



**HAL**  
open science

# De la “ jarcha ” mozarabe au “ haïku ” japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres

Federico Bravo

## ► To cite this version:

Federico Bravo. De la “ jarcha ” mozarabe au “ haïku ” japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres. Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie. Mitoyennetés méditerranéennes : “ La tradition revisitée ”, 11, pp.63-73, 2010. halshs-02090384

**HAL Id: halshs-02090384**

**<https://shs.hal.science/halshs-02090384>**

Submitted on 4 Apr 2019

**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.

## **De la « jarcha » mozarabe au « haïku » japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres**

La vraie machine littéraire sera celle qui sentira elle-même le besoin de produire du désordre, mais comme réaction à une précédente production d'ordre... une machine littéraire qui, à un moment donné, ressent l'insatisfaction de son traditionalisme et se mette à proposer de nouvelles façons d'entendre l'écriture, à bouleverser complètement ses propres codes. Pour contenter les critiques, qui cherchent les homologies entre faits littéraires et faits historiques, sociologiques, économiques, la machine en question pourrait adapter ses propres changements de style aux variations d'indices statistiques de la production, du revenu, des dépenses militaires, de la distribution des pouvoirs décisionnels. Elle serait une littérature capable de correspondre parfaitement à une hypothèse théorique, c'est-à-dire, en fin de compte, la littérature.

Italo CALVINO, « Cybernétique et fantasmes », *La machine littéraire*, Paris, Seuil, 1984.

J'ai choisi d'aborder la question de la tradition revisitée sous l'angle de la circulation des modèles littéraires et, plus spécifiquement, sous l'angle de l'intertextualité non pas pour montrer, une fois de plus, combien le texte –tout texte– est un dialogue de textes ou, comme l'étymologie du mot l'indique, un tissu de textes (c'est là une réalité qui ne demande plus à être démontrée), mais pour illustrer ce principe simple mais souvent oublié des philologues, éditeurs de textes et autres chercheurs de sources, à savoir qu'il n'y a reprise, consciente ou inconsciente, d'un modèle qui ne soit en même temps détournement de ce même modèle. L'objet –modeste– de cet exposé ne sera pas de répertorier les multiples manifestations que peut revêtir l'importation et la réutilisation de codes allogènes –la tradition revisitée– ni de traquer les indices de l'intertextualité, mais de cerner au plus près la nature du lien qui relie le modèle citant et le modèle cité : en clair, à la question « que cite le texte ? », j'ai préféré la question « que fait le texte du texte qu'il cite ».

De l'apprentissage de la parole à la création littéraire, il n'y a d'activité langagière, on le sait, qui ne soit imitation d'un modèle, lui-même, à son tour, imitation d'un autre modèle. Pour reprendre la métaphore du jeu d'échecs proposée par Ferdinand de Saussure qui, on s'en souvient, assimilait la langue aux pièces et aux règles du jeu et la parole au déroulement de la partie, on dira que parler, ce n'est jamais qu'activer ou, mieux, réactiver la mémoire des coups joués dans le discours ; de même, composer un sonnet, par exemple, c'est imposer un modèle à l'écriture et, par là même, citer toutes les écritures qui, à leur tour, l'ont fait leur antérieurement. Contrairement à une idée reçue qui veut que l'usage précède la mention, c'est bien l'acte de mention qui, dans l'ontogenèse de la parole et dans l'acquisition même du langage, précède l'acte de langage purement instrumental : l'enfant apprend à citer avant d'apprendre à parler et ce n'est que par le métalangage qu'il accède pleinement au langage. Le sujet parlant ne commence véritablement à produire –du moins n'en a-t-il le

sentiment— que lorsqu'il n'a plus conscience de reproduire : l'usage n'est qu'un acte de mention oublié.

