

La notion de péché dans le poème «El pecado» du recueil *Concertar es amor* (1951)

Amador Calvo

Laboratoire Études Romanes (EA 8345)
Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

EL PECADO

La ví cuando sentado contemplaba
la ligera tormenta veraniega
que en lontananza mana y se repliega
sobre un collado gris, y alguien que estaba
detrás y demudado la miraba
me gritó: «¡Una serpiente!» Y cual despliega
la manga el jardinero cuando riega,
mas con vital poder, ví que avanzaba.
A mi altura llegó y alzóse erguida
con retadora gracia: era escamosa
y su breve cabeza iba seguida
de ondulación... Entonces consolado
pude observar cuan terca y cuan hermosa
era aún la presencia del pecado.

LE PÉCHÉ

Je le vis quand assis je contemplais
le léger orage d'été
qui au loin se déverse et se replie
sur un col gris, et quelqu'un qui se trouvait
derrière et tout altéré le regardait
m'interpela: «un serpent!» Et tel le tuyau
d'arrosage que le jardinier déplie pour irriguer,
mais mu de puissance vitale, je vis qu'il avançait.
Il parvint où je me trouvais et se dressa tout droit
me défiant gracieusement: il était squameux
et sa courte tête était suivie
d'ondulation... C'est alors que soulagé
je pus saisir oh combien belle et obstinée
était encore la présence du péché.

Le poème «El pecado¹» est en rapport avec la thématique de l'amour, deuxième élément du titre du recueil auquel appartient ce sonnet, comme le dit Annick Allaigre dans son étude consacrée au recueil *Concertar es amor* de Juan Gil-Albert²:

De la misma manera un buen número de títulos de sonetos sostiene, da su validez al título de la primera parte [...] Es también el caso de *El peca-*

-
1. La première édition de *Concertar es amor* est de 1951. Voir Juan Gil-Albert, *Poesía completa*, Edition de Maria Paz Moreno, Valencia, Pre-textos e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004, p. 362-363. Voir également Juan Gil-Albert, *Obra poética completa 2*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 70.
 2. Annick Allaigre, *Concertar es amor de Juan Gil-Albert, por amor al concierto (análisis literal)*, Instituto alicantino Juan Gil-Albert, Alicante, 2004, p. 35.

do o El heredero, que por evocar el amor, pecado original [...] sintonizan con diferentes acepciones del término «amor».

Le titre place d'emblée la réflexion poétique qui aura lieu dans le poème à la lisière d'un terrain où la morale entre en considération sans que pour l'instant, au stade initial de cette réflexion, nous, lecteurs, sachions quelle sera l'optique du poète. À cette même lisière le déterminant du titre fait persister l'ambiguïté référentielle. S'agit-il du péché en général, d'un péché singularisé par ce même déterminant –dont la fonction peut être double, définissant les généralités et les particularités– en tant qu'entité isolée et différenciée? Or le côté défini de l'article exprime implicitement que les notions qu'il recouvre au-delà d'être identifiables, donc connues, sont également communicables à un lectorat qui appartient à une même culture où la notion de péché existe. Le fait est que, on ne sait par quel élan irraisonné, nous nous sentons attirés par une lecture aussi tentante.

Le choix du sonnet, qui nous renvoie à un modèle métrique traditionnel, pourrait nous faire penser que la vision avec laquelle le péché va vraisemblablement être abordé, sera elle aussi traditionnelle, donc conservatrice. Or il n'en est rien car il s'agit avant tout d'un choix esthétique qui se répercute sur un symbole bien précis, celui d'un espace clos, qui l'est d'autant plus qu'il commence et s'achève par le mot «pecado». Le tout sera de savoir si les deux mots veulent dire au départ et à la fin la même chose. Mais pour ne pas maintenir un suspens qui n'a pas raison d'être, il faut dire qu'il se produit bien une tentation en plein cœur du poème, dont l'objet symbolique et l'agent se confondent: c'est du serpent dont il s'agit. Le serpent en tant qu'agent du péché renvoie de manière intertextuelle à la Genèse (3), et donc à une vision chrétienne de l'interdit. Et il est vrai que l'espace paradisiaque est doublement évoqué en plein centre structurel du sonnet par la présence d'un jardinier qui vaque à ses occupations. Si avec un jardinier nous avons un jardin implicite, avec le serpent, nous aurons par association d'éléments, le jardin d'Eden. On devrait cependant se demander pourquoi avoir situé le jardinier et non le serpent au centre du poème. Il est probable que Juan Gil-Albert, avec la sophistication expressive qui caractérise son écriture, ait voulu désigner par là l'action inhérente au métier de jardinier et, par ses rapports métonymiques, l'arbre du bien et du mal qui, lui, en effet, se trouve en plein centre de l'Eden.

