

**PLAISIR DE VOIR ET PLAISIR D'ÉCRIRE
DANS *A LA PINTURA*, DE RAFAEL ALBERTI**

Zoraida CARANDELL, Paris III-CREC

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía
con el pincel de la Pintura.

Dans sa visite au musée imaginaire de *A la pintura*, Rafael Alberti conçoit le plaisir esthétique comme une retrouvaille. Retrouver le « midi serein de la peinture », « l'âge qui ne connaît pas l'âge », surmonter l'exil, chercher la grandeur de l'Espagne dans un poème à la gloire du musée du Prado, c'est, à la fois, donner un sens éthique au plaisir et un sens esthétique à la vie. L'art est une source de jouvence, la vie dans sa forme la plus aboutie. L'amour de la peinture mène naturellement Alberti à l'amour de la poésie. L'expérience esthétique conduit à une écriture qui dit le plaisir et qui est à son tour source de plaisir. Conçu par Alberti comme une expérience totale, à la fois spirituelle et sensuelle, le poème puise dans la peinture sa signifiante, que Roland Barthes définit comme « le sens en ce qu'il est produit sensuellement »¹. La complexité du dialogue entre le langage littéraire et le langage pictural s'enrichit de plusieurs niveaux : de nombreux poèmes décrivent des scènes de plaisir, et créent une mise en abyme. Le poète est le spectateur du tableau, le lecteur du poème est le spectateur du poète. Comme dans un tableau de Velázquez, un jeu de miroirs infinis met face à face le plaisir de voir ou de revoir et le plaisir de dire ou de redire. Dans « 1917 », le sujet déambule dans le musée du Prado, suivant l'ordre des galeries, et le critique Pedro Guerrero Ruiz découvre, parmi les évocations des toiles de Véronèse

¹ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Œuvres complètes, t. IV, Paris, Le Seuil, 1989, p. 257.

et du Titien, un thème que n'illustre aucun des tableaux qui, à sa connaissance, figurent dans le musée² :

Y me bañé de Adonis y Venus juntamente
y del líquido rostro de Narciso en la fuente.

En évoquant la figure de Narcisse qui lui est chère³, Alberti a peut être voulu attirer l'attention de son lecteur sur le thème du regard. L'hypallage : « líquido rostro » fait sens. Une fois de plus, l'élément liquide reflète chez Alberti la libre expansion du moi⁴. La lumière est à ses yeux un « langage liquide »⁵. Cette variation sur le thème du Narcisse ne met pas en scène une introspection du sujet, mais plutôt l'aspiration de ne faire qu'un avec l'objet de son désir. Le plaisir chez Alberti est une transgression du Narcisse : tout en se confondant avec son objet, le sujet se dédouble en acteur et en voyeur de son plaisir. Le plaisir fusionnel donne lieu à une perversion qui, selon Roland Barthes, est le régime du plaisir textuel⁶, dans la mesure où la jouissance se déplace vers le poème et vers le lecteur par l'entremise du poète-spectateur. Sa présence nous conduit du plaisir de l'image à l'image du plaisir vers une érotique de l'écriture.

A la pintura pose la question du statut de l'objet en poésie. En 1930, *Azorín* parlait du besoin constant d'Alberti de trouver un point d'appui pour sa création⁷. Ce n'est pas vers son univers intérieur qu'Alberti se tourne, mais vers l'art, et le tableau est, à la fois, un objet et une subjectivité, différente de celle du poète. Le choix d'écrire une « Cantata de la línea y el color »⁸ est d'autant plus intéressant que jusqu'alors, le poète se sert à l'envi de l'image picturale. Ceci conduit à un paradoxe que Carlos Areán résume ainsi : « En *A la pintura* es la propia pintura lo que se recrea y es él, por tanto, más que la imagen en sí misma, lo verdaderamente pictórico »⁹. Le poème liminaire rappelle un rêve de jeunesse de l'auteur :

² « Al no haber en el Prado un Narciso mirándose en el agua — fuente, dice Alberti en su poema — suponemos que el poeta quiere concertar aquí la teoría del Narciso, o del espejo ; mirada y espejo son también símbolos de la pintura moderna a partir del Renacimiento », Pedro GUERRERO RUIZ, « Los modelos ekfrásticos en Rafael Alberti », dans *Aire del sur buscado, Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Murcia, Caja Murcia, 2003, p. 323. Cet article inclut la reproduction des tableaux auxquels, selon Guerrero Ruiz, se réfèrent les poèmes de *A la pintura*.

³ On trouve un poème de ce titre dans *Cal y canto*, Revista de Occidente, 1929.

⁴ C'était le cas dans *Marinero en tierra*, où l'imaginaire de la mer exprime l'univers interne du moi.

⁵ Sonnet XXX, « A la luz », « A ti, lavado, líquido lenguaje ».

⁶ « Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de “zones érogènes” » Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 223.

⁷ « Necesita un punto de apoyo para su vida espiritual [...] se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo » AZORÍN, « Rafael Alberti », *ABC*, 16 janvier 1930.

