

LEZAMA LIMA : LE LOGOS DE L'IMAGINATION

« Nous vivons déjà un moment où la culture est aussi une seconde nature, aussi *naturans* que la première ; la connaissance est aussi agissante qu'une donnée première. L'extrême raffinement du verbe poétique devient aussi premier que les sortilèges tribaux. » (*Tratados en La Habana*, 1958).

Cette idée est centrale non seulement par ce qu'elle contient en elle-même, c'est-à-dire, par la vision affirmative qu'a Lezama de la littérature ; elle l'est aussi, et surtout, par la démesure de cette vision. Il s'agit, en effet, de quelque chose de plus que d'affirmer le droit à l'existence de la littérature ou que de redonner à la lettre ses anciens privilèges. Ce que Lezama est en train de formuler est, à vrai dire, un système poétique du monde, et même de l'histoire.

La littérature est une *seconde nature* non pas parce qu'elle représente ou présente le réel, avec une plus ou moins grande richesse — ce qui serait pour Lezama retomber dans un réalisme anachronique. Si elle est représentation de quelque chose, elle l'est avant tout de ses propres pouvoirs ; son vrai caractère est l'*inconditionné* et l'*hypertélique* : elle se dégage toujours de ses antécédents et va au-delà de ses propres fins. Lezama croit, comme Pascal, que la nature est perdue et que tout, par conséquent, peut la remplacer. « Il y a même comme l'obligation, dit-il, de restituer la nature perdue. De fabriquer la nature, et non pas de la recevoir comme quelque chose de donné. » La littérature est plutôt *surenature* : l'image n'est pas seulement une manière de voir la réalité, mais de la modifier, de la substituer. Ainsi, la littérature devient un principe de liberté créatrice face à tout déterminisme de la réalité.

L'œuvre de Lezama, étant elle-même « nature », n'est-elle pas une des plus grandes tentatives d'incarner cette liberté et cette substitution ? Son œuvre : de vastes déploiements verbaux, des images qui acquièrent un caractère presque absolu, l'ordre à la fois fixe et vertigineux qui gît sous toute sa trame — ce qui, d'autre part, se traduit dans un mouvement de dispersion et de retrouvailles : un signe qui obscurément se met en marche, après une traversée imprévisible, est racheté et illuminé par un autre ; ou comme dirai Lezama lui-même, l'œuvre est soumise à la « loi des tourbillons ». Si son œuvre donne l'impression d'être *nature* c'est aussi parce qu'il s'agit d'une œuvre dont le corps, la matière, se dilate — se concentre, s'endurcit — grâce à l'apport d'accumulations, de sédimentations successives. C'est pourquoi Lezama reconnaît au poème le pouvoir de créer « un corps, une substance résistante, placée entre une métaphore qui avance en créant des connexions infinies et une image finale qui assure la survivance de cette substance, de cette *poiesis* ». Dans un texte en prose qui porte le titre significatif de *La Substance adhérente*, Lezama propose l'expérience suivante :

Si nous laissons nos bras pendant l'espace de deux ans dans la mer, la dureté de la peau s'étayerait jusqu'à frôler le plus grand et le plus noble des animaux et le monstre qui accourt à la soupe et au pain (...) Avec le passage des années, le bras submergé ne devient pas arbre marin ; au contraire, il restitue une statue majeure, d'improbable corps touchable, d'un corps semblable pour ce bras submergé. Très lent, comme le passage de la vie au rêve, du rêve à la vie, très blanc.

