

EMERGENCE D'UNE IDENTITÉ CULTURELLE À
L'ÉPOQUE DE LA RÉPUBLIQUE «MEDIATISÉE»: «BAHÍA
DE LA HABANA» CONVERTIE EN UNE FÊTE
SILENCIEUSE¹ POUR UNE CLAMEUR INÉGALÉE DANS
LA POÉSIE DE JOSÉ LEZAMA LIMA:

Marie-Christine Seguin
UNIVERSITÉ TOULOUSE II LE MIRAIL

Resumen: De *Bahía de la Habana* (1932) a *Fiesta Callada* (1941): análisis de un poema de José Lezama Lima a través de sus dos versiones.

Resumo: De *Bahía de la Habana* (1932) a *Fiesta Callada* (1941): análise dun poema de José Lezama Lima a través das suas duas versións.

Abstract: From *Bahía de la Habana* (1932) to *Fiesta Callada* (1941): analysis of a José Lezama Lima's poem through its versions.

Trente années de lutte pour se voir confisquer l'indépendance par les Nord-américains, allaient marquer toute une génération de poètes à la charnière de ce vingtième siècle. Un sentiment d'amertume provenait de ce que les cubains nomment encore aujourd'hui la «República mediatizada», c'est-à-dire la période comprise entre la libération du joug espagnol jusqu'à la révolution fidéliste. A l'aube de ce siècle, des poètes comme Bonifacio Byrne² formèrent, parmi le groupe des modernistes, un clan rattaché à une poésie patriotique exaltant les grands jours de la libération. Néanmoins, la présence prolongée des américains commença à exacerber les esprits, et la production littéraire obéit à la situation politico-sociale en déplaçant les centres de préoccupations. C'est ainsi que Regino Boti et José Manuel

¹ «Fiesta callada» du troisième volet de «Único Rumor» de *Enemigo rumor* de 1941 dont une première ébauche fut élaborée en juin 1932 sous le titre de «Bahía de la Habana», *Poesía completa*, ed. Letras cubanas, 1984.

² Lezama Lima, José, *Antología de poesía cubana*, tomo III, ed. Consejo Nacional de Cultura, Habana, 1965, pp. 552-574, et Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, ed. Instituto del libro, la Habana, 1970, pp. 318-319.

Poveda, de la deuxième promotion de cette génération de l'ère républicaine, rendirent compte, parmi les premiers, de cette frustration. Impulsant la création verbale à dépasser la réalité et cherchant à la fois à la sauver. Cintio Vitier dit à ce propos: «comprendemos que lo que ellos se proponían era realmente un rescate de la Nación a través de la poesía, un traslado de la finalidad perdida, al mundo de la creación verbal autónoma».³

A ne pas en douter, le climat de destabilisation, créé par des élections successives qui ne pouvaient masquer l'incapacité de ses chefs à asseoir une politique gouvernementale démocratique, avait fortement marqué cette période. De nombreuses grèves d'ouvriers luttant contre l'installation des premiers pouvoirs bourgeois allaient mettre le feu aux poudres et s'achèveraient par les sévères répressions du Général Gerardo Machado. Le pays fut alors précipité dans un affrontement sans fin jusqu'à l'émergence de Fulgencio Batista, chef du coup d'état de 1933 et de 1952, dernière date à laquelle il allait installer une dictature, moins d'un an avant l'attaque de la Moncada.

Lorsque José Lezama Lima écrivit "Bahía de la Habana" en juin 1932, il n'avait que vingt deux ans. Etudiant en droit, il assista avec émotions aux terribles répressions de Machado puis à sa déroute en 1933⁴. La rumeur d'un rejet de la réalité immédiate qu'il y décrit, converge vers le refus de cette société qui s'exprimait alors sous la forme d'évasion ou de satire par les poètes du "Grupo Minorista" et ceux de la "Revista de Avance"⁵, dont le fond était

³ Idem bis, p. 343: "Boti y Poveda comprendieron que era preciso conquistar el plano autónomo de la poesía, de la creación verbal, para salvarla, como un fin suficiente en sí mismo, de la desintegración invasora".