⁸ Ce sous-titre, qui apparaît dans la première édition (Buenos Aires, Imp. López, 1945), est remplacé par « Poema del color y la línea ». Au sujet des éditions de *A la pintura*, voir Remedios MORALES RAYA : « Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti », dans *Eternidad yacente : estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, publicaciones de la Universidad de Granada, 1985, pp. 111-145. On trouve une mise au point et une comparaison entre les différentes éditions du livre antérieures à l'article (1948, 1953, 1961, 1968, 1972 et 1978), pp. 111-130.

⁹ Carlos AREÁN, *Cuadernos hispanoamericanos*, 289-290, Juillet-Août 1974, p. 207.

La ilusión de soñarme siquiera un olvidado
Alberti en los rincones del Museo del Prado

Constamment, la présence d'un poète-spectateur attire l'attention du lecteur, non sur les descriptions des tableaux, mais bien sur le plaisir esthétique, véritable objet de *A la pintura*. Autant qu'un hommage à un symbole de l'Espagne défendue par les Alberti durant la guerre¹⁰, *A la pintura* est un texte sur le plaisir et un texte de plaisir.

Alberti se démarque d'Ortega y Gasset qui considère, dans *La deshumanización del arte* : « El arte nuevo divide al público en dos clases de individuos : los que lo entienden y los que no lo entienden »¹¹; ou encore : « esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética » et enfin : « Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción »¹². En assimilant le plaisir esthétique à une expérience verticale, uniquement intellectuelle, Ortega donne au spectateur un rôle réactif. Pour Alberti, jouir d'un spectacle, vivre et créer ne font qu'un. « Retornos de un museo deshabitado » définit ainsi le plaisir de se souvenir : « Elijo lo que más me revive, llamándome ».

Ce poème exprime la manière dont le désir du sujet investit son objet d'une faculté désirante. La peinture désire le regard du spectateur, comme le texte de plaisir désire son public aux yeux de Roland Barthes¹³. Pour Alberti, le plaisir esthétique est une source de vie et insuffle à sa poésie cette vitalité qui lui est propre selon *Azorín*¹⁴.

Dans *A la pintura*, le plaisir transgresse la verticalité de la relation esthétique, car l'introduction d'un tiers, le poète spectateur, crée une dynamique du désir qui n'apparaît pas dans d'autres recueils de poésie sur le même sujet, comme *Apolo*, de Manuel Machado¹⁵.

Dans la description se confondent l'objet et le sujet. Il arrive que l'image picturale soit à la fois une illustration (une représentation) et une métaphore (une signification). Voici quelques unes des images qui expriment comment le plaisir naît de la contemplation des tableaux :

¹⁰ María Teresa LEÓN fut chargée d'évacuer avec son mari des chefs-d'œuvre du Prado avant le bombardement de Madrid. Cet épisode est raconté dans *La Arboleda perdida* (Livre III, Madrid, Alianza, Biblioteca Alberti, 1987, pp. 96-98) et a inspiré *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

¹¹ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, ed. 1958, p. 11.

¹² *Id.* p. 9.

¹³ Roland BARTHES, *op.cit.*, pp. 220-221.

¹⁴ « Astro esplendoroso », « lucero », « naturaleza excepcional de poeta » sont quelques uns des qualificatifs employés par AZORÍN, *loc. cit.*

¹⁵ A ce sujet, voir les conclusions d'Evelyne MARTIN HERNANDEZ, « Manuel Machado et la peinture », dans Montserrat PRUDON éd., *Peinture et écriture*, La Différence, Editions Unesco, collection Traverses, Paris, 1996, pp. 145-153.

súbito relámpago (« 1917 »)
 celestial gorjeo (« 1917 »)
 el bosque de maravilla (« Rafael »)
 alcohol siempre alto (« Rubens »)
 espuma temblorosa (« Rubens »)
 fúlgido espadazo (« Rembrandt »)

Ce sont à la fois des métaphores du plaisir et des descriptions de tableaux. A la fois ancrées sur l'objet et sur l'émotion du sujet, elles font du tableau l'expression parfaite de l'horizon interne du moi. Les mots récurrents « assombrir » et « maravilla » disent cette parfaite conformité entre l'univers du tableau et celui du désir, comme une heureuse et extraordinaire coïncidence. Il ne peut y avoir de poème purement descriptif dans *A la pintura*, car il n'y a pas de hiérarchie. Le spectateur n'est pas un récepteur passif soumis au tableau. Le plaisir du lecteur surgit quand la frontière entre le poète-spectateur et le tableau est abolie, quand tous deux participent d'une même symbolique, sans que l'on sache distinguer le thème du phore : l'émotion qui, chez Alberti, est exprimée par un équivalent plastique ou la vision qui est investie par l'émotion. De la rencontre entre ces deux subjectivités naît la nécessité d'écrire. Les images citées font intervenir les cinq sens. La synesthésie, dont la critique a souligné l'importance dans *A la Pintura*, crée un effet de raccourci¹⁶. Le plaisir englobe à la fois le sujet et l'objet, le poète et le lecteur, le tableau et la réalité, le présent et le passé.