Comme ce bras submergé dans la mer, le langage de Lezama Lima semble germiner en se couvrant avec sa propre substance et il ne se soumet qu'au dynamisme de cette même germination. Il est possible que la métaphore de Lezama évoque celle qu'employait Stendhal pour illustrer sa théorie de l'amour comme « cristallisation » (ou sublimation) : la petite branche submergée dans les mines de Salzbourg recouverte de cristaux. Mais les différences sont considérables et elles aident à mieux comprendre la recherche de l'écrivain cubain. Stendhal part d'un fait observable pour illustrer un processus psychologique et spirituel ; Lezama part d'un fait qui ne peut avoir lieu que dans l'imagination et qui ne peut servir d'illustration qu'à lui-même. Ainsi le bras submergé ne se cristallise que dans « un corps semblable » : il ne devient pas un « arbre marin » mais une statue « d'improbable corps touchable ». Il est certainement significatif que cette dernière expression soit réversible. Si nous écrivons : « probable corps intouchable », le changement de mot ne modifie pas la structure et ne se résout, surtout pas, en un transfert de sens. Même inversée, l'expression se reflète et ne peut que se refléter elle-même.

« Mieux que substituer, restituer » dira aussi Lezama dans l'un de ses poèmes. Bien entendu restituer n'a aucune connotation réaliste ; dans le contexte de l'œuvre de Lezama il est évident qu'il fait allusion à la nature perdue. Toutefois, comment restituer le perdu sans en appeler aux substitutions et, par conséquent, comment pratiquer de telles substitutions sans s'aventurer dans l'imaginaire ? Nous restituons quelque chose en le créant, « l'inventionnant », pour employer le vocabulaire de Lezama. Mais cette invention est régie par une loi que Lezama lui-même a formulée : trouver les coordinations entre l'imaginaire et le nécessaire (« entre son absurde et sa gravitation »), entre la *soudaineté* de l'image et l'*extension* qu'elle déploie. Ces coordinations s'inscrivent à leur tour dans un mouvement plus large par lequel Lezama définit l'acte poétique : toute réalité poétique déchaîne une réaction d'irréalité qui, pour sa part, veut s'incarner dans cette réalité. Pour Lezama, on le sait, l'image n'est jamais un double, pas même une substitution. L'image est « la réalité du monde invisible », la résistance finale où le poème prend corps. Un corps, ne l'oublions pas, « acquis par l'ombre des fantômes » (Lezama citant Dante). Dans l'un de ses poèmes il suggère ceci de la manière suivante : « je respire la brume / d'effeuiller les fantômes ». Un corps, donc, également irréel, un corps qui « se sait image », mais qui se perçoit comme nécessaire, gravitant, susceptible d'engendrer par lui-même de nouvelles gravitations.

Lezama rappelle « Le trouvère hermétique, qui, selon les usages de Delphes, ne dit pas, ne cache pas mais fait des signaux », « La flotte du vin ne désire pas que les eaux l'interprètent », dit-il dans un de ses poèmes. Il est évident que son hermétisme s'inscrit dans ce contexte : sa poésie fait des signaux, mais des signaux qui sont des symboles incarnés en signes, et non l'inverse. C'est sur ce pouvoir du signe que Lezama insiste. Dans son œuvre il tend constamment à mettre l'accent sur l'imaginaire comme tel, à montrer même au lecteur le processus à travers lequel une image s'engendre. Ainsi dans un poème il parle du requin et le précise avec une métaphore qui, bien qu'allant au-delà du sensoriel, nous le fait visualiser : « large argent sur large dos accéléré » ; après une autre métamorphose par laquelle le requin (devenu maintenant « une lente colonne de plomb poussé horizontal ») surgit des eaux (accomplissant « sa dictée d'obturer les déformités et les noblesses, l'argent paisible et le fer corroyé »), il finit dans cette vision à double fonds :

*La fumée de l'évaporation secrétée a agité sa main dans la
casserole rocailleuse, un toucher très bref du fil qui s'est détaché
de l'Énergie afflige ainsi la pierre.*

