

AMOUR, MYTHE ET LITTÉRATURE :

L'ITHAQUE DE TELMO HERRERA DANS *ÍTACA/LUZMILA* (2014)

Emmanuelle Sinardet

Université Paris Nanterre, Etudes Romanes – EA 369, CRIIA, Centre d'études équatoriennes

Source : « Amour, mythe et littérature : l'Ithaque de Telmo Herrera dans *Ítaca/Luzmila* (2014) », in : César Garcia de Lucas, Alexandra Oddo (éd.), *Magister dixit : mélanges offerts à Bernard Darbord par ses collègues et ses disciples*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2016

Avec *Ítaca/Luzmila*¹, Telmo Herrera (Équateur, 1948) reprend la forme originale du poème-conte qui caractérise sa riche production poétique² : la narration en vers libres ou, plutôt, le long poème narratif. À la fois poème et narration, le poème-conte de Telmo Herrera est une forme hybride d'une grande malléabilité formelle, qui rejette les normes métriques pour privilégier avant tout l'effet poétique. Tout en s'inscrivant dans la tradition du poème en prose dont *Petits poèmes en prose* de Baudelaire est l'une des expressions emblématiques, le poème-conte de Herrera est le récit d'une voix autodiégétique qui se raconte, se confesse et se livre totalement ; c'est un « poema » où « yo me cuento ».³

Dans *Ítaca/Luzmila*, la voix poétique décrit sa relation complexe et intense avec Luzmila, figure féminine centrale qui donne son titre à l'œuvre, à la fois amante, muse et souffle de vie. Luzmila y fonctionne comme le moteur d'une exploration intime du sentiment amoureux, qui plonge paradoxalement le lecteur dans une expérience universelle, de sorte que le voyage à

¹ Herrera, T., *Ítaca/Luzmila*, Séville, Deculturas Ediciones, 2014.

² Telmo Herrera est aussi romancier, dramaturge, peintre, acteur et metteur en scène. En tant que poète, il a publié plusieurs recueils : *Desde la capital de los MalGenioS, París 1995-2000*, Paris, Artes Finales, 2000 ; *La publicidad, cuentos de hadas del siglo XX*, Séville, C.A.A. Editores, 1977 ; *Correo Aéreo - Par avion - Air Mail*, Séville, C.A.A. Editores, 1978 ; *Algo así como un poema '78*, Madrid, Ediciones Playor, 1981.

³ L'appellation « poème-conte » apparaît dans le recueil *Desde la capital de los MalGenioS, París 1995-2000*. Pour sa définition et sa caractérisation, voir Sinardet, E., « Paris, mythe poétique équatorien : *Desde la capital de los MalGenioS, París 1995-2000* (2000) de Telmo Herrera », *Crisol*, n° 17 (2012) *France/Équateur : regards croisés*, p. 307-326.

Ithaque auquel l'invite cette figure allégorique de l'amour devient aussi son propre voyage sentimental. La narration introspective des effets de la passion interroge également la possibilité même d'exprimer l'amour avec des mots et produit un métadiscours qui incite le lecteur à réinterpréter l'œuvre. Le motif du voyage à Ithaque l'invite alors à un voyage littéraire, guidé par le jeu intertextuel avec le superbe poème « Ithaque » de Constantin Petrou Cavafy (Alexandrie, 1863-1933), auquel Herrera rend hommage dès le titre : *Ítaca/Luzmila*.

1. LES FLUX DE LA CONSCIENCE : DES REFERENTS REALISTES PROGRESSIVEMENT DEREALISES

Ítaca/Luzmila est l'histoire d'amour narrée à la première personne d'une voix poétique autodiégétique qui reste de bout en bout anonyme. Cette voix est également homodiégétique, puisque le récit incombe à un « je » qui est aussi le personnage principal, l'amant désespéré par la brutale disparition de la femme aimée, Luzmila. Paradoxalement, le lecteur apprend fort peu de l'ancrage de ce personnage dans son milieu social et géographique, alors même qu'il découvre son intimité, plonge dans sa psychologie et devient familier de ses moindres pensées. La voix reste en définitive une pure voix, désincarnée et même dématérialisée. « Yo » surgit comme l'expression d'une conscience qui se déroule et s'écoule à son rythme, selon une logique à laquelle le lecteur demeure étranger. Ce dernier est bien souvent déconcerté face aux impressions qui s'enchaînent de façon précipitée, sans que les conditions de leur émergence ne soient jamais spécifiées ni expliquées. En raison de sa souplesse et de sa grande plasticité, la forme du poème-conte épouse les flux de cette conscience en constant mouvement. Libérée des limites et contraintes que lui imposerait la métrique traditionnelle, la conscience se déploie en fragments de longueur fort variable, dans des vers tantôt longs, tantôt brefs, d'un seul mot le cas échéant.

