



HAL
open science

New-York ou les étapes d'une improbable identité

Modesta Suarez

► **To cite this version:**

Modesta Suarez. New-York ou les étapes d'une improbable identité. *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, 2013, 366, pp.103-114. halshs-00954661

HAL Id: halshs-00954661

<https://shs.hal.science/halshs-00954661>

Submitted on 3 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

New-York ou les étapes d'une improbable identité

Modesta Suárez

Framespa – Université de Toulouse-Le Mirail

Qu'en est-il de la poésie latino-américaine contemporaine lorsqu'elle se fraye un chemin aux côtés de sa voisine anglo-américaine, dans un des lieux symboliques qui ont forgé son propre imaginaire¹. Que se passe-t-il donc au point de contact des deux, dans l'espace urbain et poétique étasunien par antonomase, lorsque Manhattan s'invite au centre du poème ?

Au long de deux siècles où une certaine identité de la poésie latino-américaine se construit, se revendique, s'exporte, inscrit sa tradition et l'inscrit dans la lyrique contemporaine, il est indéniable que New-York occupe une place de choix. Tout en faisant référence à des artistes pour lesquels elle a été une étape importante dans la création, nous nous proposons d'étudier plus particulièrement trois poètes andins dont les voix, au cours du dernier demi-siècle, ont marqué la lyrique latino-américaine. Ce sont la Péruvienne Blanca Varela (Lima, 1926-2009), le Chilien Enrique Lihn (Santiago de Chili, 1929-1988) et le Bolivien Eduardo Mitre (Oruro, 1943). Tous trois, reconnus bien au-delà de leur pays d'origine, sont des chantres de la poésie contemporaine de langue espagnole. Il n'est pas anodin pour nous que le passage par Manhattan soit une étape significative dans leur œuvre, qu'il en ait défini une ligne poétique, ou bien lui ait fait prendre une dimension nouvelle.

Au cœur de ces lectures, on trouvera des poèmes qui ne recouvrent pas forcément des recueils entiers mais qui s'inscrivent, dans la biographie des poètes, comme des moments d'un parcours cosmopolite. Il s'agit, respectivement, de « Valses », long poème initial de

¹ Ce travail s'inscrit dans un programme de recherches intitulé *Staging American Spaces Conference* et coordonné par plusieurs universités : Georgia State University (Atlanta, USA), Université de Toulouse-Le Mirail (France) et la Universidad Complutense de Madrid (Espagne). Une version initiale en anglais a bénéficié d'une publication dans la *South Atlantic Review*, Volume 76, number 4, 2011.

Valses y otras falsas confesiones (1971)², nombre de poèmes de *A partir de Manhattan* (1979)³ et de *Pena de extrañamiento* (1986)⁴, jusqu'au recueil complet de *El paraguas de Manhattan* (2004)⁵.

Ces textes constituent par touches successives, au long de quatre décennies, des perceptions poétiques et plastiques de New York, et construisent une partie de l'imaginaire contemporain du « voyage » latino-américain.

Nous analyserons donc cette déambulation dans la ville, qu'elle soit perte dans le labyrinthe, conscience d'être étranger ou sentiment d'étrangeté, lorsque le paysage urbain de Manhattan, touché à la fois par la pesanteur et par la grâce, se métamorphose en espace d'interrogation du faire poétique.

I. Antécédents

Signalons pour commencer que ces poètes n'appartiennent pas à la génération de poètes latino-américains qui intégreront la langue anglaise dans leurs vers, créant ainsi une véritable intersection linguistique. En effet, lorsque l'anglais est présent dans les vers des trois auteurs choisis, il l'est dans le paratexte des sections poétiques sous forme de citation-hommage, par l'insertion de titres de tableaux ou, en italiques, de mots en langue anglaise. En ce sens, il n'y a pas fusion des deux langues, pas de *spanGLISH*, mais une sorte de mise en évidence de chacune des langues.

