

LA MATIÈRE ÉCLAIRÉE DANS LA LYRIQUE DE CLARA JANÉS

EVELYNE MARTIN HERNANDEZ

Université de Clermont-Ferrand II

L'histoire — en train de se faire — de la production poétique de Clara Janés suit une trajectoire qui va de l'expression de l'angoisse de l'être jeté dans le monde à l'exaltation de l'existence et de ce que ce monde comporte de messages clairs ou obscurs. Cette trajectoire mène du néant vers la matière, du sentiment du vide vers la plénitude, de la perte et de la dissolution vers l'accomplissement¹.

On pourrait parler à propos de cette évolution d'une "densification" de la réalité des choses et des êtres, d'un long travail d'**entrée en matière**". L'œuvre se veut "*ciencia natural*", savoir intuitif et réflexif de ce que María Zambrano, après les Anciens, appelait *physis*, c'est-à-dire une matière totale, où les mystères sont reconnus et préservés². Ce goût du mystère, au sens le plus profond du mot, est entretenu, chez Clara Janés, par la lecture assidue des mystiques, espagnols et orientaux. Sa sensibilité à la nature, qui lui fait considérer avec une égale attention la moindre plante et les systèmes planétaires, semble remonter à l'enfance et à l'adolescence solitaires et contemplatives, telles qu'elles sont évoquées dans *Jardín* y

¹ L'introduction la plus complète à l'œuvre de Clara Janés est celle de Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Rosa Rubea*, Bulzoni Editore, 1995. Voir aussi, dans un cadre plus général, Biruté Ciplijauskaitė, *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Madrid, Orígenes, 1991.

² "La *fysis* — término que, como se sabe, pertenecía al lenguaje de los misterios, era, pues, lo más sagrado, lo que no debería haberse alterado nunca, lo que en términos kantianos se diría lo dado — ha decaído en ser dato, dato sin apelación, imperante, ciego y mudo, dato.", *De la aurora*, Turner, 1986, p. 28.

*Laberinto*¹. On y voit l'attachement aux pierres de Peralbes, et la vocation déterminée de la fillette qu'elle était alors : “*seré astrónomo*”.

L'émergence de la matière dans l'œuvre se fait lentement et nous ne pourrions, dans le cadre de cette brève présentation, en suivre toutes les manifestations. Des premiers livres, nous retiendrons uniquement un trait significatif de cette évolution. La notion de poids, de lourdeur qui apparaît à plusieurs reprises² dans *Las estrellas vencidas*, 1964³, correspond à la sensation de lassitude, d'abattement traduite par le participe du titre du recueil :

y mi cuerpo indolente
que recibe su peso
triste,
mudo⁴.

Le poids est vécu ici comme la manifestation de la faiblesse, de l'impuissance. Le corps, comme la phrase sur la colonne versale, est disloqué, sans nerf. Ce passage est pourtant précédé par le syntagme “*columnas de presencia*” où la métaphore architecturale confère à la simple existence une dignité, une grandeur monumentales. On pourrait voir dans cette expression le ferment de ce qui, dans la dernière étape de sa production, sera le thème de la gravitation. Le poids du corps y est, non plus un obstacle, mais le signe de la relation au monde et de la soumission consentie à ses lois. Et, lorsque, dans des époques intermédiaires, le corps se manifeste dans sa “*gravidez*”, c'est le signe de la “*autorreconciliación*”, que l'on trouve dans *Libro de alienaciones* et de la présence à l'autre dans les textes érotiques de *Vivir*.

¹ Editorial Debate, 1989. En 1991, dans le *Suplemento semanal de Ya* (28/6/91), Clara Janés évoque la fascination qu'exerçaient sur elle les pierres durant son adolescence lorsqu'elle photographiait aussi bien les “*tapia del monasterio [...] masas de adoquines, piedras de derribos, pedruscos abandonados[...]*” et l'étude des lapidaires, les visites au Musée des Sciences Naturelles qui ont informé sa création : “*Caballitos*”, p. 55.

² cf “*y el peso de mi ser/ iba quebrado en llanto*”, *Las estrellas vencidas*, p. 72, et “*cielo/ cargado de vacío*”.

³ Madrid, Agora.

⁴, *Ibid.*, p. 13.

