin se decidió. Tiró a la hierba el pañuelo rosa del estambre, corrió un punto y, ágil como una galga, se escarranchó sobre Platero, dejando colgadas a un lado y otro sus duras piernas que redondeaban, en no sospechada madurez, los círculos rojos y blancos de las medias bastas*[39].

Mais la couleur rouge est également à relier au sang du Christ, symbolisé par cette cire rouge qui coule des cierges de la procession de la Semaine Sainte au chapitre LVI[40], couleur elle-même associée au rose. Elle dit la joie, celle des ballons et de cette « *niña de los globos, con su gigantesco racimo volador, azul, verde y rojo* »[41], ou encore celle des fusées du feu d'artifice au chapitre LXXVI. Contrairement peut-être à ce à quoi nous pourrions nous attendre elle se rattache au végétal lorsqu'elle évoque les coquelicots (LXII)[42], ou les géraniums (CII)[43]. La couleur rouge dit le soleil qui se couche et renforce les tonalités minérales et rougeâtres du sable au chapitre XCIV « Pinito ». Ainsi le poète écrit-il : « *en este suave sol de otoño, que hace de los vallados de arena roja un incendio más colorado que caliente* […] »[44]. Mais il faudrait ajouter toute la palette des rouges utilisés par le poète. Au chapitre XCVI « La granada » la grenade semble comme un soleil en miniature et le poète

[37] *Ibid.*, p. 168.
[38] *Ibid.*, p. 242.
[39] *Ibid.*, p. 235.
[40] *Ibid.*, p. 190.
[41] *Ibid.*, p. 221.
[42] *Ibid.*, p. 199.
[43] *Ibid.*, p. 253.
[44] *Ibid.*, p. 241.

d'écrire : « *¡Granadas abiertas al sol grana del ocaso!* »[45], au chapitre XXIII il mentionne « *el morado ocaso último…* »[46], au LXXXVI « *El sol se torna rosa, malva…* »[47], le coucher de soleil peut paraître également vert au poète, comme au chapitre LXXXII, « *el verde ocaso de cristal* […] »[48]. Le vert et le rouge sont associés aussi parfois lorsque le poète évoque l'automne qui allie ces deux couleurs mais il est essentiellement lié au feu, qu'il s'agisse du feu du soleil ou de celui allumé dans les champs par les paysans ou bien encore de celui qui crépite dans la cheminée et qui apparaît au poète comme l'univers qui pénètre dans la maison comme au chapitre CXI « El fuego »[49]. Dans ce chapitre le feu est lié au sang, à la chaleur et revêt peut-être le degré de perfection le plus élevé du rouge, à savoir l'or.

Ainsi voit-on que le rouge et le vert sont deux couleurs complémentaires, ambivalentes, et que le rouge, s'il apparaît peu comme tel, est présent sous différentes tonalités[50] mais aussi grâce à différents mots qui l'induisent, comme le mot *sangre* par exemple.

3.2.2. Le bleu, la couleur infinie

Avec le vert, le bleu est une couleur extrêmement présente dans l'œuvre. Comme pour le rouge et le vert, même si ce n'est pas toujours le cas, le bleu est essentiellement référentiel et nous renvoie, souvent, à un ciel du sud, au ciel andalou. L'usage qui en est fait est traditionnel même si certaines utilisations du bleu par le poète peuvent surprendre le lecteur ou, plutôt, le spectateur auquel les paysages sont offerts par l'auteur. Comme pour les couleurs précédentes les nuances sont suggérées, le plus souvent, de façon détournée plutôt que de manière nominative. Si la couleur du ciel est précisément nommée au chapitre XLII intitulé « El niño y el agua » comme un ciel « *azul Prusia* », le poète, la plupart du temps, ne procède pas ainsi. Il opère pour nuancer sa palette, comme d'ailleurs aussi avec d'autres teintes, par juxtaposition, intégration, voisinage avec d'autres couleurs qui viennent nuancer, enrichir la couleur principale comme parfois peut le faire Manet lorsque

[45] *Ibid.*, p. 244.

[46] *Ibid.*, p. 139.

[47] *Ibid.*, p. 232.

[48] *Ibid.*, p. 227.

[49] *Ibid.*, p. 263.

[50] En 1864, Eugène CHEVREUIL (1786-1889) publie le premier cercle chromatique.

pour peindre la neige de son tableau intitulé *La pie*[51] il utilise une multitude d'autres couleurs pour paradoxalement mieux rendre le blanc[52].

Parfois – n'oublions pas que nous parlons ici de couleurs écrites[53] –, le poète parvient à évoquer la profondeur des ciels andalous non pas en nommant avec précision une couleur mais par le biais d'une simple répétition comme dans « Paseo », chapitre LVII, où la première phrase du deuxième paragraphe s'ouvre sur la triple répétition du mot *azul* et se clôt sur le mot *gloria*[54] : « *El cielo azul, azul, azul, asaetado de mis ojos en arrobamiento, se levanta, sobre los almendros cargados, a sus últimas glorias* »[55], écrit le poète. Le bleu renvoie dans cette phrase au sacré, au divin dirait peut-être Juan Ramón, même si l'on connaît les positions qui furent les siennes concernant la religion. Le bleu du ciel est d'ailleurs évoqué, à plusieurs reprises, comme le Dieu des oiseaux, par exemple dans « Gorriones »[56] lorsque Juan Ramón dit ainsi :

> *Contentos, sin fatales obligaciones, sin esos olimpos ni esos avernos que extasían o amedrentan a los pobres hombres esclavos, sin más moral que la suya, ni más Dios que lo azul, son mis*

[51] Claude MONET (1840-1926), *La pie* (entre 1868 et 1869), huile sur toile, 89 x 130 cm., Paris, Musée d'Orsay.

[52] Théodore DURET (1838-1927) écrit : « L'hiver est venu, l'impressionnisme peint de la neige. Il voit qu'au soleil les ombres portées sur la neige sont bleues, il peint sans hésiter des ombres bleues », in SILVESTRE A., BURTY P., CASTAGNARY J-A, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, p. 215.

[53] Nous reprenons ici l'expression utilisée par Milagros TORRES dans « Qu'est-ce que la couleur écrite ? Réponses selon Lope », *op. cit.*, p. 107.

[54] L'étymologie est intéressante. On peut lire par exemple dans le dictionnaire de M. Bénaben : « GLORIA ('gloire'), est emprunté au latin *gloria* 'renommée' 'réputation' et, en latin chrétien, 'majesté (de Dieu), 'béatitude éternelle' », Michel BÉNABEN, *Dictionnaire étymologique de l'espagnol*, Paris, Ellipses, 2000, p. 209. Il est intéressant de constater que ce mot renvoie aussi bien à une dimension immanente que transcendante, ce qui, comme on le verra est, entre autres, l'une des caractéristiques de la couleur bleue. Dans cette phrase, le participe passé *asaetado*, n'est pas non plus dénué d'intérêt. Il peut évoquer le martyr de saint Sébastien dont le corps est criblé de flèches. On a souvent représenté le corps de saint Sébastien percé de cinq flèches car traditionnellement l'on comparait ses blessures à celle du Christ. Ainsi, par exemple, Hans Hemling le représente-t-il de la sorte, Hans HEMLING, *Le martyr de saint Sébastien*, vers 1475, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts. C'est une chose remarquable pour Juan Ramón dans la mesure où le Christ est le Dieu fait homme.

[55] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 192. On pense ici au poème de Mallarmé « L'azur », *Poésie*, in Stéphane MALLARMÉ (1842-1898), Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 37.

[56] *Ibid.*, p. 200.

hermanos, mis dulces hermanos.

On retrouve la même allusion au chapitre XXV, intitulé « La primavera », dans lequel le poète déclare, après avoir été réveillé par le piaillement des moineaux : « *Salgo al huerto y canto gracias al Dios del día azul* »[57]. Le bleu est fortement lié au divin et donc à l'immensité, à l'incommensurable. On le voit au chapitre VII[58], déjà mentionné, où il est question de ce « *cielo inmenso y puro* […] », au chapitre XL où le poète parle du « *gran cielo azul* […] »[59], ou encore dans « La coz »[60] où il évoque « *el inmenso y ardiente cielo azul de la tardecita* ». Dans ces quelques phrases, en plus d'être associée à l'immensité, la couleur bleue est liée au feu et à la pureté. Deux éléments supplémentaires qui peuvent, eux aussi, être associés à la dimension sacrée. Mais la valeur de la couleur bleue va au-delà de ce qui vient d'être dit. Le bleu en vient parfois à être synonyme de lumière comme dans « Libertad » ou la lumière semble, telle des raies, percer la claire matinée de printemps quand le poète écrit : « *La mañana era clara, pura, traspasada de azul* […] »[61]. Cette remarque rejoint les propos de Michel Pastoureau[62] :

> Vers 1130, quand l'abbé Surger fait reconstruire l'église abbatiale de Saint-Denis, il veut mettre partout des couleurs pour dissiper les ténèbres, et notamment du bleu. On utilisera pour les vitraux un produit fort cher, le cafre (que l'on appellera bien plus tard le bleu de cobalt). De Saint-Denis, ce bleu va se diffuser au Mans, puis à Vendôme et à Chartres, où il deviendra le célèbre bleu de Chartres […] Lumière ou matière…On le pressentait, en effet. La première assertion l'a largement emporté et, du coup, le bleu, divinisé, s'est répandu non seulement dans les vitraux et les œuvres d'art, mais aussi dans toute la société : puisque la Vierge s'habille de bleu, le roi de France le fait aussi. Philippe Auguste, puis son petit-fils Saint Louis seront les premiers à l'adopter […].

Si le bleu est lié au feu et à l'air, il est aussi, indirectement, par l'em-

[57] *Ibid.*, p. 142.

[58] *Ibid.*, p. 115

[59] *Ibid.*, p. 166.

[60] *Ibid.*, p. 188.

[61] *Ibid.*, p. 154.

[62] Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points Histoire, 2005, p. 19-21.

ploi du verbe *sumirse*, lié à l'élément liquide comme au chapitre LXVI[63] dans lequel on lit : « *Una estrella fugaz corre medio cielo y se sume en el azul, sobre las Monjas… Estoy conmigo…* ». On observe dans cette phrase un phénomène d'autant plus intéressant qu'il n'est pas isolé. Bien sûr le bleu se rattache au monde maritime (aux marins, aux statues des saints sculptées sur la proue de certains bateaux) plus d'ailleurs qu'à la mer elle-même qui n'est pas caractérisée par la couleur « bleue ». Ce qui est particulièrement remarquable, c'est que le bleu noue dans la phrase citée, autour d'un verbe ou d'un mot, plusieurs éléments distincts. Dans la phrase en question, certes le bleu renvoie au ciel et aux flammes d'un feu qui a pris dans les bois mais le verbe *sumirs*e, on l'a dit, induit l'élément aqueux[64], contribuant ainsi à réunir tout à la fois l'air, l'eau et le feu. La couleur est, ici, point de fusion où tous les éléments se retrouvent, comme si le poète, par l'image dont le point central est la couleur, évoquait, depuis un présent, ce monde passé, ce monde des origines, où tout n'était que pure matière et où les éléments ne formaient qu'un. La couleur relie les éléments et les espaces comme dans cette autre phrase du même chapitre lorsque le poète écrit, évoquant le feu qui dévore le bois du côté de Lucena : « *A veces brilla con mayor brío; otras lo rojo se hace casi rosa, del color de la luna naciente…* »[65]. Le feu, évoqué par la couleur, acquiert, grâce aux mots du poète et à l'utilisation qu'il fait des différents tons[66], une certaine beauté qui vient nous rappeler que la vie et la mort font partie d'une seule et même réalité exprimée par la nature dans ce chapitre. Enfin, notons que la couleur apparaît comme le support de toutes les métamorphoses possibles, ainsi les roses peuvent-elles être bleues comme au chapitre X intitulé « ¡Ángelus! »[67].

Le processus se retrouve au chapitre XV « El potro castrado », dans ce texte, la couleur, comme dans l'exemple évoqué antérieurement, se

[63] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 204.

[64] « *Sumirse. 1 Forma reflexiva o espontánea de "sumir": • Desaparecer las aguas, por ejemplo las residuales o las de la lluvia, por alguna apertura. • 2 Abstraerse dedicándose al estudio, la meditación, etc. 3 *Hundirse : formar una concavidad una parte del cuerpo; por ejemplo la boca por falta de dientes, o el pecho* », La référence à l'élément liquide apparaît dans la première acception du dictionnaire. María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, t. 1, Madrid, Editorial Gredos, 1981, p. 1232.

[65] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 204.

[66] Rappelons que dans ce chapitre est évoqué le peintre Piero di COSIMO (1462-1521), *La chasse* (1490), panneau 70x170 cm, New York, USA, Metropolitan Museum of art. Notons comment par l'écriture, Juan Ramón réalise un tableau précisément impressionniste où les couleurs dominent des formes presque inexistantes à partir d'un tableau de la fin du XV[e] siècle.

[67] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 118.

trouve constituer le point central où se rejoignent le règne végétal et le règne animal et, à la faveur des différents animaux évoqués, le ciel et la terre. Le chapitre commence par cette phrase qui, par les images employées, dit l'exceptionnelle noblesse d'un poulain dont la vie va basculer : « *Era negro, con tornasoles granas, verdes, azules, todos de plata, como los escarabajos y los cuervos* »[68]. La couleur écrite devient fleurs aux couleurs diverses, elle est matière aussi, on y reviendra. Les tournesols formés par les poils luisants de l'animal génèrent une idée de métamorphose et de mouvement. Ici, on ne peut s'empêcher de penser à Van Gogh[69], aux moyens qu'il déploie pour que des couleurs naissent les mouvements qui engendrent d'infinies métamorphoses. La beauté des couleurs du poil du poulain fait naître l'image d'une matière tout d'abord, l'argent. Matière précieuse et mystérieuse pour être souvent liée à la lune, elle confère au poulain une dimension sacrée aux pouvoirs ambigus. Naît, ensuite, l'image des scarabées dont l'aspect se situe entre le minéral et l'animal, la pierre précieuse et l'insecte. Le scarabée, animal souvent associé à l'éternité et à la régénérescence dont la couleur noire de la carapace contient les nuances de toutes les autres couleurs, telle une pierre précieuse qui serait aux antipodes du diamant mais n'en n'aurait pas moins de valeur. Le corbeau enfin, animal en lien avec le précédent car, de fait, on retrouve le même aspect moiré dans les couleurs de ses ailes que l'infini gamme chromatique que l'on observe dans la carapace du scarabée lorsqu'on la contemple. Le corbeau, animal ambigu dont l'extrême intelligence peut inspirer la peur et contribuer à lui attribuer des pouvoirs maléfiques. Voici les images et les couleurs —dont le bleu— qui naissent du noir de la robe du poulain et qui lui confèrent son statut de personnage héroïque. En lui, semblent fusionner les quatre éléments et les trois règnes grâce à une couleur et autour d'elle. Autour de la couleur se nouent le végétal et l'animal, les deux se superposent et vont même jusqu'à fusionner, créant comme une harmonie, retrouvant comme une unité perdue, soudain retrouvée par le poète.

[68] *Ibid.*, *op. cit.*, p. 126.

[69] Sur les analyses et les expertises des tableaux de Vincent VAN GOGH (1853-1890), on renverra aux remarquables ouvrages de Benoît Landais. En particulier : Benoît LANDAIS, *La folie Gachet. Des Van Gogh d'outre tombe*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2009. Benoît Landais, nous a précisé au cours d'un entretien que : « La peinture est par définition immobile. On peut toutefois la faire vibrer par des oppositions de couleurs, mais cela suppose de calculer les lignes (c'est la base de certaines illusions d'optique). La vibration fréquente chez Vincent n'est pas le fait de la couleur, des "*clashes*" ou de l'opposition des complémentaires ; c'est le rythme de la touche comme on le remarque singulièrement dans ses *Tournesols*. »

Avec ce deuxième exemple, on voit combien le texte peut se construire, s'informer, se métamorphoser, se régénérer autour de l'évocation d'une couleur. Par ailleurs, le noir, tout comme le bleu, semble contenir, bien que différemment, l'idée d'infini[70]. Enfin, comme c'est le cas pour les autres couleurs évoquées, l'on remarquera que le bleu peut être associé à un sentiment ou à une forme. À une forme, comme au chapitre CXXIV, « El vino », où le poète évoque « *el redondo cielo azul* »[71], à un sentiment, ici de joie, comme au chapitre CXX « Noche pura » où le poète mentionne un « *alegre cielo azul* »[72].

3.2.3. Le jaune, temporalité, éternité et transparence

« Le jaune. Tous les attributs de l'infamie ! », voici le titre du chapitre de Michel Pastoureau dans lequel il s'intéresse au jaune : c'est dire à quel point cette couleur est décriée. Il ajoute un peu plus loin : « On ne l'aime pas celui-là ! Dans le petit monde des couleurs, le jaune est l'étranger, l'apatride, celui dont on se méfie et que l'on voue à l'infamie […] Jaune était la robe de Judas […] Aucun doute, le jaune n'a pas une très belle histoire ni une bonne réputation »[73].

En revanche, pour Juan Ramón, la couleur jaune ne fonctionne pas de façon traditionnelle puisque c'est l'une de ses couleurs, voir sa couleur préférée. Dans le prologue[74] à l'un des textes bien connus du

[70] Profitons de ces lignes à propos de la couleur noire pour signaler à quel point les impressionnistes s'en servaient pour mettre en valeur les autres couleurs. On ne saurait omettre ici de mentionner à nouveau *La pie* de Monet, tableau dans lequel la pie, non le corbeau, perchée sur la porte branlante qui donne accès au champ, au premier plan, concentre les regards et renforce cette sensation de blancheur voulue par le peintre. Claude MONET (1840-1926), *La pie* (entre 1868 et 1869), huile sur toile, 89 x 130 cm., Paris, Musée d'Orsay.

[71] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 280.

[72] *Ibid.*, p. 274.

[73] Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 77.

[74] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Por el cristal amarillo (1907-1954)*, in *Antolojía jeneral en prosa (1898-1954)*, Selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1981, p. 333-334. Rosa Chacel revient sur l'importance de la couleur jaune chez le poète. Elle écrit : « *Sí, el amarillo de Juan Ramón era un amarillo internacional, que no se detenía en el chopo que tiñe el otoño castellano, sino que iba de las caléndulas anaranjadas a las mimosas amarillo limón y, sobre todo, a las rosas amarillas ante las ventanas con cortinas blancas, por donde entra la luz amarillenta del crepúsculo…* » ; elle ajoute à propos de l'importance des couleurs dans son œuvre : « *Los colores de Juan Ramón, sus lilas, sus malvas, sus violetas eran verdaderas personas dramáticas y, sobre todos ellos, el amarillo* […] » après avoir écrit que chez le poète « *la filosofía y la moral "habían cambiado de paleta"* […] ». Rosa

poète intitulé *Por el cristal amarillo* et que nous reproduisons ci-dessous, il écrit :

> *En mi casa de la calle Nueva había una cancela que daba al patio de mármol al de los arriates. La cancela era de hierro y cristales blancos, azules, granas y amarillos. Por las mañanas, ¡qué alegría de colores pasados de sol en el suelo de mármol, en las paredes en las hojas de las plantas, en mis manos, en mi cara, en mis ojos! ¡Con la luna de noche, qué belleza, mate, sorda, y rica!*
>
> *Yo miraba sucesivamente todo el espectáculo, el sol, la luna, el cielo, las paredes de cal, las flores —jeranios, hortensias, azucenas, campanillas azules—, por todos los cristales, el azul, el grana, el amarillo, el blanco. El que me atraía más era el amarillo. Por el cristal amarillo todo se me aparecía cálido, vibrante, rejio, infinito. Mi nostaljia de lo universal, latente en mí desde mi semilla, encontraba largo y supremo deleite por el cristal amarillo. Era aquello como una exaltación musical, escalofriante y definitiva. Todo allí acababa bien; era un término como el del beso en el amor, como el de la gloria verdadera e íntima en el arte; después de mirar por el cristal amarillo ya no quería yo más y me quedaba contento.*
>
> *Este libro de Moguer quiero llamarle Por el cristal amarillo, en recuerdo de aquel cristal por el que vi en mi niñez tal espectáculo maravilloso y constante.*

La couleur jaune est récurrente dans *Platero y yo*. Si l'on trouve des occurrences connotées négativement comme dans « Los gallos »[75] où le jaune associé au rouge dit « *el disgusto* », ou encore lorsque la couleur renvoie à un Platero qui, parce qu'il est amoureux, braie et découvre des dents jaunes comparées à des haricots[76], affichant ainsi une sensualité débridée, presque dionysiaque, annonçant peut-être

---

CHACEL, « La segunda primera novela », in GÓMEZ BEDATE, Pilar, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez: editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, p. 145.

[75] « *Rojo y amarillo de disgusto, como en los libros de Galdós, en las muestras de los estancos, en los estancos, en los cuadros malos de la otra guerra de África…* », Juan Ramón JIMÉNEZ, « La novia » *Platero y yo, op. cit.*, p. 193.

[76] « *Un estremecimiento sensual vaga por las cañadas. De pronto, Platero yergue las orejas, dilata las levantadas narices, replegándolas hasta los ojos y dejando ver las grandes habichuelas de sus dientes amarillos* », Juan Ramón JIMÉNEZ, « El demonio », *ibid.*, p. 156.

les dents de cet âne perçu comme diabolique dans le chapitre XXXI[77], la présence du jaune est plutôt connotée positivement.

Ainsi par exemple, les « *lirios amarillos* » du « *pobre arroyo* » du chapitre XII acquièrent-ils, compte tenu du contexte et des éléments qu'évoque le poète, une dimension presque religieuse[78]. L'âne, blessé par l'épine qui s'est fichée dans son pied, lave sa blessure dans ce « ruisseau aux iris » qui apparaît telle une langue qui guérit. Plus simplement, le jaune est associé, essentiellement, à deux saisons, à l'automne et au printemps. Tout d'abord, au pouvoir du printemps qui fait fleurir les chardons grâce à la douceur du soleil comme dans « Las tres viejas »[79] et les iris que le poète ramasse comme pour mieux faire provision de ce

[77] « *Se para y, mostrando unos dientes amarillos, como habones rebuzna a lo alto ferozmente, con una energía que no cuadra a su desgarbada vejez…* », *ibid.*, p. 152.

[78] « *Una púa larga y verde, de naranjo sano, está clavada en ella como un redondo puñalillo de esmeralda. Estremecido del dolor de Platero, he tirado de la púa; y me lo he llevado al pobre arroyo de los lirios amarillos, para que el agua corriente le lama, con su larga lengua pura, la heridilla.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, « La púa », *ibid.*, p. 121. Ce chapitre qui se déroule probablement au printemps est plus que l'expression d'une simple marque d'attention de la part d'un homme bon qui soigne généreusement son animal blessé, ce qu'y voit Soledad González Ródenas dans la note 440 (p. 599) à l'édition, déjà mentionnée, qu'elle a fait de *Platero y yo*. Comme nous l'avons souligné dans ce volume, l'épine, le lexique employé dans le chapitre, le chemin qui devient un véritable calvaire pour l'âne car, en plus de sa blessure, il ne peut poser son pied tellement il est brûlant, font que le texte se constelle d'éléments qui peuvent renvoyer à la religion chrétienne. Ainsi la langue de ce fleuve qui vient laver la blessure du petit âne peut-elle faire penser au lavement des pieds par Jésus le jeudi précédent Pâques. Certains verront peut-être dans cette interprétation une lecture quelque peu forcée, c'est possible, mais ce qui fait la richesse d'un tel texte c'est précisément ce feuilletage interprétatif que le poète rend possible permettant une lecture multiple. C'est probablement ce qui explique, entre autres, la popularité de ce texte. Par ailleurs, si l'on considère qu'il s'agit d'iris et non de nénuphars, solution pour laquelle opte Claude Couffon dans sa traduction (Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero et moi*, Claude Couffon (trad..), Jean Giono (av. propos), Paris, Seghers, 1994, p. 72), l'iris ou le lys est la fleur de la vierge.

[79] « *Míralas a las tres, Platero. ¡Con qué confianza llevan la vejez a la vida, penetradas por la primavera esta que hace florecer de amarillo el cardo en la vibrante dulzura de sur hervoroso sol!* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 159. Dans ce chapitre, la couleur jaune des iris est associée à une odeur, celle de la marjolaine ou *mejorana* dont le nom est, en soi, prometteur de renouveau, même si le poète utilise une lexie plus marquée et probablement plus répandue en Andalousie de « *almoraduj* ». La force du printemps s'exprime dans l'attitude même de ces trois vieilles femmes qui, malgré la maladie et la vieillesse, conservent une force, un dynamisme qu'elles communiquent au poète admiratif et au lecteur. La vision de la vieillesse est remarquable dans ce chapitre. Leur nombre, peut faire penser aux trois parques (Clotho, celle qui déroule le fil de la vie, Lachésis, celle qui le distribue et l'inflexible Atropos qui le coupe). Ces trois gitanes pourraient apparaître comme un antidote, une image totalement opposée à celle des Parques qui conduisent vers la mort, ces trois femmes, bien au contraire, « *llevan la vejez a la vida* ».

pouvoir régénérateur du printemps dans « *Retorno* »[80]. La couleur jaune évoque aussi le passage du printemps à l'été par l'évocation, au chapitre LXII, du blé nourricier « *el trigo amarillo y ondeante, goteado todo de sangre de amapolas a las que ya en julio ponía la coronita de ceniza.* » parsemé de coquelicots qui notifient le printemps mais aussi sa toute fin puisque la chaleur de l'été vient ourler de cendre la fragilité de ces fleurs[81]. Ensuite, le jaune, c'est aussi, la couleur traditionnellement évocatrice de l'automne et l'on note d'un chapitre à l'autre, à partir du chapitre LXXXV, jusqu'au chapitre XC, une progression de la couleur qui, du moins dans l'imaginaire du lecteur, va vers l'or. Les arbres se colorent de jaune précisément dans « El otoño »[82] et le poète, confiant dans le renouveau, conclut ainsi le chapitre, « *los árboles amarillos, seguros de verdecer, alumbran, a un lado y otro, vivamente, como suaves hogueras de oro claro, nuestro rápido caminar* ». Dans ce bref chapitre, à l'image de la saison qu'il évoque, plus que la notification d'une temporalité, le jaune est avant tout lumière qui éclaire le chemin des deux protagonistes. Il s'avère également associé au feu, en cette période où le froid de l'hiver s'annonce, comme l'auteur le souligne dans la deuxième phrase du chapitre lorsqu'il écrit qu'il fait frais, « *hace fresco* ». La couleur jaune de

---

[80] « *Veníamos los dos, cargados, de los montes: Platero, de almoraduj; yo, de lirios amarillos.* », *ibid.*, p. 138. Signalons un poème intitulé « Balada del almoraduj » qui est le cinquième poème du recueil de Juan Ramón JIMÉNEZ, *Baladas de primavera (1907)*, Javier Blasco (ed.), in *Obra completa*, t. 1, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, p. 684-685.

[81] Dans ce chapitre intitulé « Ella y nosotros », le poète évoque l'image d'une figure féminine qu'il apercevrait dans le train noir et ensoleillé qui traverserait les blés parsemés de coquelicots rouges sang. L'aspect énigmatique « ¡Breve cabeza rubia, velada de negro!... Era como el retrato de la ilusión en el marco fugaz de la ventanilla. » du chapitre est voulu. Comme nous l'évoquions dans la note 78 p. 176, l'écriture permet un feuilletage interprétatif. Le coquelicot rouge apparaît souvent comme la tache rouge qui dit la bouche rieuse et le baiser, comme par exemple dans le poème intitulé « La amapola » : « *Amapola, sangre de la tierra, / amapola, herida del sol, / boca de la primavera azul, // ¡amapola de mi corazón! // Tú te ríes por la viña verde, / por el trigo, por la jara, por / la pradera de arroyo de oro, // ¡amapola de mi corazón! // Novia alegre de la boca roja, / mariposa de carmín en flor, / amapola, gala de la vida, // ¡amapola de mi corazón!* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Baladas de primavera (1907)*, Javier Blasco (ed.), in *Obra completa*, t. 1, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, p. 685-686. Cette représentation du champ de blé parsemé de coquelicots n'est pas sans évoquer le tableau de Claude MONET (1840-1926), *Coquelicots (1873)*, Huile sur toile, H. 50 x L. 65 cm, Musée d'Orsay. Par ailleurs, ce chapitre est à mettre en relation avec Juan Ramón JIMÉNEZ, *En el tren*, in *Melancolía (1910-1911)*, Javier Blasco (ed.), *ibid.*, p. 1149-1163. À l'heure de lire ces textes, le jeu entre images fixes, peinture, photographie, et images animées – le cinématographe en plein essor à l'époque – peut être particulièrement intéressante.

[82] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 231.

l'automne, par sa douceur, réchauffe les deux promeneurs et les arbres se métamorphosent grâce au comparatif « *como* » en pâles brasiers d'or. Après avoir été lié à l'eau, en particulier par le biais des *lirios*, il associe désormais cette couleur au feu. Dans le chapitre suivant la couleur gagne en intensité et le poète parle de journées qui deviennent de plus en plus jaunes lorsqu'il écrit « *en estos días que van siendo cada vez más amarillos* […] »[83]. Enfin, la couleur jaune se change en or et gagne en sensualité dans « *Antonia* » comme l'annonce la première phrase « *El arroyo traía tanta agua, que los lirios amarillos, firme gala de oro de sus márgenes en estío, se ahogaban en aislada dispersión, donando a la corriente fugitiva, pétalo a pétalo su belleza…* »[84]. L'or des fleurs gagne le sourire de la sensuelle jeune Antonia qui, sur le dos de Platero, franchit le ruisseau grossi par les eaux, comme l'écrit Juan Ramón : « *salió trotando por el llano, entre el reír de oro y plata de la muchacha morena sacudida* »[85]. L'évocation de l'automne se résume parfois, un peu sur le modèle du *haïku*, à la couleur jaune et à la présence, dans un arbre, d'un corbeau comme dans « El racimo olvidado » lorsque le poète écrit : « *en los chopos marginales, festoneados todavía de amarillo, se veían ya los pájaros, negros* »[86]. Des oiseaux que le poète fait l'économie même de nommer, isolant la couleur noire entre une virgule et le point final de la phrase, comme pour mieux souligner la solitude qu'évoquent ces oiseaux symboliquement liés à l'automne. Le poète est proche du haïku de Bashô lorsqu'il écrit : « Sur une branche nue / Un corbeau s'est posé / Soir d'automne »[87].

Le jaune ne se cantonne pas uniquement à la terre, au feu et à l'eau, il est aussi associé à l'air comme au chapitre CI[88] ou encore dans le chapitre intitulé « Navidad »[89] où le poète écrit : « *¡La candela en el campo…! Es tarde de Nochebuena, y un sol opaco y débil clarea apenas en el cielo crudo, sin nubes, todo gris en vez de todo azul, con un indefinible amarillor en el horizonte de poniente…* ». Le jaune au début, si l'on excepte le gris sur lequel nous reviendrons, le jaune est la seule couleur présente et celle-ci se rattache au ciel. Le poète fait naître, par la création d'un

[83] *Ibid.*, p. 232.

[84] *Ibid.*, p. 235.

[85] *Id.*

[86] *Ibid.*, p. 236.

[87] Matsuo BASHÔ (1644-1694), *Cent cinq haïkaï*, Koumiko Muroaka et Fouad El-Etr (trad.), La Délirante, 1979.

[88] « *La roca roja está contra el naciente y, arriba, alguna cabra desviada, se recorta, a veces, contra la luna amarilla del anochecer. En la pradera, una charca que solamente seca agosto, coge pedazos de cielo amarillo* […] », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 251.

[89] *Ibid.*, p. 269.

mot : « *amarillor* », une atmosphère qui introduit une nouvelle couleur, laquelle s'intensifie dans ce ciel blafard d'une fin d'après-midi, la veille de Noël. Cet *amarillor*, cette couleur inédite, annonce la naissance d'un feu « *candela* »[90] qui vient réchauffer les présents par ses flammes et ses couleurs qui s'annoncent comme de véritables « *Espíritus rosados, amarillos, malvas, azules* […] ». Ici, la couleur jaune semble allumer les autres couleurs qui sont perçues non pas uniquement comme de simples couleurs mais comme des esprits. Certes, l'image des flammes comparées à des esprits n'est pas singulière mais le contexte dans lequel Juan Ramón l'utilise l'est[91]. Le jaune semble, ici, descendre du ciel, c'est là qu'il est vu au début du texte ; il se retrouve ensuite sur terre, dans les flammes mêmes[92] de ce feu qui commence à danser. Dans ce chapitre, la couleur est esprit[93], mouvement, un mouvement déjà annoncé par ce superlatif en « or » de « *amarillor* »[94] et donc changement, métamorphose.

Si le jaune est lié à la musique et à la fête comme dans « Carnaval »[95] où la place du village est devenue couleur grâce aux cuivres de la fanfare, il est avant tout lumière. Lumière car lié aux astres, à la lune comme dans « Nocturno »[96], au soleil dans « Última siesta » où le poète ouvre le chapitre par cette phrase : « *¡Qué triste belleza, amarilla y descolorida, la del sol de la tarde, cuando me despierto bajo la higuera!* »[97]. C'est également la couleur de la lumière de sa chambre de convalescent et il écrit dans « Convalecencia » : « *Desde la débil iluminación de mi cuarto de convaleciente* […] ». Plus encore, le jaune peut être, à la fois, couleur, lumière et transparence comme dans le chapitre intitulé « La carretilla », où l'on peut lire : « ¡Qué *sonreir el de la chiquilla! Fue como si el sol de la tarde, que se quebraba, al ponerse entre las nubes de agua, en amarillos cristales, le encendiese una aurora tras sus tiznadas lágrimas* »[98].

[90] Ce mot inscrit la scène dans un espace andalou.

[91] « *Es tarde de Nochebuena* […] ».

[92] Le mot « *amarillor* » se retrouve sur la chaine paradigmatique avec des mots comme « *calor* ». Par ailleurs, l'importance du verbe comme « *amarillear* » semble indéniable.

[93] Nous renvoyons par ailleurs à la note 74 et 34 du chapitre 3.

[94] Les couleurs, leur organisation, un soleil voilé, le jaune du ciel qui semble faire naître au sol les couleurs, nous rappellent l'utilisation qu'en fait Claude Monet (1840-1926) dans *Impression soleil levant (1872)*, 48 x 63 cm, Paris, Musée Marmottan Monet.

[95] « *Toda la plaza es ya un concierto altivo de metal amarillo, de rebuznos, de risas, de coplas, de panderetas y de almireces…* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 283.

[96] « *la luna caída, amarilla y soñolienta, se pone, solitaria, sobre el río.* », *ibid.*, p. 214.

[97] *Ibid.*, p. 219.

[98] *Ibid.*, « La carretilla », p. 161.

Certes, chez Juan Ramón, le jaune, recouvre les caractéristiques évoquées par Michel Pastoureau dans son ouvrage sur les couleurs. Certes, il peut évoquer le malin et parfois le malheur, mais il notifie le plus souvent la joie, la musique, la lumière, la transparence. Il entretient un lien privilégié avec l'amour, que celui-ci soit éros, agapè ou bien encore un amour lié au sacré comme lorsque le poète écrit dans le chapitre CXXXVI intitulé « A Platero en el cielo de Moguer » : « […] *Platero, feliz en tu prado de rosas eternas, me verás detenerme ante los lirios amarillos que ha brotado tu descompuesto corazón.* »[99]. Ici, le jaune est fortement lié à la métamorphose du cœur de l'âne défunt en iris jaune. La couleur apparaît aussi comme trait d'union entre un ici-bas et un au-delà que le poète imagine fleuri de roses éternelles ; la vie du petit âne perdure, bien que différemment, sous la forme de ces iris jaunes, couleur qui, est-ce par hasard, est la couleur de ces « *viejos libros amarillos* » mentionnés dans le chapitre LXVII[100]. Sans doute le jaune est-il la couleur, comme d'autres, mais peut-être aussi plus que d'autres, qui se retrouve dans l'art, qu'il s'agisse de celui de Turner comme lorsque le poète évoque le jaune de *The Fountain of indolence*[101] dans « El vino »[102] ou bien encore cette autre forme d'art humoristique, populaire qui s'exprime dans « *La casa de enfrente* » où le poète nous explique que son propriétaire « *ponía en la pita de su patio cascarones de huevos, que pintaba de amarillo canario con fajas de azul marino las puertas de su zaguán* […] ». La richesse représentée par la couleur jaune est donc immense aux yeux du poète[103].

Avant d'aborder trois dernières couleurs, le plus souvent considérées comme des « non couleurs » —le noir, le blanc et le gris—, sans pour autant nous y attarder, interrogeons-nous sur deux autres mots

[99] *Ibid.*, p. 299.

[100] *Ibid.*, « El arroyo », p. 206.

[101] Joseph Mallord William TURNER (1775-1851), *The Fountain of indolence (1834)*, 106,5 x 166,4 cm, Canada, Beaverbrook Art Gallery.

[102] « *Recuerdo "La fuente de la indolencia", de Turner, que parece pintada toda, en su amarillo limón* […] », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 280-281.