⁴ Lezama Lima participa à la manifestation étudiante de septembre 1930 et dira à propos de l'assassinat du leader Rafael Trejo: "Al lado de la muerte (...), surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana". Lezama Lima, José, *Obras completas*, ed. Aguilar, México, 1975, introducción p. XIV.

⁵ Revue fondée par Jorge Mañach et Juan Marinello en 1927 et qui reprit de la vigueur après 1930, avec les poètes Mariano Brull, Emilio Ballagas, Eugenio Florit et d'autres. Néanmoins, ces poètes manquaient de cohésion et se dispersaient dans leurs attaques, pour ne donner lieu qu'à une poésie dont le champ d'action s'éloignait d'une inspiration poétique et maîtresse d'une pensée cubaine.

essentiellement basé sur la politique de lutte contre Machado. Il écrit dans la 3ème strophe de sa première version: “donde los siervos han creído ver un mar de petróleo,/ helado jardín persiguiendo una rosa/ hasta la terraza donde los turistas no quieren pagar./ Los pajes, los comunistas y los sultanos,/ han desfilado provocando la inclinación de las banderas y el mes de los pendones”. Face à cette frustration, José Lezama Lima choisit de cheminer, en l’espace de quelques années, vers un lointain culturel non pas à l’exemple de Ballagas ou de Brull, (appartenant à la revue *Revista de Avance*), par un jeu d’évasion intellectuelle, mais pour déterminer un nouveau champ de bataille, ébauché sans réel succès par ces prédécesseurs des deux promotions des années de l’avant-garde cubaine, nés entre 1893 et 1910: “Lo que [les] faltó [aux poètes comme Boti ou Poveda, ajoute Cintio Vitier], fue una visión de la realidad y una incorporación de la cultura que hiciera posible esa especie de fundación de la ciudad desde la palabra; un centro unitivo y una amplitud de radios que logrará el círculo mágico de la fortaleza en el desierto.”⁶ Le jeune Lezama Lima cherchait alors une issue parmi cette production littéraire devenue une polémique de la société. Il devait contourner ce contentieux et déplacer la polémique vers l’essence même de ce qu’était la culture et la littérature cubaines du moment. Car même si des tentatives convergèrent vers ce désir ressenti par des poètes de renom, comme le cite Roberto Fernández Retamar en parlant de Mariano Brull: “Su necesidad de serenidad, de perfección, sólo se explica como sustracción a una circunstancia encendidamente combativa, interesada en arrastrar la poesía a sus divergencias urgencias extraliterarias.”⁷, aucun ne parvint à ce que Lezama Lima était en train d’élaborer dans son système poétique.

Le premier thème que le jeune poète met en oeuvre est reconnu publiquement comme une ère du commencement, face à la trahison et aux imperfections de la société. Issu d’une dialectique autour du mythe qu’est *Muerte de Narciso* (publié en 1936), ce

⁶ Vitier, Cintio, *op. cit.*, p. 343.

⁷ Fernández Retamar, Roberto, “La poesía vanguardista en Cuba”, Recopilación de textos sobre *Los vanguardismos en la América Latina*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970, p. 312.

poème se révèle, en outre, créateur d'un genre nouveau et singulier comparé au style des auteurs de la génération qui a connu l'avènement de la république.