Parce que c'est l'aspect de la production de Clara Janés qui a été le plus remarqué par la critique (par Rosa Chacel, José Manuel Caballero Bonald) et parce que la matière y est plus un instrument de métaphorisation qu'un thème autonome, je ne traiterai pas ici le recueil *Eros* (1981), pas plus que *Kampa* (1986) ou *Creciente fértil* (1989). Du premier livre je mentionnerai cependant cette particularité : un ensemble de poèmes est constitué par des *Hechizos*, des formulaires magiques et des philtres, dans lesquels les sentiments amoureux ont partie liée avec des plantes et d'autres substances comme le "*corazón de paloma*"¹.

C'est avec *Vivir* (1983)² que la matière fait son entrée dans cette œuvre, triomphalement. Les paysages décrits avec minutie, les éléments qui les constituent, comme la flore et les pierres, sont évoqués avec une précision qui annonce les recueils suivants. Une partie du livre intitulée "*Convite*" exalte les aliments, et le texte d'introduction livre ce qui, dans cette matière est recherché : la symbiose, l'intelligence de l'instinct, la permanence.

Tres factores
Si es el alimento
porque genera el ser la simbiosis con la tierra,

si es el animal
porque en su ademán libre la inteligencia insiste,

y si es el paisaje
por su incesante, involuntaria permanencia .(p. 28)

"*Convite*" est une offrande-sacrifice, en huit textes, sous les espèces du pain, du vin, mais aussi de l'agneau, du "*blanco queso de cabra*" accompagné de "*miel y piñones*", d'un bouquet de simples (29 essences sont mentionnées), présentées dans une énumération chaotique, enfin d'une pomme : "*La manzana mordida/ emite la promesa*"³. La vie apparaît pour

¹ Madrid, Hiperión, p. 55 et ss.

² Madrid, Hiperión.

³ Sur cette série de textes, voir Michèle Ramond, "Le champ du signe", *Séminaire d'études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, 1987, p. 205-207.

la première fois dans l'œuvre comme gorgée de sève et de saveurs, avec un aspect pléthorique qui n'est pas sans rappeler Góngora. L'existence des choses se pose dans une accumulation de substantifs dont la densité sert de raison suffisante à l'être, un peu comme l'Espagne s'imposait au lecteur dans et par les longues énumérations de toponymes des textes de Unamuno ou de Azorín.

La matière est vue comme un réservoir d'aliments, de bienfaits, d'objets de contemplation, mais aussi comme un grand corps vivant dont les forces sont montrées en acte dans le paysage

Braun

La piedra se doblega y sumisa se agita,
cuna se torna de los elementos
en tanto que las plantas
incorporan su juego de mutación perpetua.
Más que la mano humana
la obligaron al gesto las tormentas
y el poder de los hielos,
diseños de las hojas.(p. 46)

Les objets, les animaux, les lieux font véritablement “**acte de présence**”. Il suffit d'un titre : “*Mariposa*”, “*Buhos*”, “*Gato*”, “*Una paloma*”¹, et d'un texte bref pour que surgisse, pour que s'**accomplisse** (dans le sens de ‘création d'une complétude’) la forme évoquée :

Rompe de la crisálida
y en color se despliega al aire leve.

Blancas e inmóviles sobre podios grisáceos
cuatro lechuzas duermen junto a la carretera,
el sueño inteligente las convierte en estatuas.

Ici par l'adjectivation, là par le verbe de mouvement (il conviendrait de dresser le lexique de l'émergence et du déploiement dans les livres successifs de Clara Janés), le texte impose une présence ou un surgissement, qui fait advenir l'objet devant le lecteur. Deux phénomènes

¹ Cette partie est précisément intitulée “*Presencia*”, p. 33 à 37.

semblent contribuer à donner cette impression d'immédiateté et de densité des êtres évoqués. D'une part la matière, les choses les plus inertes "émettent" un message, (le verbe *emitir* est l'un des verbes-clé de l'œuvre). D'autre part, le sujet lyrique se montre dans la posture de l'attention la plus extrême, captant par tous ses sens ces messages divers qui procèdent du monde: "y empiezo a caminar/ palpando la materia¹", "contra dolor amor se intensifica/ dota de tacto al pensamiento²". "Así el poema recoge ese sentido *in memoralia/ y reúne la mental singladura a la materia*³".

Vivir consacre cette alliance, cette mise en résonnance de la voix et de ce dont elle parle, et tout un réseau lexical rendra compte de ce phénomène dans ce livre et dans ceux qui suivront : *ofrecer, entregar, conceder, ceder, recoger*. Le texte "*Corta circuito*", qui est un art poétique, expose cette disposition

¿ Qué es ser poeta?
Tal vez emitir como el viento la voz
o como la rosa el perfume indetenible.
Tal vez detectar infinitas palabras
en el rumor marino
y vivir en el pulso del silencio. (p. 53)

Capter (palper) l'intelligence des choses, suivre le surgissement et les modifications de chaque forme, traquer le mélange de "*verdad y belleza*⁴" qui sont au fond de chaque œuvre d'art, seront désormais les objectifs de cette "raison poétique⁵" en action.

