



LE SILENCE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JULIA UCEDA

SAMANTHA CHRIST

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

LE SILENCE
DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE
DE JULIA UCEDA



LE SILENCE
DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE
DE JULIA UCEDA

Samantha Christ

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Le silence dans l'œuvre poétique de Julia Uceda

Collection Ordenado Paraíso, vol. IV

Première édition : octobre, 2024

Avec le soutien de l'ERPIL

Equipe de Recherche sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine,
composante d'AMERIBER, Université Bordeaux Montaigne

E.R.P.I.L.

Équipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine

 **ameriber**
Amérique latine, Pays ibériques
EA3656

 **Université
BORDEAUX
MONTAIGNE**

Image de couverture :

© Al Darby, PEXELS : <https://www.pexels.com/fr-fr/photo/nature-troncs-arbres-branches-12999991/>

© Les auteurs, 2024

© Éditions Orbis Tertius, 2024

Tous droits réservés.

Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN PDF : 978-2-36783-483-2

ISSN : 3002-1006

info@editionorbistertius.com

www.editionorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

ORDENADO PARAÍSO

Cette collection se propose d'offrir au lecteur un instrument de diffusion permettant d'accéder à l'œuvre poétique d'auteurs essentiellement espagnols et hispano-américains ainsi qu'aux travaux critiques que cette production inspire. Dans cette perspective, la collection « Ordenado Paraíso » réunit essais, monographies, actes de colloques, éditions critiques, traductions. La spécificité du genre poétique justifie que la collection soit exclusivement consacrée à la poésie. La poésie nous accompagne tout au long de la vie. Cela commence très tôt avec les berceuses. Les chansons populaires accompagnent le travail en extérieur. Le jeune élève prend plaisir à réciter son poème. Le lecteur adulte se plaît à déceler les effets de rythme et les sonorités. L'engagement social se transmet par des textes versifiés. Il en va de même de l'idéologie politique. Les histoires d'amour apprécient de venir se lover dans le doux écrin que sont les strophes. Les siècles s'enchaînent et la poésie perdure et se régénère.

En poésie tout est question de sensibilité. La tonalité d'un texte, son chromatisme, sa tessiture, la gamme thématique qu'il recouvre, autant d'éléments qui séduisent l'oreille, qui captivent et font vibrer. La magie des mots, des sons, des rythmes transforme l'auteur en compositeur d'une symphonie savamment orchestrée et dont « Ordenado Paraíso » sera la partition parfaitement réglée. De la musique avant toute chose... Place au concert !



ORDENADO PARAÍSO

DIRECTION

Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS
Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO

COMITÉ ÉDITORIAL

Guillermo CARNERO (Universidad de Valencia)
Luisa CASTRO (Poeta)
Pedro CONDE PARRADO (Universidad de Valladolid)
Maria D'AGOSTINO (Università Suor Orsola Benincasa, Nápoles)
Gilles DEL VECCHIO (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)
Luis GARCÍA MONTERO (Poeta)
Paul-Henri GIRAUD (Université de Lille)
Marta LACOMBA (Université Bordeaux Montaigne)
Aurora LUQUE (Poeta)
Francisca NOGUEROL (Universidad de Salamanca)
Jesús PONCE CÁRDENAS (Universidad Complutense de Madrid)
Ada SALAS (Poeta)
Jaime SILES (Universidad de Valencia)

SOMMAIRE

PRÉFACE	
Nuria Rodríguez Lázaro	11

LE SILENCE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JULIA UCEDA Samantha Christ

INTRODUCTION	17
--------------	----

JULIA UCEDA, SON ŒUVRE POÉTIQUE ET LE SILENCE

Julia Uceda et son œuvre poétique	25
Le silence, absence ou présence ?	34
Les silences significatifs	40
Entre peur du silence et aspiration au silence	46
Une approche à la philosophie orientale	54
Le silence en poésie	62

LES VOIX SILENCIEUSES ET PASSÉES SOUS SILENCE

Le silence de la voix poétique	77
Le silence du destinataire, un récepteur muet	88
Les voix silencieuses et passées sous silence dans la société	98

DU DOULOUREUX SILENCE AU SILENCE DÉSIRABLE

Le silence amer, conséquence de la torture, de la censure et de l'oubli	109
La condamnation au silence par l'incapacité des mots à exprimer la réalité	116
Le silence, un moyen de compréhension et de connaissance	126
À la recherche de langages qui respirent le silence	141

L'ÉCRITURE DU SILENCE

Les lieux, moments, états et personnes du silence	155
Suggérer l'indicible grâce à l'écriture poétique	162
L'expression du silence : procédés laissant place au silence et silence visuel	175

CONCLUSION	185
------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	193
---------------	-----

Entends ce bruit fin qui est continu, et qui est le silence.
Écoute ce qu'on entend lorsque rien ne se fait entendre¹.

¹ Paul Valéry, *Tel quel*, NRF. Dix-huitième édition, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1960), 118.

PRÉFACE

Les spécialistes en poésie ainsi que les lecteurs passionnés qui prennent plaisir à s'engager dans des textes qui fréquemment permettent l'ouverture de multiples pistes de réflexion et d'interprétation peuvent se réjouir. D'une part, parce que la collection « Orde-nado paraíso » est devenue pour eux un allié incontournable ainsi qu'un gage de qualité et de rigueur scientifique, d'autre part, parce que la parution de cet essai sur Julia Uceda leur laissera, nous en sommes persuadés, un souvenir inoubliable tant les qualités d'analyse et d'interprétation de Samantha Christ sont remarquables.

Julia Uceda, fait converger dans son œuvre profondeur émotionnelle et rigueur intellectuelle. Nombre de poèmes d'Uceda orientent vers la découverte de la complexité humaine et sociale. Uceda, par sa production lyrique, invite à une double introspection, à la fois collective et individuelle. Les thèmes qui voient le jour au sein de la production ucédienne offrent un ample panel allant de la quête de soi à la solitude, en passant par l'amour et la mémoire. Plus adepte de la concision que du délayage, la poétesse nous livre un message impactant, parfois saisissant de justesse et de sincérité. La prise directe sur les réalités environnantes transforme certains poèmes en discours militant au service de causes diverses et variées telles que la dénonciation des injustices, du pouvoir, de l'aliénation de l'homme.

La profondeur ainsi que les multiples implications de la poésie de Julia Uceda ne sont pas pour impressionner la poéticienne aguerrie qu'est Samantha Christ. Au contraire, la critique semble stimulée

par la complexité d'un texte qu'elle saisit à bras-le-corps afin de nous faire partager sa passion et sa connaissance exhaustive de la poésie ucédienne. Le précieux travail présenté ici établit à juste titre un lien entre la poésie de Julia Uceda et une exploration intime et critique de la condition humaine. Au-delà de cette perception de la poésie d'Uceda que Samantha Christ expose avec brio, cette dernière tire admirablement parti de la notion de silence, comme cela est annoncé dans le titre, dès le seuil du texte. Le silence dans la poésie de Julia Uceda joue un rôle crucial, tant au niveau thématique que stylistique. Le silence tisse implicitement un lien étroit avec la musicalité.

Dans le texte comme sur la partition, tout ne peut pas être silence. En revanche, le silence savamment dosé et judicieusement réparti est largement aussi parlant que les mots et les sons. Le silence devient vecteur de sens et, si l'on me permet l'expression, parle de lui-même. Samantha Christ en fait la démonstration en procédant à l'analyse rigoureuse de nombreux vers et groupements de vers de Julia Uceda.

Il est difficile de ne pas s'attarder un moment sur ce point. Le travail effectué repose sur une analyse effective, serrée et méthodique du texte poétique. A aucun moment l'exposé scientifique n'accorde de place à la vague impression subjective ou au jargon excessif visant à masquer le vide. Le discours creux autour du texte n'intéresse pas Samantha Christ qui se consacre à l'étude du texte sans faux-semblants, sans subterfuge. Si l'autrice se permet cette approche directement en phase avec le texte poétique, c'est qu'elle peut se le permettre. Entendons par là qu'elle maîtrise parfaitement l'ensemble des outils théoriques indispensables afin de «rentrer» dans le texte. Cette aptitude mérite d'être d'autant plus soulignée que Samantha Christ s'y emploie sans emphase, en toute simplicité, en silence pourrait-on dire, ce silence qui fait la sourde oreille face aux discours critiques grandiloquents dont l'absence de contenu général ne fait que trahir une autre forme de silence, celui de la vacuité. Samantha Christ, textes à l'appui, décline toutes les nuances du silence dans l'œuvre poétique de Julia Uceda. Tout est question de contextes, de points de vue, de perspectives, de références intertextuelles. Sans dévoiler les conclusions fort convaincantes auxquelles parvient Samantha Christ, l'éventail des significations adoptées par le silence ouvre la voie à une diversité déconcertante. Le silence est le signe de la

pensée contenue, le fruit de la censure ou de la dépossession. Il traduit le consentement tacite, l'indifférence ou le respect. Il est dans certains cas recherché, dans d'autres cas il est au contraire redouté. Il favorise la réflexion ou l'introspection. Il est également l'expression d'une limite, celle du langage qui, compte tenu de l'érosion de la langue ou du caractère indicible de ce que la voix souhaite transmettre, n'est plus en mesure de fournir les mots adéquats.

Le silence s'entend et transmet du sens. Encore faut-il y être attentif. Samantha Christ nous guide sur la voie de l'interprétation du silence en faisant la démonstration que ce dernier mérite d'être assimilé à une véritable voix, une voix avec laquelle il convient de cohabiter, qu'il faut apprendre à domestiquer, à laquelle il est bon de consacrer du temps et de l'attention, une voix silencieuse qui a pourtant tant de choses à nous dire, à nous déclarer, à nous confier.

En juillet 2024, Julia Uceda s'en est allée. Une nouvelle forme de silence enveloppe désormais la poétesse qui lui avait consacré tant d'importance. La page restera blanche à jamais, mais le silence commence d'ores et déjà à gronder. L'essai de Samantha Christ, bien que rédigé du vivant de la poétesse, en est la première manifestation, et pas des moindres, celle qui ouvrira la voie aux travaux à venir, et celle qui par l'éblouissante clarté de l'analyse menée laisse le lecteur sans voix. Le silence sait également dire l'admiration.

Nuria Rodríguez Lázaro
Université Bordeaux Montaigne

Cet ouvrage est le fruit d'un travail de recherche dirigé par Nuria Rodríguez Lázaro, Professeure des universités, à qui j'adresse mes plus sincères remerciements pour sa confiance absolue, sa disponibilité, ses précieux conseils et le soutien sans faille qu'elle ne cesse de m'apporter dans le cadre de mes recherches. Je lui suis particulièrement reconnaissante de son accueil chaleureux au sein du groupe de recherche ERPIL, intégré au laboratoire AMERIBER.

J'aimerais également exprimer ma gratitude envers les membres de ce laboratoire pour l'intérêt qu'ils ont manifesté pour ce travail et sans qui cette publication n'aurait pas été possible.

Samantha Christ

INTRODUCTION

Le silence, dans l'œuvre de Julia Uceda, est une présence audible : « *Es ligero y pesa, / Es amorfo y redondo. / Se oye su silencio*¹ » et visible : « *La página inundada de silencio. / ¿La entiende alguien?*² », mais aussi un langage : « *las hojas se detienen para decir no, no... Y parecen callar [...] volviendo a murmurar entre ellas. ¿Hablan de mí? [...] ya no hablo en su idioma antiguo*³ ». Son identité, tout comme celle de la voix poétique, paraît insaisissable. En effet, il est à la fois quelque chose contre quoi lutte la voix poétique : « *encadenada a un ansia de palabras prohibidas, de palabras que esperan la señal para el grito*⁴ » et quelque chose qu'elle chérit : « *Los árboles y yo nos sentimos en paz. [...] Estoy / con los árboles / y su silencio*⁵ ».

Par ailleurs, Julia Uceda ne parle pas simplement « du silence », mais aussi « depuis le silence⁶ », c'est-à-dire qu'elle donne la parole

-
- 1 Julia Uceda, *Hablando con un haya*, La Cruz del sur (Valencia: Pre-textos, 2010), 42.
 - 2 Julia Uceda, *Zona desconocida*, Vandalia (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 15.
 - 3 Uceda, *Hablando con un haya*, 29.
 - 4 Julia Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Sara Pujol Russell (España: Fundación José Manuel Lara, 1959), 101.
 - 5 Uceda, *Hablando con un haya*, 31.
 - 6 Ramón Pérez Parejo in Juan Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », *Revista CS*, no 20 (2016), 150.

au silence qui devient un langage à part entière. Face à l'incapacité des mots à exprimer la réalité, Julia Uceda n'opte pas pour le silence absolu, mais transcende la parole grâce au silence afin de sauver les mots. Pour ce faire, elle emploie divers procédés lui permettant d'écrire le silence afin d'explorer les profondeurs de la psyché et de dire ce qui se cache en dehors du domaine rationnel. Renouer avec le silence paraît être possible — et souhaitable — sans avoir à renoncer au langage, aux mots et à la parole. La philosophie orientale et la psychologie analytique de Carl Gustav Jung ont eu une influence cruciale sur son œuvre et sur sa considération du silence en tant que moyen de compréhension.

L'importance du silence dans son œuvre a été suggérée par la critique, notamment en le reliant aux rêves, à l'inconscient ou à la difficulté de s'exprimer, mais le silence apparaît comme une conséquence de cela, comme s'il n'existait que par rapport à autre chose et non pour lui-même. D'après Ignacio Garmendia, Julia Uceda « *ha mostrado la suprema osadía del hacedor, que es crear de la nada o es nombrar — hasta donde pueden las palabras — lo que no tiene nombre*⁷. » Elle ne crée pourtant pas à partir de rien, mais semble être consciente de l'existence de quelque chose qui ne peut pas être désigné et de la force du silence originel, avant l'arrivée de la parole. De plus, son objectif ne paraît pas être de nommer, mais justement de suggérer, grâce à un équilibre parfait entre mots et silences, ce que les mots sont incapables de nommer.

L'étude du silence dans l'œuvre de Julia Uceda sera précédée d'une présentation de la poète et de son œuvre, puis d'une définition du silence, à la fois au sein de la société et en poésie. Afin d'analyser les manifestations du silence, seront abordées dans un premier temps les voix silencieuses et passées sous silence. La thématique du silence sera ensuite étudiée à partir de quatre axes : le silence comme conséquence de la torture, de la censure et de l'oubli, la condamnation au silence par l'incapacité des mots à exprimer la réalité, la

7 Ignacio F. Garmendia, « Lo inefable », in *Julia Uceda. Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura (España: Fundación José Manuel Lara, 2017).

reconnaissance du silence comme moyen de compréhension et de connaissance, puis l'exploration de langages qui respirent le silence. Finalement, sera analysée l'écriture du silence dans son œuvre, notamment à partir des motifs qui suggèrent le silence, des images silencieuses, mais aussi de la manière dont le silence se manifeste par le biais de procédés disant le silence, ainsi que de façon visuelle.

JULIA UCEDA, SON ŒUVRE POÉTIQUE ET LE SILENCE

JULIA UCEDA ET SON ŒUVRE POÉTIQUE

Julia Uceda Valiente, poète espagnole, est née à Séville en 1925 et décédée à Serantes, en Galice, en 2024. Elle s'exile aux États-Unis de 1966 à 1972 en raison de la guerre civile puis de la dictature franquiste. Suite à un bref retour en Espagne, à Oviedo, en 1972, elle s'exile à nouveau, cette fois-ci en Irlande, de 1974 à 1976, date à laquelle elle déménage en Galice. Suite à ses études en *Filosofía y Letras* à l'Université de Séville et à la soutenance de sa thèse *Los muertos: Y evolución del tema de la muerte en la poesía de José Luis Hidalgo* en 1990, elle obtient un poste à la *Universidad Hispalense* de Séville, puis à la *Michigan State University* et au *Dublin College*⁸.

Sara Pujol Russell⁹, dans son prologue à *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, et María Teresa Navarrete Navarrete¹⁰, dans son ouvrage *La poesía de Julia Uceda*, indiquent que la trajectoire poétique de Julia Uceda épouse sa trajectoire vitale, d'où la possibilité d'y percevoir trois étapes. Elle écrit et publie ses trois premiers recueils à Séville, sous le franquisme (1959-1966) : *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962), recueil pour lequel elle reçoit un accessit

8 María Teresa Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda* (Madrid: Visor Libros, 2020), 9-13.

9 Sara Pujol Russell in Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 32-40.

10 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 9-13.

du prix *Adonáis*, et *Sin mucha esperanza* (1966). La deuxième étape correspond à son exil volontaire (1966-1976). En 1968, elle publie *Poemas de Cherry Lane*, son premier recueil écrit aux États-Unis. Les recueils suivants, *Campanas en Sansueña* (1977) et *Viejas voces secretas de la noche* (1982), ont été écrits en Irlande (1974-1976), même si elle les publie à son retour en Espagne, à Ferrol, où elle écrit ensuite *Del camino de humo* (1994), premier recueil de la troisième étape, celle qui correspond à son retour définitif en Espagne (1976-2024). Tous ses poèmes sont rassemblés au sein du recueil *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, pour lequel elle est la première femme à recevoir le *Premio Nacional de Poesía* dans la démocratie¹¹. Suite à cela, elle publie les recueils *Zona desconocida* (2006), *Hablando con una haya* (2010) et *Escritos en la corteza de los árboles* (2013). Bien qu'elle soit avant tout poète, elle publie en 1980 un livre de contes intitulé *En elogio de la locura*.

Julia Uceda a été associée à la « *Generación del medio siglo* », « *Generación sevillana del cincuenta y tantos* » ou « *Generación de los niños de la guerra* », à de nombreuses reprises, par exemple par Manuel García Viñó et Antonio Llorente¹². D'autres poètes comme Pío Gómez Nisa, José María Requena, María de los Reyes Fuentes, Manuel García Viñó, Manuel Mantero, Aquilino Duque et Fausto Botello de las Heras, nés entre 1925 et 1931, font partie de la même génération¹³. Ils initient un processus de rénovation poétique à la fin des années 40 au sein de l'Université de Séville, autour du professeur Francisco López Estrada. Au-delà d'une critique de la guerre civile et de l'Espagne franquiste, les poètes de cette génération ont des préoccupations éthiques plus concrètes et intimes que les poètes de

11 Alfonso de la Torre l'avait reçu en 1951 et Carmen Conde en 1967, durant la dictature. Toutefois, Julia Uceda souligne l'absence de continuité historique entre le *Premio Nacional de Poesía*, fondé dans les années 20 et réédité en 1977, et le *Premio Nacional José Antonio Primo de Rivera* octroyé de 1940 à 1975.

12 Cecilio Alonso, « Julia Uceda: una aproximación », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 45.

13 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 20.

la génération de 36. Leurs réflexions sont davantage métaphysiques et philosophiques. Ils tentent de s'éloigner du panorama littéraire de l'époque que Manuel Mantero décrit ainsi : « *derrochaba mediocridad con el fácil patetismo de los versos becquerianos, los de Semana Santa y otros localismos para lucimiento de poetas fulleros*¹⁴. » Ils s'opposent au ton solennel des productions sous le franquisme en employant un langage moins grandiloquent et renouvellent les formes poétiques. Les jeunes poètes fondent et publient dans des revues littéraires qu'ils dirigent. Le premier poème de Julia Uceda, « Cápac », apparaît dans la revue *Rocío* en 1955. Elle publie ensuite dans les revues *Caleta*, *Ixbiliah*, *Argensola*, entre autres, et participe à des recitals de poésie¹⁵.

Cependant, María Teresa Navarrete souligne que cette génération apparaît simultanément à Barcelone, à Madrid, à Valence et en Andalousie durant les années 50, il est donc difficile de la définir de façon homogène¹⁶. Bien que les racines communes et l'appartenance à une même époque ne puissent être niées, Julia Uceda a toujours rejeté cette étiquette en soulignant l'impossibilité de tout enfermer dans des cases : « *Pertenecer o no a la generación del 50 o 60 no me preocupa porque no creo en ese método para agrupar a los escritores. Se coincide en el tiempo, surgen amistades y preocupaciones comunes, eso es todo*¹⁷. » Assigner des écrivains à une génération, explique Julia Uceda, est une attitude similaire à celle d'un dictateur. Comme le souligne Cecilio Alonso, « *el mundo creativo del poeta [es] irreductible a esquemas*¹⁸. » En ce qui concerne l'œuvre de Julia Uceda, il la qualifie d'universelle : « *sus estancias en París, Estados Unidos o Irlanda tuvieron importante repercusión en su obra poética afirmando su concepto universalista de la experiencia lírica*¹⁹. »

14 Navarrete Navarrete, 19.

15 Navarrete Navarrete, 25-26.

16 Navarrete Navarrete, 9.

17 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 7.

18 Alonso, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 37.

19 Alonso, 38.

Son œuvre poétique a également été caractérisée de sociale, étiquette qu'elle rejette de la même façon : « *a los poetas, se les ocurrió aquello de poesía social y... no sé qué otro nombre se le dio a la que no lo era. Por razones conocidas, los únicos caminos que se podían recorrer eran los que el poder marcaba*²⁰. » Qualifier la poésie de sociale, réaliste ou intime lui paraît être une simplification excessive et inutile dans la mesure où tout est une forme de réalité²¹. Bien qu'admettant écrire une poésie engagée, elle sait que ce terme pourrait porter à confusion et souligne que le militantisme artificiel est très différent de l'humanisme solidaire qui caractérise son œuvre²². Cecilio Alonso rappelle que la poésie sociale avait proscrit la beauté : « *La poesía social al uso en España a mediados del siglo xx había proscrito la belleza sin encontrar un modo de expresión original*²³ ». Julia Uceda veut se maintenir éloignée de ce qu'elle appelle « *proliferación del idiotismo*²⁴ » car elle ne conçoit pas que l'exercice poétique soit possible sans lui dédier temps, effort et persévérance.

Suite à la publication de *Mariposa en cenizas* (1959), son œuvre demeure dans le silence. Sa transmission ne débute pas avant les années 80 lorsque José Luis García Martín l'inclut dans la monographie *La segunda generación poética de posguerra* (1986). Sa poésie est traduite en anglais, Noël Valis compose l'anthologie *The poetry of Julia Uceda* (1995) et son œuvre commence à être analysée par la critique états-unienne qui propose de nouvelles lectures (Anita M. Hart, 1995 ; Kay Prinnett, 1996 ; Noël Valis, 1997)²⁵. Au cours des années 90 en Espagne, les travaux de María Payeras Grau (1986), Francisco Javier Peñas Bermejo (1991), Sharon Keefe Ugalde et María Rosal (1999) sont centraux. Dans les années 2000 se développe l'intérêt de la critique pour son œuvre avec *Julia Uceda, en el*

20 Julia Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », in *Escritos en la corteza de los árboles*, Vandalia (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2013), 9.

21 Uceda, 15.

22 Alonso, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 54.

23 Alonso, 54.

24 Alonso, 55.

25 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 10.

viento hacia el mar (2004), le numéro 19 de la revue *FerrolAnálisis* (2004), un ensemble d'articles rassemblés dans *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*²⁶ (2004) et le catalogue *Julia Uceda. La mirada interior* (2007). Certains poèmes sont commentés dans des revues (*Ínsula, Quimera*) et paraissent dans les suppléments culturels de journaux (*El País, ABC*)²⁷. Cependant, ce n'est qu'à partir de 2020, lorsque María Teresa Navarrete publie *La poesía de Julia Uceda*, que nous avons accès à une vision plus complète de sa trajectoire poétique. En effet, elle ne se centre ni sur une thématique ni sur un recueil en particulier, mais souligne les aspects essentiels de sa biographie et de son œuvre, du premier au dernier recueil publié.

María Teresa Navarrete précise que la reconnaissance tardive de son œuvre, aujourd'hui traduite en anglais, portugais, italien, chinois et hébreu, s'explique par sa non-appartenance au canon littéraire. Elle se maintient en dehors des oppositions entre poésie péninsulaire et de l'exil, poésie du nord et du sud, poésie masculine et féminine²⁸. Enrique Molina Campos ajoute que le manque d'intérêt porté par la critique à son œuvre pourrait être dû au fait qu'elle ait refusé le rattachement à un groupe : « *Ello obedece, sin duda, a que Julia nunca ha profesado ninguna escolástica grupal y, por consecuencia, ha escrito, está escribiendo, una poesía a la que no son aplicables las cuadrículas y esquemas de rutina*²⁹. » Il mentionne également son éloignement physique et spirituel car son œuvre est largement influencée par les mythes et traditions qu'elle découvre au cours de ses expériences états-unienne et irlandaise. Elle reste plus discrète que d'autres poètes et se retire peu à peu des cercles littéraires pour

26 Y figurent les articles de Luisa Mulet Cortés, Cecilio Alonso, Juana Castro, Catherine Davies, Francisco Javier Díez de Revenga, Candela Gala, Anita M. Hart, Francisco López Estrada, Rosa Navarro Durán, Isabel Paráiso, María Payeras Grau, Jill Robbins, Rebeca Sanmartín Bastida, Noël Valis et Sara Paco Sánchez.

27 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 10-11.

28 María Teresa Navarrete Navarrete, « Julia Uceda: una voz olvidada », *Perífrasis : Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 1 (2010), 45.

29 Enrique Molina Campos, « Julia Uceda, experiencia y conocimiento », *El Cierro* 38, no 459 (1989), 21-24.

privilegier le silence nécessaire à la création³⁰. Elle conçoit la poésie comme un exercice libre, sans pression : « *Escribo a mi aire, cuando lo siento. A veces he estado callada en poesía. No me preocupa. No me acucian las ganas ni de publicar ni de escribir*³¹. » En outre, sa reconnaissance tardive est liée au contexte historique dans lequel une femme n'est pas supposée écrire. Julia Uceda critique la « *misoginia endémica de este país*³² » et l'absence de femmes des anthologies qui sont, à peu d'exceptions près, réalisées par des hommes. Elle témoigne du rôle de la femme durant le franquisme qui se limite à celui d'épouse et de mère : « *La España nacionalcatolicista de esos años nos adoctrinaba, a las mujeres, en el servicio social, para la maternidad y en el papel de esposas, y el trabajo de escritora no parece que tuviera ninguna estimación*³³ ». En ce qui la concerne, Julia Uceda n'apparaît ni dans l'anthologie *El grupo poético de los años 50* de 1978 de Juan García Hortelano ni dans celle d'Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, de la même année. Bien qu'Hernández la cite en tant que critique, Cecilio Alonso souligne que son prénom fait l'objet d'une erreur sexiste : Julio Uceda³⁴. Interviewée par Luisa Mulet Cortés, Julia Uceda souligne les multiples tentatives de condamner les femmes au silence. En plus d'un accès limité à la culture, c'est aussi l'expression et l'exercice de celle-ci qui sont rendus difficiles³⁵. Elle souligne que la poésie écrite par des hommes domine, alors que cette distinction entre poésie féminine et masculine ne fait pas sens : « *difícilmente se nos tolera o reconoce que en una obra femenina se desarrolle un pensamiento, una metafísica, un concepto*

30 Alonso, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 38.

31 Julia Uceda, « Del camino de humo (1994) », in *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Sara Pujol Russell (Espagne: Fundación José Manuel Lara, 2002), 89.

32 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 33.

33 Juana Castro, « Genealogías: mi encuentro con Julia Uceda », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 60.

34 Alonso, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 53.

35 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 9.

*sobre la vida o la muerte. Y es que no existe poesía femenina o masculina, sino poesía buena o mala, y ambas pueden serlo*³⁶. »

De plus, Julia Uceda met l'accent sur le fait que la liberté culturelle est également restreinte pour les hommes en raison du contexte répressif³⁷. Il est interdit aux professeurs d'aborder des thèmes ou auteurs postérieurs à 1936. Certains noms comme Luis Cernuda, Antonio Machado ou Ramón J. Sender ne peuvent être mentionnés en raison de la présence des forces de l'ordre dans les classes³⁸. Cependant, Julia Uceda refuse de renoncer à les étudier malgré les dangers potentiels : « *Nunca me permití [...] dejar de hablar de Alberti, Cernuda, Lorca... Valle-Inclán incluso, aunque algunos padres se escandalizaban*³⁹. » Ce n'est qu'à son arrivée aux États-Unis qu'elle découvre le silence qui enveloppe ces écrivains espagnols⁴⁰ et qu'elle apprend ce qui s'est passé en Allemagne : « *supe todo lo que había ocurrido en Alemania con los judíos : era increíble todo lo que se ocultaba en España*⁴¹ ». Un de ses objectifs poétiques est de lutter contre le secret, l'oubli et de dénoncer les injustices et la violence qui marque sa génération. Elle mentionne par exemple les guerres, le nazisme ou encore les bombes d'Hiroshima et Nagasaki⁴².

Les critiques soulignent l'originalité de son œuvre pour son équilibre entre la dimension sociale et métaphysique. Miguel García-Posada fait par exemple remarquer que l'exploration des domaines intangibles de la réalité s'entremêle à des considérations sur l'Histoire, la mémoire et les injustices sociales⁴³. Elle n'explore pas uniquement la réalité extérieure dans laquelle évoluent les êtres humains, mais

36 Mulet Cortés, 33.

37 Mulet Cortés, 9.

38 Mulet Cortés, 9.

39 Mulet Cortés, 10.

40 Mulet Cortés, 12.

41 Mulet Cortés, 13.

42 Uceda, « ¿Somos quisienes quisimos ser? », 22.

43 Miguel García-Posada, « Una aventura del conocimiento », in *Zona desconocida*, Vandalia (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 87.

considère que tout est une forme de réalité : « *abre un espacio meditativo regido por una lógica propia que transita, principalmente, por los senderos de la intuición, la sensibilidad y la reflexión, buscando ampliar el espectro de su requisitoria hacia las capas más profundas de la mente*⁴⁴. » C'est pourquoi Sara Pujol Russell écrit que Julia Uceda est poète et philosophe dans sa poésie⁴⁵. Son œuvre contient des références à la tradition littéraire, spirituelle et culturelle, ainsi qu'aux philosophies chinoises et indiennes. Bien que Julia Uceda critique le contexte espagnol, celui-ci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres et sa réflexion concerne l'ensemble de l'humanité, ce qui rend son œuvre universelle⁴⁶.

L'évolution de son œuvre poétique au fil du temps est manifeste, tant d'un point de vue formel que thématique. Cecilio Alonso fait remarquer que Julia Uceda passe de la métrique traditionnelle au vers libre : « *Los poemas endecasílabos y la serie de sonetos [...] que aparecen en Mariposa en cenizas no se vuelven a repetir después. Uceda se abre decididamente a la experiencia del verso libre*⁴⁷ ». D'un point de vue thématique, nous retrouvons dans *Mariposa en cenizas* (1959) de nombreux poèmes amoureux dans lesquels la voix poétique explore le lien entre amour et connaissance. Ce recueil se caractérise par une riche intertextualité mise en évidence dès le titre. Le vers des *Soledades* de Góngora, « *mariposa en cenizas desatada*⁴⁸ », ouvre son œuvre poétique. Le *topos* du papillon enflammé naît dans le sonnet XCLI du *Canzoniere* de Pétrarque et symbolise l'amant attiré par la lumière de la bougie, représentant la beauté de la femme, autour de laquelle il tourne jusqu'à prendre feu et mourir. L'amour est une force supérieure à la raison. Tant l'amant que le papillon sont conscients

44 María Payeras Grau, « La identidad literaria de Julia Uceda en sus orígenes », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 169-170.

45 Sara Pujol Russell in Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 23.

46 Castro, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 63.

47 Alonso, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 48.

48 Luis de Góngora, *Soledades*, Obras clásicas de siempre (Biblioteca digital, 1613), 6.

que la plénitude se trouve dans la destruction, dans la fusion avec la flamme tant admirée⁴⁹. Julia Uceda réemploie cette métaphore et la fait évoluer. La voix poétique devient un papillon en métamorphose constante et ne parvient plus à saisir son identité véritable tant celle-ci est multiple. En 1962, Julia Uceda publie *Extraña juventud*. Dans son essai « ¿Somos quiénes quisimos ser? », elle explique qu'à partir de son voyage à Paris (1961) elle commence à comprendre ce qui se passe en Espagne, mais n'a pas encore assez de recul pour partager davantage que des témoignages désordonnés dans *Extraña juventud* (1962)⁵⁰. Son engagement se ressent néanmoins dès ce recueil dans lequel elle mène une réflexion sur l'existence, la condition humaine et les horreurs perpétrées par l'humanité. À partir de *Sin mucha esperanza* (1966), elle allie cet aspect historique et social à des poèmes symboliquement forts, emplis de références mythologiques, de légendes et de dieux situés hors de l'espace et du temps⁵¹. Le lien entre passé et présent, entre réalité et apparence, et le rêve comme moyen de connaissance deviennent des thématiques centrales. Biruté Ciplijauskaitė souligne que si dans ses premiers poèmes les images sont optimistes et lumineuses, le pessimisme et la nostalgie se font sentir à partir de *Sin mucha esperanza* (1966), avant de culminer dans *Campanas en Sansueña* (1977)⁵².

La deuxième étape de sa trajectoire débute avec le recueil *Poemas de Cherry Lane* (1968) qui rassemble des poèmes liés à sa sortie d'Espagne et à sa première expérience aux États-Unis. De nombreux poèmes adoptent une forme dialoguée avec l'apparition de Charlie, un énigmatique destinataire. Les premiers concepts relatifs à la psychologie jungienne apparaissent dans ce recueil. Dans *Campanas en Sansueña* (1977), elle exprime ses regrets quant à sa

49 Gregorio Cabello Porras, « La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (I.a parte) », *Estudios humanísticos. Filología*, no 12 (1990), 255-278.

50 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 14-17.

51 García-Posada, « Una aventura del conocimiento », 90.

52 Biruté Ciplijauskaitė, « Review of *En el viento, hacia el mar, 1959-2002*. by Julia Uceda, Sara Pujol Russell », *World Literature Today* 78, no 2 (2004), 93-93.

prise de conscience tardive de l'horreur du franquisme et entame une réflexion sur la perturbation du passé dans le présent. Miguel García-Posada souligne que sa critique de l'Espagne se fait depuis une perspective existentielle plus que politique dans la mesure où elle ne dénonce pas simplement la dictature franquiste mais les atrocités commises par l'humanité⁵³. En ce qui concerne *Viejas voces secretas de la noche* (1982), il s'agit avant tout d'une réflexion identitaire, d'une exploration des rêves et d'une tentative d'accès au passé⁵⁴.

À son retour en Espagne, elle publie *Del camino de humo* (1994), un recueil méditatif orienté vers la recherche de la connaissance dans les domaines non rationnels de la psyché. Les rêves, la méditation et la mémoire collective sont essentiels à cette exploration. La philosophie orientale y acquiert une importance centrale. *Zona desconocida* (2006) ne s'éloigne pas de cette ligne directrice et consiste en une exploration du passé dans l'objectif de mieux le saisir. Certains poèmes se déroulent dans des espaces lointains, alors que dans d'autres prime l'analyse de la société. Dans *Hablando con un haya* (2010) de nouvelles thématiques surgissent, telles que la maladie d'Alzheimer et la méconnaissance de l'Histoire par les jeunes générations⁵⁵. Finalement, la voix poétique de *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) mène une réflexion sur l'origine, sur les langages et souligne la nécessité de sauver le passé de l'oubli.

LE SILENCE, ABSENCE OU PRÉSENCE ?

Dans le langage courant, le silence est une absence. Il n'est rien de concret, il est un vide, un manque de quelque chose, en l'occurrence de bruit. La première acception du silence dans le *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) renvoie

53 García-Posada, « Una aventura del conocimiento », 91-92.

54 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 18.

55 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 13.

à une « Absence de bruit, d'agitation⁵⁶ ». Il en va de même dans le *Larousse*. Ce dernier indique les antonymes « agitation, bruit, charivari, clameur, cri, fracas, tapage, tintamarre, tumulte, vacarme⁵⁷ ». Le silence serait le simple contraire du bruit que l'on définit comme un « ensemble de sons, d'intensité variable, dépourvus d'harmonie, résultant de vibrations irrégulières⁵⁸ ». Le bruit serait un son désagréable, bien que nous employions souvent le terme bruit pour désigner un son agréable (bruit de l'eau, du vent, etc.). Mais ces sons ne sont-ils pas une expression du silence ? Comme l'exprime John Cage, « Il n'existe pas de silence absolu, il se produit toujours quelque chose qui émet un son⁵⁹ ». En effet, l'absence totale de son, ou le silence absolu, n'existe pas dans la vie courante. Les sons légers peuvent par conséquent être considérés comme faisant partie du silence car ils en accentuent la perception.

Bien que le silence désigne l'absence de bruit, le premier sens du terme en français et en espagnol aurait été l'absence de parole. En français, le premier emploi à l'écrit du terme silence daterait de 1121 et aurait été employé par Philippe de Thaon afin de désigner « l'état de celui qui s'abstient de parler, fait de ne pas parler⁶⁰ », alors que son premier emploi pour se référer à une absence de bruit daterait de 1350. En ce qui concerne l'espagnol, le *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* date le premier emploi du terme autour de 1220-1250 afin de signifier « *callar, estar callado*⁶¹ ». Cette acception du terme est la première dans toutes les éditions du *Dictionnaire*

56 « silence », in *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, 2012.

57 « silence », in *Larousse*, consulté le 1 mars 2023.

58 « bruit », in *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, 2012.

59 Thomas Bruneau, « Le silence dans la communication », trad. par Francine Achaz, *Communication & Langages* 20, no 1 (1973), 5-14.

60 « silence : étymologie », in *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, consulté le 28 février 2023.

61 Juan Corominas, « silencio », in *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Editorial Gredos, 1987), 535.

de l'Académie française à partir de la deuxième (1718) jusqu'à l'actuelle (2022) : « le fait de se taire, de ne prononcer aucune parole ; état, situation qui en résulte⁶² ». Il en va de même dans le *Diccionario de la lengua española de la Real Academia* (DRAE) : « *Abstención de hablar*⁶³ » et dans *Le Robert* : « Fait de ne pas parler ; état, attitude d'une personne qui reste sans parler⁶⁴ ». Nous retrouvons la définition du silence en tant qu'absence de bruit et de parole dans son origine latine puisque que les termes espagnol et français proviennent de *silentium*, substantif de *taceo*. À l'époque classique, deux verbes désignaient être silencieux, se taire ou taire quelque chose : *sileo* et *taceo*⁶⁵. Dans des emplois plus anciens, le verbe *sileo* aurait désigné « moins le silence que la tranquillité, l'absence de mouvement et de bruit⁶⁶ ». Il s'employait pour des choses et des objets inanimés aussi bien que pour des personnes. Il était plus fréquent d'employer *sileo* que *taceo* pour parler par exemple de la nuit, de la mer ou du vent. Cependant, à l'époque impériale, *sileo* ne s'emploie plus que par les écrivains techniques et les poètes, alors que l'usage de *taceo* se généralise jusqu'à devenir le seul terme pour désigner l'absence de bruit et le fait de se taire⁶⁷.

Pourquoi définir le silence comme absence de bruit ou de parole alors qu'il ne nous semblerait pas logique de définir le bruit ou la parole comme simple absence de silence ? Il nous est facile d'admettre que le bruit est bien plus qu'une absence de silence, qu'il est une présence pouvant être perçue de diverses manières en fonction des individus. Cependant, il nous est difficile de considérer le silence comme une présence. Bien que le silence absolu n'existe pas d'un point de vue physiologique, le silence existe « comme un concept et comme un processus mental imposé par chaque esprit à lui-même et

62 « silence », in *Dictionnaire de l'Académie française*, 2022.

63 « silencio », in *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*, 2022.

64 « silence », in *Le Robert*, consulté le 1 mars 2023.

65 Alfred Ernout et Alfred Meillet, « sileo », in *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (Paris : Klincksieck, 1979), 625.

66 Ernout et Meillet, « sileo », 625.

67 Ernout et Meillet, « sileo », 625.

à l'esprit d'autrui⁶⁸ ». Le neuroscientifique Michael Wehr démontre que le cerveau réagit de façon différente en présence d'un son ou du silence, par conséquent ils sont deux entités indépendantes : « lorsqu'un son s'interrompt pour faire place au silence, un groupe de synapses — différent de celui mobilisé par le son lui-même ! — s'active⁶⁹ ». Nous avons tendance à associer à tort le silence à l'absence dans la mesure où lorsque le bruit cesse ou quelqu'un se tait, cela nous permet de mieux percevoir la présence du silence. Toutefois, cela ne signifie pas que le silence était absent au moment où nous entendions le bruit. Le silence, écrit Max Picard, qu'il soit perçu plus nettement en raison d'une absence de bruit ou de parole, n'apparaît pas à cause de cette absence. Il est un phénomène autonome, c'est-à-dire, une réalité première et objective : « *When language ceases, silence begins. But it does not begin because language ceases. The absence of language simply makes the presence of Silence more apparent. Silence is an autonomous phenomenon*⁷⁰. » Alain Corbin perçoit le silence comme un bruit très spécial, « doux, léger, continu et anonyme⁷¹ ».

Malgré la nécessité de considérer le bruit, la parole et le silence comme des réalités distinctes, ils restent étroitement liés. Son et silence sont complémentaires, l'un ne pourrait pas exister sans la présence de l'autre, ce qui explique que certains sons, notamment ceux de la nature, fassent résonner le silence : « Il ne peut y avoir de silence que s'il est crevé par les sons infimes de la nature, ceux des oiseaux, des grenouilles, jusqu'à ceux des feuilles⁷² ». La parole et le silence sont également complémentaires. Michele Federico Sciacca rappelle que la parole n'a de sens que grâce aux silences : « *El lenguaje no es solo palabras habladas, pictóricas, musicales, etc.: es palabra y silencio*

68 Thomas Bruneau, « Le silence dans la communication », 5.

69 Sébastien Bohler et al., « Les bienfaits du silence. L'énergie douce qui régénère le cerveau », *Cerveau & Psycho*, janvier 2022, 45.

70 Max Picard, *The World of silence* (Chicago: Henry Regnery Company, 1964), 14.

71 Alain Corbin, *Histoire du silence* (Paris : Flammarion, 2018), 11.

72 Corbin, 33.

*juntos. No hay palabra sin silencio*⁷³ » et Max Picard souligne que le silence n'a de sens qu'à partir de l'émergence de la parole : « *Silence is fulfilled only when speech comes forth from silence. Speech gives its meaning and honour. Through speech, silence, that wild, prehuman monster, is transformed into something tame and human*⁷⁴. » Par conséquent, séparer parole et silence pour valoriser l'un d'entre eux ou penser que l'un est davantage expressif que l'autre serait dénué de sens.

Toutefois, pour Max Picard, la parole est supérieure au silence car elle rend l'individu véritablement humain. Il défend le silence dans la mesure où omettre la connexion de la parole au silence équivaldrait à décharner cette dernière⁷⁵. Il est essentiel d'ôter le voile qui obscurcit le monde du silence afin de sauver le langage verbal, de lui rendre sa force originelle. L'idée selon laquelle « pour reprendre possession de nos mots, par conséquent de nos vies, il faut passer par le silence⁷⁶ » a été formulée par de nombreux auteurs tels que Thoreau et Wittgenstein. Dans la mesure où le silence est l'origine de toutes choses, il est également celle de la parole : « *Speech came out of silence, out of the fullness of silence*⁷⁷ ». Le silence précède la parole et lui confère sa légitimité. De l'évangile de Saint-Jean, l'on déduit à tort qu'au commencement il y a la parole : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu⁷⁸. » Or, au commencement était le Silence, le silence primordial qui précède la Création. Max Picard souligne qu'avant que Dieu ne parle, seul le silence régnait⁷⁹, c'est pourquoi la parole provient du silence et y re-

73 Rosa Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación » (España, Universitat de Lleida, 2001), 17.

74 Picard, *The World of silence*, 14.

75 Picard, 14.

76 Corbin, *Histoire du silence*, 105.

77 Picard, *The World of silence*, 23.

78 « Évangile selon Jean », in *La Bible. Ancien et Nouveau Testament*, Alliance biblique universelle (France : Société biblique française, 1992), 133.