L'intertextualité, comme tout fait de langue, se laisse appréhender de deux manières différentes, selon que l'on considère le phénomène du point de vue de la production du texte ou du point de vue de sa réception. Comme il existe une linguistique du locuteur centrée sur la construction du message et une linguistique de l'auditeur centrée sur l'interprétation de son contenu par le récepteur, on peut aussi distinguer la citation, au sens étroit du terme, en tant que pratique de l'écriture, de l'intertextualité, au sens le plus large qui soit, en tant que pratique associative de la lecture, c'est-à-dire comme un effet de « déjà-lu » : à la réception, la recherche intertextuelle s'apparente parfois à un exercice d'érudition qui aboutit souvent à un catalogage de sources qui en dit plus sur la compétence littéraire du lecteur que sur le texte et sur l'auteur eux-mêmes. À l'encodage, en revanche —et c'est le point de vue que je privilégierai ici— l'intertextualité en tant que réécriture de codes et de modèles littéraires est placée sous le signe d'une double motivation qui demande à être parcourue activement de l'hypotexte vers l'hypertexte mais aussi rétroactivement de l'hypertexte vers l'hypotexte : montrer en quoi le texte cité motive le texte citant mais aussi, inversement, en quoi le texte citant rétro motive le texte qu'il se donne pour modèle, voilà à mon sens l'enjeu majeur, parfois escamoté, de la recherche intertextuelle<sup>1</sup>.

Pour illustrer ces quelques propositions théoriques, j'ai choisi trois textes et un poète : les textes, très brefs, offrent tous trois la particularité de revisiter, chacun à sa manière, un modèle littéraire différent puisé successivement dans la tradition folklorique espagnole, dans la tradition hispano-judéo-arabe, puis dans la tradition littéraire japonaise. Quant au poète, il s'agit du Sévillan Luis Cernuda<sup>2</sup>, contemporain de Garcia Lorca et membre comme lui de la génération poétique de 1927, dont l'œuvre est toute entière placée sous le signe d'un double exil géographique (il quitte l'Espagne en 1936 en pleine guerre civile et n'y reviendra plus jamais) et intérieur (du fait de sa marginalité, due pour une large part à son homosexualité).

Le premier texte, écrit en Angleterre fin 1938 début 1939, évoque d'après l'éditeur du recueil, la solitude de l'exil.

#### **Alegría de la soledad**

A solas, a solas,  
Camino de la aurora,  
Bajo las nubes cantan,  
Blancas, solas las aguas;  
Y entre las hojas sueña,  
Verde y sola, la tierra.

Rubia, sola también, tu alma  
Allá en el pecho ama,  
Mientras las rosas abren,  
Mientras pasan los ángeles,

---

<sup>1</sup> Sur ces questions, voir notre étude « El saber del escritor : por una teoría de la cita » in *La culture des élites espagnoles à l'époque moderne*, numéro spécial du *Bulletin Hispanique*, 97, num. 1, janvier-juin 1995, p. 361-374.

<sup>2</sup> L'édition de référence pour toutes les citations est Luis Cernuda, *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, édition de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1999.

Solos en la victoria  
Serena de la gloria.