Dans le livre d'art *Fósiles* (1987)⁶, où les textes alternent avec des gravures de Rosa Badiu, l'attention est centrée sur ces formes tangibles de la durée et de la concrétion de la matière. Cet ensemble a été composé, comme l'indique l'auteur, à partir d'excursions dominicales au Rastro et

¹ "U Luzickeno Seminare 1981", p. 47.

² "Teoría", p. 9.

³ "Nota", p. 13.

⁴ C'est le sens de l'œuvre d'art, tel qu'elle le découvre dans Chillida : "Amé esta obra (*Bajorrelieve I*), [...] y desde el principio tuve conciencia de su significado: encarnaba verdad y belleza en ecuación indiscutible". *Jardín y laberinto*, p. 116.

⁵ Cf. María Zambrano, *ibid.*, p. 26.

⁶ Zip. Editora, Barcelona, 1985.

d'acquisitions des antiquités, les plus anciennes et les moins coûteuses qui soient, les fossiles. Chacun d'entre eux, nommé la plupart du temps selon la terminologie latine, donne lieu à une pièce brève. Une seule phrase qui livre une totalité. La beauté de l'objet, de sa structure, de sa surface, est soulignée par la préciosité gongorine¹ du lexique, de la syntaxe, par la musique des allitérations, des diérèses et par la délicatesse de la métaphorisation :

Si perfecto la intacta superficie
cual párpado cerrado
süave sueño asienta;
si de erosión mordido en sus orillas,
entreabierto capullo
que perfume destila.
uno y otro de tenue color
envidia en veladura. (Tylostoma, p. 27)

Emula del rocío
la frágil anularia se esboza tímida
hasta emitir con firmeza sus tallos,
dispar lucero que el cuerpo opaco inviste
y engalana con sencillez suprema
sin que la aurora avara lo disperse. (Annularia, p. 28)

La matière est montrée comme participant activement à sa formation, qui est aussi son mode d'expression : *emitir*. Immobilisé pour l'éternité, c'est le **geste** qui traduit l'énergie de cette matière, énergie restituée par la contemplation soutenue et fervente à laquelle se livre le sujet lyrique :

Blanco, blanco, blanco,
perfecta forma, pulcritud ilimitada,
círculo que persiste en cerrarse en sí mismo,
máxima identidad,

¹ Clara Janés revendique volontiers la filiation avec Góngora que lui avait fait découvrir Blecuca, mais elle signale que les pierres précieuses qui apparaissaient dans la poésie baroque servaient la beauté de la femme aimée, alors que dans sa lyrique, elles sont exaltées pour elles-mêmes : "*invirtiendo, en cierto modo, los términos, es posible cantar a las piedras usando fórmulas análogas*", *Lapidario*, p. 12.

La matière éclairée dans la lyrique de Clara Janés

mutismo de una entrega que se ignora y provoca
en derredor espacio derruido,
abismo que se torna
infranqueable (Conus mercati, p. 29)

Le fossile a ceci de particulier qu'il établit un double rapport au temps. D'une part il est le résultat d'un long processus de sédimentation, "*la labor indatable de la materia*", dit Rosa Chacel¹, une sorte de concrétisation palpable de la durée écoulée, et d'autre part, conjointement, cette lente métamorphose l'arrache au temps destructeur

Liberado de todo transcurrir
sin pausa se desliza
en oleaje sepia,
arrimo al pez intacto
aguas que a Heráclito se oponen
en ecuación escueta,
que el ser es o no es
y el breve gesto queda. (Smerdis Macrurus, p. 9)

Sur cette mer figée, *pétreo mar*, le temps classique vient se briser, le fossile réalise ce paradoxal équilibre entre être et non être, dans cette zone d'incertitude qui remet en cause la traditionnelle conception du temps.

Comme l'a déjà signalé Caballero Bonald, qui parle de "*íntegra afirmación de vivir*"², cette méditation est menée avec toute la rigueur du discours guillénien, dont on retrouve ici comme dans d'autres passages, le lexique mathématique : "*El tres entra en extraña simetría/ centrífugo rebasa el estatismo*"³. Ce lexique, comme dans la lyrique de Jorge Guillén, n'exclut pas l'émerveillement, mais il en donne une expression retenue, qui est aussi tenue en bride par le choix de la forme brève.