Par ailleurs et sans rappeler de façon exhaustive combien le heurt avec New-York a été fructueux poétiquement parlant pour la poésie de langue espagnole, il est impératif de citer les textes que José Martí, contemporain de Walt Whitman, écrit depuis New-York entre 1880 et 1895, ainsi cet "Aquí los hombres no mueren, sino que se derrumban: no son organismos que se desgastan, sino Ícaros que caen"⁶. José Martí, passeur de Whitman (avec Rubén Darío), sera aussi l'un des premiers à faire rentrer le paysage new-yorkais dans les vers et les proses latino-américaines. Ajoutons deux titres fondateurs qui se détachent, côté hispanique : *Diario de un poeta recién casado* (1916)⁷ de Juan Ramón Jiménez, et *Poeta en Nueva York* (1929-1930, paru en 1940)⁸ de Federico García Lorca. Là encore, le destin de New-York et celui de Whitman sont liés. Là encore, les rencontres auront été fertiles.

² Blanca Varela, *Valses y otras falsas confesiones* in *Canto villano*, Mexico, FCE, 1986, p. 75-112.

³ Enrique Lihn, *A partir de Manhattan*, Valparaíso, Ed. Ganymedes, 1979.

⁴ Enrique Lihn, *Pena de extrañamiento* (1986), Mexico, FCE, 1995.

⁵ Eduardo Mitre, *El paraguas de Manhattan*, Valence, Pre-Textos, 2004.

⁶ José Martí, "La vida neoyorquina", *Obras Completas*, La Habana, Editorial Lex, 1946, Tomo I, p. 1535.

⁷ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Ed. Cátedra, 2006.

⁸ Federico García Lorca, *Yerma & Poeta en Nueva York*, Barcelone, Ed Seix Barral, 1987, p. 61-158.

II. Une poésie sous influence

Lorsque Blanca Varela, la Liménienne, arrive à New-York, à la fin des années 50 après avoir séjourné à Paris puis à Florence, elle est imprégnée de peinture et en particulier d'art contemporain et d'art de la Renaissance. Ces années vécues aux côtés de son mari et peintre Fernando de Szyszlo ont forgé chez elle un regard où peinture et sculpture vont être des creusets, constituant un véritable dialogue avec l'écriture poétique⁹. Avec New York, la thématique urbaine trouve une place nouvelle dans ses vers, et grâce au contrepoint liménien que la poète met en œuvre dans le poème « Valses », la ville devient le point de rencontre d'une subjectivité et d'une construction spatiale inédite.

« Valses » est composée de trois fils textuels qui tressent tour à tour, en vers ou en prose, un condensé de vie : si le poème commence et s'achève par l'évocation passionnée / passionnelle de Lima, des citations de chansons sentimentales péruviennes (les fameux « valses ») entrecourent les fragments en prose évoquant New-York. Le dispositif, côté poème en prose, est construit de telle façon que le lecteur suit la déambulation de la poète (« Mrs Szyszlo », dans le poème), par un dimanche matin enneigé, tout en découvrant à la fois une scène de la vie quotidienne urbaine aux abords de Washington Square et une réflexion poétique extrêmement élaborée sur les pièges de la représentation, le tout à l'abri d'une poésie où l'on reconnaît sans peine le recours à la poésie conversationnelle, importée de la poésie anglophone.

New-York est alors le quotidien de Blanca Varela mais son champ de vision semble perpétuellement sous l'influence de l'art et dans l'interrogation de l'être et du paraître. Lisons les fragments qui intéressent notre propos :

Había un sol débil sobre Washington Square, muy débil. Los árboles parecían alambres retorcidos y luego estirados a la fuerza; como si los hubieran puesto entre dos vidrios amarillos. Desde lejos me hacían pensar en delicadas columnas vertebrales de insectos. Bonita casa: huesos de insectos. El bar que había frente a casa estaba cerrado con un inmenso candado negro. Me di cuenta de que era domingo.

[...]

Esperé que cambiara la luz. Ningún auto venía. Sólo un ciclista pasó cantando muy fuerte, con voz de tenor. Tenía anteojos, una bufanda roja que flotaba, y la voz salía como humo de su boca. La escuché hasta que se perdió, cada vez más delgada y clara, en la larga y estrecha calle de depósitos clausurados.

⁹ Modesta Suárez, *Trillar lo invisible*, Veracruz, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2012.