Le thème des tableaux choisis, souvent emblématiques de la relation esthétique, contribue à donner une caisse de résonance à la symbolique du plaisir. *Venus y Adonis* et *Le Jardin des Délices* sont particulièrement évocateurs. Des années plus tard, Alberti réfléchit sur ce qui est, à son sens, le meilleur moyen de contempler le chef-d'œuvre de Jérôme Bosch :

¿ Cómo hay — me pregunto — que mirar esta creación única y genial del pintor holandés ?
 Visitándola en el Museo del Prado, a ser posible cada día. Deteniéndose cada vez ante ella, descubriendo constantemente ese mundo de delicias, de deliciosos horrores infernales que le llevan a uno al paraíso, y los vergeles bellamente coloreados, donde pasan toda clase de sorpresas, toda clase de maravillas, toda clase de libertad creadora, una graciosa fiesta auroral de los sentidos, una especie de adivinanza que conduce a rejuvenecernos permanentemente, a sentirnos cualquier fabuloso personaje de las delicias en su jardín inmortal¹⁷.

Le plaisir consiste à la fois en une retrouvaille, un recommencement et en une surprise.

Le sujet cherche à abolir le temps destructeur, à vivre dans le temps de l'art où se confondent le présent et le passé, comme dans « Velázquez » :

¹⁶ Sur l'importance de la synesthésie, voir Ricardo GULLÓN, *op.cit.*, p. 252-254, Pedro GUERRERO RUIZ, *op.cit.* et Luis GARCÍA JAMBRINA, « Los vasos comunicantes: *A la pintura* en la trayectoria poética de Rafael Alberti », dans Manuel RAMOS ORTEGA, José JURADO MORALES, coord., *Rafael Alberti, libro a libro, El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 295-304.

¹⁷Rafael ALBERTI, *El jardín de las delicias*, dans *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*, Barcelona, Lunwerg, 1991, p. 30.

Mediodía sereno,
descansado
de la Pintura. Pleno
presente Mediodía, sin pasado.

Dans ce temps du loisir que l'espagnol nomme « recreo » — repos, mais aussi renaissance et moment où la création se renouvelle dans l'esprit du spectateur —, le sujet revient incessamment sur les tableaux. Cette fréquentation quotidienne n'est possible à l'exilé que dans le musée de sa mémoire, qui est et n'est pas le Prado.

Alberti a lo que alude no es siempre a cuadros concretos sino a un caudal de su memoria poética referenciada no sólo en pintores sino en estilos y modelos. [...] Las sensaciones visuales, metáforas y sinestias se multiplicaban, forman un verdadero museo interior, una antología de la memoria poético-visual¹⁸.

S'il est impossible de chercher, un à un, les tableaux qui ont inspiré Alberti, Pedro Guerrero Ruiz tente d'identifier un certain nombre de modèles dans les vers de *A la pintura*. Les rapports entre le langage poétique et le langage pictural, dans ce livre, étudiés de manière très circonstanciée par les critiques¹⁹, doivent être complétés par une étude de la manière dont Alberti transgresse ou détourne les modèles picturaux, comme il a détourné les modèles littéraires, Góngora dans *Cal y canto*, par exemple. Cette « paraphrase incomplète »²⁰ de la peinture cherche à abolir la distance entre le spectateur et le tableau, entre le sujet et l'objet. C'est possible grâce à l'écriture du plaisir qui se fait jour à travers les descriptions et, aussi, grâce à la composition et aux jeux de miroir qui mettent en scène le poète-spectateur et son plaisir. À la manière d'un collage, qui modifie le sens et la cohérence du tableau de référence pour créer une unité artistique nouvelle, le poème met en scène le poète-spectateur. Ainsi, dans « Velázquez », le plaisir esthétique qui vient de la contemplation du tableau déborde et transporte le sujet dans un autre espace que celui de la toile :

Te veo en mis mañanas madrileñas,
cuando decía : — Voy al Pardo, voy
a la Casa de Campo, al Manzanares...
Y entraba en el Museo.

Au sens propre, le tableau resplendit : il dégage de la lumière. Les termes « radiante », « resplande », apparaissent fréquemment sous la plume d'Alberti pour qualifier, à la fois, le

¹⁸ Pedro GUERRERO RUIZ, *op.cit.*, p. 316. Voir aussi son livre *Rafael Alberti. Poema del color y de la línea*, Murcia, Myrtia, 1989.

¹⁹ Voir Ana María WINKELMANN « Pintura y poesía en Rafael Alberti », dans Manuel DURÁN, *op.cit.*, pp. 265-274 et Robert C. MANTEIGA, *The Poetry of Rafael Alberti : a visual Approach*, London, Tamesis books limited, 1979.

²⁰ « Paráfrasis incompleta » est le sous-titre de la « Soledad tercera » de *Cal y canto*.

tableau et le plaisir qu'il suscite. Le poète-spectateur parcourt en sens inverse le chemin de la création qui, à partir des paysages du Guadarrama, crée de nouveaux paysages, une contrée en dehors du temps que la guerre n'a pas anéantie. Le plaisir surgit dans ce qui est un retour vers les traces du peintre et un élan du sujet. La peinture offre à Alberti un espace de l'expansion du moi, comme la mer dans *Marinero en tierra*. Le double mouvement du retour et de l'impulsion vers l'avant caractérise le plaisir dans *A la pintura*, ce qui rejoint la préoccupation d'Alberti à l'époque. Regarder vers le passé, mais avec une nostalgie créatrice et jubilatoire. Ricardo Gullón considère l'ouvrage comme le premier livre totalement nostalgique de l'auteur²¹ ; mais le retour ne se fige pas en une vision mélancolique. Le jeu de points de vue de *A la pintura* permet d'accomplir l'aspiration du sujet à ne faire qu'un avec l'objet de son désir : le visage liquide de Narcisse entre dans l'univers du tableau, se confondant avec lui. À son tour, la toile est transmuée en une surface aérienne ou liquide qui permet au tableau de se répandre. Le musée apparaît dans « 1917 » comme un « ciel ouvert », une merveille de la nature :

¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la Pintura con tan claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta.