79 Picard, *The World of silence*, 28. « *the world of silence without speech is the world before creation* ».

tourne⁸⁰. Cela était également le cas dans la société. Chaque fois que nous parlions, le mot émergeait du silence et y retournait : « *Man lives between the world of silence from which he comes and the world of the other silence to which he goes — the world of death. Human language also lives between these two worlds of silence*⁸¹ ».

Cependant, le silence n'est actuellement plus l'origine et la destination de la parole. Les mots que nous prononçons viennent d'autres mots et non plus du silence : « *[the word] springs from noise and vanishes in noise. Silence is today no longer an autonomous world of its own; it is simply the place into which noise has not yet penetrated*⁸² ». Max Picard conclut que la langue de nos jours n'est plus une langue maternelle, mais une langue orpheline. Nous n'écoutons plus l'autre quand il parle, mais nous nous contentons d'attendre qu'il ait fini de parler et choisissons les mots que nous allons déverser sur ceux que nous venons de recevoir. Cela amène Max Picard à définir la fonction du langage verbal comme purement animale et excrétrice. La parole se transforme en simple bruit verbal, les mots deviennent durs, agressifs, isolés et incapables d'exprimer la réalité des choses.

Max Picard nous appelle à prendre conscience de l'importance du silence pour la parole si nous voulons retrouver des mots vrais et puissants. Il perçoit le silence comme un rappel de l'existence d'un mot absolu et d'un langage partagé : « *In the fables of the Golden Age [...] men understood the language of all animals, trees, flowers and grasses. [...] in the first language that had just come from the fullness of silence, there was still the all-containing fullness*⁸³. » D'après lui, dans les langues anciennes la naissance des mots depuis le silence n'était pas considérée comme acquise. L'on comprenait la nécessité des pauses dans le flux du langage afin de permettre le lien avec le silence. Nos différentes langues seraient comme des tentatives d'atteindre le mot parfait, aujourd'hui perdu, pour désigner chaque chose. Il souligne que l'attitude moderne de refus d'apprentissage des langues

80 Picard, 29. « *language comes from silence and returns to silence* ».

81 Picard, 40.

82 Picard, 40.

83 Picard, 58.

anciennes traduit le mal de notre société. Dans un monde fondé sur le profit et l'utilité, nous considérons malheureusement ces langues, ainsi que le silence, comme inutiles car nous ne pouvons pas les exploiter en vue d'en tirer un bénéfice⁸⁴.

LES SILENCES SIGNIFICATIFS

Même si Max Picard indique que le silence est le dernier phénomène que l'être humain n'a pas encore été capable de s'approprier pour l'exploiter à son avantage, il faudrait nuancer sa position. Même le silence trouve une place dans un monde de profit. En effet, le caractère significatif du silence nous permet de le mettre au service de la communication en vue d'atteindre certains objectifs. La conception du silence en tant que vecteur de sens s'inscrit dans notre tradition religieuse. Kierkegaard nous rappelle que Dieu parle quand il se tait : « Seigneur, ne nous laisse jamais oublier que tu parles aussi quand tu te tais⁸⁵ ». En société, lorsque deux personnes se parlent, le récepteur reçoit davantage que ce que l'émetteur est, à lui seul, capable de transmettre car il écoute également le silence. Rosa Mateu Serra souligne que les silences sont tout aussi éloquents que les mots : « *sus silencios pueden ser tan elocuentes e influyentes en el discursir de la conversación como sus intervenciones habladas*⁸⁶. »

En raison du caractère significatif du silence, Jaworski suggère qu'au lieu de se demander ce qu'est ou n'est pas le silence, il faudrait s'interroger sur ce qu'il implique et signifie⁸⁷. En ce sens, Sciacca distingue le silence du mutisme en expliquant que le silence n'est jamais dénué de sens : « *no hay silencios sin sentido. Lo que no tiene sentido es 'mudo', no es silencioso*⁸⁸ ». Il ne considère pas que le silence du taciturne ou du timide soit un silence, mais un mutisme. Le mutisme

84 Picard, 17.

85 Corbin, *Histoire du silence*, 105.

86 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 37.

87 Mateu Serra, 33.

88 Mateu Serra, 19.

correspond au simple fait de ne pas parler, de ne pas prononcer de parole, alors que le silence nous permet d'exprimer quelque chose lorsque nous nous taisons. Dans le cadre du mutisme, nous percevons le phénomène autonome qu'est le silence, alors que lorsque nous nous taisons nous mettons le silence au service de nos intentions communicatives. Le fait de se taire est une action, choisie ou imposée, et est toujours la conséquence d'une volonté humaine. Heidegger souligne que cette volonté est ce qui rend le silence significatif : « *El mudo quiere hablar, pero no puede; el que calla puede hablar pero no quiere, y es, precisamente, ese carácter de elección voluntaria el que carga de significación al silencio*⁸⁹ ». Rosa Mateu Serra rappelle une autre distinction, celle établie par Michael Bajtin et Augusto Ponzio entre le silence — non significatif — et le fait de se taire, qui lui est significatif⁹⁰. Augusto Ponzio souligne que l'intervention humaine est nécessaire au fait de se taire, alors que l'absence de bruit se rapprocherait davantage d'un acte mécanique : « *la violación del silencio por parte del sonido es mecánica y fisiológica [...]. El callar es posible solamente en el mundo humano*⁹¹ ». Le silence en tant qu'action implique une intention, il devient un véritable moyen de communication, ce qui explique la possibilité de « faire silence », comme l'indique Castilla del Pino : « *el silencio no es no-decir, sino callar, silenciar aquello que no se quiere, no se debe o no se puede decir*⁹² ». Il rappelle la possibilité de dire en parlant et de dire en se taisant : « *decir hablando [...] decir callando*⁹³ ».

Dans la mesure où le silence est significatif, il est un langage à part entière. Pour certains, comme Castilla del Pino, le silence ferait même partie du langage verbal. Il met en avant cette ambiguïté liée au silence : « *[El silencio] pertenece al sistema que denominamos lenguaje verbal, al sistema del habla, pero es precisamente no-habla.*

89 Mateu Serra, 19.

90 Rosa María Mateu Serra, « Consideraciones en torno al silencio y la palabra », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, 664.

91 Mateu Serra, 664.

92 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 95.

93 Mateu Serra, 95.

*Sin embargo, no es por ello un signo extraverbal, como lo es la quietud gestual*⁹⁴ ». D'autres études sur le silence que nous mentionnerons par la suite considèrent malgré tout que le silence est une forme de communication non-verbale dans la mesure où il n'implique pas de mots. Le langage verbal est, d'après le DRAE, en lien avec des mots : « *Que se refiere a la palabra, o se sirve de ella*⁹⁵ » et d'après le Dictionnaire du CNRTL, il « concerne les mots, se rapporte aux mots⁹⁶ ». Quant à la parole, elle est la « Faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs », « Élément du langage parlé ; mot ou suite de mots servant à exprimer la pensée⁹⁷ » et peut également désigner les mots d'un texte. Ces définitions ne nous permettent pas de conclure que le silence est parole car il n'implique pas de mot. Cependant, il est un langage car, en plus d'être l'usage que nous faisons de la parole, le langage désigne un « Système de symboles quelconques, d'objets institués comme signes, permettant à des individus de communiquer entre eux⁹⁸ ».

José Ramírez souligne que l'étude du phénomène silencieux doit se faire depuis la communication, non depuis la langue car, plutôt que de se demander ce qu'est le silence, il est important de s'interroger sur ses significations en contexte⁹⁹. Le silence doit être étudié dans une situation concrète afin de comprendre non pas ce que signifie le mot silence, mais ce que signifie le phénomène silencieux. Il distingue le Silence et les silences. Le Silence est métaphorique, il se réfère à quelque chose d'abstrait et d'universel, alors que les silences

94 Mateu Serra, 25.

95 « verbal », in *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*, 2022.

96 « verbal », in *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, 2012.

97 « parole », in *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, 2012.

98 « langage », in *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, 2012.

99 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 95.

sont réels, ils sont des faits, des actions¹⁰⁰. Rosa Mateu Serra nous indique que Gallardo étudie également le silence dans les situations communicatives. Il distingue le silence — une longue absence de parole qui ne fait pas partie de la conversation —, un silence — qui survient au cours d'une conversation — et une pause — un silence au sein même d'une intervention, avant que celle-ci ne soit continuée¹⁰¹.

En ce qui concerne les fonctions communicatives du silence, Jensen (1973) en énumère cinq : « *linkage* », « *affecting* », « *revelational* », « *judgmental* » et « *activating function*¹⁰² ». Le silence permet d'unir ou éloigner des individus (« *linkage* ») ; il nous affecte et affecte ceux autour de nous d'un point de vue positif comme négatif car il peut guérir et blesser (« *affecting* ») ; le silence peut révéler ou cacher quelque chose (« *revelational* ») ; il permet d'exprimer son accord ou son désaccord (« *judgmental* ») et de faire comprendre que l'orateur est en train de penser ou de chercher l'expression la plus adéquate (« *activating* »). Rosa Mateu Serra mentionne plusieurs classifications des fonctions communicatives du silence, par exemple celle de Bruneau (1973)¹⁰³. Il distingue trois formes du silence : les silences psycholinguistiques (doute et indécision), interactifs (propres à une conversation, ils se manifestent à l'heure de prendre une décision, d'exercer un contrôle, d'exprimer des émotions) et sociaux-culturels (conception du silence dans différentes cultures). Il convient de préciser que le silence n'est pas uniquement significatif lorsqu'il est joint à la parole. En effet, il peut être vecteur de sens à part entière, à la place de la parole. Cela est par exemple le cas pour les sourds-muets ou au sein de communautés indigènes

100 Mateu Serra, 94. « *El Silencio como entidad es una construcción abstracta con raíces en el pensar mítico, mientras que los silencios son propiamente hechos, acciones, cuya condición queda falseada al someterlos a la forma gramatical del sustantivo* »

101 Mateu Serra, 94.

102 J. Vernon Jensen, « Communicative Functions of Silence », *ETC: A Review of General Semantics* 30, no 3 (1973), 249-257.

103 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 29.

comme la culture apache occidentale, ainsi que dans différentes occupations, par exemple pour les chasseurs, les soldats, les sportifs ou les chefs d'orchestre¹⁰⁴.

Toutefois, même si le silence significatif n'est pas forcément utilisé en alternance avec la parole, il est souvent couplé à d'autres moyens d'expression, eux aussi silencieux. C'est ce que souligne Émile Moulin lorsqu'il écrit que l'art de se taire n'a de valeur qu'en accord avec « ses auxiliaires naturels et indispensables que sont la physionomie, l'attitude, le maintien, le regard¹⁰⁵ ». Les moyens d'expression silencieux acquièrent une importance cruciale dans les relations intimes. Maeterlinck met l'accent sur la puissance de la parole du silence : « Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire¹⁰⁶ », notamment dans le cadre de l'amour. D'après lui, le silence de l'amour est « actif¹⁰⁷ » car « ce qu'avant tout vous vous rappellerez d'un être aimé profondément, ce n'est pas les paroles qu'il a dites [...] mais les silences que vous avez vécus ensemble¹⁰⁸ ». Le silence donne l'impression que le temps s'arrête et que tout est à nouveau possible. Il est preuve de la profondeur de l'amour et, comme l'indique Charles Péguy, il est indispensable à toute amitié véritable : « Heureux deux amis qui s'aiment assez pour (savoir) se taire ensemble¹⁰⁹ ». Il est merveilleux de saisir le sens des mots de son ami, mais il est encore plus gratifiant de comprendre ses silences. Accepter que le silence n'est pas le simple opposé de la parole mais une autre forme de langage nous permettrait de comprendre pourquoi savoir se taire est essentiel. Cependant, Alain Corbin rappelle que même le silence de l'amour n'est pas que merveilleux. Il a également une dimension négative car il rend cet espace incontrôlable en réduisant le contrôle exercé par la

104 Hilda Basulto, « La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar », *Revista Mexicana de Sociología* 36, no 4 (1974), 877-885.

105 Corbin, *Histoire du silence*, 134.

106 Corbin, 107.

107 Corbin, 143.

108 Corbin, 143.

109 Picard, *The World of silence*, 136.

raison. Il peut aussi être le symptôme de la disparition de l'amour. Quand un couple n'a plus rien à se dire, le silence devient pesant et peut se transformer en silence de haine¹¹⁰.

En outre, le silence en tant que langage est essentiel dans le domaine du pouvoir et de la politique dans lequel il est une arme à double tranchant. D'une part, il est employé dans le but de dominer son adversaire et d'exercer un pouvoir sur ce dernier. Le silence est un moyen de montrer sa supériorité face à l'autre ; « refuser d'entendre et de voir l'autre, l'empêcher de laisser une trace, c'est le condamner à une forme de non-être¹¹¹ ». Le domaine de la politique s'est amplement servi du silence en tant que moyen de persuasion¹¹². Des maîtres de l'art de se taire dans les discours politiques sont par exemple Disraeli ou Sagasta, même si le Maréchal Moltke est considéré le plus grand stratège de la parole du silence : « *sabía callar en siete idiomas*¹¹³ ». Le gouvernement peut également ignorer des manifestations ou des révoltes, dans ce cas son silence provoquera souvent un agacement majeur parmi la population. D'autre part, le silence en lien avec le pouvoir est également une arme de défense et un moyen de résistance dont dispose l'individu afin d'agir. Hilda Basulto raconte que Flavio s'en alla à Rome pour implorer l'empereur d'avoir pitié des habitants d'Antioquia. En arrivant, il n'opta pas pour la supplique, mais pour le silence. Il s'assit, demeura immobile et silencieux, alors que des larmes glissaient le long de ses joues. L'empereur se leva et l'invita à parler, mais lui avait déjà accordé le pardon¹¹⁴. Le silence permet aussi d'exprimer son désaccord et de s'opposer au pouvoir dominant. Hilda Basulto cite quelques exemples de cet usage du silence : « *los 'discursos mudos' de los discípulos de Gandhi, las elocuentes 'marchas del silencio', la*

110 Corbin, *Histoire du silence*, 157.

111 Corbin, 90.

112 Basulto, « La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar », 880.

113 Basulto, 880.

114 Basulto, 879.

'*abstención*' en las votaciones orales¹¹⁵ ». Ainsi, les fonctions communicatives du silence sont nombreuses, mais qu'en est-il de sa perception au sein de la société ?

ENTRE PEUR DU SILENCE ET ASPIRATION AU SILENCE

Pourquoi déprécions-nous le silence, voire le craignons-nous, alors même que nous semblons parfois partir à sa quête ? Selon Max Picard, nous associons le silence à l'inférieur, à l'animalité et valorisons la parole face au silence car elle est ce qui nous rend humains, ce qui nous distingue des animaux¹¹⁶. Max Picard explique que grâce à la parole l'identité de l'être humain ne se limite pas à son corps. Il peut confirmer ou infirmer son identité apparente par la parole¹¹⁷. De plus, nous nous méfions du silence car nous l'associons au mensonge, au mystère, à l'inquiétude, à l'incertitude et à l'absence. Les situations tragiques, par exemple celles en lien avec la maladie ou la mort, sont souvent marquées par le silence. Alain Corbin explique que « la tombe, mieux que tout sans doute, impose l'émotion suscitée par le mutisme des morts, accentuée par le souvenir de leur voix¹¹⁸ » et conclut en analysant « le plus tragique de tous les silences : [...] l'anéantissement inéluctable de notre planète et le silence tragique de ses débris¹¹⁹ ». L'association du silence au tragique serait à l'origine de notre perception négative du silence.

115 Basulto, 880.

116 Picard, 108. « *When man loses the word in which lie truth and the power to create the enduring reality of human nature, he becomes animal-like* ».

117 Picard, 104-114. « *The nature of man is more apparent in language than in his external appearance. "Speak, that I may see thee!", said Socrates. The nature of animals, on the other hand, is expressed completely in their appearance. An animal is exactly as it looks, it must be so. Man can be as he looks but he need not be, for he can rise above his outward appearance through the gift of language* ».

118 Corbin, *Histoire du silence*, 176.

119 Corbin, 177-178.

En outre, notre rejet du silence serait une conséquence des injonctions de silence subies au sein de sociétés qui le jugent préférable à la parole. Dans la mythologie grecque l'apprentissage du silence est essentiel. Le dieu Harpocrate est représenté avec son doigt sur la bouche, demandant de se taire. Le silence est valorisé alors que la parole serait, d'après Maeterlinck, « l'art d'étouffer et de suspendre la pensée¹²⁰ ». Le silence peut faire partie des bonnes manières et être un signe de politesse, « de respect, de maîtrise de soi, de capacité à dominer ses élans¹²¹ ». Alain Corbin retrace l'histoire du silence et explique que la consigne du silence est diffusée par les manuels de savoir-vivre au XIX^e siècle. Jusqu'au XX^e siècle, l'injonction au silence faite aux enfants s'étend au-delà des institutions scolaires car ils n'ont pas la parole à table sans qu'un adulte ne l'ait sollicitée. Les serveurs ou les travailleurs sont également concernés par ces règles et doivent se taire si leur maître ou employeur ne leur a pas donné la parole. Le non-respect de la règle du silence en société donne lieu à des punitions plus ou moins douloureuses¹²², ce qui aurait pour conséquence le rejet du silence. Au fil de l'Histoire, le silence a même été utilisé comme méthode de torture. Dès le Moyen-Âge « on plaçait les prisonniers à l'isolement dans un lieu sans aucun bruit — une *camera silens* [...] ou 'chambre silencieuse'. Ils avaient des hallucinations, troubles du sommeil et digestifs¹²³ ». Ces obligations au silence ont provoqué des traumatismes qui seraient à l'origine de notre volonté d'éradiquer le silence.

Pour Guillaume Malaurie, « Tout Sauf le Silence¹²⁴ » est la règle non dite de notre siècle. Quant à Raimon Pannikar, il explique que la « *sigefobia*¹²⁵ » — la peur du silence — est le mal de notre siècle

120 Corbin, 82.

121 Corbin, 83.

122 Corbin, 85.

123 Bohler et al., « Les bienfaits du silence. L'énergie douce qui régénère le cerveau », 48.

124 Guillaume Malaurie, « Silence, par pitié ! », *Historia*, 2019.

125 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 21-22.

et que la « *vanidad de la logomaquia*¹²⁶ » est la grande épidémie de notre époque. Nous cherchons à bannir le silence à tout prix, sans réellement savoir pourquoi et craignons même son intervention au sein d'un groupe d'amis proches. Maeterlinck s'exprime ainsi : « nous usons une grande partie de notre vie à rechercher des lieux où le silence ne règne pas. Dès que deux ou trois hommes se rencontrent, ils ne songent qu'à bannir l'invisible ennemi¹²⁷ ». George Steiner souligne que notre volonté de détruire tous les résidus de silence conduit à une omniprésence du bruit : « *Vivimos en un mundo en el que el poder más terrible es el ruido. El silencio es el lujo más caro. [...] Los niños tienen terror al silencio, pero los mayores también. Por eso nos ponen música en los ascensores*¹²⁸. » Entre le brouhaha des transports en commun, le bruit des appareils domestiques ou encore les notifications des réseaux sociaux, le bruit est omniprésent. En 2001, l'Organisation Mondiale de la Santé désigne d'ailleurs la pollution sonore de « fléau moderne¹²⁹ ».

En plus d'être désagréable, le bruit constant aurait des conséquences préjudiciables sur notre santé. Sébastien Bohler met l'accent sur les dangers liés au manque de silence : « Nous croyons pouvoir nous y habituer sans trop de dommages, mais c'est une erreur. Notre corps et notre cerveau s'épuisent progressivement dans le bruit et dans l'action incessante. Il faut donc, de temps en temps, faire silence¹³⁰. » Le bruit incessant provoque un sentiment d'anxiété que nous tentons de fuir en partant en quête de silence. Nous pressentons l'importance du silence, mais avons l'impression de ne plus pouvoir l'atteindre : « Dans un monde de plus en plus agité et urbanisé, le silence est devenu rare et précieux¹³¹. » Pour déconnecter

126 Mateu Serra, 22.

127 Corbin, *Histoire du silence*, 171.

128 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 16.

129 Bohler et al., « Les bienfaits du silence. L'énergie douce qui régénère le cerveau », 44.

130 Bohler et al., 41.

131 Julien Tissot, « Le silence, le secret du bien-être au Mandarin Oriental », *Luxure* (blog), 2018.

du bruit constant, des centres de méditation proposent des sessions de méditation silencieuse¹³², les spas des groupes hôteliers Mandarin Oriental offrent « une parenthèse de silence profond¹³³ », nous assistons à un engouement pour les bassins de flottaison permettant l'isolation sensorielle et la technologie est mise au service du silence¹³⁴. Cependant, pourquoi le silence est-il devenu payant ? N'est-il pas possible de renouer avec le silence en dehors de la logique actuelle de surconsommation ? Savons-nous réellement ce que nous recherchons ?

Le silence auquel nous devons aspirer afin de nous reconnecter avec nous-mêmes et avec les autres n'est pas uniquement lié à un faible niveau sonore. Le silence est aussi un état auquel nous accédons en limitant le mouvement. De la même façon que le mot ne naît plus du silence mais du bruit continu qui l'empêche d'être acte de création, le mouvement se transforme en bruit constant¹³⁵. D'un point de vue physique comme mental, nous ne nous arrêtons jamais. Michel Le Van Quyen explique que le « silence attentionnel¹³⁶ » désigne une réduction de l'activité physique et mentale, c'est-à-dire notre capacité à rester immobiles et à réduire la quantité d'informations reçue pour opérer un recentrage mental. Nous sommes sans cesse bombardés d'informations, notre « attention est malmenée dans notre vie moderne, or elle est fragile, et tout comme notre corps, a besoin de phases de régénération¹³⁷ ». Le troisième type de

132 Beatriz Serrano, « El silencio es el nuevo lujo: cómo vivir en un mundo cada vez más ruidoso nos ha hecho pagar por algo gratuito », *El País*, novembre 2022, sect. Estilo de vida.

133 Tissot, « Le silence, le secret du bien-être au Mandarin Oriental ».

134 Guillermo Alonso, « “Antes de mandar un mensaje de voz piensa en si podrías decir lo mismo por escrito”: cómo frenar la avalancha de audios en WhatsApp », *El País*, février 2023, sect. Icon.

135 Picard, *The World of silence*, 200. « *human actions no longer happen as a result of special decision, but as part of a continuous process* »

136 Bohler et al., « Les bienfaits du silence. L'énergie douce qui régénère le cerveau », 51.

137 Bohler et al., 52.

silence décrit par Le Van Quyen est le silence de soi. Il s'agit d'une réduction du dialogue mental avec soi-même, c'est-à-dire un éloignement des ruminations, des réflexions concernant ce que nous n'avons pas encore fait ou ce qu'il nous reste à faire car « cela fait un bruit fou dans la tête¹³⁸ ». Nous pouvons approcher l'état du silence de soi grâce à des exercices de respiration, à la méditation, mais aussi « par le biais de l'émerveillement, lorsque l'on contemple une cascade, une forêt, une montagne¹³⁹ ». Bien que l'absence d'agitation, tant mentale que physique, conduise à un état de tranquillité, le silence attentionnel et de soi échappent souvent à notre quête du silence car nous n'avons guère conscience de leur importance. En effet, la quête du silence se manifeste de nos jours avant tout par la recherche du lieu silencieux, pour lequel il serait apparemment nécessaire de payer. Elle se manifeste également par un retour à la campagne qui, écrit Max Picard, est une preuve de l'incompréhension de ce qu'est le silence pour le citadin. Ce dernier pense pouvoir renouer avec le silence en fuyant simplement le bruit, alors que ce qu'il fait est le transporter à la campagne¹⁴⁰.

Suite à l'intensification du bruit, de nombreuses personnes choisissent de goûter au plaisir du silence mais ne savent pas comment renouer avec ce dernier car elles ne comprennent pas ce qu'est le silence. Une des conséquences du désir de silence est que nous vivons dans notre esprit plus que jamais auparavant et cela se manifeste dans les relations sociales. Un article paru dans *Le Monde* le 4 mars 2023 traite de « l'art perdu du papotage¹⁴¹ » et de la norme du silence : « C'est la fin du bavardage. Pas des grands débats mais du *small talk* [...], 'de la pluie et du beau temps'¹⁴² ». Pour Patrick

138 Bohler et al., 51.

139 Bohler et al., 55.

140 Picard, *The World of silence*, 139. « *they do not meet the silence there; on the contrary, they carry the noise of the great towns and the noise of their own souls out into the country with them.* »

141 Guillemette Faure, « L'art perdu du papotage : "Quand les gens font la queue à la caisse, ils n'osent plus se parler" », *La Matinale du Monde*, 4 mars 2023.

142 Faure.

Bernard, la cause se trouve dans l'actuelle supériorité de l'individu au collectif : « Dire bonjour à quelqu'un qu'on ne connaît pas, ce n'est pas une violation de domicile, mais presque¹⁴³ ». Nous nous taisons car nous avons peur de l'incertitude. Cependant, connaître de nouvelles personnes avec qui nous n'avons rien en commun favorise l'ouverture d'esprit. Le type de bruit que nous cherchons à éradiquer n'est pas celui qui nous affecte le plus et n'aura pas forcément pour conséquence l'augmentation de silence. Bien que nous ne craignons pas le silence à certains moments et y aspirions, il ne s'agit pas d'un véritable silence. Par exemple, ne pas adresser la parole aux autres dans le train n'empêche pas que les messages audios se succèdent dans nos oreillettes. Alain Corbin explique très bien la transformation du bruit dans notre société : « Ceux-là même qui, dans le cours de la journée, réclament et goûtent le silence dans les transports sont parfois les mêmes qui, la nuit précédente, ont toléré dans une boîte de nuit [...] des intensités sonores inconnues jusqu'alors dans l'histoire humaine¹⁴⁴. » Nous avons oublié ce qu'est le silence car le silence réel est pour beaucoup absent. Peut-être que davantage de silence de qualité faciliterait la reconnexion avec les autres et avec le monde. Berta Meneses perçoit dans l'absence de silence véritable la cause de la détérioration de nos relations sociales : « *En el silencio anida una energía que nos posibilita el encuentro libre y profundo con nosotros mismos y con los demás*¹⁴⁵. »

En plus de nous permettre de vivre en harmonie avec nous-mêmes et avec les autres, le silence en tant que réduction du niveau sonore, ainsi que du mouvement physique et mental, a de nombreux bienfaits pour la santé. Les neurosciences mettent en évidence la nécessité du silence dans notre société. Il semble important de mentionner l'influence du domaine des neurosciences sur l'œuvre de Julia Uceda qui ne croit pas en l'existence d'une frontière stricte entre lettres et sciences. Dans une interview réalisée par Jesús Vigorra, elle

143 Faure.

144 Corbin, *Histoire du silence*, 97.

145 Berta Meneses, « Diálogo creativo entre el Silencio de Oriente y la Palabra de Occidente », I Jornada Tradición Cristina y Mindfulness (Zaragoza, 2015).

rend hommage à Santiago Ramón y Cajal et souligne l'importance de son étude sur le cerveau¹⁴⁶. Il est un des premiers neuroscientifiques à faire valoir les bienfaits du silence : « *Grandes médicos son el sol, el aire, el silencio y el arte. Los dos primeros tonifican el cuerpo; los dos últimos apagan las vibraciones del dolor, nos libran de nuestras ideas, a veces más virulentas que el peor de los microbios, y derivan nuestra sensibilidad hacia el mundo*¹⁴⁷ ». En plus de s'intéresser à la poésie, l'époux de Julia Uceda, Rafael González Palacios, était psychiatre de prestige international, chef de psychiatrie du Complexe Hospitalier Universitaire de Ferrol et responsable en chef du service de santé mentale de Ferrolterra¹⁴⁸. Suite à ses études au Royaume-Uni et au Canada, ce médecin de Séville déménage aux États-Unis dans les années 70 pour y terminer sa formation de psychiatre. Il rencontre alors Julia Uceda et influence son œuvre : « *El universo que rodea al joven psiquiatra pronto se filtra en la literatura ucediana que comienza a asumir [...] conceptos de la psicología analítica junguiana*¹⁴⁹. »

Afin de profiter des vertus du silence, les neurosciences soulignent la nécessité d'atteindre le silence extérieur, attentionnel et de soi¹⁵⁰. Même un son agréable et d'intensité modérée devient un bruit si l'exposition y est longue car il a un impact négatif sur la santé. L'activation du système sympathique libère des hormones du stress provoquant

une nervosité, une hypervigilance et une hyperactivité, puis une fatigue, voire un épuisement. L'exposition chronique au bruit [...] tend à réduire le nombre de connexions que les neurones peuvent établir les uns avec les autres [...], entraîne une

146 Julia Uceda entrevistada en AndalucíaTv por Jesús Vigorra, 2017.

147 Santiago Ramón y Cajal, « Recuerdos de mi vida. Mi infancia y juventud. », Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes, 1917).

148 Ramón Loureiro, « Un médico, un humanista », *La Voz de Galicia*, 2017, sect. Ferrol ciudad.

149 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 89.

150 Bohler et al., « Les bienfaits du silence. L'énergie douce qui régénère le cerveau », 50-55.

augmentation de la mortalité, avec une dépression du système immunitaire et des maladies cardiovasculaires¹⁵¹.

Le silence attentionnel et le silence de soi sont les plus difficiles d'accès dans notre société, mais si nous n'accordons jamais de pause à notre cerveau, au lieu de stimuler la performance, le niveau de stress conduira à l'effondrement de cette dernière et l'on risquera la dépression¹⁵². De plus, le silence favoriserait la réflexion et l'ouverture d'esprit. « Dans la *Généalogie de la morale*, Nietzsche affirme que faire silence est nécessaire pour faciliter l'accueil des choses nouvelles¹⁵³. » Anna von Hopffgarten note que rêvasser n'est pas une perte de temps ou un manque de concentration. Cela favorise l'imagination, l'ingéniosité, la créativité, la flexibilité sur le plan cognitif, la maîtrise de soi et la capacité à résoudre les problèmes¹⁵⁴.

La méditation permet de renouer avec le silence pour profiter de ses bienfaits. Dans son ouvrage *Biographie du silence*, Pablo d'Ors décrit le silence comme une « authentique révélation¹⁵⁵ ». Le silence est le cadre dans lequel il a appris à lâcher prise, à être simplement dans le monde. Il perçoit des changements : « *el progresivo amor a la naturaleza, la afición a la montaña, la cada vez más imperiosa necesidad de retirarme algunos días en soledad*¹⁵⁶ ». Plutôt que de faire passer toutes nos perceptions par le filtre de la raison, nous devrions parfois nous limiter à percevoir pour atteindre la plénitude¹⁵⁷. La méditation affine la sensibilité et la capacité de perception, purifie le regard et l'ouïe, nous permettant d'entendre le véritable son du monde. Si l'on parvient à comprendre qu'il n'y a pas moi et le monde, mais que moi et le monde sont un, nous serons capables de ressentir de

151 Bohler et al., 51.

152 Bohler et al., 52.

153 Corbin, *Histoire du silence*, 79.

154 Bohler et al., « Les bienfaits du silence. L'énergie douce qui régénère le cerveau », 45-47.

155 Pablo d'Ors, *Biografía del silencio* (édition digitale : Titivillus, 2012), 5.

156 d'Ors, 5.

157 d'Ors, 43.

la compassion envers tout être vivant : « *El árbol no puede ser cortado impunemente, sin pedirle permiso*¹⁵⁸ ». En outre, la méditation silencieuse rend possible une nouvelle perception de la réalité et nous permet de comprendre qui nous sommes : « *posibilita esos vislumbres de lo real, fugaces pero indubitables, [...] captamos quiénes somos en realidad y para qué estamos en este mundo. Esto lo captamos en contadas ocasiones en una intuición inaprensible, no verbal*¹⁵⁹. » Ces indices de notre identité ne s'offrent à nous que par la liberté et l'intuition, non par la volonté et la raison¹⁶⁰. Nous nous mettons en disposition pour que quelque chose arrive sans le forcer. C'est ce que les Chinois désignent par le concept « *wu wei, hacer no haciendo*¹⁶¹ ». La méditation, c'est savoir être ici et maintenant. Il s'agit d'une pratique de ré-unification, elle est le chemin le plus direct vers le Moi intérieur¹⁶². Par conséquent, la méditation permet de partir à la recherche de sa personnalité, elle donne lieu à une mort et à une renaissance :

*La meditación agrieta la estructura de nuestra personalidad hasta que, de tanto meditar, la grieta se ensancha y la vieja personalidad se rompe y, como una flor, comienza a nacer una nueva. Meditar es asistir a este fascinante y tremendo proceso de muerte y renacimiento*¹⁶³.

UNE APPROCHE À LA PHILOSOPHIE ORIENTALE

Nous associons souvent la méditation à la philosophie orientale. Néanmoins, la conception que nous en avons en Occident est bien différente de la leur. Julia Uceda explique avoir ressenti une attraction particulière pour les mystères de l'Inde et de la Chine et soutient

158 d'Ors, 51.

159 d'Ors, 72.

160 d'Ors, 74.

161 d'Ors, 75.

162 d'Ors, 75.

163 d'Ors, 179.

que la connaissance des cultures orientales est essentielle¹⁶⁴. Comprendre comment sont perçus la parole et le silence dans la culture orientale serait peut-être une clé pour renouer avec le silence sans renoncer à la parole en Occident.

Tà i gin hua dsung dschi de Lao Tseu, traduit en français *Le Secret de la Fleur d'Or*, est un texte taoïste du yoga chinois et un traité alchimique indispensable à la compréhension de la philosophie orientale et de ses symboles. Il a très largement influencé la poésie de Julia Uceda dans laquelle foisonnent les symboles du nombre quatre, du *mandala*, de la Fleur d'Or ou encore des pierres précieuses. Dans la préface à la deuxième édition allemande de l'ouvrage *Le Secret de la Fleur d'Or* de Lao Tseu, Carl Gustav Jung commente l'analyse de cet ouvrage par Richard Wilhelm. Il distingue deux perceptions très différentes du monde, l'occidentale et l'orientale, deux façons d'être au monde qui seraient à l'origine des différences de considération de la parole et du silence en Occident et en Orient. Dans la culture occidentale, la pensée rationnelle a toujours dominé, « *La ciencia es la herramienta del espíritu occidental*¹⁶⁵ », alors que la conception du monde de la culture orientale est ce qu'il appelle « *concepción mediante el vivir*¹⁶⁶ », une approche du monde basée sur les sens plutôt que sur les sciences. Dans la culture orientale, la science n'est pas « *un instrumento inestimable y superior*¹⁶⁷ ». Leur mode de pensée est par conséquent perçu en Occident comme un « *sentimiento desnudo, casi fantasmal, del modo de expresión religiosa*¹⁶⁸ », c'est pourquoi nous avons l'habitude de reléguer le savoir oriental « *al oscuro campo de las creencias y supersticiones*¹⁶⁹ ». Nous avons parfois du mal à comprendre que l'accès au monde par les sens ne signifie pas nécessairement un manque d'objectivité. Jung souligne la nécessité d'arrêter

164 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 31.

165 Lao Tseu, *El secreto de la Flor de Oro. Un libro de la vida chino*, trad. par Roberto Pope (Buenos Aires: Paidós, 1961), 24.

166 Tseu, 24.

167 Tseu, 24.

168 Tseu, 24.

169 Tseu, 24.

d'interpréter la culture orientale depuis les préjugés occidentaux. Il est nécessaire d'effectuer un déplacement pour tenter de comprendre une autre culture depuis l'intérieur.

Berta Meneses indique que dans les civilisations antiques, le silence n'occupait pas une place secondaire. Elle situe l'origine de notre culte voué à la parole dans la religion car bien que le silence soit indispensable à la vénération de Dieu, le silence de Dieu est souvent interprété comme une marque de son indifférence, voire de son inexistence. La Parole est valorisée : « *La Escritura es considerada Palabra de Dios, testimonio de revelación cuya plenitud es Cristo. Cristo es el culmen del hablar de Dios*¹⁷⁰ ». En revanche, la parole dans le bouddhisme laisse place au silence : « *Desde sus inicios el budismo mantuvo una cierta reserva hacia el lenguaje y el pensamiento conceptual*¹⁷¹ ». En effet, le Buddha refuse de répondre aux questions concernant la finitude du monde ou la vie du saint après la mort. Il se tait afin de nous faire voir le caractère superficiel d'une question sur Dieu. Si la réponse du Buddha n'était pas le silence, il perdrait son auréole de mystère et serait amoindri. Rosa Mateu Serra explique que le mystère est vénéré en Orient alors que nous cherchons à le masquer en Occident et nous désirons tout exprimer par des mots¹⁷². La culture du silence, pratiquée par de nombreuses civilisations antiques, est caractéristique de la culture orientale, en particulier du *zen*¹⁷³. María Teresa Román López écrit « *Callar es un medio de contemplar el todo. Las palabras son un medio para dividir en partes. El 'todo' no puede ser ni visto ni hecho, sólo puede ser callado y no expresado*¹⁷⁴ ».

170 Berta Meneses, « Diálogo creativo entre el Silencio de Oriente y la Palabra de Occidente », 20.

171 María Teresa Román López, « Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente », *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, no 56 (2012), 53-65.

172 Mateu Serra, 69-70.

173 Berta Meneses, « Diálogo creativo entre el Silencio de Oriente y la Palabra de Occidente », 18.

174 Román López, « Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente », 62.

Le silence est le moyen d'expression de l'âme, alors que la parole est celui de la rationalité. C'est une autre raison pour laquelle la parole prédomine dans les sociétés occidentales dont le mode de pensée est avant tout rationnel. Jaime Alazraki rappelle que l'être humain connaît le monde par le langage, mais ne peut représenter l'essence de la réalité qu'à l'aide de concepts. Il ne pourra donc jamais dire la véritable nature des choses :

*todos los esquemas que la ciencia desarrolla para clasificar, organizar y resumir los fenómenos del mundo real no son otra cosa que esquemas arbitrarios, vanidosas fabricaciones de la mente que expresan no la naturaleza de las cosas, sino la naturaleza de la mente*¹⁷⁵.

Adriano Marchetti écrit que la philosophie traditionnelle a créé « une certaine universalité et une certaine a-historicité [qui] nous protègent du relatif, de ce qui apparaît toujours différent. [...] La raison prétend nous sauver de cette situation inquiétante, de cette *insecuritas*¹⁷⁶ ». Ce mode de pensée logique fondé sur la nécessité d'obtenir des réponses implique une certaine conception de la réalité. María Teresa Román López analyse la façon dont le langage transforme la réalité : « *filtrándola y modelándola a la medida de las necesidades de una humanidad desfondada y perdida en sus preguntas y respuestas*¹⁷⁷ » et souligne que nous ne considérons comme réel que ce que nous pouvons exprimer par la parole. Shizuteru Ueda définit le langage comme « *una red mundial y una jaula mundial, en las que estamos atrapados*¹⁷⁸ » et, pour reprendre les mots de Jung,

175 Jaime Alazraki, « Para una poética del silencio », *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 343 (1979), 178.

176 Adriano Marchetti, « Ontologie du silence et langage poétique », La Licorne, 1987.

177 Román López, « Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente », 53.

178 Román López, 57.

*el hombre occidental está en peligro de perder hasta su sombra al identificarse a sí mismo con su personalidad ficticia y al identificar al mundo con el cuadro abstracto pintado por el racionalismo científico: el hombre se ha convertido en esclavo de su propia ficción y un mundo puramente conceptual reemplaza gradualmente a la realidad*¹⁷⁹.

En effet, afin de pouvoir exprimer la réalité par la parole, la raison établit des polarités et accentue les oppositions. Nous pensons la raison face à l'imagination, le vrai face au faux, le bien face au mal ou la foi face à la connaissance. Comme l'indique Max Picard, « *Phenomena are especially manipulated so as to seem a contradiction to other phenomena, since otherwise they may fail to catch the eye*¹⁸⁰ ». Ces oppositions conduisent à l'exclusion de tout ce qui est présent entre les deux extrêmes et implique systématiquement une hiérarchisation. Dans la culture occidentale, les premières entités sont considérées comme supérieures, préférables, à leur opposé : la raison face au sensible, le chaud face au froid, l'homme face à la femme ou encore la parole face au silence.

Berta Meneses souligne la nécessité de créer un dialogue entre la tradition du silence dans la culture orientale et celle de la parole dans la culture occidentale afin de percevoir la réalité de façon plus globale : « *es urgente, en el momento actual, potenciar los aspectos contemplativos que nos abren a un conocimiento más allá de los sentidos*¹⁸¹ ». Dans la tradition zen le silence n'est pas l'absence de son ou de parole, mais la condition de l'écoute, l'origine et le destin de la parole. Le silence est le chemin permettant d'arriver au véritable Être de chacun : « *en el silencio, el hombre descubre el SER*¹⁸² ». Dans la culture orientale, notamment dans le bouddhisme zen, la méditation assise ne se pratique pas que dans les cloîtres ou les centres de méditation, mais est une pratique essentielle au quotidien, « *abre la posibilidad*

179 Alazraki, « Para una poética del silencio », 179.

180 Picard, *The World of silence*, 76.

181 Berta Meneses, « Diálogo creativo entre el Silencio de Oriente y la Palabra de Occidente », 17.

182 Berta Meneses, 18.

*del encuentro con el propio ser, fuente de plenitud y felicidad*¹⁸³ ». Le bouddhisme zen trouve son origine en Chine et combine des éléments bouddhistes et taoïstes. Le *zazen* désigne la pratique de la méditation assise permettant de « *mirar la mente-corazón y descubrir ahí la verdadera naturaleza de la existencia. En el zazen, el lenguaje es eliminado, incluso el monólogo interior o mental*¹⁸⁴ ». Grâce à la méditation, nous supprimons les pensées, mais non les phénomènes, nous supprimons les interprétations de la réalité, mais non la réalité¹⁸⁵.

La clé qui permettrait de redonner sa place au silence sans toutefois renoncer à la parole ou sans valoriser l'un ou l'autre ne serait pas tant dans l'importance accordée au silence que dans la conception de la parole et du silence comme des opposés complémentaires. Jung explique que dans la culture orientale, la perception du monde ne se base pas sur une dualité hiérarchisée. Les opposés s'équilibrent, ils sont complémentaires. Ainsi, là où nous considérons la conscience comme plus noble que l'inconscient, les Chinois perçoivent la complémentarité des deux notions pour accéder au Tout, à l'union¹⁸⁶. L'objectif de Jung n'est pas de valoriser le mode de pensée oriental face à l'occidental : « *consciencia y voluntad pueden sin menoscabo quedar conservadas como las más altas conquistas culturales de la humanidad*¹⁸⁷ ». Il est cependant nécessaire de faire preuve d'ouverture d'esprit afin de considérer que nous n'avons pas besoin de choisir entre deux opposés, par exemple entre la raison ou le sensible, la conscience ou l'inconscient, la parole ou le silence, car ils sont complémentaires. Seule l'harmonieuse union des opposés pourra nous permettre d'accéder à une connaissance approfondie de soi et du monde. C'est dans la philosophie chinoise que Jung dit avoir trouvé une méthode pour traiter ses patients. Il a compris la nécessité de laisser se produire les fantaisies, de les laisser venir sans les

183 Berta Meneses, 18.

184 Román López, « Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente », 63.

185 Román López, 63.

186 Tseu, *El secreto de la Flor de Oro. Un libro de la vida chino*, 27.

187 Tseu, 30.

rejeter, sans les juger inférieures ou néfastes. De cette façon, l'individu parviendra à mieux comprendre sa personnalité. Julia Uceda s'inspire tant de Jung et de ses théories sur l'inconscient que du *Secret de la Fleur d'Or*.