La última palabra que escuché fue corazón. Era una canción de Frank Sinatra. La plaza continuaba desierta. Miento. Muy lejos, casi junto al arco, exactamente entre la fuente y el arco, caminaba un ciego. Me di cuenta de que era ciego porque llevaba un bastón blanco y tenía el aire de no ir a ninguna parte. Me puse los anteojos para ver bien al ciego. No me había equivocado, estaba dando vueltas alrededor de la fuente.

[...]

Crucé la calle y sentí que el cielo era más oscuro a mi derecha. A ese lado las torres más altas de Wall Street parecían dibujadas con carbón, en un solo plano gris lavado con delicadas manchas amarillas y rosas. Cuestión de óptica, parecían un decorado de teatro.

Sabía que estaban muy lejos y, sin embargo, me parecía también que se inclinaban peligrosamente sobre mi cabeza.

Las puertas de vidrio giraron y reflejaron todo: la plaza, el sol débil, las torres, el bar cerrado, el semáforo.

—*Good morning Mrs. Szyszlo.*

—Buenos días Joe.

—*Nice weather!*

—Sí, Joe. Es un lindo día... (p. 79-84)¹⁰.

Chaque fragment est empreint d'une réflexion esthétique oscillant entre peinture et architecture aux réminiscences classiques. Les lieux évoqués (les tours de Manhattan, Washington Square) renforcent cette construction d'un paysage peint, avec les nuances d'un aquareliste. La « cuestión de óptica », du dernier fragment cité, fait basculer la perception de l'espace : New-York absorbe et recompose les données qui faisaient la Cité Idéale du XVème siècle italien, de la ville comme décor théâtral¹¹.

Au contexte new-yorkais initial, fruit de la vision mentale et stéréotypée que l'on peut avoir de la ville (un suicide, les sirènes de la police, un mendiant noir, des jeunes jouant du jazz dans la rue), succède une vision esthétisante. Pourtant quel que soit le cadre, l'art de la représentation est là, puissant, pris dans les rêts de la tradition du poème en prose et de ses liens avec le paysage urbain et pictural. Scène entièrement théâtralisée, la promenade de la poète va de spectacle en spectacle, celui macabre du suicide, celui joyeux de la bande de jazz ou encore la référence à Frank Sinatra. Et jusqu'à la toute dernière impression laissée par une véritable *mise en abyme* du décor: « Las puertas de vidrio giraron y reflejaron todo: la plaza, el sol débil, las torres, el bar cerrado, el semáforo » (p. 84).

Tout l'espace new-yorkais devient une sorte de leurre esthétique, fruit d'un écart permanent où la réalité est comme cadrée par la représentation, en même temps qu'elle garde

¹⁰ Les références de pages des poèmes cités sont incluses à la fin de chacune des citations, entre parenthèses.

¹¹ Il existe une liste impressionnante de coïncidences entre les textes d'époque et cette vision contemporaine de l'urbain, sur laquelle j'ai déjà travaillé. Retenons que les interrogations s'exercent sur le point de vue, la mise en perspective et le trompe-l'œil, entre autres.

présent le décalage dans lequel se situe l'observatrice. Un écart qui sous-tend celui, essentiel, qui fonde l'image poétique, creusée ici à partir de l'image picturale. Un écart qui met en place, au début de son œuvre poétique les grands lignes de l'écriture varélienne, toujours sur le qui-vive quand il s'agit des rapports entre vérité et mensonge. Pris que nous sommes dans un monde de reflets, la poète questionne pour nous cet espace vertigineux à moins qu'il ne s'agisse de renforcer l'oxymoron du titre dans lequel s'insère le poème : *Valses y otras falsas confesiones*.