Le poème fait l'objet d'une simple note de la part de l'éditeur indiquant laconiquement que le texte « reflète *clairement* la situation d'un homme exilé et esseulé ». Malgré le caractère d'évidence que revêt aux yeux de l'auteur de la note le lien entre exil et solitude, le choix de l'adverbe « clairement » illustre bien les dangers de la lecture biographisante à laquelle a succombé l'éditeur et les pièges qui guettent le lecteur « informé » lorsque la lecture référentielle et biographique du poème se fait au détriment de la lecture littérale. Car en matière d'exégèse la seule évidence ici c'est qu'il n'y a aucune évidence de cette évidence. Une ambiguïté plane dès l'ouverture du poème que l'éditeur ne semble pas avoir relevée : le texte parle non de la solitude mais –c'est très exactement ce que dit le titre– de la joie de la solitude, ce qui rend l'interprétation du poème autrement moins évidente que ne le prétend son commentateur. Pour ce premier texte, j'émettrais pour ma part l'hypothèse d'un modèle d'écriture emprunté, au sein même de la tradition castillane, à la tradition folklorique enfantine ; en effet, ce que j'entends en lisant les vers *A solas, a solas, / Camino de la aurora, / Bajo las nubes cantan* (et le rythme et le phrasé sont ici décisifs pour relever le lien intertextuel) c'est le début de la comptine archi-populaire *Que llueva, que llueva, / la virgen de la cueva, / los pajarillos cantan, / las nubes se levantan / que sí, que no / que caiga un chaparrón...* Je n'ai curieusement trouvé en parcourant la bibliographie sur l'auteur ni en consultant l'édition critique du recueil d'allusion au détournement poétique de cette source littéraire, peut-être jugée peu érudite par l'éditeur qui ailleurs dans le recueil se plaira à relever la moindre réminiscence classique. Pourtant composé à Cranleigh en pleine guerre civile espagnole le poème est l'expression d'un exil non seulement politique mais aussi affectif et devient le théâtre d'une régression temporelle marquée par un retour à des souvenirs et des émotions d'une lointaine enfance que la seule musicalité du texte a pour effet immédiat de faire affleurer, mettant en parallèle, dans la distance spatiale et temporelle, ces deux paradis perdus que sont la patrie et l'enfance : on aura tôt fait d'affirmer, comme le prétend l'éditeur moderne, que le poème dit « clairement » la situation de l'homme exilé. Motivée par la comptine, l'écriture poétique de Cernuda rétro motive à son tour le chant enfantin qu'elle se donne comme modèle et qu'elle donne à lire à présent comme un texte troublant et énigmatique, en mettant en pleine lumière l'ambiguïté souvent inaperçue des paroles que scandent inlassablement enfants et écoliers depuis des générations mais qui, prises au pied de la lettre, s'avèrent autrement complexes, comme en témoigne le jeu de forces diamétralement opposées dont la comptine, adressée à la vierge (*la virgen de la cueva*) qu'une autre variante transforme en sorcière (*la bruja está en la cueva*), est le théâtre. Voilà peut-être qui a pu suffire à déclencher le travail poétique et à faire émerger le souvenir de la rengaine musicale, littéralement tapissée d'oxymores (*que sí, que no*), de monstres étymologiques et autres énoncés au sémantisme antagonique et indécidable, à commencer par le vers *las nubes se levantan* avec ce verbe *levantarse*, antonyme de lui-même, littéralement apte à signifier aussi bien l'orage (*se levantaron unos nubarrones y el cielo se nubló*) que l'accalmie (*se levantaron las nubes y el sol brilló*), dualité et indécidabilité à laquelle semble faire écho, dans toute sa troublante ambiguïté, le poème tout entier et que le titre du poème donne à lire littéralement.

Pour le deuxième texte notre éditeur ne se montre pas beaucoup plus explicite. Une seule note rappelant sa date de composition, 1956, lui est consacrée :

**Música cautiva**

Federico BRAVO, « De la *jarcha* mozarabe au *haïku* japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres », *Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie. Mitoyennetés méditerranéennes : « La tradition revisitée »*, n°11, 2010, p. 63-73.

*A dos voces*

« Tus ojos son los ojos de un hombre enamorado,  
Tus labios son los labios de un hombre que no cree  
En el amor. » « Entonces dime el remedio, amigo,  
si están en desacuerdo realidad y deseo. »

L'analyse que lui consacrent Julio Neira et Javier Pérez Bazo<sup>3</sup> n'est pas davantage explicative qui se limite à gloser le contenu du poème, en tant qu'expression du conflit entre désir et réalité. J'opte à nouveau ici pour l'interprétation littérale du texte pour lequel j'émetts une fois encore l'hypothèse du modèle revisité : la musique captive qui donne titre au poème n'est autre –je crois– que celle que le texte a lui-même emprisonné et dont le lecteur retrouve plus ou moins diffusément l'air en parcourant les vers, la polyphonie que signale l'exergue *A dos voces* désignant les deux voix que le lecteur peut entendre non consécutivement mais simultanément en écoutant cette douce lamentation aux airs de déjà-vu. Si le sens du texte n'est pas ailleurs c'est parce que cet ailleurs l'écriture a fini par le faire sien, par se l'approprier, par, littéralement, le capturer comme l'indique le titre qui se laisse lire amphibologiquement comme un nom et un adjectif –musique en captivité– ou comme un sujet et un prédicat –musique qui captive–. Si le chant était aussi à la source du poème précédent, ici c'est un tout autre univers musical que revisite l'écriture de Cernuda : celui des *khardjas* (*jarchas* en espagnol), ces brèves compositions vieilles de plus de dix siècles insérées à la fin des *Muwashahat* (*moaxajas* en espagnol) dont certaines n'étaient pas, comme le reste du poème, composées en arabe ou en hébreu, mais en dialecte mozarabe. On se souvient de la fabuleuse découverte faite en 1948 par l'hébraïste et arabiste hongrois Samuel Miklos Stern qui allait bouleverser l'état des connaissances sur l'origine de la poésie lyrique espagnole dont les *jarchas* constituent, à ce jour, la toute première manifestation connue. Bien que composées en langue ibéroromane, elles étaient passées inaperçues jusqu'alors et pour cause : noyées au milieu de poèmes plus longs composés en hébreu ou en arabe, elles étaient écrites en langue romane mais en *aljamiado*, c'est-à-dire en caractères hébraïques ou arabes, et transcrites, bien entendu, sans voyelles. Voici un exemple de translittération, suivi de sa transcription vocalisée, puis de son interprétation et de sa traduction :