[103] Pour Michel Pastoureau, le statut du jaune a changé précisément à la fin du XIX^e^ siècle. Il signale que ce changement de statut s'explique, en partie, par l'évolution des mœurs, les mutations sociologiques, mais aussi au début du siècle par le fait que la palette des peintres change dans la mesure où ils peignent souvent désormais en extérieur ce qui apparaît comme une chose très importante. Par ailleurs, il souligne (en français) que les connotations liées au jaune perdurent dans le langage quotidien. Toutefois, sans entrer dans des considérations plus pointues, ce n'est pas ici notre propos, il serait dangereux de penser que le champ symbolique du jaune en France et en Espagne se recouvre parfaitement, même si pour l'essentiel c'est le cas. Sur le jaune *Cf.* Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 75.

liés à la couleur : « *incoloro* » et « *transparente* ». Il existe, dans l'œuvre, deux occurrences du mot incolore. La première met en évidence le sens premier du mot, à savoir l'absence de couleur. Comme par exemple, cette pâleur du jour qui n'est pas encore levé mais qui s'annonce au chapitre CVI, lorsque l'âne et le poète sortent de bon matin : « *Cuando llego yo, con Platero al naranjal, todavía la sombra está en la cañada, blanca de la uña de león con escarcha. El sol aún no da oro al cielo incoloro y fúlgido, sobre el que la colina de chaparros dibuja sus más finas aulagas…* »[104]. Il s'agit là d'une lueur qui ne peut être encore qualifiée de lumière, encore moins de couleur. Elle notifie l'absence de quelque chose et l'annonce de son imminence ; une sorte de promesse non identifiée quant à sa nature véritable, elle est donc potentialité.

La deuxième occurrence du mot se trouve au chapitre intitulé « Lord ». Elle s'avère différente de la première. Dans ce cinquante et unième chapitre, l'incolore, loin de dire l'absence ou le surgissement imminent de la couleur, ce qui est potentiel, déclare au contraire son extrême intensité, une sorte de perfection chromatique atteinte, aboutie. Nous serions donc à l'opposé de la situation antérieure, deux situations qui néanmoins se rejoignent peut-être. En parlant de son chien Lord, chien que le poète a énormément aimé et dont ses parents ont été obligés de se séparer en l'attachant, jusqu'à sa mort, loin de la maison car il s'était fait mordre par un chien enragé, le poète écrit : « *Era blanco, casi incoloro de tanta luz, pleno como un muslo de dama, redondo e impetuoso como el agua en la boca de un caño* »[105]. L'incolore dit, dans cette phrase, la qualité extrême du blanc, la marque chromatique de la perfection et, par extension, la perfection de ce chien qui a tant appris au poète, surtout au moment de la séparation comme il l'indique à la fin du chapitre. Le blanc de ce chien parvient à atteindre cette perfection que l'on exige du blanc, comme le souligne M. Pastoureau lorsqu'il déclare que cette couleur doit être, le plus souvent, « plus blanc que blanc »[106] et c'est précisément le sens, dans ce texte, du mot incolore qui apparaît sous une autre forme, « *traslúcido* » dans le *Diario de un poeta recién casado* lorsque le poète écrit dans la même veine : « *Todos sus colorines, esos verdes de*

[104] Juan Ramón JIMÉNEZ, « *El toro huido* », *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 258.

[105] *Ibid.*, LI, p. 183.

[106] Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 45. Il ajoute, c'est intéressant pour ce qui nous occupe : « cette couleur-là est sans doute la plus ancienne, la plus fidèle, celle qui porte depuis toujours les symboles les plus forts, les plus universels, et qui nous parle de l'essentiel : la vie, la mort, et peut-être aussi —est-ce la raison pour laquelle nous lui en voulons tant ?— un peu de notre innocence perdue », *ibidem.* Les caractéristiques évoquées par Pastoureau s'appliquent parfaitement au chien Lord et les relations qu'il entretenait avec son maître.

sulfato de cobre con cal, esos rosas de geranio, esos azules marinos, esos blancos traslúcidos, al recogerse en lo diminuto, parecen facetillas de una breve ciudad de diamante […] »[107]. Dans cet extrait du *Diario*, le blanc est tellement intense qu'il en devient transparent, nous suggérant, peut-être, que la couleur, sous l'effet d'une lumière particulièrement violente, devient translucide. C'est en ce sens qu'il semble falloir lire cette phrase du chapitre XIV : « *Cuando, al mediodía, voy a ver a Platero, un transparente rayo del sol de las doce enciende un gran lunar de oro en la plata blanda de su lomo* »[108] et l'intensité de ce « *transparente rayo* » appelle le verbe « *encender* » quelques mots plus loin. Ce même incendie lié à la lumière et à la couleur se retrouve, pour ne citer que ce dernier chapitre, dans « Paisaje grana » quand le poète écrit : « *Ahí está el ocaso* […] *A su esplandor, el pinar verde se agria, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa* »[109]. Alliée à la couleur la puissance de la lumière s'avère capable d'allumer un incendie qui fait naître un instant de sérénité, une essence de paix pénétrante et lumineuse. L'incolore, le transparent sont donc marqués, souvent, du sceau de la perfection, de l'exceptionnel, de la couleur devenue pure lumière. Mais qu'en est-il du noir, du blanc, du gris que l'on croit si bien connaître ? Quels sont leurs caractéristiques, leur mode de fonctionnement dans *Platero y yo* ?

3.2.4. Les idées reçues : le noir, le gris, le blanc

Commençons par celle à laquelle le statut même de couleur est parfois refusé : le blanc[110]. Cette couleur caractérise, bien sûr, les rues que les protagonistes parcourent, ces « *últimas calles, blancas de cal con*

[107] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Michael P. Predmore (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, 263.

[108] Juan Ramón JIMÉNEZ, « La cuadra », *op. cit.*, p. 124.

[109] *Ibid.*, p. 133.

[110] À ce propos M. Pastoureau écrit de façon éclairante : « C'est une question moderne, qui n'aurait eu aucun sens autrefois. Pour nos ancêtres, il n'y avait pas de doute : le blanc était une vraie couleur (et même l'une des trois couleurs de base du système antique, au même titre que le rouge et le noir ». Quelques lignes plus loin, il ajoute de façon intéressante : « C'est en faisant du papier le principal support des textes et des images que l'imprimerie a introduit une équivalence entre l'incolore et le blanc, ce dernier se voyant alors considéré comme degré zéro de la couleur, ou comme son absence. », Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 47 et 48. Au sujet de la couleur blanche nous renvoyons à ce que nous écrivons dans le chapitre 1.3 « Le problème du référent : de Moguer à *Platero y yo* » p. 49.

sol »[111], cette rue blanche de chaux où un enfant handicapé attend la mort[112], ces rues que le marchand de tissu emprunte comme l'écrit le poète « *Por las blancas calles tranquilas y limpias pasa el liencero de La Mancha con sur fardo gris al hombro* […] »[113] ; une blancheur des rues qui s'étend au village tout entier qui est la mie d'un pain de blé, comme le déclare le locuteur dans XXXVIII[114], une blancheur empreinte de sacré, voire de divin grâce au contexte, lorsqu'il est question dans le chapitre LVI, « Corpus » de « *el blanco pueblo* »[115], dimension que l'on retrouve au chapitre CXXIX, quand le poète dit à Platero en parlant de la tour de l'église de Moguer : « *¡Cómo me gustaría que subieras! Desde el balcón del reloj se ven ya las azoteas del pueblo, blancas, con sus monteras de cristales de colores y sus macetas floridas pintadas de añil.* »[116].

De façon plus ou moins traditionnelle, la couleur blanche va aussi bien du côté de la naissance, de la régénérescence fictive comme du manque, de l'absence, de la tristesse et de la mort, même si ces derniers

[111] Juan Ramón JIMÉNEZ, VII, « El loco », *Platero y yo*, *op. cit*., p. 113.

[112] « *Siempre volvíamos por la calle de San José, estaba el niño tonto a la puerta de su casa, sentado en su sillita, mirando el pasar de los otros* […] *Un día, cuando pasó por la calle blanca aquel mal viento negro, no vi ya al niño en su puerta*. », *ibid*., XVII, « El niño tonto », p. 129.

[113] *Ibid*., CV, « Piñones », p. 257.

[114] « *Te he dicho, Platero, que el alma de Moguer es el vino, ¿verdad? No; el alma de Moguer es el pan. Moguer es igual que un pan de trigo, blanco por dentro, como el migajón, y dorado en torno —¡oh sol moreno!— como blanda corteza*. », *ibid*., XXXVIII, « El pan », p. 163. Il peut être fructueux de mettre en rapport ce chapitre avec le chapitre CXXIV intitulé « El vino », p. 280. Il est remarquable tout d'abord de noter que ces deux chapitres ne figuraient pas dans l'édition de 1914 comme le souligne, en note, Jorge Urrutia dans son édition du texte ; observons ensuite la place à laquelle le poète les a mis. Les deux chapitres fonctionnent en miroir même si le reflet est faussé dans la mesure où dans le chapitre XXXVIII on lit ces premiers mots « *Te he dicho, Platero, que el alma de Moguer es el vino, ¿verdad?*[…] » et où il écrit dans le chapitre CXXIV : « *Platero, te he dicho que el alma de Moguer es el pan. No Moguer es como una caña de cristal grueso y claro, que espera todo el año, bajo el redondo cielo azul, su vino de oro*. » Citation à laquelle il faudrait ajouter ce que précise le poète quelques lignes plus loin : « *Es como si el sol se donara en líquida hermosura y por cuatro cuartos, por el gusto de encerrarse en el recinto transparente del pueblo blanco, y de alegrar su sangre buena.* ». Le premier « dire », ch. XXXVIII, ne peut se situer que hors texte et la chronologie est donc faussée pour le lecteur induisant peut-être l'idée que Moguer est aussi bien pain que vin, l'auteur lui-même insistant sur son hésitation au moment de le qualifier. Ainsi acquérait-il une valeur sacrée, délicatement introduite par le locuteur et par ce jeu de miroir dont il vient d'être question. Il faut noter, par ailleurs, le lexique employé dans la dernière citation faite ci-dessus comme par exemple le verbe *donar*, et le membre de phrase « *su sangre buena* ». Entre ces deux chapitres, l'âme de Moguer se construit proche de l'image du sacré qui est celle du poète, où la transcendance est avant tout à chercher dans l'immanence.

[115] *Ibid*., p. 190.

[116] *Ibid*., p. 287.

l'emportent probablement. C'est le cas pour ce lait d'ânesse vendu à prix d'or aux « catarrheux »[117] par un aveugle au chapitre CXIX qui est intitulé « *Leche de burra* ». Dans ce texte, le poète s'adresse directement au lecteur et dénonce les croyances, porteuses de souffrances, d'un village qui peut apparaître comme attardé[118]. Le poète évoque ces femmes qui courent pour se procurer le précieux liquide :

> *Corren presurosas las lecheras arriba y abajo, con su cántaro de lata en el vientre, pregonando su blanco tesoro en el frío. Esta leche que saca el ciego a su burra es para los catarrosos.*
>
> *Sin duda, el ciego, como es ciego, no ve la ruina, mayor, si es posible, cada día, cada hora, de su burra*[119].

Il y a là une critique du poète qui, presque ironiquement, emploie volontairement des termes tels que « *advenimiento* » qui renvoie aux quatre dimanches qui précèdent la nativité, « *Onán* »[120] pour évoquer le rejet de la semence par l'ânesse pour éviter les douleurs des grossesses supplémentaires qui lui sont imposées, deux termes fortement liés à la religion chrétienne et qui s'inscrivent en décalage par rapport à la situation évoquée.

La couleur blanche n'est pas seulement associée à une guérison hypothétique, elle est liée aussi à la mort. Dans le chapitre XCVII, alors qu'ils se promènent dans le vieux cimetière, le poète parle à son âne de « *Alfredito Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño, una tarde de primavera con mi hermano, con Pepe Sáenz y con Antonio Rivero…* »[121]. La couleur blanche est associée à l'absence et à la mort d'Alfredito Ramos, à la couleur blanche de son cercueil et donc à la faucheuse qui est ve-

[117] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero et moi*, Claude Couffon, (trad.) *op.cit.*, p. 283.

[118] « *Necesito salir de aquí cuanto antes. Se casa quien no debiera casarse nunca* […] *y todo esto en un pueblo pequeño y en plena decadencia, sin una sola persona —ni una— que se interese por cosas de arte. Crea usted en mi heroísmo. Así, hace un siglo que no salgo de mi casa para nada. No olvide usted mi encargo, Gregorio.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, p. 241.

[119] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 273.

[120] « Alors Juda dit à Onân : " Va vers la femme de ton frère, remplis avec elle ton devoir de beau-frère, et assure une postérité à ton frère." Cependant, Onân savait que la postérité ne serait pas sienne et, chaque fois qu'il s'unissait à la femme de son frère, il laissait perdre à terre pour ne pas donner une postérité à son frère. », *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, *op. cit.*, p. 72. Gn. 38.8.10.

[121] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 245.

nue prendre sa vie au printemps, en pleine saison où tout renaît ; à un terrible sentiment d'injustice qui fait grandir les enfants plus vite qu'ils ne devraient puisque le poète déclare que c'est lui, le poète-enfant, qui le porta en terre avec son frère.

C'est cette même couleur blanche, en prise avec le règne animal, qui caractérise l'un des chapitres les plus tragiques de l'œuvre, « La yegua blanca ». Dans ce chapitre, le poète raconte à son âne l'ingratitude d'un homme et la violence collective qui saisit un village. Tout d'abord, la violence d'un homme qui, las de nourrir la jument qui pendant des d'années l'avait servi, la chasse et, comme elle revient, la chasse de nouveau à coups de faux, la blessant ainsi mortellement. La violence collective d'un village, ensuite, qui, pour achever la jument blanche, la lapide, rendant sa mort plus terrible encore car les gens n'ont de cesse de la poursuivre de leurs cris, lui lançant, eux aussi, des pierres. Le poète relate la scène à son âne de cette manière : « *No se iba. Entonces le pinchó con hoz. Acudió la gente y, entre maldiciones y bromas la yegua salió, calle arriba, cojeando, tropezándose. Los chiquillos la seguían con piedras y gritos… Al fin, cayó al suelo y allí la remataron.* »[122]. Si le blanc est la couleur de la chienne Diane[123] qui déborde de vie, c'est aussi la couleur du chien *Lord*, on l'a vu.

La couleur blanche n'est pas uniquement liée au règne animal et n'entretient pas une relation exclusive avec la mort. Ainsi est-elle également associée au règne végétal et donc à l'eau, à la terre et à l'air. La brise marine rit parmi les fleurs blanches du pré de la colline dans le chapitre XXXIV[124] et les nuages blancs sont très présents dans l'œuvre[125]. Ils permettent souvent de rendre plus intenses, lorsqu'il y en a, les autres couleurs de la scène. Ainsi, par exemple, le nuage blanc qui apparaît dans « El pino de la corona »[126] intensifie le bleu du ciel ainsi que la plénitude de la cime verte du pin de la couronne et la blancheur de neige d'un oranger en fleur se fait nuage de fragrance dans « Los gallos » en asso-

[122] *Ibid.*, p. 260.

[123] *Ibid.*, LXXIX, « Alegría », p. 223.

[124] « *El claro viento del mar sube por la cuesta roja, llega al prado del cabezo, ríe entre las tiernas florecillas blancas* », *ibid.*, XXXIV, « La novia », p. 156.

[125] Nuages blancs plus ou moins gros. Dans « Ella y nosotros » (LXII, p. 199), les « *nubarrones blancos* » du début entrent en écho avec les « *nubecillas de vapor celeste* » du train qui file. Dans « Navidad » (CXVI, p. 269) « *el humo, apretado, blanco como el armiño* » s'élève des branchages qui brûlent tel de l'encens. Cette pureté est conférée à la fumée en particulier par le mot « *el armiño* ». Dans « Escalofrío » (V, p. 109), les nuages blancs semblent s'additionner : « *Sobre el vallado, un almendro inmenso, níveo de flor y de luna, revuelta la copa con una nube blanca, cobija el camino* […] ».

[126] *Ibid.*, XL, p. 166.

ciant à la couleur une senteur[127]. On rencontre un phénomène similaire dans « La fuente vieja » où la blancheur de la vieille fontaine accueille toutes les couleurs de l'univers et toutes les images du monde, comme en témoignent les premières lignes du chapitre et l'anaphore du verbe *ser* au participe présent qui dit bien l'essentialité qui constitue l'un des axes importants du chapitre. Le texte s'ouvre par cette phrase : « *Blanca siempre sobre el pinar siempre verde; rosa o azul, siendo blanca, en la aurora; de oro o malva en la tarde, siendo blanca; verde o celeste, siendo blanca, en la noche* […] ». Ici l'écoulement de l'eau se cristallise dans les répétitions, les jeux d'inversion et de couleur qui nous renvoient au miroitement de l'eau, créateur d'images essentielles. Ces échos créateurs de rythme se retrouvent à un niveau macrostructural[128], entre le chapitre auquel il vient d'être fait allusion et « El niño y el agua ». Dans ce chapitre XLII, c'est au creux de la paume de la main de l'enfant que naissent les images qu'il contemple, absorbé [129]. Ainsi, pour l'écrivain, le blanc c'est avant tout la couleur qui intensifie les autres par sa présence car elles peuvent toutes venir s'y refléter avec leurs nuances infinies. C'est aussi, il ne faudrait pas l'oublier, la couleur du papier sur laquelle viennent s'imprimer ces couleurs écrites. On se souvient des premières lignes de « El sello ». Dans ce chapitre, une autre paume de main, la même peut-être… qui sait, dans laquelle se love telle une montre qui suspendrait le temps en imprimant les mots, un tampon, tel un oiseau blotti dans un nid d'argent et qui leur permettrait de prendre un nouvel envol. Ainsi s'ouvrent les premières lignes du chapitre où le poète évoque ce tampon, cette minuscule imprimerie :

> *Aquél tenía la forma de un reloj, Platero. Se abría la cajita de plata y aparecía, apretado contra el paño de tinta morada, como un pájaro en su nido. ¡Qué ilusión cuando, después de oprimirlo un momento contra la palma blanca, fina y malva de mi mano aparecía en ella la estampilla* […][130].

[127] « *un naranjo sano que en el sol puro de fuera aromaba el aire con su carga blanca de azahar…¡Qué bien —perfumaba mi alma— ser naranjo en flor, ser viento puro, ser sol alto!* », *ibid.*, p. 194. Il y aurait dans cette œuvre un travail à mener sur les associations qui sont faites par l'auteur entre les couleurs et les fragrances.

[128] *Cf.* Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

[129] « *Y el niño se recoge entonces, se aprieta, se sume en sí, para que ni ese latido de la sangre que cambia, con un cristal movido solo, la imagen tan sensible de un calidoscopio, le robe al agua la sorprendida forma primera. // Platero, no sé si entenderás o no lo que te digo: pero ese niño tiene en su mano mi alma.* », *Juan Ramón JIMÉNEZ, Platero y yo, op. cit., p. 170.*.

[130] *Ibid.*, p. 196.

Enfin, la blancheur associée au papillon révèle souvent l'essence. Elle notifie la transcendance, même s'il arrive, parfois, que les papillons soient d'une autre couleur comme dans « El canario se muere »[131]. Ils sont souvent blancs et surgissent au détour d'une tombe dans « El cementerio viejo »[132] ; dans « El canario se muere »[133] la jeune fille qui procèdera aux obsèques du canari se nomme Blanca et dans sa main « *cándida* » se trouve l'oiseau mort qu'elle portera en terre « *parecerá el pétalo mustio de un lirio amarillento* » enfin, comme l'écrit le poète, « *A la primavera, Platero, hemos de ver al pájaro salir del corazón de una rosa blanca.* ». L'oiseau, comparé à un pétale fané est déjà comme la promesse d'une métamorphose à venir. La couleur blanche est, ici, la couleur de la résurrection de la beauté et de l'amour qui surgit du cœur d'une rose à laquelle le corps métamorphosé de l'oiseau aura donné naissance ; tout comme le papillon blanc qui apparaît suite aux multiples interrogations du poète sur l'existence de la persistance de l'essence après la mort comme une hypothétique réponse qui le réconforte. Ainsi écrit-il :

> *—¡Platero amigo! —le dije yo a la tierra—; si, como pienso, estás ahora en un prado del cielo y llevas sobre tu lomo peludo a los ángeles adolescentes, ¿me habrás, quizá, olvidado? Platero, dime: ¿te acuerdas aún de mí?*
>
> *Y, cual contestando mi pregunta, una leve mariposa blanca, que antes no había visto, revolaba insistentemente, igual que un alma, de lirio en lirio*[134]*…*

Comme le blanc, le noir fonctionne de façon ambivalente. Si la couleur est associée à la mort lorsque le poète évoque « *aquel mal viento negro* » qui emporte la vie de ce « petit innocent »[135] au chapitre XVII[136], donnant une certaine matérialité au mal dont est victime l'enfant, ou bien à un enterrement de troisième catégorie réduit à quelques personnes, vêtues de noir qui accompagnent le défunt jusqu'à sa dernière demeure dans « La azotea »[137], ou encore à l'ombre qui envahit le vil-

[131] « *Platero, ¿habrá un paraíso de los pájaros? ¿Habrá un vergel verde sobre el cielo azul, todo en flor de rosales áureos, con almas de pájaros blancos, rosas, celestes, amarillos?* », *ibid.*, p. 229.

[132] « *Platero, mira esas dos mariposas blancas…* », *ibid.*, p. 245.

[133] *Ibid.*, LXXXIII, p. 229.

[134] *Ibid.*, p. 295.

[135] Nous reprenons ici la traduction de Claude Couffon, *op. cit.*, p. 81.

[136] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 129.

[137] *Ibid.*, p. 137.

lage lors de l'éclipse[138], le noir sert souvent, non pas à refléter les autres couleurs comme le blanc, mais à les mettre en valeur. Dans le chapitre C, la pointe de noir qui caractérise le vert des lointains dit l'intensité du vert de l'horizon et le souvenir du poète[139].

Même si, lors de sa lecture, le lecteur n'en a pas obligatoirement conscience, le noir est surtout la couleur liée au regard[140]. Le noir, c'est l'œil. Celui qui brille, concentre la lumière, la couleur, les réfléchit, celui qui est empli de malice, de profondeur, de la douleur de l'absence ou de l'angoisse de l'existence. L'œil, dans *Platero y yo*, c'est l'univers et la conscience que l'on peut en avoir, le centre de la contemplation. La peau couverte de suie de la jeune fille du charbonnier, ses lèvres rouge sang, ne font que mettre en valeur la noirceur de ses yeux[141], quelques pages plus loin, le blanc des dents de la phtisique renforce aussi par contraste la noirceur des siens[142].

Lorsqu'il mentionne la couleur des yeux des personnages, il n'est pas fait uniquement référence à leur couleur. Les yeux disent la profondeur et l'identité de leur propriétaire. Ainsi, quand le poète évoque les yeux noirs de la petite phtisique, lorsqu'il se promène avec Platero dans le vieux cimetière, il écrit « *La pobre Carmen, la tísica, tan bonita, Platero… Mira esa rosa con sol… Aquí está la niña, aquel nardo que no pudo con sus ojos*

[138] *Ibid.*, IV, « El eclipse », p. 107.

[139] « *en el anochecer de agua que se venía encima, se me entró, para siempre, en el alma, un paisaje lejano de un rico verdor negro* […] », *ibid.*, « La plaza vieja de toros », p. 250.

[140] Comme les autres couleurs, le noir peut caractériser les éléments, en particulier l'air, les nuages (« *Una gran nube negra, como una gigantesca gallina que hubiese puesto un huevo de oro, puso la luna sobre una colina* », *ibid.*, LXXVIII, « La luna », p. 222), le règne végétal (« *Mira cómo se limpian las acacias, negras ya y un poco doradas todavía* », *ibid.*, CXVIII, « El invierno », p. 271) comme le règne animal (« *Un pájaro nunca visto, amarillo con lunares negros, se eterniza, mudo, en una rama* », *ibid.*, LXV, « El verano », p. 203 ; « *se veían ya los pájaros, negros* », *ibid.*, XC, « El racimo olvidado », p. 237), l'élégance de celui qui la porte (« ¡Breve cabeza rubia, velada de negro!... », LXII, « Ella y nosotros », *ibid.*, p. 199 ; « *ceñida su figulina ligera y rizada en el fino pañuelo negro de espuma…* », *ibid.*, XCIII, « La escama », p. 240 ; « *Sí, es León, vestido ya y perfumado para la música del anochecer, con su saquete a cuadros, sus botas de hilo blanco y charol negro, su descolgado pañuelo de seda verde y, bajo el brazo, los relucientes platillos* », *ibid.*, CXXVII, « León », p. 284), mais nous avons choisi pour évoquer cette couleur de la lire sous l'angle du regard, de l'œil, car le noir semble avant tout associé à la vision.

[141] « *La chiquilla del carbonero, bonita y sucia cual una moneda bruñidos los negros ojos y reventando sangre los labios prietos entre la tizne, está a la puerta de la choza, sentada en una teja, durmiendo al hermanito.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, XLIV, « La arrulladora », *op. cit.*, p. 172.

[142] « ¡qué risa la de su aguda cara de muerta, toda ojos negros y dientes blancos! », *ibid.*, XLVI, « La tísica ». Ici, toute l'attention du spectateur se focalise de manière métonymique sur le noir des yeux et le blanc des dents de la jeune fille.

negros… »[143], soulignant l'intensité du noir de ses yeux comme la manifestation d'une fièvre, d'un feu qui l'aurait consumée de l'intérieur. Le noir dit la violence de la maladie qui finit par emporter cette jeune fille, il peut dire la force d'un regard, caractériser aussi la couleur d'une voix qui se veut dure comme dans « Los gitanos » lorsque le poète, de façon théâtrale, intime à Platero l'ordre de rentrer dans son étable. Le poète précise : « *Pero, por amedrentarlo en broma, le digo, ahuecando y poniendo negra la voz : —¡Adentro, Platero, adentro! ¡Voy a cerrar la cancela, que te van a llevar!* »[144].

Le regard noir et profond de l'enfant qui observe les reflets changeants de l'eau vive de la fontaine qui coule dans la paume de sa main dit toute l'intensité de sa contemplation et la concentration qu'il met à y entrevoir l'invisible palais de cristal. Ainsi, le poète écrit-il à son propos : « *Echado en el suelo, tiene la mano bajo el chorro vivo, y el agua le pone en la palma un tembloroso palacio de frescura y de gracia que sus ojos negros contemplan arrobados* »[145].

Ces regards noirs, intenses, sont annoncés, dès le début du livre, lorsque le poète évoque celui de Platero au premier chapitre et qu'il précise que ces yeux sont durs et profonds, qu'en eux se reflète le monde, les comparant, pour en évoquer entre autres la couleur, à deux scarabées dont on connaît la symbolique et l'irisation de la carapace. De fait, des yeux dans lesquels se reflètent la beauté et les couleurs du monde comme dans « Paisaje grana »[146] où ils prennent la couleur du couchant ou comme dans « Ángelus » lorsque ces yeux reflètent les roses de toutes les couleurs qui semblent tomber du ciel[147]. Des yeux symboliquement démesurés et noirs dans « Platero de cartón » lorsque le poète décrit à son âne défunt cet autre de carton, il lui dit : « *¿Lo ves desde ahí? Mira: es mitad gris y mitad blanco; tiene la boca negra y colorada, los ojos enormemente grandes y enormemente negros* […] »[148].

Si les yeux noirs de Platero annoncent les regards qui suivent et reflètent l'univers, l'âne partage avec son maître cette couleur liée au regard et à la vision, puisque le poète est habillé de noir, coiffé d'un chapeau noir et qu'il porte une barbe nazaréenne. C'est ainsi qu'il se

[143] *Ibid.*, XCVII, « El cementerio viejo », p. 245.

[144] *Ibid.*, CX, « Los gitanos », p. 262.

[145] *Ibid.*, XLII, « El niño y el agua », p. 170.

[146] « *Yo me quedo extasiado en el crepúsculo. Platero, granas de ocaso sus ojos negros, se va, manso, a un charquero de aguas de carmín, de rosa, de violeta* […] », *ibid.*, XIX, p. 133.

[147] *Cf.* la citation qui correspond à la note 101.

[148] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 303.

décrit au chapitre VII : « *Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero.* »[149].

L'évocation des couleurs nous ramène au personnage de l'âne, il semble les posséder toutes même s'il se caractérise, avant tout, par le blanc, le noir et le gris. Le gris qui, dans l'œuvre, n'est nullement considéré comme une altération du noir ou du blanc mais bien comme une couleur à part entière. Une couleur qui dit à la fois la sensualité et l'amour, la finesse et la délicatesse, la douceur et la force. La douceur du petit âne comme le souligne le poète dans le premier chapitre par cette phrase bien connue : « *Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón* […] » mais aussi la résistance car à la fin du même chapitre sa couleur n'évoque plus uniquement la douceur mais aussi la force puisqu'elle est associé à l'acier « *—Tien'asero… Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo* »[150]. Couleur au chapitre IX, dans « Las brevas »[151], qui est aussi celle des figuiers aux troncs centenaires, aux formes puissantes et sensuelles, capables d'héberger la nuit dans les entrelacs de leur tronc où elle vient se réfugier. Ce sentiment de douceur et de force protectrice, associé au gris, se retrouve au chapitre LXIII lorsque le poète écrit : « *La mañana de Santiago está nublada de blanco y gris, como guardada en algodón* »[152], confirmant ce qu'il déclare dans l'un de ses aphorismes : « *Prefiero siempre el tiempo gris, y cuanto más cerrado, mejor. En el tiempo azul se trasparenta demasiado el infinito y, por el infinito entre oro iluso, vemos demasiado todo lo que no podemos cojer* »[153].

La couleur grise est souvent associée à la finesse et à la délicatesse, comme au chapitre XXXIV intitulé « La novia » où la fiancée de Platero est qualifiée de « *fina y gris sobre el cielo azul* […] »[154]. Une finesse et une délicatesse qui basculent rapidement vers une sensualité parfois

[149] *Ibid.*, « El loco », p. 113. Cette couleur, outre qu'elle confère au poète l'élégance de l'élégie, le relie directement au regard.

[150] *Ibid.*, I, « Platero », p. 101-102.

[151] « *Aún, bajo las grandes higueras centenarias, cuyos troncos grises enlazaban en la sombra fría, como bajo una falda, sus muslos opulentos, dormitaba la noche* […] », *ibid.*, p. 117.

[152] *Ibid.*, « Gorriones », p. 200. C'est également la couleur du ciel le jour de Noël dans « Navidad », CXVI, *ibid.*, p. 269. On retrouve cet aspect protecteur dans d'autres chapitres comme dans « Golondrinas », XIII, dans lequel le gris est la couleur du nid « sacré » de l'hirondelle : « *Ahí la tienes ya, Platero, negrita y vivaracha en su nido gris del cuadro de la Virgen de Montemayor, nido respetado siempre* », *ibid.*, p. 123.

[153] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *op. cit.*, aph. 3803, p. 669.

[154] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 156.

forte. Par exemple, celle que dégage le regard gris d'Antonia comme le souligne le poète : « *Al hablarle yo, Antoñilla se encendió toda, quemando su arrebol las pecas que picaban de ingenuidad el contorno de su mirada gris* »[155] ou encore le maillot gris de Lucie, l'équilibriste, qui met en valeur les jambes fines comme l'atteste cette phrase du chapitre CIV intitulé « Camino » : « […] *Lucía, la muchacha titiritera del circo, cuando derramada la cabellera de fuego en la alfombra, levanta, unidas, sus finas piernas bellas, que alarga la malla gris* »[156]. Une sensualité renforcée, qui plus est, par la position de la jeune fille les jambes en l'air et par ses longs cheveux roux détachés, véritable brasier dans lequel se consume le désir du poète[157]. Le gris, c'est aussi la couleur de la charge que porte sur son dos le marchand de tissu dans le chapitre CV[158], ce qui nous ramène indirectement à Platero. Les occurrences de la couleur grise sont d'autant plus signifiantes qu'elles sont peu nombreuses dans le poème comme pour mieux associer cette couleur à celle de Platero qui, lui, les possède et les reflète toutes car, instinctivement, il en connaît la beauté et l'esprit[159], pour reprendre ce mot utilisé par Juan Ramón lorsqu'il parle des couleurs. Même si ses couleurs sont le blanc, le noir et le gris, lorsqu'il meurt n'est-il pas intimement lié à un papillon qui possède, est-ce là un hasard, les trois couleurs ? Ainsi le poète clôt-il le chapitre intitulé « La muerte » par cette ultime phrase : « *Por la cuadra en silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores...* »[160]. L'âne semble synthétiser toutes les couleurs : la légèreté et le tragique fusionnent en lui de façon on ne peut plus intime, donnant une image étonnante de la vie humaine.

Les couleurs sont, dans cette œuvre, un des éléments constitutifs du processus de l'écriture de Juan Ramón. Elles président au sens, même lorsqu'elles sont pratiquement absentes, comme dans « Don José, el cura » où le noir n'apparaît qu'indirectement par l'évocation de la soutane. Leur absence dit la sécheresse de l'homme, son hostilité vis-à-vis de la création puisqu'il passe son temps à lancer des pierres aux enfants, aux oiseaux, aux lavandières et aux fleurs.

[155] *Ibid.*, LXXXIX, « Antonia » p. 235.

[156] *Ibid.*, p. 256.

[157] Il serait intéressant de lire l'œuvre sous l'angle de l'extrême sensualité qui s'en dégage de manière particulièrement délicate mais, ô combien, puissante.

[158] « *pasa el liencero de La Mancha con su fardo gris al hombro* […] », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 257.

[159] *Cf.* note 74 chapitre 3.

[160] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 292.

Bien souvent, elles structurent l'organisation des chapitres, car, comme chez les impressionnistes elles introduisent un rythme, un mouvement propre à chaque texte. Plus que le trait, c'est la couleur qui fait vivre la forme. Elles expriment l'essence, l'esprit dirait Juan Ramón, des choses auxquelles elles sont associées et vont parfois jusqu'à en évoquer la matière et la texture. « La couleur écrite » laisse à l'imagination du lecteur toute latitude comme dans le cas de ce papillon aux trois couleurs qui apparaît, dans une raie de lumière, à la mort de l'âne, sans que l'auteur ne nous précise de quelles couleurs il s'agit. À l'inverse, ce qui, somme toute, revient au même, le poète s'emploie par l'écriture à en créer de nouvelles, à en suggérer les nuances, en s'adonnant, parfois, au jeu des mots-valises. Ainsi invente-t-il *orinegros*[161] sur le modèle de *verdinegra*[162], *verdinegro*[163], ou une expression comme *la verde blancura*[164]. Grâce aux couleurs les sentiments se colorent, la lumière naît, tout comme une certaine temporalité comme pour mieux arracher à l'éphémère une sensation marquante, un bonheur passé qui se reflète dans un regard. Un peu comme lorsque Philippe Jaccottet ouvre son *Cahier de verdure* en écrivant :

> Je pense quelquefois que si j'écris encore, c'est, ou ce devrait être avant tout pour rassembler les fragments, plus ou moins lumineux et probants, d'une joie dont on serait tenté de croire qu'elle a explosé un jour, il y a longtemps, comme une étoile intérieure, et répandu sa poussière en nous. Qu'un peu de cette poussière s'allume dans un regard, c'est sans doute ce qui nous trouble, nous enchante ou nous égare le plus ; mais c'est, tout bien réfléchi, moins étrange que de surprendre son éclat, ou le reflet de cet éclat fragmenté, dans la nature. Du moins ces reflets auront-ils

[161] « *Las avispas orinegras vuelan en torno a la parra cargada de sanos racimos moscateles* […] », *ibid.*, LXVIII, « Domingo », p. 207.

[162] « ¡El pozo!... Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! », *ibid.*, LII, « El pozo », p. 185.

[163] « *Platero, que sin duda comprende me mira fijamente con sus ojazos lucientes, de una blanda dureza, en los que el sol brilla, pequeñito y chispeante en un breve y convexo firmamento verdinegro* », *ibid.*, LV, « Asnografía », p. 189. Le regard de Platero, déjà évoqué, comme embrassant tout l'univers se retrouve dans cette phrase. Il reçoit la lumière et la lumière se reflète dans ses yeux.

[164] « *Fui, tembloroso, a beber al comedor, y en la verde blancura de un relámpago, vi el eucalipto de las Velarde —el árbol del cuco, como le decíamos, que cayó aquella noche—, doblado todo sobre el tejado del alpende…* », *ibid.*, XVIII, « La fantasma », p. 131.

été pour moi l'origine de bien des rêveries, pas toujours absolument infertiles[165].

[165] Philippe JACCOTTET (1925), *Cahier de verdure (1990)* suivi de *Après beaucoup d'années (1994)*, Paris, Poésie / Gallimard, 2003, p. 11. Cette idée se retrouve dans *La Promenade sous les arbres* lorsqu'il cite ces phrases de Novalis : « Le Paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi nous ne le reconnaissons plus. Il faut réunir ses traits épars », Philippe JACCOTTET, *La Promenade sous les arbres (2009)*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2009, p. 22. Il est intéressant de remarquer que le paradis se trouve ici-bas. Tout comme chez Juan Ramón, la transcendance est à chercher dans l'immanence.