L'une des caractéristiques les plus marquantes de ce sonnet c'est la constitution constamment métonymique ou évasive du sens. Que dire sinon d'un texte dont le premier mot correspond à un pronom proleptique annonciateur du féminin, le COD «la», repris au cinquième vers, et que le lecteur ne pourra relier au nom dont il est le reflet, qu'au sixième vers, «¡Una serpiente!»,

elle aussi en plein centre du vers. Il est curieux ainsi de voir comment cet être féminisé avance de manière énigmatique ou cachée par la végétation du non-dit jusqu'à ce qu'il produise la surprise mêlée de peur de celui qui dénoncera sa présence par un cri.

Jusque-là et par ailleurs jusqu'à la fin du poème, les agissements du protagoniste, qui est en même temps le moi poétique, se limitent à la seule contemplation d'un événement extérieur qu'il ne semble pas craindre. Tout semblant d'action se réduit à l'observation attentive et insistante du serpent, comme si le poète voulait mettre en avant le pouvoir hypnotique du regard du serpent sur le moi poétique. L'attraction de ce regard se manifeste de manière récurrente par l'utilisation de deux verbes qui rappellent la vision, «vi» et «contemplaba», tous deux prenant place au premier vers. Ce dernier verbe apparaît sous la forme de l'imparfait exprimant d'un point de vue aspectuel la persistance de ce regard. D'autres verbes ayant trait à la vue apparaissent au cinquième vers «miraba», huitième vers, à nouveau «vi» et treizième, «observar». Il est vrai que le deuxième actant qui voit le serpent et qui crie semble se différencier de celui qui dit je. Or cela doit répondre visiblement à une volonté du poète de maintenir un halo d'ambiguïté autour de l'unicité et la dualité identitaire du moi poétique. Il est indéniable que de nombreux symboles ou ingrédients qui constituent ce poème sont présentés deux par deux, ou comportent une dualité. En effet, le moi poétique, en tant qu'observateur passif «sentado» contemple premièrement un orage lointain qui se déverse, léger, et se replie, pour voir immédiatement après un serpent. Pour cela il aura dirigé son regard sinon dans deux directions différentes, du moins sous deux angles différents. Deuxièmement, l'autre témoin qui aperçoit le serpent et donne le signal d'alarme reste d'un point de vue identitaire dans l'ombre, puisqu'il est défini par ces termes: «alguien que estaba detrás». Anonyme ou symbolique, on ne sait pas s'il se trouve dans le dos du moi poétique, derrière l'arbre de la connaissance du bien et du mal, ou bien s'il représente un genre d'allégorie de la conscience elle-même. Une conscience, il faut le dire, qui désigne le serpent comme un danger et, par conséquent, le définit comme étant en même temps objet et agent symboliques du péché, représentant donc le côté négatif de l'arbre défendu du paradis. Or l'élément avant-coureur d'une menace potentielle, qui s'approche progressivement depuis «la lontananza» (v. 3) vers le moi poétique, n'est pas perçue en tant que telle. Et pourtant, l'oxymore «ligera tormenta» produit une dualité qui joue à l'avantage de la vision, euphorique de surcroît, de l'adjectif «veraniega», chargé de connotations d'insouciance³.