Mais c'est en amont de cette date, qui marque un tournant reconnu par tous, que se produit l'évolution la plus intéressante. C'est au croisement de deux versions d'un poème de jeunesse, plus exactement, que le changement est le plus probant. En effet, la description d'un fond social, livrant une réalité sur un ton très proche du groupe de la "Revista de Avance", dans "Bahía de la Habana" de 1932, se modifie en l'espace de quelques années, hors de ce genre réducteur qu'est la satire, pour se teinter de métaphores nombreuses dans "Fiesta callada" de 1941. Lezama Lima élabore ainsi une nouvelle approche de ce qu'est l'identité cubaine pour donner naissance à la re-création d'un patrimoine culturel, intégrant une culture universelle, à un moment où cette réalité cubaine s'essouffait dans ses contradictions. Peut être est-ce dû à la présence attestée et reconnue à la Havane de ce jeune poète andalous, Juan Ramón Jiménez, qui a été sans conteste déclencheur d'une nouvelle participation cubaine au monde littéraire⁸, mais Lezama Lima avoue avoir bien d'autres débiteurs, et qu'importe la distance et le temps qui le sépare de ces personnages et de leurs doctrines ou postulats. En effet, du journal de bord de Christophe Colomb jusqu'à l'oeuvre et aux actions de José Martí, plusieurs figures emblématiques ont contribué à exalter un espace cubain magique et poétique. Au sein de la construction de ces fragments identitaires se distinguent surtout Hernando de Soto que le poète nomme géniteur céleste et Vasco Porcallo de Figueroa son envers, soit le géniteur tellurique⁹. Ces deux personnages

⁸ L'on attribue à la présence de Juan Ramón Jiménez à la Havane la capacité d'avoir su conjurer cette tendance: "los poetas caían en una dispersión que Juan Ramon Jimenez intentó conjurar durante su memorable estancia en la Habana". Lezama Lima, José, *op. cit.*, introducción, p. XI. L'intervention de Juan Ramón Jimenez ne prend pas en compte l'arrivée du jeune Lezama Lima qui allait décider d'une nouvelle marche à suivre.

⁹ Hernando de Soto : conquistador español, gouverneur de cuba qui part à la conquête de la floride et trouve la mort sur les bords de Missisipi. Figueroa traverse l'île de Santiago à la Havane: "Aparece el genitor de la imagen, Don Hernando de Soto, el enterrado y desenterrado. Su imagen sigue engendrando

historiques symbolisent le mythe de la résurrection par l'image poétique. Le premier déterminerait l'élan vers la résurrection et le second le retour vers le centre magnétique qu'est la Havane, haut lieu d'aimantation des fragments. Lezama Lima s'emploie ainsi à l'édification d'un système poétique à l'épreuve du temps et de l'espace qu'il nomme la "Cantidad hechizada". C'est une sorte de centre magnétique des connaissances qu'il matérialise par des concepts philosophiques et métaphysiques ainsi que par des ères imaginaires. Parmi elles, l'étape de la libération et le retour aux figures archétypes de l'indépendance s'inscrivent dans une ère qu'il considère liée à l'infinie possibilité de l'image poétique inhérente à l'action de José Martí et à la pauvreté irradiante, laquelle établit un lien magique par la distance créée entre la chose et soi: "La última era imaginaria (...) es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejoras cosas de la revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro fue creador desde la pobreza."¹⁰ Le jeune Lezama Lima venait de forger les premiers jalons de ce qui allait gouverner son existence, grâce à la volonté de vaincre les distances spatiale et temporelle, qui se traduit par l'effort douloureux mais stimulant que requiert une réalité imaginaire hyperthélique¹¹. Cette transformation allait éclater en l'espace de moins de dix ans.

La première version «Bahía de la Habana» de 1932 présente un aspect plus féroce et moins masqué, moins silencieux pourrions-nous dire, que "Fiesta callada" de 1941 en ce qui concerne la réalité sociale. On y trouve des revendications qui concernent la conjoncture sociale qui se mêlent à des souvenirs historiques.

después de muerto. (...) Conoce a Porcallo de Figueroa, el hombre dominado por la sangre, el genitor telúrico, el que perdura por una descendencia de más de doscientos hijos." Lezama Lima, *Obras completas*, ed. cit., pp. 999-1000.

¹⁰ *Idem*, p. 838.