Le concept central du *Secret de la Fleur d'Or* est le *Tao*, dont le symbole est la lumière blanche centrale. La Fleur d'Or est la Lumière. La Lumière du Ciel est *Tao* qui est, d'après Lao Tseu, le Tout, le Grand Un transcendant : « *es la verdadera fuerza del Gran Uno trascendente*¹⁸⁸ ». Carl Gustav Jung définit le concept *Tao* comme « *método o como camino consciente, que ha de unir lo separado*¹⁸⁹ ». Dans la cosmologie chinoise, le cosmos et l'être humain sont régis par des lois communes. Ainsi, l'être humain participe par nature à tout ce qui se produit dans le cosmos. Il doit veiller à la perpétuation du mouvement qui est condition de la vie et ce mouvement n'est garanti que par l'harmonieuse union des opposés. Cette union est représentée par de multiples symboles. L'un deux, bien connu, est le *mandala*. Le terme *mandala* signifie cercle magique et est défini par Jung comme suit : « *Los mandalas tienen forma de flor, cruz o rueda, con una clara propensión al cuatro, que recuerda la tetraktys pitagórica, el número básico*¹⁹⁰. » L'effet du *mandala* est magique, il permet d'unir à nouveau vie et conscience¹⁹¹. Tout ce qui apparaît à la périphérie est subordonné au centre, mais aucun opposé ne sera jamais supérieur à un autre en raison du mouvement circulaire. Un autre symbole très connu est celui du *Yin* et du *Yang*. La théorie du *Yin-Yang* daterait approximativement de l'an 300 avant notre ère et aurait été formulée par le penseur Zou Yan afin d'expliquer le phénomène du jour et de la nuit. Puis, sa pensée s'est étendue à plusieurs domaines. Aujourd'hui, le courant taoïste considère que « chaque chose composant notre réalité a un opposé avec lequel il s'équilibre parfaitement¹⁹² ». L'opposition du *yin* et du *yang* n'implique aucune

188 Tseu, 95.

189 Tseu, 38.

190 Tseu, 39.

191 Tseu, 42.

192 « La dualité du yin et du yang », *Chine Magazine*, 2020.

hiérarchie, mais un équilibre. L'un des composant du *yin* (le noir, la nuit, le froid, la gauche, la femme, l'introversión) ne peut pas exister sans son opposé complémentaire du *yang* (le blanc, le jour, le chaud, la droite, l'homme, l'extraversión.) Anne Cheng souligne « la primordialité de la cosmologie en Chine où c'est la conception cosmologique qui constitue la matrice de toute pensée, alors que, en Occident, la pensée se génère en priorité sur un modèle logique¹⁹³ ». La notion centrale du courant cosmologique chinois est celle de correspondance ou de résonance¹⁹⁴. *Yin* et *Yang* « s'activent mutuellement du fait qu'ils partagent le même souffle¹⁹⁵ » :

Le secret de cette dynamique, de cette vitalité qui anime une relation duelle, parallèle, réside peut-être dans ce paradoxe proprement taoïste : entre *Yin* et *Yang*, le parallélisme ne se joue pas à deux mais à trois. Il y a complémentarité / contraste / alternance de deux énergies, qui tiennent cependant leur dynamique d'un troisième élément, lequel leur est intrinsèque tout en étant issu de quelque chose de plus originel qu'elles : il s'agit du 'souffle médian'¹⁹⁶.

La pensée chinoise est tout aussi objective que la science occidentale, la différence est qu'il s'agit d'une « rationalité analogique¹⁹⁷ » fondée « non pas sur le principe de causalité, mais sur celui de résonance harmonique¹⁹⁸ ».

La parole et le silence, deux opposés complémentaires, devraient être abordés à partir du principe de résonance harmonique si nous voulons comprendre leurs implications et nous rendre compte qu'il

193 Anne Cheng, « «Un Yin, un Yang, telle est la Voie» : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 11, no 11 (1989), 35-43.

194 Cheng, 38.

195 Cheng, 39.

196 Cheng, 39.

197 Cheng, 41.

198 Cheng, 41.

n'est pas nécessaire de concevoir tous les phénomènes de manière opposée. Silence et parole forment un tout. Étudier la culture orientale permettrait de reconsidérer la notion de parole qui occupe une place prépondérante dans la culture occidentale. En essayant d'établir un dialogue entre parole d'Occident et silence d'Orient, « *percibimos la profunda interrelación entre la objetividad de la palabra y la subjetividad del silencio, o entre la mente y el corazón. Este diálogo nos abre las puertas al reencuentro entre el pensamiento racional y el espíritu*¹⁹⁹. » Julia Uceda aspirerait à cette rencontre entre raison et esprit, objectivité et subjectivité et le silence dans sa poésie ne fait qu'un avec la parole, avec laquelle il s'entremêle pour permettre la transformation et accomplir l'harmonie.

LE SILENCE EN POÉSIE

L'art des mots et des silences

À l'image de ce qui se produit dans la société occidentale qui considère que la Parole est à l'origine de toute chose et qui n'accorde aucune place au silence, la théorie littéraire s'est pendant longtemps centrée sur l'étude des mots, considérant le silence comme absence : « *la teoría literaria atendió con obstinada frecuencia las zonas centrales de las obras, aquellas zonas que por lo general están llenas de palabras, sin ocuparse del margen, de los silencios, como si estos fueran la negación de lo literario*²⁰⁰. » José Ángel Valente souligne pourtant que la poésie est l'art des mots, mais aussi des silences : « *Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio*²⁰¹ ». Dans la poésie, mots et silences sont complémentaires : « *La palabra nace del silencio, porque el silencio sopla entre los espacios blancos. La pausa hace el poema, de allí que los*

199 Berta Meneses, « Diálogo creativo entre el Silencio de Oriente y la Palabra de Occidente », 20.

200 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 148.

201 Ramírez Rave, 164.

*espacios permitan que las palabras se deslicen hacia el abismo de la significación*²⁰². » Le mot ne doit pas surgir du bruit d'un autre mot mais du silence. Ce silence n'est pas que décor, il ne permet pas simplement d'intensifier le sens des mots, mais est significatif en lui-même²⁰³. Comme le dit Marcè Rius, le silence n'a pas que « *el privilegio de servir a un amo más ilustre*²⁰⁴ ».

Le silence n'est pas uniquement essentiel dans le langage oral. Il s'exprime également à l'écrit. Le *Larousse* et le DRAE le définissent aussi comme « Absence de mention de quelque chose dans un écrit²⁰⁵ », « *Falta u omisión de algo por escrito*²⁰⁶ ». Cette « absence » est presque toujours significative, notamment dans le domaine poétique. Étudier le silence et l'analyser peut paraître contradictoire, cependant, comme l'explique Max Picard, cela est le cas uniquement si l'on conçoit le silence comme absence, mais il est une réalité²⁰⁷. Le silence dont nous parlons en poésie concerne le langage à la fois oral et écrit dans la mesure où la poésie est un langage double. Elle est certes écrite, mais nous ne pouvons pas omettre sa dimension orale car la sonorité y occupe une place centrale et joue un rôle dans la création de sens : « La poésie se souvient toujours de ses origines orales, elle était faite pour être articulée, 'récitée'²⁰⁸ ». La poésie naît du silence et retourne dans le silence, tel le mot originel : « *Great poetry is a mosaic inlaid into silence. This does not mean that in poetry silence is more important than language*²⁰⁹ ». Les poètes ne devraient pas remplir tout l'espace avec des mots, mais laisser une place au silence. Ce silence renforce les mots, leur apporte de la vitalité et suscite diverses

202 Ramírez Rave, 148.

203 Ramírez Rave, 148.

204 Ramírez Rave, 169.

205 « silence », in *Larousse*, consulté le 1 mars 2023.

206 « silencio », in *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*, 2022.

207 Picard, *The World of silence*, 15. « *silence is [...] a reality, and language has power to make assertions about all reality.* »

208 Marchetti, « Ontologie du silence et langage poétique ».

209 Picard, *The World of silence*, 139.

émotions chez le lecteur. Lorsque nous lisons un poème, les sonorités et les sens s'enchaînent. Ils alternent avec les pauses, ce qui nous permet d'accéder à un état de silence intérieur. Puis, nous écoutons le silence extérieur à chaque fin de vers : « *There is an active, audible silence after every verse*²¹⁰ ». Il intensifie les émotions : « La plus belle musique est celle qui donne le maximum d'intensité à un instant de silence, qui contraint l'auditeur à écouter le silence. D'abord, par l'enchaînement des sens, on l'amène au silence intérieur puis on y ajoute le silence extérieur²¹¹. » Malheureusement, écrit Max Picard, de nos jours certains poètes ne perçoivent pas l'importance des silences. Ils sont aveuglés par la suprématie de la parole. Même leur poésie entre dans la logique contemporaine du profit et de l'utilité²¹². La poésie cherche parfois même à imiter le monde du bruit :

*poetry has lost its relationship to silence. It is even demanded of poetry today that it should represent the world of noise [...] But it is not possible to overcome the noise of the external world with the noise of poetry, [...] noise can be overcome only by something that is utterly different*²¹³.

Le scepticisme face au langage verbal

Face à la grandiloquence du langage dans tous les domaines, dont celui de la poésie, certains philosophes et écrivains demandent un retour à la pureté. La recherche des mots exacts conduira même à une remise en question de la capacité des mots à exprimer la réalité. La première remise en question de la capacité expressive du langage verbal daterait, d'après Jaime Alazraki, du Moyen-Âge et de Dante²¹⁴.

210 Picard, 156.

211 Marchetti, « Ontologie du silence et langage poétique ».

212 Picard, 157.

213 Picard, 158.

214 Alazraki, « Para una poética del silencio », 157.

Nombreux et nombreuses sont les philosophes qui doutent de la capacité du langage verbal à exprimer la réalité et à communiquer. Octavio Paz souligne que notre esprit est manipulé par le langage : « *es turbadora la facilidad con la que el lenguaje se tuerce y no lo es menos que nuestro espíritu acepte tan dócilmente esos juegos perversos. Deberíamos someter el lenguaje a un régimen de pan y agua, si queremos que no se corrompa y nos corrompa*²¹⁵. » Carlos Alberto Navarro Fuentes²¹⁶ analyse la méfiance face au langage exprimée par Wittgenstein, Heidegger et Rosenzweig. Les mots ne sont pas capables d'accéder à une vérité sans la transformer, sans l'enfermer dans des cases afin de faciliter son expression. Ludwig Wittgenstein critique le langage dans son *Tractatus logico-philosophicus* qui contient, comme il l'explique, deux parties, « *la expuesta en él más todo lo que no he escrito. Y es esa segunda parte precisamente lo que es lo importante*²¹⁷ ». D'après Wittgenstein, il faut savoir accepter ne pas pouvoir parler de tout : « *de lo que no se puede hablar hay que callar*²¹⁸ ». Navarro Fuentes souligne que pour Wittgenstein les limites du langage doivent être respectées et que si un problème ne peut pas recevoir de réponse, il ne doit pas être interrogé²¹⁹. Wittgenstein parle du silence logique car nous ne sommes capables de parler que du monde et tout ce qui importe — le bien, l'énigme de la vie et de la mort, Dieu — se trouve hors du monde. Par conséquent, il est logique de se taire.

Wittgenstein semble cependant trouver une solution dans le « *decir mostrativo*²²⁰ » qui permettrait de montrer l'indicible. Même si celui-ci ne pourra jamais être dit ou expliqué, il peut être montré. L'art, en particulier la poésie, en est capable : « *Aquello que no puede ser dicho, corresponde al arte decirlo, en particular la poesía, la*

215 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 20.

216 Carlos Alberto Navarro Fuentes, « El silencio y lo indicible como morada del ser: Wittgenstein, Heidegger y Rosenzweig. Filósofos entre ruinas. », *Sincronía*, no 79 (2021), 71-88.

217 Fuentes, 74.

218 Fuentes, 76.

219 Fuentes, 76-77.

220 Fuentes, 77.

*arquitectura y la música, pues debe estar contenido inexpresablemente en lo que expresa*²²¹ ». En ce qui concerne Heidegger, il exprime également le paradoxe du langage entre l'impossibilité et la nécessité de s'exprimer. Bien qu'il souligne l'incapacité des mots à dire la réalité, il fuit le silence absolu qui conduit à la négation de la pensée : « *guardar silencio exige realizar el discurso, pues, sin esta realización, guardar silencio se degradaría a mero enmudecer*²²² ». Quant à María Zambrano, elle espère retrouver une parole exacte permettant de dire ce que le langage n'est plus capable d'exprimer. Elle distingue la parole du langage :

*la presencia de la palabra para el hombre es una revelación, mientras que el lenguaje está muy emparentado con el lenguaje animal, es decir con lo simplemente natural. [...] En el principio es la palabra, y en el origen del ser humano que conocemos, el lenguaje. [...] Al lenguaje le está encomendado el moverse dentro de la limitación, [...] es por naturaleza preceder y caedizo*²²³.

Ainsi, la perte du pouvoir expressif des mots ne se doit pas à leur essence, mais à l'usage que nous en faisons à travers le langage. Notre usage excessif et irréfléchi des mots, le fait que nos mots s'enchaînent à toute vitesse et puissent facilement être remplacés par des synonymes, conduit à une réduction de leur pouvoir. Ce scepticisme face au langage verbal donne lieu à la poétique du silence.

La poétique du silence

La poétique du silence désigne un changement dans le style d'écriture dès les années 1960-70 en Espagne comme réaction à la

221 Fuentes, 77.

222 Fuentes, 81.

223 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 40.

crise généralisée du langage verbal²²⁴. La place est laissée au silence qui s'exprime au travers des textes. Ramírez Rave écrit que c'est à partir du Modernisme dans la littérature en langue espagnole que le silence s'utilise de plus en plus comme moyen d'expression²²⁵. Jaime Alazraki situe également vers la fin du XIX^e siècle le début de cette crise du langage en poésie²²⁶. La poétique du silence ne désigne pas le fait de parler du silence, mais de parler depuis le silence, de le laisser s'exprimer. En ce sens, la distinction qu'établit Ramón Pérez Pajares entre « parler du silence » et « parler depuis le silence » est fondamentale : « *Hablar del silencio es una temática y puede abordarse desde cualquier estilo. Hablar desde el silencio es abordar cualquier tema [...], incluso el tema del silencio desde una determinada estética, en este caso desde la estética del silencio*²²⁷. » D'après Ramírez Rave, le romantique allemand est le précurseur d'une nouvelle sensibilité qui cherche avant tout à exprimer l'ineffable. Nombreux sont les précurseurs de la poétique du silence dans la tradition littéraire espagnole. Parmi eux figurent, entre autres, Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Villamediana, Calderón, Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, puis Jorge Guillén, García Lorca, Vicente Aleixandre et José Hierro²²⁸.

Amparo Amorós Moltó explique l'expression « rhétorique du silence » et pourquoi elle préfère parler de « poétique du silence²²⁹ ». La rhétorique a d'abord une dimension positive et désigne l'art de bien parler : « *el arte del buen decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje, escrito o hablado, eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover*²³⁰. » Dans le domaine littéraire, la

224 Amparo Amorós Moltó, « La retórica del silencio », *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 3, no 16 (1982).

225 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 163.

226 Alazraki, « Para una poética del silencio », 159. « *Esta crisis del lenguaje en poesía se inicia hacia fines del siglo XIX y alcanza su plenitud en nuestros días.* »

227 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 150.

228 Amorós Moltó, « La retórica del silencio », 21-23.

229 Amorós Moltó, 25-27.

230 Amorós Moltó, 25-26.

rhétorique fait référence à « *una serie de recursos y procedimientos expresivos y en ese sentido cada época, generación o grupo, parece acuñar una retórica que le es propia*²³¹ ». Cependant, le terme a acquis avec le temps une dimension péjorative : « *se llama retórico a lo ampuloso, lo hueco, lo que no es funcional en un texto: a lo que no significa y, en consecuencia, sobra*²³² ». Au sein de la poétique du silence, certains rejettent tout ce qu'ils considèrent comme rhétorique dans l'acception péjorative du terme. Ceci n'est pas forcément négatif, mais Amorós Moltó fait remarquer que « *como sucede con todas las retóricas [...] su uso excesivo, poco inteligente y su aplicación gárrula e indiscriminada ha producido un cansancio y un hastío*²³³ ». En effet, l'effort de certains poètes pour créer une poésie antirhétorique a conduit au remplacement de la vaine rhétorique des mots par la rhétorique du silence. À force d'écarter tout élément rhétorique, cela conduit au mutisme. Amorós Moltó souligne que la beauté de la poétique du silence est due à « *su espléndida formulación lingüística*²³⁴ » car le silence doit tout aux mots. Elle ne conçoit pas la poétique du silence comme un renoncement radical à l'expression par la parole, mais comme une alliance de mots et de silences afin d'atteindre une force expressive majeure. De la même façon, étudier la poétique du silence n'est pas faire un catalogue des « *procedimientos y recursos usados por el autor para escribir y hacer oír el silencio en su obra*²³⁵ », mais étudier ces procédés dans leur contexte afin de comprendre pourquoi ils sont présents et ce qu'ils signifient. L'étude de la poétique du silence n'implique pas de séparer mots et silences, mais de les considérer comme complémentaires.

Nous pouvons distinguer deux branches principales de la poétique du silence qui correspondent à deux attitudes distinctes face à la perte de pouvoir expressif des mots. Certains constatent avec

231 Amorós Moltó, 26.

232 Amorós Moltó, 26.

233 Amorós Moltó, 26.

234 Amorós Moltó, 26.

235 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 147.

regret la décadence du langage, mais s'efforcent de transmettre ce que nous sommes dans l'impossibilité de dire. Ces derniers cherchent dans le silence un moyen d'exprimer par la suggestion ce que les mots ne sont pas capables de dire. D'autres optent pour le silence absolu. George Steiner fait référence à ces deux attitudes :

*Para el escritor que intuye que está en tela de juicio la condición del lenguaje, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio*²³⁶.

D'une part, face à l'impossibilité de la communication verbale, de nombreux poètes optent pour ce que George Steiner appelle « la rhétorique suicidaire du silence²³⁷ ». Pessoa écrit « *Callo. Hablar equivaldría a no ser comprendido. Prefiero la incomprensión por el silencio*²³⁸ ». Bécquer, Mallarmé²³⁹, Hölderlin²⁴⁰ ou Rimbaud ne pensent pas que la parole soit suffisante. Après avoir déclaré « Je ne sais plus parler ! », Rimbaud cesse d'écrire²⁴¹. Ramírez Rave inclut J. D. Salinger, Racine, Pepín Bello, Carmen Laforet, Juan Rulfo et Santiago Davobe parmi les représentants du « *síndrome del silencio, de la escritura del No*²⁴² ». Rosa Mateu Serra analyse le désir de silence dans la poésie de Roberto Juarroz, qui exprime la perte d'efficacité du langage : « *los nombres no designan a las cosas: las envuelven, las sofocan*²⁴³ », et d'Alejandra Pizarnik, une des plus grandes représentantes du renoncement à la parole : « *hace tanta soledad / Que*

236 George Steiner in Amorós Moltó, « La retórica del silencio », 25.

237 George Steiner in Amorós Moltó, 25.

238 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 27.

239 Roland Barthes, « Le Degré zéro de l'écriture », Palimpsestes, 1953.

240 Alazraki, « Para una poética del silencio », 158.

241 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 47.

242 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 148.

243 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 58.

*las palabras se suicidan*²⁴⁴ ». Chez Pizarnik, le choix du silence est si radical qu'elle accompagne les mots dans leur suicide en 1972, seul moyen d'atteindre le silence absolu.

D'autre part, malgré la perte d'expressivité du langage verbal, certains poètes se refusent à y renoncer car ils ne considèrent pas que la « rhétorique suicidaire du silence », une réaction nihiliste qui consiste en la négation et non plus en la réalisation d'une signification, permette de rendre aux mots le pouvoir de la Parole originelle : « *Si las palabras han sido abusadas y violadas, si han dejado de decir lo que alguna vez significaron, la respuesta no puede ser su negación, al igual que la respuesta a los abusos de las ciencias no puede ser la eliminación de las ciencias*²⁴⁵. » Les poètes qui aspirent à retrouver cette parole originelle de laquelle jaillit le possible des significations choisissent le silence comme moyen d'expression. Grâce à l'image poétique, le silence apparaît comme moyen d'exprimer ce qui ne peut pas être dit par des mots mais qui existe. Octavio Paz et María Zambrano décrivent le retour nécessaire au vide originel, la nécessité de se détacher du monde pour pouvoir créer à nouveau à partir du silence. Pour Octavio Paz, « *El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojar al vacío*²⁴⁶ » et María Zambrano entreprend un voyage au chaos de l'origine :

*un viaje hacia un territorio de síntesis, hacia la misma unión con el origen en donde coexiste la convivencia de contrarios, palabra y silencio, luz y oscuridad, conocimiento e incomprendibilidad, y donde el logos, desprovisto de toda su significación, está abierto a toda posibilidad*²⁴⁷.

244 Mateu Serra, 54.

245 Alazraki, « Para una poética del silencio », 160.

246 Alazraki, 161.

247 Marta del Pozo, « La poética del silencio como centro gnóstico en María Zambrano y José Ángel Valente », *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal* 3, no 3 (2011), 5.

Le retour au silence originel est nécessaire pour faire renaître les mots. Après ce retour au vide originel pour s'éloigner de la pensée rationnelle, le poète est en mesure de recevoir l'inspiration et de récupérer les mots provenant du silence. Ces mots sont vides de la signification qui leur a été imposée par le langage et pleins du possible des significations. Ils permettent au poète de suggérer ce qu'il ne peut pas dire. Amorós Moltó souligne que le mystère de la poésie est sa capacité à rendre les silences perceptibles²⁴⁸. Tant que le monde sera une invention de notre esprit, seule la poésie sera capable d'accéder au monde véritable qui se cache derrière nos catégories préétablies par la raison car elle sait allier parole et silence²⁴⁹. Comment la poésie écrit-elle le silence ?

Typologie des silences littéraires

Ramírez Rave synthétise les quatre principaux types et les trois principales formes de silences littéraires que distingue Carmen Bobs Naves (1992)²⁵⁰. Parmi les types de silences littéraires figurent :

« *El silencio como contrapunto textual* » : le silence comme contraste textuel est le silence considéré en alternance avec le mot. C'est le silence comme blanc constitutif de l'œuvre. Il est important de prendre en compte que le sens du silence varie d'un texte à l'autre, c'est pourquoi il est nécessaire de l'analyser dans son contexte.

« *El silencio espacial* » : le silence désigne les thèmes omis ou relégués à un second plan.

« *El silencio estructural* » : il introduit des contenus dans le texte de façon indirecte, au travers de signes qui indiquent l'existence de contenus latents, passés sous silence.

« *El silencio del subtexto* » : il s'agit du silence qui parvient au lecteur par l'excès verbal du texte. Des exemples de ce silence sont les personnages qui ne se taisent pas mais ne disent rien, comme dans

248 Amorós Moltó, « La retórica del silencio », 18-27.

249 Alazraki, « Para una poética del silencio », 184.

250 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 155-158.

le théâtre de l'absurde, ou les personnages qui parlent aux morts. Le mot est alors destiné à évoquer le silence.

Ramírez Rave résume ensuite les formes de silences littéraires qu'évoque Bobes Naves²⁵¹ :

« *El silencio como tema* » : cela désigne le fait de parler du silence. Le thème du silence est souvent abordé conjointement à celui de l'insuffisance de la parole.

« *El silencio de los códigos* » : nous ne savons pas toujours avec clarté ce que nous voulons dire et nous ne pouvons pas l'exprimer grâce à un système univoque. Par conséquent, il est nécessaire de remonter aux causes du silence, de comprendre quelles intentionnalités se cachent derrière chaque silence.

« *El silencio esquemático* » : le silence est esthétiquement perceptible grâce à des figures rhétoriques, par exemple d'éllision, ou quand une des personnes refuse d'écouter, tente de changer de sujet ou se contente d'acquiescer, sans prendre part à la conversation²⁵².

Dans « *La retórica del silencio* » (1982), Amparo Amorós Moltó s'interroge sur les façons dont le silence se fait entendre dans le texte. Le silence se manifeste par exemple lorsque le poème traite d'une réalité cachée ou jugée insignifiante. Il se manifeste également par la suppression de tout élément considéré rhétorique (dans son sens péjoratif) dans le but d'atteindre la sobriété et la nudité expressive, par l'élimination de connecteurs jugés non nécessaires, par des associations insolites, par l'utilisation de l'espace typographique de la page pour y écrire de brefs poèmes, par la fragmentation, les débuts *in medias res*, les fins brusques, et par la tentative d'assourdir le poème, de lui retirer sa musicalité en pensant qu'elle est superficielle²⁵³. Amorós Moltó rappelle néanmoins que le danger de la poétique du silence est de conduire certains à penser qu'un poème sourd est nécessairement un poème plus profond²⁵⁴.

251 Ramírez Rave, 155-158.

252 Ramírez Rave, 155-158.

253 Amorós Moltó, « *La retórica del silencio* », 24.

254 Amorós Moltó, 24.

Ramón Pérez Parejo²⁵⁵ (2013) explique que la rhétorique du silence se base sur l'esthétique de l'économie et de la sélection. Les poèmes sont courts, les rimes absentes, les blancs typographiques se multiplient et la syntaxe logique est souvent rompue. Les figures stylistiques les plus fréquentes sont les connotations subtiles, les associations insolites, les contradictions et paradoxes, les allégories, les ellipses, l'emploi de parenthèses et de l'ironie. D'un point de vue sémantique, l'on préfère les substantifs, il y a peu d'adjectifs et les verbes sont de réflexion plus que d'action. La disparition de déictiques indiquant le temps ou l'espace est fréquente. La figure du sujet lyrique renonce à l'emploi de la première personne et tend à disparaître. Certains topiques (la nuit, la pénombre, le ciel) et certains symboles (le rêve, le miroir, la neige) sont associés au silence.

Pour Van den Heuvel²⁵⁶ (1992), les substituts de langage, tels que le cri qui remplace le langage impossible, et le langage du corps sont une façon dont s'exprime le silence à travers le texte. Amelia del Caño²⁵⁷ (1999) énonce l'ellipse, l'aposiopèse et l'asyndète comme figures rhétoriques en lien avec le silence. Elle définit l'ellipse comme « *la omisión de uno o varios miembros de la oración que se pueden completar a base del contexto* »²⁵⁸. L'aposiopèse est l'interruption d'une idée ou d'une phrase, indiquée par exemple par l'intonation ou les points de suspension : « *Se deja a medias la expresión del pensamiento pero se da a entender perfectamente su desarrollo implícito* »²⁵⁹. » En ce qui concerne l'asyndète, il s'agit de la « Suppression du terme de liaison entre des mots ou des propositions qui se trouvent cependant dans un rapport de coordination »²⁶⁰.

255 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 162-163.

256 Mateu Serra, « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación », 47.

257 Mateu Serra, 64-65.

258 Mateu Serra, 64-65.

259 Mateu Serra, 64-65.

260 « asyndète », in *Larousse*, consulté le 12 mars 2023.

En plus du silence du texte, Eduardo Chirinos²⁶¹ mentionne ceux de l'auteur et du lecteur. Le premier silence est celui de l'auteur car il décide ou non d'inclure des silences en fonction de ce qu'il cherche à transmettre. Rae Armantrout²⁶² (1985) présente six façons d'inclure le silence dans un poème. Un poète peut arrêter un vers ou un poème de façon abrupte, inattendue, peut créer de très légères connections entre les parties d'un poème, peut délibérément créer un effet d'incohérence, se contredire, faire des ellipses évidentes et utiliser tout ce qui permettra d'établir une relation entre des éléments existants et inexistantes. Malgré ces stratégies, le lecteur est libre de percevoir ou non ces silences et de les interpréter comme bon lui semble. Le silence du lecteur, écrit Lisa Block de Béhar, est la condition pour interpréter le non-dit. Le lecteur doit être actif pour interpréter les silences. Jaime Alazraki souligne que la fusion entre le silence qui apparaît à la fin du poème et le silence du lecteur est à l'origine de l'émergence d'un sens qui n'apparaît pas dans le texte :

*la experiencia poética reside en ese encuentro entre el silencio que sigue a la lectura del poema y el silencio del lector. El uno penetra en el otro; el uno fecunda al otro y de esa fusión [...] emerge un significado que no está en el lenguaje y ni siquiera en el texto del poema*²⁶³.

Il est par conséquent fondamental d'analyser non seulement les mots d'un poème, mais aussi ses silences.

261 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 160.

262 Ramírez Rave, 160.

263 Alazraki, « Para una poética del silencio », 171.

LES VOIX SILENCIEUSES ET PASSÉES SOUS SILENCE

LE SILENCE DE LA VOIX POÉTIQUE

Du premier au dernier recueil, la voix poétique demeure très silencieuse. En plus de s'intéresser aux raisons de ce silence, il convient de s'interroger sur l'identité de cette voix poétique. Dans *Mariposa en cenizas* (1959), la voix poétique partage son intimité et ses sentiments amoureux en employant la première personne du singulier dans tous les poèmes. Elle s'adresse à un amant²⁶⁴ dont nous ignorons l'identité : « *Y al separar mis labios de tu cristal herido / tú tenías mis bosques y mis brisas*²⁶⁵. » La voix poétique ne parle pas à son amant, mais cela n'empêche pas la communication. En effet, dans l'amour, le corps et le regard sont plus expressifs que les paroles. Le silence devient un moyen d'expression au travers du corps. Dans le poème « El encuentro²⁶⁶ » la voix poétique se contente de poser ses lèvres sur le front de son amant : « *aplstar mis labios al borde de tu frente* ». Malgré le silence apparent de l'amant, son bruit est puissant car elle le compare à celui d'une cloche : « *Me vibraste como una campanada / que me inundó, que resonó en lo íntimo* », ce qui suggère qu'un échange entre individus est possible même lorsqu'ils se taisent.

264 Nous employons le terme « amant » dans son sens originel, c'est-à-dire « Celui, celle qui a de l'amour pour une personne d'un autre sexe. » (CNRTL : amant).

265 Julia Uceda, « El encuentro » in *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Sara Pujol Russell (España: Fundación José Manuel Lara, 1959), 59.

266 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 59.

Dès le premier poème de *Mariposa en cenizas* nous nous rendons compte que la voix poétique s'identifie fréquemment avec la nature, « *tú tenías mis bosques y mis brisas* », ce qui accentue l'impression de silence environnant et crée une atmosphère paisible.

Cependant, le silence de la voix poétique n'est pas que choisi. Il est également — et majoritairement — imposé, notamment dans les recueils *Extraña juventud* (1962) et *Sin mucha esperanza* (1966). La voix poétique explicite son interdiction de s'exprimer dans le poème « *Díaspóra*²⁶⁷ » par son emploi de termes appartenant au champ lexical de la répression : « *encadenada a un ansia de palabras prohibidas, / de palabras que esperan la señal para el grito* », « *Es como si entre todos estuvieran ocultas / y viviéramos una consigna de silencio* ». La consigne de silence imposée à la voix poétique pourrait être liée à la nécessité de s'adapter à la société et de cacher les aspects de sa personnalité qui ne seraient pas en adéquation avec les normes sociales. En 1920, Carl Gustav Jung reprend le terme *persona*, désignant à l'origine le masque du comédien au théâtre, pour parler d'« une instance psychique d'adaptation de l'être humain singulier aux normes sociales²⁶⁸ ». En raison de ces normes, l'individu doit se montrer à la société derrière un masque qui camoufle son identité authentique. Jung distingue la *persona* — le monde du paraître — du Moi — une partie de l'être véritable. La *persona* n'est que « la partie du moi qui nous permet de rentrer en contact avec le monde extérieur²⁶⁹ ». Il s'agit d'« un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel, alors qu'au fond il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et des impératifs de la psyché collective qui s'expriment²⁷⁰. » En ce qui concerne la voix poétique des recueils de Julia Uceda, la distance entre le Moi et la *persona* serait particulièrement grande en raison

267 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 101.

268 Alain Delaunay, « *Persona* », in *Encyclopædia Universalis*, consulté le 30 mars 2023.

269 René Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung » (Université du Québec à Trois-Rivières, 1989), 32.

270 Caya, 32.

du contexte de censure et de répression liées au franquisme. María Teresa Navarrete commente le poème « Diáspora » en faisant référence à Heidegger :

*Durante el franquismo era frecuente que los individuos escindieran su personalidad, de modo que, el yo para sí mismo no coincidía con el yo para el otro — si se utiliza la terminología heideggeriana —. Esta fractura, que la poeta califica de diáspora, muestra individuos que sobreviven comportándose de acuerdo con dictámenes de la dictadura, pero que viven interiormente según otra que, aunque es verdadera, no puede ser revelada*²⁷¹.

En effet, la dictature franquiste réduit drastiquement la liberté individuelle et oblige tous les individus à agir en respect de l'idéologie du national-catholicisme. Julia Uceda met l'accent sur la différence entre l'être et le paraître dans la société sévillane de sa jeunesse : « *casi nadie era quien parecía porque no podían ser realmente quienes eran. Recuerdo [...] haber encontrado en misa, asiduamente, a una familia que, años después, supe que era judía*²⁷². » Le régime exerce avant tout une répression contre les femmes en leur imposant une nouvelle identité construite autour d'un système patriarcal : « *Según el nacionalcatolicismo, el ideal femenino era el de la mujer sumisa, hija, esposa o madre, condenadas a la domesticidad, relegadas al ámbito privado del hogar y la familia y a las tareas de cuidados*²⁷³. » Jill Robbins et Sánchez López mettent en exergue que le silence imposé aux femmes durant le franquisme existe déjà avant la guerre et demeure dans l'après-guerre²⁷⁴. Pour Pilar Primo de Rivera, déléguée de la

271 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 52.

272 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 8.

273 Carmen Miguel Juan, « Mujeres y dictadura franquista: la historia silenciada », *El Diario*, 2016.

274 Jill Robbins, « La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 196.

Section Féminine de la Phalange²⁷⁵, une femme doit représenter la citoyenne idéale, elle se doit d'être soumise, pieuse et dévouée, à l'image de Santa Teresa²⁷⁶. Par conséquent, cette conception du rôle de la femme implique une interdiction de s'exprimer librement et une nécessité de réprimer tout comportement contraire à la norme, obligeant ainsi les femmes à cacher leur être véritable pour ne représenter qu'une catégorie.

Ce fossé entre identité apparente et véritable donne lieu à l'abondance de secrets, de non-dits et de sentiments refoulés, notamment dans *Campanas en Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1982) et *Del camino de humo* (1994). La voix poétique passe certains éléments indésirables sous silence et les enfouit au plus profond de sa psyché afin d'éviter qu'ils ne ressurgissent. La partie de la scène théâtrale cachée derrière le rideau de « Escenario²⁷⁷ » fonctionnerait comme une métaphore du refoulé de la voix poétique, alors que l'autre partie de la scène, face aux spectateurs, serait le masque derrière lequel on accepte de se présenter en public. En effet, un rideau couvre la scène qui regorge de mystères : « *El escenario / permanece cubierto* », « *el misterio que, oculto, / yace en su corazón* ». Au moment d'ouvrir le rideau pour faire face au refoulé, ce dernier s'est déjà échappé et seul le vide est découvert : « ... *Una jaula sin puertas*. », « *la escena vacía* ». La référence à la cage sans porte soulignerait l'impossibilité de s'échapper et, par conséquent, la volonté d'enfermer à jamais ce refoulé. Dans la mesure où la cage n'a pas de porte, nous ignorons comment les secrets ont pu parvenir à s'échapper : « — *¿por qué fisura, por qué hueco?* — ». Comme l'indique María Teresa Navarrete, à force d'être enfouis au plus profond de la psyché, les secrets se consomment et ne peuvent plus être retrouvés aussi

275 La Phalange est fondée en 1933 par José Antonio Primo de Rivera, fils du dictateur Miguel Primo de Rivera (1923-1930). La branche féminine est créée en 1934 afin de promouvoir une vision très conservatrice du rôle des femmes en société.

276 Robbins, « La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo », 196.

277 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 315.

facilement : « *Lo más secreto, se entierra en la parcela más oculta del interior; aunque se corra el riesgo de que, una vez pasado el tiempo, cuando se decida volver al secreto, detrás del telón no haya nada. El secreto se ha consumido en sí mismo*²⁷⁸. »

Cette différence entre le Moi et la *persona*, entre le « je » réel et le faux « je », entre la réalité authentique et l'apparence, donnerait lieu à une dissociation identitaire. À force de se cacher derrière son masque ou de refouler certains éléments, la voix poétique intériorise la consigne de silence imposée par la société. Par conséquent, elle n'est plus capable de distinguer sa véritable identité et part à sa recherche. Elle s'adresse la parole à la deuxième personne suite à un dédoublement de personnalité : « *No me conozco en mí, ni me conozco / cuando me llaman: Julia. / Julia... ¿Quién eres? Dónde / estás, por qué túnel / has huido*²⁷⁹. » En plus de nous indiquer le lien entre la poète et la voix poétique, lien qui demeure au fil de tous ses recueils, l'anadiplose « Julia » soulignerait l'incompréhension de la voix poétique face à son prénom auquel elle espérerait donner du sens en le répétant. Même si la voix poétique connaît son prénom, elle pressent bien qu'il ne parvient pas à englober la totalité de son identité qui, elle, lui échappe. La recherche identitaire est au cœur des recueils de Julia Uceda qui s'oppose à l'imposition d'une identité prédéfinie, stable et unique. Elle prône la multiplicité et refuse d'imaginer une seule identité, c'est pourquoi nous avons l'impression que la voix poétique remet sans cesse son prénom en question. Jill Robbins souligne qu'un prénom n'est que métonymique et qu'il est une manière d'enfermer un individu :

*El nombre es metonímico — su presencia marca una ausencia de espacio, de identidad — y las otras representaciones de Julia son también presentadas como una serie de metonimias cambiantes que no ofrecen una imagen visual estable*²⁸⁰.

278 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 187.

279 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 118.

280 Robbins, « La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo », 203.

Les troubles identitaires de la voix poétique sont mis en évidence dans le poème « La trampa²⁸¹ » : « *Julia Uceda, qué has hecho de tu sombra. / Mujer sin huella, cuerpo / sin apellido* ». La voix poétique est d'abord poète, Julia Uceda, à l'identité apparemment stable, avec un nom et un prénom, mais se réduit finalement à une simple catégorie, « *Mujer* », avant d'être déshumanisée, de n'être plus une personne mais un corps sans nom. L'enjambement « *cuerpo / sin apellido* » souligne la dissociation du corps de son nom, ce qui fait ressortir sa difficulté à percevoir qui elle est. Dans son essai « ¿Somos quiénes quisimos ser? », Julia Uceda explique qu'elle a toujours été saisie de doutes quant à son identité et son rôle dans le monde : « *Mis dudas [...] manifestaron enseguida la inseguridad humana de no saber quiénes somos ni cuál debería ser nuestra función*²⁸². »

En raison de son incapacité à saisir sa propre identité, la voix poétique semble incapable de s'exprimer et se condamne elle-même au silence. Elle n'a pas confiance en son existence, ce qui conduit à un effacement de sa personne et se matérialise dans les poèmes par la disparition du « je ». La première personne s'efface pour laisser place à un récit moins personnel, à la troisième personne, avec de nombreux verbes à l'infinitif. Prenons l'exemple du poème « La caída²⁸³ » : « *Hay que ir demoliendo / poco a poco la sombra / que vemos. Que nos dieron. / Que nos dijeron 'eres'.* » Même si la voix poétique s'inclut dans le sujet de « *vemos* » — qui n'est d'ailleurs pas un verbe d'action mais de perception —, elle devient rapidement passive et subit l'action. En effet, le sujet actif est exprimé à la troisième personne du pluriel : « *Que nos dieron. / Que nos dijeron* », « *que nos presentan* ». La voix poétique ne s'exprime jamais à la première personne mais au travers de constructions impersonnelles disant l'ordre, comme l'anaphore « *hay que* » v. 1 et 5, « *es preciso* » et « *Es urgente* ». À partir du vers 16, elle donne des ordres en se servant de l'infinitif présent : « *Tomar* », « *Destruir* », « *dejarse caer* », « *Ser* ». Ainsi, par le refus de s'exprimer à la première personne, la voix poétique nie sa

281 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 124.

282 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 12.

283 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 96.

propre existence. La notion d'identité est exprimée entre guillemets « *Que nos dijeron 'eres'.* », « *destruir esos 'yo'* » et enfermée entre tirets : « — *el 'eres', el 'seremos'* — », donnant ainsi l'impression que l'être pour soi a disparu sous l'être pour les autres tant son identité a été modelée par la société. La même impersonnalité est constatable dans le poème « *Extraña juventud*²⁸⁴ » dans la mesure où la première personne du singulier n'est pas présente et la seule mention de la première personne du pluriel se trouve reléguée entre crochets : « — *el nuestro y nuestra nada* — ». L'ombre que la voix poétique souhaite anéantir, « *Hay que ir demoliendo / poco a poco la sombra / que vemos.* », serait une métaphore de l'identité imposée par la société : « *la identidad socialmente construida es frecuentemente representada como una sombra*²⁸⁵ ».

En effet, la voix poétique tente de lutter contre ce silence imposé et refuse que son identité soit le résultat de l'idéologie franquiste. Comme l'exprime María Teresa Navarrete, dans le poème « *Made in...*²⁸⁶ » la voix poétique refuse d'être un produit *made in Spain*²⁸⁷. Les points de suspension qui remplacent son pays souligneraient le désir de s'en éloigner, de refuser son influence sur la formation de son identité : « *pone fin a su ser para el otro con el propósito de conquistar un modo de vida afin a su ser para sí mismo*²⁸⁸. » Elle semble prête à se détacher de son identité passée qui a été transformée par la société, elle désire briser le silence qui lui a été imposé et tuer cette identité pour pouvoir renaître : « *Ya se acabó.* », « *hay que morir de prisa*²⁸⁹ ». L'identité imposée par la société est également comparée à un jeu, ce qui prouve le contraste entre sa véritable identité et celle-ci. Dans

284 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 99.

285 Robbins, « La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo », 205.

286 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 109.

287 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 52.

288 Navarrete Navarrete, 52. Les italiques sont de María Teresa Navarrete.

289 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 109.

« El encuentro²⁹⁰ », l'antanaclase « *un juego, / juego* » soulignerait la simulation de la voix poétique quant à son identité et sa volonté de cesser de jouer pour découvrir enfin qui elle est réellement : « *Ahora que sé que todo ha sido un juego, / juego a que todo sea cierto.* » Elle s'exprime à la première personne, une façon de faire comprendre que son identité lui appartient et qu'elle ne se laissera plus modeler par la société. Cette prise en main de son identité est également traduite par l'anaphore « *quiero* » v. 4, 5 et 6 et par l'insistance sur le son /o/ tout au long du poème dans la mesure où celui-ci résonne de la même façon que le sujet de la première personne, « *yo* » : « *quiero desarraigarme, alzar el vuelo, / quiero prenderle a todo fuego. / Quiero un solo minuto verdadero*²⁹¹. » Le son /o/ est omniprésent, d'une part, car la voix poétique s'exprime à la première personne dans chaque vers et, d'autre part, car le poème présente une rime assonante en e-o, deux sons présents dès le titre, « El encuentro ». En plus de mettre en avant l'individualité de la voix poétique, ce son donne presque l'impression qu'elle prononce de nombreuses interjections « Ô », ce qui renforcerait sa lassitude quant à sa constante nécessité de feindre. La différence entre identité apparente et authentique est soulignée par le dédoublement de la voix poétique qui rejette la femme qu'elle a en elle : « *Me asusta la mujer que llevo dentro, / la que tiene asco al juego que yo juego* ». L'antanaclase « *juego que yo juego* » et les termes liés au mensonge, « *miento* », ou à l'apparence, tels que « *alzar el vuelo* », « *desnudarme* » ou « *espejo* », mettent en avant l'imposture de la voix poétique contre laquelle elle s'élève. Rebeca Sanmartín Bastida²⁹² analyse la théâtralité dans les poèmes de Julia Uceda en expliquant qu'elle lui permet d'évoquer la dissociation identitaire entre le moi présent et passé qui se présentent comme l'acteur et le

290 Uceda, 117.

291 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 117.