Le lecteur ne peut s'appuyer sur aucun référent temporel précis pour se repérer, si ce n'est l'élément déclencheur du récit, l'attentat dans la station de RER Saint-Michel, le 25 juillet 1995, à Paris. La narration part et revient constamment à cet événement traumatisant avec lequel coïncide la soudaine disparition de Luzmila. Celle-ci ne se présente pas au rendez-vous qu'elle a pourtant fixé et semble s'être volatilisée ; elle abandonne alors son amant, qui en vient à redouter qu'elle n'ait été emportée par l'attentat, à une attente angoissante, au silence de l'absence inexplicable et à la souffrance du vide brutal. Dans – et de – l'éprouvante et

vaine attente d'un signe de vie, les souvenirs surgissent sous la forme de flash-back désordonnés, dont le chaos fait écho à l'anxiété du personnage masculin. L'amant se remémore les moments les plus marquants de la relation amoureuse laissée en suspens : la première rencontre, la découverte du corps de Luzmila, les affres de la passion, les doutes sur la sincérité de l'amante, les tourments de la jalousie lorsqu'elle refuse de livrer toute information sur sa vie, l'humiliation de rendez-vous qui semblent clandestins, la révolte face au mystère que Luzmila tient à préserver, la colère que provoquent ses silences, puis la résignation douloureuse et l'acceptation des conditions qu'elle impose. Il revient au lecteur de rétablir une chronologie linéaire dans le désordre que provoquent les multiples ellipses, analepses et prolepses. Mais, en l'absence de référents temporels concrets, il reste débordé par une temporalité chaotique où seule prévalent, en définitive, les flux de la conscience de la voix poétique. Le lecteur est submergé par la violence des sentiments amoureux et par la douleur de la perte de l'être aimé, qui donnent sa cohérence, une cohérence toute thématique, au récit.

Le traitement de l'espace contribue également à désorienter le lecteur. La station de RER Saint-Michel fonctionne de nouveau comme l'unique référent précis : il représente un centre de gravité d'où part et revient le récit. Mais le Paris où se déroule l'action est un Paris de carte postale, et non une ville concrète et balisée qui ancrerait le personnage dans une forme de réel. L'espace est simplement signalé par des lieux-clichés qui renvoient à un imaginaire touristique galvaudé plutôt qu'aux expériences de « yo » : la Tour Eiffel, Notre-Dame, la Montagne Sainte-Geneviève, la Seine, les rues les plus célèbres du Quartier Latin comme la rue Mouffetard ou la rue Saint-Jacques. Ces espaces, où marche et déambule pourtant « yo », ne sont jamais décrits, si bien que l'action semble se dérouler principalement dans des cafés, bars ou restaurants anonymes et interchangeable, ainsi que dans l'appartement de l'amant, désigné par des termes toujours vagues et génériques : la « casa », la « cama », la « ducha ». Dans ce Paris schématique et déréalisé, l'espace sert de simple toile de fond sur laquelle se projettent les sentiments et réflexions intimes de la voix poétique.

Privé de référents spatiaux et temporels utiles, désorienté face à la profusion désordonnée des souvenirs qui se succèdent, le lecteur est en outre déconcerté par les récits qui s'enchâssent dans le récit, sans transition aucune. En effet, la voix poétique revient aussi sur d'autres relations amoureuses qui surgissent au gré du déploiement de la conscience, à partir d'associations d'idées, de sorte que l'évocation d'un visage ou d'un événement fait émerger

un autre visage et un autre événement, sous la forme de digressions, de digressions de digression, de digressions de digressions de digressions, au sein du récit principal. Loin d'être accessoires, les récits secondaires élaborent un jeu d'échos qui nourrissent le récit principal. Ils font notamment émerger des doubles de Luzmila, telle la défunte Germania qui se présente comme un avatar de l'être aimé, une déclinaison de la figure de l'amour disparu.

D'ailleurs, comme Luzmila qui déclare venir d'Ithaque, Germania est originaire d'un lieu mythique littéraire, en l'occurrence de Macondo. Germania et Luzmila, transcendées par leur origine mythique, deviennent l'incarnation allégorique de l'amour dont elles sont les deux visages. Elles en représentent deux facettes à la fois antithétiques et complémentaires : la passion terrestre, simple, chaleureuse et joyeuse dans le cas de Germania de Macondo ; l'amour intellectualisé dans le cas de la lumineuse (« Luz ») Luzmila, présentée comme une vestale aérienne. La relation avec Germania est, en effet, franche et ouverte, sans secret ni mystère, contrairement à Luzmila. Alors que l'amant vit son amour pour Luzmila sur le mode de la frustration quand celle-ci lui échappe, il est reconnaissant à Germania de sa tendresse sans faux-semblant et de son franc abandon. Quand Luzmila, la Grecque d'Ithaque, est lumière évanescence, Germania, la Caribéenne, est rire, force solaire et énergie vitale.

Ces deux figures complémentaires d'une même passion amoureuse ne sont jamais décrites. En l'absence de réels portraits, les traits schématiques président à la construction de deux archétypes féminins : Germania est une figure féminine douce, rassurante et accueillante, *quasi* maternelle ; Luzmila renvoie à une féminité fascinante mais distante, mystérieuse et inaccessible. Face à la déréalisation progressive de personnages féminins désincarnés et réduits à des archétypes, le lecteur doute que les Germania et Luzmila évoquées dans le récit soient des femmes de chair et d'os : ne seraient-elles pas plutôt les projections de la conscience en déploiement ? À elles deux, elles disent en effet l'ambivalence de tout sentiment amoureux, qui est à la fois possession et perte, union et désunion, joie et angoisse, bonheur et malheur. Germania et Luzmila relèvent de la fantaisie personnelle d'une voix poétique qui s'efforce de conserver, intact et entier dans sa complexité, l'être aimé et, à travers ses avatars allégoriques, l'amour même.