Une fenêtre, c'est-à-dire un passage. La toile peut être franchie. Il y a une continuité entre la nature vive et la peinture, deux espaces de liberté et de plaisir pour le moi. Le refus du statique — « petrificada naturaleza muerta » —, le mouvement d'expansion situent dans un même espace le poète-spectateur et le tableau. De même que le personnage principal de *El hombre deshabitado* sent sa poitrine se gonfler quand il respire le parfum d'une rose blanche, les poèmes de *A la pintura* décrivent les manifestations physiques du plaisir. L'imaginaire de la dilatation, qui efface la frontière entre le tableau et le spectateur, complète celui de l'expansion. Le choix de thèmes mythologiques, souvent représentés dans les toiles du musée, s'explique par l'attrance de la métamorphose qui donne aux corps une apparence dictée par le désir. Dans « Veronés », la transformation des fleuves en corps illustre le mouvement du désir :

Si los ríos, Amor, Gracia fuerte, anchurosa,
de dilatadas ansias y caderas;
si los ríos, los jóvenes, más anhelados ríos
se alzarán, se doblarán,
un amanecer largo, y sólo fueran hombros,
pechos altos, abiertos, y muslos extendidos...
Si pudiera tocarlos [...]

²¹ Ricardo GULLÓN, « Alegrías y sombras de Rafael Alberti (segundo momento) » in Manuel DURÁN éd., *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1975, p. 250.

Le corps est l'objet du désir par excellence. À la fois sujet et objet, il se trouve au cœur d'une érotique de l'écriture. Entre 1939 et 1940, Alberti écrit les « Sonetos corporales » et « Diálogo entre Venus y Príapo », inclus dans *Entre el clavel y la espada*. Le dialogue de la beauté et du plaisir est repris dans *A la pintura*, avec une attention particulière à la nudité. Le nu socialement accepté de l'art passe au premier plan dans les poèmes. Il n'en est pas moins insaisissable, ce qui est la condition même d'une écriture du désir. La construction de la phrase laisse en suspens l'accomplissement du désir : « Si pudiera tocarlos ». Contrairement à ce que préconise Ortega y Gasset, la jouissance esthétique passe pour Alberti par la réalité, c'est-à-dire l'incarnation de l'objet pictural, devenu vivant. Sorte de Pygmalion, le sujet cherche à donner vie à une création qui est désormais la sienne. L'expansion, la dilatation — « muslos extendidos » — disent le rêve de mouvement des tableaux. Les corps se répandent et débordent de la toile. La symbolique du plaisir se poursuit dans ce que Jean-Pierre Richard a appelé chez Baudelaire, l'« extase du sinueux »²². Dans « Rubens », la ligne courbe évoque l'embrassement et la sensualité :

¡Dionisos! ¡Cómo estallan los enjambres de mosto
bajo tu vagabunda risa voluminosa,
cómo te ufanas tu vientre circunscrito al escándalo
de las contorneadas y repletas bacantes!

La danse et la ligne courbe renvoient à la plénitude, une des caractéristiques du plaisir selon Roland Barthes, qui l'oppose au vide de la jouissance²³. La ligne courbe exprime l'inscription du corps dans le langage. Alors que dans *Cal y canto*, Solita Salinas de Marichal décèle ce qu'elle appelle, à la suite de Gaston Bachelard, un « complexe chirurgical »²⁴, dans *A la pintura* abondent au contraire les formes arrondies. La plénitude de l'*alejandrino* donne au vers son sens étymologique : le langage qui se retourne (*versus*, par opposition à *prosa*, le discours droit), comme le regard du spectateur sur le tableau. Le poète-spectateur connaît l'ivresse du matelot ; voguer sur la surface instable et ondoyante du tableau comme sur la mer.

¿Qué no deberé yo al mar, mi poesía primera y todavía la de hoy ? ¿Qué no a su gracia, o sea, la sonrisa ; a su juego, o sea, el ritmo, o sea, la danza, el baile ?²⁵

Le plaisir esthétique est analogue à celui que donne le contact direct avec les éléments. Dans « Les Phares », qui s'ouvre sur une strophe dédiée à Rubens, Baudelaire compare aussi la

²² Jean-Pierre RICHARD, « Profondeur de Baudelaire », *Poésie et profondeur*, pp.141-151 (sur la notion de sinuosité).

²³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p.231.

²⁴ Solita SALINAS DE MARICHAL, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968, p. 158.

²⁵ Rafael ALBERTI, *La arboleda perdida...*, t. I, p. 153.

peinture au mouvement agité de la mer²⁶. Comme la mer, la peinture est pour Alberti une figure maternelle, car elle donne naissance au poète, dans « 1917 »: « nacer un poeta por morirse un pintor ». Le langage est incarné. Dans « Rubens », le corps accède à sa forme idéale, qui est aussi la manifestation physique du plaisir : le sourire.