¹¹ Le terme "hyperthélie" est un néologisme employé par Lezama Lima composé de "hyper" signifiant au-delà et de "télie" d'origine grecque qui signifie "fin" ou "but" et qui se traduit par "au-delà des finalités".

“Fiesta callada” malgré son épithète n’en est pas moins silencieuse quant au but véritable du poète. Elle l’est seulement si l’on considère son lien avec la réalité. Par exemple, dans le choix du champ lexical, avoir modifié le vers où le terme “siervo” traduit toute l’ampleur du ressentiment par “ciervo” dans la deuxième version, est un fait d’importance: “donde los siervos han creído ver un mar de petróleo” devient :“donde los ciervos han huido el paisaje”. Le passage est totalement identique excepté ce vers qui transforme la réalité immédiate en une réalité poétique surpassant les contingences sociales. La première version est aussi plus sobre dans le déferlement des propositions secondaires qui sont devenues, habituellement, des principales chez le poète, parce qu’absorbant le noyau de l’idée centrale. La prosodie est devenue complexe parce qu’elle répond désormais à des concepts systématiques de l’éviction du vide et de la recherche d’une surnature¹², lesquelles trouvent leur caractère dans le style baroque, mais dans une lignée néo-platonicienne. Lisons seulement, à la présentation du poème, la modification que subit le premier groupe entre la première et la deuxième version:

“Es el secreto poner dos dedos en la bola de cristal,
que se derriten.
aplastadas por los automóviles o por la espuma
que aquí pesa porque es el único granizo,
destruida por el granizo indivisible golpeada
por las estatuas de humo
se enrollan como alfombras.”
Bahía de la Habana»

“Es el secreto poner dos dedos en la bola de sortijas
cristal.

¹² Ce vide est une donnée essentielle à la création poétique de Lezama Lima, car il atteint la démesure de “un horror del vacuï” posant la prémisse d’une nécessité d’une surnature surabondante à la base de sa prosodie. D’autre part ce vide poétique va s’échafauder dans un poème beaucoup plus tardif “Vueltas en la parrilla” qui reprendra ce thème et montrera jusqu’à l’expérience d’un manquement éprouvé par les mots eux-mêmes.

Sortijas que se derrten porque los oidores
 clavan juncos para apuntalar la monarquía
 el bambú
 suspirado, franjas de frntes destacan sus graciosas
 elegías.
 El verdadero rey forma la estatua del humo
 para colocarla en el recodo más frío de la
 perfección
 caída y vuelta a levantar, ya nada entre márgenes
 sueltas que le persiguen y no le invaden;
 le ciegan y le despiertan por la mañana
 creyendo que es cobardía llamarse Nadie como
 Ulises.” “Fiesta callada”

Le changement de la mise en forme et du ton ne pose aucun doute, la poésie s’est non seulement enrichie sur le plan morphosyntaxique mais aussi sur le plan des référents. La réalité s’est estompée avec le temps, et a laissé place à une rumeur poétique non moins chargée de vellétés mais beaucoup plus pacifiée par un système poétique mature et rattaché au genre baroque. Cependant, Lezama Lima, lui-même, se défend d’une association avec le baroque espagnol, souvent trahi par le désenchantement de la décadence du siècle d’Or¹³. Et il prouve au cours de ses recherches de la transmission du message poétique, qu’il s’associe davantage à un baroque de persuasion qui, lui, est créatif, car il se rapproche de l’idée platonicienne incitant vers le monde du Sacré et du Mystère¹⁴. Pourtant, pour autant que cela puisse paraître paradoxal les revendications en sont plus virulentes. Nulle part ailleurs nous ne retrouverons des qualifications de la réalité sociale aussi fortement marquées par un vide culturel et ses contradictions, parce que faisant le jeu d’une réalité sociale mensongère. Les évocations magiques issues de la mythologie de *L’odyssée* font éclore le monde poétique: “le ciegan y le despiertan por la mañana/ creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises”, et le définissent comme le dernier espoir d’une unité nationale à la condition que celle-ci échappe à la conjoncture

¹³ Lezama Lima, *Esferaimagen, sierpe de don Luis de Gongora. Las imágenes posibles*, Barcelona, ed. Tusquets Cuadernos Marginales 4, 1970 et 1979, 79 p.