292 Rebeca Sanmartín Bastida, « Julia Uceda o la teatralidad de la mirada poética », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 218-219.

spectateur : « *quedándose mi yo de ahora arrodillado / frente a mi yo de entonces*²⁹³ » et « *Y yo también me inclino — ante mí —* »²⁹⁴ ».

Toutefois, malgré la volonté de la voix poétique de s'exprimer librement, elle ne parvient pas à briser le silence auquel elle est condamnée. Dans le poème « *La extraña*²⁹⁵ », sa voix est étouffée par le bruit : « *El humo, / la música, el ruido de las risas / y de los besos — estallaban / como las rosas en el aire —, / eran más fuertes que mi voz.* » La scène semble très bruyante en raison de l'accumulation des différentes sources de bruit qui couvrent sa voix et la rejettent en fin de vers. Sa volonté de s'exprimer est manifeste : « *intentando / hacerme oír, / procurando decirles* », mais elle résume cet effort à « *un trabajo inútil* ». C'est pourquoi elle quitte la pièce en silence sans que personne ne le remarque. Son invisibilité est mise en avant par les négations qui foisonnent dans le poème : « *sin que se dieran cuenta* », « *sin hacerme notar* », « *nadie había / advertido mi ausencia* » et « *ninguno me seguía.* »

De cette impossibilité de s'exprimer émerge la volonté de crier, déjà présente dans *Mariposa en cenizas* (1959) et qui s'intensifie dans *Sin mucha esperanza* (1966). Dans le poème « *Último día*²⁹⁶ » la voix poétique tente de crier, « *corrí pidiendo: ¡Vida!* », mais elle s'essouffle par tant d'efforts vains et finit par cracher ses mots : « *iba escupiendo: ¡Vida!* », avant de finalement renoncer à s'exprimer : « *Y yo — mujer — abrí mis brazos ciegos / y sepulté mi llanto por la arena.* » La synesthésie exprimée par les bras aveugles évoquerait la confusion de la voix poétique en raison de son désespoir face à l'impossibilité d'être entendue. De plus, l'environnement dans lequel elle se trouve contribue à donner l'impression qu'elle est seule au monde. Elle semble se situer dans un espace infini car les limites ne sont pas marquées : « *el mar* », « *los montes* », « *la arena* ». Même la nature semble menaçante : « *crines / de lluvia, de clamores geológicos* », « *tierra fría y rota* », « *montes sin estrellas* ». L'allitération en /s/ dans

293 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 68.

294 Uceda, 183.

295 Uceda, 143.

296 Uceda, 67.

« *Torcidas tempestades me surcaban / las desnudas espaldas* » pourrait illustrer le bruit du vent qui se déchaîne, créant ainsi un environnement bruyant malgré l'impression de silence qui couvre la voix du « je » poétique. De plus, la force de ce vent sur ses épaules dénudées accentue sa vulnérabilité. Personne ne lui répond, mais une présence se fait sentir par les échos, le mouvement des feuilles ou encore les ombres. L'anaphore dans « *Qué ancho eco la tierra fría y rota / sobre una larga noche de gemidos. / Qué adánicos temblores en las hojas, / qué sudor por los montes sin estrellas* » donne la sensation que cet environnement écrase la voix poétique, réduite à s'effondrer dans le sable : « *sepulté mi llanto por la arena.* » Même crier ne mène à rien car le silence, devenu si fort, étouffe les cris. Cela amène la voix poétique de « *El silencio*²⁹⁷ » à définir un cri comme un mouvement de la bouche qui bouge ses ailes sans produire le moindre son ni sens : « *Gritar: tan solo un accidente, / una arruga en el aire* », « *un envión superfluo* », « *la boca mueve sus alas sin sonido, sin sentido* ». Cette allitération en /s/ illustrerait le sifflement de l'air lors de sa vaine tentative de s'échapper de la gorge pour se transformer en cri : « *un poquito de aire que, primero, tropieza / con la esquina rosada del pulmón / en su escapar garganta arriba.* »

En raison des traumatismes du passé, la voix poétique semble parfois penser qu'il est plus aisé d'oublier. Par conséquent, elle choisit de passer ses souvenirs sous silence en vue d'oublier le passé douloureux. Cela est notamment le cas dans *Campanas en Sansueña* (1977) et *Viejas voces secretas de la noche* (1982). Dans le poème « *Quisiera comer lotos*²⁹⁸ », la voix poétique exprime clairement sa volonté d'oublier son passé : « *quisiera comer lotos y que no regresaran* ». Miguel García-Posada explique que le lotus est la fleur de l'oubli dans la mythologie occidentale : « *Ulises y sus compañeros desembarcaron en la isla de los lotófagos, los que 'comían' olvido (Odisea, canto IX)*²⁹⁹. »

297 Uceda, 309.

298 Julia Uceda, *Zona desconocida*, Vandalia (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 51.

299 Miguel García-Posada, « Una aventura del conocimiento », in *Zona desconocida*, Vandalia (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 99.

Cependant, la question rhétorique finale souligne la douloureuse impossibilité d'oublier : « *devolvérseles. / ¿Pero a quién / sino a mí, donde sus almas viven para siempre?* » Dans le poème « *Eso*³⁰⁰ », la voix poétique multiplie les questions concernant son inconscient : « *¿por qué se obstina aún / en subir / desde la noche a la luz que no le pertenece?* » Le mouvement ascendant, « *subir* », « *tropa* », et le champ lexical de l'eau, « *en la orilla* », « *flota todavía* », « *caer sobre las aguas* », nous rappelle la métaphore de l'inconscient chez Jung. La voix poétique se révolte face à l'impossibilité de refouler certains souvenirs, de les enfermer dans les sphères les plus profondes de sa psyché. La polysyndète dans la phrase interrogative « *¿Por qué se agarra / a la rama azul de la esperanza y vive y vive / y no sabe otra cosa / más que vivir?* » traduirait l'impatience de la voix poétique face au resurgissement constant de ses souvenirs malgré le désir d'oublier.

En outre, en ce qui concerne le silence de soi, la voix poétique paraît être bien loin d'une réduction du dialogue mental dans les poèmes mentionnés ci-dessus. En effet, bien qu'elle insiste sur son silence, elle est intérieurement très bruyante. Néanmoins, elle semble s'apaiser dans les deux derniers recueils, *Hablando con una haya* (2010) et *Escritos en la corteza de los árboles* (2013). Dans le poème « *Ikebana*³⁰¹ », la voix poétique exprime sa relation harmonieuse avec les arbres qui lui procurent une sensation de paix : « *Los árboles y yo nos sentimos en paz.* », « *Estoy / con los árboles / y su silencio.* » La voix poétique accueille ici le silence et profite du calme qu'il véhicule.

En définitive, la voix poétique est entourée de silence, tantôt choisi et bénéfique tel que le silence de l'amour ou de la nature, tantôt imposé et destructeur tel que le silence auquel la condamne la société franquiste. Elle se retrouve obligée de camoufler son identité authentique, ce qui donne lieu à la multiplication de secrets et à un enfouissement de pensées refoulées. Elle n'est plus capable de discerner son identité véritable, ce qui la condamne à demeurer silencieuse et à s'effacer peu à peu. Sa vaine tentative de lutter contre le silence qui

300 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 254.

301 Julia Uceda, *Hablando con un haya*, La Cruz del sur (Valencia: Pre-textos, 2010), 31.

l'opresse conduit la voix poétique à opter pour l'oubli du passé, un silence qui, bien qu'elle le choisisse, semble la torturer. Le silence qui enveloppe la voix poétique est accentué par celui de son destinataire.

LE SILENCE DU DESTINATAIRE, UN RÉCEPTEUR MUET

Les destinataires de la voix poétique sont multiples — l'amant, l'individu anonyme, les figures du passé, décédées, mythologiques ou inexistantes, les inanimés, son ami, Charlie, entre autres — mais tous sont muets ou silencieux. Nombre de ses questions sont laissées sans réponses car ses différents récepteurs ne prennent jamais la parole. Elle s'essaie à entamer une conversation, cependant cette dernière est muette dans la mesure où personne ne répond à ses questionnements et personne ne semble entendre ses demandes ni ses cris.

Tout d'abord, son amant reste muet dans la mesure où leur amour est révolu. Le silence paraît être tout ce qu'il reste de leur relation. Dans le poème « *Mis manos, mis labios*³⁰² », la voix poétique exprime son désespoir quant à l'absence de son amant. Le fait de ne plus avoir accès qu'à son silence provoque en elle un désir de destruction personnelle : « *Podaré mis manos / con tu silencio. / Sellaré mis labios / con tu silencio. / Quemaré mi cuerpo / con tu silencio.* » L'hypozeuze, qui accentue le rythme du poème, ainsi que la répétition du vers « *con tu silencio.* » souligneraient le désarroi de la voix poétique face à cette situation. L'infime espoir d'une retrouvaille semble s'être évaporé dans la mesure où même au sein du poème une barrière symbolique sépare les deux êtres. En effet, dans les trois premières strophes, le premier vers fait toujours référence à la voix poétique, alors que le second renvoie à l'amoureux par le possessif « *tu* ». Dans les quatre strophes suivantes, la voix poétique, qui exprimait la volonté de se détruire pour accompagner la destruction de leur amour, « *podaré* », « *sellaré* », « *quemaré* », disparaît du poème, laissant place à la deuxième personne : « *volverás* », « *hallarás* », « *tus pasos* », « *Tu*

302 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 69.

largo, tu enorme / terrible silencio. » Ainsi, la première et la deuxième personne, la voix poétique et l'amoureux, ne se côtoient jamais. La gradation ascendante qui décrit le silence comme long, énorme, puis terrible, met en exergue la douleur de la voix poétique. La force de ce silence nous permet de comprendre qu'il ne sera pas brisé, un aspect annoncé dès le début du poème par le point à la fin de chaque vers, possible illustration de la fin de leur relation. María Teresa Navarrete commente ce poème en écrivant que

*la voz del amante se apaga en el silencio de los días y el yo lírico se va deshaciendo en la espera [...] Queda lejos aquel amado que conducía al yo poético a lugares míticos y primigenios. Esa búsqueda de conocimiento se emprende ahora en solitario*³⁰³.

La voix poétique subit ce silence douloureux tout au long du recueil *Mariposa en cenizas* car jamais son amant ne brise le silence.

Les seules occasions durant lesquelles nous avons l'impression qu'il s'exprime, nous comprenons que la voix poétique se remémore ce qu'il avait dit ou imagine ce qu'il aurait pu dire dans le passé. Dans le poème « *Diálogo*³⁰⁴ », elle transcrit en italique les paroles de l'amant : « *Él dijo: Te amaba... te he amado...* ». Nous comprenons que ces mots ne sont pas directement prononcés par l'amant dans la mesure où les verbes sont au passé. Il ne s'agirait pas non plus d'un souvenir précis car la voix poétique, à la troisième personne, insiste sur la difficulté de se souvenir : « *Te amo... / Alguien, una vez, dijo eso, / pero quién, cuándo, dónde... / No pudo / recordarlo.* » Cela correspondrait plutôt à une manifestation de son inconscient suite au refoulement de certains éléments de son passé. Elle parle du pays des ombres : « *su voz venía / del país de las sombras* », ce qui peut être une référence à son passé douloureux, enseveli dans son inconscient et qui se manifeste dans ses rêves. Dans la psychologie jungienne l'ombre représente la face obscure de la psyché³⁰⁵.

303 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 33.

304 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 146-147.

305 Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung », 30.

En outre, son destinataire est parfois une personne anonyme avec qui elle cherche à entrer en relation dans une société où règne l'oppression. Le silence traduirait le refus de reconnaître l'existence de la voix poétique. En effet, ne pas écouter l'autre et ne pas lui adresser la parole est une façon de ne pas reconnaître son existence. María Teresa Navarrete souligne la volonté de la voix poétique d'entrer en contact avec l'autre dans *Extraña juventud* (1962) et *Sin mucha esperanza* (1966) : « *expresaban la preocupación por la invisibilidad que sufrían los individuos dentro de la sociedad y, frente a esta marginalidad, proponían dirigir la mirada hacia el otro para aprehenderlo y reconocerlo como un igual*³⁰⁶. » Cependant, le dialogue ne débute pas, ce qui souligne la condition marginale et l'invisibilité de la voix poétique³⁰⁷. Dans « *La extraña*³⁰⁸ », personne ne prend en compte sa présence et, lorsqu'elle quitte la pièce, personne ne note son absence : « *Me levanté sin que se dieran cuenta / y salí sin hacerme notar. », « nadie había / advertido mi ausencia. / Caminé. Volví el rostro: ninguno me seguía »*. Le poème dans lequel la négation de l'existence de la voix poétique se ressent le plus est sans doute « *Dos galletas*³⁰⁹ ». La scène se déroule dans un café. La personne qui accompagne la voix poétique mange deux biscuits, le sien et celui de la voix poétique : « *Él come su galleta. / Él come mi galleta.* » Cette action *a priori* insignifiante est symbolique car en mangeant le biscuit de la voix poétique, son destinataire lui retire le peu d'existence qu'il aurait encore pu lui accorder. Cet individu paraît arrogant et n'attache aucune importance à la présence de la voix poétique : « *No ha mirado. / No ha visto / que tengo dedos para haber tomado / la mía* ». Il semble insouciant : « *Simplemente mira por la ventana.* » Cependant, la voix poétique se rend compte du caractère problématique de la situation et décide de défendre son existence en initiant le dialogue : « *¿Y mi galleta?* ». Il ne lui répond pas. Elle prend conscience de son invisibilité à ses yeux et remet en question sa propre existence : « *No contesta,*

306 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 248.

307 Navarrete Navarrete, 75.

308 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 143.

309 Uceda, *Hablando con un haya*, 16.

luego no / existo: ni yo / ni mi derecho a darle compañía / al capuccino que me bebo despacio », « *Me pregunto. / Luego / ¿no existo? Y la ropa / que guardo en el armario / ¿a quién espera?* », « *La gata en la butaca / ¿de quién ocupa el sitio?* ». L'accumulation de phrases interrogatives soulignerait l'inquiétude de la voix poétique face à son invisibilité.

Parfois, le destinataire de la voix poétique demeure muet dans la mesure où il est en incapacité d'entrer en communication avec elle. En effet, elle s'adresse à de multiples reprises à des personnages du passé, décédés, à des personnages mythiques, inexistant dans la réalité extérieure, à Dieu et à des objets inanimés. Dieu est par exemple le destinataire du poème « *Mariposa en cenizas*³¹⁰ » : « *Hoy te escribo, Señor, y te pregunto / por la escondida luna de mi muerte* ». Elle apostrophe Dieu et lui demande de détruire sa vie passée afin de rendre possible sa renaissance. Cette renaissance tant désirée est exprimée par la métaphore du papillon enflammé : « *Tú, Dios, para matarme, / para volverme a Ti y a la sombría / cuna de donde vine, / has de abrasar mis alas / y desatarme en nube pálida de ceniza* ». Juana Castro souligne la place de Dieu dans la poésie de Julia Uceda « *como destinatario, como interlocutor, como presencia inefable*³¹¹. » Un autre exemple de dialogue impossible est celui que la voix poétique tente d'initier avec ses enfants non nés ou morts nés dans « *Canción de cuna*³¹² », un poème qui se présente sous la forme d'une berceuse. La voix poétique s'adresse aux enfants tout au long du poème : « *Tenéis un parque abierto con pájaros de espuma* » et les berce : « *Os llevo de la mano diciendo vuestros nombres, os duermo en mi regazo* ». La description idéalisée des enfants par l'énumération « *unos ojos pasmados, unos pies de azucena, / un cabello de oro y una risa de miel* » donne l'impression qu'ils sont des anges. Le lys, qui pourrait représenter la pureté et l'innocence des enfants, ainsi que l'or et le miel, construisent le topos du jardin d'Éden. Cela pourrait évoquer leur inexistence dans la réalité, d'autant plus que chacun de leur nom est inscrit dans une étoile : « *Tenéis cada uno un nombre escrito en una estrella* ». L'étoile pourrait

310 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 76.

311 Castro, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 68.

312 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 81.

symboliser la vie de l'âme après la mort et serait un indice du décès de ces enfants. En effet, l'étoile a une symbolique importante dans les croyances populaires. Dans de nombreux pays d'Amérique latine, comme le Guatemala ou le Pérou, elle représente l'âme des morts une fois montés au ciel avant le début de leur seconde vie³¹³. Le quatrième vers, répété sous forme de refrain à la fin de chacune des cinq strophes, constitue une rupture radicale car il explicite l'inexistence de ces enfants : « *nunca, hijos míos, os habré de mecer* », d'où l'impossible communication : « *Estáis siempre en el fondo de los altos silencios* ». D'autres destinataires de la voix poétique sont des lieux ou des objets inanimés, par conséquent en incapacité de lui répondre. Les ombres, les jours, le miroir et l'armoire demeurent muets dans le poème « *Secreto*³¹⁴ », au grand regret de la voix poétique : « *No responden las sombras ni los días plegados. / No contesta el espejo ni el almario vacío.* » Dans « *Recuerdo de una calle*³¹⁵ », elle s'adresse à une rue du Michigan qu'elle aurait parcourue dans le passé : « *Si alguna vez volviese a caminar / sobre tu herido asfalto, / no tendrías los límites borrosos que el recuerdo me acerca, entre nieves y grises soleados* », « *Té recuerdo desierta, verde y gris, / como soñada, imaginada, porque nunca supe / dónde tu nombre estaba escrito.* »

En plus des destinataires muets mentionnés ci-dessus, la voix poétique s'adresse fréquemment à deux personnes, son ami et Charlie. Charlie est le destinataire énigmatique de quatre poèmes du recueil *Poemas de Cherry Lane* (1968), « *La fiesta*³¹⁶ », « *Broadway, una noche*³¹⁷ », « *Rosas del sur*³¹⁸ » et « *La última cena (Mujer de paja)*³¹⁹ ». Nous ignorons qui est Charlie, il n'est jamais décrit par la voix poétique, physiquement ou moralement, et ne prend jamais

313 María del Carmen García Escudero, « El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina », UGR Gazeta de Antropología (Pedro Gómez, 2009).

314 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 316.

315 Uceda, *Hablando con un haya*, 58.

316 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 183-185.

317 Uceda, 186-189.

318 Uceda, 190-192.

319 Uceda, 205-207.

la parole. Bien que la voix poétique interpelle Charlie, parfois aussi appelé Charles, à dix reprises dans « La fiesta³²⁰ », « *Charlie, esta alegría / no durará* » ou « *Charlie, vamos a celebrar esta alegría.* », et qu'elle lui pose des questions : « *¿Otra cerveza, Charles...?* », Charlie ne répond pas. Alors que nous attendons sa réponse, son mutisme est mis en évidence par le vers suivant qui est en blanc, puis par l'affirmation de la voix poétique qui consiste en un changement de sujet surprenant : « *El pollo se ha enfriado.* » De plus, l'ami de la voix poétique apparaît également dans ce poème car elle en parle à Charlie : « *Bebamos / y entre tanto te hablo de un amigo* ». C'est alors que nous nous rendons compte que son ami, pas davantage décrit, n'est pas plus bavard que Charlie : « *No sé decirte, Charlie / cómo es* », « *Mi amigo no me ignora / pero ha vuelto los ojos a otro lado: / se ha cansado, se ha ido.* » Bien qu'elle affirme que son ami ne l'ignore pas, nous avons l'impression que cela est le cas en raison de l'antithèse « *no me ignora / pero ha vuelto los ojos a otro lado* » qui soulignerait le refus de la voix poétique de voir la réalité en face. Tant le dialogue avec Charlie qu'avec son ami échoue et la voix poétique semble marginalisée.

Nous avons compris pourquoi son ex-amoureux, certains individus dans la société, les morts, les figures mythologiques, Dieu, les lieux ou les objets ne répondent pas à la voix poétique, mais qu'en est-il pour son ami et Charlie qui paraissent être proches de la voix poétique et être des individus réels, en mesure de communiquer ? Qui sont Charlie et cet ami desquels nous ne savons rien ? María Teresa Navarrete indique que l'interprétation du personnage de Charlie a suscité de grands débats parmi la critique. Une première hypothèse est que Charlie n'existerait pas et ne serait qu'une personification de la solitude. En effet, Julia Uceda indique que « *Charlie es un nombre para la soledad*³²¹ ». Charlie est un nom de provenance américaine qui fait son apparition dans les poèmes lorsque Julia Uceda fait face à l'expérience de la solitude au début de son exil volontaire. Le fait que Charlie ne soit pas décrit et ne prenne jamais la parole donne l'impression qu'il n'existe pas. Dans la mesure où

320 Uceda, 183-185.

321 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 104.

la voix poétique se retrouve seule, elle entamerait un dialogue avec elle-même et deviendrait à la fois locutrice et interlocutrice. C'est un point de vue que partagent Emilio Miró : « *Charlie funciona a modo de destinatario interno*³²² », et José Luis García Martín : « *este personaje propicia que la expresión lírica sea más viva y coloquial y su nombre, de procedencia americana, ayuda a cohesionar estos poemas y a ubicarlos en el contexto del exilio*³²³ ». Cependant, pourquoi se propose-t-elle une bière à elle-même et pourquoi une voix poétique féminine se donnerait-elle un prénom masculin ?

Ces incohérences nous amènent à considérer une autre hypothèse qui serait que Charlie occupe la fonction de confident, voire de psychothérapeute silencieux. Cela expliquerait que bien qu'il ne prenne jamais la parole, il est présent et à l'écoute de la voix poétique. María Teresa Navarrete perçoit Charlie comme un confident permettant à la voix poétique de s'exprimer librement : « *se incorpora la figura de un confidente, Charlie, que funciona como receptor mudo del relato de la hablante lírica*³²⁴ ». Cela est également le cas de José Luis Peñas Bermejo : « *como interlocutor en la soledad, [Charlie] había propiciado el desarrollo del autoanálisis psíquico en la hablante lírica*³²⁵ ». María Teresa Navarrete fait référence à la méthode employée au cours des psychothérapies : « *un terapeuta escucha a un paciente que verbaliza las frustraciones reprimidas*³²⁶ ». Il est intéressant de remonter aux origines du prénom Charles et du surnom Charlie qui y est associé. Charles est un prénom masculin d'origine germanique, dérivé de Karl ou Carl, signifiant « homme libre », en opposition à un esclave³²⁷. Le fait que la voix poétique se confie à Charlie pourrait indiquer sa volonté de se libérer du poids du passé afin de réunifier son identité. Le prénom Charles, dérivé de Carl, serait-il

322 Navarrete Navarrete, 104.

323 Navarrete Navarrete, 104.

324 Navarrete Navarrete, 104.

325 Navarrete Navarrete, 104.

326 Navarrete Navarrete, 104.

327 Wendy Wisner, « What Does the Name Charles Mean? », Verywell Family, 2021.

en lien avec Carl Gustav Jung ? Cela ferait de Charlie le psychothérapeute silencieux à qui se confie la voix poétique. Cette hypothèse nous semble être la plus probable dans la mesure où dans le poème « Broadway, una noche³²⁸ », la voix poétique se confie à Charlie sur ses rêves : « *Aquella noche, Charlie, / qué sueño tan raro...* », « *Nôtre Dame agitaba su pañuelo / y Burgos y León me despedían: / sus piedras húmedas lloraban* », « *Qué extraño sueño, Charlie...* ». Les aposiopèses souligneraient l'hésitation et la réflexion de la voix poétique qui fouille dans sa mémoire afin de se remémorer ses rêves. De plus, le lien avec l'inconscient est mis en avant dans « La fiesta³²⁹ » par l'image de la porte ouverte qui serait une métaphore de l'accès aux profondeurs de la psyché : « *ver una puerta abierta* », « *abrió una puerta* ». La forte luminosité, exprimée par « *una / luz al fondo* », « *una luz sobre mis ojos* », « *su luz* », « *el rayo* », indiquerait l'accès à l'ombre, métaphore de la manifestation de l'inconscient à la fin du poème : « *Cuando las sombras caen* ». Ainsi, la voix poétique se confierait à Charlie, son confident ou psychothérapeute, sur les manifestations de son inconscient. En ce qui concerne l'ami de la voix poétique, il serait une projection de cet inconscient, c'est pourquoi elle parlerait de son ami à Charlie.

En effet, María Teresa Navarrete signale que la figure de l'ami pourrait être l'*animus* de la voix poétique : « *se advierte [...] su representación como un principio de conocimiento a través del que acceder y descubrir el mundo. [...] El rol masculino y el nexo que se le atribuye con el conocimiento se asocian a los atributos del animus*³³⁰ ». L'*animus* est un terme employé par Jung. Alors que la *persona* et l'ombre correspondent aux caractères extérieurs de la psyché, l'âme (*anima/animus*) appartient à l'aspect intérieur de la psyché. L'individu doit identifier l'âme qu'il a en lui. Jung la désigne par le terme *anima* chez l'homme et *animus* chez la femme. L'*animal animus* se situe au plus profond de l'inconscient et est donc plus difficile d'accès que l'ombre, ce pourquoi avoir accepté son ombre est indispensable. La voix poétique

328 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 186-189.

329 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 183-185.

330 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 105.

étant une femme, nous allons nous centrer sur l'*animus*, « la personification masculine de l'inconscient chez la femme³³¹ » qui permet d'équilibrer sa personne. L'équilibre entre la personne et son inconscient, situé dans l'*animus*, peut être déstabilisé et conduire à la domination de la conscience sur l'inconscient, ou inversement. René Caya explique que selon Jung « Les opinions de l'*animus* ont très souvent le caractère de convictions solides, qui ne sont pas faciles à ébranler³³² ». Il peut être positif et « se manifester sous forme d'impulsion à agir, d'esprit d'initiative, de capacité de bien discourir et à bien structurer sa pensée³³³ », mais peut également être négatif. L'*animus* négatif « représente toutes les pensées archaïques, froides et destructrices qui envahissent la femme lorsque celle-ci a refoulé sa fonction sentimentale³³⁴ ». L'*animus* prend la forme opposée de la *persona*, il « se manifeste en général sous l'apparence d'un groupe ou d'une assemblée d'hommes ; l'*animus* se manifeste rarement dans son aspect intérieur comme une figure isolée³³⁵ ». « Dans son aspect positif, l'*animus* peut être personnifié par un groupe de soldats, de médecins, de cavaliers, d'aviateurs, [...] par des animaux³³⁶ », alors que « L'*animus* négatif apparaît [...] sous les traits d'un brigand ou d'un meurtrier³³⁷ ». La femme tend à projeter son *animus* sur une « image de la divinité, de l'homme omniscient qui comprend tout et peut tout expliquer ; ou alors il s'agira d'individus audacieux à l'esprit innovateur³³⁸ ». Elle peut également projeter son *animus* sur un homme de son entourage.

En ce qui concerne l'ami de la voix poétique, il est directement lié à la connaissance dans la mesure où il est celui qui lui ouvre la porte

331 Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung », 53.

332 Caya, 54.

333 Caya, 54.

334 Caya, 55.

335 Caya, 56.

336 Caya, 53-54.

337 Caya, 53-54.

338 Caya, 56.

de l'inconscient. Il est comparé à la lumière et semble la conduire sur le chemin de la connaissance, vers la révélation future : « *Él es / como una luz sobre mis ojos: / como internarse en una tarde dulce / de un otoño dorado, en un camino / que no sabemos dónde va a llevarnos. / Yo estoy en el camino y no sé adónde / llegaré por su luz.* » De plus, il semble ne faire qu'un avec la voix poétique : « *va conmigo [...] a través de las horas a la muerte.* » Il serait étrange que cet ami soit l'*animus* dans la mesure où l'*animus* se manifeste très rarement sous la forme d'un homme seul, mais plutôt sous l'apparence d'un groupe masculin. Toutefois, l'ami pourrait être la projection de l'*animus* sur quelqu'un de son entourage, un ami qui existerait réellement³³⁹. Ainsi, Charlie serait le confident silencieux avec qui la voix poétique partage ses préoccupations au sujet de son « ami », sur lequel elle projette du contenu inconscient.

La destinataire la plus fréquente du discours de la voix poétique reste la voix poétique elle-même. Tout au long des recueils elle se parle à elle-même, se pose des questions et y répond parfois. Cependant, ce dialogue reste muet dans la mesure où il est intérieur. Dans le poème « *Miro el árbol dormido...*³⁴⁰ », la voix poétique part à la recherche de son âme qu'elle apostrophe : « *Alma mía: ¿dónde te fuiste? / ¿Dónde te fuiste, agua, fuego, tierra, / qué montañas has escalado* ». L'eau, le feu et la terre sont trois des quatre éléments qui configurent le monde selon Empédocle. Le nombre basique quatre est depuis l'Antiquité, dans la philosophie orientale et pour Carl Gustav Jung un symbole de la totalité de l'être car il représente l'union des quatre éléments. L'élément manquant est ici l'air, symbole de l'âme, d'où le fait qu'elle la recherche. Elle se situe dans le royaume des

339 Manuel Mantero ne pense pas que l'ami soit l'*animus* de la voix poétique. Il défend que Charlie est son *animus* : « *[Charlie] no ha existido nunca, corresponde a su propia soledad masculinizada, el arquetipo inconsciente denominado animus [...]. Es la personificación del inconsciente durante el sueño, el lado masculino de toda mujer, correspondiente al logo paternal* » (Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 105.) María Teresa Navarrete ne considère pas Charlie comme *animus* de la voix poétique en raison de l'absence totale de tension entre les deux individus (Navarrete Navarrete, 105.)

340 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 256.

ombres, « *cuatro rosas / inmortales — una / enterrada en el reino sagrado de las sombras — .* » Dans le rêve, elle tente de débiter un dialogue avec son âme. Elle reçoit même une réponse de la part d'une voix et la rapporte entre guillemets : « *Una voz, dentro del sueño dijo: / 'Sigue: desenreda el ovillo, regresa / con los hombres'* ».

María Payeras Grau souligne la variabilité de la deuxième personne dont la fonction est ambiguë :

La funcionalidad del impreciso interlocutor al que la hablante poética se dirige propende a la ambigüedad y el 'tú' no siempre es reductible a la figura convencional del amante. Respecto a esa inconcreta segunda persona cabe sospechar, en ocasiones, que pueda tratarse de un personaje concebido simplemente como interlocutor en la convención literaria, o, incluso, como un ser sobrenatural, siendo el mismo Dios un interlocutor explícito [...] la segunda persona no pasa de ser una presencia silenciosa, un inquietante espejo del 'yo' sometido a las oscilaciones de la presencia y la ausencia, de la plenitud y el desengaño³⁴¹.

La fonction du destinataire muet de la voix poétique, quel qu'il soit, serait de l'obliger à entamer un dialogue avec elle-même afin d'explorer son inconscient et de partir à la redécouverte de son passé dans le but d'atteindre, un jour, l'harmonie et la totalité de l'être. En effet, le fait que personne ne lui réponde rend possible l'établissement d'un dialogue intérieur, nécessaire à la transformation de l'être.

LES VOIX SILENCIEUSES ET PASSÉES SOUS SILENCE DANS LA SOCIÉTÉ

En plus des voix mentionnées dans les deux premières parties, d'autres voix, également silencieuses ou passées sous silence, sont présentes dans les poèmes. Il s'agit, d'une part, d'individus anonymes ou de figures mythologiques qui serviraient de représentation de l'ensemble de la société et, d'autre part, d'individus marginalisés

341 Payeras Grau, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 181-182.

par la société tels que les femmes, les exilés ou les victimes de guerre. Julia Uceda appelle à la libération de ces voix.

Tout d'abord, nous ressentons le silence des individus anonymes de la société. Ceux-ci représentent l'immobilisme social caractéristique de leur génération dans les années 60 dans l'Espagne franquiste. Julia Uceda les incite à briser le silence qui les étouffe et les maintient dans l'inaction. Dans « Casas bajo la lluvia³⁴² », les maisons sont immobiles sous la pluie, reflet de l'immobilisme de leurs habitants. La pluie traduirait la triste situation de l'Espagne et suggérerait que plutôt que de s'engager contre le modèle de vie franquiste qui leur est imposé, la population pleure en silence : « *Pueblos bajo las lágrimas / silenciosas de España.* » La pluie souligne le calme qui règne dans la ville car nous avons l'impression qu'elle est la seule source de bruit et de mouvement. Le silence, associé à l'obscurité, reflète l'immobilisme : « *Todas, bajo la lluvia, / en marcha / por silenciosos túneles / de estrellas apagadas. / Mudas y divididas / bajo la misma agua.* », « *Casi sueño, luz casi / sin llama. / Ciudad bajo la lluvia.* » L'impression de somnolence et l'épanadiplose « *casi* » mettraient en évidence que l'Espagne est au bord de l'endormissement, ce qui accentuerait l'apathie de la population. L'absence d'évolution de l'Espagne est mise en évidence dans le poème « *España, eres un largo invierno*³⁴³ ». Le seul bruit perceptible sont les échos du vide : « *huecos con ecos resumiendo / en vacío el frío interminable.* » Le silence des voix, dit par le chiasme « *mudo el labio* », « *muecas mudas* », et la personification de l'Espagne pour suggérer son sommeil, « *España pasa y duerme — funda de hielo para el alma* », évoqueraient à nouveau l'immobilisme.

À l'exception de la voix poétique étudiée jusqu'ici, aucun individu ni aucun groupe identifié ne prend la parole dans ces recueils. Cependant, dans « *Anánke*³⁴⁴ » et « *Antígona*³⁴⁵ » de *Sin mucha esperanza* (1966), la voix poétique que nous avons mentionnée jusqu'à

342 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 97.

343 Uceda, 247.

344 Uceda, 129.

345 Uceda, 149.

maintenant cède sa place à des figures mythologiques. Le poème « Anánke³⁴⁶ » invite les voix silencieuses de la société à exprimer leur désaccord et à réagir contre le mode de vie imposé par le franquisme. Ce poème est une conversation entre « *Coro* », « *Cronos* » et « *Agonista* ». Le chœur a le même rôle que dans une tragédie grecque, il représente la voix collective et anonyme de la société et rapporte les revendications et souhaits des spectateurs³⁴⁷. Sa voix exprime le désespoir causé par le fait de vivre dans un monde immobilisé par l'action d'Ananké. En effet, le chœur désire crier afin d'empêcher l'agoniste de suivre aveuglement le destin qui lui est imposé par Ananké : « *Deseamos gritar* », « *Desearíamos gritar, / detenerla, / agitar rojos trapos.* » La figure d'Ananké est, dans la mythologie grecque, une allégorie du destin et de la fatalité : « *la figura de Anánke pretende mostrar la inmutabilidad de la vida, una concepción que se asocia con el determinismo, la fatalidad y el destino*³⁴⁸. » Ananké, ainsi que Cronos, divinité du temps qui domine le ciel et la terre, sont à l'origine du monde, c'est pourquoi Uceda s'en sert pour évoquer leur capacité à modeler l'univers³⁴⁹. En voyant Cronos approcher, le chœur pense que tout est perdu. Contrairement à la façon dont le chœur le perçoit, Cronos ne semble pas prôner l'immobilisme, au contraire il critique le conformisme et invite l'agoniste à prendre son avenir en main : « *Abre la puerta. Es tuya, / tienes la llave. Este / es tu lugar desde el principio: tu lecho, tus espacios, te esperaban. / Y ésa eres tú. Toma el papel: ya nadie / puede hacerlo por ti* ». L'agoniste ouvre le livre dans lequel rien n'est écrit : « *abre el libro / donde escrito no hay nada.* » Elle prend son avenir en main et s'oppose aux conventions sociales : « *No invoco ni a los dioses ni a las madres, / me apoyo / en la débil columna de mi cuerpo* ». María Teresa Navarrete indique que, par l'expression des voix de la tragédie grecque, Julia Uceda appelle à ne

346 Uceda, 129.

347 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 70-71.

348 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 70.

349 Navarrete Navarrete, 70-71.

pas normaliser les modes de vie du franquisme³⁵⁰ et Jill Robbins souligne que l'agoniste est un modèle d'opposition aux normes sociales :

*la mujer agonizante desafía las convenciones sociales para ocupar sus espacios, incluyendo el espacio del deseo, 'tu lecho'. [...] el coro observa la liberación de la agonizante y expresa el temor de la hegemonía de la opinión pública, basada en los preceptos falangistas de la identidad femenina y su deseo*³⁵¹.

Ainsi, en donnant la parole à des figures mythologiques, Julia Uceda inciterait symboliquement les figures marginalisées de la société à briser le silence qui leur est imposé. Elle donne également une voix à Antigone, figure de la tragédie grecque passée sous silence en raison de son opposition aux règles qui lui sont imposées³⁵². Candelas Gala mentionne qu'en s'exprimant à la première personne Antigone affirme son identité dès le début du poème : « *El puesto central del 'yo' en este poema llama la atención hacia la situación del discurso de un personaje silenciado totalmente por el orden oficial*³⁵³. » En effet, elle rompt le silence par son cri : « *Yo sé / que un día / voy a salir por estas calles, / como un trozo de llama, / quemando el aire con mi grito* ». Julia Uceda explique dans « Reflexiones » qu'elle crée des dialogues dramatiques entre des personnages de la mythologie classique car le langage des mythes est plus à même à exprimer certaines réalités :

350 Navarrete Navarrete, 73.

351 Robbins, « La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo », 210-212.

352 Dans le drame de Sophocle, Antigone est condamnée à être enterrée vivante par le roi Créon pour avoir décidé d'enterrer son frère Polynice malgré l'opposition de Créon. Cependant, elle se pend avant qu'il n'ait le temps de l'enterrer vivante.

353 Candelas Gala, « "Lucinaciones" alucinadas: los poemas de Julia Uceda », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 107.

« *la poesía, expresión de realidades últimas, solo se hace evidente a través del lenguaje de los mitos. Nuestra razón ha olvidado ese lenguaje*³⁵⁴. »

Cependant, Julia Uceda ne donne pas uniquement la parole à des figures mythologiques. Bien qu'aucune personne identifiable ne prenne la parole dans ses recueils, elle donne une voix aux personnes marginalisées en les incluant dans sa poésie. Elle rend par exemple hommage à Edith Piaf dans le poème « A Edith Piaf³⁵⁵ », mais les femmes ne sont pas les seules à qui Julia Uceda donne une voix. En effet, dans plusieurs poèmes elle rapporte les paroles des victimes de guerre et des exilés afin de leur donner un moyen de briser le silence qui leur a été imposé. Dans « Eterno oleaje³⁵⁶ », un exilé qui rentre au pays sait quelle est sa mission : parler pour tous les autres exilés qui ne le peuvent plus. Ils sont comparés à une chaîne de fantômes, « *extensa / cadena de fantasmas* », car leur existence a été effacée par leur propre patrie et que leur corps n'appartient plus à aucun pays : « *Por las sombras / que no tuvieron cuerpo; / por todos / los que anulados vagan / sin país, sin sepulcro.* » L'exilé prend la parole à deux reprises : « *Con la memoria / de los que fueron olvidados / volverán: 'Ya llegamos a la patria'. Y jamás será la patria.* », puis « *¿Era esta mi patria?' / — preguntará de nuevo — .* » Ces brèves paroles se raient une remise question de la notion de patrie et d'identité nationale. En effet, l'exilé ne reconnaît plus sa « patrie » : « *regresará a la orilla / de que partió — no la recuerda — / pidiendo paz para sus muertos.* » Comme l'écrit Jill Robbins, « *[este poema] revela que la nación es una construcción tan temporal y arbitraria, tan fragmentada, tan heterogénea y superficial como los mismos sujetos que forma*³⁵⁷. » De plus, Julia Uceda rend hommage aux victimes de guerre en transcrivant quelques-unes de leurs paroles. C'est ce qu'indique Miguel García-Posada au sujet du poème « Palabras para cantar

354 Gala, 105.

355 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 157-158.

356 Uceda, 153-154.

357 Robbins, « La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo », 210.

alrededor de un templo vacío³⁵⁸ » : « *da la voz a diversos personajes, víctimas directas o por contigüidad de la guerra, que emiten sus mensajes, a los que se suma el comentario del narrador*³⁵⁹ ». La voix poétique de ce poème interpelle Dieu à qui elle demande de veiller sur son frère qui est parti à la guerre au Koweït : « *Mi hermano pequeño, Armando Fernández, del 3° de Infantería / en Kuwait, / está en el campo de batalla, pero es nuevo en la guerra. Dios, / espero / que lo devuelvas sano y sin daño en su cuerpo o su mente.* » Julia Uceda ne montre pas seulement l'horreur de la guerre, elle donne un prénom et un nom à ce petit frère, elle lui donne une identité, ce qui permet de percevoir les conséquences du conflit d'un point de vue humain. La voix poétique attache de l'importance à la reconnaissance de l'existence des victimes de guerre, non en tant qu'objets mais en tant qu'êtres humains ayant un nom, un prénom et une famille : « *¿Y Sarah, Sarah Bolte, mi hermosa primogénita? ¿Y Rafael?* » Elle mentionne également Ben Wilkey qui attend un fils, Richard qui devait acheter une maison, Lee Morales, Benito, Ryan, Miguel Machado, ainsi que des enfants. Elle rapporte par exemple les paroles de la petite de Bassora, estropiée : « *Y la niña de Basora, ya para siempre niña y vestida de colores, / pregunta: Dios, ¿dónde están mis pies? Y lo pregunta siempre* », « *¿Quién se ha llevado mis pies?, dice una vez y otra.* » Comme l'explique María Teresa Navarrete, Julia Uceda donne une voix aux êtres marginalisés par la société et aux victimes de conflits inhumains, origine d'une souffrance inutile, afin de reconnaître leur existence et de leur rendre hommage :

Estos nombres dibujan un friso de personajes y de circunstancias vitales que humanizan a los soldados convertidos en verdugos por cuestiones políticas. [...] Las muertes que han perpetrado transforman a estos hombres y mujeres. La guerra también los conduce a la destrucción hasta tornarse en víctimas. Este poema no solo transmite las consecuencias de la barbarie sufridas por los soldados, también nos cuenta el horror de los inocentes: los civiles masacrados, los huérfanos,

358 Uceda, *Zona desconocida*, 77-78.

359 García-Posada, « Una aventura del conocimiento », 100.

los padres sin sus hijos o los amputados. Todos merecen la atención de la poesía ucediana que intenta poblar con palabras los silencios que se ciernen sobre tanta destrucción. [...] Esta polifonía de voces reconstruye el dolor de los que padecen el horror, para constatarlo y afianzarlo en la palabra lírica y así evitar su olvido³⁶⁰.

En définitive, Julia Uceda condamne le silence reflet de l'immobilisme social, de la répression ou de la censure. Elle appelle les voix silencieuses de l'Espagne franquiste à s'exprimer contre le régime répressif, notamment en donnant une voix aux figures mythologiques vivant sous la consigne de silence, mais aussi en rapportant les paroles d'individus marginalisés par la société occidentale et dont la voix a été oubliée ou ignorée.