III. Célébration et chaos

S'il est bien un jeu poétique vertigineux sur les espaces dans les vers de Blanca Varela, son langage n'adopte pas le caractère ludique que l'on va retrouver chez Eduardo Mitre. Et même si plusieurs poèmes de *El paraguas de Manhattan* sont consacrés à des peintres (Edward Hopper, Mark Rothko ou Jackson Pollock, parfois de façon plus anecdotique que pour Varela et Lihn), le rapport à New-York est ici d'abord verbal. Et le « tríptico de sílabas » que constitue le mot de Manhattan se métamorphose peu à peu jusqu'à exulter :

Lo deletreo, lo palabreo,
lo unto con mi saliva:
ya coitus linguae:
Manhattan,
Manwoman,
Manwhitman. (p. 21-22)

Pris dans la séduction de Whitman, poète de Manhattan au double visage signalé par Eric Athenot¹², on pourrait dire que Mitre s'engage du côté du jubilatoire. En effet, comme à la lecture de certains poèmes de l'Étatsunien, nous sommes pris sous le charme d'un enthousiasme débordant.

Placé également sous l'égide de Lautréamont auquel renvoie le parapluie du titre (le même parapluie du « Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection ») et donc défenseur d'une beauté qui doit parfois sa création au hasard¹³, Eduardo Mitre adopte volontiers cette esthétique de la surprise et déambule dans un New-York ouvert à la rencontre. Rencontres littéraires, car celui-ci semble

¹² Eric Athenot, « Walt Whitman, passant moderne », in *The art of the city* (présentation de Nathalie Cauchy et Sylvie Maurel), Toulouse, PUM, 2009, p. 141.

¹³ Une citation du paratexte de *El paraguas de Manhattan* renvoie explicitement à la nouvelle « Memorias de un paraguas » du poète mexicain Manuel Gutiérrez Nájera, où l'on retrouve l'interrogation sur le destin.

constituer dans les vers de Mitre un palimpseste foisonnant d'auteurs et d'artistes, en même temps que rencontres « simplement » humaines, lorsque le poète côtoie cette « patria de tercera » que revendiqua en son temps le Nicaraguayen Pablo Antonio Cuadra et qui, en l'occurrence, est celle qui peuple le métro.

Le métro y est célébré comme cet espace où la solidarité existe encore, où la dignité peut trouver expression humaine. Il ne s'agit pas de sentimentalisme (Varela le bannit également de sa poésie) mais d'un regard amoureux posé sur les êtres et les choses et d'abord sur la ville. Ainsi en témoigne le titre du premier poème "Ciudad a primera vista" qui se calque sur l'expression espagnole du coup de foudre "amor a primera vista" : le chiffre deux des distiques qui s'enchaînent y recrée le couple sensation/sensualité transmis par le regard du je poétique qui embrasse littéralement la géographie urbaine : « Dos ríos como dos brazos / que la ciñen y estrechan » (p. 19).

Car ce qui est mis en évidence c'est bien la célébration de la rencontre et ici de la vision, à la manière d'un Baudelaire, même si les passantes y sont... « extrême-contemporaines » :

Morenas, caribes por el acento,
[...]//
Regias piernas la de la diestra,
senos firmes la del centro,
cejas traviesas la tercera.
[...]//
Desfallecientes, doblaron la esquina
y siguieron a trechos, en trance,
sin poder apearse
del carruaje sin cochero de la risa. (p. 29)

La page poétique devient le lieu d'accueil protecteur de ces instantanés photographiques, qu'il s'agisse de sauver des siccomores ou de décompter les participants d'un marathon ; lieu d'accueil nostalgique d'une nature aussi lointaine que le « cielo del Altiplano » :

colmado de astros
-aquí solo visibles
con los ojos cerrados de la nostalgia. (p. 45)

Par ailleurs, et non exempt des signes de l'étranger et de sa douleur, la voix lyrique de *El paraguas de Manhattan* ne peut que recueillir les stigmates du 11 septembre

2001. Elle le fait dans un ensemble de sept poèmes dont les titres des trois premiers ne laissent aucun doute (“La llaga”, “Lamento”, “Duelo”) sur les attentats contre les tours jumelles. Comme pour nombre de Latino-américains, la voix poétique établit cependant un lien direct avec d’autres disparus, d’autres 11 septembre, dans d’autres pays du continent américain, dans une communion de souffrance du nord au sud.