¹⁴ Lezama Lima, *Obras completas, ed. cit.*, p. 394 et pp. 400-406.

sociale.

Les références à une causalité interne au poème, productrices de l'anecdote s'associent d'autre part à une réalité extratextuelle qui dévie l'aventure vers la poétique. Par exemple, à la place de la suprématie du réel dans la première version, "sortijas que se derriten/ aplastadas por las automoviles o por la espuma/ que aquí pesa porque es el único granizo" on trouve dans la seconde version la présence inespérée d'auditeurs actifs à la construction d'un gouvernement royal détruit. Ce dernier s'efface pour laisser place à une autorité entraînée par l'indistinct de la cristallisation des eaux, et puis battue par des tiges, dont le soupir rend compte d'une somnolence propice à la rupture du temps et de l'espace de l'entre-deux pascalien. Indivision et rupture sont les deux concepts d'une révolte contre le chaos survenu après la séparation du monde, contre la linéarité du temps, et envers l'espace vide de l'entre-deux qu'il faut combler. Lezama Lima affirme par ce biais une nouvelle cubanité qui doit dépasser ces circonstances immédiates et pour ce, il élabore une ontologie temporelle et spatiale qui vont dépasser ces contingences. Cette modification révèle toute l'envergure de l'apostolat lezamien, car face au désarroi et aux satires stériles quant à une re-création littéraire des poètes de sa génération: "los cisnes se han esclavizado voluntariamente para ofrecer /un simulacro de espuma" et "los cisnes serán excesivamente crueles después de Nemósine (sic)¹⁵/ y Júpiter, entregarán el plumaje por el espejo mentado,/ por ilustres mares o la vida mentida en los ojos de las cigüenas." La colère chez lui est créatrice, parce qu'il est animé de la volonté d'imposer une vision du monde gouvernée par une réalité imaginaire première: "son meras riquezas paradójales en el derretido discurso de los cisnes" et il désire la situer et la définir comme le lieu le plus approprié à l'émergence de la véritable culture: "se acuesta su trabajo en el cielo/ para establecer definitivamente el campamento

¹⁵ Preuve de la fausse érudition de Lezama Lima comme certains exégètes l'ont prouvé par ailleurs ou jeu féroce qui feint de railler l'exact souvenir de la réalité jusqu'à gommer la véritable étymologie du nom de cette Mémoire ou Mnémosyné, qui pourrait, en outre, se confondre avec Némésis, fille de la nuit incarnant la vengeance et le châtement divin.

de los cisnes”.

Entre la première et la deuxième version l'évocation de la monarchie dirigée par un roi qui oeuvre à la perfection est une nouveauté. Cette perfection en tant qu'entéléchie aristotélicienne apparaît tel un symbole de l'identité cubaine anéantie, mais prête à renaître: “... la perfección/ caída y vuelta a levantar...”. Elle marque le souvenir de la mort de ces chefs de la libération que furent José Martí et Antonio Maceo, dont l'action est à jamais gravée dans le coeur de la Nation. C'est, en outre, l'espace propice d'une revendication faite forme, c'est-à-dire sculptée. Chez Lezama Lima la sculpture est la preuve tangible de la présence de la forme sur l'informe, mais elle est aussi la densité d'une pensée accomplie, parce qu'elle serait parvenue à une concentration des connaissances. Rien de plus naturel alors que d'ôter l'informe pour que la forme se modèle et que d'éprouver la dynamique de la matière restante comme le noyau essentiel de la résistance. Il demeure néanmoins vrai que cette sculpture est seulement de la fumée. Serait-ce alors que le poète jugeât cette construction comme la prémisse de ce qui pouvait advenir dans le domaine social? Il est fort probable que les événements de 1940 aient été vécus comme une farce politique contre laquelle seul le travail acharné promettait une issue.