Avec la métaphore « la fumée de l'évaporation secrétée », Lezama fait allusion au requin à partir de deux perspectives simultanées : l'acte par lequel il surgit de la mer et celui par lequel il surgit de l'imagination elle-même, puisque pour Lezama toute image est une « évaporation ». Cette simultanéité des plans nous fait donc voir le requin surgissant avant tout depuis le regard qui le regarde. Ainsi, nous le rappelle Lezama, bien plus qu'une réalité ou qu'une irréalité, le requin est simplement un *signe*, qui, à son tour, émet d'autres signes : la fumée de son évaporation fait que le rocher, comme dans une cuisine alchimique, se transforme en « casserole rocailleuse ». En réalité, tout le poème est un grand bouillonnement cosmologique. Et, malgré le titre *Censures Fabuleuses* il explique à la fin la symbolique des éléments qui le constituent. Il nous est dit : « Le rocher est le Père, la lumière est le Fils. La brise est l'Esprit-Saint ». A l'encontre de toutes les règles d'une poésie hermétique, le trouvère lui-même déchiffre cette fois-ci son code : il ne le fait pas seulement avec une certaine ironie — au sens de rendre impraticable toute herméneutique — mais aussi pour exprimer une autre de ses idées centrales : seul le Symbole peut produire le signe. Ainsi, les analogies du poème sont plus *réelles* que nous ne le pensons ; ce sont aussi des analogies de relation : entre la partie (le naturel) et le tout (le surnaturel), ce qui rend possible la substitution entre les deux termes. Autrement dit, la *nature* que nous présente le poème peut aussi bien être la mouvance du sacré.

« L'énigmatique est aussi charnel », affirme Lezama. *Rhapsodie pour le mulet*, l'un de ses poèmes les plus émouvants, est la transposition de cette phrase. D'une construction, au fond, très simple, l'intensité du poème réside dans le fait de souligner, jusqu'à l'obsession, jusqu'à la perplexité, une seule direction (de signification, métaphorique ou lexicale) qui, cependant, acquiert au fur et à mesure une densité abyssale. D'une part, il n'est pas possible de séparer dans le poème le descriptif du visionnaire. Avec la capacité

qu'a Lezama de potentialiser le réel, et, dans ce cas, pour rendre stellaire ce qui tient aux entrailles, nous voyons le mulet voyageant par le monde, qui transporte et supporte avec difficulté et mansuétude sa charge ; mais nous voyons surtout son destin, son aveugle animalité (« obscur corps enflé / par l'eau des origines ») dont l'unique rédemption est l'abîme lui-même, dont l'unique gloire est l'avancée dans « l'obscur successif et progressif ». D'autre part, on ne peut pas non plus séparer ce motif du discours, du discours comme tel. En effet, ce n'est pas le thème de la métamorphose qui est ici traité mais celui de la *résistance*. Jamais le martyr du mulet ne veut être autre chose que le martyr (« les successives couronnes du défilé / croissent couronne après couronne »), jamais l'obscur ne veut être lumineux. Cette résistance peut se résoudre en une grandeur, mais il est évident que celle-ci n'est que l'intensification de celle-là : le don du mulet « n'est plus stérile : sa création / la marche sûre dans l'abîme ». Je crois aussi que le discours fonde sa signification, non tant dans la richesse verbale que dans la répétition, dans l'intensification de la monotonie, de l'entêtement rythmique : une seule phrase qui peut admettre des fragmentations (pause) ou des variations (liaisons, recommencements), mais qui presque toujours évite les contrastes, les ramifications. C'est une seule phrase qui, d'une manière exemplaire, va vers elle-même, elle est miroir — abîme — d'elle-même : « avec ses yeux assis et aqueux / à la fin le mulet emboîte des arbres en tout abîme », disent les deux derniers vers. En commentant ce poème dans l'un de ses essais, Lezama remarque : « La résistance du mulet sème dans l'abîme, tout comme la durée poétique sème en resurgissant dans le stellaire. La première résiste dans le corps, la deuxième résiste dans le temps, et on voit l'aile de toutes deux chercher le complément inconnu, connu, inconnu ». Ainsi, dans ce poème, Lezama célèbre à la fois le mystère du monde et celui de la poésie : le mystère qui atteint sa splendeur en soi-même, qui se gratifie lui-même. L'image christique du martyr de la rédemption est aussi sous-jacente dans tout le poème ; l'occupation — dirait Lezama — du désert et de l'exil pour accéder à une vision stellaire.