¹ "Fósiles", in *Poesía en el Campus*, Universidad de Zaragoza, cursos 1987-88 et 1988-89.

² *Ibid.*, ed. cit. p. 87.

³ "Trilobitz", p. 31.

Le fossile est donc l'objet paradoxal qui enferme dans un volume infime la plus grande concentration de mystère : “*se ha reducido al arcano más sólido*”, (*Pecten*, p. 12), et la forme réfléchie ‘*se ha reducido*’ suggère l'idée d'une, sinon stratégie, du moins volonté de la matière de se concentrer pour se constituer en **enigme**. Témoin précieux et impénétrable d'époques antérieures à l'histoire humaine, il résiste au déchiffrement :

días y noches, faunas y floras, climas
que espejeó su perla
y nunca atisbar pudo el ojo humano.

Tenant dans le creux de la main, il peut cependant convoquer la mer et ses tempêtes et tout l'éclat des astres

No protege cabellera de algas
ni detiene implacable
llantos de lluvia y ulular de viento,
ese abanico mínimo
que a mis manos se entrega. (Rynchonella, p. 14)

Un fulgor se derrama radial
palma de luz
como esa sólo nube
que abraza a Venus y la mece
y destaca en su blancura. (Cyclotis, p. 24)

Le temps et l'espace se rejoignent dans la forme exigüe du fossile de l'étoile de mer. Issu du “*seno mineral*¹” de la nature, il est présenté comme le fruit des noces de la mer et du temps, unis dans un long processus amoureux :

Entrega abierta en ejercicio nítido
que las aguas recogen
y el transcurrir fecunda:

¹ Plusieurs passages évoquent la matrice de la terre : p. 48, 51, 57.

La matière éclairée dans la lyrique de Clara Janés

plenitud puntual de la materia. (Psammechinus, p. 11)

Et la parole poétique se fonde sur ce mystère, elle se présente comme une quête sollicitée et conduite par ce secret que l'intellect ne peut percer :

Cuerno de la abundancia del misterio.
Enmudece el bramido
y se rinde la playa
mientras sin tregua los secretos
que nunca nuestros módulos
lograrán descifrar
pero cuya presencia
rige palabra y acto. (Plascomilia vidali, p. 17)

Rosa Chacel voit dans ces pièces “*un decidido ataque al misterio*”¹. Si l'on entend par ‘attaque’, le fait d'entreprendre l'exploration de ce mystère, de s'y attacher, comme un grimpeur à son rocher, de l'habiter, alors oui, c'est une attaque. Mais en le respectant, en en faisant la source de l'émotion lyrique, car, à aucun moment, il n'est question de percer ce mystère ou de le dissiper. Puisque nous sommes dans le cadre de l'examen du “*finisecular*”, il est tentant de rapprocher ce trait de la démarche symboliste qui instaurait également le mystère comme cause et moteur de l'action poétique. Je verrais pourtant une différence fondamentale entre ces deux projets, car si les symbolistes et leurs héritiers se proposaient de dévoiler, dans leur art, l'existence d'un autre monde, c'est un seul monde, un *continuum* de réalité que se propose d'appréhender le texte de Clara Janés, une réalité dont la raison scientifique ne rend compte que partiellement.

Le livre des pierres, *Lapidario*, qui paraît un an plus tard², prolonge la méditation poétique sur la matière qui avait été engagée dans *Fósiles*. Ce recueil est plus connu, il a fait plus souvent l'objet de commentaires dans la critique³, je l'évoquerai donc plus rapidement. On y trouve, comme

¹ “*Poesía en el campus*”, Zaragoza, p. 96.

² Madrid, Hiperion, 1988.

³ Voir en particulier Emilio Miró : “*Clara Janés : la perfección de la materia*”, *Insula*, 503, novembre 1988.

dans le recueil précédent, l'alliance du plaisir sensuel — dans le contact “*la piel amante a la amorosa palma*”, dans le chatoiement des couleurs — et du plaisir intellectuel — dans le dénombrement des minéraux, l'examen de leur composition, la description de leur structure : “*perfecto poliedro*” (l'améthyste)—.

Tomad en vuestras manos esa gema
que ilumina el hierro y el titanio
y sosegad los ojos en el centro. (17)

La cristallisation, l'opalescence des pierres sont consignées, la poussée titanique de la matière originaire est visible dans le dessin des veines “*La veta de oro quiebra su dureza/ y el velo arranca a la tiniebla noche*”¹.