Ce sont au long de ces années que Lezama Lima créa les revues *Verbum* puis *Espuela de plata* (1939-1941), peu accompagné tout d'abord il sut gagner l'enthousiasme de plusieurs poètes et artistes cubains. Ces deux revues livraient déjà les revendications littéraires du jeune poète: “... ni quiere mostrar más que la invisible estela de su *sí*. Un *sí* situado plenamente dentro de la gran tradición del silencio que se realiza. Y que se empeña en mostrar cada vez con más eficacia cuando es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de cultura, de la apestadad burocracia cultural.”¹⁶ Voilà tout l'espoir contenu dans “Fiesta callada”, lorsque les limites de la liberté sont repoussées et que l'invasion et déniée au profit d'une poursuite qui n'atteint pas le roi dans sa quête pour la vérité: “.../ ya nada entre márgenes/ sueltas que le

¹⁶ Lezama Lima, *Obras completas*, ed. cit, p. XX.

persiguen y no le invaden;/ le ciegan y le despiertan por la mañana/ creyendo que es cobardía llamarse Nadie como Ulises.” Remarquons comment se dévoile l’avantage du roi sur ses attaquants grâce à la fable de l’Odyssée. Face à la menace du cyclope, Ulysse feint l’anonymat en se nommant “Nadie”¹⁷, il destatibilise son adversaire et redouble de force par la suite en lui crevant son oeil. Le puissant n’est plus celui que l’on croyait et surtout la faiblesse du second est clamée par une non-identité qui se révèle finalement être sa force. Derrière cette métaphore se cache la détermination du poète à prouver une autre vision du monde. Il construira un grand principe de cette prémisse qui modifie le point de vue entre la réalité et l’illusion et surtout entre la force supposée maîtresse et la faiblesse devenue un moteur pour la création¹⁸. Ce nouveau point de vue est déterminé par une nouvelle conception du monde qui se clarifie entre la première et la deuxième version: “La ordenación o clasificación impensada” et “la costumbre puede ser la mesa de nube y de marfil donde soplan sus ondulantes/ chismes los odores, ella nos hace sentir las profecías”, “la ordenación será el roce final” et “El revés de la sombra no es el cuerpo ante el agua”. Ainsi tout au contraire de désirer masquer ses intentions le poète mesure et décrit méticuleusement le cheminement de sa pensée: “su juego de abstracción no será más que entregarlo todo en una bandeja” se convertit en “su juego de abstracción aislará la rosa de la terraza”.

La deuxième strophe est aussi enrichie dans “Fiesta callada” par une anaphore. En effet un début de vers s’est dédoublé par rapport à la première version, et forme maintenant une parenthèse: “...y si pasan las banderas/ y si los malayos.../ y si los ciegos.../ seguirán hablando de la elegancia y de la fuerza/ de las fresas.../ y de la mano.../... de la categoría sensible, de cartón y de nieve/ de pecho..., de mordidas...,/y si pasan las banderas, parará... o seguirá...”. Au centre est incluse tout une série d’hypothèses qui repose sur une valeur verbale probable, déclinée elle-même par une

¹⁷ Allusion au passage du chant IX de *L’Odyssée* d’Homère, éd. Livre de Poche, Paris, 1972, p. 168.