Chapitre iv
Les procédés créatifs de la théâtralité poétique

4. Les procédés créatifs de la théâtralité poétique

Le poème en prose, on peut le vérifier à la lecture de *Platero y yo*, joue avec tous les arts qu'il s'agisse de la peinture, de la musique, de l'image fixe ou bien animée (nous pensons ici plus particulièrement au cinéma du début du siècle), mais la raison pour laquelle nous nous intéressons plus particulièrement au théâtre s'explique par le fait qu'il participe pleinement, selon nous, à l'essence du poème en prose et qu'il nous permet de définir ce dernier en tant que genre. Nous en avons eu l'intuition à la lecture de *Platero* et plutôt que d'écarter cette idée, nous en avons fait une hypothèse de travail. Nous proposons dans les pages qui suivent certains jalons qui permettent de la soutenir. Comme pour l'ensemble des autres arts, il s'agit d'un apport plus ou moins ponctuel, visible, mais lorsqu'il est à l'œuvre, ses effets sont structurants. Le poème en prose, tout au moins dans *Platero*, peut difficilement se passer de la théâtralité[1] au risque de basculer dans la prose poétique. L'écriture théâtrale contribue à ancrer le poème en prose dans des limites car elle en définit les contours. Sa présence empêche que la structure du poème en prose ne se déploie à l'infini, elle contribue à en assurer la brièveté. Dans *Platero y yo*, le poème en prose prend de l'écriture théâtrale les contraintes spatio-temporelles. De fait, deux arts contribuent à le structurer, la peinture en ce qu'elle en dessine parfois le cadre, et le théâtre, qui est un art de la limite. Alors que la prose tire le poème en prose du côté de l'informe, c'est-à-dire du non formé, le théâtre et

[1] Le mot théâtralité apparaît tardivement, Alain Rey atteste son apparition en 1842, Alain REY, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, 3 t., Paris, Le Robert, 1998, p. 3814. On trouve la définition suivante dans le *Petit Robert* « THÉÂTRALITÉ [teatralite]. *v. tr.* et *intr.* (mil. XX^{e} ; de théâtre). Didact. *(Théâtre).* Donner le caractère de théâtralité* à. *Théâtraliser un roman pour la scène.* « *À trop vouloir 'théâtraliser', la danse ne fait plus le poids* » (*Le Monde*, 18-11-1966). —Dér. THÉÂTRALISATION [teatralizasj5], *n. f.* », *Petit Robert dictionnaire de la langue française*, Paris, 1988, A. Rey et J. Rey-Debove. Il est nécessaire de définir ce que nous entendons par théâtralité car, associé au terme poéticité, il peut paraître surprenant pour ne pas dire contestable. Il est bien entendu

la peinture luttent contre la mort du poème en contribuant à lui restituer ses limites et sa brièveté. Nous avons donc choisi, sans omettre la dimension musicale de notre texte, de faire porter notre attention sur un genre qui peut apparaître ici comme inattendu mais dont l'étude se justifie pleinement à nos yeux.

4.1. « Mira, Platero » : l'apostrophe

« *Mira, Platero* », « *verdad, Platero* »[2], « *Vamos, Platero…* »[3] : l'apostrophe met en scène le cheminement des protagonistes. Elle crée l'espace dans lequel ils évoluent, aussi bien mentalement que physiquement. Elle notifie la compagnie, dit la proximité de celui qui voyage avec le poète, avec le « moi ». Ainsi se crée un discours hybride où la première personne rapproche discours poétique et discours théâtral[4]. Bien évidemment, *Platero y yo* n'est pas une pièce de théâtre mais nous trouvons, dans le discours poétique de Juan Ramón, des éléments certains de théâtralité que nous nous apprêtons à explorer : l'apostrophe, le discours direct, la mise en espace de la diction poétique, l'auto représentation, les procédés d'hybridation, les marques de l'action liées à la contemplation, les dessins de la posture et du geste, certaines formes de

---

hors de question pour nous de dire, voire même de sous-entendre, que *Platero y yo* est une œuvre théâtrale, l'œuvre est une œuvre poétique mais elle s'emploie à estomper les frontières entre les genres ; de façon très singulière, elle combine le poétique, la narrativité, et la théâtralité et nous pensons qu'il peut être fructueux de l'envisager sous tous ces angles, le dernier étant peut-être le plus original ce qui explique que nous l'ayons mis en avant. Disons d'emblée qu'il y a dans cette œuvre une réciprocité entre ce que nous avons choisi d'appeler théâtralité et poéticité. Plus qu'une théâtralité au sens strict, il y a une « sensation » de théâtralité qui parcourt les chapitres, celle-ci s'affirme, comme nous le verrons, parfois de façon plus forte. Pour nous, parler de théâtralité revient, selon les cas, à parler de spectacle, de fête, de rites, de mise en scène, de volonté de la part du poète de créer parfois aussi des spectacles poétiques, de nous présenter des personnages qui se transforment en acteurs.

[2] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 199.

[3] *Ibid.*, p. 106.

[4] À ce propos, Jean-Michel Maulpoix écrit : « La poésie ne survit en vérité que de se jeter hors d'elle-même et de brûler ses successifs enclos : affaiblie chaque fois qu'elle se replie sur de prétendues propriétés, mais renforcée dès lors qu'elle se mélange. Facile à vérifier au niveau du lexique —rien ne vire plus vite au " poétisme " qu'un langage trop choisi — ce principe d'hybridation s'avère plus discutable au plan générique, puisqu'il faut sans cesse au poème s'arc-bouter dans sa propre forme pour exister. Il n'en reste pas moins que les écritures contemporaines donnent à assister à la *dispersion* de la poésie, devenue comme la part errante de la littérature. », Jean-Michel MAULPOIX (1952), *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 119.

dramatisation, comprises comme action mais aussi comme véhémence sentimentale[5]. Le corps est au sein de la vision poétique de *Platero y yo* et il crée les conditions de la mise en espace tout en développant un art poétique visuel. Par l'usage qu'il fait de la parole, le moi se met en scène et organise l'action. Parfois, il ordonne l'espace comme pourrait le faire un metteur en scène, donne le *tempo* de l'action qui se joue devant les yeux du lecteur qui peut se percevoir comme lecteur / spectateur.

Ainsi, par exemple, dans « Nostalgia »[6], l'apostrophe crée-t-elle l'espace de la compagnie et structure-t-elle le texte alors même que Platero n'est plus là. En effet, l'âne meurt dans le chapitre précédent, précisément intitulé « La muerte »[7], mais la voix poématique, habituée à l'interpeler quotidiennement en l'appelant par son nom, s'adresse à lui à cinq reprises, dans le chapitre CXXXII : « *Platero, tú nos ves, ¿verdad?* » est répété quatre fois ; la phrase, comme par incantation, fait naître la présence et le regard de l'animal, compagnon de route tout au long de l'œuvre. Le nommer revient, dans ce texte, bien que de manière différente par rapport aux autres chapitres, à forger sa présence. L'anaphore prend des allures de refrain. Cette phrase, quatre fois réitérée, est isolée du reste du texte ; elle apparaît après un retrait d'alinéa et occupe à elle seule une ligne[8], ce qui contribue, plus encore, à la dégager graphiquement, comme si elle annonçait, à la ligne suivante, le bref paragraphe qui la suit. Elle ponctue, rythme et structure le chapitre en quatre moments.

La réitération de cette phrase-refrain « *Platero, tú nos ves, ¿verdad?* » donne lieu, dès la deuxième ligne du chapitre, à une anadiplose qui reprend deux mots de l'apostrophe initiale, d'une part le verbe *ver*, à la deuxième personne du présent de l'indicatif, et, de l'autre, le mot qui

[5] Rappelons la définition de *Drama* : forme de dramatisation. Voici la définition qu'en donne Alain Rey : « DRAME, *n. m.* est la francisation (1657, d'Aubignac) du bas latin *drama* "action théâtrale", emprunté au grec *drama, -atos* "action", (souvent chargée de conséquences), spécialisé au théâtre où il désigne l'action scénique, la pièce, et plus particulièrement la tragédie. Par extension, *drama* se disait du coup de théâtre […] », Alain REY, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit*., p. 1135-1136.

[6] Juan Ramón JIMÉNEZ, CXXXIII, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 293.

[7] *Ibid*., CXXXII, p. 292.

[8] On sait le soin que Juan Ramón portait à l'édition de ses œuvres. Jorge Urrutia, dans le cas présent, reprend scrupuleusement, dans son édition, la présentation typographique qui isole cette phrase du reste du texte telle qu'elle apparaît dans l'édition originale publiée en 1934 aux éditions Signo (p. 295-296) ou encore l'édition publiée en 1933 chez Espasa-Calpe (p. 128-129). Nous ne nous référons que ponctuellement à ces deux éditions. Les références dans cet ouvrage correspondent à l'édition de Jorge Urrutia mentionnée depuis le début. Les variations dont fait état Jorge Urrutia dans son édition en se rapportant à l'édition de 1941 montrent combien ce phénomène était important pour l'auteur.

génère l'anadiplose « *Verdad* » sous une forme interrogative : « *¿Verdad que ves* […]*?* ». Cette apostrophe supplémentaire, donne naissance à une deuxième anaphore répétée trois fois. La quatrième occurrence de cette deuxième anaphore souffre, à la fin du texte, une modification notable puisque la voix lui adjoint, en son début, le nom de l'animal, « *Platero* » : « *Platero, ¿verdad que tú nos ves?* ». Cet ajout, loin de détruire l'anaphore la renforce puisqu'elle est presque calquée sur la première phrase anaphorique et que le poète réutilise la deuxième anaphore, bien qu'en en modifiant l'ordre. Si l'on prend l'anaphore initiale, « *Platero, tú nos ves, ¿verdad?* » et les deux phrases finales qui introduisent une dernière anaphore à la fin du texte : « *Platero, tú nos ves, ¿verdad?* » et « *Platero, ¿verdad que tú nos ves?* » il semble que la première anaphore et que la seconde se mêlent et se doublent d'une forme qui rappelle le chiasme « […] *tú nos ves, ¿verdad?* » / « *¿verdad que tú nos ves?* » comme pour mieux annoncer grâce à ce jeu de sonorités qui se croisent ce qui sera perçu par le « moi » comme le point de contact où l'âne et lui « se rencontrent », comme il le déclare à la fin du chapitre : « *Y yo creo oír, sí, sí, yo oigo en el poniente despejado, endulzando todo el valle de las viñas, tu tierno rebuzno lastimero…* ». Pour une meilleure visibilité de ces phénomènes, nous reproduisons[9], ci-dessous, le chapitre en question dans son intégralité :

CXXXIII

NOSTALGIA

Platero, tú nos ves, ¿verdad?

¿Verdad que ves cómo se ríe en paz, clara y fría, el agua de la noria del huerto; cuál vuelan, en la luz última, las afanosas abejas en torno del romero verde y malva, rosa y oro por el sol que aún enciende la colina?

Platero, tú nos ves, ¿verdad?

¿Verdad que ves pasar por la cuesta roja de la Fuente vieja los borriquillos de las lavanderas, cansados, cojos, tristes en la inmensa pureza que une tierra y cielo en un solo cristal de esplendor?

Platero, tú nos ves, ¿verdad?

¿Verdad que ves a los niños corriendo arrebatados entre las jaras, que tienen posadas en sus ramas sus propias flores, liviano enjambre de vagas mariposas blancas, goteadas de carmín?

[9] C'est nous qui soulignons.

Platero, tú nos ves, ¿verdad?
Platero, ¿verdad que tú nos ves? Sí tú me ves. Y yo creo oír, sí, sí, yo oigo en el poniente despejado, endulzando todo el valle de las viñas, tu tierno rebuzno lastimero…

Les apostrophes anaphoriques permettent au moi de créer une présence qui s'exprime, à la fin du texte, par une ultime anaphore, celle du « *sí* » : « […] *sí, sí, yo oigo* ». À l'issue de ces multiples questions teintées d'un doute existentiel, car c'est de cela dont il est question dans ce chapitre, le poète délivre une réponse. L'être ne disparaît pas définitivement avec la mort, il ne s'annule pas. Certes, Platero n'habite pas un ciel catholique, mais, désormais, il semble partout et son regard paraît avoir acquis une forme d'omniscience. Il n'a pas disparu à jamais comme le poète le craignait. Voici un an qu'il fut mis en terre, le printemps est revenu, notifié par le vol des abeilles, et l'âne, à l'image du canari qui renaît du cœur d'une rose blanche dans le chapitre LXXXIII, semble habiter l'univers tout entier. En cela, ces anaphores soulignent, non pas la présence d'un au-delà catholique, mais une forme de panthéisme[10] auquel nous avons déjà fait allusion.

Par ailleurs, ces multiples apostrophes, dont les verbes sont au présent de l'indicatif, forgées avec des mots du quotidien qui parfois se métamorphosent en s'associant, génèrent, dans l'espace textuel, d'imperceptibles déplacements de mots, d'invisibles mouvements qui miment, évoquent des regards, parfois des gestes, parfois des déplacements chez les personnages que les apostrophes impliquent et qu'elles rendent présents sur la scène imaginaire du lecteur qui devient spectateur.

On pourrait nous dire que l'apostrophe n'est pas propre au théâtre, qu'on la trouve dans le roman. C'est là une certitude qu'il serait ridicule de contester. Néanmoins, l'apostrophe telle qu'on pourrait la trouver dans le roman ne crée pas, selon nous, l'effet qu'elle génère au sein de *Platero y yo*. Dans le roman, elle n'est souvent, selon sa définition, qu'une

[10] Nous adoptons ici la définition du Littré : « PANTHÉISME, *s. m.* Système de ceux qui admettent pour Dieu le grand tout, l'universalité des êtres ». Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1994, p. 803. Nous avons, à plusieurs reprises, souligné ce désir d'unité qui s'exprime dans les aphorismes du poète, comme par exemple lorsqu'il écrit : « *Si el poeta, más avizor que otro hombre, confunde mujer, gacela, mármol, rosa, llama, nube, es porque es el representante de la unidad. Porque para el poeta todo es igualmente humano o divino, material o ideal* », il écrit encore : « *Estar siempre en lo otro es estar siempre en lo uno.* », Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *op.cit.*, respectivement aph. 3836 et 3839, p. 676. Pour mieux percevoir ce concept d'unité on pourra se reporter à Juan Ramón JIMÉNEZ, *Unidad (1918-1920)*, Diego Martínez Torrón (ed.), Barcelona, Seix Barral, 1999.

« Figure de rhétorique par laquelle l'orateur, s'interrompant tout à coup, adresse la parole à quelqu'un ou à quelque chose »[11]. Dans le contexte du poème en prose tel qu'il se présente dans *Platero y yo* l'apostrophe, et plus largement la parole, est mise en scène, on a commencé à le voir, par des jeux anaphoriques et sonores, par des déplacements de mots au sein de l'espace textuel. Un peu comme si les mots, par le simple fait d'être posés sur la page blanche devenue scène, créaient le présent, la présence[12]. Si l'apostrophe participe de la mise en scène, si elle se charge d'un pouvoir théâtral plus important que dans le roman, c'est aussi parce qu'elle prend place au sein d'un discours particulier et avant tout poétique : celui du poème en prose où chaque mot occupe, sur la scène du texte, une place non indifférente qui peut annoncer l'action, on l'a vu, à laquelle assiste le lecteur devenu spectateur. Cette écriture empreinte de théâtralité naît, aussi, de l'usage de verbes au présent de l'indicatif comme « *se ríe* », « *vuelan* », « *enciende* », « *tienen* », à l'infinitif dans « *que ves pasar* » ou encore au participe présent « *ves a los niños corriendo* » qui disent l'action et renforcent cette sensation de théâtralité conçue comme action grandissante portée jusqu'aux limites de la catharsis notifiée par ce « *sí* » redoublé à la fin du passage et par le braiment que le « moi » entend. Elle est atteinte grâce à ces répétitions successives génératrices de tension. Le poète achemine le texte vers une triple catharsis, celle de l'auteur et celle du protagoniste que l'écriture même lui permet de contempler, celle du lecteur qui assiste au déroulement de la scène imaginée et construite par l'auteur.

Dans ce chapitre, les effets de l'apostrophe ne sont pas uniquement ceux qui viennent d'être évoqués. L'usage qu'en fait la voix poématique contribue à construire l'espace dans lequel se déroule la scène. Elle en fixe les limites. Les quatre occurrences de la première apostrophe anaphorique, « *Platero, tú nos ves, ¿verdad?* » instaurent, dans le

[11] Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 46.

[12] Certes, la poésie consiste à nous faire vivre les choses comme présence comme le déclare Yves Bonnefoy : « je crois que les catégories propres à la pensée poétique —de ce projet qu'elle est de refonder, en tout cas de réintensifier l'être au monde— permettent d'identifier les propositions des œuvres d'architecture, dont on comprend alors qu'elles sont établies au niveau le plus intérieur de la conscience, celui où nous décidons de ce qui a être ou n'est que non-être ou —disons plutôt, plus profondément—de ce qu'on peut vivre comme présence pleine, dans notre vie, de ce que l'on peut donc tenter de refuser à l'absence. », Yves BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, *op. cit.*, p. 15-16, mais la manière dont Juan Ramón dispose les mots dans la phrase et, par delà la phrase, au sein de la page blanche, leur confère un très grand relief car, souvent, ces mots entretiennent avec ce dont ils parlent, avec le référent auxquels ils renvoient un rapport presque mimétique.

chapitre, comme les quatre points cardinaux que le regard du « moi » dessine. Une sorte de rose des vents dont la première des branches met l'accent sur la vision de la *noria* du jardin et de son eau « rieuse », la seconde sur la côte rouge qui mène à la vieille Fontaine et que les lavandières gravissent accompagnées de leur âne, la troisième sur les enfants qui courent parmi les cistes, et, la dernière, à l'ouest, au ponant, sur le coucher du soleil ; ce point d'où semble parvenir aux oreilles du poète le braiment bien connu de son âne. Ce lieu où le soleil disparaît et qui est peut-être celui évoqué au chapitre CIV intitulé « Camino »[13] où, comme le dit le poète, les feuilles accèdent, sur les indications des oiseaux dont le chant est plein d'amour au printemps, à la beauté et à la plénitude de leur mort.

Ces quatre moments du texte, marqués par la première apostrophe anaphorique qui dessine l'espace renvoie le lecteur à des lieux, à des images, ou à des sons qui ponctuent l'œuvre. Ainsi dans « Nostalgia », cette scène imaginaire devient-elle, d'une certaine manière, l'espace de l'œuvre toute entière. Un peu comme si l'auteur, et avec lui le lecteur, prenaient congé de ces espaces, de ces images, de ces sons découverts au gré des chapitres. Le texte se clôt sur l'espace de la *noria*[14], sur les lavandières et sur la vieille Fontaine[15], mais aussi sur les multiples images de papillons[16] et sur le braiment d'adieu de Platero[17] qui semble avaliser l'idée que les échanges imaginés entre l'animal et l'homme ont bien été réels.

Si l'on considère l'apostrophe dans un sens un peu plus large[18],

[13] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 256.

[14] La *noria* est évoquée au chapitre XI « El moridero », CXIX « Leche de burra », LVII « Paseo ». Les abeilles, quant à elles, sont présentes dans le chapitre L « La flor del camino », et CXXXIII « Nostalgia ».

[15] On rencontre une seule occurrence des lavandières au chapitre XXIV « Don José, el cura ». Il est fait mention de la vieille Fontaine dans trois chapitres. Dans le chapitre XLIII « Amistad », dans le CIII « La fuente vieja » et dans le chapitre qui nous occupe CXXXIII « Nostalgia ».

[16] II « Mariposas blancas », XVII « El niño tonto », XXX « El canario vuela », L « La flor del camino », LI « Lord », LV « Asnografía », LXVIII « Domingo », LXXV « Última siesta », LXXXVI « El perro atado », XCVII « El cementerio viejo », CVIII « La yegua blanca », CXXXI « Madrigal », CXXXII « La muerte », CXXXIII « Nostalgia ».

[17] XIV « La cuadra », XXIX « Idilio de abril », XXXIV « La novia », LVI « Corpus», LXVI « Fuego en los montes », CXII « Convalecencia », CXXVI « Carnaval », CXXXIII « Nostalgia ».

[18] Un peu plus large ou légèrement différente de la définition antérieure. Ainsi, si l'on prend la définition de María Moliner, d'autres perspectives s'ouvrent concernant l'apostrophe. Elle l'a définie comme suit : « *apóstrofe. (Del latín "apóstrophe", tomado en la misma forma del nombre griego, derivado de "apostropheo", yo aparto.) 1 Invocación o alocución breve*

cette dernière ne se cantonne pas à délimiter un espace à la fois textuel et référentiel. Elle permet de centrer le regard du lecteur / spectateur sur un élément qui joue, dans le texte où il apparaît, un rôle déterminant, parfois proche de l'allégorie et/ou de la parabole[19]. Ainsi, le chapitre CXXXI, intitulé énigmatiquement « Madrigal », comme dans le cas précédent, s'ouvre-t-il par une apostrophe mais qui, ici, implique le verbe *mirar*, le regard donc, associé à l'âne que le poète interpelle : « *Mírala, Platero.* »[20]. Le poète invite son âne à fixer son attention, et donc la nôtre, sur le vol d'un papillon qu'il observe depuis quelques instants. Le chapitre commence *in medias res* et, comme Platero qui, au son de la voix de son maître, est invité à chercher du regard le vol de l'insecte, le lecteur, lui, est poussé à découvrir, en poursuivant sa lecture, à quoi renvoie le pronom complément « *La* » accolé au verbe *mirar*, verbe trois fois réitéré sous la forme de l'impératif et relayé, dans la troisième phrase, par le verbe *ver* au présent de l'indicatif. Dans le passage, le personnage du poète fait office de metteur en scène en ce qu'il oriente les regards et incite qui l'écoute à chercher le papillon, c'est-à-dire, un insecte au vol imprévisible qui requiert de la part de celui qui l'observe

---

*y patética dirigida a alguien o a algo que habla, que se intercala en un discurso como vocativo: 'Ahora ves, insensato, lo que has hecho. ¡Oh cruel destino que me persigues!' (V. "*Oratoria".)* ⊙ *Específicamente, *figura retórica que consiste en esa invocación. 2 "Dicterio. Increpación". *Insulto dicho en vocativo a alguien.* María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, t. 1, Madrid, Editorial Gredos, 1981, p. 219.

[19] « Parabole. La parabole est une figure macrostructurale de second niveau, c'est-à-dire un lieu. Elle est composée de plusieurs figures élémentaires : macrostructurales comme le symbole, la personnification, l'allocution, la prosopopée, l'allégorie ; microstructurales comme la comparaison, la métaphore, la métonymie. Cela signifie que ce lieu n'est pas réalisable sans la combinaison de quelques-unes de ces figures. Il s'agit d'un récit parlé, mis explicitement dans la bouche d'un personnage. Ce personnage, soit héros d'une histoire racontée par d'autres (à la troisième personne), soit sujet de sa propre histoire (à la première personne), est présenté comme détenant une parole qui est la mesure même de l'autorité. Son discours a une visée essentiellement spirituelle, ne serait-ce que par figure à ce niveau-là : ce caractère est spécifique, et nettement topique. Le récit est une mise en scène narrative, par succession d'états, d'actions et de gestes la plupart du temps humains. À tout le moins, les modifications de situation qui font la matière fictionnelle du récit ont-elles pour objet des faits de civilisation, ou de la vie animale, ou de la vie végétale. Cette mise en scène est, globalement, une allégorie d'un état spirituel ; la présentation de cette allégorie doit, par la force d'énonciation de celui qui tient le discours, avoir un double effet : d'une part, faire prendre conscience aux auditeurs de la situation existentielle qui est réellement la leur, du point de vue de sa signification spirituelle ; d'autre part, les conduire, par l'orientation argumentative intégrée dans la suite matérielle même du récit, à un comportement de vie qui corresponde, dans le monde, à l'ordre (hiérarchie et action) spirituel dessiné dans le récit […] », Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 239-240.

[20] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 290.

une certaine attention. Cette intense concentration permet au poète de voir le papillon qu'il imagine s'être posé sur le rosier, de l'autre côté du mur peint à la chaux. Il déclare : « *Me la figuro en el rosal silvestre que hay del otro lado y casi la veo a través de la cal.* ». La capacité contemplative et la concentration du poète sont telles que le lecteur perçoit, chez lui, la faculté d'anticiper les mouvements de l'insecte et donc, d'imaginer ce qu'il fait alors même qu'il s'est, un instant, dérobé à sa vue. Par cette phrase, le lecteur / spectateur de la scène entrevoit le pouvoir du poète.

Si l'apostrophe initiale « *Mírala* » se répète, allant, la deuxième fois, jusqu'à former une phrase minimaliste pour se réduire, au troisième paragraphe, à un simple « *mira* », il est un autre mot qui rythme et se répète au long du chapitre. Ce mot donne souvent l'occasion à l'auteur de dire la métamorphose, mais dans « Madrigal », il lui permet d'élaborer une sorte de feuilleté de comparaisons qui atteste la présence de l'allégorie et/ou de ce qui peut faire songer à une parabole[21] ; il s'agit de la conjonction adverbiale « *como* » répétée quatre fois. Cette conjonction introduit, explicitement, pas moins de six comparaisons.

Le protagoniste du chapitre, le papillon, est le point de départ des comparaisons. Dès la première ligne, tout d'abord celle du papillon qui fait trois fois le tour du jardin et du petit chien de cirque qui fait trois tours de piste, insiste sur l'idée d'un espace qui se dessine, qui se construit, ainsi que sur une idée de représentation artistique. La couleur blanche du papillon, ensuite, conduit à la deuxième comparaison liée à une métaphore. Le papillon est comparé par le poète à la vague unique et légère d'un océan de lumière qui conduit l'insecte, et les regards, vers le mur peint à la chaux qu'il passe puis repasse. On retrouve ce que l'on écrivait antérieurement sur l'usage de la couleur et sur l'impressionnisme tel que Stéphanie Monneret l'évoque lorsqu'elle en parle comme « l'indéfini qui trouve apparence […] la vie […] saisie dans sa nature mobile et changeante »[22]. Dans cette scène, le papillon apparaît comme une tache plutôt que comme un animal aux contours déterminés. La lumière sur ses ailes fait qu'il est mouvement qu'aucun trait ne sait circonscrire, dépassant continuellement ce qui pourrait être pris pour ses limites. De la rencontre entre la lumière et le papillon naît aussi la fusion entre l'espace délimité du jardin et l'espace illimité de l'océan. La contemplation et l'attention extrême du poète lui permettent de suivre le vol du papillon et de distinguer l'insecte de son ombre, comme s'il poursuivait du regard deux papillons.

[21] En effet, il serait exagéré de parler ici de parabole mais l'on retrouve l'esprit de la parabole.

[22] Sophie MONNERET, *op. cit.*, p. XIV.

L'auteur écrit : « *Mírala. Ya está aquí otra vez. En realidad, son dos mariposas; una blanca, ella, otra negra, su sombra* ».

Sous l'aspect d'une phrase qui pourrait être extraite d'un conte pour enfants, le poète délivre au lecteur une pensée qu'il précise au paragraphe suivant, lorsqu'il écrit : « *Hay, Platero, bellezas culminantes que en vano pretenden otras ocultar* ». La candeur apparente est en harmonie avec celui à qui elle s'adresse : Platero. L'apostrophe initiale invite l'âne, et avec lui le lecteur, à observer attentivement ce papillon afin d'être à même, par cet exercice, de différencier les beautés réelles d'autres qui sont plus factices car elles utilisent trop d'artifices. La théâtralité du poème est au service d'une métapoésie herméneutique. Cette analyse se confirme lorsqu'on lit, dans une version retrouvée dans les papiers de Juan Ramón et que Jorge Urrutia fournit en note, la phrase suivante : « *Hay, Platero, íntimas bellezas culminantes que en vano pretenden otras más vistosas y entretenidas ocultar* »[23]. L'auteur prend donc appui sur l'apostrophe initiale qui met en scène ce papillon et par laquelle il incite Platero et le lecteur à regarder, ou plutôt, à regarder autrement. Ce faisant, il invite à percevoir les beautés discrètes, imperceptibles, que d'autres plus spectaculaires et plus élaborées tentent parfois d'éclipser. Il amorce donc une définition du travail du poète qui doit être celui qui matérialise l'impalpable voire l'invisible aux yeux de chair. C'est d'ailleurs ce qu'il déclare dans l'un de ses aphorismes lorsqu'il écrit : « *Concretar lo abstracto es poder principal del verdadero poeta* »[24].

Dans cette phrase qui pourrait parfaitement appartenir à un conte pour enfant[25], il expose de façon on ne peut plus synthétique la poétique à laquelle il croit et qu'il s'emploie à mettre en œuvre : une poésie d'où serait absent tout procédé tape-à-l'œil, qui s'acheminerait vers une certaine pureté de lignes et de formes[26].

[23] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, note 630, p. 290.

[24] Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romarelo, *op. cit.*, aph. 3072, p. 505. À ce propos renvoyons à l'œuvre poète déjà citée : Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *La realidad invisible (1917-1919, 1921, 1920, 1934)*, edición de Diego Martínez Torrón, *op. cit.*, 1999.

[25] Comme le fait remarquer Jorge Urrutia, le chapitre était absent de la première édition de 1914.

[26] Á ce propos, on lira avec profit : Juan Ramón JIMÉNEZ, « *Poesía y literatura* » y « *Poesía* », in *Política poética*, *op. cit.*, respectivamente p. 81-104, p. 485-486. On songe également au poème bien connu « Vino primero pura », in Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades (1916-1917)*, in *Obra completa*, T. 1, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (ed.), *op. cit.*, poema 1421, p. 378. On pense aussi au poème intitulé « Mariposa de luz », *Piedra y cielo (1917-1918)*, poema 1623, p. 517. Juan Ramón insiste sur l'importance que doit jouer le

Cette poétique une fois mise en scène, le poète reprend le fil des comparaisons initiées par l'apostrophe. Pour illustrer ses propos relatifs à sa poétique, il compare ces beautés remarquables aux yeux de Platero, mentionnés dès le premier chapitre, puis à l'étoile de la nuit et enfin à la rose et au papillon, ce dernier étant évoqué lui aussi dès le deuxième chapitre intitulé « Mariposas blancas »[27]. Ainsi se clôt le deuxième cycle de comparaisons.

Au dernier paragraphe, surgit une ultime apostrophe : « *Platero, ¡mira qué bien vuela!* ». L'apostrophe prononcée par le poète oriente de nouveau le regard de l'âne et, avec lui, celui du lecteur-spectateur vers la perfection du vol du lépidoptère. La forme exclamative dit l'admiration du poète et traduit, indirectement, le plaisir que, selon l'auteur, le papillon doit éprouver à voler ainsi : « *¡Qué regocijo debe ser para ella el volar así!* ». Comme le souligne l'infinitif substantivé, tout est dans la manière de voler, en elle résident la légèreté, la grâce, la beauté du dessin en trois dimensions, des volumes et des proportions que réalise le papillon par ses déplacements. Cet infinitif substantivé crée l'idée même de mouvement potentiel.

La nouvelle apostrophe ouvre un nouveau cycle de comparaisons qui entretient un lien étroit avec la phrase, déjà étudiée, dans laquelle Juan Ramón évoque sa poétique. Désormais, le poète compare la jouissance du papillon, lorsqu'il vole, à la sienne, lorsqu'il écrit. Ainsi déclare-t-il : « *Será como es para mí, poeta verdadero, el deleite del verso* ». Comparer la sensation du papillon à celle du poète, permet à celui-ci de parler de façon métaphorique de sa poétique, c'est-à-dire de la façon la plus proche possible de la « vérité » de ce qu'il ressent.

L'allusion au vol de ce papillon est probablement à rapprocher du chant du grillon évoqué à plusieurs reprises[28]. En volant ou en chantant, le papillon et le grillon, et avec eux le poète, disent à la fois le monde qui les entoure, ce qui est au plus profond d'eux-mêmes, ainsi que l'harmonie qui relie l'extériorité et l'intériorité. Pour Juan Ramón, le chant du grillon, celui du poète et le vol du papillon sont des tentatives pour dire l'essence des choses, les liens qui se tissent entre celles et ceux qui les louent. Surgit alors ce chant subtil, pour reprendre les

naturel chez le poète lorsqu'il écrit l'aphorisme suivant : « *La poesía debe ser tan natural en el poeta como la rosa en el rosal* », Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aph. 2956, p. 480.

[27] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 103.

[28] Voir note 35 chapitre 1 et note 72 chapitre 2 ainsi que les passages correspondants dans le corps du texte.

propos d'André Vovard, entre Animus et Anima[29]. Mais ce chant ne peut se construire que sur le silence, silence que le poète impose à l'âne grâce à une dernière apostrophe : « *Cállate, Platero…* ». Un silence dont le regard a besoin pour voir : « *Mírala. ¡Qué delicia verla volar así, pura y sin ripio!* », écrit le poète pour clore son chapitre. Les mots « *ripio* » et « *pura* » font que le tracé du vol du papillon et du vers du poète fusionnent dans cette dernière phrase. Les images s'enrichissent mutuellement, l'apostrophe initiale a joué son rôle déclencheur dans ce processus de comparaison. Elle implique l'âne, le « toi », qui devient le point de connexion grâce auquel s'articulent la vision et la réflexion. Comme l'écrit le poète dans « El mejor amigo », à propos de son âne : « *me das la compañía y no me quitas la soledad (esto que también te digo tanto) y al revés, me consientes la soledad y no me dejas sin compañía*. »[30]. Autour de cette vision, de cette diction, de ce silence, citons ce qu'écrit André Vovard sur cette harmonie entre Animus et Anima :

> […] Mais ce chant que peut-il être ? C'est une harmonie sans paroles, sans notes, sans bruit, comme l'oraison infuse est la prière sans mots et sans gestes. Elle se produit

[29] « Anima se croit seule et, n'étant plus intimidée, écrasée par la présence de son tyran, elle se met à chanter. Animus l'entend. Un trouble nouveau, mystérieux, délicieux, s'empare de lui. Quel est ce chant divin qui éveille en lui un écho si profond ? Animus ne le sait pas, mais, prenant sa lyre, il essaie de saisir et de fixer le chant d'Anima. Avant d'aller plus loin reconnaissons quels sont ces deux personnages si étroitement liés l'un à l'autre et cependant si différents l'un de l'autre. Animus, c'est l'esprit dont l'instrument de connaissance est la raison, c'est notre moi de surface qui, pour parvenir à une représentation positive du réel, le découpe, le morcelle, l'analyse, le mesure ; le moi qui éprouve des sensations, crée des images, se dépense en raisonnements, forme et détruit des idées. Anima, c'est l'âme, le moi profond, mystérieux, qui ne s'embarrasse pas de mots, de concepts et de raisonnements, saisit le réel plus intimement et, par la suite, plus véritablement que ne le fait l'esprit, et possède comme instrument de connaissance l'intuition. », André VOVARD, *Le mystère de la poésie (La poésie. Sa nature, ses rapports avec la Littérature, l'Art et la Mystique). Son rôle*, Paris, Fides, 1951, p. 8-9. Dans le même ouvrage, André Vovard écrit : « Répétons-le encore. La poésie n'est pas l'œuvre de la raison. Bien au contraire, quand la raison se montre trop, elle s'enfuit. Elle ne peut vivre dans l'atmosphère des théorèmes géométriques, des déductions philosophiques, des démonstrations juridiques. Mais, pour qu'elle apparaisse en notre âme, un son, un geste, un regard suffit. Le cri lugubre d'un chien qui hurle à la mort dans la lande baignée de clair de lune est plus évocateur de poésie que tous les vers de Boileau, les *Epîtres*, les *Satires* et même le *Lutrin*. », *ibid.*, p. 58-59.

[30] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 320. Il s'agit d'un texte qui traite de *Platero y yo* mais qui n'a jamais été inclus dans l'œuvre. À propos de la solitude elle est souvent valorisée comme au chapitre LXVIII « Domingo » : « *Es la soledad como un gran pensamiento de luz.* » écrit le poète. *Ibid*., p. 207.

> dans le silence qui règne dans la demeure la plus profonde de nous-mêmes, là où seulement nous sommes entièrement et seulement nous-mêmes, en ce lieu où se déroule notre activité la plus vraie, la plus haute, la plus intense[31].

Liberté et légèreté d'une forme qui n'est pas fixe, au sein de laquelle peut surgir un nouveau mouvement inattendu, mais une forme qui, bien que « *silvestre* »[32], se termine toujours sur une image du double et de l'unité. Tout compte fait, quel titre aurait pu être plus approprié pour ce chapitre que « Madrigal »[33] ? Parfois, comme dans ce chapitre, l'apostrophe emporte le discours du matériel vers l'immatériel, du visible vers ce qui est invisible aux yeux de chair.

Nommer c'est créer dit-on souvent, dans *Platero y yo*, apostropher c'est personnifier. Même si le lecteur sait pertinemment que Platero est un animal, lorsque l'auteur l'interpelle il le met sur un pied d'égalité avec lui et, par là même, l'humanise. En l'apostrophant, l'artiste crée une présence qui, comme le rappelle le poète, ne nuit pas à la solitude. Nommer, interpeller, c'est partir du principe que même si l'on sait que le dialogue ne pourra pas se déployer de façon traditionnelle puisque, très vite, il va devenir ce que l'on pourrait nommer un dialogue monologuant, l'on présuppose que la compréhension est possible entre celui qui interpelle et celui qui est interpellé, entre l'énonciateur et le destinataire silencieux. C'est précisément dans cet acte que tout se noue et que soudain, par le simple fait d'interpeller, l'on matérialise une présence silencieuse et donc énigmatique dont le poète comme le lecteur, devra sentir, analyser, interpréter les réactions au risque de constater l'incompréhension ainsi que l'illusion qu'il s'est forgée. Si interpeller Platero revient à l'humaniser, sa qualité d'animal fait qu'en même temps le poète instaure un impossible ;

[31] André VOVARD, *Le mystère de la poésie*, *op. cit.*, p. 11. S'il est question ici de l'écriture, indirectement la lecture est également interrogée. On songe à ce qu'écrit à ce propos Marcel Proust : « La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas », Marcel PROUST (1871-1922), *Sur la lecture (1905)*, Arles, 1988, p. 34.