La voix poétique narre encore d'autres relations amoureuses dans ses récits secondaires ; elle décline les visages de l'amour en en multipliant les facettes, à la manière d'un kaléidoscope. « Yo » évoque ainsi la figure de la femme traîtresse, dont il tient à taire le nom comme s'il

craignait que la noirceur de cet amour-là ne prenne pied dans l'espace textuel et ne l'envahisse. Cette maîtresse, «la que no quiero evocar» (p. 55), «mentirosa» et «manipuladora» (p. 51), est associée à la duperie, la déception, la colère et la rancœur. «La que no quiero evocar» surgit comme le contrepoint de la douce et fidèle Germania. Avec la première, l'amour est un tourment qui invite à la destruction jusqu'aux pensées suicidaires. Avec la seconde, il est renaissance et énergie vitale.

Bien que secondaires dans le récit, les amantes de passage servent la construction du personnage central de Luzmila en tant qu'incarnation de l'amour, car elles représentent autant d'étapes dans une trajectoire sentimentale qui trouve son aboutissement et son accomplissement dans la rencontre décisive avec Luzmila. Elles préparent l'arrivée de la passion véritable, point culminant d'un *crescendo* amoureux. C'est bien autour de la seule figure de Luzmila que gravitent tous les souvenirs, tous les récits secondaires, toutes les autres femmes. La figure de Luzmila n'est pas seulement celle de l'amour, la «Luz-mía» du personnage masculin de l'amant, mais un idéal vers lequel tendre, un but à atteindre, un Nord qui guide la voix poétique. Elle représente l'Ithaque du poète, cet espace qu'Ulysse cherche à rejoindre malgré les dangers et les obstacles de son odyssée et où l'attend cette autre figure de l'amour qu'est Pénélope. La voix poétique, à travers ses souvenirs, façonne sa Pénélope et construit son Ithaque, démarche dont rend compte, dès le titre, l'usage de la barre oblique inverse dans *Ítaca/Luzmila* : la barre oblique assimile Luzmila à l'espace mythique d'Ithaque. Cette Ithaque sentimentale, à l'instar de l'Ithaque de l'*Odyssée*, est tout à la fois un point de départ – la relation sentimentale –, l'objectif à atteindre – la plénitude amoureuse – et l'aboutissement – la passion à jamais préservée, grâce au récit qui la fixe dans et sur l'espace textuel –.

2. UNE ITHAQUE UNIVERSELLE : LE ROLE ACTIF DU LECTEUR

Luzmila disparue – peut-être morte même – est récupérée par le biais de l'alchimie des souvenirs qui remplit le vide insupportable et défie l'absence. L'amant désesparé s'adresse à Luzmila absente comme il le ferait pour un interlocuteur présent. Non seulement il emploie le déictique «tú», mais il lui reproche de l'avoir abandonné et de le faire souffrir. Il la réprimande même durement :

« Maldita sea,

¿quién te puso, Luzmila, en mi camino? » (p. 17)

À travers « te » et « mi », ce sont « tú » et « yo », les amants, que réunit l'espace textuel de la page. Il n'est pas surprenant que l'espace et le temps soient traités de façon allusive et tendent à se déréaliser : la voix poétique entend ressusciter la relation dans le présent du récit, suspendant le passé dans un espace atemporel et, partant, dégagé du réel. La voix poétique peut alors restituer les couleurs, les formes, les parfums et même la volupté des corps, de façon idéale : il peut construire une Ithaque sentimentale.

Ithaque/Luzmila est un idéal sentimental qui, certes, appartient à la voix poétique mais qui représente également un idéal universel dans le lequel le lecteur se reconnaît. Ce dernier est invité à lire le poème-contes au prisme de ses propres expériences et de sa sensibilité. Le récit se déploie alors à deux niveaux, celui de l'intrigue amoureuse – qui concerne les amants en tant que personnages du récit – et celui de la quête de l'amour véritable – qui touche à l'universel et intéresse directement le lecteur – :

« París, es un laberinto.
Difícil dar con ella, hay bares,
restaurantes, cines, teatros, plazas íntimas,
callecitas románticas,
patios acogedores, museos, galerías.

Difícil dar con ella.
Incluso con el nombre Luzmila.

Muy pocas lo llevan. » (p. 71)

Ces strophes renvoient aux efforts déçus de l'amant pour trouver la fuyante Luzmila, mais elles évoquent également la difficulté de trouver l'amour véritable, cette lumière-« luz », dans l'agitation de la grande ville. Le chemin vers Ithaque/Luzmila est menacé par de nombreux dangers, le plus grand étant sans doute la disparition de l'être aimé. L'attentat du RER Saint-Michel, seul repère précis du récit, en vient à son tour à se déréaliser avec le jeu de correspondances entre l'intrigue – une lecture littérale – et son interprétation universalisante – l'accident qui précipite la séparation des amants –. Il devient une métaphore de l'abandon douloureux.