¹⁸ A ce propos, on peut lire le grand poème «Rapsodia para el mulo» du recueil de *La Fijezza*.

série de segments nominaux coordonnés ou juxtaposés, qui s'achève par l'imposition d'un mutisme implacable, déjà annoncé par le vers qui suit la parenthèse et émet une opposition catégorique: "Los peces de noche no dejarán pasar ningún navío". Ce vers met fin aux tentatives des discours énoncés et il clame l'apogée du silence et le musèlement des voix au final de la strophe; les vers identiques dans les deux versions: "Los pajes, los comunistas y los sultanes/ han desfilado provocando la inclinación de las banderas y el voceo de los periódicos". La révérence de la voix des journaux trahit le silence de ces créateurs à la strophe suivante: "cuando la luna se fija para el duelo de los periodistas". Les revendications ne s'éteignent pas pour cela, au contraire elles en paraissent plus véhémentes car elles sont réunies par une même force, laquelle dépasse les réalités extérieures. Le message poétique s'installe de plus en plus fortement. Cependant, loin de nous éloigner du centre des préoccupations, cette énumération marque d'autant plus une rupture par rapport au silence imposé par la suite, qu'elle démultiplie les rumeurs et aussi parce qu'elle démontre le souci de pérennité de l'infini possibilité de l'histoire d'une Nation, qui s'élève au côté de la vacuité et de la mort que le poète élucide dans ces essais: "Al lado de la muerte (...) en un parque que parecía rendirle culto a la sombría Proserpina, surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana".¹⁹ Et c'est ainsi qu'il fait la déclaration de cette maturité qu'il n'entrevoit pas à la genèse de son histoire: "el trampolín no es eficaz ni vistoso" devient dans la deuxième version: "el trampolín es eficaz y puede ser vistoso". En outre, il gomme six vers, car le sentiment de résignation s'est totalement éclipsé. Cet acte démontre combien l'émergence d'une dynamique est achevée, car soutenue par la foi en une re-création identitaire: "Los timbres han sido inútiles para encontrar los cuerpos", "cenizas grabadas de espaldas,/ y ya aburriéndose, perdidas/ flechas con dominio por encima del lago de los suspiros/ sin perspectiva, y en turno-dolor." Ces vers disparaissent intégralement, ils ne demeurent sous aucune forme, même pas par une voie de détours ou d'opposition, comme c'était le cas pour le

¹⁹ Lezama Lima, *Obras completas*, ed. cit, introducción p. XIV.

tremplin exprimant la dynamique tonifiante de la création poétique.

Soulignons aussi comment l'évolution des théories sur la poésie, conforte la position de Lezama Lima dans sa croyance en une voie unitive et transcendantale de la réalité sociale. Le carême du rossignol qui n'est autre, dans la première version, que l'image d'Epinal de la pureté, est reconnu, dans la deuxième version, comme le moyen d'exprimer une réalité à double facette quelle que soit la perspective du chant. Cela rappelle les concepts de propositions non causales ou les relations "obliques" engendrées par la spontanéité des données de l'inconscient, prônées par les surréalistes: "El problema del cuaresma del ruseñor está alegremente resuelto./ Si canta bien, golpea. Si canta mal, estalla.". La dichotomie entre le bien et le mal offre une similitude dans la brutalité des accords secrets de l'oiseau, mais l'on passe d'une action donnée à une action subie. De plus, la réversibilité est non causale entre les deux antithèses, et la relation est inattendue au sein de chacune des hypothèses. Voici les principes fondateurs de la métaphore et de l'image poétique pour le jeune poète. Il va édifier les préceptes de "súbito" et de "vivencia oblicua" pour nommer ce qui, pour lui, représente les structures archétypales d'une poésie. La première notion de "súbito" est un mouvement qui va de l'inconditionné au matériel par le biais de l'image, c'est un processus inattendu et furtif qui conduit à la connaissance. Elle révèle l'aspect inexplicable par lequel l'on découvre une notion et par lequel se dévoile la révélation poétique. La deuxième notion du vécu oblique est l'antithèse de la causalité, elle ne va pas de la cause à l'effet directement, mais passe de l'un à l'autre en se libérant de la causalité et du réel pour parvenir à l'irréel par le biais de la métaphore. Le vécu oblique se situe au-delà du conditionné et de la matière, il est l'expérience de la corporalité de l'immatérialité. Lezama Lima trouve, grâce à ces méthodes cognitives mais irrationnelles, l'espace structural de sa poésie. L'audace avec laquelle il joue de ces concepts déroute, mais sa poésie est justement bâtie sur des principes qui se libèrent de la causalité aristotélicienne. La poésie peut être ressentie comme un tout où se rejoignent les contraires et où se croisent les paradoxes, inquiétants et bouleversants pour ceux qui la découvrent: «los odores sollozan

ante los follajes de las paradojas».