g'r kfry[w]	Gar qué farayu	Di ¿qué haré?	Dis-moi, que ferai-je ?
km bbryw	cómo vivrayu	¿cómo viviré?	comment pourrai-je vivre ?
'st 'lhbyb 'šb'r	Est' al-hh̄bib espero	A este amigo espero	J'attends mon ami
bwr yl mr[r]yw	por él murrayu.	por él moriré.	pour lui je mourrai

Les *jarchas* ont comme dénominateur commun et pour fonction constante de laisser entendre en quelques mots simples souvent les mêmes (« *dis-moi* où est *mon ami* », « *Qui pourra supporter l'absence, mon ami ?* », « *mon ami, viens chez moi* », « *mon ami, dis que ferai-je ?* », etc.) la plainte d'une jeune fille amoureuse, en vers courts, hétérométriques, souvent octosyllabiques, plus ou moins assonancés. Comme le rappelle Michel Zink, la *khardja*, qui propose une conclusion surprenante, plurilingue, brillante à ces compositions en arabe ou en hébreu, « doit paraître fragmentaire, balbutiante, venue du fond des âges et du fond de l'âme, d'une simplicité insistante, surdéterminée, celle d'une langue qui n'est pas une langue de culture [en l'occurrence l'ibéroroman], celle d'une poétique rudimentaire, celle de la jeune

<sup>3</sup> Luis Cernuda en el exilio. *Lecturas de « Las Nubes » y « Desolación de la Quimera »*, Toulouse, PUM, 2002, p. 184.

filles ignorantes qui font entendre sa voix<sup>4</sup> ». C'est elle que je crois reconnaître dans les derniers vers du poème de Cernuda en particulier dans l'hémistiche « dime el remedio amigo » où la conjonction de l'apostrophe *amigo* et du verbe *decir* à l'impératif font si fortement penser à des *jarchas* comme *¿Qué haré o qué será de mí? / Amigo, / no te apartes de mi lado* (« Que ferai-je ou qu'advientra-t-il de moi ? Mon ami, ne t'éloigne pas de moi ») ou *Decid, [...] / ¿Cómo contendré mi mal? / Sin el amigo no viviré* (« Dites-moi, [...] / comment contenir ma peine ! / Je ne pourrai vivre sans mon ami »), pour ne mentionner que ces deux exemples. J'ajouterai, à l'appui de cette hypothèse de lecture (chronologiquement vraisemblable puisque Cernuda compose son poème huit ans après la découverte des premières *jarchas*), que c'est très exactement ce poème que Cernuda choisira pour clore la troisième édition de son recueil poétique *La realidad y el deseo*, par où la *jarcha* –ici sa réécriture– retrouve pleinement sa fonction liminaire originelle, c'est-à-dire la fonction clôturale dont elle était investie à la fin des *moaxajas*. Et il n'est pas jusqu'à l'inflexion homosexuelle que prend l'expression amoureuse sous la plume de Cernuda qui ne consonne fortement avec ce modèle littéraire ; c'est en quoi l'écriture de Cernuda éclaire, rétroactive et devance même la discussion philologique : si elle fait toujours débat, l'hypothèse que la source énonciative des *jarchas* ne soit pas toujours imputable à une voix féminine mais parfois aussi à une voix masculine est aujourd'hui communément admise et même, pour certaines *moaxajas*, bien établie : en ce sens le poème de Cernuda, composé à peine huit ans après la découverte de Stern, relève autant de l'intertextualité que de la clairvoyance.