Cette lecture à deux niveaux est alimentée par la confusion qu'entretiennent le bouleversement de la temporalité et l'imbrication complexe des récits. Telmo Herrera développe une stratégie narrative qui efface les contours réalistes pour conduire le lecteur à

fouiller le sens de l'intrigue, à en rechercher la signification et à en élaborer une interprétation. D'ailleurs, cette intrigue – la relation avec une femme – devient secondaire face aux descriptions de sentiments amoureux qui envahissent et occupent la presque totalité de l'espace textuel, comme si elle n'était qu'un prétexte à l'introspection sentimentale. Ce phénomène produit progressivement une généralisation du discours amoureux qui permet l'identification du lecteur avec la voix poétique, avec son aspiration à trouver Ithaque – cet amour capable de justifier l'existence –, avec l'angoisse de la perte ou avec le déchirement de la rupture. La Luzmila-« Luz »-« lumière » de la voix poétique devient aussi celle du lecteur. Le poème-conte se présente comme un espace où le lecteur peut projeter ses propres expériences et souvenirs, ses aspirations et ses désillusions : le voyage à Ithaque de la voix poétique est aussi le sien. Dès lors, dans *Ítaca/Luzmila*, il existe autant de voyages que de lecteurs.

La cacophonie des voix narratives contribue également à une lecture polysémique du poème-conte. Les voix narratives se multiplient au fur et à mesure du déroulement du récit, non seulement sous la forme de dialogues, aisément identifiables, entre l'amant et ses différentes maîtresses, mais aussi par les intrusions soudaines, sans ponctuation qui les signalerait au lecteur, de voix intempestives dont l'origine et l'identité restent incertaines :

« Hacer tu propio camino.
Siempre estaré contigo.
Es el momento de seguir, cada uno
de nosotros, el nuestro.
El hecho de que pidas algo es el inicio
de que quieras agarrar la mano,
guiar mis pasos, y eso sí que no. » (p. 98)

Qui s'exprime dans cette strophe ? L'amant ? Luzmila peut-être ? Dans le premier cas, faut-il entendre le discours du personnage masculin ou celui de la voix poétique ? Et dans le second cas, celui de la femme aimée ou de la figure allégorique ? Le « tu » utilisé ici est également ambigu : à qui renvoie-t-il ? À un interlocuteur précis ? Ou n'est-ce pas la voix poétique qui s'adresserait à elle-même de façon réflexive, lors de son introspection ? Il peut également s'agir d'un « tu » général et universel ou – pourquoi pas – du lecteur qui se verrait ainsi interpellé et sollicité. De même, qui est « nosotros » ? Le couple uni et heureux ? L'humanité dans son ensemble ? Enfin, comment interpréter le terme « camino » ? Comme une métaphore et, dans ce cas, de quoi ? Du cheminement vers Ithaque ? Force est de le constater, en dernière instance il incombe au lecteur de décoder les images et les métaphores, de les mettre en

relation dans l'économie du texte, de se les approprier même pour leur conférer un sens. Le lecteur est ici acteur, en ce sens qu'il produit de la signification : le texte prend des sens différents et renouvelés à chaque lecteur et à chaque lecture.

3. LA DIMENSION METATEXTUELLE

Au personnage de l'amant esseulé ne se superposent pas seulement la voix poétique homodiégétique, mais la figure même du poète. Le lecteur assiste en effet au travail du poète écrivant et décrivant les tourments que provoque la disparition de la maîtresse. La douleur de l'absence préside à une écriture définie comme un besoin vital. L'écriture naît ainsi de l'anxiété de sept jours de vaines recherches, tel un exutoire désespéré :

« El poema o versos libres
los escribí
siete días después del atentado en el RER Saint Michel
1995, en París, 25 de Julio.

Yo sabía que Luzmila
transitaba por esa línea de tren cada vez que venía a Paris
vernos
o para pasar algunos días en su departamento
sola o conmigo
sector cinco, a pocos metros de Panteón.

Horas de angustia, silencio, llamando a los hospitales.
«Déjeme ver...»
Los segundos que siguen la respuesta, pérfidos.
No.
¿Si hubiera sido sí?
No podía imaginarme cuál sería mi reacción.
A la muerte hay que vivirla. » (p. 9)

Ces sept jours, qui évoquent les sept jours de la Création, renvoient ici à la création littéraire, celle de *Ítaca/Luzmila*. Le récit est alors métatextuel, narrant comment et dans quelles conditions il s'élabore. Le poème-conte se présente ainsi comme un poème qui se raconte et se conte :

« La "semilla o el óvulo" del poema,
o lo que sigue,
lo escribí (o lo sembré) de un solo tirón
sin levantar la mano.
Sin beber agua, ni aguardiente.
Temía perder el hilo de lo que escribía
si me levantaba del sitio. » (p. 13)

La voix poétique prend en charge le discours métatextuel, expliquant longuement comment fonctionne le poème. Elle en commente notamment la construction. Elle signale ainsi au lecteur quand débute le récit de l'intrigue, et fait même usage d'un « *Empiezo* » que souligne l'usage des italiques :