[32] Nous reprenons ce mot qui apparaît dans la troisième phrase : « *Me la figuro en el rosal silvestre que hay del otro lado* […] », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 290.

[33] Voici comment José Domínguez Caparrós définit le « *madrigal. Poema breve que utiliza la forma métrica de la* silva. *Es decir, está compuesto de un número no fijo de endecasílabos y heptasílabos libremente dispuestos, con rima consonante, y puede tener algún verso suelto. Es muy frecuente que termine en un pareado. La extensión media está entre los ocho y los quince versos, aunque puede exceder esta medida* […] *El término de* madrigal *designa más bien un concepto de poética, puesto métricamente es exactamente igual que la silva. Poéticamente se caracteriza por exponer un pensamiento amoroso, suave y delicado, y frecuentemente pastoral. Siempre lo hace de forma breve.* », José Domínguez CAPARRÓS, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 226.

la compréhension ne peut se faire que de façon intuitive, instinctive, puisque les deux protagonistes ne partagent pas les mêmes codes. Néanmoins, même si le poète se trouve parfois dans l'obligation de constater que Platero n'est pas si intelligent qu'il le pense, comme au chapitre XXXV[34], la compréhension se fait naturellement, directement, comme le déclare le poète dès l'ouverture du chapitre XLIII[35], un peu comme si Platero permettait au poète de retrouver un accès direct non seulement à ses souvenirs mais aussi au monde qui les entoure. Il jouerait alors le rôle que Maurice Molho allouait à la poésie :

> […] *Para compensar la obra del lenguaje, utilizado siempre como lo que es, es decir: un instrumento de desrealización de lo real que conduce al concepto, el poeta procede a la necesaria desconceptualización del concepto, al que reorienta por medio de la metáfora en dirección de lo real primordial*[36].

Humanisé par l'apostrophe, Platero peut alors devenir le réceptacle d'histoires et de souvenirs que le « moi » lui conte, comme au chapitre XCI intitulé « Almirante »[37], et qu'il arrache à l'oubli. Dans ce chapitre, le poète interpelle l'âne dès la première ligne : « *Tú no lo conociste* » constate-t-il. Le chapitre va alors permettre de combler cette lacune et le poète va conter à Platero qui fut Almirante, ce cheval qui fut le sien quand il était jeune et qui, selon les dires du poète, lui apprit la noblesse[38]. Comme c'est souvent le cas lorsque l'on raconte une histoire, le chapitre est fortement structuré, encadré au début et à la fin par ce « *Tú* » : « *Tú no lo conociste* » / « *Sí, Platero. ¡Qué buenos amigos hubierais sido Almirante y tú.* »[39].

Même s'il est incontestable que *Platero y yo* n'est pas une œuvre théâtrale, l'apostrophe, qui comporte souvent un verbe à l'impératif, contribue à inscrire les personnages dans un présent, à instaurer leur présence, à créer un espace scénique ou narratif tout à la fois textuel

[34] « *Comprendo con pena que el pobre Platero es menos inteligente de lo que yo me figuro…* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 158.

[35] « *Nos entendemos bien. Yo lo dejo ir a su antojo, y él me lleva siempre adonde quiero* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, « Amistad », *op. cit.*, p. 170.

[36] Maurice MOLHO, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, p. 19.

[37] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 238.

[38] « *De él aprendí la nobleza.* », *ibid.*

[39] Dans l'édition de Jorge Urrutia figure un accent sur le « e » de « *hubierais* » qui ne figure pas dans l'édition originale, nous l'avons supprimé.

et imaginaire. Le moi, en interpellant l'autre le fait exister, il se donne ainsi la possibilité de le représenter, et de se représenter.

4.2. Autoreprésentation

Fréquemment, la voix poétique interpelle, guide le regard du « toi », celui de Platero mais aussi celui du spectateur. Dans ces conditions, le lecteur peut avoir la sensation qu'au sein de ce schéma l'autoportrait n'a pas sa place. Pourtant, il existe dans l'œuvre quelques rares passages qui s'assimilent à des autoreprésentations ; ils n'en sont que plus intéressants. De fait, il n'est pas anodin de s'autoreprésenter. Que fait un artiste lorsqu'il se peint au sens propre ou bien au sens figuré ? Quelle part de lui-même nous révèle-t-il consciemment ou pas ? Que nous indiquent ces jeux de regards croisés qui confrontent l'image que l'artiste a de lui à celle qu'il voit dans un miroir, à celle, ensuite, qu'il voit représentée ? À leur tour, que voient ces yeux peints, ces yeux qui regardent le monde ? Lorsque nous les regardons en sachant à qui ils appartiennent, plus encore que du peintre ne nous parlent-ils pas de nous, spectateurs actifs devant ces yeux à jamais éternisés ? Au sujet d'un autoportrait auquel Van Gogh travaille, Vincent confie à son frère combien il est difficile de se peindre et de se connaître. Ainsi écrit-il à Théo : « On dit —et je le crois fort volontiers— qu'il est difficile de se connaître soi-même —mais il n'est pas aisé non plus de se peindre soi-même. Ainsi je travaille à deux portraits de moi dans ce moment –faute d'autre modèle– parce qu'il est plus que temps que je fasse un peu de figure […] »[40].

Juan Ramón Jiménez a probablement éprouvé les mêmes difficultés lorsqu'aux alentours de 1906, à Moguer, à l'époque où il écrivit une grande partie de *Platero y yo*, il peignit un autoportrait[41]. Le peintre-poète s'est représenté, à grands traits, sur un fond ocre jaune, sa couleur préférée, utilisant probablement une brosse assez large. Il est en buste. Assis, le poète repose sa tête sur sa main droite, dans une attitude pensive, comme perdu dans ses pensées. Il porte un petit chapeau de feutre noir, les traits de son visage sont saillants, sa barbe d'un noir soutenu est taillée en pointe, son

[40] Vincent Van Gogh, *The letters*, http://vangoghletters.org/vg/letters/let800/letter.html.

[41] Il s'agit d'un autoportrait qui fait partie de la collection particulière de Francisco Hernández-Pinzón reproduit dans *Juan Ramón Jiménez. Álbum*, *op. cit.*, p. 133. Il est également reproduit dans *J. R. J., Juan Ramón JIMÉNEZ, Premio Nobel 1956*, Javier BLASCO y Antonio PIEDRA (comisarios), Catálogo, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006, p. 570.

nez est aquilin. Le spectateur est frappé, avant tout, par une impression de flou, comme si le modèle avait bougé dans la glace au moment de se représenter, comme cela peut arriver en photographie lorsque, maladroitement, l'on veut saisir un instant sur le point de vous échapper. Des traits gris blancs soulignent les contours du chapeau et accentuent cette sensation de flou qui confère au portrait une impression de mouvement, un dynamisme que la position du corps rend intérieur. Juan Ramón est vêtu d'un habit noir que du vert vient rendre plus profond. Le gris bleu du col et de la manche droite de sa chemise donne plus de lumière à la composition tout en dégageant la main droite et la tête du poète. La position du bras droit, opposée à celle du bras gauche qui semble reposer sur sa hanche, donne à la toile un mouvement centrifuge qui accentue cette sensation d'activité intérieure. Les yeux de Juan Ramón, à peine dessinés, suggèrent que sa vision se dirige à la fois vers le dehors mais aussi vers son intimité la plus profonde. L'attitude est pensive, mais les touches de gris bleu de la chemise et la cravate que l'on devine font que le personnage est empreint malgré tout d'une certaine austérité.

Cet autoportrait, peint on l'a dit aux alentours de 1906, n'est pas sans rappeler l'autoportrait, littéraire celui-là, que l'on trouve au chapitre VII intitulé « El loco »[42]. Dans ce texte, tout comme dans le tableau, Juan Ramón se présente vêtu de noir, il indique qu'il porte une « barbe nazaréenne », un « petit chapeau noir aussi ». C'est ainsi qu'il se dépeint : « *Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero* ». Si l'on perçoit des similitudes entre l'autoportrait peint et l'autoportrait littéraire, le lexique employé nous fournit des renseignements intéressants sur la vision que le poète donne ou veut donner de lui-même. Certes, la couleur noire est présente dans les deux autoportraits, c'est aussi celle des vêtements portés par le poète. Toutefois, dans l'autoportrait littéraire, l'indication « *de luto* » va au-delà de la simple information chromatique. Ce que le poète indique au lecteur c'est avant tout que, s'il est vêtu de noir, c'est qu'il porte le deuil. Le deuil de quoi, de qui ? Entre autres, le deuil d'une enfance à jamais envolée et qu'il s'emploie à retrouver, à éterniser tout au long du recueil. On sait qu'il a sous-titré son œuvre « *Elegía andaluza* ». Ce qui était une barbe noire dans l'autoportrait évoqué devient ici « *mi barba nazarena* ». Le terme *nazarena* est lui aussi un terme fortement connoté, il contribue à assimiler le poète à Jésus[43] et peut-être aussi Mo-

[42] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 113.

[43] Né le 23 décembre 1881 il aimait dire, non sans humour probablement, qu'il était né le 24 établissant ainsi un parallélisme avec Jésus. Il est des artistes qui se sont représentés sous les traits du Christ. On pense par exemple à GAUGUIN (1848-1903) qui se peint sous

guer à Nazareth, ville de Galilée. On retrouve ici l'idée selon laquelle la transcendance est à chercher dans l'immanence. On sait que Juan Ramón pensait que chacun de nous était un petit dieu en puissance qu'il fallait s'employer à faire advenir en cultivant, au long de notre vie, l'amour et la poésie. Ainsi s'exprime le locuteur dans « *Cuando yo era el niñodiós* »[44] :

Cuando yo era niñodiós,
era Moguer, este pueblo,
una blanca maravilla;
la luz con el tiempo dentro.
Cada casa era palacio
y catedral cada templo;
estaba todo en su sitio,
lo de la tierra y el cielo
[…]

Au fil des pages le poète-protagoniste chemine sur les traces de ce

---

les traits du Christ dans *Le Christ au jardin des Oliviers (1889)* –huile sur toile– (72,4 x 91,4). West Palm Beach, Floride, Norton Gallery and School of Art. On songe aussi à Samuel PALMER (1805-1881), *Portrait de l'artiste en Christ (vers 1833)*, –huile sur panneau– (34,3 x 24,1). Collection privée. On peut évoquer également l'autoportrait de DÜRER (1471-1528), *Autoportrait en manteau de fourrure (1500)*, –huile sur panneau– (67 x 49). Munich, Alte Pinakothek. Ce tableau de Dürer est conçu comme une icône byzantine, le peintre s'attribue la physionomie d'un Christ. Par ailleurs, le terme *nazareno* renvoie aussi à la *Casa de la finca de Nazaret (Moguer)*, collection Carmen García Geraldo, Sevilla, que le poète a peinte. À propos de ce chapitre, renvoyons à « *Deja que digan* […] » : « *Deja que digan. Todo es nada. Sólo vale / la convicción suprema de la eterna armonía. / Tu vida es la calleja del Monturrio, que sale / a la viña de Borja, radiante de alegría. // Ni importa que los perros, en un encono hirviente / de Alfaro, nos asalten en las encrucijadas; / tu carne de dios único, mordida injustamente, / será el jardín de Rosa, cargado de granadas. // Altivo y dulce, pasa, con la firme realeza /del que teniendo la fuerza no la ejercita / Polvareda que es vana, cae de la pureza, / y es más bello que el rostro de Pioza el de Gracita.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Apartamiento, Moguer (1909-1911, 1924*, Joaquín Llansó Martín Moreno y Rocío Bejarano Álvarez (ed.), Ourense, Linteo Poesía, 2012, p. 165.

[44] « Cuando yo era el niñodiós », *in Antología comentada*, Antonio Sánchez Barbudo (ed.), ediciones de la Torre, Madrid, 1986, p. 108. La première version de ce poème fut publiée par Juan Ramón, comme le signale A. S. Barbudo, en septembre 1900, le poète avait alors dix-neuf ans. La version « *revivida* », pour reprendre les termes de Juan Ramón, date de 1950. À l'origine ce poème avait pour titre « *Remembranza* ». Pour plus d'informations à ce sujet voir la note 1 page 106-107 de A. S. Barbudo. À propos de la conception du *niñodiós* nous renvoyons aux chapitres de notre thèse « L'impossible enfant-dieu » et « Dieu : l'essence même de la métamorphose », in Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales » de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, respectivement p. 120 et p. 128-144. Pour ce qui est de la part « divine » que Juan Ramón pensait posséder, on lit dans *La estación total* : « *Que nada me invada de fuera, / que sólo me escuche yo dentro. / Yo dios / de mi pecho.* », in Juan Ramón Jiménez, *La estación total* con *Las canciones de nueva luz (1923-1936)*, Barcelona, Tusquets editores, 1994, p. 133.

temps béni qu'il a le sentiment d'avoir perdu et qu'il retrouve grâce à ces pérégrinations en compagnie de son âne. Il exprime cette perte lorsqu'il écrit dans les vers 35 à 44 du même poème :

> […]
> *¡Qué tiempo el tiempo! ¿Se fue*
> *con el niñodiós huyendo?*
> *¡Y quién pudiera ser siempre*
> *lo que fue con lo primero!*
> *¡Quién pudiera no caer,*
> *no, no, no caer de viejo;*
> *ser de nuevo el alba pura,*
> *vivir con el tiempo entero,*
> *morir siendo el niñodiós*
> *en mi Moguer, este pueblo!*[45]

Sa conception de Dieu mérite d'être analysée de près car dans l'attitude du poète beaucoup ont vu, à tort, une sorte de mégalomanie, de folie des grandeurs, imputable à son état nerveux. Afin de comprendre un peu plus la conception de Dieu qui était la sienne, et sans pour autant se perdre en une étude qui, ici, n'a pas lieu d'être, citons ces trois lignes du prologue de *Dios deseado y deseante* dans lequel Juan Ramón écrit : « *Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo* »[46]. Au risque d'être un peu rapide, pour Juan Ramón, Dieu est une sorte de conscience universelle de la beauté à laquelle chaque homme peut tendre, comme cela a été dit, s'il gouverne sa vie en s'appuyant sur la poésie et l'amour ; « *Amor y poesía cada día* », telle était l'adage du poète que l'on retrouve peint au-dessus de la porte qui mène au *patio* dans sa maison de la *Calle Nueva* à Moguer. La conscience joue un rôle très important dans la vie et dans l'œuvre du poète, conscience individuelle qu'il scrute sans relâche pour atteindre cette conscience unique dont il parle. Cette quête de la conscience, on le comprend, peut se faire de façon privilégiée grâce à l'autoreprésentation et à l'autoportrait, comme le souligne Pascal Bonafoux lorsqu'il écrit : « l'autoportrait est le signe

[45] *Ibid*., p. 109.

[46] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo) (1948-1949 / 1953)*, in *Lírica de una Atlántida (En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante, De ríos que se van) 1936-1954*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, *op. cit*., p. 260. Nous renvoyons également sur ce sujet aux premières lignes de *Espacio* que nous reproduisons en note 116 page 55.

de la conscience que l'homme a de lui même […] »[47].

Dans ce bref autoportrait, le poète se présente aussi comme une sorte de Don Quichotte des temps modernes, à la fois empreint de transcendance et aussi happé par elle, juché sur son âne alors que Don Quichotte l'était sur son cheval, et comme lui, il chemine. Tout comme le héros de Cervantes, on imagine le poète de « *complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador* […] »[48], car immanquablement se mélangent le portrait que le poète propose de lui-même dans *Platero y yo* et l'image que tout un chacun peut avoir de Juan Ramón Jiménez comme, par exemple, celle qui naît sous la plume de Rafael Alberti lorsqu'il écrit à Rome en 1969 : « *¡Qué extraña mezcla de confusión y miedo me produjo de pronto tu presencia, aquella negra y violenta barba, en tu perfil de árabe andaluz, levantado ante mí en el descenso de la tarde!* »[49]. On touche ici à l'extrême complexité de l'autoportrait et de l'autoreprésentation ainsi qu'aux paradoxes qui sont inhérents au genre[50].

Se peindre, c'est vouloir exister[51], c'est affirmer sa présence aux yeux du monde quoiqu'il puisse en coûter, comme dans le chapitre qui nous occupe lorsque le poète se voit qualifié de fou par les enfants lorsqu'il passe devant eux, juché sur son âne. Folie qui, soit dit en passant, le rapproche encore un peu plus de la figure de Don Quichotte. Mais s'autoreprésenter revient aussi, dans le processus dynamique du regard, à tenter d'aller vers soi en s'écartant des autres et en souffrant, pour

[47] Pascal BONAFOUX, *Moi ! Autoportraits du XX^e siècle*, Paris, Skira, 2004, p. 41.

[48] Miguel de CERVANTES (1547-1607), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605-1615)*, t. 1, Madrid, Castalia, 1991, p. 71.

[49] Rafael ALBERTI (1902-1999), « *Prólogo* », in *Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca. Antología*, Barcelona, Ediciones Nauta,1970, p. 183.

[50] Lorsqu'il s'agit de l'autoportrait se dégage une hésitation quant à sa nature. S'agit-il d'un genre ? D'une catégorie ? L'hésitation indique la difficulté du problème posé par l'autoportrait. À ce propos Pascal Bonafoux écrit : « Si Michel Sevière a recours au terme de "catégorie" à propos de l'autoportrait, si Marc Fumaroli n'hésite pas à employer le mot "genre", l'indécision de l'un vaut la perplexité de l'autre. L'autoportrait ne cesse pas d'être pareil à un logogriphe, énigme qui incite à deviner plusieurs mots formés des mêmes lettres, à déceler par exemple qu'*orge* et *nage* sont contenus dans orange. », Pascal BONAFOUX, *Moi ! Autoportraits du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 20. Notons que l'exemple proposé par Pascal Bonafoux est celui que donne Le Nouveau Petit Robert dans l'édition de 1995, page 1299.

[51] Autoportrait et narcissisme demanderaient à être travaillés. Nous renverrons à ce que nous avons écrit au sujet du narcissisme jiménien à 2. « […] *pasarme del yo que otro ignora, al otro que ignoro yo.* » chapitre III « La métamorphose comme exercice spirituel » in Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales » de Juan Ramón Jiménez*, thèse de doctorat soutenue le 13 décembre 2003 à l'Université Paris IV-Sorbonne, p. 466-501.

ce faire, de la solitude. On perçoit précisément le désir du poète de se connaître dans le chapitre intitulé « *Pinito* » qui fait écho à celui qui nous occupe et où, une fois encore, les enfants qualifient le poète de fou en criant sur son passage : «*¡Eese!... ¡Eese!... ¡Eese!... ¡… maj tonto que Pinitooo!...* »[52] ; le poète écrit à la fin du chapitre :

> *¡Qué daría yo, Platero, por haber hablado una vez sola con Pinito!* […] *Pero, ¿sería tonto? ¿Cómo sería?*
>
> *Platero, muerto él sin saber yo cómo era, ya sabes que, según ese chiquillo, hijo de una madre que lo conoció sin duda, yo soy más tonto que Pinito.*

S'autoreprésenter c'est tenter d'aller au-delà de sa propre apparence pour questionner son intimité la plus profonde et, en même temps, questionner le monde, la vie, le sentiment de transcendance qui peut nous habiter. Ainsi le poète, à la fin du chapitre intitulé « El loco », après s'être représenté physiquement sur son âne, évoque-t-il ce qu'il ressent et ce qu'il voit. Il écrit : « *… Delante está el campo, ya verde. Frente al cielo inmenso y puro, de un incendiado añil, mis ojos —¡tan lejos de mis oídos!— se abren noblemente, recibiendo en su calma esa placidez sin nombre, esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sin fin del horizonte…* »[53].

Ici, la transcendance, inhérente au moi au début du chapitre puisqu'il dit porter une « barbe nazaréenne »[54], est à la fois intérieure et extérieure au « moi » puisqu'elle habite ce ciel immense plein de « sérénité harmonieuse et divine », d'où précisément l'harmonie perçue par le locuteur. Les conditions de l'autoreprésentation semblent s'expliquer ici. Si le poète a pu s'autoreprésenter cheminant sur son âne, c'est aussi parce que ses yeux habitent ce ciel indigo. À force de contemplation et d'amour le poète est parvenu à s'y transporter ; le regard, pour reprendre une expression de Pascal Bonafoux devient « locomotion dynamique » et dessine l'espace.

C'est également le regard amoureux, le regard réciproque par excellence, qui suscite une seconde autoreprésentation au chapitre LXII intitulé « Ella y nosotros ». Alors que le poète et son âne cheminent à travers un champ de blé « jaune et ondoyant »[55], l'autoreprésentation naît du regard que leur adresse une femme depuis la fenêtre d'un

[52] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 241.

[53] *Ibid.*, p. 114.

[54] Traduit par nos soins.

[55] C'est nous qui traduisons. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 199.

« train noir et ensoleillé » dans lequel elle voyage. La couleur noire du wagon fait écho aux vêtements du poète, établissant un invisible lien entre lui-même et cette femme. La présence des coquelicots dans le champ de blé annonce le sentiment amoureux, on ne peut plus fugace[56]. Cette fugacité des regards confère un aspect énigmatique à l'ensemble. Le poète écrit : « *¡Breve cabeza rubia, velada de negro!... Era como el retrato de la ilusión en el marco fugaz de la ventanilla* ». Le noir, lien puissant entre la femme et le poète se retrouve car cette jeune femme est « voilée de noir » donnant la sensation que leur tristesse les rassemble. De la même façon, le blond de ses cheveux établit un lien entre elle et l'espace occupé par le poète qui se trouve parmi « les blés jaunes et ondoyants ». Ce jeu de couleurs, renforce le jeu des regards ; il génère une dynamique qui contribue, là encore, à délimiter la scène et à guider le lecteur vers l'hypothèse formulée par le poète protagoniste qui va se peindre moyennant le truchement d'une question : « *Tal vez pensara: —¿Quiénes serán ese hombre enlutado y ese burrillo de plata?* ». Dans la phrase qui suit le poète valide cette autoreprésentation en écrivant : « *¡Quién habíamos de ser! Nosotros… ¿verdad, Platero?* ». Il insiste sur le naturel de leur façon d'être tout en insistant sur la construction et l'élaboration de l'espace et des jeux de regards qui y prennent place. Ce chapitre est construit comme un tableau vivant dont les regards sous-tendraient le dynamisme. D'ailleurs, le visage de la femme, tel un portrait, semble encadré par la fenêtre du wagon. Le poète la présente dans un « *marco fugaz de la ventilla* ». Après en avoir affirmé la présence et l'existence, comme la sienne propre, le poète protagoniste la déréalise, la dématérialise en l'assimilant à un portrait. Elle devient matière peinte, ici matière écrite ; ainsi peut-elle se métamorphoser et matérialiser l'illusion elle-même.

Ce processus lié à l'autoreprésentation est intéressant car il permet, conjointement, d'affirmer la présence des protagonistes dont les corps, les volumes naissent du regard et l'absence même de ceux-ci qui semblent se dissoudre dans la matière représentée, forçant celui qui regarde à voir au-delà de sa disparition. « L'autoportrait est un visage écrit. Signe qui n'est plus ni peau ni chair. C'est ce signe qui est à reconnaître, qui doit être nommé » écrit Pascal Bonafoux dans l'une de ses études sur l'autoportrait[57].

La troisième autoreprésentation nous fait songer aux propos de Pascal Bonafoux et plus encore lorsqu'il ajoute que :

> Peindre un autoportrait « dans le miroir », pour reprendre

[56] Nous renvoyons, à ce propos, au poème cité dans la note 81 page 177 « La amapola ».

[57] Pascal BONAFOUX, *Moi ! Autoportraits du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 25.

> l'expression à laquelle Vasari a régulièrement recours, c'est avoir à faire à ces miroirs parallèles que sont l'esprit, miroir face à la nature, et l'œuvre, miroir de l'esprit… Le peintre qui se dévisage « dans le miroir » fait face à des métaphores. Savonarole n'est pas dupe des confusions que celles-ci induisent : « On dit que tout peintre se peint. Il ne se peint pas en tant qu'homme (car il fait des images de lions, de chevaux, d'hommes et de femmes), mais il se peint en tant que peintre, c'est-à-dire selon un concept. »[58] Essentielle conclusion que celle de Savonarole : « … il se peint en tant que peintre, c'est-à-dire selon son concept. » Cette certitude suffit à préciser qu'un sujet, un modèle, un motif ou un autre ne changent rien à l'affaire. Ceci implique que, lorsque le peintre se peint « en tant qu'homme », — expression de Savonarole— ce même « concept » soit porté à son comble, à son degré le plus intense, à son titre le plus extrême.
> C'est devoir admettre que peindre un autoportrait c'est d'abord peindre un concept. Et c'est à ce concept qu'il s'agit de ressembler[59].

La troisième autoreprésentation se trouve au chapitre LXXXIX intitulé « La colina »[60], titre qui ne l'annonce en rien mais qui renvoie à l'espace et contribue à le construire. Pour une plus grande facilité de lecture du chapitre il paraît nécessaire de le retranscrire :

> *¿No me has visto nunca, Platero, echado en la colina romántico y clásico a un tiempo?*
>
> *… Pasan los toros, los perros, los cuervos, y no me muevo, ni siquiera miro. Llega la noche y sólo me voy cuando la sombra me quita. No sé cuándo me vi allí por vez primera y aún dudo si estuve nunca. Ya sabes qué colina digo; la colina roja aquella que se levanta, como un torso de hombre y de mujer sobre la viña vieja de Cobano.*
>
> *En ella he leído cuanto he leído y he pensado todos mis pensamientos. En todos los museos vi este cuadro mío, pintado por mi mismo: yo, de negro, echado en la arena, de espaldas a mí, digo a*

[58] André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (1959), Paris, 1982, p. 102-105.

[59] Pascal BONAFOUX, *Moi ! Autoportraits du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 30.

[60] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 230.

ti, o quien mirara, con mi idea libre entre mis ojos y el poniente.

Me llaman, a ver si voy ya a comer o a dormir, desde la casa de la Piña. Creo que voy, pero no sé si me quedo allí. Y yo estoy cierto, Platero, de que ahora no estoy aquí, contigo, ni nunca en donde esté, ni en la tumba, ya muerto; sino en la colina roja, clásica a un tiempo y romántica, mirando, con un libro en la mano, ponerse el sol sobre el río…

Le mot « colline », inclus dans la première phrase, « *echado en la colina romántico y clásico a un tiempo?* » et dans la dernière, « *en la colina roja, clásica a un tiempo y romántica, mirando, con un libro en la mano, ponerse el sol sobre el río…* », ouvre et ferme le texte.

Comme fréquemment, le texte s'ouvre sur une apostrophe à l'âne, le poète interpelle son regard et, indirectement, le nôtre, car comme le rappelle Françoise Frontisi-Dacroux : « La représentation de soi-même s'opère du dehors et exige un spectateur externe. »[61] Ainsi, par le truchement de Platero, le poète s'adresse-t-il au plus profond de lui-même. L'attitude dans laquelle se représente le poète est théâtralisée ; lui-même se peint allongé sur la colline dans une attitude à la fois « romantique » et « classique ». Comme le souligne Jorge Urrutia[62], le décor, l'attitude, ne sont pas sans rappeler le tableau de Goethe intitulé *Goethe aux alentours de Rome*[63]. Juan Ramón signifierait-il ainsi au spectateur qui l'observe que sa manière, dans *Platero y yo*, est en pleine métamorphose et qu'après s'être peut-être égaré sur un terrain qui n'était pas le sien il revient à une manière plus classique, plus sobre ? Est-ce ici un message identique à celui évoqué dans 2.1.2 à propos de « Remanso »[64] ? Cette hypothèse renforce l'idée selon laquelle cette autoreprésentation, cet autoportrait, représente plutôt le poète que l'homme, faisant de ce portrait un signe à décrypter, une poétique en quelque sorte. Ici, comme l'acteur, le poète semble porter un masque, on ne voit d'ailleurs pas son visage et l'espace tient de l'espace imaginaire, d'un espace qui dirait sa

[61] Françoise FRONTISI-DACROUX, *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Idées et recherches, Paris, Flammarion, 1995, p. 31.

[62] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit*., p. 230, note 477. Dans son édition de *Platero y yo* Soledad González Ródenas renvoie, comme Jorge Urrutia au même tableau de W. Tischibein. *Cf.* Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, Soledad González Ródenas (ed.), in Juan Ramón JIMÉNEZ, in *Obra completa*, t. 2, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (eds.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, note 512, p. 639.

[63] Johann Heinrich Wilhem TISCHBEIN (1751-1829), *Goethe aux alentours de Rome* (1786), Huile sur toile, 164 x 206 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

[64] Nous renvoyons ici à la page 91 et aux pages 95 et suivantes.

poétique, un espace, pour reprendre une expression de Marie-Claire Zimmermann, qui serait « l'espace du livre pur »[65].

L'expression du temps est aussi mise en scène. L'attitude du poète se caractérise par le statisme, « *y no me muevo* […] », alors que tout bouge autour de lui : « … *Pasan los toros* […] ». La mise en scène n'est pas sans faire songer à cette autre micro mise en scène au chapitre intitulé « Flor del camino »[66]. Nous songeons, en particulier, à la phrase déjà citée : « *Pasan a su lado todos los tropeles —los toros, las cabras, los potros, los hombres—* […] »[67]. Dans le chapitre qui nous occupe, le poète se retrouve dans une position similaire à celle de la fleur dans le chapitre L, sorte d'allégorie de la beauté et de l'éphémère. Cela n'est pas fortuit et le parallélisme entre les deux mises en scène dit à quel point l'auteur, dans le chapitre LXXXIV, cherche à mettre en scène sa poétique plus qu'il ne recherche la *mimesis* afin de faire de lui un autoportrait physiquement « ressemblant ». Tout ne semble ici que théâtre, mise en scène, signe, métaphore, métamorphose. Juan Ramón n'écrit-t-il pas à ce propos que : « *Todos somos actores aquí, y sólo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte, ¡el mundo!* »[68] ? Il doute même d'ailleurs de sa présence sur cette colline, dans le deuxième paragraphe, faisant du monde une sorte de grand théâtre à la manière caldéronienne. Son immobilisme semble absolu car seule la nuit le fait disparaître, ce qui ne signifie pas qu'il a bougé, qu'il est parti[69], ainsi écrit-il : « *Llega la noche*

[65] Marie-Claire Zimmermann, « Juan Ramón Jiménez : des jardins modernistes à l'espace du "livre pur" », in *Littératures espagnoles, Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 31-42.

[66] Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo, op. cit,* p. 182.

[67] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ibid*., p. 182.

[68] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio (1941-1942-1954),* in *Obra completa*, T. 2, *op. cit*., p. 1281. Nous retrouvons ici une problématique qui n'est pas sans faire penser à *La vie est un songe* (1635) de Calderón de la Barca (1600-1681). Comme on a pu s'en apercevoir dans les lignes qui précèdent, l'influence des arts aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles joue un rôle très important dans la poétique jiménienne. Juan Ramón a d'ailleurs consacré nombre de pages critiques à la littérature et à la peinture classiques. On renverra par exemple à ce qu'il écrit dans *Alerta* au sujet de saint Jean de la Croix [Juan Ramón JIMÉNEZ, « *San Juan de la Cruz y Bécquer* », in *Alerta*, Francisco Javier Blasco Pascual (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, p. 94-98], mais également son très beau texte « *Poesía cerrada y poesía abierta* » conférence dans laquelle il parle de Lope de Vega, de saint Jean de la Croix, de Garcilaso de la Vega, de Fray Luis entre autres. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 201-231. Il serait intéressant de lire l'œuvre de Juan Ramón en prenant en compte l'influence des arts au XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

[69] Cette image, bien que très différemment, nous fait penser à cette autre dans le *Diario de un poeta recién casado* déjà citée dans la note 106 page 51 du présent travail. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Michael P. Predmore (ed.), Madrid, Cáte-

y sólo me voy cuando la sombra me quita. » ce qui nous fait penser que si ce lieu existe comme la vieille vigne de Cobano, il est également un lieu imaginaire habité par le poète, un lieu qui peut-être n'est autre que l'espace de sa poétique, son propre Mont Parnasse en quelque sorte. Cette coexistence et ce mélange de l'imaginaire et du référentiel donnent accès à un feuilleté de lecture.

L'espace de la colline est l'espace, on l'a dit, qui matérialise sa poétique. Elle en est la représentation idéelle et néanmoins visuelle ; elle en est comme la mise en scène, permettant au lecteur-spectateur de la percevoir de façon dynamique. Dans ces conditions, rien d'étonnant à ce que le poète déclare avoir lu, dans cet espace, tout ce qu'il a lu, pensé toutes les pensées auxquelles il a donné naissance. Comme il le déclare dans le troisième paragraphe, cet espace se présente pour lui tel un filtre par lequel il vit, voit et lit.

Dans ce paragraphe, tout en affirmant une présence particulièrement forte, le tableau peint par le poète-peintre devient de plus en plus étrangement abstrait. En effet, Juan Ramón Jiménez déclare avoir vu ce tableau dans tous les musées du monde comme si toutes les œuvres ne parlaient que de ceux qui les peignent et que de ceux qui les contemplent, ce qui revient en partie au même. Tout comme se mêlaient dans le paragraphe antérieur l'imaginaire et le référentiel, dans ce troisième paragraphe, se mêlent l'universel et l'individuel lorsque le poète finit par dessiner, à grands traits, ce qui apparaît comme un autoportrait. Il écrit : « *yo, de negro, echado en la arena, de espaldas a mí, digo a ti, o quien mirara, con mi idea libre entre mis ojos y el poniente.* » On retrouve la couleur qui le caractérise, le noir. L'hésitation sur l'identité de celui à qui il tourne le dos, Platero, le lecteur, qui que ce soit qui regarde la mise en scène ainsi établie accrédite la thèse évoquée précédemment. Dans tous les cas, grâce à cette mise en scène, le spectateur semble sinon voir du moins regarder dans la même direction que le poète c'est-à-dire en direction de la beauté. Certes, méfions-nous de ce terme, mais nous l'utilisons ici, fort de la parole de Philippe Jaccottet :

> Il paraît qu'on n'a plus le droit d'employer le mot beauté. C'est vrai qu'il est terriblement usé. Je connais bien la chose, pourtant. N'empêche que ce jugement sur des arbres est étrange, quand on y pense. Pour moi, qui décidément ne comprends pas grand-chose au monde, j'en viens à me demander si la chose « la plus belle », ressentie instinctivement comme telle, n'est pas la chose la plus

dra, 1998, p. 263.

> proche du secret de ce monde, la traduction la plus fidèle du message qu'on croirait parfois lancé dans l'air jusqu'à nous ; ou, si l'on veut, l'ouverture la plus juste sur ce qui ne peut être saisi autrement, sur cette sorte d'espace où l'on ne peut entrer mais qu'elle dévoile un instant. Si ce n'était pas quelque chose comme cela, nous serions bien fous de nous y laisser prendre[70].

Cet autoportrait c'est aussi le poète qu'il va devenir et la poétique vers laquelle il tend, la question de l'être, du plus profond de l'humain. Comme l'écrit Pascal Bonafoux :

> L'autoportrait qui perdure de siècle en siècle, au-delà des époques, au-delà des écoles, au-delà comme en dépit des règles, des normes et des styles, des académismes et des manifestes, est toujours la même quête d'une conscience individuelle occidentale à laquelle le temps qui flétrit et tue est intolérable, la même nécessité de reconnaître que la peinture est un moyen de lui tenir tête. Sa disparition ne laisserait pas la moindre place au doute : c'est de la disparition de l'homme même qu'il s'agirait alors[71].

L'autoportrait, l'autoreprésentation deviennent alors la représentation de l'essence de l'art comme l'écrit Philippe Lejeune lorsqu'il voit dans l'autoportrait « une étincelle (qui n'est parfois que dans l'esprit du spectateur) donnant à voir, de manière vertigineuse, l'essence de l'art ; l'autoreprésentation de l'homme (et non la représentation du monde), l'autoportrait devenant allégorie de l'art lui-même »[72].

4.3. Action et contemplation

Disons-le d'emblée, la promenade dans *Platero y yo* est action, elle pose sur l'espace tridimensionnel de la page, la corporalité, le geste et le déplacement. Bien évidemment, nous l'avons déjà dit, nous ne pourrons jamais trouver dans l'œuvre une véritable *actio* théâtrale, mais le discours poétique, pour ainsi dire, se théâtralise pour accéder aux divers motifs

[70] Philippe JACCOTTET (1925), *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 27-28.

[71] Pascal BONAFOUX, *Moi ! Autoportraits du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 41.

[72] Philippe LEJEUNE, *Moi aussi*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1986, p. 73.

qui recouvrent le monde en traversant le corps du moi et de l'âne qui se déplace dans l'espace. Nous sommes persuadés que c'est là l'une des clés de la singularité poétique de cette écriture mais la difficulté est grande lorsqu'il s'agit d'explorer cette dimension de la poéticité juanramonienne car elle se diffracte rapidement en un miroitement presque insaisissable, et elle se métamorphose sans cesse. En effet, très vite, la théâtralité du texte s'engage sur le chemin du narratif, se risque tout aussi rapidement, sans que l'on y prenne garde, sur les chemins du lyrisme direct mais le tout est porté par une scène poétique parfois multiple, par le volume et la tangibilité des trois dimensions créées par l'écriture du poète. *Drama* en grec veut dire action. Dans la dramatisation du discours poétique de *Platero y yo*, outre l'action, il convient d'insister également sur la présence d'une poéticité pathétique, élégiaque, que le poète annonce dès le sous-titre de l'œuvre : *Platero y yo (Elegía andaluza)*.