Pour conclure provisoirement, le silence se manifeste dans l'œuvre de Julia Uceda au travers des voix. Que ce soit la voix du « je » poétique, celle de ses destinataires, celle de figures anonymes ou mythologiques qui fonctionnent comme miroir de la société ou encore celle de personnes marginalisées, toutes les voix sont soit silencieuses soit condamnées au silence. Bien que le silence de ces voix puisse être choisi et parfois bénéfique, auquel cas la voix poétique l'écoute, il est bien trop souvent imposé. La voix poétique lutte contre cette consigne de silence et appelle toutes les voix — dont la sienne — à briser le silence. Le silence ne parvient pas uniquement au lecteur par le biais des voix. En effet, il est une thématique à part entière, un motif que nous retrouvons du premier au dernier recueil. La voix poétique parle énormément du silence qu'elle décline sous ses multiples dimensions et dont elle expérimente à la fois les dangers, les frustrations qu'il occasionne et les bienfaits. C'est cette thématique du silence que nous nous proposons d'analyser dans la deuxième partie afin de comprendre comment le silence peut être si ambivalent. La voix poétique rejette le silence et aspire au silence, elle le perçoit comme moyen de destruction et de régénération, ainsi que comme moyen de taire et d'exprimer ses pensées. Cette ambivalence

360 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 231.

du silence est-elle due à une évolution de sa perception par la voix poétique au fil des recueils ? Le silence est-il d'abord négatif puis positif ? Cet aspect dépend-il du type de silence, c'est-à-dire certains silences sont-ils préférables face à d'autres ? Ou cela dépend-il des circonstances dans lesquelles ils apparaissent ?

DU DOULOUREUX SILENCE AU SILENCE DÉSIRABLE

LE SILENCE AMER, CONSÉQUENCE DE LA TORTURE,
DE LA CENSURE ET DE L'OUBLI

Le silence peut être particulièrement douloureux. Après la destruction, ne reste que le silence. Il est témoin de l'absence, de la disparition, de la souffrance, de la mort, puis de l'oubli. Miguel García-Posada souligne que le silence de l'oubli est le plus violent de tous : « *el [silencio] que es ofensivo para los muertos, el más impío de todos los silencios: el que porta el desdeñoso olvido, la absoluta indiferencia para con aquellos que ya no están aquí*³⁶¹. » Face aux injustices, à la douleur et aux violences dont nous sommes témoins dans le monde, il est plus aisé d'ignorer ce qu'il se passe et d'oublier ce que l'on sait plutôt que de se souvenir des victimes et de leur rendre hommage. Cela est vrai dans le contexte espagnol, notamment avec le franquisme, mais Julia Uceda aborde l'horreur de l'humanité au-delà des frontières de l'Espagne car la mentalité en temps de guerre est souvent la même quel que soit le pays. Elle considère que nous avons tous une part de responsabilité dans les péchés de notre société culte et civilisée³⁶², c'est pourquoi il lui semble important d'écrire sur le silence de l'oubli et de souligner l'importance de la mémoire historique :

361 García-Posada, « Una aventura del conocimiento », 98.

362 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 22.

Mi generación [...] ha vivido muchas guerras y conocido los dos pecados fundamentales de una sociedad culta y civilizada — la experiencia nazi y las bombas de Hiroshima y Nagasaki cuyo saldo de muertes no termina nunca — , y que marcaron nuestro tiempo. No pretendo decir que todos tengamos el mismo rango de culpabilidad, pero sí que, en algún grado, somos responsables y tal vez por eso no puedo evitar, ni lo intento, que en mi escritura aparezca siempre la sombra de esta historia³⁶³.

Nous comprenons ainsi la dédicace de *Extraña juventud* (1962) : « *Al hombre de mi tiempo. A ese hombre que no tendrá nunca un monumento en su patria porque la Historia no registra³⁶⁴* ». L'être humain est au centre de ses préoccupations. En effet, sa critique des conflits ne concerne pas un conflit en particulier, mais les comportements inhumains qu'ils engendrent. Miguel García-Posada et María Teresa Navarrete soulignent que même en ce qui concerne la critique du franquisme, elle analyse la société espagnole d'un point de vue humain plus que politique :

el análisis de Uceda sobre la sociedad española de aquellos años se aleja de la 'obsesiva denuncia de la España franquista y la derrota de la (idealizada) España democrática' y se adentra en el relato de ese tiempo sin recurrir a fórmulas estereotipadas o lugares comunes. Su percepción se acerca a la acusación crítica de los poemas del exilio de Luis Cernuda. En ambos se percibe la soledad del sujeto ante una España injusta y miserable para los que habitan en ella³⁶⁵.

Nous avons vu dans la première partie que la voix poétique désire parfois oublier son passé traumatique. Cependant, elle prend conscience de la douleur supérieure de l'oubli face au souvenir car le passé perturbateur ne cesse de hanter son esprit. Elle tente d'entamer une récupération du passé dès certains poèmes de *Extraña*

363 Uceda, 22.

364 Uceda, *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), 89.

365 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 134.

juventud (1962), mais cela ne sera effectif qu'à partir de la section « De la blancura » de *Zona desconocida* (2006). Les trois silences les plus douloureux contre lesquels lutte Julia Uceda sont le silence témoin d'une scène de torture, le silence imposé par la censure et celui qui est conséquence de l'oubli historique.

D'une part, le silence est la seule réaction face au spectacle de la violence et de la mort dans un contexte répressif car il est la seule protection contre la persécution. Ne pas réagir et se taire serait le meilleur moyen de ne pas se faire remarquer, c'est pourquoi le silence règne face à la torture qu'endure l'individu condamné dans « El acusado³⁶⁶ », poème qui ouvre le recueil *Extraña juventud* (1962) : « *Manos, índices, puños, golpes, pasos, palabras / — dónde una rosa para asir la vida — . / Manos, círculos, voces, ruedas, botas, Aceros. / Y ni el llanto de un niño. Ni una lágrima a punto.* » La violence exercée contre cette victime du franquisme est soulignée par l'énumération de parties du corps associées à l'accusation (« *índices* ») et à la violence (« *manos* », « *puños* »), ainsi que d'actions à l'origine d'une douleur physique (« *golpes* ») et morale (« *palabras* »). La torture imposée à cet être contraste avec la douceur de la rose qui apparaît entourée de violence. En effet, elle figure au centre d'un vers entre tirets qui est précédé puis suivi d'une accumulation de violence. Même l'enfant semble avoir peur de pleurer, ce qui est compréhensible en raison de l'intensité de l'accusation. Les index sont partout dans ce poème car l'individu ne cesse d'être montré du doigt. La comparaison des index à des aiguilles et la répétition à huit reprises de « *señalan* » renforcent la souffrance qu'endure la victime et la cruauté de ses bourreaux anonymes : « *Índices como agujas le señalan el cuerpo: / de qué tiene la culpa. Le señalan los ojos: / qué mirada es culpable. Le señalan la frente.* ». Cette énumération nous conduit à la condamnation de l'individu en question : « *y le indican su sitio: una soga pendiente.* » Nous sommes témoins de la souffrance de cet être qui sera bientôt pendu, mais ne parvenons pas à nous dresser contre cette injustice. Face à une telle violence, nous optons souvent pour laisser le silence occuper tout l'espace, comme l'indique le vers qui clôt

366 Uceda, *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), 95.

le poème : « *Y ni el llanto de un niño. Ni una lágrima a punto.* » Cependant, Julia Uceda nous invite à briser ce silence face à la violence par la verbalisation de notre opposition à une telle barbarie et critique le fait que certaines personnes soient condamnées au silence pour préserver leur vie. María Teresa Navarrete établit un lien entre le personnage de « El acusado » et les membres du mouvement antifranquiste, victimes de persécutions et de tortures³⁶⁷. Elle indique également que ce silence pourrait traduire la normalisation de la violence sous le franquisme et l'assimilation de l'horreur par la société³⁶⁸. Néanmoins, ce silence pourrait également être un silence tacitement imposé dans la mesure où si quelqu'un s'était opposé à la pendaison de cette victime, un destin non moins effroyable l'aurait attendu. Peut-être que le silence ne serait ici pas tant l'expression de l'indifférence que la conséquence de l'impossibilité de s'élever ouvertement contre la torture au sein d'une société répressive sans en souffrir les conséquences.

D'autre part, le silence de la censure est également amer. Dans le poème « *Querido hermano*³⁶⁹ », le silence causé par l'absence du frère est couvert par les parents. Ces derniers passent son exil sous silence et imposent le silence de l'oubli afin d'éviter de se retrouver dans une situation potentiellement dangereuse : « *Querido hermano: / Tenemos que olvidarte porque sentimos miedo / aunque todo está en orden desde que tú te fuiste. / Los padres hablan alto para borrar el sitio / de tu silencio.* » Le régime franquiste les oblige à se taire : « *Un aire de silencio nos vela la palabra* ». María Teresa Navarrete indique que ce poème rend hommage aux ennemis du franquisme, condamnés au silence afin de survivre : « *homenajea a los enemigos del franquismo y especialmente reivindica a las familias que con algún miembro en el exilio tuvieron que convertir a estos parientes en miembros ausentes durante la dictadura*³⁷⁰. » En effet, le silence permet de se protéger dans un contexte de répression. Julia Uceda s'indigne contre l'imposition de

367 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 49.

368 Navarrete Navarrete, 49.

369 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 100.

370 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 48.

cette loi du silence dans la société sévillane d'après-guerre : « *Había otros misterios: amigos de mi familia, a los que siempre traté cuando niña, que después de la guerra, en algún momento, desaparecían*³⁷¹. » Elle souligne que la loi du silence, imposée par les gouvernements totalitaires, visait à empêcher la circulation d'information pour cacher les horreurs dont ils étaient responsables. Elle mentionne le franquisme en expliquant que certains de ses camarades étaient en prison sans que personne ne le sache : « *fulano había estado en la cárcel y le habían prohibido no sé qué, todo eso era un secreto*³⁷² », mais fait également référence au nazisme en disant qu'elle n'apprend ce qui s'est produit qu'une fois arrivée aux États-Unis : « *no sabíamos nada de lo que habían hecho con los judíos*³⁷³ ». Elle appelle à briser cette loi du silence dans le poème « *Una patria se ve desde la cumbre*³⁷⁴ ». Au travers de vers entrecoupés, reflet de la souffrance de son cœur déchiré lorsqu'elle se rend compte du silence qui pèse sur l'Espagne, elle nous transmet un cri destiné à rompre le silence de plusieurs générations : « *Lo que os voy a decir es como un grito.* », « *Os cuento / en forma de poema, un poco / entrecortadamente para / que oigáis los golpes / de un corazón oculto* ». Elle insiste sur le caractère pesant du silence qui traverse les siècles par le chiasme « *hace edades o siglos / (siglos o edades / de irrompibles silencios)*. » Les silences indestructibles se situent entre parenthèses car ils remplacent une réalité passée sous silence, mise entre parenthèses, dans l'Histoire. L'Histoire de l'Espagne n'est racontée qu'une fois passée par le filtre de la censure : « *habría merecido / un 1 a la censura.* » La censure est exprimée par l'image du voile devant ses yeux : « *Ya no tenía / visillos de humo / para mis ojos* », « *a través de la húmeda cortina / de mis ojos* ». Julia Uceda raconte avoir pris conscience de la loi du silence en 1959, à Paris : « *Para mí sobrevino / en un lugar inesperado: / París, mil novecientos / cincuenta y nueve. / La frontera / me había desnudado de la firme / protección de la patria / y sus conceptos nunca comprobados.* » Elle prend du recul par

371 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 8.

372 *Julia Uceda entrevistada en AndalucíaTv por Jesús Vigorra*, 16 min. 30.

373 *Julia Uceda entrevistada en AndalucíaTv por Jesús Vigorra*, 26 min. 40.

374 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 166-169.

rapport à l'Espagne, « *desde la cumbre* », et se rend compte de la répression : « *Entonces supe / que no era libre* ». Dans son essai « ¿Somos quiénes quisimos ser? », elle explique qu'à partir de son voyage à Paris, notamment suite au visionnage du film russe *La balada de un soldado* (1959) de Grigori Chukhrai, dont les acteurs lui font penser à des paysans andalous, elle commence à comprendre ce qui se passe en Espagne³⁷⁵. Elle relate cette expérience dans ce poème et souligne sa volonté de rompre le silence : « *Si me hubiese / tapado los oídos, si la lengua, / extraña, melodiosa, / se hubiera dejado de oír, aquella dulce / historia, aquel / paisaje, los soldados, / rotos, alegres, / habrían sido / los de la patria; aquellas / estaciones, del trayecto desde Sevilla a Córdoba, / no de Ucrania* ». À partir de ce moment, elle cesse de considérer l'Espagne comme sa patrie : « *Era / mirar desde una cumbre / una imposible patria.* » et s'efforce de mettre des mots sur les silences.

En outre, Julia Uceda dénonce le silence de l'oubli historique. Elle met l'accent sur la nécessité de se souvenir et critique le manque de sensibilité quant aux événements passés que certaines personnes sont prêtes à effacer de l'Histoire. La lutte contre le silence de l'oubli historique culmine dans « *Regresa el pálido caballo*³⁷⁶ ». María Teresa Navarrete explique que le contexte de ce poème est la construction en 2005 d'un hôtel thématique de luxe, dédié aux années trente espagnoles, à l'endroit où s'est produit le massacre de Casas Viejas :

en Benalup-Casas Viejas, se proclamó en el año 1933 el comunismo libertario. 'Seisdedos', líder del sindicato anarquista local, junto con otros habitantes de Benalup, pretendían que una vez promulgado el comunismo libertario, las tierras se repartieran para que el pueblo las cultivara. Esta revuelta se efectúa confiando en que el comunismo libertario se proclame al mismo tiempo en otros puntos geográficos de España. Sin embargo, nada de esto sucede y la rebelión es sofocada por la Guardia de Asalto. La revuelta se salda con el fusilamiento de doce hombres y el incendio de la choza de 'Seisdedos', lugar en el que se había refugiado junto con otros cuatro hombres, dos mujeres y su

375 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 14-17.

376 Uceda, *Zona desconocida*, 79-80.

*nieto pequeño. Este suceso tuvo consecuencias políticas graves para el gobierno de la Segunda República que fue acusado por anarquistas y conservadores del asesinato de estos campesinos*³⁷⁷.

Suite à ces événements, Ramón J. Sender se rend à Benalup et publie une des premières chroniques du massacre dans la revue *La Libertad*, à l'origine de son roman *Viaje a la aldea del crimen* (1934)³⁷⁸. Julia Uceda inclut des extraits de ce roman dans son poème, en italique, afin de lutter contre le silence de l'oubli, comme l'indique la citation de Kenneth Rexroth précédant le poème : « ... todos los muertos inquietantes, recordados. » Elle transmet le témoignage de Ramón J. Sender concernant le manque de nourriture : « la comida para cinco días: dos panes / y una cantarilla con vino » et les conditions de vie précaires : « *una mujer sin rostro: ella calzaba / alpargatas con remiendo de suela / vieja y de saco.* » Suite au témoignage de Ramón J. Sender concernant l'incendie de 1933, « los cinco / que quedaron bajo las brasas », Julia Uceda lui rend hommage en racontant le second feu, celui de 2005 : « *él ya no contará el segundo fuego / del año 2005, en Casas Viejas, / cuando ardió la memoria para siempre.* » Dans les premières flammes, six personnes périssent brûlées ; dans les secondes, symboliques, on se débarrasse des quelques débris calcinés de leur mémoire pour ériger un hôtel. Leur mémoire est piétinée : « *Huele a incienso / lo que grabó la mano del testigo / en la piedra invisible del tiempo / pisada por los hijos que les niegan / subir a clase heroica.* ». La personnification du terrain de golf, décrit comme un ogre, souligne l'horreur de cette action et les restes des défunts sont transformés en murs destinés au divertissement : « *el campo de golf devora lo sagrado, / el barro de los muertos / da cuerpo a las paredes de un hotel.* » Julia Uceda dénonce cette tentative de suppression de l'histoire, critiquée dès l'annonce de la construction de l'hôtel, par exemple par Antonio Gala qui qualifie ce projet de « *barbaridad mayúscula y repugante* » et de « *turismo enfermizo*³⁷⁹ ». Julia Uceda

377 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 232.

378 Navarrete Navarrete, 232.

379 Navarrete Navarrete, 233.

dénonce la perte de la mémoire historique et lutte contre le silence de l'oubli en écrivant : « *La palabra poética se asume, entonces, como una herramienta con la que quebrar el silencio que definió aquella época*³⁸⁰ ». Comme l'indique Miguel García-Posada,

*Uceda poetiza un nuevo asesinato de las víctimas de 1933, aunque este de orden simbólico, en el que ha participado incluso la socialdemocracia española, que por medio de su alcalde apoyó la erección [...] del hotel, burla en ladrillo de los inmolados de ayer, y otro y alevoso acto de impiedad con los muertos*³⁸¹.

Il souligne que l'objectif de l'administration était d'éviter la construction d'un espace dédié à honorer la mémoire des victimes et à l'étude des révoltes paysannes en Andalousie³⁸².

Ainsi, Julia Uceda lutte contre plusieurs silences douloureux. Elle dénonce le fait que le silence soit le seul à s'exprimer face à un déchainement de violence, s'oppose au silence imposé par la censure et critique le silence de l'oubli face à l'indispensable construction de la mémoire historique. Cependant, bien que Julia Uceda désire mettre des mots sur les silences, cela est parfois impossible. En effet, elle fait face à un autre type de silence frustrant, le silence du langage, dû à la perte de pouvoir expressif des mots.

LA CONDAMNATION AU SILENCE PAR L'INCAPACITÉ DES MOTS À EXPRIMER LA RÉALITÉ

L'incapacité des mots à exprimer la réalité peut parfois condamner à un silence non désiré. La violence inouïe, la distance qui s'établit entre les mots du passé et ceux du présent, entre les mots et le monde extérieur ou encore entre les mots et les pensées qui

380 Navarrete Navarrete, 26.

381 García-Posada, « Una aventura del conocimiento », 101-103.

382 García-Posada, 101-103.

échappent au contrôle rationnel, figurent parmi les causes de l'incapacité des mots à appréhender la réalité.

En premier lieu, mettre des mots sur une injustice ou une violence inouïe n'est pas toujours chose aisée. Julia Uceda semble incapable de décrire les douleurs intenses. Dans le poème « *Criada india con maletas*³⁸³ », elle décrit une domestique latino-américaine qui marche seule, lourdement chargée. Celle-ci apparaît déshumanisée car sa personne est réduite à son corps par une métonymie : « *CUERPO color de tierra que carga los pesos: / una maleta al hombro, otra / al brazo izquierdo, la tercera / a rastras con la otra mano* ». Le terme corps apparaît en majuscules, mettant en avant que tout ce qui importe chez cette femme est sa force physique. En effet, sa seule fonction est de porter de lourdes charges pour la femme qui marche devant elle. L'orientation de la tête vers le bas suggère que ce corps est soumis : « *la oscuridad / de los ojos que mira al suelo* », « *la cabeza caída* ». Son infériorité est accentuée par la description de la femme qui la précède et dont la supériorité est évidente tant d'un point de vue horizontal que vertical. En effet, elle marche devant, ne porte pas de bagage, mais des talons, ce qui lui confère une certaine légèreté : « *La mujer que camina delante, / libre de pesos y entaconada, / nunca le da las gracias* ». Cependant, cette femme n'est pas le sujet de préoccupation de la voix poétique qui s'interroge sur l'origine et la destination de la domestique. L'absence de réponse aux questions, les vers courts et fragmentés, les points de suspension, ainsi que le changement brusque de sujet, souligneraient le mal-être provoqué chez la voix poétique par cette situation injuste : « *Ella, / sin kena, ¿de dónde llegaba? / ¿Hacia dónde iba / con tanto peso? / Criada... / ¿Quién la criaba? / Los zapatos duelen. / Tírarlos.* » Aucun mot ne semble assez fort pour dire la souffrance de cette femme, d'où le fait que le poème s'achève sur un vers contenant un seul verbe à l'infinitif, sans sujet. La destruction des mots reflèterait celle imposée au corps de cette domestique et le silence exprimé dans le poème serait l'expression du silence auquel elle est réduite. Pour María Teresa Navarrete, ce poème condamne l'esclavage contemporain et l'exploitation

383 Uceda, *Hablando con un haya*, 12.

professionnelle du premier monde³⁸⁴. L'incapacité des mots à dire une violence inouïe est explicitée dans le poème « Shame³⁸⁵ » qui traite de la bombe atomique larguée sur Hiroshima lorsque Julia Uceda était âgée de vingt ans³⁸⁶. Les mots semblent détruits par l'explosion de la bombe : « *¿Dónde / palabras para decirlo? Palabras / que aún no nacieron / ahogándose en la espiral de un hueco / limpio todavía de una luz / que se expande / más allá de lo que fue llamado luz* ». Dans un monde marqué par la violence, les mots ne trouvent plus leur place et seul reste le souvenir : « *¿no os alegráis / de que el tiempo no pase para mí? / ¿De que no olvide, de que no se me permita / el olvido?* »

En second lieu, le fossé qui se creuse entre mots du passé et mots du présent conduit à l'incompréhension des mots du passé, réduits au silence. En effet, le passage du temps détruit la signification des mots et seul le silence résonne. Dans le poème « Carta³⁸⁷ », la voix poétique tente de relire une lettre qu'elle avait écrite il y a longtemps, mais ne parvient plus à en comprendre le sens. Elle insiste sur le caractère illisible de la page qui n'est plus que silence : « *La página inundada de silencio.* », « *Hábito de silencio, / de voces fragmentadas.* » L'effet de silence que provoque la lecture de cette lettre est exprimé d'un point de vue tant visuel qu'auditif : « *El resto del papel, meditando en silencio, recorrido por la pluma sin tinta, / por la voz de una muda* » et par la répétition de la question « *¿La entiende alguien?* » María Teresa Navarrete suppose que la distance temporelle entre le Moi présent et le Moi passé de la voix poétique est à l'origine de l'incompréhension :

el sujeto poético tropieza con una carta que escribió en otro tiempo. Nunca llegó a su destino y la hablante se convierte en la receptora de aquel mensaje. Aquellas palabras se contemplan ahora como un código indescifrable [...] El distanciamiento con la voz pasada coloca

384 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 259.

385 Uceda, *Hablando con un haya*, 60-61.

386 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 259.

387 Uceda, *Zona desconocida*, 15.

*esta identidad en una tierra de nadie, inasible para el presente y solo asumible desde los parámetros de la nulidad del silencio*³⁸⁸.

Ainsi, des mots qui auparavant faisaient sens ont perdu tout leur pouvoir expressif pour la voix poétique en raison de l'évolution de son identité. Dans le poème « Palabras II »³⁸⁹, la voix poétique s'embarque également dans un voyage à la recherche du sens des mots du passé qu'elle ne parvient plus à saisir. C'est en relisant un de ses livres qu'elle se rend compte de l'abîme qui s'est creusé entre les mots qu'elle a écrits dans le passé et les mots présents : « *Son palabras ya ajenas / recogidas por otro aire, / y en no sé qué otro ámbito, / pero sobre este libro que ahora ojeo, / tarde, y en la noche, / es como si vivieran.* » Elle suppose que ces mots sont encore vivants, « *Quizá vivan aún* », mais n'en est pas sûre car ils ont beaucoup souffert du passage du temps : « *aunque se fueran aviejando* », « *su brillo, apagado y lejano, sabe a hoja amarilla.* » La distance entre le passé et le présent est mise en évidence par le fait qu'elle ne reconnaît même pas le papier sur lequel elle avait couché ces mots ni la personne qui les avait écrits : « *¿Cómo ahora será quien las vertía / sobre papel que ya no reconozco?* » La voix poétique accumule les interrogations concernant l'identité de son Moi passé, à l'origine de ces mots : « *¿Quién eres? ¿Cómo fuiste? / ¿Qué frío establecía la distancia / entre palabra y corazón?* » Comme l'indique María Teresa Navarrete, « *El sujeto tiene la voluntad de reconocerse en las palabras pasadas, pero estas contienen resquicios de difícil acceso*³⁹⁰. »

En outre, les mots ne sont plus capables d'exprimer la réalité extérieure en raison de la distance qui s'est établie entre mots et réalité. À l'origine, les mots étaient riches de sens. Cependant, lorsque l'être humain a pris possession des mots pour créer le langage, il les a corrompus. Nous simplifions sans cesse la signification des mots en raison de la nécessité d'enfermer chaque réalité dans un mot après

388 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 201-202.

389 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 336.

390 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 202.

l'avoir bien définie et filtrée par la raison. Candelas Gala souligne que les mots se limitent à être un simple reflet de la réalité :

*La existencia humana es un tránsito desde la alienación de lo divino hacia la reintegración con la totalidad. La ausencia del ser se corresponde con la de un lenguaje consciente de su artificio. [...] La palabra es un instrumento inestable que solo puede ofrecer el reflejo de las cosas*³⁹¹.

Jacobo Cortines met l'accent sur le fait que les intérêts économiques et idéologiques de notre société sont à l'origine de la corruption du langage : « *Julia Uceda denunciaba la corrupción de las palabras, la destrucción del lenguaje por los intereses económicos e ideológicos en un mundo amenazado y desorientado al mismo tiempo*³⁹². » Dans un entretien avec Luisa Mulet Cortés, Julia Uceda situe l'origine de la corruption du langage en politique : « *Corromper el idioma es una característica de determinados políticos*³⁹³. » La voix poétique exprime l'incapacité des mots à désigner la réalité dans le poème « *Conocer*³⁹⁴ » : « *Recogió las palabras de su boca / y después las palpó. Aun así no supo / qué le quiso decir que nunca más diría.* » Elle transforme les mots en une réalité matérielle, susceptible d'être touchée, cependant, même cela ne lui permet pas de les comprendre, ce qui la conduit au silence. Elle renonce à saisir la signification de ces mots et met fin au poème suite à ces trois vers. Le titre « *Conocer* » crée un contraste avec le contenu du poème qui met justement en évidence le contraire, soit l'incapacité de connaître. Cette même idée est exprimée dans le poème « *Animal miedoso*³⁹⁵ », dans lequel la voix poétique souligne la dégénérescence des mots : « *Buscan /*

391 Gala, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 103.

392 Jacobo Cortines Torres, « La mirada interior de Julia Uceda », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, no 737 (2008), 2-4.

393 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 18.

394 Julia Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles*, Vandalia (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2013), 41.

395 Uceda, 51.

palabras vivas, pero todas / están chupadas, babeadas, opacas de humedad, de testamentos. » Un sujet exprimé à la troisième personne du pluriel part à la recherche de mots vrais qui semblent inatteignables car ils se sont cachés en un lieu très lointain derrière des barreaux : « *Sospechan / que después de esa reja habrá otras rejas* », « *otra reja, otra reja y otra reja* ». Les mots seraient cet animal craintif qu'ils ne parviendront jamais à capturer car le poème conclut « *era todo silencio.* » María Teresa Navarrete indique que ces deux poèmes mettent en exergue l'incapacité des mots à dire la réalité, bien que l'expression de la rationalité soit leur domaine : « *nos muestran el agotamiento de la palabra [...] La palabra, el gran soporte de la comunicación del pensamiento racional, obstaculiza el entendimiento*³⁹⁶. » La voix poétique se retrouve condamnée au silence en raison de la corruption de la parole qui a conduit à l'impossibilité d'exprimer la réalité extérieure et logique par des mots.

Cette réalité tangible et, à l'origine, susceptible d'être appréhendée par la raison n'est qu'une infime partie de la réalité. Il existe une autre réalité, insaisissable et indéfinissable, qui n'appartient pas au domaine de la logique mais aux sphères de la pensée non dirigée. Les mots ne seront jamais en capacité de dire ce qui appartient au domaine du sensible, c'est-à-dire d'accéder aux sphères non rationnelles de la psyché où règne la pensée fantaisiste. Carl Gustav Jung est à l'origine de cette distinction entre ces deux modes de pensée à partir desquels nous percevons la réalité : la pensée dirigée ou logique et la pensée fantaisiste ou du rêve³⁹⁷. D'une part, il définit la pensée dirigée par le fait de penser avec les mots et souligne que la parole est le moyen d'expression de la raison³⁹⁸. Par conséquent, il est du domaine des mots de dire la réalité logique. Nous avons recours à la pensée dirigée afin de penser *pour* les autres et de parler *aux* autres, par exemple en vue de communiquer ou de partager des idées. Les

396 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 266.

397 Carl Gustav Jung, « Symbols of transformation », in *The Collected Works of C.G. Jung*, trad. par R.F.C. Hull, Gerhard Adler, vol. 5, Bollingen Series, XX (New York: Princeton University Press, 1956), 43.

398 Jung, 43.

autres se situent dans la réalité extérieure, c'est pourquoi les mots servent de pont entre notre pensée et cette réalité, rendant ainsi possible la communication³⁹⁹. Nos pensées traversent ce pont en effectuant un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, autrement dit, la pensée dirigée adapte nos idées à la réalité extérieure en les filtrant par la raison avant de les exprimer par des mots. De cette façon, nos idées paraissent logiques⁴⁰⁰. D'autre part, la pensée fantaisiste ne demande pas d'effort, elle est spontanée et guidée par des motifs inconscients. Elle agit indépendamment de la réalité extérieure et invite l'individu à laisser libre cours à la subjectivité et à l'imagination. Nous n'obligeons plus nos pensées à s'aligner le long d'une voie pré-définie mais les laissons flotter, couler ou s'élever en fonction de leur propre gravité⁴⁰¹. Dans la mesure où ces pensées n'ont pas été adaptées à la rationalité extérieure, le langage, moyen d'expression de la raison, ne permet pas de les exprimer. La pensée fantaisiste est un mode de pensée supra-linguistique car nous cessons de penser avec des mots pour laisser place aux images et aux sentiments⁴⁰².

La théorie jungienne des modes de pensée se trouve au cœur du recueil *Del camino de humo* (1994) et Julia Uceda l'expose dans le poème « Dos clases de pensamientos *in days gone by*⁴⁰³ ». Les citations en italique sont issues du chapitre « Two kinds of thinking⁴⁰⁴ », dans lequel Jung explique sa théorie. Par l'expression « the first stirring of a cry », Jung fait référence à la finalité du langage de communiquer

399 Jung, 43. « *The material with which we think is language and verbal concepts — something which from time immemorial has been directed outwards and used as a bridge, and which has but a single purpose, namely that of communication.* »

400 Jung, 43. « *directed or logical thinking is reality-thinking, a thinking that is adapted to reality, by means of which we imitate the successiveness of objectively real things.* »

401 Jung, 42. « *We no longer compel our thoughts along a definite track, but let them float, sink or rise according to their specific gravity.* »

402 Jung, 43. « *At this point thinking in verbal form ceases, image piles on image, feeling on feeling.* »

403 Uceda, *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), 317.

404 Jung, « Symbols of transformation », 35-54.

notre pensée dirigée. Il souligne que le langage n'est au départ qu'un système de signes et de symboles nous permettant d'entrer en communication avec le monde extérieur. Ainsi, la pensée dirigée n'est rien d'autre que les cris primitifs à nos compagnons pour signaler que de l'eau a été trouvée, que l'ours a été tué ou qu'une tempête approche⁴⁰⁵. Au-delà de cette communication purement utilitaire, le langage ne serait pas capable d'exprimer la réalité. En ce qui concerne le paradoxe d'Abélard, il met en évidence les limites de notre pensée car la parole, générée par l'intellect, génère à son tour l'intellect⁴⁰⁶. Par conséquent, le langage est un obstacle pour accéder à la réalité, mais est indispensable pour communiquer. Tant que le langage ne laissera pas d'espace au silence et que la conscience n'accueillera pas l'inconscient, il sera impossible d'accéder à une totalité. La voix poétique remet en question la capacité de la raison à exprimer par des mots ce qui n'appartient pas au domaine de la logique. Les mots ne sont pas tout-puissants et ne peuvent pas accéder aux sphères non rationnelles de la psyché, comme l'inconscient. Celui-ci est présent dans le poème par la description d'un territoire lointain et pas encore exploité, « *la sequedad de no nacido espacio* », ainsi que par les images de profondeur : « *se hundan, por ellos, sin sonido, / en aguas remotas* ». L'eau est pour Jung l'endroit de la renaissance et le lieu dans lequel repose l'inconscient⁴⁰⁷. La voix poétique décrit la tentative du langage d'illuminer cette zone sombre : « ...the first stirring of a cry... — *iluminando, humedeciendo / la sequedad de no nacido espacio* » et l'effort de la pensée dirigée d'ordonner la réalité afin de lui conférer une logique et de pouvoir l'interpréter : « *estableciendo órdenes, círculos, epicentros: nociones de claridad.* » Cependant, malgré le cri de la réalité, dont la force est accentuée par l'allitération en /r/, « *fue ese terrible grito el que gritó / hacia la mente detenida* », et qui semble apporter une connaissance : « *revelándole una ciencia* », « *señaló algo* », le cri ne portera pas ses fruits et sera réduit au silence : « *Se restauró el silencio / y la torva ignorancia / de lo que no se*

405 Jung, 39.

406 Jung, 39.

407 Jung, 131.

ha de nombrar ». En effet, la pensée ne parvient pas à saisir cet éclair de réalité : « *volvió a ignorar* », « *se fue* ». Suite à cette vaine tentative d'accéder à un nouvel aspect de la réalité, la voix poétique est toujours condamnée au silence et à l'ignorance car elle a essayé de nommer l'indicible. Une part de la réalité, une part de ce que nous sommes, est perceptible, mais le langage est incapable de l'exprimer : « *lo que no se ha de nombrar, pero que somos: vilano / que un aire trae, que otro aire se lleva.* » La voix poétique insiste sur le caractère insaisissable de cette réalité en la décrivant comme un chardon emporté par le vent. Le chardon ne peut pas être saisi à cause de ses épines et symbolise, dans la tradition chrétienne, les souffrances que l'homme est condamné à endurer suite à son expulsion du Paradis. Il ne faut pas oublier la théorie selon laquelle les mots auraient été vidés de leur sens à cause de l'usage que l'être humain en a fait par le langage, alors que la Parole originelle naissait du silence et y retournait. Ainsi, le chardon rappellerait l'origine de l'incapacité des mots à exprimer la réalité. María Teresa Navarrete met en avant que ce poème est une critique de la suprématie de la pensée dirigée sur la pensée fantaisiste : « *se reflexiona sobre la tradicional supremacía del pensamiento dirigido como herramienta con la que explicar el mundo*⁴⁰⁸. »

À partir de ce poème « *Dos clases de pensamientos in days gone by*⁴⁰⁹ », qui clôt le recueil *Del camino de humo* (1994), l'incapacité des mots à accéder aux sphères de la pensée non dirigée devient une problématique centrale. Toutefois, sans être explicitement mentionnée, cette incapacité fait déjà son apparition dans des poèmes antérieurs, tel que « *Noroeste*⁴¹⁰ » qui ouvre le recueil *Poemas de Cherry Lane* (1968). Le vide mentionné dans ce poème fait partie des réalités que nous pensons connaître mais dont la signification semble s'évaporer dès lors que nous tentons de l'exprimer par des mots. La voix poétique insiste sur le fait que la définition d'une chose n'est pas la chose en elle-même et prend l'exemple du vide dont l'essence ne figure pas dans le dictionnaire : « *No el vacío que está en el Diccionario,*

408 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 163.

409 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 317.

410 Uceda, 181-182.

/ definido y concreto, / sino el real, el otro, el sin palabras. » La définition d'un mot énonce certaines caractéristiques de la réalité en question, mais en nie beaucoup d'autres, pourtant indispensables à sa définition complète. Le vide fait partie de ces réalités qui résisteront toujours à être enfermées dans des cases, c'est pourquoi la voix poétique souligne l'impertinence d'essayer de le dire : « *Si intentara decirlo / no sabría* », « *Inútil intentarlo* ». En effet, le vide dit par des mots ne sera jamais le même que le vide indicible qu'a expérimenté Julia Uceda à son arrivée dans le Michigan⁴¹¹. De plus, la voix poétique du poème « *Pensamiento, forma, sonido*⁴¹² » exprime son incompréhension quant à l'impossibilité de dire ce qui relève de la pensée : « *¿Por qué el abismo / entre sonido y pensamiento si este / es claro* ». Peut-être que certains mots pourront un jour dire ce qui appartient au domaine du sensible, mais ils n'existent pas encore : « *No se formularon / las palabras que necesito: el pensamiento / vaga y se rebela hasta encontrar sus formas / pero no... / Solo puede / contemplar el silencio, su manto de espuma, envolverse en un ya vendrán o / las dirá alguien / algún día.* » L'aposiopèse suivant la négation souligne l'incapacité des pensées à être exprimées par des formes, idée également évoquée par l'image du voile : « *no estaré ni habré dicho / lo que quise decir, pues se quedó enrollado / en su forma de bruma* », « *el velo / que lo aísla del sonido* ». Bien qu'elle désire s'exprimer, elle est condamnée au silence en raison de l'incapacité des mots à appréhender la réalité sensible :

se congregan los tres elementos que coinciden en la formación del lenguaje: sonido, forma y pensamiento. Además, reincide en uno de los callejones sin salida más transitados en la poesía ucediana: la incapacidad del lenguaje para transmitir el pensamiento. [...] muestra

411 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 101-103. Kay Princhett indique que le titre « *Noroeste* » pourrait désigner le Michigan dans la mesure où il s'agit de la direction prise par Julia Uceda pour arriver aux États-Unis. María Teresa Navarrete ajoute qu'avant la Guerre d'Indépendance de 1787, l'État du Michigan faisait partie des *Northwest territories*. Dans un entretien avec Noni Benegas, Julia Uceda relie ce poème avec l'aéroport John F. Kennedy de New York et à son arrivée dans le Michigan.

412 Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles*, 67-68.

*la falta de funcionamiento de la palabra en los espacios del pensamiento no dirigido*⁴¹³.

Face à son incapacité à exprimer la totalité de la réalité par des mots, la voix poétique renonce à tout désigner. Elle remet en question le pouvoir expressif du langage, prend de la distance par rapport aux mots et se détache du domaine de la raison. Cependant, elle ne renonce pas à s'exprimer et lutte pour découvrir ce qui se cache derrière les mots, ce qu'elle n'est pas en mesure de dire par le langage verbal. Ce voyage l'éloigne des rives de la rationalité pour l'amener à explorer d'autres réalités et à découvrir que le silence n'est pas forcément synonyme de négation. Dans la mesure où elle se rend compte des limites de la parole, elle cesse de la considérer comme suprême et accepte le silence. Cela lui permet d'en percevoir les potentialités, notamment comme moyen de compréhension et de connaissance de certaines réalités. Candelas Gala l'exprime ainsi :

*Aunque Uceda comprenda que las palabras son meros espejos, encuentra la fuerza y verdad de su escritura en la misma deficiencia de esas palabras. [...] en vez de lamentarse por la imposibilidad de hacer del lenguaje un sistema autónomo e impermeable al movimiento de la vida, o de encubrir los vacíos con una apariencia de racionalidad, Uceda admite la distancia que nos separa del ser y de la totalidad validando lo que la cultura elide, es decir, lo 'alucinado' de la búsqueda humana*⁴¹⁴.

LE SILENCE, UN MOYEN DE COMPRÉHENSION ET DE CONNAISSANCE

Le silence permettrait d'accéder aux domaines de la réalité qui échappent à la raison et se situent par conséquent hors de la portée

⁴¹³ Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 264.

⁴¹⁴ Gala, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 116.

de la parole. La réalité sensible, c'est-à-dire à tout ce qui ne relève pas de la logique, des sphères de la pensée dirigée, est susceptible d'être appréhendée par le silence, moyen d'expression de l'âme⁴¹⁵. Tout d'abord, il est indispensable de reconnaître que la réalité sensible est tout aussi essentielle que la réalité logique. Ces deux sphères principales de la réalité sont complémentaires, c'est pourquoi ne se centrer que sur la réalité tangible restreindrait considérablement notre perception du monde. Jung critique la prépondérance de la rationalité sur la sensibilité et explique que notre société valorise les sciences et la technique au détriment des mythes, centraux pour les Anciens⁴¹⁶. Octavio Paz⁴¹⁷ considère que la victoire de la rationalité sur la sentimentalité remonte à la querelle des Anciens et des Modernes qui culmine dans la seconde moitié du xvii^e siècle. La victoire des Modernes aurait eu pour conséquence le rejet de la sensibilité et l'établissement d'un ordre social plus juste et rationnel. À partir de l'ère moderne, que Paz situe dès la fin du xviii^e siècle, la raison devient le fondement du monde. Nous assistons à une séparation entre Dieu et l'être, entre la révélation et la raison, et passons de l'unique au multiple⁴¹⁸. Avec le passage à l'ère moderne, nous nous sommes enrichis en connaissances mais appauvris en sagesse, explique Jung, car le centre de gravité de nos intérêts a glissé vers le côté matérialiste, alors que les Anciens valorisaient un mode de pensée plus proche de la pensée fantaisiste⁴¹⁹. Nous pouvons supposer que ce passage de la sensibilité à la rationalité serait à l'origine du règne de la parole. Le silence échappe à la logique, d'où son rejet par la société moderne. L'outil principal d'un mode de pensée rationnel est le langage, alors qu'avant le xvii^e siècle, la religion et la mythologie portaient en leur sein le silence.

415 Jung, « Symbols of transformation », 35-54.

416 Jung, 45.

417 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Biblioteca de Bolsillo (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990), 48.

418 Paz, 48.

419 Jung, « Symbols of transformation », 45.

Julia Uceda insiste sur l'importance d'accepter le silence comme moyen de connaissance car il est la seule porte d'accès à la réalité sensible, trop souvent sous-estimée, voire ignorée. Dans « Viejas voces secretas de la noche⁴²⁰ », la voix poétique remet en question la pensée dirigée comme unique moyen d'accès au monde et critique le fait que les sciences réduisent les choses à leur utilité et rendent les individus inhumains : « *Sus ciencias y artimañas / expolían la materia de su entraña sagrada: la hacen útil, mortal y transitoria. / Cuando los siento reinar sobre el mundo / y gobernarlo pisando las hormigas, / atropellando a los perros, / sin detenerse a mirar a una gallina coja* ». Face à ce manque de sensibilité engendré par le règne de la rationalité, elle appelle à favoriser la communication sensorielle avec le monde pour accéder à de nouvelles connaissances et aspirer à la totalité de l'être. Elle ouvre le recueil *Zona desconocida* (2006) par une citation du bouddhiste Daito Kanushi du xiv^e siècle : « Si el ojo pudiera oír, / si la oreja pudiera ver, / os encantaría / el simple sonido del agua en el tejado⁴²¹. » Pour Julia Uceda le rôle du poète n'est pas de décrire la réalité tangible et d'exprimer ce qu'il sait déjà, mais d'aller au-delà de cette réalité pour en découvrir une autre et la communiquer : « *el poeta busca lo verdadero, lo oculto entre los pliegues del tejido de los recuerdos, imaginaciones, memoria o alma: esos lugares extraños [...] que están en nosotros, como nuestro doble o nuestra sombra⁴²²* ». Accueillir l'inconscient personnel et collectif permettrait d'élargir son spectre de connaissances et de percevoir le monde de manière plus complète. L'exploration de l'inconscient est aussi la tâche du poète qui ne doit pas se contenter d'ancrer sa poésie dans la réalité concrète :

eran frecuentes los escritores de versos que se desenvolvían entre realidades concretas y verificables sin peligro alguno más que los poetas (aedos, rapsodas, bardos, etc. según los siglos) que intentaban desenvolverse en territorios abstractos, simbólicos, míticos, espacios inexplorados, intuiciones que, desde la remota antigüedad, se referen

420 Uceda, *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), 271-275.

421 Uceda, *Zona desconocida*, 9.

422 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 20.