Le troisième et dernier texte que je mentionnerai ici participe de la même poétique de la concision et de la brièveté que les précédents, puisqu'il se donne à lire comme un triptyque poétique en miniature aux allures de *haïku* japonais.

### Bagatela

Como un pájaro de fuego  
La luna está entre las ramas  
Del enebro.

Negro es el cuerpo del árbol  
Y gris el aire nocturno,  
Oro el astro.

Dios por lo visto hace muestra  
Que ha oído alguna estampa  
Japonesa.

Cette forme poétique très codifiée qu'est le *haïku* –je ne rappellerai ici pour les besoins de la démonstration que quelques-uns des principes qui président à sa construction– comporte traditionnellement 17 mores, généralement transposés (occidentalisés) sous la forme d'un tercet de 5, 7 et 5 pieds. Le *haïku* le plus souvent donné en exemple est le poème bien connu de Matsuo Basho : *Un vieil étang, / Une grenouille saute, / Le bruit de l'eau*. L'une des règles du *haïku* stipule qu'il lui faut contenir dans le premier vers un *kigo*, c'est-à-dire un mot de saison ou une référence à la nature mettant en cause l'une des quatre saisons (quand le *haïku* ne contient pas cette référence, il reçoit le nom de *muki-haïku*, qui veut dire littéralement « *haïku*-sans-mot-de-saison »). Mais les règles étant faites pour être transgressées, il n'est pas

---

<sup>4</sup> Leçon inaugurale faite le Vendredi 24 mars 1995 au Collège de France, Chaire de Littératures de la France Médiévale, Collège de France.

rare de trouver, même chez les classiques, des haïkus ne répondant pas à ce principe. Car l'essentiel est ailleurs : le haïku ne doit pas décrire mais évoquer, il doit inciter à la réflexion, à la méditation plutôt qu'au commentaire. On prétend parfois, un peu légèrement, que le haïku ne doit pas contenir de figures de style –ni comparaison, ni métaphore, ni métonymie– comme s'il était possible d'aligner deux mots dans quelque langue que ce soit sans qu'on puisse dénombrer au moins une bonne dizaine de ce qu'on appelle figures. Mais l'idée qui se profile derrière la formulation quelque peu maladroite de ce précepte est que le haïku doit emmener au pays des songes par l'évocation de la réalité. Le haïku doit en effet saisir à la fois l'immuable et le fugitif. C'est l'art de l'ellipse et du bref, c'est une image visuelle, une photographie littéraire. Or la saisie de cet instant privilégié implique le retrait du je et requiert un effacement de l'énonciateur, d'où sa tendance à être impersonnel et énonciativement « objectif » : en principe, et même si cette règle est comme les autres faite pour être transgressée, le haïku n'est pas à la première personne, de sorte que bien souvent il n'y a pas de trace apparente du moi spatio-temporel occupé par la voix énonciative. Voilà, très brièvement, pour la théorie... Dans la pratique poétique, les choses se passent parfois différemment. Plusieurs de ces principes sont ainsi contournés voire détournés dans le poème de Cernuda. Mais c'est l'inversion de l'un d'entre eux qui faisant basculer l'écriture dans la parodie et dans la négation du modèle qu'elle revisite, qui construit le sens du poème, tout en lui apportant un dénouement pour ainsi dire métatextuel : il s'agit du principe que je viens de mentionner du retrait énonciatif de l'instance de parole. Les deux premiers tercets semblent, malgré le recours à la comparaison dès le premier vers, s'y conformer tant bien que mal : *Comme un oiseau de feu / La lune est entre les branches / Du genévrier. / Noir est le corps de l'arbre / Et gris l'air nocturne / Or est l'astre.* À la modalité objectivante qui domine l'énonciation dans ces strophes, s'oppose dans la dernière, malgré l'absence de désignation spécifique de la première personne, toute la force illocutoire d'un modalisateur aussi énonciativement engagé que *por lo visto* 'apparemment' derrière lequel pointe une instance de parole mettant en cause une source locutoire aux antipodes de la voix neutre et dépersonnalisée qui décrit si aseptiquement le paysage dans les deux premières strophes du poème. Dans ce contexte poétique, en effet, l'expression modale *por lo visto* fait l'objet d'une double motivation linguistique : sémantique l'une, car, associée au spectacle que désigne le mot *estampa* 'image', cette formule lexicalisée, dont la valeur visuelle passe complètement inaperçue dans l'acte de parole ordinaire (où *por lo visto* a un sens proche de la tournure modale « à ce qu'il paraît »), est à prendre rigoureusement au pied de la lettre en tant que participe du verbe voir ; et énonciative car on voit ici le locuteur, à qui le modèle revisité impose un effacement absolu, prendre subjectivement position par rapport à son propre dit et, transgressivement, donner libre cours à une subjectivité que le canon littéraire imité lui impose de mettre en sourdine : dire « à ce qu'il paraît » c'est se poser soi-même comme instance de parole qui dit le monde et comme instance d'énonciation portant une appréciation sur son propre dire. Si parler c'est toujours donner un point de vue à la matière brute que fournit la langue, le modèle intertextuel exhibé par l'écriture poétique se trouve ici, du fait de sa seule matérialisation, négativé, détourné, perverti et finalement parodié.