4.3.1. Geste, expression, émotion : des poèmes théâtraux

Dans le chapitre CXXI intitulé « La corona de perejil », par exemple, le discours poétique, très vite, se fait geste : « *–¡A ver quién llega antes a las violetas!... A la una… A las dos…¡A las tres!* »[73] s'exclame le poète au début du chapitre avec une légèreté d'adulte. Le discours direct ici utilisé contribue à créer cette sensation de théâtralité tout en faisant naître l'imminence de la course effrénée des jeunes filles. Course qui participe à la création de cet espace tridimensionnel occupé par le volume de leurs corps ; corps particulièrement présents dans le texte car le locuteur souligne la sensualité insouciante mais néanmoins débordante qu'ils expriment : « *Salieron las niñas corriendo, en un alegre alboroto blanco y rosa al sol amarillo. Un instante, se oyó en el silencio que el esfuerzo mudo de sus pechos abría en la mañana la hora lenta que daba el reloj de la torre del pueblo* […] »[74]. Si la sensualité évoquée accentue la présence, la diction du locuteur devient soudain plus narrative pour, rapidement, revenir, dans les lignes qui suivent, à une action plus affirmée et donc, de nouveau, à une mise en scène du poétique : « *¡Que gana Platero ! ¡Que gana Platero !* » s'écrit le locuteur. Cette mise en scène est

[73] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 275.

[74] On retrouve une sensualité équivalente et particulièrement intéressante au chapitre IX dans « *Las brevas* » lorsque le poète écrit : « *… Corríamos locos, a ver quién llegaba antes a cada higuera. Rociillo cogió conmigo la primera hoja de una, en un sofoco de risas y palpitaciones. —Toca aquí. Y me ponía mi mano, con la suya, en su corazón, sobre el que el pecho joven subía y bajaba como una menuda ola prisionera—.* », *ibid.*, p. 117.

accentuée de nouveau, dans les lignes qui suivent, par le discours direct et le retour d'une vague de sensualité, voire d'érotisme lorsque le poète écrit : « *Las niñas volvieron protestando sofocadas, subiéndose las medias, cogiéndose el cabello: —¡Eso no vale! ¡Eso no vale! ¡Pues no! ¡Pues no, ea!* ». Leur essoufflement, le geste qui les montrent ramenant leurs cheveux en arrière –élément emblématique de la sensualité féminine– le geste qu'elles font lorsqu'elles remontent leurs bas[75], expression de l'espace rural dans lequel elles évoluent, accentuent la théâtralité du discours poétique. Le chapitre se clôt sur une image, celle du couronnement parodiquement sublime de l'âne, plus proprement poétique même si, à un niveau moindre, elle est empreinte de théâtralité. À la fin du chapitre, le discours poétique se charge d'une dimension plus narrative et l'on retrouve alors plus nettement le poème en prose comme un précipité de cette forme. Le poète ne pouvant offrir à Platero le livre promis au gagnant de la course, cueille quelques brins de persil avec lesquels il tresse une couronne qu'il dépose sur la tête de l'âne, image qui fournit à l'auteur le titre du chapitre. Dans cette image où la théâtralité passe par le geste, s'exprime toute la poétique juanramonienne qui, cela est particulièrement perceptible dans cette œuvre, consiste, entre autres, à faire de l'infime la source même du sublime. Ici, le poète couronne parodiquement l'âne en lui faisant une tresse non de laurier mais de persil arraché à la terre ferme, se servant ainsi d'un élément lié à la rusticité, mais immédiatement après ce mouvement dirigé vers le bas succède un mouvement qui notifie l'élévation qui va ennoblir l'âne puisqu'il le couronne en établissant un parallélisme avec lui-même, en se référant à sa poésie, lorsqu'il écrit : « *pensé que Platero tendría el mejor premio en su esfuerzo, como yo en mis versos*.»[76] Avec cette image, le poète hisse le trivial et l'infime au niveau du sublime, il sacralise le profane.

Dans l'œuvre, la théâtralité s'exprime également sous la forme d'un discours poétique où le poète endosse l'habit d'un metteur en scène qui met en place, en vue d'une représentation théâtrale imminente, tous les éléments constitutifs de la scène et du spectacle. Ainsi lisons-nous le

[75] Cette image fait écho à celle, déjà rencontrée, au chapitre LXXXIX intitulé « Antonia », où l'on peut lire : « *Tiró a la hierba el pañuelo rosa del estambre, corrió un punto y, ágil como una galga, se escarranchó sobre Platero, dejando colgadas a un lado y otro sus duras piernas que redondeaban, en no sospechada madurez, los círculos rojos blancos de las medias bastas.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 235.

[76] On sait que Juan Ramón Jiménez faisait figurer, dans beaucoup de ses œuvres, un brin de persil plat qui a d'ailleurs été repris par certaines maisons d'éditions comme Visor Libros par exemple ou encore Tusquets Editores, sur leur couverture, lorsqu'ils éditent une œuvre du poète andalou.

chapitre CXXII intitulé « Los reyes magos »[77]. Comme l'indique le titre de la composition, l'action se déroule le soir de l'Épiphanie. En utilisant un style tout à la fois narratif et poétique le poète commence par créer l'atmosphère propre à la nuit des Rois en évoquant la joie, l'excitation des enfants qui rendit difficile leur endormissement, comme il le déclare explicitement et le souligne, en précisant que s'ils finirent par s'endormir ce fut parce qu'ils perdirent le combat qu'ils engagèrent contre la fatigue, comme en témoignent les lieux où le sommeil les vainquit :

> *¡Qué ilusión, esta noche, la de los niños, Platero! No era posible acostarlos. Al fin el sueño los fue rindiendo, a uno en una butaca, a otro en el suelo, al arrimo de la chimenea, a Blanca en una silla baja, a Pepe en el poyo de la ventana, la cabeza sobre los clavos de la puerta, no fueran a pasar los Reyes…*

Dans ces premières lignes, l'exclamation accentue cette idée d'excitation et de joie et l'anaphore de la préposition « a » insiste sur le sommeil qui les surprit un peu partout dans la maison, témoignant de la résistance des enfants. En évoquant chaque enfant, en précisant parfois leur identité, « Blanca », « Pepe », le poète évoque pour le lecteur ceux qui formeront ses futurs spectateurs.

Désormais, le poète peut se métamorphoser en metteur en scène de cette mystérieuse nuit de l'Épiphanie. Ainsi peut-on lire :

> […] *Ahora, Platero, vamos a vestirnos Montemayor, tita, María, Teresa, Lolilla, Perico, tú y yo, con sábanas y colchas y sombreros antiguos. Y a las doce, pasaremos ante la ventana de los niños en cortejo de disfraces y de luces, tocando almireces, trompetas y caracol que está en el último cuarto. Tú irás delante conmigo, que seré Gaspar y llevaré unas barbas blancas de estopa, y llevarás, como un delantal, la bandera de Colombia, que he traído de casa de mi tío, el cónsul… Los niños, despertados de pronto, con el sueño colgado aún, en jirones, de los ojos asombrados, se asomarán en camisa a los cristales, temblorosos y maravillados. Después, seguiremos en su sueño toda la madrugada, y mañana, cuando ya tarde, los deslumbre el cielo azul por los postigos, subirán, a medio vestir, al balcón y serán dueños de todo el tesoro.*

[77] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 276. On notera que ce chapitre apparut dans la version de 1916 alors qu'elle était absente de l'édition de 1907 publiée dans une collection pour enfants.

> *El año pasado nos reímos mucho. ¡Ya verás cómo nos vamos a divertir esta noche, Platero, camellito mío!*[78]

Comme dans toute représentation théâtrale, le poète commence par évoquer la distribution, c'est-à-dire ceux qui endosseront les différents rôles et il nomme : « *Montemayor, tita, María, Teresa, Lolilla, Perico* […] » sans oublier le rôle que lui-même et Platero joueront. Il fait ensuite allusion aux costumes qui seront constitués de draps, de couvre-lits, de vieux chapeaux, d'un drapeau de Colombie, puis il évoque les accessoires qui seront utilisés : des lampions, des mortiers, des trompettes, une conque. Comme souvent au théâtre, on retrouve la thématique du déguisement, ainsi le poète évoque-t-il l'étoupe qui lui permettra de se doter d'une barbe blanche. Il mentionne également une partie de la distribution et signale qu'il jouera le rôle de Gaspard[79], Gaspard étant le roi mage qui offre l'encens à l'enfant, c'est à dire le présent le plus fortement lié au sacré. L'utilisation de verbes au futur de l'indicatif concourt à la métamorphose du poète en metteur en scène.

Le réveil des enfants marquera le début de la pièce et la scène de théâtre sera comme délimitée par l'encadrement de la fenêtre par laquelle ils verront défiler la procession des Rois mages accompagnés d'un chameau, rôle attribué à son compagnon de route : Platero, précise non sans humour le poète metteur en scène à la fin du chapitre. Ce dernier se clôt par l'évocation des rires, et de l'émotion. C'est peut-être avec ces quelques idées en tête que le chapitre CXVI intitulé « Navidad » peut être relu. Dans ce passage, les enfants représentent la naissance de Jésus. Le poète participe à cette scène en leur prêtant Platero ; ainsi écrit-il en parlant des enfants :

> *Y se alegran luego, y saltan sobre el fuego que ya la noche va enrojeciendo, y cantan:*

[78] *Ibid.*, p. 276

[79] Les mages sont évoqués par deux évangélistes. Luc qui évoque des bergers et Matthieu des mages (Mt. 2. 1-2 et 10-11). Voici ce que l'on peut lire dans l'évangile selon Matthieu : « […] ils se mirent en route ; et voici que l'astre, qu'ils avaient vu à son lever, les précédait jusqu'à ce qu'il vînt s'arrêter au-dessus de l'enfant. À la vue de l'astre ils se réjouirent d'une très grande joie. Entrant alors dans le logis, ils virent l'enfant avec Marie sa mère, et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; puis, ouvrant leurs cassettes, ils lui offrirent en présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe. », *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1702. Mt. 2.2.9-11. Notons que Gaspard dans la *Légende dorée* est le plus jeune des rois mages et qu'il ne porte pas de barbe. Jacques de VORAGINE (1230-1290), *La légende dorée* (vers 1261-1266), Téodor Wyzewa (ed.), Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 112-116.

… Camina, María,
camina, José…

Yo les traigo a Platero, y se lo doy, para que jueguen con él[80].

Si dans le chapitre précédent le poète prend les traits du metteur en scène qui distribue les rôles, organise l'espace, prévoit les costumes, explique les gestes de chacun, dans le chapitre intitulé « La carretilla »,[81] la gestualité déployée n'est plus seulement envisagée, elle s'effectue sous les yeux du lecteur qui, par la lecture, se transforme en une sorte de lecteur / spectateur. Le chapitre nous montre une jeune fille effondrée car sa charrette emplie d'herbes et d'oranges a versé dans la boue du ruisseau que les dernières pluies ont fait sortir de son lit. La jeune fille, déguenillée, lutte, sans succès, pour faire sortir de la boue sa vieille charrette. Seule l'intervention du poète et de Platero permettra de la remettre d'aplomb et rendra à la jeune fille le sourire qu'elle avait perdu. Le simple résumé de l'anecdote nous laisse entrevoir le parti théâtral que le poète va tirer de cette scène. De fait, les gestes se multiplient. On voit la jeune fille sangloter et aider son âne, petit et osseux, son âne qui lutte contre le vent pour sortir la charrette de l'ornière ; on voit Platero que le poète attelle à la charrette et caresse pour lui donner du courage, Platero qui finit par sortir du bourbier la précieuse charge. L'ensemble de ces gestes, évoqués en une vingtaine de lignes à peine, confère au passage sa théâtralité, renforçant par la même la poéticité du chapitre. La théâtralité accentue la joie de la jeune fille qui éclate à la fin dans la première phrase de l'avant-dernier paragraphe : « *¡Qué sonreír el de la chiquilla! Fue como si el sol de la tarde, que se quebraba, al ponerse entre las nubes de agua, en amarillos cristales, le encendiese una aurora tras sus tiznadas lágrimas* ». Dans cette phrase, la théâtralité consiste en l'explosion de joie de l'enfant, climax de la scène. Cette joie acquiert plus d'intensité encore grâce aux images poétiques qui prennent en compte la situation théâtrale précédente en l'intégrant. L'expression de joie de la fillette va, grâce à l'image poétique, devenir cosmique puisque le poète écrit que son sourire est comme une aurore qui se serait allumée « derrière les larmes de ces joues noires »[82], larmes qui renvoient à l'eau qui a fait grossir le ruisseau comme cela nous

[80] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 269. Ici, les deux chapitres semblent se faire écho et donnent au lecteur la sensation d'une architecture que l'on a qualifiée néanmoins de très libre, *cf.* les premiers chapitres.

[81] *Ibid.*, ch. XXXVII, p. 161.

[82] Nous reprenons ici la traduction de Claude Couffon, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero et moi*, Claude Couffon, (trad.), *op.cit.*, p. 122-123.

est précisé au début du chapitre et « joues noires » qui évoquent, peut-être, des nuages menaçants.

Cette théâtralité, les exemples qui viennent d'être évoqués l'attestent, peut être très présente dans certains chapitres et s'unir voire créer ou renforcer, la dimension poétique du passage. Parfois, au contraire, elle est plus discrète et n'apparaît dans les chapitres que sous la forme d'une phrase au discours direct qui contient souvent un verbe de mouvement. L'œuvre semble traversée par un souffle théâtral qui contribue, en se mêlant aux autres genres, à lui conférer sa force et sa spécificité. Ainsi ces phrases déjà analysées dans le cas de l'apostrophe, telles que « —*Anda Platero…* »[83], « *Espérate, Platero...* »[84], « —*Espera, hombre. Enseña…* »[85], « *Súbete aquí en el vallado, Platero. Anda, vamos a dejar que pasen esas pobres viejas.* »[86], « *Que te caes, hombre…* »[87], « *Acércate más, Platero.* »,[88] contribuent, ponctuellement, à générer cette sensation de théâtralité qui surgit de l'écriture du geste et du mouvement. De façon encore plus discrète, quasiment imperceptible, on pourrait évoquer aussi certaines phrases au style indirect comme « *Entrando en la dehesa de los Caballos, Platero ha comenzado a cojear. Me he echado al suelo….* »[89] ou encore comme « *Platero, no sé si con su miedo o con el mío, trota, entra en el arroyo, pisa la luna y la hace pedazos.* »[90]. Dans cette dernière, la force de l'image poétique fortement sous-tendue par le mouvement, accroît sa dimension proprement théâtrale.

Au sein des chapitres, le poète insuffle parfois cette sensation de théâtralité par sa manière de créer l'espace. Cette spatialisation est souvent le fruit des regards, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer. Ainsi, par exemple, dans « La luna »[91], le poète dessine-t-il la scène sur laquelle va se jouer le chapitre au moyen de regards qui établissent comme des fils invisibles qui relient les espaces et délimitent ainsi la scène sur laquelle va se jouer le drame. Nous prenons ici le mot drame

[83] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. XIX, « Paisaje grana », p. 134.

[84] *Ibid.*, ch. XXVIII, « Remanso », p. 147.

[85] *Ibid.*, ch. XXXV, « La sanguijuela », p. 158.

[86] *Ibid.*, ch. XXXVI, « Las tres viejas », p. 159. Le nombre des vieilles femmes, trois, établit comme un lien mystérieux entre ce chapitre et le chapitre CXXII intitulé « Los reyes magos », p. 276.

[87] *Ibidem*.

[88] *Ibid.*, ch. CXI, « La llama », p. 263.

[89] *Ibid.*, ch. XII, « La púa », p. 121.

[90] *Ibid.*, ch. V, « Escalofrío », p. 109.

[91] *Ibid.*, ch. LXXVIII p. 222.

au sens d'action. Le regard du poète se dirige vers Platero qui vient de boire « deux seaux d'eau étoilée » du puits, l'image permettant au moi d'évoquer l'espace céleste vers lequel il va diriger son regard après avoir considéré le lointain et le petit toit couvert d'humidité. Notons que la précision apportée par le poète lorsqu'il écrit que ce petit toit était « *húmedo de las blanduras de setiembre* », relie tout à la fois l'âne, le puits, l'horizon, le ciel et le poète. L'espace se dessine, horizontalement tout d'abord, pour s'élever ensuite verticalement vers les étoiles puis vers la lune et créer, au sein du poème théâtralisé, les trois dimensions ; un peu comme si la poésie, soudain, prenait corps. À la fin du chapitre, le regard du poète se pose à nouveau sur l'âne. Celui-ci prend le relais du regard du poète et accentue les lignes de force que le regard de ce dernier vient de dessiner. Ainsi peut-on lire : « *Platero la miraba fijamente y sacudía, con un duro ruido blando, una oreja. Me miraba absorto y sacudía la otra*. ». C'est la « scénification »[92] d'un mystère.

Cette spatialisation est parfois aussi le fruit de sonorités comme dans le chapitre intitulé « El eco » où l'espace est délimité par le regard mais aussi par le bruit du braiment de Platero qui se reflète sur les pans de roche comme le déclare cet extrait :

> *Platero me ha mirado, ha mirado la roca y, remangado el labio, ha puesto un interminable rebuzno contra el cenit.*
> *La roca ha rebuznado larga y oscuramente con él un rebuzno paralelo al suyo, con el fin más largo.*
> *Platero ha vuelto a rebuznar.*
> *La roca ha vuelto a rebuznar*[93].

Si le silence est l'une des conditions pour que puisse advenir la parole poétique et probablement aussi la contemplation à laquelle s'adonne le locuteur au fur et à mesure de sa progression sur les chemins qu'il parcourt avec son âne, les bruits, les sons de tous ordres, sont très présents néanmoins dans l'œuvre. Si ceux-ci créent bien souvent une atmosphère, contribuent à caractériser tel ou tel personnage, tel ou tel paysage, s'ils disent parfois la temporalité, attestent un danger, une menace, ils contribuent souvent aussi à la « matérialisation » d'un espace, ils délimitent une scène sur laquelle le drame va se jouer. Ainsi, par exemple, dans « *La coz* » les hennissements, les rires joyeux des

[92] Il ne s'agit pas ici de mise en scène mais plutôt de ce, qu'avec le cinéma, on pourrait appeler « scénarisation » et pour rester dans le lexique théâtral, du néologisme « *escenificación* » : voici pourquoi nous utilisons ce néologisme.

[93] *Ibid.*, ch. CI, p. 251.

femmes, les aboiements inquiets des chiens, disent l'espace de la cour pavée lié à la cérémonie du ferrage des bouvillons, comme cela est perceptible dans les premières lignes du chapitre :

> *Íbamos, cortijo de Montemayor, al herradero de los novillos. El patio empedrado, umbrío bajo el inmenso y ardiente cielo azul de la tardecita, vibraba sonoro del relinchar de los alegres caballos pujantes, del reír fresco de las mujeres, de los afilados ladridos inquietos de los perros*[94].

Ces quelques exemples disent combien certains chapitres sont théâtralisés. Ils montrent à quel point la théâtralité poétise le discours et aussi à quel point le poétique le théâtralise faisant des limites entre les genres des zones particulièrement floues. Ainsi, les regards, les sons, les gestes font-ils de certains chapitres des poèmes théâtraux dans lesquels les genres s'entremêlent, se tissent habilement jusqu'à aller parfois jusqu'à se fondre. À travers certains procédés, le théâtre et le spectacle s'avèrent très présents dans l'œuvre ; ils le sont aussi comme thème et objet de réflexion.

4.4. Le théâtre et le spectacle comme thème et objet de réflexion

Le spectacle de la nature est probablement celui qui agrée le plus au poète : celui-ci se délecte d'un coucher de soleil, du spectacle d'un enfant absorbé par la contemplation de l'eau qui coule de la fontaine jusque dans la paume de sa main. Le poète se plonge dans la contemplation d'un micro-spectacle comme lorsqu'il contemple une fleur au bord du chemin, qui demeure intacte malgré les agressions qu'elle peut subir. Le plus petit, le plus banal des phénomènes naturels attire son attention comme par exemple, au chapitre XIII[95], le spectacle d'une hirondelle égarée qui ne parviendra pas à faire le printemps et risque de payer son erreur au prix fort. Au chapitre LXXX le locuteur assiste, avec son âne, au spectacle des canards qui volent et s'enfoncent dans les terres pour échapper à la tempête qu'ils pressentent : « *Son los patos. Van tierra adentro, huyendo de la tempestad marina.* »[96], écrit le poète. De ce mouvement migratoire naît la beauté d'un spectacle naturel qui absorbe celui qui y assiste : « *Platero, de vez en cuando, deja de beber y*

[94] *Ibid.*, ch. LIV, « La coz », p. 188.

[95] *Ibid.*, ch. XIII, « Golondrinas », p. 123.

[96] *Ibid.*, ch. LXXX, « Pasan los patos », p. 225.

levanta la cabeza como yo, como las mujeres de Millet, a las estrellas, con una blanda nostalgia infinita… »[97]. Un spectacle naturel qui suggère entre le poète et l'âne une totale complicité, une mutuelle compréhension, qui s'expriment par le regard. La référence à Millet notifie l'aspect spectaculaire de la scène ; un spectacle n'est-il pas, en effet, l'observation d'une scène perçue par le filtre de la culture ou de l'émotion liée à l'art ?

Si l'on y prête attention, nombreux sont aussi les spectacles que l'on pourrait qualifier d'institutionnalisés. Nous songeons par exemple aux célébrations religieuses, comme celles évoquées aux chapitres intitulés « Corpus »[98] et « *El rocío* »[99]. Comme l'indique le titre, le premier est la commémoration de l'Eucharistie et met en scène, sur les chars qui sont portés, les saints qui rejoignent leur confrérie. Le second met en scène les processions de fidèles qui fêtent la vierge du Rocío et vont, au rythme des *sevillanas*, des pétards et des cloches, sur des chars décorés, jusqu'à l'ermitage du Rocío. Aussi bien dans l'un que dans l'autre, le poète est un spectateur passif de ces deux scènes auxquelles participe l'âne par un braiment dans le premier[100] et en s'agenouillant dans le second comme l'indique le poète lorsqu'il écrit : « *Platero, entonces, dobló sus manos, y, como una mujer, se arrodilló —¡una habilidad suya!—, blando, humilde y consentido* »[101].

Ces spectacles où règnent le bruit et l'agitation sont vus de loin par le locuteur, celui-ci met entre lui et ce qu'il voit la distance de l'observateur, une distance qui, parfois, prend l'aspect d'un rejet de ce que l'on pourrait nommer, dans certains cas, des mascarades. Tel est le cas dans « Carnaval »[102]. Le chapitre s'articule en deux grands moments, dans le premier, l'accent est mis sur la beauté de Platero puis, très vite, sur les déguisements des uns et des autres d'où le verbe *disfrazar* dans la deuxième phrase, conjuguée au passé composé, et l'anaphore de la préposition « *de* » répétée pas moins de quatre fois tout au long de ce premier mouvement qui occupe les trois premiers paragraphes. Ici, le poète insiste sur l'idée que ce que l'on voit n'est pas la vérité, n'est

[97] *Id.*

[98] *Ibid.*, ch. LVI, p. 190.

[99] *Ibid.*, ch. XLVII, p. 177.

[100] Le poète écrit : « *Platero, en aquel hueco de silencio, rebuzna. Y su mansedumbre se asocia, con la campana, con el cohete, con el latín y con la música de Modesto, que tornan al punto, al claro misterio del día; y el rebuzno se le endulza, altivo, y, rastrero, se le diviniza* », *ibid.*, p. 191. Nous avons déjà évoqué et cité ces deux phrases dans : 1.3. Le problème du référent : de Moguer à Platero y yo.

[101] *Ibid.*, p. 178.

[102] *Ibid.*, p. 283.

pas l'essence des êtres et des choses mais plutôt une représentation bruyante correspondant à la fête de Mardi gras. Cette idée de spectacle outrancièrement mensonger est notifiée par le locuteur à plusieurs endroits du chapitre, elle est soulignée par l'adverbe « *vistosamente* » ou encore par le substantif « *máscaras* » qui nous introduit très clairement dans l'espace théâtral du carnaval, des rôles joués par les participants qui endossent une identité qui n'est pas la leur (le *torero*, le clown, le *majo*). Le froid de la saison —nous sommes en février— pousse les gens à envelopper leurs mains dans tout ce qu'ils trouvent, ce qui accentue le côté irréel et faux du spectacle et de la fête. Les femmes forment un cœur bruyant « *un coro bullanguero* » écrit le poète, on les voit criant et riant, affolant Platero qu'elles ont fait prisonnier de leur folle ronde et qui ne sait plus comment échapper à ce qui touche presque à une sorte de folie collective que le poète va, dans le dernier paragraphe, si ce n'est condamner, du moins repousser, en indiquant que ces « réjouissances » ne sont pas faites pour eux. Il écrit ainsi :

> *Por fin, Platero decidido igual que un hombre, rompe el corro y se viene a mí trotando y llorando, caído el lujoso aparejo. Como yo, no quiere nada con los Carnavales… No servimos para esas cosas*[103]…

Dans ce chapitre, les déguisements voyants des participants, les bruits assourdissants, le spectacle qui, somme toute, ne semble posséder aucune profondeur dans la mesure où il n'est qu'une pure illusion affichée comme telle, tout cela donc ne semble pas être du goût du poète ni de celui de l'âne dont l'attitude est qualifiée de nerveuse. Le locuteur le compare à un scorpion cerné par le feu. Peut-être retrouve-t-on ici, bien que très différemment, ce qui a été dit sur la fable que le poète condamne pour son irréalisme et son côté artificiel si l'on excepte, bien entendu, les fables de La Fontaine qui semblent occuper, dans l'esprit du poète, une place à part[104].

Le spectacle qu'offre la « *Cencerrada* »[105] fait preuve d'une condamnation peut-être moins forte. Toutefois, dans ce chapitre, l'auteur use

[103] *Ibid.*, p. 283.

[104] *Cf.* entre autres, ce que nous écrivons à propos du titre dans le premier chapitre. Rappelons qu'il évoque les animaux qui parlent dans les fables de La Fontaine, au chapitre CXXV, « La Fábula », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. XXXIII, p. 282 et 155.

[105] *Ibid.*, ch. CIX, p. 261.

d'une ironie mordante[106] pour décrire ce rite folklorique du village qui consiste, par des mises en scène, à insister sur les remariages des veufs et des veuves comme d'ailleurs le Dictionnaire de la Real Academia[107] l'indique, dans la définition qu'il donne de ce mot.

Dans « *Los húngaros* »,[108] il s'agit encore d'un autre spectacle dont l'apostrophe, sous la forme d'un impératif, annonce le lever de rideau : « *Míralos, Platero* […] ». Ce spectacle de la laideur, de la dégradation du genre humain, de la paresse, de la saleté, du manque d'hygiène, de la vulgarité, est représenté sous les yeux du lecteur-spectateur de cette scène presque monstrueuse aux yeux du poète[109]. Les personnages ne jouent ici aucun rôle, ils ne font qu'être eux-mêmes. Toutefois, le spectacle est tel que leur évocation semble mise en scène par le poète, ce qui accentue l'idée de dégradation et de malaise que génère la scène à laquelle assiste le lecteur. Les personnages sont présentés dès les premières lignes : un homme et sa femme, leurs deux enfants, fille et garçon et, pour finir, un petit singe, qui s'avère être le plus courageux de tous les membres de la famille, puisque c'est grâce à lui que tous peuvent manger. Après une brève description, chaque personnage est vu dans une attitude qui lui est propre. La jeune femme, « statue de fange », « *arranca la hierbaza seca* », le petit garçon « pisse sur son ventre », l'homme et le singe, dans une attitude identique « *se rascan, aquél la greña, murmurando, y éste las costillas, como si tocase una guitarra* » et, de temps à autre, l'homme « *se incorpora, se levanta luego, se va*

[106] « *En las notas añadidas en 1943, da Juan Ramón rienda suelta a la ironía. En la frase final adjunta " la verdad desnuda".* », *Cf.* Soledad González Ródenas et Howard T. Young dans l'édition qu'ils ont faite de *Platero y yo*. Juan Ramón JIMÉNEZ, in *Obra completa*, T. 2, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, note 537, p. 650-651.

[107] « *Cencerrada. F. Fam. Ruido desapacible que se hace con cencerros, cuernos y otras cosas para burlarse de los viudos de la primera noche de sus nuevas bodas.* Dar *CENCERRADA.* », Diccionario de la Lengua Española, Vigésima primera edición, Madrid, Espasa, 1992, p. 454. María Moliner donne une définition semblable : « *Cencerrada. Ruido desagradable que se hace con cencerros, golpeando distintos utensilios, etc.; por ejemplo, como broma delante de la casa de un viudo que se ha vuelto a casar. (T. "esquilada". ➚V. "*SERENATA".)* », María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1982, p. 574.

[108] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. XXXIII, p. 155. On pourra lire un texte court « El pobre mono », Juan Ramón Jiménez, *Ala compasiva*, Jorge Ramón González (ed), in *Obra completa*, T. 2, *op. cit.*, p. 757, n° 1526.

[109] Ce chapitre nous rappelle que Juan Ramón est aussi ce caricaturiste de génie qui s'exprime dans Juan Ramón JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, Ricardo Gullón (int.), Madrid, 1987. Comme le souligne Soledad González Ródenas, ce chapitre n'est pas sans évoquer le texte intitulé « El pobre mono », Juan Ramón Jiménez, *Ala compasiva*, Jorge Ramón González (ed), in *Obra completa*, t. 2, *op. cit.*, p. 757, n° 1526.

al centro de la calle y golpea con indolente fuerza el pandero, mirando a un balcón. » Ici, la théâtralité de la scène, née des actions qui s'enchaînent et qui caractérisent chaque personnage, se mêle à une sorte de poétisation de la laideur[110] qui surgit, par exemple, de cette comparaison évoquée ci-dessus du singe qui se gratte comme il gratterait une guitare, rendant son image complètement ridicule en plus d'être dégradée. Ici théâtralité et poéticité semblent s'unir pour mieux accentuer le désarroi du poète face à une scène dont la laideur s'allie avec une extrême violence[111]. Dans le dernier paragraphe, comme s'il s'agissait d'une didascalie qui reprendrait ce à quoi vient d'assister le lecteur-spectateur, le poète écrit :

> *—Ahí tienes, Platero, el ideal de la familia de Amaro… Un hombre como un roble, que se rasca; una mujer, como una parra, que se echa; dos chiquillos, ella y él, para seguir la raza, y un mono pequeño y débil como el mundo, que les da de comer a todos, cogiéndose las pulgas…*[112]

Cette mise en scène du malaise que réalise le poète se retrouve sous une lumière différente dans « Los gallos »[113]. C'est à un autre spectacle que nous convie l'auteur, celui d'un malaise extrême et malgré tout envoûtant, dont le « moi » n'arrive absolument pas à s'extraire. Le mot « *malestar* » ponctue le passage par deux fois de façon insistante. Le thème de ce spectacle n'est autre qu'un violent combat de coqs. Ainsi le poète évoque-t-il la mort, mise en scène. Certes, l'écriture n'est pas à proprement parler théâtrale comme dans les exemples que l'on a pu rencontrer dans l'œuvre, mais il s'agit, néanmoins, de l'évocation d'un spectacle dont la portée est, bien qu'envoûtante, d'une violence insoutenable, car elle montre, au-delà même de l'anecdote, la cruauté dont l'homme peut être capable et l'appétence qu'il peut éprouver

[110] Au sujet de la beauté et de la laideur, on pourra lire : « La belleza », « Muerte es beldad. Un hermoso poema de Mecedonio Fernández », et plus particulièrement ici « ¿Fealdad? », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Política poética*, *op. cit.*, p. 315, 381, 401.

[111] Bien que très différemment, on retrouve ce spectacle de la laideur et de la dégradation dans « El moridero », par exemple lorsque le poète écrit : « *No serás, descarnadas y sangrientas tus costillas por los cuervos —tal la espina de un barco sobre el ocaso grana— el espectáculo feo de los viajantes de comercio que va a la estación de San Juan, en el coche de las seis;* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. XI, p. 120. Nous avons abordé et cité ce chapitre et enfin analysé cet extrait dans 2.1.3. « Le dehors ».

[112] *Ibid.*, p. 155.

[113] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. LVIII, p. 193. Nous avons déjà évoqué ce chapitre, sous un autre angle.

face à l'agressivité dont font preuve les coqs l'un envers l'autre. Dans ce chapitre, la théâtralisation de la scène, plus sous-jacente qu'affirmée, se mêle à la poéticité générée par la plasticité de certaines images. De fait, le malaise est évoqué au début du chapitre par des comparaisons qui visent toutes à dire le mauvais goût : le drapeau espagnol sur le ciel bleu au-dessus d'une arène de style mudéjar, sur la couverture d'un volume des *Episodes nationaux* de Pérez Galdós, sur les bureaux de tabac… Mais ces comparaisons disent, aussi, la difficulté du poète à exprimer son malaise face au spectacle. D'où cette succession de comparaisons dont la dernière énoncée notifie clairement l'échec de la précédente qui ne parvient pas à cerner le sentiment éprouvé par le poète. Ainsi, ce malaise s'apparente-t-il rapidement à un mal-être tellement il est puissant et tellement il semble impossible au locuteur de s'en extraire. Au cours de sa lecture, le lecteur a l'impression que le locuteur est face à une sorte de tragédie dont il serait involontairement l'un des personnages ; une tragédie qui prendrait sa source dans une scène apparemment banale : un combat de coqs, une tragédie qui affecte profondément le locuteur comme le déclarent des phrases comme : « *¿A qué iba yo allí o quién me llevaba?* », « *Pero y yo, ¿por qué estaba allí y tan mal? No sé…* », « *… Y, sin embargo, no me iba…* ». La beauté qui s'échappe du chapiteau sous lequel se tient le combat ne permet pas au poète de fuir ce spectacle qui suscite chez lui une sorte d'attirance morbide. Comme si deux esthétiques s'affrontaient, l'une exprimée par l'image de ces « *caras congestionadas, como vísceras de vaca en carro o de cerdo en matanza, cuyos ojos sacaba el calor, el vino y el empuje de la carnaza del corazón chocarrero*. », image proche de l'esthétique de Valle Inclán, et l'autre, plus paisible, aperçue par la bâche déchirée du chapiteau sous lequel il assiste à ce spectacle : « *De vez en cuando, miraba con infinita nostalgia, por una lona rota que, trémula en el aire, me parecía vela de un bote de la Ribera, un naranjo sano que en el sol puro de fuera aromaba el aire con su carga blanca de azahar…* ». La vision du poète a beau métamorphoser la bâche du chapiteau en une voile de bateau susceptible de l'emporter vers la beauté de l'oranger qu'il contemple, ce voyage est marqué du sceau de la nostalgie, faisant peut-être du chapitre une sorte de mise en abyme de l'ensemble de l'œuvre. Ici, l'aspect spectaculaire et la poéticité du passage confèrent une très grande force à l'ensemble, faisant probablement de la représentation de cette violence la métaphore de l'existence telle que le poète la percevait lui-même, ne pouvant s'en échapper que par l'écriture[114]. L'image poé-

[114] Ce chapitre, il faut le souligner, entretient un lien avec le chapitre intitulé « El burro viejo » dans lequel le poète se trouve face à un âne condamné par l'âge, dont il craint qu'il meure de froid, et dont il ne peut se séparer. Il reste comme paralysé, à la fois hypnotisé

tique de la douleur se concentre et prend la forme d'une synecdoque lorsque le poète réduit ce combat de coqs, la souffrance, la violence et la douleur à « *dos monstruosas y agrias flores carmines* […] ».

Enfin, il est un autre spectacle qui met en scène la violence de l'existence. Un chapitre évoqué à plusieurs reprises mais auquel il faut de nouveau faire allusion. Il s'agit du troisième chapitre intitulé « Juegos del anochecer »[115]. Ce spectacle prend l'aspect, en apparence anodin, de jeux d'enfants pauvres. Dans ce chapitre, les enfants jouent à se faire peur « *los niños pobres juegan a asustarse, fingiéndose mendigos. Uno se echa un saco a la cabeza, otro dice que no ve, otro se hace el cojo…* », tentant de dépasser ainsi, par leur jeu, les menaces d'une existence qu'ils pressentent d'une extrême violence. Mais si les enfants surmontent la peur, le locuteur poétique, très vite, la fait renaître car lui sait que le paradis est à jamais perdu et qu'il est perdu, plus encore peut-être, pour ces enfants dont la condition modeste fait qu'ils n'auront qu'une vie de misère comme le suggèrent les dernières phrases du passage : « *… ¡Sí, sí! ¡Cantad, soñad, niños pobres! Pronto, al amanecer vuestra adolescencia, la primavera os asustará, como un mendigo, enmascarada de invierno. / —Vamos, Platero…* ». Comme pour l'hirondelle au chapitre XIII, le printemps ne fera que les effrayer. On perçoit plus nettement ici toute la dimension élégiaque de l'œuvre dont le sous-titre est, ne l'oublions pas : « *(Elegía andaluza)* ».