*siempre a lo que nos pasa y forman un espacio informe del inconsciente personal y colectivo. La censura prohibía acceder a zonas complejas, materia en la que el poeta prefiera investigar y, en esos años, habrían ayudado a formar a una generación culturalmente empobrecida*⁴²³.

Dans la mesure où le silence est le langage de l'âme, il permettrait d'accéder à ces autres réalités qui résident dans l'âme et que le poète ignore encore : « *todo está en lo llamado alma en tanto que depósito de verdades esenciales*⁴²⁴. » Afin d'analyser le silence en tant que moyen de compréhension, nous explorerons la façon dont il permet d'accéder au passé primitif par le biais de l'imagination, nous nous intéresserons à la manifestation de l'inconscient dans les rêves, puis nous verrons de quelle façon la méditation silencieuse permet de se reconnecter avec le Moi passé et d'aspirer à la totalité de l'être.

L'imagination de la voix poétique lui permet d'explorer le passé primitif. Ce passé primitif est, d'après Jung, l'origine de la pensée fantaisiste dont l'expression est rendue possible grâce au silence. Julia Uceda met l'accent sur l'importance de retrouver une relation harmonieuse avec la mythologie et d'écouter les voix silencieuses du passé : « *la voz que el poeta debe oír es la del mito, ahogada, en nuestro tiempo [...] por la de la razón, de cuyo lado único ha ido a caer lo que llamamos civilización*⁴²⁵. » L'écoute de cette voix nous permettrait d'accéder à une réalité qui fait partie de notre identité individuelle et collective mais échappe à la raison. L'âme est la seule à se souvenir de ce que nous avons vécu dans une autre vie : « *Todos hemos vivido un antes, pero ¿cómo fue, en qué consistía? Se hace preciso recuperar la palabra alma, personal, intransferible, eterna y algo viajera, pero no errante*⁴²⁶. » L'exploration des lieux lointains permettrait d'accéder à la mémoire de l'âme : « *se trata de una memoria especial, Mnemósine, de algo conocido en otra forma de vida y recordado por el alma; en un*

423 Uceda, 10.

424 Uceda, 16.

425 Gala, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 98.

426 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 12.

*sexto sentido que trasciende experiencias objetivas que le vienen al poeta de lugares remotos*⁴²⁷. » Le silence rend possible l'anamnèse, c'est-à-dire le retour à la mémoire d'un passé vécu, puis oublié ou refoulé. Afin d'accéder à l'inaccessible par la raison, nous devons lâcher prise et laisser l'âme s'exprimer car elle nous indique l'existence de choses que la raison ne perçoit pas.

La voix poétique se détache du contrôle absolu exercé par la raison, plonge dans le passé en laissant émerger ses pensées et entre en contact avec la réalité sensible. María Teresa Navarrete souligne que les poèmes de « Lugares de tránsito », première partie du recueil *Del camino de humo* (1994), présentent une recherche du passé primitif à partir du quotidien de la voix poétique⁴²⁸. En effet, la voix poétique laisse libre cours à son imagination et est portée par le silence jusqu'à entrer en contact avec le passé. Dans « Porta faxeiras »⁴²⁹, la voix poétique se trouve dans un café, « *Perdida en un café de esta ciudad de niebla* », avant d'être transportée dans un passé lointain. L'entre-deux entre réalité et imagination est dit par l'impression de brouillard qui flotte autour de la voix poétique, « *ciudad de niebla* », et par la musique dont elle ignore la provenance : « *oyendo una música vieja que no sé dónde oí, respondo a esa canción, a ese olvidado / lugar* ». Cette musique la transporte au XI^e siècle à Saint-Jacques de Compostelle⁴³⁰. La *porta faxeiras* désigne une des sept portes de la seconde muraille entourant la ville. Cette porte, construite au XI^e siècle et qui n'existe plus de nos jours, était la porte d'entrée des pèlerins venant des quatre chemins⁴³¹. La voix poétique est ensuite ramenée au présent, un retour dit par la description de l'ampoule de la lampe du café : « *(Una bombilla / cuelga de su cordón. Nunca vestida, / es siempre la señal para salir)*. » Cependant, elle est à nouveau portée par son imagination, cette fois-ci dans un passé proche exprimé par des objets lui ayant appartenu : « *más pares de zapatos cada año, /*

427 Uceda, 11.

428 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 166.

429 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 291-292.

430 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 166.

431 Navarrete Navarrete, 166.

más blusas, más abrigos ». La mention de la tasse nous indique le retour momentané dans le présent : « *Dejé mi taza a un lado...* ». Les trois temps se retrouvent réunis sous l'ampoule de la lampe de ce café qui annule la destruction par le passage du temps, symbolisée par la cendre : « *la luz — esa que cuelga del cordón desnudo — , / del sitio en que no cae la ceniza* ». Cette lampe est décrite comme un cristal, symbole de la totalité dans la philosophie orientale et repris par Jung⁴³² : « *Besa el arco / bilabial del cristal* ». Comme l'indique María Teresa Navarrete, cette perception non rationnelle du temps met en avant le fait que la voix poétique laisse libre cours à sa pensée fantaisiste : « *[este poema] donde concurren varios planos temporales se presenta como un buen ejemplo del pensamiento no dirigido. [...] tránsito por este itinerario alejado de la lógica de lo real*⁴³³ ».

Un autre domaine de la pensée non dirigée auquel le silence permet d'accéder est celui des rêves. Jung souligne que lorsque nous rêvons nous acceptons qu'un monde d'impossibles remplace la réalité logique. Par conséquent, le mode de pensée fantaisiste à l'œuvre dans les mythes opère également dans les rêves. Tout comme Freud, Jung soutient que ce qui ne se manifeste plus chez nous qu'au sein des rêves appartenait autrefois à la conscience ou était une croyance généralisée⁴³⁴. De nos jours, la rationalité rappelle rapidement à l'ordre la pensée non dirigée, perçue comme infantile ou malade, alors que dans le monde antique la fantaisie était considérée comme une vérité légitime et universellement reconnue⁴³⁵. Les rêves deviennent un des rares endroits où nous laissons notre pensée fantaisiste s'exprimer librement, d'où la manifestation de l'inconscient dans les rêves. Nietzsche explique que le rêve, qu'il soit un rêve éveillé

432 Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung », 63.

433 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 167.

434 Jung, « Symbols of transformation », 46. « *what, with us, is a subterranean fantasy was once open to the light of day. What, with us, crops up only in dreams and fantasies was once either a conscious custom or a general belief.* »

435 Jung, 46.

ou dans notre sommeil, est la preuve du besoin de libération de la rationalité imposée par la culture⁴³⁶.

Certains poèmes de Julia Uceda sont des retranscriptions de rêves qu'elle refuse de filtrer par la raison : « *los dejo con sus luces y sus sombras, respetando lo que no desean decirme*⁴³⁷. » Elle souligne qu'interpréter ses rêves consisterait en une manipulation de l'âme : « *habremos manipulado nuestra propia alma. Habremos eludido la realidad que subyace en el sueño*⁴³⁸. » Les rêves permettent d'expérimenter ce qui échappe à la raison et de le communiquer silencieusement. Dans la « Carta desde Serantes », Julia Uceda reconnaît l'importance qu'elle accorde aux rêves pour accéder à la connaissance depuis *Sin mucha esperanza* (1966) et de manière plus intense dans *Viejas voces secretas de la noche* (1981)⁴³⁹. Elle explique que ses rêves ne sont pas des hallucinations, reprenant le titre *Libro de las alucinaciones* de José Hierro, mais des lucinations (« *lucinaciones* ») car ils contiennent un message et permettent d'ordonner le chaos de la réalité. Les rêves n'aspirent pas à expliquer la réalité, mais l'illumine⁴⁴⁰ : « *La realidad puede ser caótica y un sueño puede ordenarla*⁴⁴¹. » De plus, dans la mesure où l'inconscient se manifeste dans les rêves, ces derniers permettraient d'accéder à des images oubliées ou refoulées du passé. Julia Uceda décrit les rêves comme un murmure de l'inconscient personnel et collectif :

facilitan la expresión de intuiciones o provocan sentimientos inexpressables, emociones [...] son como un susurro del inconsciente personal o colectivo [...] Yo lo llamaría memoria genética, algo que viene

436 Jung, 46. « *dreaming is a recreation for the brain, which by day has to satisfy the stern demands of thought imposed by a higher culture.* »

437 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 28.

438 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 25.

439 Gala, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 100.

440 Gala, 100.

441 Alonso, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 43.

*desde esa primera célula de la que partimos, de esos caminos que parecen borrados, pero no lo están*⁴⁴².

La capacité des rêves à ordonner la réalité chaotique donne son titre au poème « Orden del sueño⁴⁴³ ». Grâce au rêve, la voix poétique perçoit l'ombre, symbole de son passé perturbateur : « *la amada sombra estaba recortándose, / cual negativo de una antigua foto* ». Cependant, elle ne parvient pas à se souvenir : « *Ya pasados, recordarlos no puedo. Se me fueron sus nombres y ocasiones. Sólo hablan en mí sus voces confundidas.* » L'incompréhension des souvenirs donne lieu à un silence exprimé par la force de la nature : « *un viento que se aleja / entre golpes de mar, nieve que cae.* » La présence de la neige nous indiquerait qu'elle entre en contact avec son passé dans le Michigan car la neige est omniprésente dans les descriptions du Michigan au sein du recueil *Poemas de Cherry Lane* (1968). La voix poétique souligne que les rêves permettent d'oublier, ce qui lui donne accès à un état de bien-être qu'elle compare au paradis : « *A través de los sueños / se abre paso el olvido, y los rencores / decaen, lentamente, como otoño ante invierno. / La noche y sus preciosas criaturas / limpias de su pasado miserable; salvadas de ellas mismas, de mí misma, de pie sobre otra tierra: un paraíso.* » Bien qu'elle perçoive l'ombre et semble établir une relation plus harmonieuse avec son passé, la paix à laquelle elle accède est rendue possible par l'oubli et non par l'acceptation de l'ombre. Ses souvenirs sont certes libérés de leur charge négative durant le rêve, toutefois, cet état de paix n'est que momentané car si elle n'accepte pas l'ombre, ses souvenirs reviendront sans doute la hanter dès la fin du rêve. María Teresa Navarrete souligne la difficulté de la voix poétique à accepter l'ombre :

el sueño [...] convertía a la sombra en un elemento más accesible, ya que quedaba liberado de la carga negativa que incomodaba a la psique. [...] Sin embargo, si consideramos el orden de la realidad, el

442 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 28.

443 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 305-307.

*resultado no es el mismo y la individuación se convierte en una hazaña más difícil*⁴⁴⁴.

Dans la deuxième partie du poème, la voix poétique se propose d'explorer ce rêve au sein d'un autre rêve, ce que nous comprenons grâce à la quatrième partie : « *un sueño es eco de otro sueño* ». Le premier rêve correspondrait à celui de la première partie du poème qui apparaît dans *Viejas voces secretas de la noche* (1981)⁴⁴⁵ et est antérieure aux trois parties suivantes publiées dans *Del camino de humo* (1994). Ces trois parties seraient une exploration du premier rêve vers lequel la voix poétique nous transporte : « *Cerré los ojos a la luz sin nombre* ». En l'attente de réponse, la voix poétique explique qu'elle n'a jamais pu quitter ce rêve car il est le seul à lui permettre d'accéder à une compréhension plus profonde de la réalité : « *Nunca me fui / porque quedó pendiente una respuesta; / porque quedó escindida una palabra; / porque quedaron trozos en el suelo / clamando por imagen, por sentido, / por unidad que solo el sueño otorga* ». L'anaphore « *porque* » et le parallélisme de construction de ces vers soulignent son effort constant pour retrouver l'unité perdue. Seul le rêve permettrait d'accéder à l'unité car il allie le passé et le présent par le biais de la rencontre entre deux corps, le Moi présent et le Moi passé : « *impone, al despertar, una paz llena de vivida ocasión, de encuentro cierto. / La amistad entre sombras / reúne cuerpos muy distantes, / devuelve, sin ruptura, las voces ya olvidadas* ». La sortie du rêve a lieu à la fin de la deuxième partie, « *los ojos abro* », à la suite de laquelle elle raconte sa rencontre avec le Moi passé qu'elle a pu percevoir dans son rêve : « *En el principio sólo fue una espalda, / una obstinada nunca, oscuro / el cabello que ya no puede ser* ». Le rêve illumine ce visage sombre qu'elle distingue finalement : « *al rostro oculto condujeron / hasta la luz. / En el silencio — y en sombra interna —, / el rostro, preservado de la ofensa del tiempo, / era aún el que fue un día ya olvidado* ». Ce passage de l'obscurité à la lumière symboliserait la connaissance qu'apporte le rêve. Anita M. Hart met l'accent sur l'évolution

444 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 183.

445 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 276.

de la voix poétique grâce au rêve : « *reconoce la sombra y acepta los dolores y las desdichas del pasado [...] que no puede recordar completamente. [...] Al reconocer el dolor y el proceso de trascenderlo, ella evoluciona hacia la integridad*⁴⁴⁶. »

Entrer en contact avec le passé au travers des rêves permettrait à la voix poétique de se libérer du poids de son passé perturbateur et d'avancer plus sereinement vers le futur. En effet, les rêves lui offrent la possibilité d'entrer en contact avec l'ombre et de l'accueillir. René Caya⁴⁴⁷ explique que dans la psychologie jungienne l'ombre est une manifestation de l'inconscient et apparaît souvent dans les rêves. Nous y projetons généralement la dimension obscure de notre psyché, mais elle peut également appartenir à l'inconscient collectif, auquel cas elle représente la face obscure de l'être humain. La prise de conscience de l'ombre peut conduire l'individu à refuser de l'accepter, pourtant cette acceptation est indispensable car l'ombre n'est pas que négative. En effet, « elle recèle des valeurs précieuses et indispensables au plein épanouissement de la psyché⁴⁴⁸ ». L'acceptation de l'ombre est la première étape du processus d'individuation. Elle permettrait de renforcer la confiance en soi, de comprendre son identité et le monde qui nous entoure en vue d'accéder à la totalité. Nous avons déjà étudié la différence entre le Moi et la *persona* en indiquant que face à la *persona*, qui correspond au masque social, le Moi est l'individu authentique. Le Moi ne désigne pas uniquement l'identité présente, mais aussi passée, c'est pourquoi l'union du Moi passé et du Moi présent par le biais de l'acceptation de l'ombre correspond à la première partie du processus d'individuation. Cependant, ce Moi ne reste qu'une partie de l'être véritable qui est le Soi, la totalité de l'être à laquelle il n'est possible d'accéder qu'une fois le processus d'individuation terminé : « l'analysé est d'abord amené à se désidentifier de sa *persona* (le monde du paraître) et de son moi (qui

446 Anita M. Hart, « Julia Uceda y su proceso de transformación: un diálogo con la psique », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 129-130.

447 Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung », 30-45.

448 Caya, 44.

n'est qu'une partie de son être véritable) pour ensuite s'engager dans l'exploration de la face obscure de sa psyché, l'ombre suivi de l'*anima-animus*, puis enfin du soi⁴⁴⁹. » Dans la *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Jung définit le Soi comme le « centre le plus profond, invisible et inconscient de la personnalité et une totalité psychique résultant de l'unification du conscient et de l'inconscient⁴⁵⁰. » Ainsi, le processus d'individuation permet de saisir la complexité de sa personnalité et de comprendre que le Moi, c'est-à-dire notre identité consciente, n'est qu'une partie du Soi, de la totalité de notre être⁴⁵¹.

Julia Uceda aspire à cette totalité, c'est pourquoi elle désire établir un contact entre le Moi passé et le Moi présent : « *establecer una comunicación con su propio y primitivo yo*⁴⁵² ». La dualité de la voix poétique est mise en évidence dans le poème « *Viejas voces secretas de la noche*⁴⁵³ » par le symbole de l'arbre double : « *A un árbol doble llamo soy. Hacia opuestos caminos / sus troncos van. Y la raíz no sabe / a cuál de ellos nutrir, amar, reconocer.* » Jung indique que le processus d'individuation est souvent symbolisé dans les rêves par un arbre⁴⁵⁴. La voix poétique ne se situe qu'au début de ce processus car elle ne sait pas à quel tronc s'identifier. Comme l'exprime María Teresa Navarrete,

Esta imagen [...] nos sitúa ante el principio del proceso de individuación donde el sujeto — el árbol doble — no sabe en cuál de sus dos identidades — troncos — reconocerse. Es decir, el sujeto se interroga sobre la naturaleza de su identidad que se proyecta en dos modelos distintos y contradictorios, pero, al mismo tiempo, propios⁴⁵⁵.

449 Caya, 30.

450 Caya, 61.

451 Comme l'explique Jung dans sa préface à la deuxième édition de l'ouvrage taoïste *Le Secret de la Fleur d'Or*, il s'inspire de la philosophie orientale et du principe de résonance harmonique pour étudier la psyché.

452 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 30.

453 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 271-275.

454 Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung », 28.

455 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 146.

Nous pouvons supposer qu'un des troncs correspondrait à l'identité passée de la voix poétique, reflet de Julia Uceda, alors que l'autre correspondrait à son identité présente. En effet, María Teresa Navarrete établit un lien entre la disposition des arbres dans le poème et l'itinéraire vital de Julia Uceda :

*el primer tronco del árbol dual representa la vida de Julia Uceda en el espacio americano. Tanto el tronco como Estados Unidos se sitúan en el oeste y, a la derecha de ambos, el agua del océano Atlántico que nos lleva hasta el segundo tronco. Esta otra rama coincide con Sevilla. En Sevilla, se ubica el lugar del nacimiento de la escritora*⁴⁵⁶.

Le premier tronc mentionné se situe à l'ouest : « *uno de ellos — el que mira a poniente* » et est séparé du second par la mer, symbole de la vie et de la mort : « *Sobre cuatro puentes, / con la muerte y la vida a la izquierda / — ancho mar cambiante — , / la otra rama va.* » La voix poétique aspire à l'unité : « *reunir las piezas del mapa de las sombras* ». Retrouver cette unité impliquerait d'entrer en contact avec les ombres, c'est-à-dire avec le domaine du sensible, et de s'éloigner de la raison. Dans la deuxième partie, elle souligne la nécessité d'écouter les voix silencieuses de la nuit : « *oír, tratar de oír, de sorprender, mejor, las voces / que parecen de fuera y son de dentro.* » Le voyage silencieux dans la nuit permet de se souvenir du passé, de l'accepter, « *La noche es andar y andar, conjurando, tejiendo / — no para darles vida, sino digno reposo — , / todo lo que olvidé olvidándolo* » et de passer de l'obscurité à la luminosité, symbole de la connaissance : « *La noche es caminar / buscando ángulos de luz. Caminar, escuchar, esperar...* » La voix poétique insiste sur l'attente et la patience indispensables à cette quête du passé par le silence. Le rêve lui permet d'écouter son âme pour finalement sentir une présence dans la troisième partie : « *Siento como una presencia en la oscuridad. / Una presencia que no toco aunque mis dedos / casi la rozan* ». La nuit s'adresse à la voix poétique : « *me lo dice la noche* ». Cette communication est rendue possible par le silence, dont la présence est accentuée par les sons

456 Navarrete Navarrete, 147.

légers et agréables : « — *se oyen surtidores, cruzan aromas, murmuran dueñas* — ». La nuit n'a pas recours à la parole, mais à un langage silencieux fondé sur des images énigmatiques : « *la dama se va por un camino de rosales* », « *recojo del pasado / un almadraque, con unicornio en su raso podrido, / sobre el que un rey y una reina se amaron.* » La voix poétique s'est libérée du contrôle exercé par la raison, ce qui lui permet d'accéder à la porte dans la quatrième partie : « *Silencio, negra puerta que me excedes* », « *Una puerta en forma de sombra.* » La porte pourrait représenter l'accès à l'ombre de la voix poétique alors qu'elle s'apprête à entrer en contact avec son Moi passé : « *Te veo. No te ve nadie más que yo. Te palpo.* » Grâce à cette porte, elle serait capable de saisir son identité de manière plus complète car la porte est bien plus grande que son corps : « (*Una puerta que es mucho mayor que mi cuerpo. / Una puerta que desborda mi contorno.*) » Peut-être lui donnerait-elle même accès à la totalité de son être, au Soi. Elle ne peut ouvrir la porte qu'en restant silencieuse, c'est pourquoi elle attend et se retient de crier : « *No llamo a esa puerta, no la arañó, no grito. / Espero. / Llamaría, la arañaría, gritaría / porque va a amanecer y quiero oír / las voces que murmuran tras la puerta, tras la piedra.* » Anita M. Hart indique que la voix poétique ne pourrait accéder à sa psyché par la porte que par le biais du silence contemplatif⁴⁵⁷ et que, d'après Marie-Louise von Franz, collègue de Jung, la pierre symbolise l'unité de l'être en raison de sa solidité⁴⁵⁸.

L'accueil des rêves n'est pas le seul moyen permettant d'aspirer à la totalité de l'être. Effectivement, la méditation silencieuse serait un autre moyen de renouer avec le Moi passé en vue d'atteindre une unité. Dans le poème « Desmemoria⁴⁵⁹ », l'expérience de la voix poétique se rapproche de celle de la méditation silencieuse qui rend possible l'écoute de son espace intérieur : « *Escucha en el espacio de sí misma* ». Cette écoute conduit à l'émergence d'images qui provoquent une incompréhension, soulignée par les tirets et la phrase interrogative : « *se remonta un rumor de ciudad / — que ya no existe — , /*

457 M. Hart, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 126.

458 M. Hart, 128.

459 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 303-304.

o roza un tejido del color del brezo / — ¿una aljuba que encontró su vitrina, o acaso / la falda que recoge para no rozar la escalera mecánica? — » La voix poétique ne peut pas comprendre ces images par la raison car les mots ne peuvent pas pénétrer dans l'espace de la méditation : « *No hay palabras / ni son posibles sus combinaciones edificadoras de realidad: nada / rompe el espacio del silencio. Tan sólo escucha.* » Elle doit se limiter à une écoute complète du silence, soulignée par la synesthésie « *Sus ojos escuchan. Dentro del silencio, escucha.* » Il s'agit d'un exercice de méditation et non d'un rêve dans la mesure où, contrairement au rêve qui se déroule dans un univers parallèle, la voix poétique reste en contact avec la réalité extérieure. Ce contact est indiqué par l'italique « *Para el reloj* ». La contemplation silencieuse de la nature favorise l'exploration intérieure : « *Para el reloj, la tarde se acurruga en el afán de unos pájaros / que van desde el zarzal hasta los robles / y enmudecen.* » De plus, elle permet de reconvoquer le passé : « *Quien escucha, navega / por nombres que sonaron, otro día, otro tiempo, / como si no se fueran yendo hacia el olvido: cartas, mensajes, / fotografías* ». Lâcher prise et prendre de la distance par rapport au contrôle exercé par la raison est nécessaire pour accueillir ces images. Julia Uceda souligne qu'il est indispensable de laisser venir les souvenirs sans les contrôler : « *No debemos tratar de domesticarlos. [...] La memoria es un depósito de objetos perdidos que reaparecen inexplicablemente*⁴⁶⁰. » La voix poétique éteint l'horloge, ce qui symboliserait la pause de l'activité rationnelle. Elle renonce au contrôle du temps, central dans notre société fondée sur la logique. L'exploration du passé serait rendue possible par la qualité supra temporelle du silence. Alors que le langage ancre dans le présent, le silence crée un lien entre passé, présent et futur. La voix poétique perçoit des instants du passé qui émergent du fond d'elle-même, ce qui l'amène à explorer tous les recoins de sa mémoire. La méditation silencieuse permet de se rendre compte que certains souvenirs existent, bien qu'ils demeurent hors de la mémoire consciente. Dans *Biografía del silencio*, Pablo d'Ors souligne le lien entre méditation et mémoire : « *La meditación —y eso me gusta— ayuda a recuperar*

460 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 29.

*la niñez perdida*⁴⁶¹ ». Il explique également que la méditation est un moyen d'accès à la connaissance : « *posibilita esos vislumbres de lo real, fugaces pero indubitables, que ocasionalmente se nos regalan: momentos en que captamos quiénes somos en realidad y para qué estamos en este mundo. Esto lo captamos [...] en una intuición inaprensible, no verbal*⁴⁶². » La voix poétique perçoit la présence de quelque chose, mais ne peut pas l'exprimer par des mots car cela n'est pas encore saisissable par la conscience : « *se pierde de nuevo en desmemoria, en cosas que la palpan, / en rumores de acá o allá que la arrojan de nuevo / a la mudéz letal de las palabras.* » María Teresa Navarrete explique que le terme « *desmemoria* » ne désigne pas la perte de la mémoire, mais les recoins de la psyché qui échappent pour l'instant à la mémoire⁴⁶³. La « *desmemoria* » ferait référence à la mémoire de l'âme que la voix poétique n'a pas encore atteinte. Découvrir ces souvenirs permettrait d'accéder à la totalité de l'être, symbolisée par la Fleur d'Or : « *¿Sabe que los recuerdos / son los reflejos de una flor de oro / que nuestra mente guarda en la memoria?* » La Fleur d'Or trouve son origine dans *Le Secret de la Fleur d'Or* de Lao Tseu. Elle est le symbole par excellence de la totalité car elle est la Lumière du Ciel. La Lumière est *Tao*, c'est-à-dire le Tout, le grand Un transcendant qui permet l'union des opposés⁴⁶⁴. L'aspiration à l'union harmonieuse des opposés est au cœur du chapitre « Resonancias » du recueil *Del camino de humo* (1994). Ces résonances feraient référence à la rencontre de l'inconscient avec la conscience et du Moi passé avec le Moi présent. Pour Pablo d'Ors, la méditation permet de comprendre que l'identité fluctue et n'est jamais stable. Ainsi, pour se connaître il ne faut pas séparer mais unir⁴⁶⁵. Comme l'écrit Julia Uceda, « *No siempre somos quienes éramos en múltiples momentos de la vida*⁴⁶⁶. »

461 d'Ors, *Biografía del silencio*, 38.

462 d'Ors, 72.

463 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 174.

464 Tseu, *El secreto de la Flor de Oro. Un libro de la vida chino*, 95.

465 d'Ors, *Biografía del silencio*, 50.

466 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 13.

En définitive, Julia Uceda se sert du silence afin d'appréhender les sphères de la pensée non dirigée qu'elle explore par le biais de l'imagination, qui ramène la voix poétique dans un passé lointain, par les rêves, dans lesquels se manifeste l'inconscient, ou par la méditation silencieuse qui accentue les perceptions. Accueillir le silence permettrait d'aspirer à l'union harmonieuse des opposés, tels que la raison et le sensible, la conscience et l'inconscient ou le passé et le présent, en vue d'atteindre la totalité. Au cours de son exploration des zones obscures de l'être, elle passe de l'ombre à la lumière, symbole de révélation, grâce à l'accueil des intuitions, des sensations et des visions lui permettant de percevoir une autre réalité dans laquelle la raison n'oserait jamais s'aventurer. Elle entame une relation harmonieuse avec le silence à partir du moment où elle le considère comme un moyen de compréhension et de connaissance tout aussi valable que la raison. En plus de percevoir le silence comme une voie d'accès à la connaissance, elle se rend compte qu'il n'est pas un obstacle à la communication, mais qu'au contraire il la favorise. Face à la perte de pouvoir expressif des mots et aux limitations de la parole, il est nécessaire de partir à la (re)découverte de langages alternatifs qui accueillent tant le silence que les mots. En effet, un langage qui porte en son sein le silence serait bien plus expressif qu'un langage qui, tel que notre langage courant, le rejette.

À LA RECHERCHE DE LANGAGES QUI RESPIRENT LE SILENCE

Julia Uceda part à la recherche de langages alternatifs qui accueilleraient en leur sein silences et mots et permettraient par conséquent d'exprimer ce que la parole n'est plus capable ou ne sera jamais capable de dire. Pour ce faire, elle remonte d'abord à l'origine du langage verbal et au moment précédant sa corruption par l'être humain. Elle postule l'existence, avant l'émergence de la parole, d'un langage qui n'aurait pas pu exister sans avoir accueilli le silence. Ce retour aux origines et la réflexion sur l'antériorité est centrale dans sa poésie. Dans le poème « Kairós⁴⁶⁷ », « *La niña se pregunta y pregunta /*

467 Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles*, 39.

a los mayores: ¿dónde / estaba yo antes de estar aquí? / Su pasado en no ser estaba en antes, / ¿dónde ese antes deshabitado? » Julia Uceda écrit que cette question est peut-être la première qu'elle a posée aux adultes et ajoute « *Nunca he tenido curiosidad por el futuro sino por el pasado del que parecemos haber brotado sin raíces*⁴⁶⁸. » Sa réflexion ne concerne pas exclusivement le passé d'un point de vue vital ou historique, mais aussi linguistique. Le questionnement sur les langages et sur leur lien avec le silence est une thématique centrale des recueils *Del camino de humo* (1994), *Zona desconocida* (2006), *Hablando con un haya* (2010) et surtout *Escritos en la corteza de los árboles* (2013).

Julia Uceda suggère que malgré l'importance que nous conférons à la parole, celle-ci n'existait pas à l'origine et, pourtant, la communication était possible. Dans le poème « *La primera*⁴⁶⁹ », la voix poétique se demande comment et d'où a pu surgir le premier mot alors que seuls des sons existaient : « *¿CÓMO lo dijo, cómo / encontró los sonidos en su boca de barro, / y ordenó el aire de su pecho, / lo reunió todo con ritmo y orden / para ser entendido, ella, / la primera, la sin memoria* ». Nous avons l'impression que le premier mot provient d'une alliance de la force des sons, « *sonidos en su boca* », et des silences, « *el aire de su pecho* », qu'une personne organise en vue d'être comprise. Cette union conduirait à l'émergence d'un sens. Le moment de l'apparition de la parole décrit dans ce poème serait à l'origine de la supériorité de l'être humain sur les autres êtres vivants et sur la nature car il s'éloigne ainsi des sons qu'ils partageaient avec ces derniers et parle. La bouche d'argile serait une possible référence à l'importance de la parole lors de la création de l'Homme. En effet, ce qui le distingue réellement des autres êtres vivants est la parole. Pour ne donner qu'un exemple, dans le *Popol Vuh*⁴⁷⁰ Tepeu et Gucumatz créent les animaux en espérant qu'ils les vénèrent. Cependant, en raison de leur incapacité à émettre autre chose que des sons inintelligibles et, par conséquent, à les vénérer, les animaux sont condamnés à être

468 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 12.

469 Uceda, *Zona desconocida*, 55-56.

470 *Popol Vuh*, Cristina Vidal et Miguel Rivera (Madrid: Alianza Editorial, 2022), 50-51.

mangés par l'Homme dès la création de ce dernier. Tepeu et Gucumatz décident d'abord de modeler des êtres humains à base d'argile, mais ces derniers sont détruits à cause de leur incapacité à parler. Trois générations d'êtres humains sont créées avant la dernière, celle à base de maïs, de laquelle font partie des êtres humains enfin capables de penser et de parler⁴⁷¹. Julia Uceda souligne que malgré la supériorité que nous accordons à la parole, celle-ci n'existait pas à l'origine et nous partagions tous un langage commun à base de sons et de silences : « *no se tenían, en un principio, voces articuladas sino sonidos que, de algún modo, se fueron separando de los emitidos por el resto de los que vivían, pájaros, árboles, o no vivían, como las tormentas y la lluvia*⁴⁷². » Max Picard écrit que dans le langage originel qui provenait de la plénitude du silence, les êtres humains comprenaient le langage des animaux, des arbres ou des fleurs⁴⁷³. Ainsi, partir à la recherche du langage originel qui respirait le silence permettrait de renouer avec l'unité primordiale au sein de laquelle la parole n'était pas supérieure au silence et, par conséquent, les êtres humains n'étaient pas supérieurs aux autres êtres vivants. La voix poétique du poème « *La primera*⁴⁷⁴ » poursuit sa réflexion en s'interrogeant sur la naissance des mots destinés à transmettre des émotions ou des perceptions et à s'exprimer : « *Tuvo que haber un nacimiento / de lo llamado amor, dolor, aroma, intimidación, / amanecer, crepúsculo, roce de otra mano, / llanto de niño, primer llanto / de mujer.* » À l'origine, il aurait été possible de percevoir la réalité, mais non de la nommer : « *Sólo ojos tuvo para ver lo sin nombre / trepando al pensamiento* ». Cela mettrait en avant que l'acte de penser aurait été antérieur à celui de parler. Les mots auraient peut-être été modelés à partir du langage de la nature : « *Quizá la piedra o la sagrada encina / se hermanaron a ella / y repitió sus voces / sin saber qué decía en su tierno alarido.* » Julia Uceda nous invite à concevoir l'existence, avant la naissance du langage articulé, d'un langage étroitement lié au silence et qui permettrait

471 *Popol Vuh*, 50-51.

472 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 30.

473 Picard, *The World of silence*, 58.

474 Uceda, *Zona desconocida*, 55-56.

de communiquer par le biais de sons. Elle explique que cette forme de communication encore en lien avec le silence du monde a cessé d'être la nôtre :

*Zona desconocida [...] desarrolla [...] el nacimiento de emociones todavía en la oscuridad de lo no dicho aunque latiendo en el silencio del mundo y de los idiomas en construcción, ya audibles en forma de alarido: 'La primera' como figura en paz que no formula sus emociones sino por medio de ruidos, como el de los árboles o los pájaros (el cosmos suena), que no llegan a ser sonidos articulados aunque correspondan a otra forma de comunicación que dejó de ser la nuestra*⁴⁷⁵.

De plus, Julia Uceda s'interroge sur l'origine du langage écrit, notamment dans *Escritos en la corteza de los árboles* (2013). L'écriture est un moyen de communication silencieux dont la lecture permet d'entrer en contact avec le passé. Alors que la parole a été effacée par le passage du temps, l'écriture demeure. Les signes dans les écorces d'arbres sont une des premières formes d'écriture, « *una escritura anterior a la propia escritura*⁴⁷⁶. » :

*lo primero que se tuvo necesidad de escribir, tanto en las tablillas de barro o de madera como en las de corteza de árbol, no habían sido poemas sino datos que, en los templos o en los palacios, era necesario archivar. Las primeras cortezas de abedul, escritas en latín, se encontraron en la fortaleza romana de Vindolanda, al norte de Inglaterra, así como la primera epopeya, en tablillas de barro, fue Gilgamesh. Lo que yo trataba de experimentar, a lo que quise llegar, se parece más a vivir, de nuevo, una vida pasada; a conocer el principio del hablar y a qué impulso emocional podría este obedecer*⁴⁷⁷.

L'exploration de cette forme d'écriture nous permet d'accéder à de nouvelles connaissances et de se reconnecter avec le passé. En

475 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 21.

476 Uceda, 30.

477 Uceda, 29.

effet, ces écritures à base de signes transmettent des messages à travers le temps. Comme l'indique María Teresa Navarrete, les poèmes « Busco señales en la piedra...⁴⁷⁸ » et « Ostracas⁴⁷⁹ » traitent de cette communication entre passé et présent : « *la preservación de una escritura que data del pasado y que es capaz de comunicarse con el presente*⁴⁸⁰. » Dans « Busco señales en la piedra...⁴⁸¹ », la voix poétique recherche ce que les pierres ont à lui transmettre : « *Busco señales* », « *Busco signos* », « *Busco / lo que quiere ser dicho de nuevo y espera, y / debe ser resucitado a pesar del musgo y el viento, / de la lluvia, del hierro de los hombres* ». La pierre semble préserver les récits passés de possibles dégradations dues aux conditions météorologiques et à l'activité humaine : « *almohadilla relatos en su agostada piel* » et appelle à les redécouvrir : « *Dedos que llaman desde la piedra, / garzas que murmuran, batallas inmóviles.* » Julia Uceda explique son désir d'établir un dialogue avec le passé lointain par le biais des pierres :

*Desde los capiteles monacales, un mundo de voces de piedra relataba feroces batallas; seres reales, animales y fantásticos, parecían romper un silencio milenario detenidos en un tiempo inmóvil. [...] Piedras locuaces, míticas y humildes, que continúan narrando historias sin usar la palabra. En la memoria, ese mundo de piedra echó raíces. Sus voces parecían oírse por los caminos del humo, de las nieblas de aquellos territorios húmedos*⁴⁸².

Les signes du passé communiquent également avec le présent dans « Ostracas⁴⁸³ », poème dans lequel la voix poétique tente de lire les signes, mots et dessins gravés dans les ostracons : « *el yo poético contempla palabras y dibujos en fragmentos de vasijas antiguas y, gracias a esta observación, los objetos desvelan el pasado remoto que*

478 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 293-294.

479 Uceda, *Hablando con un haya*, 45.

480 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 262.

481 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 293-294.

482 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 20.

483 Uceda, *Hablando con un haya*, 45.

*contienen*⁴⁸⁴. » Un ostracon désigne un morceau de terre cuite destiné à écrire ou à dessiner dans l'Antiquité. La voix poétique explore ce moyen de communication silencieux qui perdure à travers le temps et sollicite la vue, le toucher et l'ouïe : « [*Ostracas*] *En las que van grabándose / imágenes, huellas, voces: fósiles de tiempo.* ». Un jour, il sera possible de déchiffrer les signes qui y figurent et qui demeurent pour l'instant incompréhensibles pour l'être humain : « *los signos / nunca descifrados / de lo que ya se fue / de lo que no entendió.* »

Julia Uceda n'explore pas uniquement les langages du passé qui respiraient le silence, mais invite à écouter ceux du présent que beaucoup d'individus s'efforcent d'ignorer car ils en ont peur, notamment en raison de leur éloignement de la rationalité. Le langage de la nature se présente comme un langage alternatif qui vise à communiquer par l'alliance de silences et de sons. Bien qu'il soit à portée de main, nous le considérons insignifiant car nous percevons trop souvent la nature comme inférieure à l'être humain, voire inutile. Ainsi, établir une relation harmonieuse avec la nature serait la condition de la redécouverte d'un langage commun. Julia Uceda apprend à vivre au contact de la nature lors de son exil volontaire en Irlande et maintient cette relation harmonieuse à son retour en Galice où elle compare son jardin à une mer de verdure⁴⁸⁵. Elle souligne la nécessité de se reconnecter avec la nature afin d'accéder à la totalité de l'être et de maintenir une relation bienveillante avec soi et le monde. Cela permettrait de vivre dans un monde plus paisible et plus juste. Elle se demande de quel droit l'être humain pense pouvoir disposer de la nature comme il le souhaite et s'interroge sur les conséquences de cette attitude : « *Al arrasar la naturaleza, animal y vegetal, ¿no estamos condenando a generaciones posteriores?*⁴⁸⁶ » Dans le seul poème sans titre, « [*Si se tala*]⁴⁸⁷ », la voix poétique se demande ce que ressentent les racines d'un arbre que l'on coupe : « *Si se tala un árbol*

484 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 247.

485 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 16. « *un mar de verdor* »

486 Mulet Cortés, 11.

487 Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles*, 53.

/ ¿qué sienten sus raíces / perplejas / abandonadas a lo oscuro? » Elle omet le titre du poème, pourtant important dans tous les autres, ce qui évoquerait la suppression de l'arbre, élément tout aussi essentiel que le titre. Couper l'arbre consiste en un horrible acte de destruction, illustré par la disposition fragmentée de l'unique phrase qui constitue ce poème. La personnification de l'arbre accentue l'impression de douleur que ressentent les racines face à cette perte. Julia Uceda semble partager le point de vue de Pablo d'Ors qui suggère que plutôt que de tout filtrer par la raison, nous devrions parfois nous contenter de percevoir le monde qui nous entoure⁴⁸⁸. La méditation affine la sensibilité et la capacité de perception, purifie le regard et l'ouïe, nous permettant d'entendre le véritable son du monde⁴⁸⁹. Pablo d'Ors souligne que si nous parvenions à comprendre qu'il n'y a pas Moi et le monde, mais que Moi et le monde sont un, nous serions capables de ressentir de la compassion envers tout être vivant et comprendrions que l'arbre ne peut pas être coupé impunément : « *El árbol no puede ser cortado impunemente, sin pedirle permiso*⁴⁹⁰ ».

Le lien étroit qu'établit la voix poétique avec la nature serait la première étape de l'apprentissage de son langage. D'une part, sa relation harmonieuse avec la nature est mise en évidence par le fait qu'elle se compare à cette dernière : « *como una niebla silenciosa* » (« *El regreso*⁴⁹¹ »). La plupart du temps l'identification est même complète car la voix poétique devient nature : « *tú tenías mis bosques y mis brisas* » (« *El encuentro*⁴⁹² »), « *En el lagar pequeño de mi mano / zumo de esquilas y naranjos tengo.* » (« *Ven en el viento*⁴⁹³ ») ou encore « *las hojas de este árbol que soy* » (« *Las hachas*⁴⁹⁴ »). María Payeras Grau associe cette relation tant à une sensibilité panthéiste qu'à

488 d'Ors, *Biografía del silencio*, 43.

489 d'Ors, 44.

490 d'Ors, 51.

491 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 72.

492 Uceda, 59.

493 Uceda, 60.

494 Uceda, 73.

la symbolique de la renaissance cyclique de l'être⁴⁹⁵. D'autre part, la contemplation silencieuse de la nature lui permet d'accéder à un état de paix. Dans le poème « Ikebana⁴⁹⁶ », la voix poétique observe son jardin depuis la fenêtre et décrit la pénétration du silence de l'extérieur vers l'intérieur : « DESDE *el jardín inunda las habitaciones un pálido / silencio, / fresco, / suave / como una mano sabia y sagrada desde algún espacio sin tiempo* ». La personnification du silence et sa comparaison au sacré, en plus des adjectifs mélioratifs qui le caractérise, nous permet de comprendre qu'il est très positif pour la voix poétique. En effet, elle paraît se trouver dans un état de bien-être exprimé par des phrases courtes qui accueillent le silence et reflètent son calme intérieur. Elle semble ne pas chercher à interpréter la réalité et se contente de la percevoir : « *Llueve. El silencio está vivo y acompaña, / se le respira y nos fundimos en lo innumerable. Los árboles y yo nos sentimos en paz.* » Malgré la présence d'un écran qui menace d'interrompre cette contemplation en lui rappelant l'absurdité du monde, « *En el monitor encendido veo el fragor de un mundo / perdido en su desvarío* », la voix poétique refuse de s'éloigner de la nature : « *No cambiaré mi conciencia para estar con ellos. Estoy / con los árboles / y su silencio.* » L'enjambement avec contre-rejet « *Estoy / con los árboles* » permet de faire apparaître le verbe être seul à la fin du vers, ce qui pourrait souligner le fait qu'elle ne fait rien d'autre qu'être, elle est ici et maintenant comme dans un exercice de méditation. María Teresa Navarrete compare cette méditation à l'*ikebana* japonais qui permet de canaliser l'énergie de la nature jusqu'à atteindre l'union entre le ciel, la terre et le monde des humains :

el jardín [aparece] como espacio que propicia la meditación lírica. La práctica del ikebana, término con el que se denomina el arte floral en Japón, permite al sujeto ejercitar su intimidad y comprender las leyes del cosmos. A través de la colocación floral, el sujeto canaliza la energía de la naturaleza en su interioridad hasta lograr que 'cielo, tierra y mundo de los humanos se conviertan en Uno' (Blaschke).

495 Payeras Grau, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 184.

496 Uceda, *Hablando con un haya*, 31.

*Uceda traslada la unión de lo natural y lo espiritual, base conceptual del ikebana japonés, a este poema*⁴⁹⁷.