« *Empiezo:*
Todo tiene su inicio.
A veces, sin final.
Opera abierta. » (p. 14)

Elle conte également, dans plusieurs prolepses, les péripéties du manuscrit *Ítaca/Luzmila* qui font à elles seules l'objet d'un récit secondaire dans le récit principal. Elle décrit comment le poète, après avoir rangé le manuscrit dans un tiroir puis l'y avoir oublié, parvient à le sauver de l'incendie qui ravage son appartement. L'eau qui éteint l'incendie a endommagé le papier, mais le poète reconstitue minutieusement le manuscrit et se raconte en train de donner forme au texte, au sens littéral mais aussi – et toujours – métaphorique :

« Las letras, se despegaban del papel,
llovían letras.
Inundado de signos hasta el cuello,
me despierto de verdad,
buscando, entre papeles, cómo armar
el poema *Ítaca-Luzmila*. » (p. 108)

Lorsqu'il lit son manuscrit, le poète devient même un avatar du lecteur. En tant que figure du lecteur, il construit une vertigineuse mise en abîme où le lecteur lit comment un lecteur lit le texte qu'il est en train de lire.

Ces divers procédés sont mis au service d'une réflexion métatextuelle sur le verbe et « el poder de las palabras » (p. 74). La parole poétique se veut ici performative, pour ressusciter l'absente Luzmila. Le simple fait d'énoncer Luzmila comme si elle était présente a pour effet de la rendre présente. « Hágase la luz » et « la claridad, se hizo » (p. 139), déclare d'ailleurs la voix poétique en se référant à la Genèse et au pouvoir performatif du Verbe divin, pouvoir sacré qu'elle assume et utilise à son tour. « Siempre nos alimentamos de la luz » (p. 140), affirme-elle alors, et cette « luz » est aussi Luzmila, rendue à l'amant par la force du verbe poétique.

Toutefois, le poète doute de la fidélité des mots ; il s'interroge sur leur pouvoir d'exprimer, sans les trahir, la complexité, la profondeur et la nuance des sentiments :

« El silbido de la locura o de extrema lucidez, llega.
Quiero amarte diciendo lo que siento por ti, Luzmila
(Luna, Sol, Belleza).
Lanzándote palabras, palabras
que brotan del corazón.
¿Puedo hablar?
¿Puedo expresar el amor con palabras? » (p. 31)

En réalité, le pouvoir des mots reste limité. Pour ne pas trahir ses sentiments, le poète est obligé de reformuler constamment, de décliner les termes à la recherche de l'expression idoine ; simultanément, il questionne sa propre démarche et s'interroge sur la validité de ses efforts. D'où la multiplication des phrases interrogatives ; d'où le recours aux métaphores et aux allégories ; d'où le choix de la poésie plutôt que du roman ; d'où également l'utilisation du vers libre au détriment de la métrique traditionnelle. La grande souplesse du vers libre permet au poète d'exprimer malgré les mots la densité de son amour. La forme même du poème-conte, hybride et extrêmement malléable, rend compte de ses efforts pour surmonter les contraintes que lui imposent les mots traîtres : elle lui offre davantage de liberté et de possibilités. Les fragments de longueur variable – ces strophes irrégulières qui composent *Ítaca/Luzmila* – correspondent ainsi chacun à un sentiment, une sensation, une pensée ou une réflexion. Ils relèvent le cas échéant de l'haïku et sont même formés d'un seul et unique mot, quand ce dernier parvient à restituer fidèlement le sentiment exprimé – « Felicidad » par exemple (p. 36) –.

La réflexion métatextuelle sur le pouvoir des mots et ses limites s'appuie également sur la métaphore du chemin, filée tout au long de l'œuvre :

« El largo camino es un camino
donde no hay final, ni empiezo,
solo camino.

Las palabras, el contenido de las palabras,
hay que saber interpretarlas. » (p. 78)

Le poète associe l'image du chemin à la difficulté de dire au moyen des mots ; parce qu'ils sont par nature limités dans leur pouvoir d'expression, les mots doivent nécessairement être interprétés. Seule l'interprétation peut restituer le sens dans sa plénitude, une plénitude que le mot a tronquée. Le « camino » et le cheminement évoqués disent ce processus d'interprétation qui mène au sens. Ce processus, nous l'avons vu, incombe aussi au lecteur : ce dernier est

bien partie prenante du « camino » et de son cheminement et, à ce titre, coproducteur de la portée du texte aux côtés du poète.

En filant la métaphore du chemin depuis la perspective métatextuelle, il s'avère que Luzmila ne représente pas seulement une figure de l'amour, mais la muse du poète et le souffle créateur. « Siempre nos alimentamos de la luz » (p. 140), déclare le poète après s'être référé au verbe performatif de la Genèse « Hágase la luz » (p. 139). Luzmila, qui est lumière, incarne l'inspiration qui éclaire le poète sur le chemin de la création littéraire :

« La belleza de Luzmila es luz.
Luz que guía el camino.
Esa luz me dice que el camino es largo,
muy largo, larguísimo,
que hay que recorrer bastante camino para llegar a ella,
a ti, Luzmila, amor. » (p. 33)

Le « camino » guidé par la lumière-« luz »-Luzmila est le chemin vers Ithaque, car Luzmila est aussi Ithaque en vertu de l'assimilation qu'elle effectue d'emblée le titre *Ítaca/Luzmila*. Or, ce chemin est un chemin de mots ; « Hay un caminar de palabras » (p. 23) affirme la voix poétique :

« Hay un caminar de palabras.
Entre palabras.
Sobre palabras. » (p. 23-24)

Aussi le cheminement vers Ithaque n'est-il pas seulement le voyage sentimental de l'amant en quête de l'amour véritable, mais également le cheminement du poète vers la création et, partant, un voyage littéraire.