Comme le fossile, la pierre est “*resquicio del enigma*”², elle est en résonance avec le cosmique et peut en traduire l'ordre : ainsi l'aimant : “*invisible vértebra del cosmos [...] presta equilibrio a la estelar corona*”(p. 37). Comme le fossile, elle indique, elle dicte sa voie à la voix, c'est le cas de la “*Calcedonia*” de *Vivir*:

La piedra que su forma se sacude,
emula el agua y lo fugaz dibuja,
es a su ser de grávida materia
como la voz
que rebasa de los labios el momento
para tornarse espacio en vibración sonora. (p. 14)

Le fossile “délimite l'espace”³, la pierre fixe “*los rayos de certeza*” (*Piedra angular*, p. 63) nécessaires à la construction de l'œuvre et, par son éclat, elle contribue à la lutte contre l'ombre qui est menée depuis les premiers textes poétiques de Clara Janés

¹ “*Lapislázuli*”, p. 21. On voit aussi dans “*Piedra del rayo*”, la tempête enfermée dans une gangue de pierre, p. 29.

² “*Opalo*”, p. 19.

³ “*Aspidicus cristatus*”, *Fósiles*, p. 41.

La matière éclairée dans la lyrique de Clara Janés

En mi sueño penetra ya su luz,
y se inviste de su cristal mi sueño,
torre interior que a la alborada emerge,
aunque es de noche. (Piedra del reposo, p. 69)

Un élément nouveau apparaît cependant, c'est la référence à la tradition savante et ésotérique à travers les petits textes en prose, placés en vis-à-vis des pièces en vers et qui rappellent brièvement la teneur des anciens lapidaires, celui d'Alphonse le Sage, celui de Marbodeo Gallo, les pages de Gallien, de la Bible (etc) sur les vertus des pierres. L'histoire de celles-ci est ainsi constituée, non seulement de leur formation géologique, mais des propriétés, des légendes qui leur sont attribuées. La matière la plus élémentaire et la culture qui tente de l'éclairer se trouvent liées dans cette composition originale.

Le **nœud**, pour reprendre l'expression de Clara Janés ¹, qui relie nature et culture est plus évident encore dans la petite plaquette *Emblemas*, où se fixent, à la manière des emblèmes d'Alciat, des mystères du monde ou du cœur humain. Alors que le texte de *Fósiles* et de *Lapidario* plonge le lecteur dans une matière dont il donne à voir la part de mystère, l'emblème est une projection visible, allégorique ou métaphorique d'une intuition, d'une méditation ou d'une sagesse.

D'où ces fragments, significatifs et déchiffrables, du moins en partie, car certains conservent une part d'énigme. Ils peuvent se présenter parfois comme des blasons, et constituer de brefs et allusifs autoportraits.

Vela un tigre en el corazón de granito
y la estrella constante le alimenta
cada noche².

La partie plastique de l'emblème traditionnel : la "*pictura*", est par endroits présente sous la forme de dessins de Menchu Gutiérrez sur

¹ "La cultura se convierte, finalmente, en un nexo más", *Tanteos*, prologue des *Emblemas*, Caballo griego para la poesía, 1991, p. 13.

² p. 17. L'auteur évoque le tigre de Blake comme source d'inspiration de cette page. On peut penser également au lion qui, dans divers contextes sert d'emblème à Alciat dans son recueil.

lesquels le texte s'articule, comme la "*suscriptio*" ancienne : comme dans ces deux pièces : "*Ofrenda*", "*Del ser y la mirada*" :

Agua,
aire,
alba del ser,
La tierra duerme aún.
El fuego en mis dos manos. (p. 28)

Dos aves me alimentan
cuando en el árbol de mi corazón
sacian sus picos: la visión y el vacío. (p. 49)

Comme dans l'emblème traditionnel, le texte s'appuie sur la matérialité de la représentation plastique pour déployer son sens, en adossant le symbole au dessin. Ailleurs on le voit procéder de façon plus indirecte, en intertextualité avec le texte de référence d'Alciat. C'est le cas de "*Silencio*", c'est aussi le cas, curieux, de "*Amor sin remedio*" où le plaisir, plaisir-blessure procuré par l'amour, se présente comme une crucifixion. Et c'est un nom étrange : *motecilla*, qui met le lecteur sur la voie du déchiffrement en le renvoyant à l'"amulette" que préconise Alciat contre les peines de cœur : une bergeronnette (*motecilla* en latin), écartelée, placée au-dessus d'un cercle (emblème n° 28 : *Inviolabiles telo Cupidinis: Invulnerables al dardo de Cupido*). Le symbolisme du texte de Clara Janés se nourrit ici, non seulement d'un texte ancien, mais de la représentation concrète sur laquelle il se fonde, ainsi que du formulaire magique qui relie d'obscurs réseaux naturels aux obscurs cheminements du sentiment :