Era la edad que no conoce la edad, una corriente
como una espalda rosa de mujer sonreída.

La courbe du dos, la courbe du sourire sont une même ligne. Ces lignes, les contours, tous les éléments qui disent le mouvement permettent d'abstraire ces figures, de leur donner une forme, une ligne. Ce sont des signes, elles se transforment en un langage plus juste que celui de l'émotion pour exprimer l'art de Rubens, inaccessible aux stéréotypes de l'écriture :

¡Oh pintor de mayúsculas desmedidas no escritas,
de las exclamaciones que no encontraron signo,
de la boca y los ojos que al intentar decirte
tu hermosura no pueden expresarse y se espantan!

Il s'agit de redonner une signification à la majuscule et à l'exclamation, expressions écrites de l'intensité. L'exclamation dit aussi la subjectivité. Elle propulse le poème, comme un coup d'aviron. Elle dit la nostalgie jubilatoire, car, dans son ambiguïté, elle peut être interprétée à la fois comme une évocation et comme un appel. Alberti cherche à faire un langage de chair et de sens : la bouche, les yeux. Aussi a-t-il recours à la matérialité de l'écriture et du dessin : la ligne. Parcourir à l'inverse le chemin de la création, c'est non seulement se fondre avec l'objet représenté, mais remonter à l'origine, à la « source inconnue »²⁷ de la peinture et de l'écriture, chantée dans le sonnet « A la línea » :

A ti, contorno de la gracia humana,
recta, curva, bailable geometría,
delirante en la luz, caligrafía
que diluye la niebla más liviana.

Conçu comme un art total, le poème est une calligraphie. Le cheminement qui mènera Alberti à écrire des « *liricografías* » et *El lirismo del alfabeto* montre la volonté d'unir le langage poétique et le langage pictural et d'aborder l'écriture dans sa matérialité. Ramener le corps à un signe, c'est lui donner une dimension spirituelle en le disant à travers la forme la plus abstraite du dessin, la lettre. Le lyrisme de l'alphabet est une calligraphie qui allie le langage pictural du

²⁶ « Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse, / Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer, / Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse, / Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ».

²⁷ « El nacimiento de una fuente desconocida », « Rafael ».

dessin et les signes de l'écriture : un alphabet sensuellement inventé. L'ouverture de *A la pintura* rend hommage aux impressionnistes:

Comas radiantes son las flores,
puntos las hojas, reticentes,
y el agua, discos transparentes
que juegan todos los colores.

La forme arrondie exprime aussi une nécessité de la mémoire : le retour sur soi, qui annonce *Retornos de lo vivo lejano*. Dans ce recueil, l'image picturale se transforme en réminiscence. La ligne qui conjugue le retour du même, le principe d'ordre et le mouvement d'expansion, la nostalgie et « l'étonnement de créer » est celle du dessin arabesque. L'intérêt d'Alberti pour l'arabesque remonte à *Cal y canto*, mais c'est en traduisant *Mon coeur mis à nu*, en 1943, qu'il se trouve face à l'expression consciente de l'importance de la ligne dans la création poétique. Baudelaire, auteur d'essais sur la peinture et la sculpture, affirme : « l'arabesque est le plus spiritualiste des dessins »²⁸. Dans les pages qu'il consacre à la sinuosité baudelairienne et qui inspirent très largement notre démarche, Jean-Pierre Richard évoque la rigueur de l'arabesque : « La ligne sinueuse se distinguera donc de l'arabesque, dont Baudelaire loue par ailleurs l'idéalité, mais qui tire sa valeur spirituelle et esthétique de sa sécheresse volontaire, de sa précision décorative, de son pouvoir d'abstraire et de trancher »²⁹.

Or, cette sécheresse a certainement retenu l'attention d'Alberti, car elle apparente ce dessin au signe de l'alphabet. Certains poèmes de *A la pintura* reproduisent le jeu de l'arabesque, analogue au plaisir esthétique car il consiste en une variation autour d'un dessin de départ.

Sous le titre du poème « Botticelli » figure entre parenthèses une indication : « Arabesco ». En empruntant un terme propre au dessin et aux arts décoratifs, Alberti affirme sa volonté d'écrire dans un langage poétique et pictural. La forme du poème, les jeux de rythme, rimes et sonorités suivent ce qu'on peut appeler une esthétique de l'arabesque.

La Gracia que se vuela,
que se escapa en sonrisa,
pincelada a la vela,
brisa en curva de prisa,
aire claro de tela
alisada,
concisa,
céfiros blandos en camisa,
por el mar, sobre el mar,
todo rizo huidizo,

²⁸ Charles BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu, Œuvres complètes*, Paris, l'Intégrale, 1968, p. 624. La traduction d'ALBERTI, *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, Buenos Aires, Bajel, 1943, paraît avec une préface du traducteur (pp. 9-13), datée de Playas de Punta Fría, Uruguay, 1943. Elle est donc antérieure à *A la pintura*. Alberti commence à traduire le français lors de son séjour à Paris, comme le montre le cahier de PENAGOS conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid et accessible en fac-similé (Madrid, S.E.C.C., 2003).