Bon nombre de ces exemples montre à quel point la théâtralité joue un rôle de premier plan dans l'écriture de *Platero y yo*. Il met en lumière les liens étroits qui se tissent entre poétique et théâtralité, un tissage qui, parfois, efface les limites propres aux genres. Certes, il ne s'agit pas ici d'une œuvre théâtrale, on l'a maintes fois répété, il n'en reste pas moins que le poète met en œuvre certains procédés d'écriture qui créent cette sensation de théâtralité. Ainsi a-t-il été fait allusion à l'usage du style direct, de l'apostrophe souvent sous forme impérative, à des passages

---

par cette vision et incapable de trouver une solution. La nature de la situation est différente certes, mais elle se relie au chapitre qui vient d'être évoqué. On peut lire dans ce chapitre CXIII : « *Platero, se va a morir de frío en ese vallado alto, esta noche, pasado por el norte… No sé cómo irme de aquí; no sé qué hacer Platero…* ». Nous avons déjà évoqué ce chapitre sous un autre angle. Il faut rappeler l'épigraphe qui figure sous le titre du passage : « *… En fin, anda tan cansado / que a cada passo se pierde… / ("El potro rucio del Alcayde de los Vélez") » Romancero General*. Tout comme dans le chapitre LVIII, ce dont il est question ici c'est ce qui peut être perçu comme la tragédie même de l'existence.

[115] *Ibid., p. 105.* Nous renvoyons aux diverses allusions faites à ce chapitre dans ce volume. Nous renvoyons également le lecteur au sujet de ce chapitre à l'analyse que nous en avons faite. *Cf.* Daniel Lecler *« Entre chien et loup* : "Juegos del anochecer*" de Juan Ramón Jiménez », in Le jeu : textes et société ludique, Publications électroniques de l'ERIAC, I. Littérature espagnole. Travaux et Documents Hispaniques / TDH*, 2, 2011, <http://www.ovnic.fr/P-ERIAC/spip.php?article18>.

qui peuvent être lus comme des sortes de didascalies, d'indications de mises en scène, à la construction d'espaces scéniques, que ce soit par le regard ou par le son, à l'importance des gestes qui confèrent aux personnages une épaisseur supplémentaire, mais aussi au théâtre et au spectacle perçus comme objets du discours, comme thème privilégié. Théâtralité et poéticité se mêlent pour mieux éclairer le drame de l'existence humaine et la recherche ininterrompue de la sérénité.

4.4.1. Drame et sérénité

Nous prenons ici le mot drame dans toute l'acception du terme, c'est-à-dire dans sa dimension scénique comme représentation d'une action dans laquelle peuvent s'entremêler aussi bien le tragique que le comique mais aussi dans sa dimension plus générale, comme le signale le dictionnaire Littré, à savoir comme une « suite d'événements qui émeuvent, qui touchent »[116].

Platero y yo comporte une véritable dimension dramatique car le livre est ponctué de drames attestant la perte d'un paradis, d'un âge d'or souvent lié à l'enfance et auquel le poète fait référence dès la « Advertencia *a los hombres que lean este libro para niños* »[117]. Il y a dans l'œuvre une théâtralité de la douleur et de la souffrance. Nous avons évoqué dans les pages qui précèdent l'image de la castration et de la perte dans le chapitre XV, « *El potro castrado* »[118]. Dans ce passage, l'on voit un poulain plein de vie, empli d'un désir presque tellurique, perdre, sur un tas de fumier, dans la douleur de la castration, sa noblesse, son agilité, sa souplesse, la puissance de ce lien qui l'unissait aux forces de la nature. Par cette perte irrémédiable, définitive, c'est l'histoire d'une vie à jamais perdue que le poète met en scène pour le lecteur-spectateur et dont le poulain ne pourra plus que rêver. Dans « La yegua blanca »[119], on l'a vu, se joue le drame de l'ignorance et de l'ingratitude que la jument paye de sa vie[120].

[116] « DRAME, (δϱᾶμα) *s. m.* Toute pièce de théâtre, soit tragique, soit comique. Les drames de Shakespeare. || Drame lyrique, opéra. || En un sens plus restreint pièce de théâtre en vers ou en prose, d'un genre mixte entre la tragédie et la comédie. Drame historique. || Fig. Suite d'événements qui émeuvent, qui touchent. », Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française Littré*, Paris, Éditions de la Fontaine du Roi, 1994, p. 352.

[117] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 99.

[118] Nous avons évoqué ce chapitre (*ibid.*, p. 126) dans 3.2.2. Le bleu, la couleur infinie.

[119] *Ibid.*, p. 260.

[120] Nous renvoyons au chapitre 3.2.4. Les idées reçues : le noir, le gris, le blanc.

Dans le chapitre LXI, un drame se joue aussi. Celui d'une petite chienne blanche et dorée qui vient de mettre bas et qui, parcourant des kilomètres[121], va récupérer, un à un, ses quatre petits chiots vendus à Salud. Comme le précise le poète, cette dernière les a emportés pour en faire un bouillon afin de soigner l'un de ses fils malades : « *se los llevó a su choza de las Madres porque se le estaba muriendo un niño y don Luis le había dicho que le diera caldo de perritos.* ». Dans ce chapitre, se joue ce qui aurait pu prendre le chemin d'une tragédie. On y voit la petite chienne errer, comme folle de douleur : « *la perra anduvo como loca todo aquel día, entrando y saliendo, asomándose a los caminos, encaramándose en los vallados, oliendo a la gente…* ». Les verbes de mouvement, au gérondif qui plus est, accroissent tout à la fois cette sensation de théâtralité, de douleur extrême qui conduit, peu à peu, la chienne vers la folie. La tragédie pressentie n'ira pas jusqu'à son terme, il s'agit ici, plus simplement, du drame d'une mère, dont le poète met en scène le désarroi, la volonté pour arracher des griffes de l'ignorance, et des croyances d'un autre âge, sa progéniture. Le lecteur spectateur du drame, perçoit la totale abnégation, la grande humanité de l'animal et, comme en contrepoint, toute la bestialité de cette femme, sa cruauté qui s'explique en partie car elle est elle-même victime de ses croyances, de son ignorance mais aussi de sa souffrance et de sa douleur car elle est en train de perdre son enfant malade, probablement à cause de conditions de vie difficiles. Ce drame lié, une fois encore, à la notion de perte, se cristallise dans un cri, celui de la petite chienne qui hurle à la mort devant le soleil couchant comme le souligne le poète : « *la vieron, junto a la casilla del celador, en los Hornos, aullando tristemente sobre unos sacos de carbón, contra el ocaso*. »[122]. Comme nous l'avons constaté, ce hurlement à la mort, ponctue l'œuvre de Juan Ramón Jiménez. Il est comme un cri de douleur qui notifie la perte sous toutes ses formes, qui dit le drame humain et la mélancolie, qui matérialise la nostalgie de ce que l'on a perdu à tout jamais, de ce que l'on laisse derrière soi et que l'on aimerait sauver de l'oubli.

[121] « *Tú sabes bien lo que hay de la casa de Lobato al puente de las Madres, por la pasada de las Tablas…* », écrit le poète. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 198.

[122] *Id.* L'atmosphère qui se dégage ici de ces quelques lignes n'est pas sans évoquer des scènes romantiques. Par exemple, pour ce qui est de la littérature, nous pensons à un texte, lui aussi unique dans son genre, come *Las noches lúgubres (1789-1790)* de José CADALSO (1741-1782) ou bien encore en peinture à ce tableau bien connu de Caspar David FRIEDRICH (1774-1794), *Le voyageur contemplant une mer de nuages (1818-1820)*, Huile sur toile, 94,8 cm × 74,8 cm, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg. L'originalité ici est que le personnage est un animal, ce qui change totalement sa visée.

L'expression du drame lié à la perte se retrouve dans le chapitre intitulé « *Pinito* »[123] dans lequel le personnage évoqué, Pinito, personnage auquel le poète a été comparé par les enfants au chapitre VII, intitulé « El loco »[124], apparaît pour la seconde fois. Dans le chapitre XCIV, le poète regrette que se soit partiellement effacée de sa mémoire l'image de ce Pinito : « *Aparece en mi memoria y se borra otra vez. Apenas puedo recordarlo*. » écrit le poète ; il voudrait pouvoir se souvenir de cet homme qui mourut de l'alcool[125], dans la fosse du château, comme précise le locuteur : « *El pobre murió, según dice la Macaria, de una borrachera, en casa de las Colillas, en la gavia del Castillo, hace ya mucho tiempo, cuando era yo niño aún* […] ».

Le drame humain prend parfois les couleurs de la tragédie. Dans « La fantasma »[126], chapitre déjà évoqué mais auquel nous allons nous intéresser ici sous un autre angle[127], le poète nous conduit de la représentation plaisante d'une jeune fille qui se déguise en fantôme afin de divertir son public, à une véritable tragédie. Les vêtements qu'elle revêt soulignent ce passage de la comédie à la tragédie. Si la jeune « Anilla la Manteca » s'habille d'un drap celui-ci prend, rapidement, l'aspect d'une tunique blanche, qui lui confère un nouveau statut endossé malgré elle, celui d'une tragédienne grecque fauchée en plein spectacle. Dans ce chapitre dont l'issue est tragique, la théâtralité est particulièrement forte. On assiste, tout d'abord, au maquillage et à l'habillage de la belle et jeune comédienne qui va jusqu'à utiliser des gousses d'ail pour se faire de fausses dents. Le locuteur évoque, ensuite, la scène sur laquelle elle évolue « *aparecía ella de improviso por la escalera de mármol*. », précise-t-il. La nature de l'espace scénique, un escalier, s'avère prémonitoire de la trajectoire qu'elle va suivre ; si elle commence par inspirer plaisir et sensualité, elle va très vite déchoir et susciter chez le spectateur, une fois foudroyée, terreur (d'où l'utilisation de mots comme « *espantoso* » ou « *conmovió*»), horreur et dégoût. Cette théâtralité est également accentuée par l'usage que le poète fait de la lumière, une lumière d'orage, violente et blanche. Dans ce passage, la tragédie qui se joue est

[123] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, ch. XCIV, p. 241.

[124] *Ibid.*, p. 113. Le chapitre qui nous occupe (p. 241) commence d'ailleurs par l'évocation de cette comparaison : « *¡Eese!... ¡Eese!... ¡Eese!... ¡…maj tonto que Pinitooo!...* » peut-on lire au tout début du chapitre.

[125] On pourra lire le court texte « El borracho », Juan Ramón Jiménez, *Ala compasiva*, Jorge Ramón González (ed), in *Obra completa*, t. 2, *op. cit.*, p. 753, n° 1521.

[126] *Ibid.*, p. 131.

[127] Nous nous sommes intéressés à ce chapitre sous l'angle de l'étude de la maison dans le chapitre 2.1.4.

celle de la perte, de la disparition et de la mort. Cette anecdote tragique devient aux yeux du lecteur / spectateur l'image de la tragédie humaine car, si elle est ancrée dans la banalité d'un quotidien, elle acquiert la dimension et la puissance d'une métaphore. Dans ces passages, Juan Ramón Jiménez montre l'existence dans ce qu'elle a de plus cru, de plus violent. Nous sommes loin ici de l'image édulcorée véhiculée parfois de Juan Ramón et de *Platero y yo* : le poème n'enjolive pas la vie, il choisit de la dire. C'est la fonction que Jean-Michel Maulpoix lui assigne lorsqu'il écrit : « Un poème est ce tissu troué dont la fonction n'est pas de costumer notre existence, mais de montrer tout à la fois ce qui l'habille et la dévêt, sa chaleur et sa pauvreté »[128], et il ajoute quelques lignes plus loin, toujours à propos du poème : « Poème, ce morceau de la langue qui sait nos désirs et nos manques. Il dit "arbre", "maison", "fontaine", avec toute la force dont il est capable pour que ces choses existent, mais il n'échappe jamais au souci de ce qui n'existe pas. »

Face à toutes ces marques de souffrance et de douleur, face à ces drames humains, le poète n'a de cesse, dans l'œuvre, de chercher la sérénité. Comme il l'écrit dans son avertissement aux lecteurs, il s'emploie sans relâche à retrouver cet « âge d'or »[129] lié à l'enfance, cette « île spirituelle tombée du ciel »[130] non pas probablement qu'il considérât que l'enfance est une période facile, dans *Platero y yo* de nombreux exemples prouvent le contraire[131], mais plutôt parce que, même s'il est des enfants qui se trouvent trop vite confrontés à des problèmes d'adultes, l'enfance semble être, à ses yeux, un moment de grâce et d'innocence où notre rapport au monde est direct, vierge de tout calcul et de basses considérations. Cette « île spirituelle » est un espace dans lequel le rapport au monde est immédiat et où l'essence des choses et des êtres apparaît dans toute sa nudité, sans artifice, comme si l'enfant, pour Juan Ramón, savait naturellement regarder, comprendre (on pense à cet enfant absorbé par

[128] Jean-Michel MAULPOIX (1952), *Le poète perplexe* (2002), Paris, José Corti, 2002, p. 46.

[129] « Là où sont des enfants, là est un âge d'or » dit Novalis, *cf.* NOVALIS (1772-1801), *Pollens (Blüthenstaub)*, in *Œuvres complètes*, t.1 (Romans – Poésies – Essais), Armel Guerne (ed. et trad.), Paris, Gallimard, 1975, n° 97, p. 375.

[130] *Cf.* Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 99.

[131] Les exemples ne manquent pas dans l'œuvre. Nous pensons en particulier aux chapitres III « Juegos del anochecer » (p. 105), XVII « El niño tonto » (p. 129), XVIII « La fantasma » (p. 131), XXXVII « La carretilla » (p. 161), XLVI « La tísica » (p. 176), LXI « La perra parida » (p. 198), LXXXI « La niña chica » (p. 226), XCVII « El cementerio viejo » (p. 245), XCVIII « Lipiani » (p. 246), CVI « Navidad » (p. 269) pour ne citer que ces chapitres. Chapitres dans lesquels apparaissent des enfants malades, morts, tristes car leur vie est particulièrement difficile, des enfants que les adultes maltraitent parfois. Les pages correspondent à notre édition de référence.

la contemplation de l'eau de la Fontaine du chapitre XLII[132]) et que cette pureté du regard disparaissait avec les années.

C'est donc naturellement que le poète part à la recherche de cet « âge d'or », de cette « île spirituelle » et que comme cela est dit dans l'avertissement, il éprouve tant de peine à la quitter une fois qu'il l'a trouvée ; aussi écrit-il, parlant du poète : « *y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca*. »[133]. La recherche de cet espace équivaut à une quête de sérénité qui passe par l'intelligence directe du monde[134]. Elle se traduit dans l'écriture et demande au lecteur, à l'image de ce que le poète éprouva lui-même lors de son expérience, un « *intelligere incomprehensibiliter — 'un entender no entendiendo' —*, por el que el decir de esa palabra remite esencialmente al indecible en que se funda. »[135]. Cette recherche implique avant tout la promenade du poète et de son âne qui cheminent obéissant à un rythme que la nature elle-même leur impose, jusqu'à tomber, parfois, dans un état contemplatif, comme l'on a pu le constater. Ces quelques remarques posent également la question de l'herméneutique de l'œuvre.

[132] Juan Ramón Jiménez, « El niño y el agua », *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 170.

[133] *Ibid.*, p. 99.

[134] Cette démarche aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, n'est pas sans rappeler la démarche de certains mystiques et, plus particulièrement, de Jean de la Croix.

[135] José Ángel VALENTE (1929-2000), « La memoria del fuego », *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, p. 251. Nous reproduisons la suite des propos d'Ángel Valente qui nous semblent particulièrement intéressants et qui mériteraient d'être analysés en ayant à l'esprit la poétique jiménienne. Nous nous contenterons ici de les reproduire : « *Palabra clandestina que se hurta a la palabra legítima o legitimada, a la que se lee o declara públicamente en la sinagoga o en la comunidad eclesial; palabra, pues, apócrifa, en el sentido originario de ese término.*

No pertenece, en rigor, dicha palabra a la ciudad, no es de la ciudad, sino que a ésta le sobreviene o llega. El que la oye se pregunta: ¿de dónde viene y qué dice esa voz? No dice nada o dice la vaciedad del decir o rompe la legitimidad actual del dictum. *Apócrifa, secreta. Pertenece al reino de Raziel, el señor de los secretos en la angeleología de la Cábala, tan pertinentemente evocada a propósito de Edmond Jabès por Gabriel Bonnoure. Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir. Empieza en lo imposible. "Viaja al término de lo posible", en expresión de Bataille. ¿Pero habría o hay un fin de lo posible? Y Edmond Jabès escribe "estamos vinculados por lo imposible", es decir, o así lo entenderíamos nosotros, por la absoluta infinitud de lo posible. ¿Sería ésa, al cabo, la sola palabra de la revelación: palabra o voz —según he escrito en otro lugar— de "lo posible abierto a lo posible y lo posible"? Ciertamente, lo imposible no es para Jabès pensable a partir de un pensamiento previo a la cuestión de lo posible. "Hay en todo posible —escribe en* Le Parcours*— un imposible que lo burla. Ese imposible, sin embargo, no es lo imposible. Es solamente el fracaso de lo posible." Y añade: "Siempre más allá está lo imposible* […]. *Ese imposible es Dios". Donde Bataille había escrito: "Estar ante lo imposible* […] *es, para mí, tener una experiencia de lo divino".* », *Ibid.*, p. 251-252. On pourra consulter la très belle traduction de ce texte : José Ángel VALENTE, *Variations sur l'oiseau et le filet*, Jacques Ancet (trad.), Paris, Corti, 1996, p. 91.

Cette recherche de quiétude, d'harmonie avec le monde, cette sensation de ne faire qu'un avec lui, éprouvée par le poète, passe au préalable par un regard qui se met à distance de la chose qu'il observe, échappant ainsi à la fureur du temps et de l'action. Cette position est souvent celle du poète, comme dans « La azotea » par exemple, chapitre dans lequel on lit : « *tú Platero, bebiendo en el pilón, sin verme, o jugando, como un tonto, con el gorrión o la tortuga!* »[136]. Cette recherche de la quiétude implique un contact privilégié avec la nature, la faune et la flore[137], mais aussi l'identification des pulsions qui animent le poète ; nous en avons eu un aperçu lorsque nous avons évoqué le chapitre intitulé « Los gallos ». Toutes ces voies le conduisent progressivement à une sorte de conscience universelle comme on le constate à la lecture de ces vers de *Dios deseado y deseante*, écrits entre 1948 et 1952 :

> *Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia*
> *y la de otro, la de todos,*
> *con forma suma de conciencia;*
> *que la esencia es lo sumo,*
> *es la forma suprema conseguible,*
> *y tu esencia esta en mí, como mi forma*[138].

La coexistence de l'expression de la douleur et de la souffrance, telles qu'elles furent évoquées et la recherche de la quiétude qui guide les pas du poète et de son âne, les conduisant parfois jusqu'à atteindre une absolue contemplation, explique probablement ce ton élégiaque de l'œuvre dans laquelle s'entrecroisent les joies et les peines, les découvertes et les pertes. Ne serait-ce pas ce qu'affirme Jean-Michel Maulpoix lorsqu'il écrit : « La poésie lyrique est le chœur dans le drame de la vie du monde. Les poètes lyriques forment un chœur composé de jeunesse et de vieillesse, de joie, de pitié et de sagesse. »[139] ?

[136] Juan Ramón JIMÉNEZ, ch. XXI, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 137.

[137] « Le poète comprend la nature mieux que le savant. », Jean-Michel MAULPOIX (1952), *Le poète perplexe (2002)*, Paris, Corti, 2002, p. 261.

[138] Juan Ramón JIMÉNEZ, « *Transparencia, dios, la transparencia* », *Dios deseado y deseante (Animal de fondo) (1948-1949 / 1953)*, in *Lírica de una Atlántida. En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante, De ríos que se van (1936-1954)*, Alfonso Alegre HEITZMANN, *op. cit.*, p. 265. « *Dando vueltas a nuestras ideas solemos encontrar el centro del círculo ideal perdido*. » écrit-il aussi dans ses aphorismes, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romarelo, *op. cit.*, aph. 1902, p. 312.

[139] Jean-Michel MAULPOIX (1952), *Le poète perplexe (2002)*, Paris, Corti, 2002, p. 206.

Chapitre v
Platero y yo : des horizons herméneutiques

5. *Platero y yo* : des horizons herméneutiques

Que ceux qui espèrent trouver dans cet ultime chapitre une interprétation de l'œuvre, « le sens de l'œuvre » soient immédiatement détrompés. Nous ne prétendrons pas, ici, révéler le sens de *Platero y yo* ; cela reviendrait à s'inscrire en contradiction avec ce que nous pensons être le projet de son auteur. Après avoir considéré l'œuvre sous différents angles de lecture et avant de conclure, il s'agira plutôt de s'employer à dégager une manière d'écrire, une ébauche de poétique. Il conviendra peut-être aussi d'envisager que cette œuvre porte en germe ce que sera, quelques trente-huit années plus tard, *Espacio* qui verra le jour pour la première fois en 1954 dans la revue *Poesía española* et qu'il entreprit d'écrire en 1941, dit-il dans une lettre adressée à Enrique Diez Canedo que Gilbert Azam cite en partie dans son édition française de ce poème, parue aux éditions José Corti[1].

[1] « *Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami (adonde me llevó un médico de estos de aquí, para quienes el enfermo es un número y lo consideran por vísceras aisladas), una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideolojía y anécdota, sin orden cronolójico; como una tira sin fin desliada hacia atrás en mi vida. Estos libros se titulan, el primero,* Espacio; el segundo, Tiempo*, y se subtitulan Estrofa y Párrafo.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Carta antología*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 243. Soulignons au passage l'extraordinaire objet d'étude que pourrait être cette oscillation entre le vers et la prose, la décision du poète de reprendre certains passages initialement en vers et de les transcrire en prose. C'est là un projet de recherche auquel nous espérons pouvoir un jour nous consacrer. Il constituerait un apport important à l'étude de la poétique jiménienne et les enseignements qu'il pourrait fournir, par une comparaison des versions en vers et en prose, sur les procédés rythmiques et, plus largement, sur les procédés d'écriture, serait probablement d'une valeur inappréciable.

5.1. Oublier pour se retrouver : « Aprender en el olvido »

« Chaque matin —écrit Juan Ramón— je vais sur la plage de l'hier et je ramasse ce qui s'est épuré durant la nuit grâce à la mer, ce que l'aurore illumine »[2]. Se souvenir, c'est donc avoir su oublier, c'est avoir mis tout le soin dont on est capable à effacer l'inutile, le superflu, c'est à dire à débarrasser le passé de toutes les scories qui empêchent les mises en relation, l'émergence des constructions, le sens des structures : « *¡No le toques ya más, / que así es la rosa!* »[3]. Dans l'oubli s'inscrit tout un processus d'apprentissage. La marche donnera forme à cette initiation faite aussi de silence et de solitude. Le monde du « moi » parcourt le monde tout court, intègre et balaye à la fois l'anecdotique pour en garder, sur la page, l'essence poétique.

5.1.1. Le cheminement comme exercice spirituel : de l'importance de la marche

Tout au long du livre, Platero et le poète marchent ensemble, bien rares sont les fois où l'on voit le poète juché sur son âne. L'animal est plus une compagnie que la possibilité pour l'auteur de se dispenser de la marche. Les déplacements qu'ils font sont profondément liés à l'oisiveté, à une gratuité fondamentale qui leur permet d'aller à l'essentiel, de retrouver l'essence de ce qui les entoure et donc, pour le poète, de se situer dans le monde, de se retrouver. Ils sont aussi une manière d'entrer dans un temps qui n'est plus celui des horloges, dans un temps tout à la fois universel et intérieur. Dans l'œuvre, lorsqu'il est fait allusion au temps mesuré, le plus souvent lorsque les protagonistes entendent le train qui les relie à la ville ou bien les cloches de l'église qui sonnent, c'est pour souligner précisément que leur son leur parvient de loin et que, plus que l'heure, elles rappellent l'existence de la communauté du village à laquelle ils appartiennent et à laquelle ils se sont soustraits. Le temps s'égrène au rythme de la promenade, des nombreuses pauses faites. La lenteur de leurs déplacements densifie leur approche du paysage qui les pénètre progressivement et leur permet d'entrer en harmonie avec la nature.

[2] C'est nous qui traduisons. Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *op. cit.*, aphorisme 2526.

[3] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Piedra y cielo (1917-1918)*, *Obra completa*, t. 1, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (ed.), *op. cit.*, poema 1554, p. 481.

Dans « Paseo », précise le poète, Platero est plus souvent immobile qu'il ne chemine[4], preuve que, pour le poète, le cheminement vaut plus que la destination. La marche est pour Juan Ramón essentielle à la pensée, à la méditation, à la poésie tout comme pour Montaigne qui écrit dans son chapitre des *Essais* intitulé « De la diversion » : « Tout lieu retiré requiert un promenoir. Mes pensées dorment, si je les assis. Mon esprit ne va pas seul, comme si mes jambes l'agitent. »[5]. Les traces du passage des protagonistes sur la surface de la terre, les chemins qu'ils dessinent et qu'ils sont souvent les seuls à emprunter sont comme l'annonce des sillons d'encre que l'écrivain, au retour, déposera sur le papier. Ils apparaissent comme des sortes de traces d'existence. Comme nous le rappelle le rythme de la marche du poète et de son âne, ils sont maîtres de leur temps. Ils fuient l'agitation, on l'a vu dans le texte à plusieurs reprises, qu'elle prenne l'aspect d'une fête de village ou celui d'une course de taureaux. Ils refusent d'être pris par le temps, ils veulent en être eux-mêmes la mesure. Ainsi récupèrent-ils ce dont la modernité les a privés, une temporalité personnelle qui rejette, pour reprendre un poème de Pedro Salinas, le tic tac de la montre qui crucifie l'individu, celui-ci n'entendant désormais que confusément le temps vital, son propre sang couler dans ses veines[6]. C'est là un élément qui contribue à expliquer le succès de cette œuvre tout au long du vingtième siècle.

Pour le poète, la marche est essentielle, elle est un véritable exercice spirituel qu'il pratique quotidiennement comme il le précise lorsqu'il écrit, toujours dans « Paseo » : « *¡Qué sencillo placer diario!* »[7]. Elle est source de plaisir en ce qu'elle donne à qui la pratique la sensation d'être vivant, d'exister.

[4] Nous avons déjà cité ce passage. *Cf.* note 13 page 93.

[5] Michel de MONTAIGNE (1533-1592), « De la diversion », *Les Essais, III, 3*, Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin (éd.), Paris, La Pléiade, 2007, p. 870.

[6] Nous pensons au poème suivant : « *¡Qué cruce en tu muñeca / del tiempo contra el tiempo! / Reló, frío, enroscado, / acechador, espera / el paso de tu sangre / en el pulso. Te oprimen / órdenes, desde fuera: / tictac, tictac, / la voz, allí, en la máquina. / A tu vida infinita, / sin término, echan lazos / pueriles los segundos. / Pero tu corazón / allá lejos afirma / —sangre yendo y viniendo / en ti, con tu querer— / su ser, su ritmo, otro. / No. Los días, el tiempo, / no te serán contados / nunca en esfera blanca, / tres, cuatro, cinco, seis. / Tus perezas, tus prontos, / tu gran ardor sin cálculo, / no se pueden cifrar. / Siéntelos tú, desnuda / de reló, en la muñeca: / latido contra número. / ¿Amor? ¿Vivir? Atiende / el tictac diminuto / que hace ya veinte años / sonó por vez primera / en una carne virgen / del tacto de la luz, / para llevarle al mundo / una cuenta distinta, / única, nueva: tú.* », Pedro SALINAS (1891-1959), *La voz a ti debida (1934)*, *Poesías completas*, Barcelona, Lumen, 2003, p. 290.

[7] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 192.

Elle est fondamentale aussi, on l'a dit, car elle permet au « moi » d'être en harmonie avec la nature : le coucher du soleil, les collines, les arbres, les oiseaux, l'eau, les fontaines, les pierres, les fleurs, les insectes, la nuit, la pluie, le vent, les odeurs, les couleurs, la transparence de l'air, les sons, les paysages, les saveurs. Comme l'écrit Frédéric Gros « Le paysage est un paquet de saveurs, de couleurs, d'odeurs, où le corps infuse »[8].

Contrairement à l'image que l'on a de Juan Ramón Jiménez, celle d'un poète immobile et reclus dans sa tour d'ivoire, celle d'un pur esprit, l'on constate dans *Platero y yo* que le corps occupe une place de premier plan. Pour lui, la pensée n'est pas une « mise en absence du corps », au contraire, dans l'œuvre, bien souvent, c'est le corps qui pense. Tout autant que la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, sont extrêmement présents ; les sens aiguisés du poète sont tous en éveil.

Le toucher tout d'abord. Même si, parmi les cinq sens, ce n'est probablement pas le plus sollicité, il est néanmoins présent. Ainsi, par exemple, dans « Paisaje grana » il est déclencheur d'images. Dans ce chapitre, le poète écrit à propos de Platero : « *hunde suavemente su boca en los espejos, que parece que se hacen líquidos al tocarlos él* »[9] créant ainsi une fonction presque magique[10] du toucher, qui, ici, suscite une autre vision du monde. Si dans l'exemple précèdent le toucher se faisait caresse, dans « Escalofrío » il tient plus du choc, du piétinement, d'une espèce de *taconeo* peut-être, néanmoins sa dimension magique perdure puisque le poète qui regarde l'âne près d'un ruisseau écrit : « *entra en el arroyo, pisa la luna y la hace pedazos. Es como si un enjambre de claras rosas de cristal se enredara, queriendo retenerlo, a su trote…* »[11]. Une fois encore, grâce au regard du poète, le toucher fait naître l'image de cette lune que Platero brise en mille morceaux qui, eux-mêmes, donnent naissance à une autre image, celle d'un « essaim de roses claires et cristallines »[12] ; une image qui, tout à la fois, unit le monde végétal auquel appartiennent les roses au monde animal lorsqu'il est fait référence à l'essaim. Ici, une continuité entre les sens s'établit comme pour signifier que leur conjugaison permet de percevoir l'envers des choses, leur image essentielle peut-être. On comprend ici aussi les raisons qui firent que l'œuvre rencontra tout autant un public d'adultes que d'enfants.

[8] Frédéric GROS, *Marcher, une philosophie (2008)*, Paris, Flammarion, 2011, p. 55.

[9] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 133.

[10] Le mot magique est un mot récurrent dans l'œuvre et dont les emplois mériteraient d'être analysés.

[11] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 109.

[12] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero et moi*, Claude Couffon (trad.), *op. cit.*, p. 60.

Le goût occupe également une place importante dans le livre. Au fur et à mesure des déplacements du poète et de son âne, il y est fait référence de manière relativement régulière, quoique de façon plus importante peut-être à partir du chapitre XXXVIII. Dans ce chapitre intitulé « El pan » tout comme les protagonistes lorsqu'ils stoppent la progression de leur promenade, le lecteur a la sensation qu'il fait une pause dans le récit et que le locuteur partage avec lui et Platero la vision qu'il a de son village. Ainsi écrit-il à propos de Moguer : « *Es como una gran boca que come un gran pan. El pan se entra en todo: en el aceite, en el gazpacho, en el queso y la uva, para dar sabor a beso, en el vino, en el caldo, en el jamón, en él mismo, pan con pan. También solo, como la esperanza, o con una ilusión…* »[13]. Ici, le goût, comme l'écrit le poète, dit l'âme du village : « *Te he dicho, Platero, que el alma de Moguer es el vino, ¿verdad? No; el alma de Moguer es el pan.* »[14]. Dans le chapitre XCVI, intitulé « La granada », réapparait le goût. Ce dernier, comme dans le chapitre précédent, implique une idée de pause dans le cheminement, d'immobilité des protagonistes qui s'arrêtent pour manger ou pour regarder manger comme dans le chapitre intitulé « El cementerio viejo » où les protagonistes qui se promènent dans le vieux cimetière s'arrêtent pour observer les enfants du fossoyeur manger avec délice leur goûter : « *Mira con qué gusto se comen su pan con su manteca colorada…* »[15] écrit le poète. Il en va de même dans le chapitre XCVI où le souvenir de la dégustation d'une grenade est évoqué comme la destination de la promenade lorsqu'il était enfant : « *Íbamos por las tardes... Por las tapias caídas se veían los corrales de las casas de la calle del Coral* […] *Caía el sol y los granados se incendiaban como ricos tesoros, junto al pozo en sombra que desbarataba la higuera llena de salamanquesas…* »[16] déclare le poète avec une nostalgie certaine. Une dégustation qu'il partage avec l'âne avec un plaisir sensuel très marqué comme on peut le constater à la lecture de ce passage : « *¡Qué llena está, Platero! Ten, come. ¡Qué rica! ¡Con qué fruición se pierden los dientes en la abundante sazón alegre y roja! Espera, que no puedo*

[13] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 163.

[14] *Id.* Notons que ce chapitre est à mettre en relation avec le chapitre CXXIV « El vino ». Ces deux chapitres ne figuraient pas dans l'édition de 1914. On perçoit dans leur écriture l'hésitation sur la place que le poète allait leur attribuer, ce qui témoigne, comme on l'a déjà dit, que Juan Ramón n'avait probablement pas de plan préétabli au moment de l'écriture de l'œuvre. Si l'on peut lire dans le chapitre XXXVIII, « *Te he dicho, Platero, que el alma de Moguer es el vino, ¿verdad? No; el alma de Moguer es el pan* », le chapitre CXXIV s'ouvre par cette phrase : « *Platero, te he dicho que el alma de Moguer es el pan. No. Moguer es como una caña de cristal grueso y claro, que espera todo el año, bajo el redondo cielo azul, su vino de oro* », *ibid.*, p. 280.

[15] *Ibid.*, p. 245.

[16] *Ibid.*, p. 244.

hablar. Da al gusto una sensación como la del ojo perdido en el laberinto de colores inquietos de un calidoscopio. ¡Se acabó! ». Notons qu'une fois encore le goût semble comme un prolongement du regard. Ce chapitre, il faut le noter, est d'une extrême modernité qui a aussi, probablement, contribué à faire le succès de l'œuvre. L'évocation de cette grenade n'est pas sans évoquer certaines compositions de Francis Ponge[17]. Globalement, le goût est source de plaisir jouissif et d'optimisme comme on le constate dans « Piñones » où l'on peut lire que les pignons : « *¡Dan un brío, un optimismo!* »[18].

Mais s'il est un sens, après la vue, fortement lié au cheminement des personnages et qui occupe une place de choix dans l'œuvre, c'est probablement l'odorat. Il dessine les contours géographiques de la province de Moguer. Les chemins empruntés par les protagonistes ont la senteur de l'oranger. Nuitamment, de retour au village, sur le chemin de Las Brujas, ils sentent l'humidité de l'air ainsi que l'odeur pénétrante de l'oranger. Ainsi peut-on lire dans « Escalofrío » : « *La luna viene con nosotros, grande, redonda, pura.* […] *Un olor penetrante a naranjas…, humedad y silencio… La cañada de las Brujas…* »[19] ou encore dans « Paseo » : « *Cuando, entre un olor a naranjas, se oye el hierro alegre y fresco de la noria, Platero rebuzna y retoza alegremente.*»[20]. L'odeur de la mer, bien sûr, évoquée à de nombreuses reprises comme au chapitre XX. Le poète évoque également l'odeur des blés dans « Anochecer ». Ainsi le deuxième paragraphe du chapitre commence-t-il par l'évocation de cette odeur sensuelle, presque érotique, par l'allusion au *Cantique des cantiques* et à l'ondoiement que supposent les champs de blé : « *Hay un olor al nutrido grano limpio que, bajo las frescas estrellas, amontona en las eras sus vagas colinas —¡oh Salomón!— tiernas y amarillentas* »[21]. Ici, l'odeur contribue à dessiner les contours du paysage à la nuit tombante. L'odeur apparaît dans « El vergel » comme récompense imparfaite de leur promenade puisque l'entrée du verger sera refusée à Platero.

[17] On pense en particulier au texte de F. Ponge intitulé « L'abricot », Francis PONGE (1899-1988), *Pièces (1961)*, Paris, Poésie Gallimard, 1997, p. 176.

[18] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 257.

[19] *Ibid.*, ch. V, p. 109.

[20] *Ibid.*, ch. LVII, p. 192.

[21] *Ibid.*, ch. LIX, p. 195. Ces phrases font penser au *Cantique des cantiques* et plus particulièrement aux vers qui disent : « Que tes pieds sont beaux dans tes sandales, / fille de prince ! / La courbe de tes flancs est comme un collier, / œuvre des mains d'un artiste. / Ton giron, une coupe arrondie, / que les vins n'y manquent pas ! / Ton ventre, un monceau de froment, / de lis environné. », *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Ct. 9,7, 2-3, p. 1161. Il y a là une sacralisation du profane, l'idée que la transcendance est à chercher non pas dans un au-delà hypothétique mais dans un ici-bas.

L'odeur puissante des fleurs en recrée la forme une fois l'obscurité tombée, un peu comme si l'odeur matérialisait l'invisible sur cette colline à laquelle sont arrivés le poète et son âne. Ainsi lit-on dans « El pastor » : « *En la colina,* […] *Enredadas en las flores, que huelen más y ya no se ven, cuyo aroma las exalta hasta darles forma en la sombra en que están perdidas, tintinean, paradas, las esquilas claras y dulces del rebaño, disperso un momento, antes de entrar al pueblo, en el paraje conocido.* »[22]. Une fois encore un sens est lié à un autre, l'odorat est ici associé au son des *clarines* du troupeau, odeur et son semblent guider les pas du poète, de l'âne et du troupeau. Mais la promenade rend perceptibles des odeurs plus surprenantes encore, des odeurs que l'on pourrait qualifier de parfaitement abstraites, des odeurs que le poète crée de toutes pièces, qui naissent du paysage qui s'offre au promeneur. Une odeur de braise au chapitre CXVI intitulé « Navidad »[23], une odeur de roses brulées semble émaner de ce coucher de soleil flamboyant au chapitre intitulé « Tarde de octubre » évoqué comme suit par le poète : « *Sobre los rosales, aún con flor, cae la tarde, lentamente. Las lumbres del ocaso prenden las últimas rosas, y el jardín, alzando como una llama de fragancia hacia el incendio del poniente huele todo a rosas quemadas. Silencio* »[24]. Ici la promenade se cantonne au jardin mais le regard, lui, prolonge la promenade en s'enfuyant vers le lointain.