C'est dans cette construction que réside toute la différence entre les deux versions pour un poème, qui tient encore de la revendication dans "Fiesta callada", mais qui fait l'expérience de l'existence d'un temps et d'un espace poétiques. Et c'est par ce biais que Lezama Lima va dynamiser la sphère des intellectuels cubains et qu'il va les exhorter à une prise de conscience littéraire nouvelle. Le terme d'une problématique résolue, dans "Fiesta callada", évoque une évolution de la connaissance entre la première et deuxième versions. Le poète se hâte, d'ailleurs, à donner de plus amples informations sur la métamorphose du chant. En effet, dans la deuxième version, les dieux de la mémoire et des métamorphoses font perdurer la rumeur musicale comme si elle était contenue à l'intérieur d'une chrysalide, semblable à un germe larvé en l'attente d'être nommé. Tours d'illusions pour certains: "hundirá el ruiseñor en trapos morados", ce chant unique se révélera malgré la résignation, et après même que l'espoir s'est évanoui: "Se habrá caído todas las manos/ como.../ cuando.../ como...". C'est pour cela que le poète envisage une victoire de la poésie, grâce à la séparation de l'émotion poétique de la réalité. La fête de la poésie déclenche alors la traduction du bonheur par la présence de la voix poétique: "Ya no hay más que empezar a contar para sentir la alegría final".

Les réjouissances auxquelles nous a conviés le poète échappent progressivement à la réalité, les propos concernant l'environnement social médient disparaîtront de sa poésie, parce que le combat est ailleurs. Néanmoins, la prégnance de la rumeur sociale entre la première et la deuxième version ne peut passer inaperçue. Unique en son genre dans le corpus poétique, le passage de l'une à l'autre version permet de percevoir l'exercice du poète lors du remodelage. La progression entre le réel et l'imaginaire y est manifeste. Nulle autre occasion au cours de ces écrits lyriques autorisera à déceler, avec autant de clarté, la véhémence du poète lors de son engagement poétique. L'on y perçoit la progressive construction des concepts qui gouverneront désormais son domaine. Face au vide et au silence où a chû l'identité cubaine, le poète s'efforce de gagner une autre rive qu'il livre à son entourage.

En cela aussi, il trouve un mode de communication qui se lira fréquemment dans ses poèmes. Mais ces interrogations seront plus souvent régies par le souci de partager cette nouvelle perception du monde, que conduites par le désir de dénoncer le vide culturel de cette époque. Cette notion capitale ne disparaît pas mais se convertit en un redoutable ennemi à vaincre. Elle est le symbole de «el horror vacui», qui va déclencher une prolifération de mots et d'images dans la poésie. Comblé tous les interstices de ce vide est une réalité au-delà de la finalité du poème. C'est le but du poète qui oeuvre pour la résurrection de l'image car elle est la première réalité au monde. D'autre part, l'absence de tout propos adressés aux autres intellectuels cubains, dans les poèmes postérieurs, questionne l'évolution de la poésie et de la littérature cubaines. Elle pourrait prouver l'évolution de l'affirmation d'une théorie littéraire s'exerçant à manier davantage le fleuron de l'imaginaire que celui de la conjoncture. Cette nouvelle appréhension du monde restitue la place et redéfinit le rôle des intellectuels, car elle met fin à toute une période revendicatrice de la réalité sociale qui n'aboutissait qu'à atrophier la pensée cubaine, parce que jouant le jeu d'une farce politique sans consistance.