4. LE JEU INTERTEXTUEL : DE L'ITHAQUE DE CAVAFY A L'ITHAQUE DE HERRERA

Lors de ses rendez-vous, le couple parle fort peu. En effet, Luzmila refuse de communiquer au moyen des mots, car elle s'en méfie également. Elle leur préfère le langage des corps : « Hablemos con el lenguaje de los cuerpos / que se aman » (p. 26), réplique-t-elle à son amant quand celui-ci insiste pour dialoguer en mots. Lorsque le couple parle, c'est alors par le truchement d'un poème, « Ithaque » de Cavafy. Luzmila l'admire et le récite ; les amants se le déclament mutuellement. « Ithaque » est d'ailleurs récité sous toutes ses formes, déclamé ou susurré, du début à la fin ou de la fin au début, à l'endroit comme à l'envers, en altérant l'ordre des mots dans le vers et même l'ordre des lettres dans le mot :

« Susurró: “Cuando emprendas tu viaje a Ítaca pide que el camino sea largo”.

Lo dijo del principio
hasta el final.
Desde el final hasta el inicio.

Luego lo hizo como sumando,
restando.

Diciendo
que el orden no alteraba el resultado.

Incluso, dijo
el poema empezando desde la letra final:
.“sacatÍ sal nacifingis éuq ay sárbas adud niS”

También cortaba las palabras;
“docuan prendasem ut jevia ciaha caÍta...”

Declamando de ese modo,
como que el poema se transformaba
en música.
O en griego más viejo que el que se conoce.
Lindísimo. » (p. 100-101)

La récitation répétée de « Ithaque » permet l’appropriation du poème par les amants. Le poème de Cavafy se substitue alors aux mots de l’amour, aux aveux tendres et aux promesses. Il représente un espace littéraire partagé où se (re)connaissent les âmes des amants, un espace immatériel et impalpable où peut s’exprimer leur amour. Il est consubstantiel à leur relation et est donc consubstantiel à Luzmila pour son amant. Aussi, pour rendre l’absente présente, le poète invoque-t-il les vers de Cavafy telles des formules magiques incantatoires, qui ressuscitent la femme aimée et reforment le couple. S’approprier les vers de Cavafy, c’est aussi s’approprier la fuyante et évasive Luzmila ; d’où les constants renvois et références à « Ithaque » dans *Ítaca/Luzmila*, et ce, jusque dans le titre.

Les vers de « Ithaque » sont cités entre guillemets ou bien signalés par la mention à leur auteur ; mais ils apparaissent aussi sans mention aucune, comme s’ils étaient formulés par la voix poétique même, témoignant de la totale et intime imbrication du poème de Cavafy dans celui de Herrera. L’omniprésence de « Ithaque » est bien sûr manifeste dans les images et les métaphores filées : Ithaque, le chemin, le voyage et ses dangers. Le jeu intertextuel préside en réalité à l’écriture même de *Ítaca/Luzmila*, de sorte que le poème de Herrera est tissé de et par les vers de Cavafy. Il s’avère d’ailleurs par moments difficile de distinguer ce qui relève de

Cavafy et ce qui relève de Herrera. Il ne s'agit pas uniquement de rendre hommage au grand poète grec, car *Ítaca/Luzmila* ne s'inspire pas de « Ithaque » mais se réclame littéralement de lui. Les personnages, la voix poétique, la figure du poète créant et écrivant, tous s'efforcent de l'interpréter. Le jeu intertextuel est mis au service du discours métatextuel, qui commente la signification et la portée du poème de Herrera à la lumière de celui de Cavafy. Il est d'ailleurs possible de considérer *Ítaca/Luzmila* comme une exégèse poétique, une explication de texte magistrale. Par exemple, ces vers de Cavafy :

« No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
[...]
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti. »⁴

Les dangers qui menacent le voyageur sur le long chemin de la vie, les cyclopes et lestrygons, sont interprétés par la voix poétique de *Ítaca/Luzmila* comme les monstres et démons intérieurs présents en chacun de nous et que nous nous fabriquons :

« Los monstruos
viven en nuestra conciencia.

Metidos entre la piel y los huesos.
En el cuero cabelludo.

Navegando por los ríos de sangre
de nuestras venas.
Resbalando por el túnel del esófago.
Caminando por las cavernas del colón delgado y grueso.