²⁹ Jean-Pierre RICHARD, *op.cit.*, p. 146.

torneado ondear,
 rizado hechizo ;
 geometría
 que el viento que no enfría
 promueve
 a contorno que llueve
 pájaro y flor en geometría ;
 contorno, línea en danza,
 primavera bailable
 en el espacio estable
 para la bianaventuranza
 del querubín en coro,
 del serafín en ronda, de la mano
 del arcángel canoro,
 gregoriano,
 que se escapa en sonrisa
 tras la gracia que vuela,
 brisa en curva de prisa,
 aire claro de tela
 alisada,
 concisa,
 pálida Venus sin camisa.

Le mouvement de fuite, imprimé par les enjambements et les verbes de mouvement, met en valeur le caractère insaisissable de l'objet. L'œil poursuit la figure vaporeuse de la Grâce. Tous les termes qui renvoient à la danse et à la ligne courbe confèrent au poème une sinuosité qui efface les limites entre la surface du tableau et le regard du spectateur. Celui-ci pénètre dans le tableau grâce au tournoiement de l'arabesque. Le mouvement ondoyant permet, à la fois, un retour du même et un dynamisme. Le lexique, le mouvement et les effets de récurrence évoquent une forme enveloppante : « vuela », « se escapa », « en sonrisa », « curva », « rizo », « ondear », « rizotto » expriment l'ondoyant, alors que « brisa », « aire » et « céfiros » évoquent le tourbillonnement d'un vent doux. La géométrie, dans « alisada, concisa », « geometría », « contorno », suggère l'exactitude et la forme épurée du dessin arabesque. Nullement capricieux, l'arabesque exige une parfaite maîtrise artistique. Ces termes sont repris dans un mouvement qui n'est pas exactement celui du chiasme, mais celui du tournoiement : les huit vers du début reviennent à la fin, avec des variantes. Dans la partie centrale, on trouve « rizo », « huidizo », « rizado hechizo », « geometría », « contorno », « geometría », « contorno » et la série de compléments de nom — « del querubín en coro », « del serafín en ronda » — annonce les derniers vers. Ce parallélisme peut être montré comme ceci :

1 La Gracia que se vuela,
 2 que se escapa en sonrisa,
 3 pincelada a la vela,
 4 brisa en curva de prisa,
 5 aire claro de tela
 6 alisada,
 7 concisa,
 8 céfiros blandos en camisa,

26 que se escapa en sonrisa
 27 tras la gracia que vuela,
 28 brisa en curva de prisa,
 29 aire claro de tela
 30 alisada,
 31 concisa,
 32 pálida Venus sin camisa.

Les vers 4 à 7 sont identiques aux vers 28 à 31. Alors que les vers 26 et 27 sont inversés par rapport aux vers 1 et 2. Le vers 3, « Pincelada a la vela » n'est pas repris à la fin, ce qui met davantage l'accent sur le poème que sur le tableau. Enfin, « céfiros blandos en camisa » joue sur l'ambiguïté de « céfiro », qui désigne aussi bien une brise qu'une toile de coton colorée. Ce double sens invite à relire « aire claro de tela » comme un vers qui, au-delà de la figure immatérielle de l'air, vise à cerner la technique picturale proprement dite, le tableau dans sa dimension la plus élémentaire. Un souffle anime la toile. La description de l'objet confine à l'indescriptible. De plus, « Céfiros blandos en camisa » est superbement inversé par le vers final : « Pálida Venus sin camisa ». Alors que la préposition « sin » inverse le sens de « en », la ressemblance phonique des deux vers fait entendre, grâce au pluriel de « blandos », pratiquement le même son au lecteur. Dans tout le poème, le jeu permanent sur les allitérations, remarquables dans « brisa en curva deprisa » illustre le mouvement de l'arabesque. Ce tournoiement sonore, qui épouse aussi le regard du spectateur, ne débouche pas sur le vertige narcissique du chiasme. L'arabesque au contraire va à l'encontre de l'objet et dénude ce qu'il contourne. Deux mouvements complémentaires contribuent à rendre l'objet insaisissable : l'arabesque et l'évaporation progressive de la grâce, qui entraîne sa quasi disparition dans le vers final, « Pálida Venus sin camisa ». Dans l'édition de 1968, ce poème est illustré par une reproduction du *Printemps*, de Botticelli. L'allusion à la chemise presque transparente du Printemps se fait selon ce qui, pour Barthes, constitue la règle dans l'érotisme : l'intermittence.

C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition³⁰.

Le corps de la Vénus d'Alberti est éthéré, presque spirituel. Semblable aux filles de l'air qui font leur apparition dans *Sobre los ángeles*, la Vénus dénudée n'a rien de terrestre. Elle est, comme la peinture de Velázquez, « almo cuerpo diluido ». Pourtant, ce nu qui s'estompe est somptueusement revêtu d'un tourbillon sonore. La nudité est détournée, métaphorisée comme dans « Diálogo entre Venus y Príapo » :

¡Oh encendido alhelí, flor rumorosa!
Deja que tu saliva
de miel, que tu graciosa
corola lanceolada de rubíes

³⁰ Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 223.

mojen mi lengua, ansiosa
de en la tuya mojar sus carmesies.