Le je poétique de *El paraguas de Manhattan*, nous entraîne sans cesse dans le Manhattan qu’Antonio Muñoz Molina a défini comme « la enciclopedia máxima del mundo »¹⁴. Proche de la prose par son langage du quotidien affiché, tout en soulignant radicalement les formes poétiques hispaniques des vers brefs, des strophes brèves également, la verticalité des poèmes joue de la *mimesis* avec les formes élancées des gratte-ciels. Le nouveau passant qui se profile poème après poème sait allier légèreté et gravité pour narrer, *in fine* et sous la forme de l’épique, les métamorphoses d’un parapluie, le sien, audacieux tel un argonaute moderne qui lui révèle la voie de la poésie :

[...] enciendo
la máquina de coser palabras
y costuro la lluvia que cae
afuera y en la pantalla
mientras lentamente se abre

el paraguas de Lautréamont (p. 99).

La pluie est bien encore ce médium qui unit à jamais les humains et les dieux et qui permet le miracle toujours renouvelé de l’image poétique.

IV. Underground

Paradoxalement, et nous venons de le voir, le parapluie d’Eduardo Mitre ne l’empêche pas d’être malgré tout solaire dans ce Manhattan qui, vu par Enrique Lihn devient celui des sous-sols, plus proche des bas-fonds que des simples couloirs du métro qui hantent encore l’œuvre. Mais une même fascination pour la ville fait se rejoindre nos trois poètes. Lihn explique : « Me dejo atar, fascinado por ella / a los recuerdos del presente » (*Pena de extrañamiento*, p. 295)

En effet, la mégapole, approchée par le Chilien lors d’un séjour en 1978, peut, durant un bref instant, faire croire à une rencontre, presque des retrouvailles heureuses lorsque le poète en vient à éprouver une intimité si forte qu’il lui semble reconnaître comme siens ces

¹⁴ Antonio Muñoz Molina, prologue de *El Paraguas de Manhattan*, *op. cit.*, p. 12.

« Antepasados instantáneos » sur des photographies jaunies chez un bouquiniste, « [...] como si Manhattan « [...] / fuera mi ciudad natal y yo el hijo de esos antiguos vecinos »¹⁵ (p. 295).

Il n'en est rien cependant et l'espace urbain devient vite un scénario infernal pour accueillir une figure poétique stigmatisée par une langue qu'elle méconnaît dans cette ville lettrée (hyperlettrée) :

Escrita para otros
la ciudad con sus mendigos imperiosos
y yo el analfabeto
(los hados me caparon del inglés al nacer) (p. 20)

L'image du mendiant comme caractérisant la voix poétique, fréquente chez Lihn, ne devrait donc pas nous surprendre, pourtant l'approche est ici marquée par la noirceur des références picturales. Le métro, à l'occasion de plusieurs poèmes, va devenir le lieu par excellence de cette décomposition. La religieuse de « Monja en el subway », « llama fría en un vaso de escarcha » (p. 16), est bien incapable de rallumer la moindre lueur mystique depuis longtemps engloutie, y compris dans cette « Catedral neoyorquina » : « gran sucursal del cielo en Nueva York » (p. 55). Les groupes humains y sont animalisés, ainsi ces vieux du « St. John The Divine » :

Todo el peso de Dios [...] para que suban al vacío del cielo los viejos en rebaño (p. 57)

Un métro où menace « la irrupción de quién sabe qué horda » (p. 34) dans ce wagon « cargado de presos que huyeran al asalto de los túneles ». Il est certain que le métro se prête à ces fantasmagories avec ses « millones de rostros planctónicos » (p. 18). De véritables images goyesques naissent ainsi lors de l'évocation de cette vieille femme dans le métro : « La piel ya es de trapo y empaqueta la carne / desmigajada como si fuera estopa o aserrín » (p. 19).

L'expérience de la déchéance s'accroît lorsque la voix lyrique commence une réflexion où le pictural et le poétique semblent rivaliser dans l'abjection. Pour comprendre cet enchaînement, qui ne suit pas le parcours de Blanca Varela, mais qui en emprunte la logique, il faut revenir sans doute à ce vers aphoristique de Lihn dans *Pena de extrañamiento* : « (el placer del ojo en el paraíso de la visión artificial) » (p. 297). Car New-York permet

¹⁵ Enrique Lihn, *Pena de extrañamiento*, op. cit., p. 295.