Les choses vivent seulement par le secret, par l'autre côté qu'elles supposent, et peut-être la vérité du secret n'est pas tant dans ce qu'il renferme que dans ce qu'il nous inspire. Même si l'on sait que le secret est une fausseté, l'assumer comme tel déchaîne une nécessité, une conduite qui devient destin. De sorte que ce qui est important n'est pas la réplique du secret, c'est-à-dire la vérité, mais la contre-réplique : la trame imaginaire qu'il tisse. En ce sens, il est révélateur que Lezama fasse référence dans l'un de ses essais à un apologue de Pascal : c'est l'histoire d'un naufragé qui, accueilli comme le roi disparu, décide d'agir comme tel tout en sachant qu'il est un imposteur. Lezama commente :

Il y a ici correspondance entre la certitude du naufrage et la rencontre du faux roi, violemment accepté dans la fatalité nécessaire de son faux. Voici une grandeur qui est au-dessus du cérémonial et de l'acte de choisir, restituer chez l'homme c'est avoir l'intuition du choix des dieux. La seule indication que nous

pouvons avoir du choix de la divinité est sa correspondance avec la restitution chez les hommes. Ainsi cette restitution est la racine de l'image. Restituer avec des dons accrus dans le don de la grâce.

Corps visibles : relations invisibles créées par le poète. Nous rencontrons dans l'œuvre de Lezama ce que nous pourrions appeler avec ses propres mots « le semblable ancestral ». Je fais ici référence à l'*animalia* qui peuple ses poèmes. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un catalogue de la faune tropicale. Tout en étant bien réels, les animaux de Lezama sont mythiques, ou plutôt ce sont des animaux « chiffrés ». Il constitue pour le poète une « soyeuse collection des signes brefs », qu'il protège de la simple contingence. Ainsi, dans un poème, il les présente dans une mouvance rituelle, dans une sorte de strate souterraine de la mémoire : ils traversent des chambres, saluent les huissiers, et placent leurs têtes devant « des magistrats obscurs, lourds comme des rois » ; ils attendent près du courant — Lezama précise — « la crue du fleuve qui remplit les ouïes ». Ils attendent, à vrai dire, le fleuve, le flux verbal qui leur donnera une existence pleine. Des signes verbaux où viennent se cristalliser d'autres symboles ; il serait donc arbitraire de les réduire à de pures projections d'un inconscient tourmenté : ils ne traduisent ni l'irrationnel ni le monstrueux. Ce sont des animaux orphiques comme, d'une certaine manière, l'étaient encore ceux de la mythologie chrétienne. Ce qu'ils incarnent, en dernière instance, c'est cette force première à travers laquelle Lezama aspire à racheter — à inventer — la nature perdue. Ils sont l'instinct pur où, si l'on veut, l'obscurité dans laquelle on peut entrevoir la luminosité et même l'ordre, et la succession de l'instinct. C'est pourquoi Lezama les appelle « animaux d'existence fulgurante » ou « animaux de rêve irremplaçable ». Tout principe axiologique est, en effet, exclu de la vision de Lezama : les antilopes sont aussi fines et élégantes que les « serpents brefs, aux pas évaporés ». Comme un nouvel Orphée, Lezama établit une secrète intelligence entre eux, plus encore, une entente entre eux et l'homme, entre la nature et l'intelligence. Dans un poème ironiquement franciscain, il évoque son rapport avec les animaux inférieurs les plus « repoussants » ; parmi eux, l'araignée. Ce rapport est révélateur, il permet au poète de découvrir :

*Que l'araignée n'est pas un animal de Lautreámont,
Mais de l'Esprit-Saint ; qu'elle a un appétit de parler
Avec l'homme ; qu'elle est convaincue que l'amitié
De l'homme avec le chien et le cheval a été inutile
Et hollandaisement contractée. Si on la laissait grimper sur les
[jambes
Non pas sur les bords du cauchemar mais sur l'ancre matinale,
Elle atteindrait les lèvres, pour commencer sa lente parlerie
[séculaire.*

Guillermo Sucre. Extrait de *La máscara, la transparencia*, Caracas, 1966.
(Traduction de E. Simons).