La métaphore végétale introduite par « corola lanceolada » évoque le motif des feuilles, fréquent dans l'arabesque. Priape parle à Vénus. La métaphorisation constante est au service d'un éloge de l'objet. L'esthétique qui apparaît dans les rythmes binaires, dans l'extraordinaire intensité lexicale, fait voir une jouissance dans l'exubérance du vocabulaire. Le corps est amoureusement dénudé, précieusement serti d'images, et pris dans le mouvement maîtrisé de l'arabesque. C'est une toile d'araignée qui emprisonne les corps en mouvement — « araña, laberinto donde se mueve presa la figura »³¹. La ligne arabesque affirme la liberté du créateur et son pouvoir sur l'objet.

Un peu comme un prestidigitateur qui ferait apparaître ou disparaître les choses à sa guise, le poète-spectateur décide de l'objet de son plaisir et se joue des catégories habituelles: l'agréable, le décent ou simplement le beau. Dans « Goya », la juxtaposition des termes peut mettre en valeur la liberté du peintre et du poète :

¿De dónde vienes, funeral,
feto
irreal
disparate real,
boceto,
alto
cobalto,
nube rosa,
arboleda,
seda umbrosa,
jubilosa seda ?

Si la phrase égrène une série de termes, exprime l'étonnement face à l'inconnu, grâce aux vers courts, aux enjambements, cette accumulation dit aussi la construction et la montée du plaisir. Ce sont les jeux de contraste (sémantique) et de similitude (phonétique), qui font naître le plaisir. L'effet de série domine l'image singulière, prise dans un canevas, au point que la série nuit à la représentation de l'image dans l'esprit du lecteur et se transforme en un tourbillon verbal. Les éléments du tableau sont dénombrés, dégustés, ordonnés dans le poème selon une progression qui va de la mort au scintillement de la soie, obscure puis triomphante. Par un hypallage, « jubilosa seda » attribue à l'objet le plaisir du sujet. Si la synesthésie a été étudiée par les critiques dans *A la pintura*, il convient d'attirer l'attention sur le rôle de l'hypallage dans une poétique qui remet en question le rapport entre l'objet et le sujet. Les mots parviennent au lecteur comme un enchevêtrement de sonorités,

³¹ XVI, « A la línea ».

de rimes internes — « rosa », « umbrosa », « jubilosa », « seda », « arboleda » — et de mètres — l'expansion du bisyllabe « alto » qui grandit progressivement vers l'hexasyllabe final, — « jubilosa seda ». Le plaisir consiste à ruminer les mots. L'arabesque ne se transforme pas en labyrinthe comme dans le sonnet « A la línea ». L'expansion suit une progression parfaitement ordonnée. La composante dionysiaque de l'écriture albertienne, l'importance du rythme, débouche sur une création verbale attentive aux jeux de sonorités et à la matérialité des mots. Ils sont liés dans le poème par leurs caractéristiques phoniques, ce qui crée une unité artistique autonome vis-à-vis des tableaux de Goya qui servent de modèle. L'exclamation qui est au centre d'un vers échelonné,

Ya es hora.

¡Gaudeamus!

Buen viaje.

entre les titres de deux *Caprices* de Goya³², est isolée de son contexte religieux. C'est une invitation au plaisir, d'autant plus significative que la peinture de Goya dénonce les simulacres de joie. Le sujet du poème incite son lecteur à une jouissance véritable, loin de ce que le peintre dénonce — « aspavientos de la agôn ». La réversibilité des concepts de beau et de laid, de plaisir et de dégoût — « Llore la Gracia y sonría el Horror » — nourrit la fascination qui, dans le mythe tragique, résulte selon Nietzsche de l'alliance fraternelle des principes apolliniens et dionysiens consubstantielle au mythe tragique³³. Dans *A la pintura*, la fascination du lecteur est faite du vertige verbal dionysien et du plaisir culturel apollinien. « Anthologie de la mémoire poético-visuelle »³⁴ selon Pedro Guerrero Ruiz, *A la pintura* fait appel à la culture du spectateur qui, selon Barthes, est une autre source de plaisir³⁵. La référence à l'œuvre plastique de Goya enrichit la lecture et donne le plaisir apollinien de la maîtrise, permettant au lecteur de retrouver ce qu'il connaît sous un autre jour.

En revanche, le vertige verbal renforce l'autonomie du poème qui atteint sa plus haute expression dans « El Bosco ». Œuvre de création verbale, d'invention du langage, ce poème mène à son paroxysme l'esthétique de dérivation présente dès *Marinero en tierra*. Le poème rumine les mots, les recompose, emmenant son lecteur dans une ronde vertigineuse :

³² *Ya es hora* et *Buen viaje* sont deux des *Caprichos* de Goya. Voici le commentaire de Goya sur un autre *Capricho*, *Nadie nos ha visto*, conservé dans la collection Ayala : « Los abades y frailes echan gaudeamus a solas y luego nos aparentan arregladas costumbres ».

³³ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Œuvres, Paris, Robert Laffont 1993, p. 127.

³⁴ Pedro GUERRERO RUIZ, *loc.cit.*, voir supra.

³⁵ Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 229.