Amor sin remedio
En muerte vivo
por librar a la dulce motacilla
de la cruz,
clavado el que yo amo
en la rueda de mi cuerpo,
queda y firme y radiante para siempre,
de amor herida.

Le livre *Emblemas* se referme, de façon mystérieuse, sur un titre qui est un oxymore : “*Lúcida ceguera*”, dont la clé est dans le personnage mythologique : “*Perséfone no quiere ver la luz*”. Cette négation paradoxale de la lumière, par ailleurs recherchée dans la plus grande partie de l'œuvre, est à inscrire dans un double mouvement. De même que Perséphone, qui partage son temps entre le royaume des ombres et celui du jour, la voix poétique de Clara Janés va de l'ombre vers la lumière et de la lumière vers l'ombre. Sa vision méridienne des choses se dégage d'autant plus nettement qu'elle prend en compte leur charge d'inconnu.

Par un fascinant effet de miroir, en “observant”¹ le travail du sculpteur Chillida, elle traduit cette bi-polarisation de sa création. Le travail d'évidement du bloc de pierre pour créer “l'espace intérieur”² peut être mis en relation avec ce qui, dans le texte littéraire, rend, au-delà de l'évidence, la matière opaque et insaisissable.

Y desnuda desnuda en su interior
penetrar en la piedra
penetrando en el pétalo de almendro
y desnuda desnuda de la nada el secreto
sustracción adición que lleva el signo menos.³

Et l'inverse peut se vérifier : c'est parce que la forme extérieure (la ligne, le volume), enveloppe ce point mystérieux que la sculpture impose sa présence. Et c'est parce qu'elle est montrée dans son émergence de l'ombre et de l'inconnu que la matière est délimitée dans le poème. Le commentaire de Bernard Noël sur le sculpteur : “La souveraineté de Chillida est d'en appeler sans cesse à l'inconnu, tout en sachant qu'il a

¹ Le titre du premier texte de la série de *Vivir* consacrée au sculpteur est “*Observación*”.

² J'emprunte cette expression au sculpteur : “il y a un problème commun à la majeure partie de mon œuvre, celui de l'“espace intérieur”, conséquence et origine tout ensemble des volumes positifs extérieurs. Pour définir ces espaces intérieurs, il est nécessaire de les envelopper, en les rendant, par là-même, inaccessibles au spectateur situé en dehors”, *Derrière le miroir*, Maeght éditeur, n° 183, 1970, p. 15.

³ “*Goetheri Gozarrea V*”, *Vivir*, p. 22

pour support le connu¹”, peut s'appliquer parfaitement au travail poétique de Clara Janés.

De façon similaire, le texte poétique qui se réfère au travail du sculpteur montre le fonctionnement de “*ruptura-acoplamiento/ entre el alma y el asiento*” (*Lurra IV*) et, ce faisant, indique l'une des approches possibles de son propre déchiffrement. Après la série de *Vivir* sur Chillida à laquelle nous nous référons ici (et qui fait suite à un groupe de poèmes sur Brancusi, composés à l'occasion d'un voyage en Roumanie), Clara Janés élabore actuellement un hommage au sculpteur qui compte déjà une vingtaine de poèmes. L'œuvre d'art qui y est évoquée met en scène les grandes forces cosmiques et les lois physiques : la gravitation, l'expansion et l'effondrement, le déplacement des particules, la lumière et le temps. La matière y est portée à son plus haut degré de “*verdad y belleza*”. Et la sculpture, comme l'expression poétique reste ainsi suspendue “*entre la boca sumergida/ y el alto manantial inalcanzable*”².

¹ *Derrière le Miroir*, 242, nov. 1980.

² Je reproduis ici, avec l'autorisation de Clara Janés (et en la remerciant pour la générosité avec laquelle elle m'a ouvert ses livres et ses documents) le poème inédit en entier.

**La plomada invisible de la conciencia
establece los planos del silencio
donde un ave insinúa
alas azules
canto infinito
hilo de agua
entre la boca sumergida
y el alto manantial inalcanzable.**