La contemplation silencieuse du jardin est un moyen de compréhension car elle rend possible l'écoute de soi en vue d'atteindre la totalité de l'être : « *Esta otra vía de conocimiento le permite acercarse a su espíritu, descubrir las leyes de lo supremo y reconciliar opuestos — el exterior con el interior, lo humano con lo natural — hasta alcanzar la unidad o, si preferimos, la totalidad del ser*⁴⁹⁸. »

Après avoir établi une relation harmonieuse avec la nature et après avoir saisi qu'elle est source de compréhension de soi et du monde, nous sommes disposés à redécouvrir son langage, un langage accueillant sons et silences. L'être humain aurait autrefois partagé ce langage, non seulement avec la nature, mais aussi avec tous les autres êtres vivants. Dans le poème « *Hablando con un haya*⁴⁹⁹ », la voix poétique cesse de percevoir les feuilles du hêtre comme des objets passifs face à l'action du vent. Elles deviennent sujets de l'action : « *Movidas por el viento / — ¿o ellas mueven el viento? —* » La voix poétique rapporte le discours des feuilles, personnalisées, en italique : « *dicen / adiós, adiós, o ven, ven, ven...* ». Les nombreux verbes de parole soulignent que les feuilles sont en communication constante : « *musitar* », « *decir* », « *parecen callar* », « *volviendo / a murmurar* », « *¿Hablan de mí?* » Les feuilles sont capables de parler et de se taire, ce qui souligne l'exercice d'une volonté de leur part. Leur personification ne se limite pas à l'aptitude à s'exprimer car elles sont également capables de voir et de comprendre : « *mirándome desde lejos, / reconociéndome* ». La voix poétique n'émet aucun doute quant au fait que les feuilles de l'arbre parlent entre elles, cependant elle s'attriste en raison de son incapacité à communiquer avec elles : « *rotundos monosílabos sin lugar / a dudas ni a esperanza: ya no hablo / en su idioma antiguo.* » L'union entre ciel et terre soulignerait que l'écoute de la nature est une voie d'accès à la totalité et inviterait le « je » poétique

497 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 241.

498 Navarrete Navarrete, 241.

499 Uceda, *Hablando con un haya*, 29-30.

à réapprendre leur langage pour faire à nouveau partie de cette unité : « *Bajo un azul que no es azul, / la vida de lo verde quemándose, / caminando a su barro, a su humedad profunda, / a su retorno al vacío / en el que todo es uno nuevamente.* » Julia Uceda raconte qu'elle a établi ce dialogue avec le hêtre qu'elle voit par la fenêtre de son bureau en Galice. Comme tout autre être vivant, il dispose d'une âme :

Llegó al jardín con pocos centímetros de altura y ahora es un árbol respetable y tan vivo como todos nosotros. Puesto que la sabiduría antigua asume que no hay nada vivo que no tenga un alma escondida, establecí con ella el diálogo de la página 36 (cuando se vive en una isla de silencio, aunque verde, como ya dije al mencionar Galicia, cualquier experiencia es posible). El viento era una especie de voz no articulada que, al mover las hojas del haya, hacía que estas dijeran sí, no o se detuvieran suspensas⁵⁰⁰.

Julia Uceda explore la capacité expressive du silence et souhaite être à nouveau capable de comprendre les langages du passé qui aliaient mots et silences. La parole serait à l'origine de la séparation entre le monde de la nature et celui des êtres humains car elle a exclu le silence du langage. Le réintégrer permettrait de percevoir le monde de manière plus complète et faciliterait la vie en harmonie avec la nature, ainsi qu'avec les autres êtres vivants sans que les êtres humains ne se sentent supérieurs. Julia Uceda ne s'intéresse pas seulement aux langages antérieurs à la parole, mais aussi à un langage à la portée de tous qui respire le silence, celui de la nature. Elle appelle à réapprendre à vivre en harmonie avec la nature afin d'être à nouveau capable de communiquer avec elle, ce qui permettrait d'aspirer à la totalité et à l'établissement d'un monde plus juste.

Pour conclure sur la thématique du silence, celle-ci apparaît dans tous les recueils, est étroitement liée à leur contenu et évolue avec ces derniers. La thématique principale de *Mariposa en cenizas* (1959) est l'amour, il est donc logique que Julia Uceda y aborde le silence dans le cadre de l'amour. Cependant, bien que nous puissions observer

500 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 28.

une évolution des types de silences qui apparaissent et de leurs rôles en fonction du recueil, cela est davantage dû aux thématiques traitées dans le recueil qu'à la date à laquelle il est publié ou qu'à une évolution dans la façon dont Julia Uceda perçoit le silence au cours de sa vie. C'est pourquoi le plan que nous avons suivi afin de traiter le silence dans son œuvre est thématique et non chronologique. Le silence n'est pas d'abord négatif, puis positif, ou inversement. Quel que soit le recueil, il est constamment ambivalent. Plus que du recueil dans lequel figure un certain type de silence, sa conception dépend des circonstances dans lesquelles il apparaît et de ses causes. Le silence imposé est constamment douloureux. La voix poétique dénonce par exemple le silence qui s'exprime face à un déchainement de violence ou qui règne en raison de la censure et de l'incapacité des mots à désigner la réalité. En ce qui concerne le silence choisi, celui-ci est ambivalent. Le silence qui se manifeste comme moyen d'expression lors d'un amour réciproque, les silences de l'imagination, des rêves, de la méditation ou de la nature sont profondément positifs. Toutefois, le silence choisi fait également l'objet d'une critique par la voix poétique lorsqu'il n'est pas au service d'une bonne cause. Ainsi, le choix du silence de l'oubli face à la nécessité de se souvenir est condamné par la voix poétique. La seule distinction que nous pouvons établir est que le silence en tant que négation ou absence serait à bannir, alors que le silence en tant que moyen de compréhension, de connaissance et d'expression serait désirable. Néanmoins, ces deux dimensions du silence se côtoient au sein de tous les recueils car, malgré ses diverses manifestations, le silence n'est qu'un. Il est impossible d'éliminer certains silences de la même façon qu'il est impossible de vivre dans un monde où la joie est omniprésente et la douleur absente. Le silence dans l'œuvre de Julia Uceda est multiple et changeant, à l'image de la réalité qu'elle aborde. Après avoir étudié la thématique du silence dans son œuvre, nous verrons dans une dernière partie que Julia Uceda ne parle en réalité pas « du silence » mais « depuis le silence », si nous reprenons les termes de Ramón Pérez Parejo⁵⁰¹. Nous allons donc nous intéresser

501 Ramón Pérez Parejo *in* Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 150.

à la façon dont Julia Uceda parle depuis le silence dans son œuvre, c'est-à-dire à la façon dont le silence, sans que le terme « silence » soit forcément mentionné, se fait ressentir. Dans un premier temps, nous analyserons les lieux, moments, états et personnes du silence qui contribuent à la création d'une atmosphère silencieuse. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la façon dont elle suggère l'indicible grâce à l'écriture poétique. Finalement, nous étudierons la manière dont elle laisse le silence s'exprimer d'un point de vue formel, c'est-à-dire visuellement et par l'emploi de procédés qui disent le silence.

L'ÉCRITURE DU SILENCE

LES LIEUX, MOMENTS, ÉTATS ET PERSONNES DU SILENCE

Dans l'œuvre poétique de Julia Uceda, outre la fréquente répétition du terme « silence » et du nombre important de poèmes traitant de cette thématique, le silence est omniprésent en raison de l'atmosphère silencieuse dans laquelle baignent les poèmes. Nous ressentons la présence du silence à travers divers motifs qui, bien que n'évoquant pas directement le silence, en favorisent la perception. Tout d'abord, les poèmes prennent place dans des lieux et à des moments propices à l'écoute du silence. Dans *Histoire du silence*, Alain Corbin indique que les principaux espaces où règne le silence sont les espaces ouverts et vastes tels que la montagne, la mer, les champs, les forêts ou la campagne⁵⁰². Max Picard décrit le silence comme l'air que la nature respire et explique que les mouvements de la nature sont ceux du silence⁵⁰³. La forêt est un réservoir de silence et la montagne, les lacs, les champs, le ciel, la lune ou l'océan semblent tous respirer le silence. Max Picard souligne que malgré les mouvements parfois bruyants de la nature, tels que la tempête qui déchaîne la mer ou le tonnerre, il ne s'agit que de moments passagers émergeant du silence et y retournant immédiatement après⁵⁰⁴. Dans

502 Corbin, *Histoire du silence*, 31-60.

503 Picard, *The World of silence*, 145.

504 Picard, 151.

les poèmes de Julia Uceda, la forêt, les jardins, la mer, le neige et le vent disent particulièrement le silence : « *De bosques virginales, / de milagrosos bosques*⁵⁰⁵ », « *El mar, / por encima de toda soledad, / es un templo fulgurante y vacío*⁵⁰⁶. », « *el invisible mar que no descansa, / el crujir de las nieves de otro tiempo*⁵⁰⁷ », « *El viento, un viento de tierras desiertas, / de continentes desolados, / que silbó entre los muertos*⁵⁰⁸ », entre autres. Au sein de la nature, les animaux, qui sont d'après Max Picard des images du silence⁵⁰⁹, en accentuent la perception : « *oscuros pájaros sin voz, / sin música, se estrellan, hojas solitarias*⁵¹⁰ », « *los delfines danzaban en el humo, / en el vapor de las espumas azules*⁵¹¹ » ou « *El potro blanco, como llama de nieve, / salta hacia la ventana*⁵¹². »

Alain Corbin souligne également que les espaces clos sont aussi propices à la manifestation du silence. Parmi les espaces clos, nous distinguons les espaces intimes tels que « la maison, ses salles, ses corridors et toutes les choses qui en constituent le décor, mais aussi certains monuments privilégiés : les églises, les bibliothèques, les forteresses, les prisons...⁵¹³ ». Pour Alain Corbin, « analyser le silence d'une chambre impose de se pencher sur son décor, sur les objets, voire les êtres, qui, en ce lieu, sont particulièrement en affinité avec le silence⁵¹⁴ ». En ce qui concerne les poèmes de Julia Uceda, de nombreuses situations sont décrites dans des espaces clos et de nuit. Dans le poème « *Palacio dormido*⁵¹⁵ », la scène se déroule de nuit dans un vieux palais : « *el viejo palacio. Duerme* », « *el palacio*

505 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 59.

506 Uceda, 299.

507 Uceda, 144.

508 Uceda, 110.

509 Picard, *The World of silence*, 115.

510 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 102.

511 Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles*, 57.

512 Uceda, 75.

513 Corbin, *Histoire du silence*, 12.

514 Corbin, 23.

515 Uceda, *Hablando con un haya*, 50.

amodorrado ». Les objets présents dans ce palais, « *Los manteles / tendidos al orvallo de la noche, / revueltas y tibias, abandonadas camas* », « *el piano viejo* », « *viejos / picaportes que se abren / al frío de la noche* », ainsi que les êtres vivants, « *dormitan gatos de otros siglos* », disent le silence. Le froid et la solitude qui caractérisent ce palais accentuent l'impression de silence, d'autant plus que la scène prend place dans un espace-temps non défini. Le poème « *Hablo de la infancia*⁵¹⁶ » se déroule dans une maison ancienne qui porte les traces du passage du temps et de l'absence : « *el polvo* ». Le silence est dit par les sons légers, « *escalera crujiente* », par la description des recoins de la maison emplis de silence, « *aquel desván lleno de sueños, / pájaros silenciosos / que viajan sin ruido* » et par celle, mystérieuse, de l'entrée de la maison : « *siempre que te acercas / entre la niebla, oigo / cómo se queja suavemente, / enmohecido por las lluvias, / el pesado cerrojo de una verja.* » Dans de nombreux poèmes, la voix poétique évoque sa chambre et ses objets : « *Mi cuarto, / sombra rectangular, en el silencio espera / mis pasos rápidos. Esperan / los libros, / el lecho donde apenas / mi cuerpo se detiene*⁵¹⁷ ». À l'intérieur de la maison, certains objets disent particulièrement le silence, tel que le miroir : « *Los espejos / reflejan a una niña que se va y a una anciana / que blancamente llega, / pero nunca responden*⁵¹⁸. »

De plus, Alain Corbin mentionne le silence des petites villes de province du passé et relève la « qualité spécifique du silence des ruines qui impose, à lui seul, la plongée dans le passé qu'elles font survivre⁵¹⁹ ». En ce qui concerne le silence des petites villes du passé, Max Picard décrit les rues comme des ponts traversant le silence d'un bout à l'autre de la ville : « *The streets are like bridges over the silence*⁵²⁰ ». Les gens marchent lentement et la cathédrale rappelle la profonde présence du silence. Ces petites villes du passé contrastent durement avec les villes modernes, inondées par le bruit et par

516 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 140.

517 Uceda, 103.

518 Uceda, 193.

519 Corbin, *Histoire du silence*, 60.

520 Picard, *The World of silence*, 123.

l'agitation⁵²¹. Dans les poèmes de Julia Uceda, les lieux de la ville qui respirent le plus le silence sont le cimetière : « Hay que pasar un cementerio / y a la derecha... / Por qué — *me pregunté* — vive mi amigo / en un lugar tan grave⁵²². » et les cathédrales : « *Las catedrales / que atravesé... Los altos mausoleos / de cardenales y de príncipes / y sus largas miradas / de helado fuego traspasando / la atmósfera de incienso*⁵²³. », « *Verde y mojada / con frío en el corazón de la piedra / y catedral que la niebla y la nieve / se ayudan a dispersar, / a llevar y traer en la noche*⁵²⁴ ». Les ruines portent également en elles le silence, d'autant plus qu'elles traduisent le passage du temps : « *Porque todos han muerto, Charlie, / y sólo quedan vales y ruinas. Las ruinas de piedra y las de carne*⁵²⁵. »

À la croisée entre nature et ville, les chemins évoquent particulièrement le silence. Noël Valis analyse le motif des chemins et des promeneurs dans la poésie de Julia Uceda et indique qu'ils représentent dans la tradition poétique l'extériorisation de la recherche intérieure permettant d'accéder au bonheur et à la liberté⁵²⁶. Les chemins sont souvent associés à d'autres motifs qui disent le silence, tels que la solitude et la nature, ce qui accentue la présence du silence : « *Caminé. / Volví el rostro: ninguno me seguía*⁵²⁷ », « *Y si camina, adónde llega / y quién la espera. / Sólo la inmensa luna mira su huella*⁵²⁸ », « *supo a cristal — no sé decirlo — , / a suelo huyendo. / A soledad callada y no sonora. / Y una mujer andaba, andaba, andaba. / Y era yo y no era*

521 Picard, 123-124.

522 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 210.

523 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 211.

524 Uceda, *Hablando con un haya*, 11.

525 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 192.

526 Noël Valis, « Los caminos y los caminantes de Julia Uceda », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 235.

527 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 143.

528 Uceda, 145.

yo⁵²⁹ ». L'épizeux « *andaba* » donne l'impression que la voix poétique avance, sans but ni direction précise, sur un chemin qui ne prend jamais fin. De plus, l'antithèse « *Y era yo y no era yo* » indiquerait que marcher favorise l'introspection car la voix poétique s'interroge sur son identité. Comme le souligne Noël Valis⁵³⁰, le motif du chemin met en avant un déplacement, une non-appartenance à un lieu, car il n'est que transition d'un lieu à un autre. Cela est vrai pour le chemin parcouru en marchant, mais aussi en roulant : « — *driving and driving and driving alone — necesito / decirlo en otra lengua porque su sonido / pone el punto de soledad, de aislamiento, mejor, / a las tres partes: mujer en un coche, bosques, mar*⁵³¹. »

En ce qui concerne les moments où le silence s'impose, les périodes de transition telles que l'aube ou le crépuscule sont les plus propices à l'écoute du silence : « *Adivinando entre mi sueño el alba*⁵³² », « *Cuando las luces se van apagando / y el último sonido se esparce y desaparece*⁵³³ », « *Las horas de vigilia se fueron anunciando, / como un leve y lejano punto de luz, / entre un dormir y un despertar*⁵³⁴ ». La nuit, le silence règne : « *una noche más honda y pensativa / se adentró en mi silencio*⁵³⁵ », « *las anchas copas / azules de los vientos, debajo de las lámparas / eternas de la noche*⁵³⁶ » et, dans la nuit, les étoiles et la lune contribuent à dire le silence : « *atónitas estrellas velarían / la sorprendida espuma de mis párpados*⁵³⁷ », « *Sin muros. Una estrella, / cerca de la almohada, / ilumina las páginas del libro*⁵³⁸ » et « *la escondi-*

529 Uceda, 182.

530 Valis, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 245.

531 Uceda, *Zona desconocida*, 41.

532 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 227.

533 Uceda, 261.

534 Uceda, 283.

535 Uceda, 61.

536 Uceda, 80.

537 Uceda, 66.

538 Uceda, 144.

*da luna de mi muerte*⁵³⁹ ». De plus, l'écoute du silence est favorisée par la présence de sons légers, d'échos ou de voix inintelligibles qui se manifestent particulièrement à ces moments-là : « *mi voz entre las voces*⁵⁴⁰ », « *palpaban / sólo sombras, oía / sólo ecos*⁵⁴¹ », « *Recintos interiores, / caja de mar y arenas / donde resuenan, perdiéndose, / voces, ecos de vientos recostados / en brumas mientras el sol se pone*⁵⁴² ».

En outre, le silence est intimement lié à certains états comme l'immobilité : « *Aburrida, he dejado / que el té se enfríe en la tetera / y que una mosca se detenga / en la jugosa tarta de manzanas*⁵⁴³ », la solitude : « *Muerdo en mis entrañas / mi soledad, mi sal, mi aburrimiento, / mi corazón ahogado en telarañas*⁵⁴⁴ », « *Pasa un eco / de bosques en la música que llena / mi casa sola donde yo estoy sola. / Fuera, la nieve — la evidencia / de morir algún día — suavemente cae*⁵⁴⁵ » et la mort : « *al borde de la muerte te esperara / para subir contigo a las estrellas*⁵⁴⁶ », « *la muerte llegará, ciega y descalza, / no oiremos sus pisadas destructoras... / Nuestro sepulcro quedará en el viento*⁵⁴⁷ ».

De plus, certaines personnes ont des affinités avec le silence, notamment les enfants et les personnes âgées. L'enfant est, d'après Max Picard⁵⁴⁸, une petite colline de silence. Chaque syllabe qu'il prononce semble se détacher du silence afin de faire naître le mot. Le langage de l'enfant n'a pas encore eu le temps d'être manipulé, il est poétique et mélodieux. Le mouvement du mot est très lent chez l'enfant, tout comme chez les personnes âgées. Alors que la parole des enfants met en évidence la naissance des mots depuis le silence,

539 Uceda, 76.

540 Uceda, 78.

541 Uceda, 137.

542 Uceda, *Hablando con un haya*, 24.

543 Uceda, 15.

544 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 65.

545 Uceda, 208-209.

546 Uceda, 77.

547 Uceda, 85.

548 Picard, *The World of silence*, 124.

celle des personnes âgées nous rappelle leur retour au silence. Les personnes âgées parlent davantage au silence qu'à d'autres individus. Elles pèsent leurs mots et les déplacent doucement du silence au silence⁵⁴⁹. Ce lien étroit des enfants et des personnes âgées avec le silence est mis en évidence dans la poésie de Julia Uceda car ils sont associés à la tranquillité et apparaissent conjointement à d'autres motifs qui disent le silence : « *un niño iba durmiendo y ha varado / su sueño por las playas de la muerte*⁵⁵⁰ », « *Estáis siempre en el fondo de los altos silencios / en las tardes paradas, en los versos inciertos, / en la voz de la rosa y en la cruz de mi piel; / pero nunca, hijos míos, os habré de mecer*⁵⁵¹ », « *Las niñas que se fueron / se dejaron las llaves de sus casas / y parece que vienen por otras galerías / a recoger las cosas olvidadas*⁵⁵² », « *Desconocidas músicas pisaban / los suelos, / palpaban en la frente de los niños, / dividían los muertos*⁵⁵³ », « *Los ancianos prorrumpen, / con las sienas manchadas / de polvo*⁵⁵⁴ », « *en las montañas / de azúcar y tormentas, leche y mirtos, / el viento mueve tus azules / barbas ociosas de irascible abuelo*⁵⁵⁵ ».

Grâce à ces motifs qui contribuent à former une atmosphère silencieuse, Julia Uceda nous permet de ressentir la présence du silence et nous appelle à écouter ce que notre société nous a appris à ignorer. En effet, l'écoute et la lecture du silence sont indispensables dans sa poésie car c'est à travers lui qu'elle suggère l'indicible.

549 Picard, 128.

550 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 75.

551 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 81.

552 Uceda, *Hablando con un haya*, 74.

553 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 105.

554 Uceda, 107.

555 Uceda, 218.

SUGGÉRER L'INDICIBLE GRÂCE À L'ÉCRITURE POÉTIQUE

Julia Uceda dénonce les dangers d'un silence imposé. Cependant, elle se rend compte que la perte de pouvoir expressif des mots l'empêche de lutter contre le silence douloureux et l'oblige à y faire face. Elle prend finalement conscience de l'existence d'autres silences pouvant être enrichissants. En effet, le silence n'est pas que destruction, il est également création. Face à l'incapacité des mots à dire la complexité de la réalité, Julia Uceda n'opte pas pour la « rhétorique suicidaire du silence⁵⁵⁶ », mais laisse le silence s'exprimer afin de suggérer ce qui échappe à la parole. Le langage des rêves ou de la nature sont des langages pleinement silencieux, par conséquent ils ne permettent pas d'entrer en communication avec les autres. Le pont entre la pensée et la réalité dont parle Jung n'est pas créé. Cependant, Julia Uceda parvient à établir ce pont grâce au langage poétique, un langage à la fois verbal et silencieux, ce qui lui permet d'atteindre une force expressive majeure. La poésie permet l'équilibre entre mots et silences afin de véhiculer des messages. Le voyage en silence qu'entreprend Julia Uceda lui permet de passer, si nous reprenons les termes de Santiago Kovadloff, du silence d'occlusion au silence d'épiphanie⁵⁵⁷.

Kovadloff explique que le seul moyen pour les mots d'exprimer quelque chose est de nier une autre part de cette chose, ce qui conduit au silence occlusif. D'une part, le silence occlusif est langage car il peut nommer les choses s'il en omet d'autres : « *puede nombrar algo de cierto modo, solo a condición de que acalle algo también de cierto modo*⁵⁵⁸ ». D'autre part, le silence occlusif est silence car il précède le poème, il est ce qui a été passé sous silence car le langage n'a pas réussi à l'exprimer ou ne l'a pas voulu. Le silence occlusif est le fruit du langage, il en est une conséquence : « *silencio de aquello que ha sido forzado a replegarse, de lo enmudecido, de la palabra encubierta*

556 George Steiner in Amorós Moltó, « La retórica del silencio », 25.

557 Kovadloff in Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 171.

558 Kovadloff in Ramírez Rave, 171.

*y denegada, de la enunciación posible pero eludida por diversas causas (miedo, hábito, prejuicio)*⁵⁵⁹ ». Le silence occlusif est langage et silence car il est à la fois expression d'une part de la réalité et omission d'une autre. Les poètes optant pour la « rhétorique suicidaire du silence » ne croient pas en la possibilité de dépasser ce silence de négation. Cependant, d'autres parviennent à atteindre le silence d'épiphanie que Kovadloff définit comme étant le fruit du mot plein car il ne nie aucune réalité : « *No es un lenguaje, porque no constituye un recorte en el campo de lo inteligible, en él nada se encuentra acallado, con él nada en particular quiere decirse*⁵⁶⁰ ». Il signifie bien plus que tout ce qui pourrait être dit et sa manifestation la plus pure se retrouve en poésie. Ces deux silences sont complémentaires dans un poème car il est impossible d'accéder au silence d'épiphanie sans d'abord faire face au silence d'occlusion : « *Yendo y viniendo del silencio de la oclusión al de la epifanía, la existencia pareciera insinuar que no tronca por entero ni en uno ni en otro, sino siempre y alternativamente en ambos*⁵⁶¹ ». Le silence est l'origine et la destination du poème car les mots formant le poème partent du silence et y retournent, tels la Parole originelle : « *El silencio oclusivo, del que parte el poema y el silencio epifánico al que arriba y desemboca. Es decir, el poema va de silencio a silencio, su tránsito recorre lo abismal, lo que aún con palabras no se logra del todo enunciar*⁵⁶². » Alors que le silence d'occlusion est négation, le silence d'épiphanie est révélation. La poésie est en mesure d'accéder au silence d'épiphanie pour révéler par le silence car son objectif n'est pas de dire la réalité. Elle ne cherche pas à enfermer le réel dans des cases prédéfinies par la rationalité, mais se contente de suggérer l'existence des réalités. Comme l'indique Adriano Marchetti, « la parole poétique, jaillissant des appels toujours nouveaux

559 Kovadloff *in* Ramírez Rave, 171.

560 Kovadloff *in* Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 171.

561 Kovadloff *in* Ramírez Rave, 171.

562 Kovadloff *in* Ramírez Rave, 171.

de l'abyssal, patrie originaire, révèle l'Être dans sa profonde étrangeté et en même temps dans son intimité avec l'homme⁵⁶³ ».

Le passage du silence d'occlusion au silence d'épiphanie a lieu lorsque l'on s'éloigne des mots qui, à cause de la rationalité, ne proviennent plus que du bruit de mots précédents. Il convient de prendre une distance avec la raison si l'on désire atteindre une meilleure capacité expressive et cesser d'ignorer une grande part de la réalité. D'après Kovadloff, « *la elocuencia sólo puede desplegarse si se nutre donde no impera el entendimiento generalizado de las cosas*⁵⁶⁴ ». Julia Uceda partage ce point de vue. Elle souligne que l'expression de l'indicible n'est possible que par la rupture de l'organisation rationnelle de la langue : « *la lengua natural de la poesía [es] expresar lo inexpresable quebrantando las organizaciones racionales de la lengua y, sobre todo, de lo que llamamos realidad y solo es apariencia*⁵⁶⁵. » Seulement après avoir pris de la distance par rapport à la rationalité nous sommes prêts à recevoir le silence originel duquel provenait la Parole, c'est-à-dire les mots chargés de sens. Il est nécessaire d'ouvrir les portes à l'inspiration afin d'écouter la voix du silence originel : « *es una voz que llega de afuera y que habla al oído del poeta cosas que se resisten al entendimiento bajo el nombre de lo indesiguable*⁵⁶⁶ ». Ramírez Rave rappelle que cette inspiration qui permet d'accéder au silence primordial n'a rien à voir avec le génie ou l'inspiration du poète romantique. Pour Julia Uceda, être inspirée revient à laisser s'exprimer certaines pensées enfouies au plus profond de notre psyché et dont nous ignorions la présence. Bien qu'elle ait parfois la sensation que la main qui écrit ses poèmes n'est pas la sienne, cela n'a rien à voir avec la conception du poète comme *medium*. Il s'agit simplement d'une conséquence de la complexité du cerveau humain :

563 Marchetti, « Ontologie du silence et langage poétique ».

564 Kovadloff in Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 171.

565 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 30.

566 Ramírez Rave, « Hacia una retórica y una poética del silencio », 171.

*La mayoría [de mis poemas] se han escrito por una mano que puede no ser la mía, ya que, como Jung dice, 'dentro de cada uno hay alguien que no soy yo'. Esto lo sabe cualquier poeta [...] también algunos científicos que, al despertar, han 'hallado' lo que durante mucho tiempo buscaron en sus laboratorios. No estoy hablando de esa anti-gualla del poeta como medium o inspirado. Es más sencillo y, al mismo tiempo, más complejo: de nuestro cerebro*⁵⁶⁷.

L'inspiration proviendrait du simple détachement de la raison qui permet l'écoute de la voix des rêves ou de l'inconscient personnel et collectif, entre autres. Après avoir entendu ce murmure transendant, nous prenons conscience que quelque chose doit être exprimé, mais savons que les mots n'en sont pas capables. Julia Uceda explique que le silence peut être une source de frustration : « *una fuente de frustración cuando sabes que hay algo en el silencio que no se deja oír, que todo está cerca y que todo no está*⁵⁶⁸ ». La poésie se transforme en moyen de connaissance lorsqu'elle explore les dimensions obscures de la psyché :

*el poeta puede olfatear con el alma, intuir con todos sus sentidos y llegar con su inteligencia al lugar de la oscura mina donde está lo que busca. [...] la poesía es también una forma de conocimiento. Y conocer no es levantar castillos en el aire, sino romper el velo que oculta una verdad*⁵⁶⁹.

En accueillant le silence, le poète parvient à lever le voile qui cache certaines réalités et passe ainsi du silence vide au silence fécond. En reprenant les mots d'Octavio Paz, « *El silencio que precede el poema es un caos estéril; el silencio que dibuja el poema es una oscuridad poblada de voces inaudibles [...] las verdaderas voces de la poesía*⁵⁷⁰. » Julia

567 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 32.

568 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 20.

569 Alonso, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 56.

570 Alazraki, « Para una poética del silencio », 169.

Uceda souligne que les silences en poésie ne sont pas négation, mais sont tout aussi significatifs que les mots :

*Al repasar estos poemas, percibo sus sonidos, ruidos diversos, palabras que llegaron después de haber sido necesitadas. Murmullos interiores y lejanos y, siempre, desde el principio, la dificultad de encontrar la palabra y su reverso: el silencio, que también dice, suavemente enredado entre las palabras*⁵⁷¹.

Elle explique avoir choisi la poésie comme moyen d'expression car elle ressentait que sa communication avec les autres n'était pas adéquate : « *habíamos elegido la poesía como medio de expresión. Personalmente me sentía ausente de todo aquello que veía y mi comunicación con los demás tengo la impresión de que no solía ser la adecuada*⁵⁷² ». La poésie permet d'exprimer ce qui échappe à la parole car elle n'est pas un langage rationnel : « *A los poemas hay que esperarlos con paciencia [...] tardan en decirnos lo que son — o somos —*⁵⁷³. » Comme l'explique Julia Uceda, une atmosphère propice à la création, qui respire le silence et la solitude, est nécessaire pour permettre au poète d'accueillir le poème : « *En la poesía, es en el silencio y la soledad [...] donde hay que buscar lo que sabemos, intuitivamente*⁵⁷⁴ ». Miguel García-Posada souligne que la réalité parle au poète à travers le poème, d'où sa capacité à dire l'indicible : « *Decir lo inefable, lo que no puede decirse, es el objeto de toda poesía metafísica. [...] Es el poema el espacio en el que se aloja lo inefable; en él, y no fuera de él, conoce el poeta*⁵⁷⁵. »

La poésie est le langage qui permet le mieux d'exprimer ce que les mots ne peuvent pas dire et ce que le silence à lui seul ne serait pas capable de transmettre aux autres. La poésie est tournée vers les autres car elle est avant tout un acte de communication. En effet, d'après Julia Uceda, elle permet aux lecteurs de reconnaître leurs expériences

571 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 30.

572 Uceda, 12.

573 Uceda, 20.

574 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 20.

575 García-Posada, « Una aventura del conocimiento », 95.

ineffables dans ce que leur transmet le poète : « *[el poeta expresa lo que] el lector no acierta a formular en palabras, pero siente de igual modo. A veces el poeta es un intérprete de los demás. [...] representa experiencias inescrutables y únicas en la soledad del alma*⁵⁷⁶. » La force expressive de la poésie de Julia Uceda est due au fait qu'elle combine rationalité et sensibilité, conscience et inconscient, ainsi que mots et silences. Elle nous montre que seule l'union harmonieuse des opposés permettrait d'atteindre une capacité expressive majeure. La poésie est création d'un nouveau langage dont l'objectif ne serait plus la division de la réalité en concepts opposés, mais l'aspiration à l'unité. Afin d'atteindre l'unité, les mots ne peuvent pas rejeter le silence. Il est nécessaire de créer de nouveaux mots qui acceptent le silence : « *El mundo todavía no lo hemos concluido de decir [...] Hay un universo de palabras esperando para ser ampliado aunque, a veces, alguien se retira al silencio y nada más desea añadir. Pero el silencio no es enemigo de la palabra*⁵⁷⁷. » Jaime Alazraki explique que chaque poème rend possible la création d'un langage imagé grâce auquel le poète échappe à la tyrannie des mots : « *puede escapar de la tiranía de las palabras y trascenderlas*⁵⁷⁸ ». Il rappelle que Paz compare la poésie au bouddhisme car ils partagent le désir d'unir les multiples : « *Lo que propone la poesía no es diferente de lo que propone el budismo: 'El fin de las relaciones, la abolición de las dialécticas — un silencio que no es la disolución, sino la resolución del lenguaje'*(Paz)⁵⁷⁹. » La poésie atteint l'union harmonieuse entre parole et silence car elle est faite de mots et de silences. Elle laisse le silence s'exprimer sans toutefois nier les mots : « *[la poesía es] escritura y silencio, escritura que dice el silencio y silencio que se manifiesta en la escritura*⁵⁸⁰ » ; « *el poema, cuando toca fondo, consigue lo imposible: aúna lenguaje y silencio, conciencia e inocencia, irrealidad y realidad*⁵⁸¹. » Dans « Poética y antología

576 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 22-23.

577 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 30.

578 Alazraki, « Para una poética del silencio », 171.

579 Alazraki, 171.

580 Alazraki, 177.

581 Alazraki, 171.

personal », Julia Uceda souligne qu'en raison de leur provenance et de leur retour au silence, les mots en poésie sont bien plus expressifs que les mots dans le langage courant :

*La palabra poética pone nombre a lo que no puede comunicarse en la palabra denotativa; a una suerte distinta de pensamiento; a una realidad que no es la que solemos reconocer como realidad pero que también nos pertenece. Aunque usemos el mismo caudal de palabras cada día, aunque en un poema los sonidos sean idénticos, no lo es su significado: en poesía, este se ha cargado de una extraña densidad*⁵⁸².

Après avoir expliqué que la poésie permet l'union harmonieuse entre mots et silences, nous allons analyser la façon dont Julia Uceda se sert du langage poétique afin de transcender le langage courant pour suggérer l'indicible. Comme l'indique Francisco Javier Díez de Revenga, le langage poétique de Julia Uceda transcende la rationalité : « *los límites de la razón superados o sobrepasados por el ímpetu de una palabra poética desbordada, profusa en imágenes y símbolos, enigmática e introspectiva*⁵⁸³. » Son langage poétique se nourrit de langages abstraits, symboliques et silencieux, ce qui en fait un langage universel, bien plus apte que le langage courant à dire la totalité de la réalité au-delà des frontières de la rationalité et de la langue. Julia Uceda souligne le caractère universel de la poésie : « *La poética es una lengua que nadie habla, pero los mitos y los símbolos de que se vale son en sí un idioma universal*⁵⁸⁴. » ; « *el silencio habla con distintas voces y consuela en muchas lenguas*⁵⁸⁵. »

Un des langages silencieux qu'exploite Julia Uceda dans de nombreux poèmes est celui du corps. Il permet de dire certaines choses de façon parfois plus expressive que ne le pourrait la parole. À travers

582 Juana Castro, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 66.

583 Francisco Javier Díez de Revenga, « Del camino de humo: poesía y razón en Julia Uceda », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 89.

584 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 23.

585 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 25.

lui, la voix poétique exprime par exemple le déchirement que provoque l'absence de son amoureux. Dans le poème « Yo me iré como si un largo viento me chupara hacia atrás...⁵⁸⁶ », la douleur de l'absence est exprimée par sa bouche et ses yeux, mais aussi par son sang, personnifié, qui devient immobile et muet : « *de qué dolor mi lengua amarga / tendrá que convencerte. / De qué sangriento sol o qué silencios duros / me llenarán la boca. / Bajo que ruedas de sombríos ramos / me quemarán los ojos...* », « *Cómo podré decirlo cuando mi sangre, / inmóvil, no responda.* » La séparation d'avec l'amoureux, avec qui elle semblait ne faire qu'un, la conduit à s'interroger sur son corps tout entier car elle n'en perçoit pas les limites : « *Si tendré que romperme en dos pedazos, yo, / la sola soledad que camina... / Y rota, qué trozo seré yo y cuál no-yo*⁵⁸⁷. » L'image du corps divisé en deux morceaux dit son mal-être et son incapacité à saisir son identité. Ses sentiments passent presque systématiquement par son corps. Dans le poème « La extraña⁵⁸⁸ » ses mains deviennent moites et ses lèvres gèlent en raison de la tristesse que provoquent la solitude et le sentiment d'étrangeté : « *Una amistad de corazón de pájaro / empapaba mis manos.* » et « *Se me helaban / los labios de tristeza.* » Comme l'indique Rebeca Sanmartín Bastida, les gestes de la main, en particulier des doigts, sont fondamentaux⁵⁸⁹. Dans le poème « Para sentirme la vida...⁵⁹⁰ », la voix poétique ne semble pas capable d'exprimer sa douleur par des mots tant elle est intense. Cependant, la description des doigts par les métaphores oxymoriques des tunnels sans échos et des arbres enneigés sans vent soulignent l'absence de sens à sa vie et son sentiment de non-appartenance à son corps : « *Para sentirme la vida / me fui pinchando los dedos.* », « *Mis dedos, mis manos, túneles / sin eco. / Mis dedos, nevados árboles / sin viento.* » L'antithèse « *No están muertos. Pero están / definitivamente muertos* » soulignerait son incapacité à sentir la force vitale qu'elle a en elle. Le poème « En la

586 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 71.

587 Uceda, 71.

588 Uceda, 78.

589 Sanmartín Bastida, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 222.

590 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 82.

orilla⁵⁹¹ » nous permet de supposer que ce manque de vie serait dû au contexte franquiste en Espagne, pays que la voix poétique désire quitter, « *Partir. / Partir... Partir...* », car il a rendu ses doigts rigides, ce qui soulignerait son mal-être et son incapacité d'évoluer librement : « *(Los dedos fueron tibiamente blancos. / Después se le quedaron como pájaros yertos). / Y nadie dijo: 'Basta'* ».

De plus, la luminosité, les couleurs et les odeurs sont très expressives, ce pourquoi nous pourrions les considérer comme un autre langage silencieux. Nous assistons à des variations de tons allant de l'obscurité totale à l'éblouissement, ce qui symboliserait le passage de l'oubli et du mal-être à la prise de conscience et à l'accès à la connaissance par le souvenir. La lumière est un concept central du *Secret de la Fleur d'Or* de Lao Tseu car elle représente *Tao*, le grand Un transcendant qui permet l'union des opposés⁵⁹². Jung l'adopte comme symbole du Soi, de la totalité de l'être. Le poème « Orden del sueño⁵⁹³ » est éclairé par la lumière jusqu'à ce que la voix poétique entre en contact avec le Moi passé. Nous assistons au passage de l'ombre à la lumière : « *sombra* », « *lechosa luz de día que declina: / oscura luz o sombra iluminada* », « *puso luz en la estancia* », « *la luz sin sombras* » et « *al rostro oculto condujeron / hasta la luz.* » En ce qui concerne les couleurs, elles reflètent très souvent les états d'âme de la voix poétique. Dans « Mariposa en cenizas⁵⁹⁴ », lorsque la voix poétique demande à Dieu de la tuer pour la faire renaître : « *Tú, Dios, para matarme, / para volverme a Ti y a la sombría / cuna de donde vine, has de abrasar mis alas / y desatarme en nube pálida de ceniza* », elle porte une robe grise qui la rapproche symboliquement des cendres en lesquelles elle désire se transformer : « *con mi vestido gris de polvo y niebla* ». Dans le poème « Quisiera comer lotos⁵⁹⁵ », l'odeur agréable des lotus, symboles de l'oubli, met en évidence sa volonté d'oublier car nous comprenons qu'elle les perçoit de façon très positive : « *el*

591 Uceda, 110.

592 Tseu, *El secreto de la Flor de Oro. Un libro de la vida chino*, 95.

593 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 305.

594 Uceda, 76.

595 Uceda, *Zona desconocida*, 51-52.

sabor dulce de los lotos », « *Emana / desde ellos un perfume amarillo y múltiple. Primero / el de la leche de una madre y su niño — mi única adquisición anterior a la muerte — / entre los olores de intimidad, / como los del jardín y sus grillos* ».

En outre, Julia Uceda multiplie les images, un langage silencieux permettant d'exprimer ce que les mots sont incapables de dire. Un mot peut dire une réalité ou son contraire, mais tout ce qui se trouve dans l'entre-deux, qui échappe aux catégorisations établies par la raison, demeurera toujours hors de sa portée. Laisser le silence s'exprimer permet de transcender ces oppositions pour exprimer l'entre-deux et percevoir la réalité de façon plus complète. L'antithèse est particulièrement apte à confronter les divisions rationnelles pour faire émerger de nouvelles réalités. Comme l'indique Isabel Paraíso,

*El imaginario de Julia Uceda [...] está surcado por las antítesis: la mariposa — el movimiento alado — y la inmovilidad — la ceniza — ; la vida — el amor; que sacude poderosamente el yo — y la muerte — con diversas variantes: el desamor, la esterilidad, el apagamiento — ; ascensión de la llama y horizontalidad del disolvimiento; ser y no-ser. Un cortejo de símbolos acompaña un polo y el otro*⁵⁹⁶.

Les antithèses rendent possible la fusion de deux réalités *a priori* opposées et incompatibles. La vie et la mort, le jour et la nuit, le silence et le bruit, peuvent enfin être exprimés simultanément dans la mesure où nous cessons de les considérer comme des opposés contraires. Bien qu'opposées, ces réalités ne sont pas contraires, mais complémentaires, car chacune est nécessaire à la formation d'une unité. Les associations surprenantes permettent par exemple de rendre silencieux des éléments qui d'après la rationalité ne pourraient jamais l'être, tels que les voix, « *voces / sin sonido*⁵⁹⁷ », ou de

596 Isabel Paraíso, « Imaginario y formas versales en Mariposa en cenizas, de Julia Uceda », in *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (Ferrol: La barca de loto, 2004), 166.

597 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 271.

rendre bruyants des éléments que nous caractérisons habituellement de silencieux : « *una lágrima sonora*⁵⁹⁸ », « *Se oye su silencio*⁵⁹⁹ ». Dans le poème « *Profundo mar azul*⁶⁰⁰ », il devient possible d'être mouillé même lorsqu'il ne pleut pas, « *mojado aunque no llueva* », d'être et de ne pas être, « *mis padres y madres lejanos, / que eran y no son, pero son y no se reconocen* », de n'être ni éveillé ni endormi, « *no voy a dormir pero tampoco a despertar* » et de percevoir la luminosité et l'obscurité à la fois : « *Quisiera ver, a un tiempo, su luz y su sombra* ». L'antithèse n'est qu'un procédé parmi tant d'autres qui permet de dire le silence dans un poème, ce qui sera l'objet de la partie suivante.

En plus des antithèses, les images surprenantes, les combinaisons inhabituelles et les symboles foisonnent. Les images permettent de percevoir la réalité de façon différente à ce dont nous avons l'habitude et lui confèrent une dimension bien plus visuelle. Nous pouvons prendre comme exemple la façon dont elle décrit le temps afin de comprendre le caractère suggestif des images. Dans « *Extraña juventud*⁶⁰¹ », la voix poétique souligne l'importance de boire lentement le temps : « *Beber despacio el tiempo* », une image qui accentuerait la vitesse du passage du temps, devenu liquide, ainsi que son impact sur le corps de la voix poétique car il le pénètre directement. Dans le poème « *Noroeste*⁶⁰² », la voix poétique souligne l'incapacité de dire la réalité du temps et de l'espace : « *Cómo poner en su lugar — tiempo y espacio — lo innumerable* », « *Sólo puedo decir tiempo y espacio, mas no todo* ». Elle illustre cette incapacité à saisir le temps par l'image d'une montre cassée : « *Era un reloj de manos rotas / que se dejó los dedos entre nubes* ». Nous comprenons que le temps comme nous l'entendons n'est qu'une notion définie par la raison et qu'il est en réalité insaisissable et indéfinissable. L'espace n'est pas davantage palpable dans la mesure où il est un sol fuyant : « *El espacio era claro, pero luego / supo a cristal — no sé decirlo — , / a suelo buyendo* ». Le temps

598 Uceda, 297.

599 Uceda, *Hablando con un haya*, 42.

600 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 227.