3. D'après le DRAE, «Dícese del que en tiempo de verano suele ponerse alocado o enfermo». Ou fig. p. u. «Ligero de poco fuste». Ou encore «ir veraniego», «llevar vestidos ligeros».

La première définition du DRAE nous fait sourire car elle assimile le comportement anormal d'une personne d'humeur changeante au temps qu'il fait: *está igual que el tiempo = loco*. À ce propos on rappellera que «loca» (folle) est un terme péjoratif qui désigne l'homosexuel efféminé. L'adjectif «ligera», pour l'orage d'été, ajoute à tous ces aspects pertinence et polysémie, car s'il désigne l'insouciance, il est directement lié à la jeunesse, et s'il vise l'incapacité des nuages à occulter, c'est qu'étant translucides comme des tissus, ils laissent voir la beauté d'un jeune corps.

Si le serpent ne se cache pas derrière une quelconque mue, on ne peut pas dire la même chose du visage altéré par la crainte ou l'appréhension morale négative qu'il réserve à cet animal. On pourrait même dire que derrière l'adjectif «demudado» se cache le mot «muda», saison où certains animaux changent de peau. Une autre acception concernerait le temps de la mue de la voix à l'adolescence, période de toutes les transformations. Outre les aspects que nous venons de voir, on ne peut pas laisser de côté l'ensemble des vêtements que l'on a porté avant de les ôter pour en remettre des neufs, «la muda». Cette dernière acception trouve une correspondance visible avec l'orage léger. Celui-ci procure une certaine paix dans l'âme du poète qui nous le transmet aussi léger et délicat que le rythme ternaire du deuxième, du troisième et du premier hémistiche du quatrième vers, où l'orage se déverse et se replie autour d'un col (v. 3). Il est nécessaire de visualiser le repli des nuages sur «el collado» tenant compte de l'enveloppe circulaire qui s'y forme, d'autant plus que la racine de ce substantif évoque la circularité anthropomorphique du cou. C'est pourquoi nous pouvons le mettre en rapport avec le symbole du serpent qui se mord la queue. Celui-ci a, avec l'orage, qui perd une partie de son liquide («mana») et se rétracte ensuite, les mêmes attributs de forme et de comportement que le tuyau d'arrosage auquel il est pour cette même raison comparé. Sauf qu'ici le jardinier accomplit une action contraire à celle de l'orage annonciateur de l'apparition du serpent, car il déplie le tuyau/serpent qui rend le jardin à la fois luxuriant et vicieux⁴: acception elle-même dichotomique, positive ou négative, selon l'optique que l'on choisit.

Mais puisque le texte de Gil-Albert tourne autour d'une symbolique sexuelle provocatrice, qui est la réponse poétique et personnelle que celui-ci

4. Je ne fais que rappeler les deux acceptions classiques du mot castillan «vicios» que Juan Gil-Albert utilise lui-même dans son *Heraclés, sobre una manera de ser* (1955) pour ébranler la vision monolithique de la société sur l'homosexualité:

Une certaine inclination amoureuse en est venue, de façon plutôt irrationnelle, à incarner, pour nous un vice. En espagnol, vicieux est synonyme d'abondant, et c'est ainsi que l'expression terre vicieuse signifie qu'une terre est fertile, généreuse.

(Traduction d'Annick Allaigre, in Juan Gil-Albert, *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco*, EPEL, Paris, 2008, p. 33).