Au gré des promenades, du cheminement des protagonistes, l'ouïe occupe également une place non négligeable. Le chemin suivi par les personnages est ponctué de bruits, celui du braiment de l'âne, celui, on y a déjà fait allusion, des cloches du village, du train ou du bus de six heures, du grillon ou encore des canards qui migrent fuyant la tempête, des hirondelles que le poète rencontre sur son chemin. Les bruits disent les saisons se conjuguant aux autres sens, inscrivant ainsi les protagonistes dans une harmonie totale. Ils disent l'espace de la promenade. Ainsi, beaucoup d'entre eux sont perçus de loin comme au chapitre XXXI dans lequel le poète écrit : « *Se oye, arriba, el vocerío mudable de la plaza del Pescado, donde los vendedores que acaban de llegar de la Ribera exaltan sus asedías, sus salmonetes, sus brecas, sus mojarras, sus bocas* »[25]. Référence pourrait également être faite au chapitre LXV dans lequel les protagonistes arrêtent leur promenade pour manger une pastèque et entendre les vêpres du village : « *Yo me como la mía lentamente, oyendo, a lo lejos, las vísperas del pueblo. Platero se bebe la carne de azúcar de la suya como si fuese*

[22] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, ch. LXXXII, *op. cit.*, p. 227.

[23] « *un olor de ascua en el frío*! » écrit le poète. *Ibid.*, p. 269.

[24] *Ibid.*, ch. LXXXVIII, p. 234.

[25] *Ibid.*, « El demonio », p. 152.

agua »[26]. Ici, la vue, le goût et l'ouïe se mêlent pour rendre tout le bonheur de cet instant vécu par les deux compagnons. Certains bruits sont notifiés comme pour mieux mettre en valeur le silence qui enveloppe les deux protagonistes, ainsi au chapitre XLVIII lorsque le poète évoque un oiseau qu'il entend casser les graines dont il se nourrit : « *Arriba, por las ramas últimas, salta y pía un leve pajarillo, que el sol hace, cual toda la verde cima suspirante, de oro. Entre vuelo y gorjeo, se oye el partirse de las semillas que el pájaro se está almorzando* »[27].

La promenade, le cheminement du poète et de son âne, leurs pauses, le rythme de leur marche contribuent à mettre en évidence une véritable géographie sensorielle qui tout à la fois, les relie au monde et leur permet de se situer dans l'espace qui les entoure, et de retrouver ainsi leur intériorité[28], toute leur identité. Comme l'écrit David Le Breton :

> Une continuité se noue en permanence entre le corps du voyageur et la chair du monde. La géographie extérieure est sensuelle, vivante, elle menace, elle respire, elle saigne, elle s'ébroue ou s'endort, elle est une seconde chair. La marche n'est pas seulement regard, même si la beauté des lieux s'offre à profusion, elle est aussi immersion parmi les nappes d'odeurs, les sons, la tactilité quand le sentier confronte soudain à une rivière, un ruisseau et que les mains s'abandonnent à la fraîcheur de l'eau ou que le marcheur ne résiste pas à la tentation de nager dans la transparence[29].

À travers les cinq sens, tous représentés, le corps joue donc dans l'œuvre un rôle de tout premier plan dans ce contact avec le monde que le poète tente d'établir. L'extase face aux couleurs du monde, changeantes sous la lumière –nous en avons parlé–, la jouissance du fruit juteux que l'on partage avec son compagnon de route, la magie de certains gestes qui semblent révéler l'envers de l'univers, les sons lointains qui vous parviennent atténués comme pour mieux vous faire sentir que vous vous appartenez, les fragrances qui vous révèlent l'invisible, les paysages qui se déploient devant vos yeux, vous révélant leur beauté, l'intimité gagnée, font que le poète parvient à être pleinement au

[26] *Ibid.*, « El verano », p. 203.

[27] *Ibid.*, « Ronsard », p. 179.

[28] « Le marcheur est sous le plein vent de ses géographies intimes. », écrit David Le Breton (*cf.* David LE BRETON, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012, p. 49).

[29] *Ibid.*, p. 50.

monde, à se retrouver, à s'appartenir quand bien même les scènes qu'il peut voir l'émeuvent, voire le bouleversent par leur brutalité et leur laideur. Dans ces conditions, rien d'étonnant à ce que, comme on l'a vu, la théâtralité ait une grande importance dans l'écriture du texte et contribue à en faire l'originalité.

5.1.2. Silence et solitude

Plus que de simples déplacements utilitaires comme ceux que l'homme des villes effectue, ces promenades se révèlent indispensables à l'être. Elles sont, on l'a vu, un exercice pratiqué quotidiennement par le poète et si elles ont cette valeur et ce pouvoir, c'est précisément parce qu'elles se font à l'écart de la ville dont le poète redoute le bruit et l'agitation[30]. Pour Juan Ramón, le silence et la solitude sont deux éléments indispensables à toute création. Ainsi écrit-t-il en 1911 dans une lettre adressée à Rubén Darío : « *Me habla usted de mi aislamiento, del aislamiento. Yo he sido siempre, como usted sabe, un aislado; creo que la soledad es buena amiga de la bondad, y de la belleza.* »[31] ou bien précise-t-il dans l'un de ses aphorismes : « *El silencio es para mí una atmósfera absolutamente necesaria para respirar como el aire* »[32]. Grâce à ces promenades à travers la province de Moguer, à la gratuité de la marche, à la solitude et au silence, il se défait de l'inutile. Il écrit d'ailleurs à propos des hommes qui se retirent du monde : « *Cuando un hombre culto quiere aspirar, llegar a lo esencial, en todas las razas, épocas y civilizaciones, se "retira", es decir se va a la naturaleza, desierto, monasterio, casa de campo, a quitarse todo lo superfluo, innecesario de la civilización…* »[33]. On comprend ici l'importance que jouent la nature, la solitude et le silence dans l'œuvre ; le poète l'exprime très clairement d'ailleurs lorsqu'il dit à Platero, le rassurant sur la sépulture qu'il lui fera à sa mort : « *Sabrás los versos que la soledad me*

[30] Juan Ramón arrive à Madrid en 1913, après avoir résidé *calle Gravina* puis *calle Villanueva* il s'installe enfin, en septembre 1913 à la *Residencia de Estudiantes* où il trouve le calme et les conditions nécessaires au travail, comme il le relate dans une lettre datée d'octobre 1913 qu'il écrit à sa mère, María de la Purificación Mantencón. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, *op. cit.*, p. 403.

[31] *Ibid.*, p. 266. Il ajoute, dans cette même lettre, ces quelques lignes : « *La soledad del sabio sería el ideal perfecto. Llegaría uno a escribir sin gritos, a escuchar solamente el enorme rumor del gran silencio de oro del día, el hervidero de plata de la noche sin fin.* »

[32] Juan Ramón JIÉMENEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romarelo, *op. cit.*, aph. 2105, p. 344.

[33] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Política poética*, *op. cit.*, p. 410.

traiga. »[34]. Tout comme le poète, Platero éprouve également ce besoin de solitude que le poète pointera en écrivant à propos de son âne : « *Hasta huye de los burros y de los hombres…* »[35].

L'on reprendra ici les propos de Frédéric Gros pour évoquer la lecture de *Platero y yo* : « Comme il y a plusieurs solitudes, il y a plusieurs silences »[36]. Le silence et la solitude permettent qu'advienne le regard ; dans le silence, dans la solitude, on entend et l'on voit mieux. Aussi le poète écrit-il dans les premières lignes de « *El castillo* » : « *Me gusta venir por aquí, porque desde esta cuesta en soledad se ve bien el ponerse del sol y nadie nos estorba, ni nosotros inquietamos a nadie…* »[37]. D'ailleurs, dans l'œuvre, le silence est parfois perçu comme un espace privilégié, ainsi le poète déclare-t-il au chapitre LVI en parlant de Platero : « *Platero, en aquel hueco de silencio, rebuzna* »[38] ; un espace d'autant plus privilégié qu'il est capable d'accueillir la beauté comme le précise le poète en écrivant dans « Paseo » : « *Todo el campo, silencioso y ardiente, brill* »[39]. Un espace lié au mystère aussi en ce qu'il porte la trace de la vie qui serait passée au-delà du connu et du visible, comme dans « El pozo », chapitre dans lequel on peut lire : « *¡Silencio! Por los caminos se ha ido la vida a lo lejos* »[40]. Un silence, une solitude qui contribuent ici à créer un horizon que le poète et le lecteur n'auront de cesse d'interroger. Un monde de solitude et de silence qui, peut-être, détiendrait les réponses existentielles aux questions que l'homme se pose. Un espace au fond du puits ou bien au bout du chemin, un monde des origines où retourneraient comme au chapitre intitulé « Camino » les feuilles qui sont détentrices du secret de « cette belle mort »[41]. Silence et solitude, on le voit, se conjuguent parfois pour permettre le regard, pour permettre au regard de voir ce qui généralement demeure invisible à la vue. À ce propos, le poète écrit dans une lettre qu'il adresse à Ramón Gómez de la Serna en septembre 1910 :

> […] *He soñado muchas veces con el mundo abstracto de las ideas del silencio… Algunas noches he estado a punto de comprender*

[34] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, XI « El moridero », p. 120.

[35] *Ibid.*, p. 171.

[36] Frédéric GROS, *Marcher, une philosophie (2008)*, *op. cit.*, p. 85.

[37] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, XI, p. 247.

[38] *Ibid.*, p. 191.

[39] *Ibid.*, p. 192.

[40] *Ibid.*, p. 185

[41] *Ibid.*, ch. CIV, p. 256.

> *dónde está; pero siempre se me ha borrado del todo, como una pesadilla, con el amanecer… Puro –en un sentido de la pureza que no es de esta tierra–, eterno, solo, sin nacimiento y sin muerte, sin oratoria –¡ah, sin oratoria!– sería como una país total e inmaterial –sin dimensiones, por lo tanto–, en donde estuviera contenido todo lo que es esencia* […][42].

Mais comme cela a été dit, le silence et la solitude peuvent avoir différents visages. Le silence s'avère particulièrement étouffant dans « *El perro sarnoso* » comme lorsque le poète parle de « *el hondo silencio aplastante* »[43], il matérialise la peur dans « Susto » et dans « *Tormenta* », chapitre où l'on peut lire : « *Miedo. Aliento contenido. Sudor frío. El terrible cielo bajo ahoga el amanecer. (No hay por dónde escapar). Silencio… El amor se para.* »[44]. Dans ce dernier exemple, le silence notifie le moment précis où la tension, juste avant que le tonnerre ne résonne, est la plus intense. Une intensité telle qu'elle arrête l'amour évoqué, comme une horloge, chacun retenant sa respiration. Ce même silence peut aller jusqu'à être annonciateur de mort comme dans « El canario se muere » où le poète insiste sur ce silence prémonitoire en écrivant : « *El invierno último, tú te acuerdas bien, lo pasó silencioso, con la cabeza escondida en el pulmón* »[45] ou encore dans « La yegua blanca » où l'agonie de la jument impose le silence.

Sans aller jusqu'à la mort, la solitude quant à elle peut évoquer la perte, la nostalgie d'un monde perdu que l'on croit à jamais disparu. Tel est le cas dans le chapitre dans lequel le poète dit que l'entrée de l'automne est pour lui un chien attaché qui aboie à la mort « *en la soledad de un corral* »[46], tel est le cas aussi dans « Los toros »[47] où les protagonistes fuient le village sur le point de devenir le théâtre d'une

[42] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I (1898-1916)*, *op. cit.*, p. 240.

[43] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, XI, p. 146.

[44] *Ibid.*, p. 210. L'atmosphère du début de ce chapitre n'est pas sans évoquer les premiers vers du poème de Baudelaire « LXXVIII Spleen » : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; / […] », Charles BAUDELAIRE (1821-1867), « Études sur Poe », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 74.

[45] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, XI, p. 229.

[46] *Ibid.*, p. 232. Nous avons évoqué ce chapitre dans la page correspondante à la note 323.

[47] « *A eso de las dos, Platero, en ese instante de soledad con sol, en ese hueco claro del día, mientras diestros y presidentas se están vistiendo, tú y yo saldremos por la puerta falsa y nos iremos por la calleja al campo, como el año pasado…* », *ibid.*, p. 209.

corrida. On rencontre un autre visage de la solitude dans « Tarde de octubre », chapitre dans lequel la solitude est ressentie comme abandon plus que comme isolement.

Mais si le poète, au cours de ses promenades, rencontre ces divers visages de la solitude, celle qu'il recherche est à l'image de celle qui apparaît dans « La plaza vieja de toros » lorsqu'il la voit comme « *una redonda soledad absoluta, con una alta yerba muy verde…* »[48] Car la solitude peut être ronde, inspirer la plénitude et mener à l'existence :

> *En el silencio que queda entre dos repiques, el hervidero interno de la mañana de setiembre cobra presencia y sonido. Las avispas orinegras vuelan en torno de la parra cargada de sanos racimos moscateles, y las mariposas, que andan confundidas con flores, parece que se renuevan, en una metamorfosis de colorines, al revolar. Es la soledad un gran pensamiento de luz*[49].

Ainsi s'exprime Juan Ramón dans « Domingo »[50]. Les images de cet extrait du chapitre LXVIII sont particulièrement fortes. Après une marche qui les conduit en pleine campagne, le poète se repose sous un pin pendant que Platero broute l'herbe dans le pré d'en haut. Dans ces quatre lignes, il est question du silence et de la solitude que les protagonistes sont allés chercher hors du village. La qualité du silence fait émerger les plus petits bruits donnant à celui qui écoute la sensation que son ouïe s'est affinée et qu'il entend désormais ce qui avant était inaudible. La vision semble prolonger l'ouïe car à ces bruits infimes d'insectes, d'abeilles, de papillons, s'ajoutent des superpositions de couleurs, celles des papillons et des fleurs qui, lorsqu'ils s'envolent, donnent l'impression que les couleurs se métamorphosent donnant à l'ensemble une sensation de vie et de dynamisme. Avec la mention faite aux grappes de muscat, tous les sens sont ici évoqués, tous sont en alerte et peuvent révéler, grâce au silence et à la solitude, la totalité et la beauté de l'instant, au sein duquel le poète trouve sa place et où il apparaît d'ailleurs comme le centre de cette pensée de lumière. Ici, point de raisonnement, point de logique déductive ou inductive, point d'analyse complexe mais plutôt un contact direct avec le monde. Le poète montre dans l'œuvre ce qui échappe à la pensée rationnelle. Grâce aux sorties avec son âne, le poète trouve sur son chemin des moments d'extase nés d'un dialogue entre l'intimité de sa personne et l'intimité qu'il entretient avec le monde qui l'entoure.

[48] *Ibid.*, p. 250.

[49] *Ibid.*, p. 207.

[50] *Ibid.*, p. 207.

5.1.3. La marche comme dialogue entre intériorité et extériorité

Comme l'écrit Novalis en reprenant la métaphore du chemin :

> Le détachement personnel est source de tout aboutissement aussi bien qu'au contraire, la base de toute élévation véritable. Regard vers l'intérieur, contemplation du moi en l'isolant du monde seront le premier pas. Qui s'en tient là, n'arrive pourtant qu'à mi-chemin. Le second pas doit être un regard efficace vers l'extérieur, l'observation soutenue, la contemplation spontanée du monde extérieur.[51]

Tout au long de l'œuvre on perçoit que les sorties du poète et de l'âne sont parfois des manières de s'échapper pour se recentrer. Sur le chemin qu'ils parcourent, le plus souvent sans but puisque Juan Ramón souligne à plusieurs reprises qu'il laisse Platero aller à son gré, le poète s'emplit du paysage qu'il observe, des odeurs, des bruits qui le caractérisent et c'est seulement alors, comme l'évoque Novalis, qu'il réalise une plongée en lui-même, riche de l'expérience qu'il vient de vivre, l'esprit reprenant la main sur le corps. Le poète est alors un peu à l'image de ce qu'écrit Gustavo Adolfo Bécquer dans la dernière strophe de sa *Rima* V : « *Yo, en fin, soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso, / de que es vaso el poeta* »[52]. Ces moments prennent plusieurs formes, des moments d'extase comme dans le chapitre « Ángelus »[53], de plongée intérieure comme dans « El pozo »[54] ou comme dans « Camino »[55], chapitres que nous avons eu l'occasion d'analyser dans les pages qui précèdent. Autant d'instants qui probablement précèdent et / ou accompagnent l'acte d'écriture. Ce mouvement d'ouverture et de repli, que nous avons eu l'occasion d'étudier ailleurs, a deux objectifs essentiels : éterniser l'instant d'une part, atteindre une conscience du monde qu'il enrichit à chaque fois de l'autre[56].

[51] NOVALIS, (1772-1801), *Œuvres complètes*, T. 1 (Romans – Poésie – Essais), Armel Guerne (ed. et trad.), Paris, Gallimard, n° 24, p. 359.

[52] Gustavo Adolfo BÉCQUER (1836-1870), *Rimas*, José Luis Cano (ed.), *op. cit.*, p. 52. *Cf.* la note 14 dans laquelle nous citons l'intégralité de la strophe.

[53] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, X, p. 118.

[54] *Ibid.*, ch. LII, p. 185.

[55] *Ibid.*, ch. CIV, p. 256.

[56] Nous retrouvons cette image du puits et cette recherche d'une conscience absolue,

La quête de cette conscience absolue est constante ; une recherche qui coïncide avec ce qui, pour certains, sera quête de l'âme, est précisément, selon Novalis, à la croisée de cette extériorité et de cette intériorité comme il le déclare dans son ouvrage *Pollens (Blüthenstaub)* : « Où le monde intérieur et le monde extérieur sont en contact, là est le siège de l'âme. Elle a son lieu à tous les points de pénétration, partout où ils se compénètrent »[57].

On retrouve ici toute l'importance de la vue et du regard ; regard extérieur qui se prolonge dans l'intimité d'un regard intérieur qui implique une plongée en soi-même. Tout au long de l'œuvre, on a pu constater l'importance que revêtaient les regards à la fois comme outils de structuration de l'espace mais aussi comme outils interprétatifs du monde qui entoure le « moi ». Il est des chapitres où le locuteur établit des réseaux de regards qui confèrent à l'espace sa tridimensionnalité, construisant ainsi une sorte de scène sur laquelle se joue le drame de l'existence humaine. Ces mêmes regards unissent les êtres et les choses, les hommes et les bêtes, la faune et la flore. Ils constituent la source du poétique et de toute herméneutique en ce qu'ils notifient chez Juan Ramón une lecture du monde qu'il habite en poète[58]. Ces regards sont les manifestations d'une quête qui se fait savoir, lequel devient écriture, appelant à son tour une interprétation, celle du lecteur. Par ce regard, le poète s'efforce de mettre au jour les mystères du monde qui l'entourent et nous entourent. Il y a dans *Platero y yo* une lecture de l'univers, un « savoir regarder » comme le précise Pierre Hadot à propos de Plotin, lorsqu'il écrit :

> Savoir regarder le monde sensible, c'est " prolonger la vision de l'œil par une vision de l'esprit ", c'est " par un puissant effort de vision mentale, percer l'enveloppe matérielle des choses et aller lire la formule invisible à l'œil

souvent synonyme de « dieu » chez Juan Ramón, dans un poème intitulé « Tal como estabas » et dont nous ne reproduisons que la deuxième strophe : « *Entre aquellos jeranios, bajo aquel limón, / junto a aquel pozo, con aquella niña, / tu luz estaba allí, dios deseante; / tú estabas a mi lado, / dios deseado, / pero no habías entrado todavía en mí.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, Dios deseado y deseante (Animal de fondo) (1948-1949 / 1953), in *Lírica de una Atlántida (En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante, De ríos que se van (1936-1954)*, Alfonso Alegre HEITZMANN, *op. cit.*, p. 303. L'image du puits est une image récurrente dans l'œuvre du poète, elle mériterait une étude plus approfondie.

[57] NOVALIS, (1772-1801), *Pollens (Blüthenstaub)*, *Œuvres complètes*, T. 1 (Romans – Poésie – Essais), Armel Guerne (ed. et trad.), Paris, Gallimard, n° 19, p. 358.

[58] Nous pensons ici au livre de Jean-Claude Pinson (1947), *Habiter en poète (1991)*, Paris, Champ Vallon, 1995.

> que déroule leur matérialité. " On pourrait appeler cette démarche la méthode de Lyncée " qui voyait même ce qu'il y a à l'intérieur de la terre ". Elle nous fait dépasser les apparences matérielles pour voir leur forme[59].

L'anecdote n'est là, le plus souvent, que comme point d'ancrage du regard. Elle se limite fréquemment, on l'a constaté, au minimum et beaucoup ont succombé d'ailleurs à la tentation de l'assimiler à un tableau de genre. Néanmoins, le regard du poète va toujours au-delà et confère à l'anecdote une épaisseur qui interroge et qui appelle chez le lecteur la nécessaire interprétation, l'indispensable réflexion sur ce qu'il vient de lire.

La présence de l'âne, compagnon du « moi », renforce « l'honnêteté » et la justesse du regard que le poète porte sur le monde alentour et qui pourrait être, au moment de nous livrer sa lecture du monde, entaché de préjugés propres à son statut. Aussi l'âne peut-il être perçu comme la garantie que le regard du poète, passé par le filtre du regard animal, est authentique, vrai, débarrassé de toutes les scories du mensonge qui peut caractériser l'homme.

Le cheminement des protagonistes rend possible ce double regard, ce prolongement d'un regard extérieur en un regard plus intime, en d'autres termes la marche devient la condition non seulement d'une introspection mais aussi d'une spiritualité comme le précise David Le Breton : « La marche est ce moment où la présence au monde devient une forme de spiritualité »[60]. L'immensité du monde et l'espace intérieur du moi s'inscrivent en harmonie et comme le déclare encore D. L. Breton : « la terre est une île dans l'immensité d'un univers "dont le centre est partout et la circonférence nulle part" »[61]. Cette île est, probablement, celle que mentionne Juan Ramón dans la « *Advertencia a los hombres que lean este libro para niños* » qui accompagne l'édition de 1914 lorsqu'il écrit « *¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños; siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco del amanecer!* »[62]. Une île qu'il a craint de perdre tout au long de sa vie.

[59] Pierre HADOT, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard, 1967, p. 49.

[60] David LE BRETON, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, *op. cit.*, p. 146.

[61] *Ibid.*, p. 150.

[62] Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 99.

5.2. Le paradis perdu : une élégie andalouse

« […] plus j'y réfléchis plus je sens qu'il n'y a rien de plus réellement artistique que d'aimer les gens »[63], écrit Van Gogh dans l'une des lettres à son frère Théo. L'amour et l'art, l'art d'aimer, pour reprendre un titre d'Ovide, sont au centre de la parole juanramonienne, « *Amor y poesía cada día* » était, on le sait, la devise du poète. On comprend dans ces conditions, que la perte, quelle qu'elle soit, soit pour lui particulièrement douloureuse, insupportable, et qu'elle ait pu déclencher une souffrance telle qu'à certains moments de son existence des internements furent nécessaires. Néanmoins, cette souffrance explique probablement aussi l'acuité du regard que le poète portait sur le monde, son irrépressible besoin de revenir sans cesse sur ce qu'il avait vécu, écrit, pour en parfaire les formes, les contours, revivant continuellement les choses[64], comme il le disait lui-même, comme pour mieux en comprendre la portée, le sens, comme pour mieux vivre aussi peut-être tout simplement.

5.2.1. Revenir à Moguer : éthique et esthétique

Lorsqu'il revient à Moguer temporairement en 1905 et définitivement en 1906 c'est, il est vrai, sur les conseils des médecins qui l'entourent pour se reposer en s'isolant du monde et de son agitation, c'est également, ne l'oublions pas, pour vendre les dernières terres dont il disposait car sa famille se trouvait de plus en plus acculée par la nécessité[65]. Ainsi, les promenades du poète et de l'âne peuvent-elles être envisagées comme une série d'adieux à un monde qui n'est plus et ne sera plus jamais : celui de son enfance. La perte est ici temporelle, irrémédiable car le temps est impossible à retrouver si ce n'est précisément par le truchement de l'écriture ; elle est aussi matérielle puisqu'il doit se défaire de la plupart des biens qu'il possédait.

Revenir à Moguer c'est revenir sur les traces d'une enfance marquée par les joies et les peines nées des premières séparations, des premières

[63] Vincent VAN GOGH, *The letters*, http://vangoghletters.org/vg/letters/let682/letter.html.

[64] *Cf.* note 4, chapitre 1.

[65] « *Yo estoy vendiendo las fincas que aquí me quedan, después de nuestro desastre, para irme a Madrid del todo.* », écrit Juan Ramón Jiménez depuis Moguer, dans une lettre d'octobre 1910, adressée à Gregorio Martínez Sierra. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, p. 241.

disparitions d'animaux qu'il a aimés[66], des enfants emportés par la maladie[67], et qu'il enterre en compagnie de son frère –on pense à l'enterrement de son ami d'enfance Alfredo Ramos[68]. Revenir à Moguer, c'est revenir sur son passé comme pour en dresser un bilan, essayer d'en sauver ce qui peut l'être. Revenir à Moguer, c'est refaire le chemin à l'envers, repasser par les sentiers d'antan, quitte à se retrouver face à un mouroir à ciel ouvert[69], ou face à la pauvreté qui blessera les enfants dans leur chair[70], ou encore, pleurer la beauté perdue d'un fleuve défiguré par l'action des hommes mus par l'appât du gain[71], dénonçant avant l'heure les méfaits de l'homme sur la planète.

De ce retour en arrière, de cette comparaison sous-jacente naît l'élégie, la tristesse sourde qui seule trouve sa consolation dans la beauté d'un paysage encore vierge. On comprend alors que, pour le poète, l'esthétique et l'éthique fusionnent, que parler de beauté devienne presque un message politique au sens large, une sorte de « politique poétique » pour reprendre le titre de l'une de ses œuvres[72]. Une politique dont le programme utopique et donc essentiel serait, *de facto*, « *¡Amor y poesía cada día!* » ; un programme applicable à tous car, si l'on en croit le poète, chaque acte de notre quotidien pourrait être, si l'on voulait bien s'y employer, gouverné par l'amour et par la poésie[73].

Comme l'écrit Jaime Gil de Biedma dans la préface de *Las personas del verbo* : « *Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos —atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual— de usos*

[66] *Cf.* par exemple, le petit chien nommé Lord au chapitre LI, le cheval Almirante au chapitre XCI, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 183 et p. 238.

[67] *Cf.* « La tísica », ch. XLVI, *ibid.*, p. 176.

[68] *Cf.* « El cementerio viejo », ch. XCVII, *ibid.*, p. 245.

[69] *Cf.* « El moridero », ch. XI, *ibid.*, p. 120.

[70] *Cf.* « Juegos del anochecer », ch. III, *ibid.*, p. 105.

[71] *Cf.* « El río », ch. XCV, *ibid.*, p. 242.

[72] Nous pensons ici à Juan Ramón JIMÉNEZ, *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial. Cette œuvre est éclairante à plus d'un titre et permet d'appréhender les contours de la poétique jiménienne.

[73] *Cf.* Juan Ramón JIMÉNEZ, « Poesía », *ibid.*, p. 485-486. Il écrit dans ce court texte : « *Poesía significa, no hay que olvidarlo, contemplación y creación. Así en todas las actividades grandes y pequeñas de nuestra vida que es crear y contemplar, pueden y deban ser poéticas.*

Contemplación y creación, fundamento de todo acto humano, vienen a ser éxtasis y dinamismo, los dos estados simultáneos y sucesivos a un tiempo del poeta que todo hombre debe ser, sea cual fuere su actividad particular o colectiva. ».

cuantos entre ellos »[74]. Si l'on se contentait d'une lecture qui se centrerait uniquement sur son auteur et sur sa vie, l'appauvrissement du livre serait inévitable. Cette élégie d'une enfance perdue, cette tristesse face à un paradis à jamais disparu, se doublent de l'élégie qui dit la perte d'un paradis beaucoup plus abstrait. Cette élégie exprime alors un sentiment de perte plus ontologique commun à tout être humain, une blessure qui jamais ne se cicatrise. Elle dit l'interrogation que peut formuler l'être d'avoir été, sans qu'il ne sache pourquoi ni ne le veuille, mis sur terre ; elle dit aussi ce sentiment d'injustice, d'incompréhension parfois, face à la mort, une sensation à laquelle l'être humain tente de remédier comme il le peut en enfantant des livres ou bien encore de petits êtres qui, à leur tour, revivront ces mêmes questionnements : quelle est notre origine, qui sommes-nous, où allons-nous ? Autant de questions souvent moquées mais qui sont à la base même de notre existence et qui n'offrent aucune prise si ce n'est le choix pour lequel opte le poète : vivre l'instant, assumer la tristesse, acquérir une conscience et écrire pour tenter de transmettre même s'il sait probablement que rien ne remplace l'expérience et la vie, même si les livres, parfois, sont si puissants qu'ils peuvent nous brûler lorsqu'on les touche comme nous le rappelle Jaime Gil de Biedma lorsqu'il écrit dans « Canción final » : « *Las rosas de papel no son verdad / y queman / lo mismo que una frente pensativa / o el tacto de una lámina de hielo. // Las rosas de papel son, en verdad, / demasiado encendidas para el pecho* »[75]. Ainsi, cette élégie prend-t-elle une dimension plus vaste, plus ample. Elle est la notification d'une absence, la nôtre, et lorsque l'on marche, c'est peut-être dans l'espoir de se rencontrer soi-même. Comme l'écrit Edmond Jabès: « Je marche, lui répondit celui-ci, sur mon visage défiguré par les cailloux de nos routes. Nous avons, depuis des millénaires, mal à la terre meurtrie de nos visages »[76].

5.2.2. Voir, lire, écrire pour savoir

Au sein de l'œuvre se dessine un processus qui naît de la vision d'un homme qui se souvient qu'il fut enfant. Ce regard devient, grâce

[74] Jaime GIL DE BIEDMA (1929-1990), *Las personas del verbo* (1975), *op. cit.*, p. 18. Dans *Platero y yo*, on l'a vu, le locuteur à la première personne est très prégnant mais l'écriture jiménienne est telle que l'on passe insensiblement du personnel à l'impersonnel qui offre au lecteur la possibilité d'habiter le texte.

[75] *Ibid.*, p. 174.

[76] Edmond JABÈS (1912-1991), *Le livre des ressemblances (1976)*, Paris, Gallimard, 1991, p. 68.

au poète, une lecture du monde qui prend forme lors du passage à l'écrit, car travailler sur la forme revient à travailler sur l'idée[77]. Dans son œuvre le poète n'a de cesse, tout en cultivant sa position d'adulte, de retrouver un regard premier, simple, limpide, capable d'éprouver l'émerveillement de la découverte. Il est en quête de ce regard d'enfant —il le précise dans son « Advertencia »—capable de voir en chaque arbre, en chaque fleur, en chaque être, un être différent, unique, une façon de regarder tout à la fois simple et complexe que le poète adulte s'emploie ensuite à traduire en mots[78]. Cette richesse du regard teinté d'imagination, sa simplicité qui n'exclut en rien l'apparence des choses mais la cultive plutôt, le poète s'emploie à la faire exister dans l'écriture précisément en en préservant toute la simplicité car elle s'avère d'une profondeur extrême. Comme l'écrit d'ailleurs Novalis : « Ce qu'il y a de plus haut est le plus compréhensible, le plus proche, le plus indispensable »[79] ou comme le dit plus synthétiquement encore Van Gogh à son frère Théo : « […] je commence de plus en plus à chercher une technique simple qui peut-être n'est pas impressionniste. Je voudrais peindre de façon qu'à la rigueur tout le monde qui a des yeux puisse y voir clair »[80]. Dans l'œuvre, une équation semble se poser entre beauté, simplicité, profondeur et vérité peut-être[81]. Ce regard devient faisceau d'horizons herméneutiques qui se démultipliera encore lors de la lecture du texte.

[77] « *Definid las cosas en forma, y la definiréis en idea. La forma de las cosas trae la idea.* », Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, *op. cit.*, aph. 791, p. 154. Il écrit également : « *Depuración de la forma es "únicamente" depuración de la idea.* », *ibid.*, aph. 1081, p. 198.

[78] « *Cuando yo era niño y no había visto ponerse el sol en el mar ¡cómo veía yo, soñando, poner el sol en el mar! Luego, vi ponerse el sol en el mar; y para verlo bien tuve que acordarme de cuando yo niño, soñando, veía ponerse el sol en el mar.* », écrit Juan Ramón dans l'un de ses aphorismes (*ibid.*, aph. 1635, p. 274).

[79] NOVALIS, (1772-1801), *Pollens (Blüthenstaub)*, *Œuvres complètes*, t. 1 *op. cit.*, n°11, p. 357.

[80] Vincent VAN GOGH, *The letters*, http://vangoghletters.org/vg/letters/let666/letter.html.

[81] On pense à Philippe Jaccottet lorsqu'il s'interroge : « […] j'en viens à me demander si la chose " la plus belle ", ressentie instinctivement comme telle, n'est pas la chose la plus proche du secret de ce monde, la traduction la plus fidèle du message qu'on croirait parfois lancé dans l'air jusqu'à nous […] », Philippe JACCOTTET (1925), *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 27. On pense également à J.M. Maulpoix lorsqu'il écrit : « La poésie est le réel absolu. Ceci est le noyau de ma philosophie. Plus une chose est poétique, plus elle est réelle. », Jean-Michel MAULPOIX (1952), *Le poète perplexe (2002)*, Paris, Corti, 2002, p. 268.

Une poétique se dégage ici. Pour Juan Ramón, le poète serait celui qui pénétrerait le mystère des choses et des êtres[82], nous donnant ainsi accès à l'existence. Il serait celui qui, contrairement au philosophe, ne se départirait pas des apparences, des jeux de lumières et d'ombres mobiles, projetées sur les murs[83], il les cultiverait, les interrogerait. Son espace serait, non pas celui de la raison, mais plutôt celui de l'émotion, de la matière sensible et c'est de cette matière qu'il parviendrait à arracher une part de vérité qui se matérialiserait dans l'unité du poème, que celui-ci soit en vers ou bien en prose. María Zambrano écrit à ce propos que « dans les passages les plus décisifs, quand le recours à la dialectique semble finalement épuisé, il est également évident que, tel un au-delà de toutes les raisons, surgit le mythe poétique »[84]. Une part de vérité, semble nous dire *Platero y yo*, où coexistent les paradoxes, les contradictions, qui unit les contraires, les peines et les joies, la comédie et la tragédie. Une part de vérité seulement car le poète sait que sa quête se réduit à la quête de l'instant qu'il tente d'éterniser, à une quête de vérité qui ne peut être que parcellaire et donc imparfaite par nature puisque quelque chose lui échapperait toujours, faisant de son discours un discours qui, sans cesse, doit être renouvelé, revisité tant par l'auteur que par le lecteur. Une vérité, certes, que seule la poésie serait à même de délivrer mais qu'elle ne délivrerait qu'imparfaitement. Ainsi, pour le poète –on pense à Aristote– la poésie consisterait-elle à imiter pour dire ce que sont les choses en espérant atteindre, en les nommant, leur être ; elle serait aussi, parce qu'elle est parcellaire, parce qu'elle est tout simplement discours – c'est-à-dire né de la coupure –, un discours du manque et donc, aussi, de la perte, de l'incomplétude. Un discours par nature élégiaque. La poésie de Juan Ramón nous conduirait donc vers un savoir mais, serions-nous tenté de dire, vers un savoir-vivre faisant de cette succession de chapitres une sorte d'*Ars vivendi.*

[82] « *¡Qué angustia esta de no poder penetrar en el secreto de las cosas, sabiendo que el secreto existe!* » écrit Juan Ramón, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957), metamórfosis IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *op. cit.*, aph. 395, p. 95.

[83] María Zambrano écrit à ce propos : « La chose du poète n'est jamais la chose conceptuelle de la pensée, mais la chose dans toute sa complexité et sa réalité, la chose fantasmagorique et rêvée, la chose inventée, celle qui a existé et celle qui n'existera jamais. », María ZAMBRANO (1904-1991), *Philosophie et poésie (1939)*, Jacques Ancet (trad.), Paris, José Corti, 2003, p. 29.

[84] María ZAMBRANO (1904-1991), *Philosophie et poésie (1939)*, Jacques Ancet (trad.), *op. cit.*, p. 23.

Conclusion

6. Conclusion

Livre étrange que *Platero y yo*. Étrange par son destin, par sa forme, par l'importance extraordinaire de son succès mondial inversement proportionnel au nombre de travaux interprétatifs qu'il a suscités, étrange aussi par sa modernité, par les rapprochements, par les liens qu'il entretient également avec des œuvres du Siècle d'Or.