601 Uceda, 99.

602 Uceda, 181-182.

et l'espace se retrouvent à danser dans le tronc des arbres : « *el tiempo / y el espacio jugaban / una danza en el tronco de los árboles.* » Cette image suggère, comme l'indique Candelas Gala à partir de l'analyse de Noël Valis, un axe de coordonnées spatio-temporelles autour duquel tous les espaces et les temps se réunissent :

Como explica Valis, la hablante trata de superar la dificultad en el decir mediante una comparación, la de esa danza de tiempo y espacio como la manera de articular lo que se vivió y que es difícil de describir de manera más literal. La danza tiene lugar en el 'tronco de los árboles', no a su alrededor, lo cual sugiere un contexto de fuerza vital, un claro, centro o eje en las coordenadas espacio temporales difícil de expresar mediante las reglas del lenguaje convencional⁶⁰³.

Les espaces et les temps sont multiples mais ne font qu'un à l'intérieur de l'arbre qui pourrait être le symbole du corps de la voix poétique comme dans le poème « *Viejas voces secretas de la noche*⁶⁰⁴ ». Les espaces par lesquels passe Julia Uceda au cours de sa vie sont divers et variés — Séville, Paris, le Michigan, entre autres — mais ne forment qu'un au sein de son identité. Face au douloureux passage du temps, la voix poétique semblerait finalement trouver une façon d'être hors de l'espace et du temps dans l'image du saphir en tant qu'urne et univers. Dans le poème « *Inclusiones en un zafiro violeta*⁶⁰⁵ », la voix poétique décrit le territoire du saphir sur lequel les jeunes ne vieillissent jamais malgré le passage du temps indiqué par les feuilles de l'automne : « *Siempre jóvenes son, / aunque las hojas de todos los otoños unidos / intenten acercárseles.* » La personnification des années qui s'agenouillent face au saphir met en avant qu'elles l'honorent et ne tenteront rien contre lui : « *Los años, con respeto, se arro-dillan / en los umbrales del zafiro, que es urna y universo.* » María Teresa Navarrete indique que les saphirs sont composés de matériaux en provenance de diverses époques, tous inclus au sein d'une même

603 Gala, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 108.

604 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 271.

605 Uceda, 311.

géométrie⁶⁰⁶. Dans ses articles « En realidad, no pretendo nada » et « Poética y antología personal », Julia Uceda explique que le saphir violet représente pour elle le regroupement des multiples de la réalité en une unité susceptible d'être sauvée du passage du temps. La légende d'une image de saphir dans un livre sur les pierres précieuses, « *Inclusiones fluidas y sólidas en un zafiro violeta* », a évoqué en elle une possibilité d'être hors du temps : « *Creo que la palabra inclusión, en lo hermoso, aludió, para mí, a una manera de poder ser fuera del tiempo. Vivir en el no tiempo aunque sí en la memoria*⁶⁰⁷. » Les pierres précieuses sont pour Jung le symbole du Soi, de l'unité, notamment en raison de leur dureté⁶⁰⁸. En plus de la Fleur d'Or, de nombreux symboles de l'union des opposés apparaissent dans *Le Secret de la Fleur d'Or* de Lao Tseu, ouvrage duquel s'inspire Jung pour sa théorie de l'inconscient⁶⁰⁹. Le nombre quatre en est un exemple. Il renvoie à la symétrie, à l'équilibre parfait, à la stabilité et à l'harmonie. Pour ne citer que deux exemples, quatre sont les fleuves du Jardin d'Éden qui symbolisent l'unité du cosmos et quatre sont les branches du *mandala* que Jung utilise comme symbole du Soi⁶¹⁰. Les poèmes « *Viejas voces secretas de la noche*⁶¹¹ » et « *Orden del sueño*⁶¹² », dans lesquels la voix poétique aspire à la totalité de l'être, sont composés de quatre parties. De plus, dans « *Orden del sueño*⁶¹³ » les quatre fleuves et les quatre ponts sont mentionnés à plusieurs reprises : « *cruzando / sobre cuatro ríos, sobre cuatro puentes.* », « *entre cuatro ríos, entre cuatro puentes* », ce qui annoncerait l'emprunt par le « je » poétique de la voie vers la totalité.

606 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 181.

607 Navarrete Navarrete, 180.

608 Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung », 64.

609 Tseu, *El secreto de la Flor de Oro. Un libro de la vida chino*.

610 Caya, « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung », 63.

611 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 271-275.

612 Uceda, 305-307.

613 Uceda, 305-307.

Pour conclure partiellement, l'union harmonieuse des mots et des silences que permet le langage poétique le rend particulièrement expressif. Contrairement au langage courant qui ne se compose que de mots, se fonde sur la pensée rationnelle et est par conséquent incapable de dire la réalité sensible, le langage poétique accueille le silence et prend de la distance par rapport à la rationalité, ce qui rend possible l'expression de l'indicible. La poésie ne peut pas dire l'indicible, mais est en mesure de le suggérer par le biais d'images anti-thétiques, de langages silencieux, tels que les langages du corps, des odeurs, des couleurs et de la lumière, ainsi que par le biais d'images symboliques qui sont à même de suggérer des réalités sans les mentionner. La multiplication d'images silencieuses et symboliques permettrait à Julia Uceda d'illustrer l'indicible et d'exprimer ses pensées. En plus de l'atmosphère silencieuse et de l'accueil de langages silencieux qui lui permettent de laisser le silence s'exprimer d'un point de vue thématique, elle le laisse également se manifester d'un point de vue formel, c'est-à-dire de façon visuelle et par le biais de procédés qui disent le silence.

L'EXPRESSION DU SILENCE :

PROCÉDÉS LAISSANT PLACE AU SILENCE ET SILENCE VISUEL

Julia Uceda écrit le silence dès *Mariposa en cenizas* (1959) grâce à de multiples procédés et le fait apparaître visuellement dans les poèmes, mais c'est à partir du recueil *Del camino de humo* (1994) que le silence visuel se perçoit de plus en plus au sein des poèmes. Dans son dernier recueil, *Escritos en la corteza de los árboles* (2013), le silence devient même visuellement perceptible au sein du recueil car une page blanche apparaît avant et après 14 des 23 poèmes. Pourquoi Julia Uceda écrit-elle le silence ? Dans *Mariposa en cenizas* (1959), elle écrit surtout le silence pour accentuer la solitude, le mal-être, l'absence de l'amant, la destruction de l'amour, le passage du temps et pour accompagner sa réflexion sur le sens de son existence. Dans *Extraña juventud* (1962), l'écriture du silence donne du poids à ses interrogations identitaires et lui permet d'exprimer sa volonté de quitter l'Espagne. Elle met également le silence au service

de son combat idéologique contre la violence, la censure et l'oubli et s'en sert pour permettre au lecteur d'observer l'immobilisme social. Cette remise en cause du contexte historique franquiste se poursuit dans *Sin mucha esperanza* (1966), recueil dans lequel l'écriture du silence lui permet également d'exprimer le resurgissement de souvenirs du passé. À partir de *Poemas de Cherry Lane* (1968), le silence fait ressentir au lecteur l'incapacité des mots à désigner la réalité. Les mots laissent place au silence qui paraît plus apte à exprimer certaines choses. Julia Uceda écrit le silence, d'une part, en raison de son incapacité à exprimer ses pensées inconscientes par le langage et, d'autre part, pour insister sur le fait que son identité lui échappe. Ces dimensions du silence seront encore plus exploitées dans les recueils suivants jusqu'à culminer dans *Del camino de humo* (1994). Dès *Viejas voces secretas de la noche* (1981), l'écriture du silence permet à Julia Uceda de retranscrire ses rêves en limitant dans la mesure du possible leur modification. Dans *Hablando con un haya* (2010), écrire le silence devient aussi une façon de laisser la nature s'exprimer. Nous allons maintenant nous appuyer sur des exemples contextualisés afin d'analyser la façon dont Julia Uceda écrit le silence dans ses poèmes ainsi que les raisons pour lesquelles elle le fait.

Julia Uceda se sert par exemple du silence pour exprimer son engagement contre la répression et défendre la liberté culturelle. María Teresa Navarrete indique que dans le poème « Agua ahogada⁶¹⁴ », Julia Uceda rend hommage à la poésie espagnole que l'on a tenté de noyer : « *se repasa la literatura española señalando el abandono que muchos de sus protagonistas han sufrido. El agua fresca de las letras de nuestro país, tantas veces ahogada, reprimida y acusada, se reivindica*⁶¹⁵ ». Julia Uceda laisserait le silence s'exprimer comme moyen d'illustrer la répression dont la littérature espagnole est victime. Par l'écriture du silence, elle lutte contre le silence imposé. Dès le titre, le silence nous envahit en raison de l'étonnement que provoque l'oxymore « *agua ahogada* ». Alors que chacun des deux termes fait sens séparément, il semble qu'en les joignant cela conduise à une annulation de

614 Uceda, *Hablando con un haya*, 9-10.

615 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 258.

sens. L'eau noyée provoque un grand silence sémantique qui permet à Julia Uceda de transmettre une signification toute autre n'ayant aucun rapport direct avec l'eau ni avec le fait de se noyer au sens propre. En effet, ce titre accentuerait la critique de la répression et la volonté de « noyer » la littérature espagnole. L'image de l'eau noyée illustre parfaitement que ce qui se produit est contre-nature. De plus, l'assonance en /a/ dans « *agua ahogada* » illustrerait l'étouffement de l'eau, c'est-à-dire de la littérature, qui ne parvient plus à respirer. Dans la première phrase nominale, l'absence de sujet lyrique, l'emploi de substantifs et de verbes à l'infinitif à la place de verbes d'action conjugués, ainsi que l'asyndète donnent une impression de silence. En effet, l'action est annulée pour laisser place à une réflexion et nous ressentons que certains éléments, qui d'habitude sont présents, ont disparu : « *Jabón, agua, lejía, arañar / virtas inquisidoras, polvo de nadas.* » La poussière du néant, exprimé au pluriel, est une contradiction qui contribue à suggérer le silence. De plus, Julia Uceda multiplie les procédés permettant d'écrire le silence, tels que la fragmentation causée par les enjambements — « *arañar / virtas inquisidoras* » ou « *Sacudir / violetas marchitas* » —, les accumulations et parallélismes de construction — « *alfombras de Echegaray, / chaqués de Benavente, / piojos del Padre Coloma* » —, l'épizeux « *pseudos, pseudos* », l'usage de parenthèses et les points de suspension — « *(y los velitos...)* » —, les questions rhétoriques — « *¿De dónde ese ruido?* » —, le chiasme « *todo lo que arde y arde todo* » ou encore l'antithèse « *Agua ahogada en lo seco* ». Tous ces procédés nous permettent de ressentir la présence du silence à travers le poème et aide Julia Uceda à suggérer la gravité du silence qui menace la littérature en langue espagnole. Elle appelle à lutter contre l'oubli de nombreux écrivains : « *Sacudir / violetas marchitas de Mimi Pinsón, / Un día más, un año más, que dicen: / está perdido en la neblina...*⁶¹⁶ / *alfombras de Echegaray, / chaqués de Benavente, / piojos del Padre*

616 José Rótulo (1905, Uruguay — 1965, Buenos Aires) écrit le tango *Mimi Pinsón* qui débute ainsi : « *Un día más, / un año más, / que estoy perdido en la neblina...* » et que reprend Julia Uceda : « *Un día más, / un año más, / que dicen: / está perdido en la neblina...* ». José Rótulo est représentant de l'école romantique de tango dans les années 40-50 et également connu pour sa poésie.

*Coloma*⁶¹⁷ » et souhaite sauver leur œuvre à la fois de la noyade et du bûcher. En effet, la forme du poème dont les vers raccourcissent petit à petit illustre la noyade, ce qui crée une nouvelle opposition car leur contenu évoque le bûcher :

Apagar hogueras en que ardieron
 edades de gloria,
 las palabras profundas con otros tonos,
 la esperanza perdida
 y una rosa
 mientras
 bebo
 frío.

Dans le poème « Papyrus⁶¹⁸ », le silence s'exprime afin de permettre au lecteur de percevoir la façon dont l'histoire de certaines personnes est condamnée à être oubliée. Julia Uceda laisse le silence illustrer la façon dont il a lui-même remplacé l'histoire d'Aurelia Chavite et de Claudia Isidora car, bien que les papyrus attestent de l'existence de ces deux femmes, peu d'informations les concernant ont survécu au passage du temps : « *Ningún camino / hacia ellas, sólo nombres crujientes / en el papel resquebrajado.* » Comme l'indique María Teresa Navarrete, « *'Papyrus' señala el silencio que la Historia ha ejercido sobre la historia de las mujeres*⁶¹⁹. » Le peu d'informations dont nous disposons à leur sujet est souligné par l'écriture du silence :

617 José de Echegaray est un mathématicien, dramaturge et homme politique espagnol (1832, Madrid—1916). Jacinto Benavente est un dramaturge et journaliste espagnol (1866, Madrid—1954). Luis Coloma Roldán est un écrivain et journaliste espagnol (1851, Jerez de la Frontera—1915, Madrid). Les éléments qu'elle associe à chacun apparaissent au sein de leur œuvre.

618 Uceda, *Hablando con un haya*, 52-53.

619 Navarrete Navarrete, *La poesía de Julia Uceda*, 258.

Aurelia Chavite
 perteneció a una rica familia de Hermópolis
 cuatro siglos antes de Cristo
 y
 Claudia Isidora,
 alias Apia,
 fue, además, una rica terrateniente de Oxyrhynchos,
 en Egipto,
 un siglo más tarde

Les blancs typographiques suivants leurs noms accentuent le fait que le silence prend la place de leur histoire. Qui plus est, alors que nous pourrions nous attendre à plus d'informations sur Aurelia suite à la conjonction de coordination « y », nous n'avons droit qu'à l'expression du silence. Les informations dont nous disposons sont très impersonnelles, elles se limitent à leur prénom et à leur nom, à leur appartenance à une famille riche, ainsi qu'au lieu et à l'époque de leur existence. Nous ne savons rien d'autre sur elles, ce qui est mis en évidence par la répétition du « *si* » hypothétique et par l'absence de réponse à la question rhétorique qui ne consiste d'ailleurs qu'en un seul mot isolé sur le vers :

si eran hermosas, si peinaron
 oro o nieve, si, aunque ricas, hilaban lana
 o preferían cabalgar en caballos de viento en bosques
 inocentes.
 ¿Amaron?

En raison du passage du temps, leur existence se limite à un nom et à un prénom qui ne résonnent même plus. Ils ne renvoient plus à aucune réalité car nous ne savons rien d'elles :

palabras sin sonido. ¿Cómo se oirían
 vuestros nombres
 — Claudia, Aurelia, alguien llamaría
 desde alguna ventana —
 en la boca muda de tan grande pasado?

Le blanc typographique suivant « *nombres* » intensifie le silence qui les entoure et leurs noms qui apparaissent entre tirets illustreraient le fait que l'Histoire les a reléguées au second plan. En effet, ce qui figure entre tirets peut être supprimé sans altérer la syntaxe de la phrase. De plus, la métonymie « *boca muda* » nous donne l'impression que dans le passé seuls des noms et des parties du corps existaient, mais non des personnes jouissant d'une identité complète et pouvant s'exprimer. Cependant, l'assonance en /a/ dans la dernière phrase pourrait être un écho de la voix des deux femmes qui s'expriment depuis un espace-temps bien lointain afin d'affirmer leur existence et de lutter contre la volonté de l'Histoire de les oublier.

De plus, Julia Uceda laisse le silence s'exprimer afin de refléter le fonctionnement complexe de notre pensée. Cela est le cas dans le poème « *Dos clases de pensamientos in days gone by*⁶²⁰ » dans lequel le silence, dit par des procédés et présent visuellement, exprime la confusion de la voix poétique face à la complexité de ses pensées qui rend vaine sa tentative de nommer la réalité. Nous retranscrivons le poème ci-dessous afin d'en faciliter la perception visuelle du silence :

Dos clases de pensamientos *in days gone by*

A Julio Pérez de Gamarra

Saltan hacia mis ojos y se hunden, por ellos, sin sonido,

en aguas remotas — ...*the first stirring of a cry*... — iluminando,

\ humedeciendo

la sequedad de no nacido espacio;

estableciendo órdenes, círculos, epicentros: nociones de claridad.

¿Por qué no sucedió con ...*nuestros pensamientos dirigidos*..., de

\ apacible mensaje,

o con ...*there is a striking paradox of Abelardo's*..., de prestigiosa cuna?

No.

Fue ese terrible grito el que gritó

hacia la mente detenida — pacienciendo en la rutina de un leer

distraído — , revelándole

620 Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, 317.

una ciencia que momentos después volvió a ignorar.
...the first stirring of a cry......sempió algo y se fue. Se restauró el silencio
 y la torva ignorancia
 de lo que no se ha de nombrar, pero que somos: vilano
 que un aire trae, que otro aire se lleva.

D'une part, parmi les procédés qui provoquent une sensation de silence, nous pouvons relever les oppositions entre mouvement ascendant et descendant, « *Saltan hacia mis ojos y se hunden* », entre cri et silence, « *...the first stirring of a cry... sempió algo y se fue. Se restauró el silencio* », entre humidité et sécheresse : « *humedeciendo / la sequedad de no nacido espacio* », entre révélation et ignorance : « *revelándole / una ciencia que momentos después volvió a ignorar* » et entre arrivée et départ : « *que un aire trae, que otro aire se lleva* ». Les asyndètes « *iluminando, humedeciendo la sequedad* » et « *estableciendo órdenes, círculos, epicentros: nociones de claridad.* » sont d'autres procédés qui disent le silence car les connecteurs auxquels nous nous attendons sont absents. Le fait d'inclure des expressions en anglais dans le poème accentuerait l'étonnement et ferait résonner le silence, d'autant plus que chaque expression est précédée et suivie de points de suspension. Ces expressions provoqueraient également une incompréhension chez les personnes qui ne seraient pas familières à la théorie de Jung sur les modes de pensée. De plus, nous percevons la condamnation de la voix poétique au silence car elle s'efface du poème. En effet, ce poème est presque impersonnel. La seule présence explicite de la voix poétique est le possessif « *mis ojos* ». Tous les verbes sont conjugués à la troisième personne, à l'exception d'un seul, « *somos* », mais il souligne simplement l'incapacité de saisir une part de l'existence humaine et est donc très général. D'autre part, le silence est visuellement présent par les blancs typographiques, les points de suspension, la longue phrase interrogative, les italiques, les vers extrêmement courts — « *No.* » v. 7 — et les tirets bas (v. 2 et v. 9), isolant une partie des vers. Le silence s'exprime également au travers de la fragmentation du poème qui se manifeste notamment par les enjambements avec rejets tels que « *revelándole / una ciencia* » et « *la torva ignorancia / de lo que no se ha de nombrar* ». Nous avons

presque l'impression que cette fragmentation visible illustre les mouvements de la psyché. En effet, lorsque la voix poétique perçoit une réalité et que celle-ci se dirige vers le fond de son esprit pour qu'il l'éclaire, les vers s'allongent vers la droite (v. 1-6) et deviennent si longs qu'ils n'entrent même plus sur la page, ce qui est signalé par des crochets ouvrants. Les vers sont ensuite davantage centrés lorsque l'esprit est en pause (v. 7-11) : « *mente detenida* », avant de s'allonger à nouveau pour cette fois-ci réaliser le mouvement inverse : la longueur des vers diminue lorsque la voix poétique se rend compte de son incapacité à nommer cette présence (v. 12-15). Cette variation de longueur est rendue possible par la forme du poème car il s'agit d'une *silva libre postmodernista*, un poème sans rimes assonantes ni consonantes régulières qui combine des vers impairs de longueur très variable. Julia Uceda explique que la forme de ses poèmes évolue avec le temps car même si elle a été attirée par les formes classiques dans son premier recueil, elle explique y avoir renoncé car cette structure rigide ne permet pas l'expression libre de la pensée : « *lo abandoné hace tiempo porque me obligaba [...] a encajar el pensamiento en la rígida estructura que fue necesaria, hace siglos, para suavizar y flexibilizar el verso castellano*⁶²¹. »

En outre, Julia Uceda écrit le silence pour permettre au lecteur d'entrer en contact direct, voire en communication, avec lui et de se rendre compte qu'il est indispensable au bien-être. Dans le poème « Ikebana⁶²² », Julia Uceda parle du silence et depuis le silence en exprimant sa relation harmonieuse avec les arbres. Elle écrit le silence par l'emploi de divers procédés tels que l'absence d'ancrage dans le temps, le lien entre l'existant et l'inexistant, les enjambements, l'antithèse et les phrases courtes : « *desde algún espacio sin / tiempo; / tal vez de alguien no creado todavía pero que sonríe sin / sonreír. / Llueve.* » Les images insolites, « *un cedro / que reina en el jardín como barco de velas* », ou les associations surprenantes telle que « *una gota perezoza* », transmettent également une sensation de silence. De plus, le silence est très visuel dans ce poème en raison des nombreux blancs

621 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 19.

622 Uceda, *Hablando con un haya*, 31.

typographiques qui nous permettent presque de respirer le silence dont nous parle la voix poétique et de ressentir sa présence. Comme l'exprime Julia Uceda, le silence nous accompagne au fil du poème : « *El silencio está vivo y acompaña, / se le respira y nos fundimos en lo in-nombrable.* » Nous retranscrivons à la suite le début du poème dans lequel le silence règne :

Desde el jardín inunda las habitaciones un pálido
silencio,
fresco,
suave
como una mano sabia y sagrada desde algún espacio sin
tiempo;
tal vez de alguien no creado todavía pero que sonríe sin
sonreír⁶²³.

Le silence inonde les pièces de la même façon qu'il inonde le poème car le mot « *silencio* », ainsi que les deux adjectifs qui le caractérisent, apparaissent chacun seul sur un vers, précédé et suivi de silence. Le silence envahi également la fin du poème, ce qui accentue le fait que la voix poétique ne fait qu'un avec le silence des arbres :

No cambiaré mi conciencia para estar con ellos. Estoy
con los árboles
y su silencio.
Y con la mano sagrada
de quien ignoro⁶²⁴.

À travers l'écriture du silence, Julia Uceda exprime ses préoccupations de façon plus intense et de toucher le lecteur. Elle nous permet d'entrer en contact direct avec le silence pour écouter ce qu'il a à nous dire. Nous prenons conscience du fait que le silence s'exprime parfois de façon plus efficace que la parole. Elle souligne que si

623 Uceda, 31.

624 Uceda, 31.

le silence qu'entendent le poète et le lecteur lorsque le poème prend fin est essentiel, les silences qui le peuplent le sont tout autant car sans eux le poème serait dénué de sens :

*tras cada poema el autor, y a veces el lector, percibe un silencio más profundo y elocuente que lo dicho en palabras. Pero los poemas sueñan, como la música, porque es el sonido el que aporta un ritmo a las palabras que, de ruidos oscuros, se transforman en sonidos con sentido y armonía*⁶²⁵.

Parmi les silences qui apparaissent au sein du poème, elle rappelle l'importance des blancs typographiques, toujours significatifs : « *En el hueco no hay otra cosa que un silencio extraño, aunque el silencio también diga. [...] Entre cada espacio, un hueco de silencio. O de tiempo*⁶²⁶ ». Lorsque Luisa Mulet Cortés l'interroge sur la signification des points de suspension dans ses poèmes, elle insiste sur le caractère significatif de la forme :

*Es mi modo de escandir los versos: cada línea, cada palabra tienen que ocupar su propio lugar en el espacio de la página. Puntos suspensivos, ampliación de márgenes, paréntesis... expresan, manifiestan, al menos en mi poesía, lo que las palabras no han podido. Un monosílabo aislado, a veces, se carga de mayor contenido y fuerza que acompañado de términos modificadores. [...] Cada poema tiene su propia forma y podría decirse que la situación de las palabras sobre el papel refleja una suerte de expresión corporal, como las figuras de un ballet*⁶²⁷.

Dans les poèmes de Julia Uceda, le silence est sonore et visible, tout comme les mots, d'où l'importance de les écouter et de les lire.

625 Uceda, « ¿Somos quiénes quisimos ser? », 30.

626 Uceda, 31-32.

627 Mulet Cortés, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, 19.

CONCLUSION

Dans la poésie de Julia Uceda, le silence se manifeste par le biais des voix, silencieuses ou passées sous silence, celle du « je » poétique, celle de ses destinataires, celle de figures anonymes ou mythologiques, ainsi que celle de personnes marginalisées. La voix poétique choisit de se taire pour laisser le doux silence de l'amour s'exprimer, pour écouter les voix de la nature, des rêves ou de son inconscient. Lorsqu'elle se rend compte de la douleur que lui provoquent les souvenirs du passé, elle préfère les envelopper de silence afin qu'ils cessent de la hanter. En ce qui concerne le silence choisi par les destinataires de la voix poétique, certains décident de ne pas s'exprimer afin de lui laisser la parole et de lui permettre d'extérioriser ses pensées. Cela est le cas de son ami ou de Charlie. En revanche, d'autres individus refusent de reconnaître l'existence de la voix poétique et l'ignorent constamment, ce qui met en évidence la marginalisation des femmes dans la société franquiste. Quant aux êtres inexistantes ou aux inanimés qui sont en incapacité de répondre, ils accentuent la solitude et le mal-être de la voix poétique. En outre, nombreuses sont les personnes qui préfèrent se taire au sein de la société afin d'ignorer et d'oublier les horreurs commises durant la dictature franquiste ou de s'en protéger. Ce silence de protection est en réalité davantage imposé que choisi.

Les voix de ces recueils sont à de multiples reprises passées sous silence. En raison de la conception du rôle de la femme dans la société franquiste, la voix poétique est condamnée au silence, elle est contrainte de camoufler son identité authentique pour ne pas laisser

s'exprimer les traits de sa personnalité qui seraient contraires aux exigences du régime. Cette consigne de silence, ordonnée par la société et intériorisée par la voix poétique, donne lieu à la formation de secrets et de pensées refoulées qui l'empêchent peu à peu de se souvenir de son identité. Elle n'est plus en mesure de dire qui elle est tant elle se sent divisée. De plus, son cri pour la liberté est rendu silencieux car il est ignoré ou incompris. La voix poétique n'est qu'une voix parmi toutes celles passées sous silence. En plus des femmes, d'autres individus marginalisés, tels que les victimes de guerre ou les exilés, n'ont pas le droit de prendre la parole. Leur voix est étouffée tant par la société que par l'Histoire.

L'analyse du silence des voix dans la poésie de Julia Uceda nous permet d'arriver à la conclusion que le silence est bien une présence et qu'il est significatif. Par conséquent, son écoute est possible et nécessaire. Le silence apparaît comme un moyen d'expression, une preuve d'écoute et de respect, mais aussi d'indifférence. Le silence est une arme de protection et de destruction plus efficace que les mots en raison de sa capacité suggestive. Plutôt que du silence, nous devrions parler des silences dans la mesure où ils sont multiples. Les deux principaux silences qui se manifestent par le biais des voix sont le silence choisi et le silence imposé. Le silence choisi est la plupart du temps bénéfique, c'est pourquoi la voix poétique l'écoute. Cependant, Julia Uceda dénonce ce silence lorsqu'elle le juge préjudiciable — oubli du Moi passé, silence du mépris, silence de l'Histoire. En ce qui concerne les silences imposés, la voix poétique lutte contre ces derniers et appelle toutes les voix — dont la sienne — à les briser.

Le silence ne parvient pas uniquement au lecteur par le biais des voix. En effet, le silence est une thématique de laquelle parle la voix poétique du premier au dernier recueil. La voix poétique rejette le silence lié à la torture, à la violence, à la censure ou à l'oubli. Elle souligne la nécessité de se souvenir et de remplacer les silences par des mots. Cependant, elle fait face aux limites du langage pour exprimer certaines réalités, ce qui l'oblige à accepter le silence. Sa relation avec le silence devient harmonieuse dès qu'elle se rend compte qu'il n'est pas uniquement source de destruction et de négation, mais aussi de régénération et de création. Elle reconnaît le silence comme moyen de connaissance et d'expression tout aussi efficace que les mots.

Les types de silence et leurs rôles sont étroitement liés au contenu des recueils dans lesquels ils apparaissent et évoluent avec ces derniers. L'évolution des types de silence traduit un changement dans les préoccupations de Julia Uceda. Des types de silences différents apparaissent avant son exil volontaire, pendant chacune de ses étapes et après ce dernier. Les silences de la censure, de la répression et celui qui exprime la différence entre identité apparente et véritable apparaissent à partir de *Extraña juventud* (1962), recueil publié suite à son voyage à Paris en 1959 au cours duquel elle prend conscience des silences qui étouffent l'Espagne. Un deuxième exemple est le silence en lien avec l'inconscient et les rêves qui n'acquiert de l'importance qu'à partir de *Poemas de Cherry Lane* (1968). C'est suite à son arrivée aux États-Unis en 1966 que Julia Uceda fait la connaissance du psychiatre Rafael González Palacios, son futur époux. À partir de ce moment, la psychologie jungienne influence son œuvre. Ainsi, sa trajectoire vitale impacte sa trajectoire littéraire et fait évoluer les types de silences qu'elle aborde.

Par ailleurs, quel que soit le recueil dans lequel il apparaît, le silence est toujours à la fois douloureux et désirable et un même type de silence peut être ambivalent. Le doux silence de l'amour devient un silence oppressant lorsqu'il cesse d'être l'expression de sentiments amoureux profonds pour indiquer la destruction de l'amour. Ainsi, plutôt que de s'interroger sur la valeur du silence en lui-même, il convient de l'étudier en contexte. Ce qui lui confère sa dimension néfaste ou bénéfique est le contexte dans lequel il se manifeste et les raisons pour lesquelles il apparaît. En fonction de l'usage que l'être humain fait du silence, il pourra s'en servir comme force de création ou de destruction toute aussi puissante que la parole. L'analyse des fonctions du silence en contexte nous amène à conclure que le silence en tant que négation ou absence est à éviter, alors que le silence en tant que moyen de compréhension, de connaissance et d'expression est à rechercher.

Loin de se contenter de parler du silence, Julia Uceda parle depuis le silence. Elle aborde bien d'autres thématiques que le silence, telles que l'amour, la recherche identitaire, la critique de l'Espagne franquiste et de l'horreur des guerres dans le monde, l'origine de la parole et la destruction du langage, les rêves, l'inconscient, la nature, entre

autres, depuis l'esthétique du silence. Ses poèmes respirent le silence et nous transportent du silence d'occlusion au silence d'épiphanie.

L'œuvre de Julia Uceda met en évidence que la crise généralisée du langage à laquelle nous assistons vers la fin du XIX^e siècle conduit au développement de la poétique du silence dans les années 1970 par le biais de laquelle les poètes voient un moyen de transcender le langage pour suggérer l'indicible. Elle n'opte pas pour la « rhétorique suicidaire du silence⁶²⁸ » mais explore les capacités expressives de ce dernier. Elle aspire à rendre au langage la force qui le caractérisait avant la corruption des mots par l'être humain en vue de servir ses intérêts, notamment économiques et idéologiques.

Julia Uceda écrit depuis le silence dès *Mariposa en cenizas* (1959). Le silence se fait ressentir à travers la création d'une atmosphère silencieuse par des motifs qui en accentuent la présence. De plus, elle suggère l'indicible par l'écriture poétique en alliant les mots aux silences et emploie de multiples procédés qui disent le silence. Le silence s'introduit dans la forme des poèmes et se manifeste visuellement à partir de *Sin mucha esperanza* (1966), recueil publié au moment où la poétique du silence prend de l'ampleur. Sa présence s'accroît jusqu'à culminer dans ses derniers recueils, *Del camino de humo* (1994), *Zona desconocida* (2006), *Hablando con un haya* (2010) et *Escritos en la corteza de los árboles* (2013). Le silence s'exprime visuellement au travers des blancs typographiques, des tirets bas ou encore des points de suspension. Ces silences perceptibles d'un point de vue formel lui permettent de nous faire ressentir la présence de ce qui est rendu silencieux par les mots ou d'illustrer ce qu'ils disent. De ce fait, l'écoute et la lecture des silences est tout aussi nécessaire que l'écoute et la lecture des mots. Silences et mots ne font qu'un dans la poésie de Julia Uceda. En ce qui concerne l'importance de l'analyse des silences en littérature, nous espérons avoir pu démontrer que les silences présents dans chaque poème sont tout aussi significatifs que les mots, par conséquent leur analyse est indispensable.

628 George Steiner in Amorós Moltó, « La retórica del silencio », 25.

L'union harmonieuse des mots et des silences permet à Julia Uceda d'exprimer son engagement d'un point de vue personnel, social, historique et langagier. D'un point de vue personnel, le silence rend possible la rencontre de la voix poétique avec son Moi passé, ce qui lui permet de faire face à ses souvenirs douloureux en vue d'atteindre la totalité et d'entrer dans une relation paisible avec elle-même. Le silence est l'origine de l'union entre le passé et le présent qui permet d'envisager le futur de manière sereine. Il est également le pont nécessaire entre conscience et inconscient, entre réalité extérieure et intérieure ou encore entre imagination et réalité. Ce contact entre opposés est indispensable à la perception de soi et du monde de manière globale, ce qui permettrait de vivre dans un monde plus bienveillant au sein duquel rien ni personne ne serait supérieur aux autres. Sur le plan social, Julia Uceda s'oppose au silence imposé aux personnes marginalisées à qui l'on interdit de s'exprimer, aux silences en lien avec la censure et la répression qui obligent des individus à paraître autre chose qu'ils ne sont. De plus, elle souligne l'importance d'un équilibre entre la raison et le sensible dans notre rapport au monde. En ce qui concerne son engagement historique, elle dénonce le caractère inhumain des conflits dans le monde, l'absurdité des guerres, la domination de certains individus sur d'autres et la loi du silence imposée par les régimes totalitaires. Elle défend la mémoire historique et nous permet de percevoir le silence de l'effacement des victimes de guerre, des personnes persécutées ou décédées. Grâce au silence, elle suggère la violence que les mots sont incapables de dire et nous fait ressentir les douleurs que les mots sont incapables d'exprimer. Du point de vue du langage, elle remet en question la supériorité de la parole face au silence et sa considération comme unique moyen d'accès au monde. Sa conception du silence est intimement liée au principe de résonance harmonique de la culture chinoise. Julia Uceda rend au silence la place qui lui correspond et souligne la complémentarité de la parole et du silence. L'un ne peut pas s'exprimer sans l'autre et seule leur union permet d'appréhender la réalité.

BIBLIOGRAPHIE

L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JULIA UCEDA

En el viento, hacia el mar (1959-2002). Sara Pujol Russell. España: Fundación José Manuel Lara, 1959.

Escritos en la corteza de los árboles. Vandalia. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2013.

Hablando con un haya. La Cruz del sur. Valencia: Pre-textos, 2010.

Zona desconocida. Vandalia. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

DÉFINITIONS

COROMINAS, Juan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

ERNOUT, Alfred, et MEILLET Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris : Klincksieck, 1979.

Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2012.

Dictionnaire de l'Académie française, 2022.

Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario, 2022.

« Silence ». In *Larousse*. Consulté le 1^{er} mars 2023.

« Silence ». In *Le Robert*. Consulté le 1^{er} mars 2023.

LE SILENCE

ALONSO, Guillermo. « 'Antes de mandar un mensaje de voz piensa en si podrías decir lo mismo por escrito': cómo frenar la avalancha de audios en WhatsApp ». *El País*, février 2023.

AMPLIFON. « Echelle des décibels : comment mesurer le bruit ? », 12 avril 2022.

BASULTO, Hilda. « La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar ». *Revista Mexicana de Sociología* 36, n° 4 (1974) : 877-885.

BOHLER, Sébastien, LE VAN QUYEN, Michel, VON HOPFFGARTEN, Anna, et RAUH, Rafael. « Les bienfaits du silence. L'énergie douce qui régénère le cerveau ». *Cerveau & Psycho*, janvier 2022.

BRUNEAU, Thomas. « Le silence dans la communication ». Traduit par Francine Achaz. *Communication & Langages* 20, n° 1 (1973) : 5-14.

CHENG, Anne. « «Un Yin, un Yang, telle est la Voie» : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 11, n° 11 (1989) : 35-43.

Chine Magazine. « La dualité du yin et du yang ». 2020.

CORBIN, Alain. *Histoire du silence*. Paris : Flammarion, 2018.

FAURE, Guillemette. « L'art perdu du papotage : 'Quand les gens font la queue à la caisse, ils n'osent plus se parler' ». *La Matinale du Monde*, 4 mars 2023.

JENSEN, J. Vernon. « Communicative Functions of Silence ». *ETC: A Review of General Semantics* 30, n° 3 (1973) : 249-57.

MALAURIE, Guillaume. « Silence, par pitié ! » *Historia*, 2019.

- MATEU SERRA, Rosa María. « El lugar del silencio en el proceso de la comunicación ». Universitat de Lleida, 2001.
- . « Consideraciones en torno al silencio y la palabra ». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
- MENESES, Berta. « Diálogo creativo entre el Silencio de Oriente y la Palabra de Occidente ». I Jornada Tradición Cristina y Mindfulness. Zaragoza, 2015.
- ORS, Pablo d'. *Biografía del silencio*. Édition digitale : Titivillus, 2012.
- PICARD, Max. *The World of silence*. Chicago: Henry Regnery Company, 1964.
- ROMÁN LÓPEZ, María Teresa. « Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente ». *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n° 56 (2012) : 53-65.
- SERRANO, Beatriz. « El silencio es el nuevo lujo: cómo vivir en un mundo cada vez más ruidoso nos ha hecho pagar por algo gratuito ». *El País*, noviembre 2022.
- TISSOT, Julien. « Le silence, le secret du bien-être au Mandarin Oriental ». *Luxsure* (blog), 2018.
- VALÉRY, Paul. *Tel quel*. NRF. Dix-Huitième édition. Vol. II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1960.

LA POÉTIQUE DU SILENCE

- ALAZRAKI, Jaime. « Para una poética del silencio ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 343 (1979) : 157-84.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo. « La retórica del silencio ». *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 3, n° 16 (1982) : 18-27.

- BARTHES, Roland. « Le Degré zéro de l'écriture ». Palimpsestes, 1953.
- FUENTES, Carlos Alberto Navarro. « El silencio y lo indecible como morada del ser: Wittgenstein, Heidegger y Rosenzweig. Filósofos entre ruínas. » *Sincronía*, n° 79 (2021) : 71-88.
- MARCHETTI, Adriano. « Ontologie du silence et langage poétique ». La Licorne, 1987.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.
- POZO, Marta del. « La poética del silencio como centro gnóstico en María Zambrano y José Ángel Valente ». *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal* 3, n° 3 (2011).
- RAMÍREZ RAVE, Juan. « Hacia una retórica y una poética del silencio ». *Revista CS*, n° 20 (2016) : 143-74.

ÉTUDES CONCERNANT L'ŒUVRE DE JULIA UCEDA

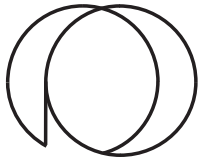
- CABELLO PORRAS, Gregorio. « La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (I.ª parte) ». *Estudios humanísticos. Filología*, n° 12 (1990) : 255-278.
- CAMPOS, Enrique Molina. « Julia Uceda, experiencia y conocimiento ». *El Ciervo* 38, n° 459 (1989) : 21-24.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. « Review of En el viento, hacia el mar, 1959-2002. by Julia Uceda, Sara Pujol Russell ». *World Literature Today* 78, n° 2 (2004) : 93-93.
- CORTINES TORRES, Jacobo. « La mirada interior de Julia Uceda ». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 737 (2008) : 2-4.

- GARCÍA-POSADA, Miguel. « Una aventura del conocimiento ». In *Zona desconocida*, Vandalia. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- GARMENDIA, Ignacio F. « Lo inefable ». In *Julia Uceda. Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura. España: Fundación José Manuel Lara, 2017.
- Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell (eds). Ferrol: La barca de loto, 2004.
- Julia Uceda entrevistada en AndalucíaTv por Jesús Vigorra*, 2017.
- NAVARRETE NAVARRETE, María. « Julia Uceda: una voz olvidada ». *Perífrasis : Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 1 (2010).
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa. *La poesía de Julia Uceda*. Madrid: Visor Libros, 2020.
- UCEDA, Julia. « ¿Somos quiénes quisimos ser? » In *Escritos en la corteza de los árboles*, Vandalia. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2013.

AUTRES SOURCES CONSULTÉES POUR L'ANALYSE DES POÈMES

- BOLLACK, Jean. « Empédocle ». In *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 1^{er} avril 2023.
- CAYA, René. « L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung ». Université du Québec à Trois-Rivières, 1989.
- DELAUNAY, Alain. « Persona ». In *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 30 mars 2023.
- « Évangile selon Jean ». In *La Bible. Ancien et Nouveau Testament*, Alliance biblique universelle. France : Société biblique française, 1992.

- GARCÍA ESCUDERO, María del Carmen. « El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina ». UGR Gazeta de Antropología. Pedro Gómez, 2009.
- GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Obras clásicas de siempre. Biblioteca digital, 1613.
- JUNG, Carl Gustav. « Symbols of transformation ». In *The Collected Works of C.G. Jung*, traduit par R.F.C. Hull, Gerhard Adler. Vol. 5. Bollingen Series, xx. New York: Princeton University Press, 1956.
- LOUREIRO, Ramón. « Un médico, un humanista ». *La Voz de Galicia*, 2017.
- LÖWITH, Karl. « Remarques sur la différence entre Orient et Occident ». *Le Philosophoivre* 41, n° 1 (2014) : 193-222.
- MIGUEL JUAN, Carmen. « Mujeres y dictadura franquista: la historia silenciada ». *El Diario*, 2016.
- OLORENSHAW, Robert, et GARDIN Nanon. « Chardon ». In *Le Petit Larousse des symboles*. Paris : Larousse, 2006.
- Popol Vuh*. VIDAL Cristina et RIVERA Miguel (eds). Madrid: Alianza Editorial, 2022.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago. « Recuerdos de mi vida. Mi infancia y juventud. » Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes, 1917.
- TSEU, Lao. *El secreto de la Flor de Oro. Un libro de la vida chino*. Traduit par Roberto Pope. Buenos Aires: Paidós, 1961.
- WISNER, Wendy. « What Does the Name Charles Mean? » Verywell Family, 2021.



LE SILENCE

DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JULIA UCEDA

Le silence, loin d'être absence, est une réalité complexe dans l'œuvre poétique de Julia Uceda (Séville, 1925-Serantes, 2024). Cet ouvrage consiste en une analyse des manifestations du silence dans ses poèmes et de la façon dont elle s'en sert afin d'exprimer son engagement d'un point de vue personnel, social, historique et langagier. Le silence est une présence qui se manifeste par le biais de diverses voix, mais il est aussi une thématique dont Julia Uceda explore les multiples dimensions. Cependant, elle ne se limite pas à parler du silence. Elle écrit le silence par le biais de motifs qui sont à l'origine d'une atmosphère silencieuse, par l'emploi de langages silencieux, mais aussi grâce à divers procédés d'écriture lui permettant de dire le silence et de le laisser apparaître de manière visuelle. L'écriture poétique en tant qu'union harmonieuse des mots et des silences permettrait de transcender le langage courant afin d'atteindre une capacité expressive majeure.

info@editionSORBISTERTIUS.com

www.editionSORBISTERTIUS.com