également à Lihn un questionnement très approfondi sur le regard, la vue, la vision à partir de ce lieu spectaculaire et spéculaire à de nombreuses reprises, comme dans l'évocation d'un tableau de Bacon « Lying figure with hypodermic syringe » (p. 27). Ou comme dans les « Water Lilies, 1920 », tableaux de Claude Monet, tous cités par leur titre anglais, exposés pour certains au Museum of Modern Art de New-York :

Un cielo especular
es todo lo que se ve en el agua
invisible que lo refleja (p. 26)

Il semble bien que ce soit ce reflet dans la peinture de Monet qui intéresse au plus haut point Lihn. Un jardin comme un

Arca de la Alianza
entre lo invisible y lo visible
La naturaleza y la pintura se hacen entre sí signos de equivalencia (p. 30)

Un reflet dont on ne verrait jamais le point de départ, un peu comme ce ciel invisible entre les buildings de New-York mais reflété sans cesse par les milliers d'yeux d'Argos (l'image est empruntée au *Paraguas de Mahattan* d'Eduardo Mitre (p. 96). Un jeu d'échos non symétrique pour cette réflexion sur le faire pictural et le dire poétique fait s'affronter deux monstres de la peinture : Monet et Bacon. Entre les deux, un poème, « Nada que ver en la mirada » (p. 24) où le poète jadis voyant devient « voyeur » :

Un mundo de veyeurs sabe que la mirada
es sólo un escenario
donde el espectador se mira en sus fantasmas

Et l'on aboutit à une sorte de mise à nu de la réalité. Une crudité des couleurs et du langage. Une violence de la représentation qui ne semble avoir d'égal que cette ville-monstre. L'exemple le plus étonnant renvoie à une sorte d'*ekphrasis* sauvage du portrait d'Isabel Rawsthorne par Bacon, dans une rue de Soho :

Pienso en Isabel Rawsthorne para exorcizar la asfixia
de la que ella, en una calle del Soho, es un emblema aproximativo
con su carne eyaculada por el pincel de Francis Bacon. (p. 14)

En ce sens, il convient de reprendre un vers déjà cité : « (el placer del ojo en el paraíso de la visión artificial) » et, le considérant comme un fragment d'art poétique, d'en déconstruire plusieurs des sens pour comprendre que la fascination ressentie passe en partie par les paradis artificiels (que peignait Bacon) et que ce plaisir de l'œil renvoie aussi à un voyeurisme (que peignait Degas) ; que le « paraíso » de la citation, deviendra par paronomase, et à la fin du même poème de « Pena de extrañamiento », le parasite, « parásito », figure poétique condamnée à retourner vivre dans une de ces « medio ciudades, defectuosas copias de Manhattan » (p. 299). Les dés sont pipés à tout jamais.

VI. New-York : métapoétique et métadiscursif

La conclusion qui semble s'imposer après la lecture de ces quelques poèmes, fruits du passage (plus ou moins long) des poètes par Manhattan, tient sans doute à la scène théâtralisée, vivante, que constitue New-York. La ville s'offre constamment en représentation, que l'on soit sur ses clichés parfois glamour, ou dans ses aspects moins reluisants, qui tous renvoient les écrivains choisis à leur propre pratique de l'écriture. Ce qui est remarquable c'est sans doute que le palimpseste n'est pas uniquement textuel mais également pictural chez Varela, Mitre et Lihn. L'art semble être au fondement de l'identité de la ville comme il l'est de leur propre poésie. Un art en constant questionnement sur la frontière subtile qui le sépare de l'artifice ou de l'artificial. En même temps, ce questionnement renvoie aux limites de leur propre poésie, extraordinairement exprimée par ces vers d'Enrique Lihn où le chant de la gomme sert d'outil d'écriture, effaçant sa trace du même geste qu'il l'inscrit : « Estas líneas fueron escritas / con el canto de la goma de borrar »¹⁶. Le tout dans une sorte de geste digne d'un Sisyphe oh combien présent dans les identités contemporaines de la poésie latino-américaine.

¹⁶ « Disparan en la noche » in *Pena de extrañamiento*, *op.cit.*, p. 294.