envoie en pleine figure à cette société répressive, nous étudierons un par un les symboles que le poète détourne de l'interprétation chrétienne du texte biblique, en commençant par le serpent et par la notion de *faute*. Nous parlions plus haut du pronom proleptique «la» qui annonce le serpent, ce qui est logique puisque en espagnol cet animal est désigné par le féminin. Mais, l'inflation d'éléments féminins qui préparent son arrivée et qui se succèdent par la suite, semble plus étonnante. Tout d'abord les attributs de la «tormenta» à laquelle (il= le serpent)/(ella=la serpiente) est assimilé(e) à cause de l'ambiguïté de la première strophe. Dans la deuxième strophe le serpent qui avance, envahit de terminaisons féminines⁵ l'univers actantiel du jardinier. Dans la troisième strophe, «la serpiente» se dresse devant le moi poétique qui la décrit dans toute sa beauté. Dans le dernier tercet qui se caractérise par le non-dit, on peut supposer que le serpent est parti, tout en laissant dans la mémoire de l'adolescent⁶ une image indélébile. J'ai compté ainsi trente-huit terminaisons associables au féminin face aux huit qui appartiendraient au masculin, ces dernières appliquées au jardinier d'une part, et au moi poétique de l'autre. Le genre que l'on donne à cet animal dépend forcément des langues et des cultures. Or, dans l'iconographie chrétienne, il nous apparaît –étant l'incarnation du «Diable ou de Satan, comme on voudra– comme le séducteur du monde entier⁷» avec un corps reptilien et un visage masculin. On devrait se demander donc si Juan Gil-Albert voulait mettre en avant, sur la base de cet illogisme, l'ambiguïté entre sa représentation iconographique (masculine) –celle du serpent–, particulièrement en Espagne, et l'étiquette (féminine) que porte le substantif en question.

Ne pouvant que constater le détournement intertextuel du texte original de la Genèse, et sachant désormais sur qui s'exerce la tentation, il faudra se

5. En dehors des terminaisons proprement féminines des articles, adjectifs ou substantifs, je me réfère ici à tous les mots –adverbes, verbes– qui contribuent par leur vocalisme final et assonances à rappeler le féminin.

6. On sait pour l'avoir commenté lui-même que l'événement du serpent correspond au vécu du poète. Pour mieux comprendre l'importance des différents espaces du vécu du poète voir, Marie-Claire Zimmermann, «El yo poético y sus lugares en *Los homenajes*», in *L'intravagant. Juan Gil-Albert*, Coloquio Internacional Pau, 14, 15 de octubre 2004, dirigé par Annick Allaire et José Ferrandiz Lozano, Alicante, 2005, p. 59-80. Malgré le fait que le poète situe l'événement dans son enfance, étant donné que tout poème est transfiguration, je soutiendrai que celui-ci correspond à l'initiation sexuelle et donc à l'adolescence:

«a mis cinco años a lo sumo [...] se me mostró, a la vista, trepando por las espinas de unos tallos, las ondulaciones de una sierpe medio paralizada, medio ondulante, aquel arbusto era un rosal [...] Mi nodriza, salida de su anónimo, gritó y vino a arrancarme, en sus brazos, de mi peligro infernal. –¿Celestial?– Y eso fue todo. Un sobresalto. Un pavor. Pero había nacido un poeta», in "Breve historial tardío sobre mi suerte". *La casa del pavo* [Alcoy], 14 abril 1983, p. 5-7, *Noticias*, 10 diciembre, 1982. Cité par María Paz Moreno, *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2000, p. 146.

7. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, p. 876.

demander quelle en est sa nature. Dans le sonnet, la tentation est désignée par le féminin –à l’opposé de ce qui arrive dans le texte sacré– alors que le symbole, étant phallique, demeure masculin. C’est une association symbolique d’éléments contraires que Gil-Albert veut préserver. Cette tentation s’exerce sur un jeune homme, alors que dans la Bible l’être qui succombe à la tentation est double, d’abord la femme, elle-même actrice de tentation sur l’homme. Mais comment nous est décrite la tentation dans la Genèse⁸?

mais Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s’ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal. La femme vit que l’arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu’il était précieux pour ouvrir l’intelligence; elle prit de son fruit, et en mangea; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d’elle, et il en mangea. Les yeux de l’un et de l’autre s’ouvrirent, et ils connurent qu’ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s’en firent des ceintures.