Alors que le monde subit des changements majeurs, que l'Europe est sur le point de s'entredéchirer avec la première guerre mondiale puis avec la seconde, alors que l'Espagne ne parvient pas à sortir d'elle-même, qu'elle perd ses dernières colonies[1], qu'elle organise l'alternance au pouvoir des deux grands partis sur le modèle anglais, qu'elle n'arrive pas à moderniser son agriculture, à régler les problèmes agraires qui la paralysent, alors que les écarts entre les revenus se creusent, les bouleversements culturels sont tout aussi importants et font de cette période un moment que d'aucuns ont appelé l'âge d'argent[2]. Juan Ramón, avec *Platero y yo*, invente un genre, une écriture[3], une sorte de prose poétique qui, si elle lui est propre, ouvre néanmoins la porte à nombre d'écrivains qui feront fructifier ce qu'il aura rendu désormais possible en Espagne[4].

[1] En 1898, le Traité de Paris met fin à la guerre entre les États Unis d'Amérique et l'Espagne qui perd ses dernières colonies. Sur ce point *Cf.* Manuel Tuñón de Lara, *La España del siglo XX*, 1, Barcelona, Editorial Laia, 1981.

[2] En 1909 le poète italien Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) écrit son *Manifeste du futurisme*, autour de 1910 apparaît pour la première fois le mot cubisme qui passera dans l'usage après l'exposition au Salon des Indépendants de 1911, en 1916, à Zurich, Tristan Tzara (1896-1963) fonde le dadaïsme, il vient en France en 1919, rencontre André Breton (1896-1966) qui fait paraître en 1924 le premier *Manifeste du surréalisme.*

[3] Il serait intéressant de voir en quoi certaines œuvres de Gustavo Adolfo Bécquer lui ont ouvert la voie mais ce n'était pas ici notre propos.

[4] Nous pensons, entre autres, à certains textes de León Felipe (1884-1968), *El payaso de las bofetadas -1938-*, de José Moreno Villa (1887-1995), *Evoluciones -1918-*, de Jorge Guillén (1893-1984), *Clamor -1957-, A la altura de las circunstancias*, -1963-, *Mientras el aire es*

Dans cette œuvre les genres s'entremêlent, la poéticité se fait parfois théâtrale entre autres grâce à l'apostrophe, qui, à son tour, est poétique. D'aucuns sauront se souvenir, en particulier certains poètes de la génération dite de 1927 dont Federico García Lorca, de ce mélange des genres le poussant jusqu'à son paroxysme, renouant ainsi une tradition oubliée en la renouvelant.

L'usage particulier que Juan Ramón fait de la lumière et de la couleur place l'œuvre pleinement dans son siècle et nous rappelle qu'avant d'être poète, Juan Ramón avait songé à être peintre. Les échos de couleurs, les taches de lumière contribuent à structurer l'espace dans lequel évoluent les personnages, ainsi tisse-t-il les fils invisibles qui relient les choses entre elles et confère-t-il au monde qu'il contemple, au sein du poème, toute son unité.

Grâce à l'isolement et au silence, à la faveur de la gratuité de la promenade faite en compagnie de son âne, il dessine sur la surface de la terre et de la page le sens d'une existence faite de douleurs et de joies, la sienne mais aussi la nôtre, nous rappelant que la beauté du monde est source de bonheur et que l'on gagne à faire en sorte de gouverner sa vie par l'amour et par la poésie.

---

nuestro -1978-, de Juan Larrea (1895-1980), *Oscuro dominio -1934-*, d'Augustín Espinosa (1897-1939), *Crimen -1934-*, de Vicente Aleixandre (1898-1984), *Pasión de la tierra -1935-*, de Federico García Lorca (1898-1936) , de Rafael Alberti (1902-1999) ou encore de Luis Cernuda (1902-1963), *Ocnos -1942, 1949, 1963-* qui eux aussi évoquent un paradis perdu.

Bibliographie sélective

– I – Œuvres de Juan Ramón Jiménez

Ala compasiva, Jorge Ramón González (ed), in *Obra poética*, t. 2, Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005.

Alerta, introducción y notas de Francisco Javier Blasco Pascual, ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

Antología comentada, Antonio Sánchez Barbudo (ed.), ilustración de John Rosenfeldt, ediciones de la Torre, Colección Germinal n°8, Madrid, 1986.

Antología poética, prólogo y selección de Germán Bleiberg, Alianza Editorial, « El Libro de Bolsillo », Madrid, 1993, trois volumes.

Antolojía jeneral en prosa (1898-1954), selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

Apartamiento, Moguer 1909-1911, 1924, Joaquín Llansó Martín Moreno y Rocío Bejarano Álvarez (ed.), Ourense, Linteo Poesía, 2012.

Belleza, editorial Losada, Buenos Aires, 1959.

Canción, facsímil de la primera edición (1936), Seix Barral, Biblioteca Nueva, Madrid, 1993.

Cartas antología, Francisco Garfias (ed.), Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1992.

Cartas literarias, editorial Bruguera, Barcelona, 1977.

Con la rosa del mundo (1896-1954), libro transcrito y orquestado por Emilio Ríos, ediciones La Poesía, señor Hidalgo, Barcelona, 2002.

Diario de un poeta recién casado (1916), de Michael P. Predmore (ed.), Cátedra, Madrid, 1998.

Domingos (1911-1912), in *Libros inéditos de poesía 2*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Agluilar, 1967.

El andarín de su órbita, colección Novelas y Cuentos, Madrid, 1974.

El modernismo, apuntes de curso (1953), de Jorge Urrutia (ed.), Consejería de educación y cultura, Comunidad de Madrid, Visor, Madrid, 1999.

Elejías (1907-1908), edición y prólogo de Francisco Garfias, editorial Losada, Buenos Aires, 1964.

Elejías Andaluzas, Arturo del Villar (ed.), Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1994.

Epistolario I 1898-1916, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.

Espace, édition bilingue, traduction et présentation de Gilbert Azam, José Corti, Paris, 1988.

Españoles de tres mundos, introducción de Ricardo Gullón, Alianza Editorial, Alianza Tres, Madrid, 1987.

Estética y ética estética, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Aguilar, 1967.

Estío (A punta de espina) (1915), editorial Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, 1975.

Guerra en España (1936-1953), introducción, organización y notas de Ángel Crespo, Seix Barral Biblioteca Nueva, Barcelona, 1985.

Historias y cuentos, Arturo del Villar (ed.), Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1994.

Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis IV, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Anthropos editorial del hombre, Barcelona, 1990.

Ideolojía II, Metamórfosis IV, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1998.

Idilios, Prólogo de Antonio Colinas, Rocío Fernández Berrocal (ed.), Sevilla, Sitolá, 2013.

La estación total con las Canciones de la nueva luz (1923-1936), Tusquets editores, Barcelona, 1994.

La muerte, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral, Barcelona, 1999.

La realidad invisible, Diego Martínez Torrón (ed.), Cátedra, Madrid, 1999.

Libros de Madrid (Prosa), José Luis López Bretones (ed.), introducción de Sánchez Robayna, Hijos de Muley-Rubio (ed.), Madrid, 2001.

Libros de prosas, vol. I, Francisco Garfias (ed.), Aguilar, (Biblioteca de Premios Nobel), Madrid, 1969.

Lírica de una Atlántida (1936-1954), *En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *De ríos que se van*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

Moguer, Prólogo por Francisco Garfias, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1982.

Música de otros. *Traducciones y paráfrasis (1897-1954)*, Soledad González Ródenas (ed.), Eduardo Arroyo (ilus.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

Nueva antología, estudio preliminar y selección de Aurora de Albornoz, ediciones Península, Barcelona, 1986.

Pierre et ciel, édition bilingue, préface et traduction de Bernard Sesé, José Corti, Paris, 1990.

Platero y yo (Elegía andaluza) (1907-1916), Jorge Urrutia (ed.), Madrid, Clásicos Biblioteca Nueva, 1997.

Platero y yo (Elegía andaluza) (1907-1916), Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

Platero y yo (Elegía andaluza) (1907-1916), Madrid, Signo, 1934.

Poemas májicos y dolientes (1909), edición y prólogo de Francisco Garfias, editorial Losada, Buenos Aires, 1965.

Poemas, Selección de Pere Gimferrer, Plaza & Janés editores, Barcelona, 1998.

Por obra del instante. *Entrevistas*, Soledad González Ródenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013.

Poesía (1917-1923), Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, 1946.

Poesías últimas escojidas (1918-1958), edición, prólogo y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Espasa-Calpe, selecciones Austral, Madrid, 1982.

Política poética, presentación Germán Bleiberg, Alianza editorial, Madrid, 1982.

Segunda antolojía poética (1898-1918), edición Jorge Urrutia, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1995.

Selección de prosa lírica, Francisco Javier Blasco Pascual (ed.), Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1990.

Sonetos espirituales (1914-1915), Biblioteca clásica y contemporánea editorial Losada, Buenos Aires, 1959.

Tercera antolojía poética (1898-1953), texto al cuidado de Eugenio Florit, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1970.

Tiempo, introducción y notas de Mercedes Juliá, Biblioteca Breve, Barcelona, 2001.

Unidad, edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 1999.

Y para recordar por qué he venido, selección, edición e introducción de Francisco Javier Blasco Pascual, Pre-Textos, Valencia, 1990.

– II – Articles et ouvrages critiques sur Juan Ramón Jiménez et sur son œuvre

AZAM Gilbert, *L'Œuvre de Juan Ramón Jiménez (Continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1980.

BOCHET Marc, *Guía de lectura de Platero y yo*, Madrid, Akal, 1999.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.

CHACEL Rosa, « La segunda primera novela », in Pilar GÓMEZ BEDATE, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez: editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, p. 143-153.

CUEVAS GARCÍA Cristóbal (ed.), *Juan Ramón Jiménez poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1991.

NAVARRO DOMÍNGUEZ Eloy, « Después de Darwin: Platero y el alma de los animales », *Cien años de Platero (1914-2014)*, Soledad González Ródenas y Eloy Navarro Domínguez (eds.), Huelva, uhu.es Publicaciones Biblioteca de estudios Juanramonianos, 2017, p. 219-252.

GONZÁLEZ RÓDENAS Soledad, NAVARRO DOMÍNGUEZ Eloy, *Cién* años de Platero y yo (1914-2014), Huelva, Uhu.es Publicaciones Biblioteca de estudios Juanramonianos, 2017.

GONZÁLEZ RÓDENAS Soledad, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.

GUERRERO RUIZ Juan, *Juan Ramón Jiménez de viva voz. Volumen I (1913-1931)*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

GULLÓN Ricardo, « Platero, revivido », in « El taller de los razonamientos », in *Papeles de son armadans*, Tomo XVI. N) XLVI, Camilo José CELA (dir.), Madrid-Palma de Mallorca, 1958, p. 9-40.

J. R. J., Juan Ramón JIMÉNEZ, Premio Nobel 1956, Javier BLASCO y Antonio PIEDRA (comisarios), Catálogo, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006.

JIMÉNEZ Juan Ramón, *Platero et moi*, Claude Couffon, (trad.) Jean Giono (avant propos), Paris, Seghers, 1994.

Juan Ramón Jiménez. Álbum, biografía por Javier BLASCO, iconografía por EXPÓSITO José Antonio Expósito, *Calidoscopio juanramoniano* por Andrès Trapiello, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2009.

La Santa Bíblia. Antiguo y nuevo Testamento, Antigua version de Casiodoro de Reina (1569), Gran Bretaña, Sociedades Bíblicas Unidas, 1959.

LECLER Daniel, *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, Daniel Lecler et Arturo Sánchez Mercadé (dir.), *L'Entre-deux*, n° 5 (2), décembre 2028, https://lentre-deux.com/index.php?b=numero4.

——, « "Azotea abierta". Les relations épistolaires du poète et du critique : la fonction du défaut dans la poétique de Juan Ramón Jiménez », sous presse.

——, « Juan Ramón Jiménez, Gustavo Adolfo Bécquer, quand la musique de l'amour renvoie à l'essence du monde », in *Revue des Langues Néo-Latines*, n° 325, p. 19-31.

——, « Juan Ramón Jiménez, Des sonnets populaires ? Regards sur *Sonetos espirituales* », sous presse.

——, « Du visible à l'invisible dans *Platero y yo* et *Don Quichotte* », *Juan Ramón Jiménez Tiempo de creación (1913-1917)*, Belén Hernández Marzal et Daniel Lecler (eds), © *Publications numériques de l›ERIAC*, « Travaux et documents hispaniques », n° 8, 2017, http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=159.

——, « Entre chien et loup : "Juegos del anochecer" de Juan Ramón Jiménez », in *Le jeu : textes et société ludique*, Publications électroniques de l'ERIAC, I. Littérature espagnole. Travaux et Documents Hispaniques / TDH, 2, 2011, <http://www.ovnic.fr/P-ERIAC/spip.php?article18>

——, « La fin du poème : réflexions sur quelques "dénouements" poétiques dans *Piedra y cielo* de Juan Ramón Jiménez », in À la recherche du dénouement : théâtre, poésie, roman, conte, cinéma, Milagros Torres et Daniel Lecler (éds.), Publications numériques de l'ERIAC, « Travaux et Documents Hispaniques », http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=714.

——, « La mort et son dépassement dans *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez », in *Entre ciel et terre. La mort et son dépassement dans le monde hispanique*, Daniel LECLER et Patricia ROCHWERT-ZUILI, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p. 312-324.

——, « Le jardin de Juan Ramón Jiménez : modernisme, symbolisme et singularité poétique (*Jardines lejanos*, 1904) », in Michael Jakob, *Des jardins & des* livres, Genève, Metis Presses, Fondation Martin Bodmer, 2017, p. 149.

——, « Marges et points de suspensions dans *Platero y yo (1907-1916)* de Juan Ramón Jiménez : lieux du poétique », dans le cadre de *Formes, conceptions et significations des marges en littérature*, Université d'Artois, Chantal Lapeyre, Patricia Rochwert-Zuili et Anne-Gaëlle Weber (coord.), sous presse.

——, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales »* de Juan Ramón Jiménez, thèse de doctorat soutenue le 13 décembre 2003 à l'Université Paris IV-Sorbonne.

——, « Mystère et rêverie : les mers de Juan Ramón Jiménez dans *Piedra y Cielo* », *Giono et les Méditerranées : rencontre autour de Juan Ramón Jiménez*, Dominique Bonnet et André-Alain Morello (eds.), Uhu.es Publicaciones, 2017, p. 155-173.

——, « Poética del malestar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, Huelva, Uhu.es Publicaciones, 2018, sous presse. Captation : https://vimeo.com/252662150.

——, *Juan Ramón Jiménez : tiempo de creación (1913-1917)*, Daniel Lecler et Belén Hernández Marzal (eds), *Publications numériques de l'ERIAC*, « Travaux et Documents Hispaniques », n° 8, 2017, http://publis-shs.univ rouen.fr/eriac/index.php?id=145.

——, « Vertige : Le "moi", dramatisation et dramatisme dans *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, © *Publications numériques de l›ERIAC*, « Travaux et documents hispaniques », sous presse. Captation : https://webtv.univ-rouen.fr/videos/daniel-lecler-universite-de-paris-8-le-moi-dramatisation-et-dramatisme-dans-espacio-de-juan-ramon-jimenez_39246/.

——, « Yo, Juan Ramón Jiménez. Méditations sur la voix poématique Jiménienne », *Le texte et la voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, coordonné par L. Breysse-Chanet, A. Charlon, H. Gil, M. Mestre Zaragoza et I. Salazar, Paris, Editions Hispaniques, 2016, p. 199-211.

MORENO ORTA, *Juan Manuel, Moguer y Juan Ramón Jiménez*, Exma. Diputación de Huelva, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Universidad Internacional de Andalucía, 2009.

OLMOS Miguel, *Poètes lecteurs (Espagne 1901-1991). La critique littéraire vue par trois poètes*, Limoges, 2013.

PALAU DE NEMES Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, La poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 1974.

URRUTIA Jorge, « Hacia la significación ideológica de Platero y yo » dans 8 | 2017, © Publications numériques de l›ERIAC, « Travaux et documents hispaniques », n° 8,2017URL : http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=168.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « D'un sonnet de Juan Ramón Jiménez », *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé,* Thomas Gómez (ed.), Publications du C.R.I.I.A, Université de Paris-X Nanterre, 2002, vol. 2, p. 247-263.

– III – Œuvres littéraires ou philosophiques consultées en langue espagnole

Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca. Antología, Barcelona, Ediciones Nauta,1970.

BÉCQUER Gustavo Adolfo, (1836-1870), *Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1992.

BIEDMA Jaime GIL (de), (1929-1990), *Las personas del verbo* (1975), Barcelona, Seix Barral, 1991.

CADALSO José, *Noches lúgubres*, Joaquín Arce (ed.), Madrid, Cátedra, 1996.

CELA Camilo José (1916-2002), *Los Papeles de son Armadans*, Tomo XVI, N°XLVI, Madrid, 1958.

CERVANTES Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605-1615)*, t. 1, Madrid, Castalia, 1991.

CHACEL Rosa, *Estación. Ida y vuelta*, Shirley Mangini (ed.), Madrid, Cátedra, 1996.

FICINO Marsilio, *Las cartas de Marsilio Ficino*, Traducido de la edición inglesa al español por miembros de la Escuela de Filosofía Práctica de Madrid, Madrid, Mandala Escuela de Filosofía Práctica Sundarah, 2009.

GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.) con un prólogo de Vicente Aleixandre, 3. t., t. 2, Madrid, Aguilar, 1990.

GUILLÉN Jorge, *Aire nuestro*, Óscar Barrero Pérez (ed.) t.1 et 2, Barcelona, Tusquets Editores, 2008.

LÉVY-STRAUSS Claude, (1908-2009), *Anthropologie structurale, (1908-2009), Anthropologie structurale deux*, Paris, Pocket, 1997.

ORTEGA Y GASSET José, *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 2012.

QUEVEDO Francisco de, *Poesía Varia*, James O. Crosby (ed.), Madrid, Cátedra, 1981.

SALINAS Pedro (1891-1959), *La voz a ti debida* (1934), *Poesía completas*, Barcelona, Lumen, 2003.

SANTOS-ESCUDERO Ceferino, *Símbolos y Dios en el últimos Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en "Dios deseado y Deseante")*, Madrid, Gredos, 1975.

TERESA DE JESÚS Santa, *Moradas del castillo interior*, in *Obras completas*, Efren de la madre de Dios, O. C. D. y Otger Steggink, O. CARM. (ed.), Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1997.

VALENTE José Ángel, « *La memoria del fuego* », *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, p. 251-257.

– IV – Ouvrages critiques en langue espagnole

ALONSO Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

GARCÍA MONTERO Luis, *Gigante y extraño, Las « Rimas » de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.

MOLHO Maurice, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo*), Barcelona, Editorial Crítica, 1988.

TORRES Milagros, « Qu'est-ce que la couleur écrite ? Réponse selon Lope, in *Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or. Écriture et symbolique*, Yves Germain & Araceli Guillaume-Alonso (dir.), Paris, PUPS Maison de la Recherche Université Paris-Sorbonne, 2012, 107-120.

——, *Lope o el laberinto de la intimidad: estudio de 100 sonetos ('Rima', 1964)*, sous presse.

TUÑÓN de Lara Manuel, *La España del siglo XX*, 1, Barcelona, Editorial Laia, 1981.

– V – Œuvres littéraires ou philosophiques consultées en langue française

APULÉE *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, Jean-Louis Bory (préf.), Paris, Folio Classique, 2000.

BASHÔ Matsuo, Cent cinq haïkaï, Koumiko Muroaka et Fouad El-Etr (trad.), La Délirante, 1979.

BAUDELAIRE Charles (1821-1867), « Études sur Poe », Œuvres complètes, t. 1 t.2, Claude Pichois (ed.), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976.

——, Œuvres complètes, Claude Pichois (ed.), Paris, Gallimard, Pléiade, 1975.

BERGSON Henri (1859-1941), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1929.

BONNEFOY Yves (1923), *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Le Livre de Poche, 2010.

——, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Poésie / Gallimard, 1992.

CERVANTES Miguel de, *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Louis Viardot (trad..) avec 370 compositions de Gustave DORÉ gravées sur bois par H. Pisan, t.1 et 2, Paris, Librairie Louis Hachette, M DCCC LXIX.

CHAMPEAU Serge, *Ontologie et poésie. Trois études sur les limites du langage*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1995.

ECO Umberto (1932), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, 1985.

ELIOT T. S. (1888-1965), « La musique de la poésie », *De la poésie et de quelques poètes*, Henri Fluchère (trad.), Paris, Seuil, 1964, p. 27-44.

GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie (2008)*, Paris, Flammarion, 2011.

HORACE (-65 / -8), *Odes*, *Chant séculaire*, *Épodes*, *Satires*, *Épitres*, *Art poétique*, F. Richard (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 1967.

JABÈS Edmond (1912-1991), *Le Livre des ressemblances (1976)*, Paris, Gallimard, 1991.

JACOB Max (1876-1944), *Le Cornet à dés*, Michel Leiris (préf.), Paris, Gallimard, 2003.

JACCOTTET Philippe, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Poésie / Gallimard, 200.

——, *La Promenade sous les arbres (2009)*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2009.

——, *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, 2004.

JAMMES Francis (1868-1936), *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir (1898)*, Paris, Poésie Gallimard, 1971.

KANDINSKY Wassily (1866-1944), *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Philippe Sers (ed.), Paris, Folio essais, 1989.

La Bible de Jérusalem, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

MALLARMÉ Stéphane (1842-1898), Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

—— « Lettre à Cazlis octobre 1864 », *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Yves Bonnefoy (préf.), Bertrand Marchal (ed.), Saint-Amant, Gallimard, 1995.

MAULPOIX Jean-Michel (1952), *Le Poète perplexe* (2002), Paris, José Corti, 2002.

——, *Adieux au poème (2005)*, Paris, José Corti, 2005.

MONTAIGNE Michel de (1533-1592), « De la diversion », *Les Essais, III, 3*, Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, La Pléiade, 2007.

ONFRAY Michel (1959), *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.

PINSON Jean-Claude (1947), *Habiter en poète (1991)*, Paris, Champ Vallon, 1995.

POE Edgar Allan (1909-1949), *Histoires*, *Essais* et *Poèmes*, Jean-Pierre Naugrette (ed.), Paris, Le livre de Poche, 2006.

PROUST Marcel (1871-1922), *Sur la lecture (1905)*, Arles, 1988.

RIMBAUD Arthur (1854-1891), *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Préface de René Char, Louis Forestier (ed.), Paris, Poésie Gallimard, 1984.

ROUSSEAU Jean-Jacques (1712-1778), *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Le livre de Poche, 2001.

SAINT-EXUPÉRY Antoine de, (1900-1944), *Le Petit Prince* (1943) avec dessins de l'auteur, Évreux, Éditions Gallimard, 1998.

SHELLEY Percy Bysshe (1792-1822), *Défense de la poésie*, Fouad El-Etr (trad.), Paris, La Délirante, 1980.

STEVENSON Robert Louis (1850-1894), *Voyage avec un âne dans les Cévennes (1879)*, Paris, Garnier Flammarion, 1991.

VAN GOGH Vincent, *The letters*, /Vangoghletters.org./, Van Gogh Museum Huygens ing.

VERLAINE Paul (1844-1896) Œuvres poétiques complètes, Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel (ed.), Paris, La Pléiade, 1962.

VORAGINE Jacques de 1230-1290), *La légende dorée* (vers 1261-1266), Téodor Wyzewa (ed.), Éditions du Seuil, Paris, 1998.

ZAMBRANO María (1904-1991), *Philosophie et poésie (1939)*, Jacques Ancet (trad.), Paris, José Corti, 2003.

– VI – Ouvrages critiques en langue française

BACHELARD Gaston, (1884-1962), *L'Air et les songes* (1943), *Essai sur l'imagination du mouvement*, Mayenne, 1943.

——, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1980.

——, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le livre de Poche, 1992.

——, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2011.

——, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.

BÉNABEN Michel, *Dictionnaire étymologique de l'espagnol*, Paris, Ellipses, 2000.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994.

BONAFOUX Pascal, *Moi ! Autportraits du XX^e siècle*, Paris, Skira, 2004.

CHABONNEAU-LASSAY Louis, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006.

COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon (1989)*, Paris, Puf., 1989.

FRONTISI-DACROUX Françoise, *Du Masque au visage, aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Idées et recherches, Paris, Flammarion, 1995.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (pref. trad.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

JAUSS Hans Robert (1921-1997), *Pour une herméneutique littéraire (1982)*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

LACAU SAINT GUILY Camille, *Une Histoire contrariée du bergsonisme en Espagne (1889-année 1920)*, Thèse soutenue à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, Serge Salün (dir.), 27 novembre 2010.

LANDAIS Benoit, *La Folie Gachet. Des Van Gogh d'outre tombe*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2009.

LE BRETON David, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012.

LECLER Daniel, « Juan Ramón Jiménez, Gustavo Adolfo Bécquer, quand la musique de l'amour renvoie à l'essence du monde, in *Revue des Langues Néo-Latines*, n° 325, p. 19-31.

LECLER Daniel, *Métamorphose et spiritualité dans « Sonetos espirituales »* de Juan *Ramón Jiménez*, thèse de doctorat soutenue le 13 décembre 2003 à l'Université Paris IV-Sorbonne.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1994.

MAZIER Hervé, *La Mort dans la littérature et la peinture espagnoles de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Jean-René Aymes, Thèse soutenue à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2004.

MOLINER María, *Diccionario de uso del español*, t. 1 y t. 2, Madrid, Editorial Gredos, 1981.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

MONNERET Sophie, *L'Impressionnisme en son époque*, t.1 et 2, René Huyghe (préf.), Paris, Robert Lafont, Bouquins, 1979.

NANCY Jean-Luc, « L'offrande sublime », in Michel DEGUY, Jean-Luc NANCY Éliane ESCOUBAS, Philippe LACOUE-LABARTHE, Jean-François LYOTARD, Jacob ROGOZINSKI, Jean-François COURTINE, Louis MARIN, *Du Sublime*, Paris, Belin, 2009, p- 76-104.

NOVALIS, Œuvres complètes, t. 1 et t.2, Armel Guerne (ed. et tr.), Paris, Gallimard, 1975.

PASTOUREAU Michel, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Points Histoire, 2005.

PASTOUREAU Michel, *Les Animaux célèbres*, Paris, 2001.

PONTALIS Jean-Bertrand, *L'Espace du rêve*, Paris, Gallimard, Nouvelle Revue de Psychanalyse, 1972.

REY Alain, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, 3 t., Paris, Le Robert, 1998.

REY Alain, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, 3 t., Paris, Le Robert, 1998.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Jean-Jacques Thomas (trad.), Paris, Seuil, 1978.

VADÉ Yves, *Le Poème en prose*, Paris, Belin, 1996.

VINCENT-MUNNIA Nathalie, *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honré Champion, 1996.

VOVARD André, *Le Mystère de la poésie (La poésie. Sa nature, ses rapports avec la Littérature, l'Art et la Mystique. Son rôle*, Paris, Fides, 1951.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « Écrire sur la poésie : un devoir de clarté », in Écrire sur la poésie, Laurence Breysse-Chanet, Henry Gil, Ina Salazar (coord.), Paris, Indigo, 2006, p. 259-281.

Index des noms d'auteurs et des œuvres de juan ramón jiménez

dans cet index figurent les noms d'auteurs en lettres capitales et, en italiques, les œuvres de Juan Ramón Jiménez citées dans cet ouvrage.

Ala compasiva 233, 239

ALBERTI, Rafael 215, 268

ALEGRE HEITZMANN, Alfonso 5, 29, 55, 69, 103, 104, 107, 119, 124, 127, 129, 148, 184, 214, 242, 258, 260

Alerta 220

ALONSO, Amado 59, 68, 69

Apartamiento, Moguer (1909-1911, 1924) 213

APULÉE 32, 40

AZAM, Gilbert 41, 70, 157, 245

BACHELARD, Gaston 19, 20, 32, 59, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 99, 123, 124, 130, 132, 139, 140, 143, 146

Baladas de primavera (1907) 176, 177

BASHÔ, Matsuo 178

BAUDELAIRE, Charles 54, 71, 72, 75, 83, 85, 86, 255

BÉCQUER, Gustavo Adolfo 21, 41, 52, 73, 111, 112, 131, 257, 267

BÉNABEN, Michel 170

BERGSON, Henri 157, 158

BERNARD, Suzanne 71

BIEDMA, Jaime Gil de 28, 86, 261, 262

BLASCO, Javier 11, 45, 46, 69, 100, 102, 103, 113, 125, 135, 166, 176, 177, 206, 211, 219, 220, 233, 246

BOCHET, Marc 109

BÖCKLIN, Arnold 106, 160

BONAFOUX, Pascal 215, 216, 217, 218, 222

BONNEFOY, Yves 12, 73, 81, 104, 107, 120, 165, 202

BRETON, André 267

BUÑUEL, Luis 12, 54

CADALSO, José 131, 132, 238

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro 220

CANO, Alonso 45

Cartas antología 136, 140

CELA, Camilo José 18, 42

CERNUDA, Luis 135, 140, 268

CERVANTES, Miguel de 17, 44, 142, 149, 162, 215

CÉSPEDES, Pablo de 45

CHABONNEAU-LASSAY, Louis 30, 31

CHACEL, Rosa 23, 44, 63, 66, 174, 175

CHASTEL, André 218

CHEVREUIL, Eugène 169

COLLOT, Michel 71

COLOMB, Christophe 45

COSIMO, Piero di 160, 172

COURBET, Gustave 160

CRESPO, Ángel 52, 101, 159, 160, 174

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal 52

DALÍ, Salvador 12, 54

Darío, Rubén 253

Diario de un poeta recién casado (1916) 18, 51, 141, 167, 181, 182, 220, 221

Dios deseado y deseante (Animal de fondo) (1948-1949 / 1953) 55, 104, 119, 133, 140, 141, 214, 242, 258

Domingos (1911-1912) 160

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José 209

DORÉ, Gustave 162

DÜRER, Albert 213

DURET, Théodore 170

ECO, Umberto 82

Elejías (1907-1908) 93

Elejías andaluzas 94, 105

ELIOT, Thomas Stearns (dit T. S.) 73

Entes y sombras de mi infancia (1907-1927) ... 128

Epistolario I (1898-1916) 5, 29, 69, 103, 104, 107, 119, 124, 127, 129, 148, 184, 253, 255, 260

Espacio (1941-1942-1954) 55, 57, 69, 70, 76, 87, 119, 120, 214, 220, 245

Españoles de tres mundos 233

ESPINOSA, Augustín 268

Estética y ética estética 118, 124

Eternidades (1916-1917) 100, 102, 103, 125, 206

EXPÓSITO, José Antonio 44, 45

FICINO, Marsilio 102

FRA ANGELICO 160

FRIEDRICH, Caspar David 238

FRONTISI-DACROUX, Françoise 219

GARCÍA LORCA, Federico 50, 118, 215, 268

GARCÍA MONTERO, Gustavo 21

GARFIAS, Francisco 68, 110, 118, 128, 136, 140, 160, 245

GAUGUIN, Paul 213

GÓMEZ TRUEBA, Teresa 11, 69, 100, 102, 103, 113, 125, 135, 166, 177, 206, 219, 233, 246

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio 23, 126

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad 11, 25, 41, 44, 54, 71, 73, 113, 135, 166, 176, 219, 233

GROS, Frédéric 248, 254

GUERRERO RUIZ, Juan 11, 92, 94, 96, 97, 160, 166

GUILLÉN, Jorge 83, 96, 142, 143, 267

GULLÓN, Ricardo 18, 42, 233

HADOT, Pierre 258, 259

HEITZMANN, Alfonso Alegre 5, 29, 55, 69, 103, 104, 107, 119, 124, 127, 129, 148, 184, 214, 242, 258, 260

HORACE 87, 115, 116

Ideolojía (1897-1957) 18, 24, 29, 56, 70, 100, 107, 121, 124, 128, 133, 135, 137, 141, 143, 152, 154, 159, 162, 165, 167, 190, 201, 206, 207, 242, 245, 246, 253, 263, 264

Idilios (1912-1913) 120

JABÈS, Edmond 241, 262

JACCOTTET, Philippe 104, 114, 192, 193, 221, 222, 263

JACOB, Max 71, 75

JAKOBSON, Roman 71

JAMMES, Francis 54

JULIÁ, Mercedes 137

KANDINSKY, Wassily 163, 165

La colina de los chopos (1913-1928) 110, 128

La estación total con *Las canciones de nueva luz (1923-1936)* 213

La muerte (1919-1920) 152, 153

La realidad invisible (1917-1919, 1921, 1920, 1934) 11, 20, 55, 206

LACAU SAINT GUILY, Camille 157

LANDAIS, Benoît 173

LARREA, Juan 268

Las hojas verdes (1906) 160

LE BRETON, David 252, 259

LECLER, Daniel 21, 32, 37, 38, 44, 51, 57, 70, 92, 96, 100, 104, 109, 148, 213, 215, 236

LEJÁRRAGA, María 129

LEJEUNE, Philippe 222

LEÓN FELIPE 267

LEÓN, Fray Luis de 106, 160, 220

LÉVY-STRAUSS, Claude 23, 25

LITTRÉ, Émile 201, 202, 237

MACHADO, Antonio 46, 47, 92, 215

MACHADO, Manuel 124

MALLARMÉ, Stéphane 54, 165, 170

MARINETTI, Filippo Tommaso 267

MARTÍNEZ MONTANES, Juan 46

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio 69, 127, 148, 184, 260

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego 20, 55, 153, 201, 206

MAULPOIX, Jean-Michel 71, 106, 113, 198, 240, 242, 263

MAZIER, Hervé 151

Melancolía (1910-1911) 177

MELÉNDEZ, Luis 151

MIGUEL ÁNGEL 106, 160

MILLET, Jean-François 39, 160, 231

MOLHO, Maurice 210

MOLINER, María 172, 203, 204, 233

MOLINIÉ, Georges 186

MONET, Claude 143, 165, 170, 174, 177, 179

MONNERET, Sophie 159, 160, 161, 205

MONTAIGNE, Michel de 247

MORENO ORTA, Juan Manuel 48

MORENO VILLA, José 267

MURILLO, Bartolomé Esteban 45, 160

Música de otros (1897-1954) 73

NANCY, Jean-Luc 28

NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy 41, 44

NIETZSCHE, Friedrich 157

NOVALIS 134, 193, 240, 257, 258, 263

ONFRAY, Michel 94, 95, 101, 136, 153, 154

ORTEGA Y GASSET, José 135, 136

OVIDE 87, 260

PALAU DE NEMES, Graciela 25, 48, 50, 52, 54, 160

PALMER, Samuel 213

PASTOUREAU, Michel 31, 98, 163, 171, 174, 179, 180, 181, 182

PELLICER, Julio 148

PÉREZ GALDÓS, Benito 235

Piedra y cielo (1917-1918) 206, 246

PIEDRA, Antonio 211

PIERO DI COSIMO 160, 172

PILAR PALOMO, María del 52

PINSON, Claude 258

PLOTIN 258, 259

POE, Edgar Allan 74

Política poética 128, 161, 206, 220, 234, 253, 261

PONTALIS, Jean-Bertrand 77

Por el cristal amarillo (1907-1954) 174, 175

PREDMORE, Michael P. 51, 182, 221

PROUST, Marcel 158, 209

PURIFICACIÓN MANTENCÓN, María de la 253

QUEVEDO, Francisco de 65, 95

REY, Alain 197, 199

RICŒUR, Paul 30

RIFFATERRE, Michael 71

RIMBAUD, Arthur 53, 54

RIVAS CHERIF, Cipriano 128

RODIN, Auguste 106, 160

ROUMETTE, Julien 71, 72

ROUSSEAU, Jean-Jacques 25, 27

RUIZ-CASTILLO, José 69

SALAS, Emilio 160

SALINAS, Pedro 247

SÁNCHEZ BARBURDO, Antonio 213

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio 18, 121, 124, 128, 133, 135, 137, 141, 143, 152, 154, 162, 165, 167, 190, 201, 207, 246, 263, 264

SANTOS-ESCUDERO, Ceferino 133

SCHULTZ, J. H. 85

SHELLEY, Percy Bysshe 71, 120

SHEVRIN, Howard 77

Sonetos espirituales (1914-1915) 11, 32, 37, 38, 51, 57, 92, 96, 100, 104, 105, 109, 113, 128, 213, 215

SOROLLA, Joaquín 160

STEVENSON, Robert Louis 137, 138

TERESA DE JESÚS, Santa 57

Tiempo (1941)..... 11, 73, 137, 153, 245

TISCHBEIN, Johann Heinrich Wilhem 219

TORRES, Milagros 84, 165, 170

TRAPIELLO, Andrés 45, 117, 118, 141

TUÑÓN DE LARA, Manuel..... 267

TURNER, Joseph Mallord William 160, 180

TZARA, Tristan..... 267

Unidad (1918-1920 201

URRUTIA, Jorge 17, 47, 48, 77, 103, 107, 109, 126, 129, 141, 183, 199, 206, 210, 219

VADÉ, Yves 71, 75

VALENTE, José Ángel 241

VALLE-INCLÁN, Ramón..... 100

VAN GOGH, Vincent 173, 211, 260, 263

VEGA, Garcilaso de la..... 56, 86, 87, 220

VERLAINE, Paul..... 54, 105

VIRGILE..... 95, 114

VORAGINE, Jacques de..... 226

VOVARD, André..... 208, 209

Y para recordar por qué he venido..... 46

ZAMBRANO, María 264

ZIMMERMANN, Marie-Claire 107, 108, 229

Se acabó de editar
L'Âne et la plume:
une lecture de
Platero y yo (1907-1916) de
Juan Ramón Jiménez
el día 21 de diciembre,
estando al cuidado de
la edición el Servicio
de Publicaciones de
la Universidad de
Huelva

uhu.es
PUBLICACIONES