Monstruos que habitan en nuestra fantasía.
Nos obligan a viajar con temor
o fabulando,
inventándonos otra realidad
a medida que el camino, avanza
o viene a nuestro encuentro. » (p. 83-84)

Le poème de Cavafy fonctionne pour la voix poétique comme une parabole qui doit être expliquée et clarifiée afin de lui servir de guide, à la manière d'une boussole personnelle. Le poète Cavafy se présente en effet comme un mentor et une *auctoritas*. La voix poétique se réfère souvent à ce que le maître aurait pensé ou souhaité, pour justifier une réflexion ou

⁴ Cavafis, C., « Ítaca », *Antología poética* (ed. y trad. de Pedro Bádenas de la Peña), Madrid, Alianza Editorial, 1999. Nous nous appuyons sur la traduction espagnole du poème, et non française, pour observer les divers jeux d'intertextualité.

valider une hypothèse. Elle recourt à la figure du maître jusque dans son introspection intime, pour comprendre sa relation avec Luzmila :

« Cavafy, en francés y en inglés. Kavafis en castellano,
lo dice, no temas los obstáculos.

La belleza de la mujer, pienso, es uno de ellos.
Luzmila no era un obstáculo. Era, un paso más. » (p. 40)

La répétition du nom de maître et sa déclinaison sous toutes ses formes orthographiques – Cavafis ou Cavafy ou Kavafis – impriment son rythme au récit poétique, sur le mode de la scansion. Progressivement, Cavafy devient un personnage du récit qui prodigue ses conseils à la voix poétique :

« No trates de agarrar agua con las manos abiertas,
ni abarcar todo el cielo con la mirada.
Tampoco al soplo lo detengas en la lengua.
Aunque, es fácil constatar,
sin palabras, el camino es largo,
muy largo,
tan largo como lo que aconseja Kavafis.
Él podría haber señalado:
“no temas las palabras”.
Del mismo modo que señala no temer a lestrigones,
cíclopes y Poseidón. » (p. 23)

Peut-être le maître alexandrin serait-il parvenu, mieux que l'amant du récit, à convaincre Luzmila qu'elle n'a rien à craindre des mots ; c'est du moins ce que semble penser la voix poétique, qui paraît connaître les pensées de Cavafy et établit avec lui une réelle proximité. Il est vrai que leur poésie partage une profonde nostalgie de la passion disparue et s'efforce de la ressusciter dans toute sa plénitude ; elle suspend le temps en figeant les souvenirs dans un présent qui annule l'absence. Les jeux de la mémoire sont en effet primordiaux dans la poésie de Cavafy, comme l'analyse Marguerite Yourcenar.⁵ Il s'agit d'une « Mémoire-Image, une Mémoire-Idee quasi platonicienne » qui peut re-crée, et non d'une « image héraclitienne du temps, celle du fleuve rongant ses propres bords, noyant à la fois le contemplateur et l'objet contemplé ». ⁶ *Ítaca/Luzmila* partage avec la poésie de Cavafy l'élaboration d'une mémoire qui repose sur une temporalité fixe plutôt que fluide, qui repousse l'image héraclitienne du temps et en arrête les effets dévastateurs. La voix poétique y pratique, nous l'avons vu, un

⁵ Yourcenar, M., « Présentation critique de Kavafis », *La Table Ronde*, n° 76 (avril 1954), p. 9-35.

⁶ Yourcenar, M., *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 152.

brouillage des repères temporels propice à une forme de télescopage entre passé et présent ; elle suspend le temps et crée un univers où « no hay vejez ni deterioro », où « el Tiempo no envejece ni muere » (p. 228). Dans les deux œuvres, la sensualité est d'ailleurs fort présente, car les voix poétiques, défiant le temps qui passe, restituent avec une particulière intensité, sous la forme de réminiscences, les expériences érotiques : la jouissance suspend également l'écoulement du temps, annule passé et futur et fige l'instant dans une forme d'éternité. Cette analyse de Yourcenar s'applique à ce titre parfaitement à *Ítaca/Luzmila* : « La réminiscence charnelle a fait de l'artiste le maître du temps ; sa fidélité à l'expérience sensuelle aboutit à une théorie de l'immortalité. »⁷

C'est de cette expérience du temps que naît la sagesse. Une sagesse qui n'est pas résignation, qui n'est pas produite par l'extinction des passions, mais qui accepte et respecte tout ce que les passions font surgir dans l'âme, à commencer par « la forme la plus dure et la plus condensée de l'ardeur, la parcelle d'or née du feu, et non la cendre »⁸, comme le signale Yourcenar à propos de la poésie de Cavafy. De cette sagesse se revendique la voix poétique de *Ítaca/Luzmila*, car Luzmila, tout à la fois figure de la passion et souffle créateur, représente à son tour cette « forme la plus dure et la plus condensée de l'ardeur ». La voix poétique en appelle constamment à la figure du sage Cavafy pour, lui aussi, trouver sa voie vers la sagesse d'Ithaque :

« Para dar con Luzmila, me dije,
¿tendría que seguir los consejos de Kavafis?
"Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo." » (p. 20)

L'imbrication du poème de Cavafy dans celui de Herrera se produit alors à tous les niveaux, dans le récit, dans le discours métatextuel et sur un plan philosophique. La figure protéiforme de Luzmila en vient ainsi à incarner le souffle vital. Par le biais du jeu intertextuel, Luzmila représente le cheminement de la vie et la vie même. Elle est :

« Luz que da fuerzas, poder para, como dice Kavafis,
no temer a "lestrigones, cíclopes y Poseidón".