Je reviens maintenant, au terme de ce rapide parcours, à la distinction de départ entre intertextualité comme opération et intertextualité comme résultat. Complémentaires ces deux points de vue impliquent des parcours radicalement différents dans l'étude de la tradition revisitée : dans un cas il s'agira de définir les mécanismes qui ont génétiquement permis la dérivation d'un texte A en un texte B ; dans l'autre, celui que nous avons privilégié ici, c'est l'aptitude du discours à convoquer d'autres écritures et à déclencher, je dirais « malgré lui », des associations intertextuelles, qui sera principalement prise en considération.

Federico BRAVO, « De la *jarcha* mozarabe au *haïku* japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres », *Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie. Mitoyennetés méditerranéennes : « La tradition revisitée »*, n°11, 2010, p. 63-73.

Cette distinction peut paraître superflue, mais elle revêt des implications méthodologiques importantes, car elle rend compte de la dissymétrie fondamentale –trop souvent masquée– qui oppose l’écriture à la lecture, opérations qui, à tort considérées l’une comme l’inversion de l’autre, font appel à des facultés intellectuelles et à des mécanismes sensiblement différents – la lecture étant autre chose qu’une virtuelle et illusoire désécriture– et qui mettent en cause des chronologies également différentes, pour ne pas dire diamétralement opposées: En tant que résultat, la citation inscrit nécessairement et profondément le texte dans l’histoire, mais en tant qu’opération, le réseau intertextuel tissé par le lecteur se construit, en marge de l’histoire, comme une panchronie qui tout à la fois dépasse et abolit tout lien de causalité chronologique entre les textes et qui va parfois jusqu’à subvertir cette chronologie. C’est cette réversibilité qui, par exemple, permet à Proust de parler du « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » et à Thibaudet du « bergsonisme de Montaigne » (Daniel Sangsue<sup>5</sup>). C’est cette réversibilité aussi qui, plus ludiquement, amène l’OULIPO à revendiquer par une inversion quelque peu provocatrice la notion de « plagiat par anticipation ». Ainsi, commentant la phrase de Lautréamont « Le plagiat est nécessaire », François Le Lyonnais écrit dans son second manifeste oulipien :

Il nous arrive parfois de découvrir qu’une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de « plagiat par anticipation ». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites<sup>6</sup>.