El diablo hocicudo,
 ojipelambrudo,
 cornicapricudo,
 perniculimbrudo
 y rabudo,
 zorrea,
 pajarea,
 mosquiconejea,
 humea,
 venta,
 peditrompetea
 por un embudo.

Durant cette ronde verbale de près de quatre pages, le lecteur s'abandonne à « l'écriture à haute voix » qui est, selon Barthes, la condition de la jouissance.

Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique, mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage³⁶.

L'écriture jouissive d'Alberti ne s'oppose pas à la plénitude apollinienne du plaisir. Ce poème se caractérise par une véritable maîtrise, manifeste dans la symétrie des strophes, dans les parallélismes des mots et des phonèmes, les jeux de composition et les énumérations.

Le lecteur s'aide des mots existants pour réfléchir aux mots inventés. Chacun d'entre eux a un sens reconnaissable et est construit selon les règles de l'art. Ce procédé ludique remonte à *Marinero en tierra*. La création de nouveaux mots réactive la « signifiante » des mots. Bruce G. Stiem analyse ce poème dans un article consacré aux procédés de dérivation dans la poésie d'Alberti³⁷. Cela prouve que « El Bosco » fait naître un plaisir intellectuel, celui de rechercher le sens des mots et celui de les créer, d'augmenter la langue, ce qui est un des rôles du poète. Comme nous l'avons vu plus haut, pour Alberti, le plaisir de contempler *Le Jardin des Délices* est lié à un état d'esprit, la découverte, qui consiste à dévoiler le sens : « Pintor en desvelo ». Le dévoilement ouvre l'imaginaire au fantastique et à l'hallucinoire, grâce à l'exercice des cinq sens. Mais la découverte est aussi une attitude intellectuelle, le fruit d'une quête critique du poète-spectateur et du

³⁶ Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 261.

³⁷ Bruce G. STIEM, « Derivación léxica como recurso poético en algunas poesías de Rafael Alberti », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, junio 1980, n°. 360, pp. 586-588.

lecteur. Le plaisir intellectuel de la découverte et le plaisir physique de la vision vont de pair avec la jouissance du verbe, propre au poème. Au sujet de Góngora et de la manière dont les Andalous s'expriment, Rafael Alberti écrit : « acumula, hace fuentes de la conversación, surtidores y juegos : arabesques »³⁸. « El Bosco » est un parfait arabesque sonore. Le poème se dégage de l'emprise du tableau et s'adresse à l'ouïe, affirmant son autonomie par rapport au modèle. *A la pintura* est une fête du langage où le poème fait son autoportrait.

Incarner le langage et spiritualiser le corps : tel est le dessein de l'écriture de Rafael Alberti. C'est une calligraphie, une œuvre à la fois lyrique et picturale échafaudée sur la ligne, « andamio y sostén de la pintura ». Le dessin le plus abstrait, celui qui exprime l'expérience esthétique dans ses volutes et ses répétitions est celui de l'arabesque. Baudelaire écrit : « L'arabesque est le plus idéal des dessins »³⁹. Cette ligne exacte comme une lettre de l'alphabet enveloppe dans un même geste le sujet et l'objet. Elle conjugue l'imaginaire de la dilatation et celui de la poursuite, deux mouvements complémentaires de la jouissance. Le tournoiement de l'arabesque accomplit, à la fois, l'extase dionysienne de l'abandon et le plaisir apollinien de la maîtrise. Il dit le retour, non comme une image figée, mais comme un élan créateur. Le plaisir esthétique est à la charnière de la chair et de l'esprit. C'est une expérience globale, une eurythmie, que Baudelaire décrit comme le fruit de la contemplation des lignes, dans *Mon coeur mis à nu*, et dont Jean-Pierre Richard souligne l'importance dans la conception baudelairienne de la poésie⁴⁰. L'eurythmie, c'est l'heureuse harmonie qui naît des proportions d'une œuvre plastique et la régularité des battements du cœur. Dans sa globalité, *A la pintura* est un chef-d'œuvre de composition. La manière dont les sonnets et les poèmes consacrés aux couleurs sont enchâssés dans les quarante-huit poèmes numérotés fait songer aux strophes d'un poème⁴¹. L'eurythmie définit aussi bien le plaisir du lecteur-spectateur que celui du créateur. Ces deux figures se confondent pour Rafael Alberti. Le dernier poème de *A la Pintura*, «Picasso», annonce une écriture fondée sur la vue, le toucher et l'ouïe, sensuelle comme une synesthésie :

³⁸ Rafael ALBERTI, « Don Luis de Góngora o el primor de lo barroco », *Edad de Oro*, n.VI, Departamento de Filología española, Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1988 (correspondant à 1987), p. 5.

³⁹ Charles BAUDELAIRE, *loc. cit.*

⁴⁰ Jean-Pierre RICHARD, *op.cit.*, p. 144.

⁴¹ Alberti écrit dans *La arboleda perdida* : « Desde mis días iniciales, pretendí que cada una de mis obras fuese enfocada como una unidad, casi un cerrado círculo en que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completaran un todo armónico, definido », phrase citée et commentée par Robert MARRAST, introduction à *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, Madrid, Castalia, 1982, p. 21.

Arabescos. Revelaciones.
Canta el color con otra ortografía
y la mano dispara una nueva escritura.