Una vez terminado parte del camino,

⁷ Yourcenar, M., *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes*, par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, 1958, p. 45.

⁸ Commentaire de Marguerite Yourcenar, dans De Rosbo, P., *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 99.

llegada la hora del descanso y de la palpitación,
mi cuerpo, es Luz.
Luzmila, sonr e. » (p. 33)

Dans le poème de Cavafy, les péripéties qui retardent l'arrivée d'Ulysse   Ithaque auprès de Pénélope, de son foyer et de son trône, ne signifient pas d'inutiles contretemps, au contraire, car le sens du voyage ne se trouve pas dans le but, mais dans le voyage même. C'est pourquoi dans « Ithaque » comme dans * taca/Luzmila*, la voix poétique souhaite que le chemin soit long et que dure le voyage : en raison même des obstacles affrontés et surmontés, le voyage est plein d'enseignements et de sagesse. Il devient un voyage intérieur, un voyage de la connaissance qui est également connaissance de soi. Aussi le chemin vers Ithaque est-il le chemin vers « uno mismo » :

« Ning n camino concluye en la ciudad
o en un pueblo.
Pasa, el camino no se detiene.
El camino se acaba cuando el Hombre deja de caminar.

El camino, es uno mismo, sonre a Luzmila. » (p. 28)

CONCLUSION

Luzmila a bel et bien disparu, comme le confirme la voix poétique :

« Luzmila, nunca m s la volv  a ver.
Desde el 25 de Julio de 1995, en París.
Nunca m s supe más de ella.
Nunca m s. » (p. 102)

Pourtant, Luzmila reste présente, fixée par le poème dans l'espace textuel. Le verbe poétique fait revivre l'absente, nourrissant simultanément une réflexion métatextuelle sur le pouvoir des mots. Luzmila, figure de l'amour, y devient la muse inspiratrice qui pr siede à la création littéraire. Voyage sentimental et voyage littéraire se superposent. Ils se confondent même totalement à la faveur de la récurrente intertextualité avec « Ithaque » de Cavafy et acquièrent alors une dimension philosophique, car * taca/Luzmila* développe une interprétation poétique de l'image du chemin comme le périple de la vie. * taca/Luzmila* se présente finalement, par une ultime mise en abîme, comme le poème qui commente le poème. C'est, à notre sens, cette fonction herméneutique qui donne sa cohérence à la profusion foisonnante des fragments qui composent le long poème-conte de Telmo Herrera. Les souvenirs, les visages, les digressions,

les voix se multiplient, mais le poème de Cavafy est le fil conducteur qui autorise à résonner entre eux des éléments si variés et si disparates. Parce qu'*Ítaca/Luzmila* peut être considéré comme une exégèse de « Ithaque », l'intrigue – les soubresauts de la relation avec Luzmila – apparaît, de nouveau, bien secondaire. Elle n'est en définitive qu'un point de départ pour illustrer la profondeur du poème de Cavafy, dont elle permet l'approche depuis plusieurs angles interprétatifs complémentaires. Pour preuve, le titre n'est pas *Luzmila/Ítaca* mais *Ítaca/Luzmila* : il y a avant tout Ithaque, qu'il s'agisse de l'Ithaque sentimentale de l'amant, de l'Ithaque littéraire du poète ou de l'« Ithaque » de Cavafy, voie vers la sagesse. La figure de Luzmila est un support à partir duquel se déploient toutes ces Ithagues, qui façonnent à leur tour l'univers poétique, original et personnel, de Telmo Herrera.

BIBLIOGRAPHIE

Cavafis, C., « Ítaca », *Antología poética* (ed. y trad. de Pedro Bádenas de la Peña), Madrid, Alianza Editorial, 1999.

De Rosbo, P., *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.

Herrera, T., *Ítaca/Luzmila*, Séville, Deculturas Ediciones, 2014.

Sinardet, E., « Paris, mythe poétique équatorien: *Desde la capital de los MalGenioS, París 1995-2000* (2000) de Telmo Herrera », *Crisol*, n° 17 (2012) *France/Équateur : regards croisés*, p. 307-326.

Yourcenar, M., « Présentation critique de Kavafis », *La Table Ronde*, n° 76 (avril 1954), p. 9-35.

Yourcenar, M., *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes, par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris, Gallimard, 1958.

Yourcenar, M., *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978.

Emmanuelle Sinardet est Professeure à l'UFR LCE de l'Université Paris Ouest Nanterre – La Défense, membre du CRIIA et responsable du Centre d'études équatoriennes. Ses recherches portent sur la civilisation et la littérature équatoriennes aux 19^e et 20^e siècles, plus particulièrement sur les représentations identitaires et les processus de construction et consolidation du modèle d'Etat-nation. Elle est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages dont les références sont consultables :

http://ufr-lce.u-paris10.fr/ouvrages-et-publications-emmanuelle-sinardet-seewald-293873.kjsp?RH=ACCUEIL_UNIVERSITE