Lire les textes d’une époque à la lumière d’autres textes qui n’ont pas encore vu le jour, voilà sans doute qui peut paraître anachronique et, d’un point de vue méthodologique, aberrant. Voilà cependant qui paraît moins scandaleux lorsqu’on considère la citation non pas comme une simple réécriture mais en même temps comme une relecture du texte qui est réécrit, c’est-à-dire lorsqu’on reconnaît l’aptitude du texte cité et du texte citant à se motiver mutuellement. S’il est vrai en effet que le texte dérivé est motivé par le texte dont il dérive, le texte cité est, à son tour, rétroactivement motivé par le texte qui le cite car, en le réécrivant, il en offre en même temps une relecture particulière parmi toutes les lectures que le texte de départ est virtuellement capable de générer et, ce faisant, le glose à sa manière, l’explique ou met en lumière quelque aspect de son fonctionnement. Il est donc crucial de repérer les écritures qui peuvent se cacher sous un texte; mais encore faut-il savoir ce que l’écriture qui se les approprie en fait et, corollairement, expliquer comment et montrer en quoi la lecture qu’elle en effectue les rétrorotive.

Je mentionnerai ici, en guise de conclusion, le recueil poétique de Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, dont le titre, tiré comme on le sait d’un vers de la troisième églogue de Garcilaso –que le poète retranscrit sous forme d’épigraphe à l’ouverture du recueil– dit ce que la voix poétique doit au discours à la fois amoureux et métapoétique dont se nourrit son propre discours, telle une « reconnaissance de dette » de l’écriture salinienne (*debida* étant la forme étymologique de *deuda*) envers l’auteur de l’églogue. Amplification poétique du titre, les quelque deux mille cinq cents vers que compte le recueil ne font en effet que décliner l’un après l’autre les différents effets de sens implicitement contenus dans le syntagme nominal. Motivant l’écriture salinienne, la voix de Garcilaso prolonge ses résonances au-delà du titre et

---

<sup>5</sup> « L’intertextualité », *Le grand atlas des littératures*, (sous la direction de Gilles Quinsat), Encyclopædia Universalis, 1990, p. 29.

<sup>6</sup> « Le second manifeste », *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 23.

Federico BRAVO, « De la *jarcha* mozarabe au *haïku* japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres », *Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie. Mitoyennetés méditerranéennes : « La tradition revisitée »*, n°11, 2010, p. 63-73.

de l'exergue qui le reprend dans la première strophe du recueil, significativement encadrée par les vers:

Tú *vives* siempre en tus *actos*.

.....  
La *vida* es lo que tú *tocas*.

Au jeu dérivationnel qui relie ici les deux mots d'ouverture *vives* / *vida*, s'ajoute le jeu anagrammatique qui relie les deux mots de fermeture *actos* / *tocas*, jeu sinon programmé du moins induit par la configuration lexicale des vers qui précèdent immédiatement dans l'églogue le syntagme prélevé par Salinas où les mots *toca* et *vida* apparaissent précisément en position de rime :

Y aun no se me figura que me *toca*  
aqueste oficio solamente en *vida*,  
mas con la lengua *muerta* y fría en la boca  
pienso mover *la voz a ti debida*.

Or le jeu interlocutif dont le poème de Salinas est le théâtre, jeu par lequel la voix poétique ne cesse d'afficher son pouvoir démiurgique à donner littéralement la vie par la parole à l'être linguistique auquel s'adresse le Moi, invite en même temps, par une sorte de rétro-motivation, à dévaliser le syntagme nominal *La voz a ti debida* « la voix qui t'est due » et à y lire l'énoncé optatif et performatif *La voz a ti dé vida* « que la voix te donne la vie ». Si le poème de Garcilaso est l'étymon textuel du poème de Salinas, ce dernier, à son tour, met en lumière son fonctionnement en signalant la connexion sémiotique qui relie les signifiants *vida* et *debida*, signifiants que Garcilaso fait significativement rimer dans son églogue. En réécrivant les vers de Garcilaso, Salinas ne fait en somme qu'explorer un réseau analogique dont il dynamise, en les réexploitant, les structures latentes. De même, les trois poèmes de Cernuda rapidement commentés ici, sont-ils travaillés par la tradition qu'ils donnent à lire, mais surtout qu'ils donnent à relire et à décrypter sous un autre jour, une tradition qu'ils ne se contentent pas de revisiter mais qu'ils problématisent et qu'ils retravaillent à leur tour, une tradition en somme réinventée dont ils offrent une magistrale réinterprétation poétique.

Federico Bravo  
Université Michel de Montaigne-Bordeaux3