Nous savons tous que la faute que Dieu semble reprocher à l’homme est le péché d’orgueil –même s’il est double– pour avoir voulu se mesurer à lui par l’intelligence. Or celui que la doctrine catholique a curieusement mis en avant est le péché de la chair qui ne concerne désormais que la femme: c’est sur celle-ci en effet que se concentrera la notion de faute originelle, servant d’ailleurs à justifier la misogynie du Moyen Âge. Pourtant, dans le texte de la Genèse nous lisons que la faute consiste à avoir accédé à une conscience qui fait du coup de la nudité un péché, alors qu’auparavant ce n’était pas le cas. A la différence du poème de Gil-Albert, dans la Genèse, c’est en mangeant un fruit défendu qu’Adam et Eve deviennent conscients du péché. C’est donc sur un symbole végétal que se concentre la notion d’interdit, alors que dans le poème, le séducteur et la séduction elle-même se confondent: objet et sujet. On aura peut-être remarqué par ailleurs le bon nombre de fois où le texte biblique fait allusion à la vue, et à quel point «ouvrir» les yeux et s’éveiller à l’intelligence constituent un seul et même acte. On n’aura pas oublié que chez Gil-Albert le parallélisme apparaît aussi dans la construction de l’isotopie de la vision. On pourrait même dire que le poète suit le texte ligne à ligne pour le détourner. Pour commencer sa réécriture –si on veut la considérer ainsi– le poète ne met pas en question la femme: il n’en tient tout simplement pas compte. Par contre, c’est à travers une féminisation extrême du serpent que la tentation elle-même se fait jour dans les deux derniers tercets du poème. Au neuvième vers, la tentation arrive enfin là où se trouve le poète: «A mi altura llegó y alzóse erguida».

8. Genèse, (3, 5-7).

Il ne peut pas passer inaperçu que dans le vers précédent trois mots sur huit⁹ comportent l'idée d'élévation. Même si le substantif «altura» désigne la fin du cheminement horizontal parcouru par le serpent, associé à «alzóse» et à l'adjectif «erguida», il ne renvoie pas moins à un redressement. Or, on aurait dû parler de quatre éléments qui contribuent à retracer le mouvement de relèvement du serpent, car le pronom enclitique «- se» ajoute à «alzó-» l'idée d'un déploiement dernier accompagné d'un geste glissant et gracieux suggéré par le pronom enclitique lui-même qui, comme par hasard, rappelle l'onomatopée du serpent. Je n'ai pas suffisamment insisté sur une autre technique utilisée par le poète pour souligner la fascination que le serpent produit sur lui, en concentrant au centre du vers, et reliés par la conjonction «y», les deux verbes qui ponctuent par le passé simple cet événement, l'avènement et le rapprochement. Or, en même temps que la tension dramatique atteint son sommet au niveau de la tentation, les vêtements «la muda» semblent eux aussi produire, mais dans le sens contraire, un bruissement délicat en retombant. Ce serait une autre manière, symbolique, de concevoir «la ondulación» ou balancement érotique d'un corps qui se déshabille. Nous sommes arrivés à présent au défi du serpent, qui est présenté de manière euphorique, «con retadora gracia», au dixième vers. Ce n'est plus comme dans la Genèse un défi à Dieu, mais un défi d'accession à la sexualité. Le serpent –symbole fortement sexualisé– incarne aussi bien le jeune homme vu comme objet de désir, que le phallus qui représente la métonymie de son corps masculin. Le défi concerne deux êtres égaux, qui se retrouvent au même endroit, sur le même pied d'égalité et qui, en outre, possèdent les mêmes attributs sexuels, une «breve cabeza [...] seguida de ondulación» (v. 11-12). Mais le défi représente parallèlement un début de conflit interne entre l'être conscient d'accomplir l'infraction suprême et l'homme qui aime une créature du même sexe que lui¹⁰. L'adjectif que le poète applique à la tête du serpent, «escamosa», squameuse, pourrait être un écho du verbe «escamar¹¹», mots qui, dans le catalan dialectal –qui était la langue maternelle de Gil-Albert– se rapportent à la personne criarde qui alerte ici exagérément d'un danger, la nourrice «anonyme» à laquelle faisait référence le poète. L'explication de l'événement du serpent par le poète aurait dû nous faire abandonner l'idée de la première rencontre homosexuelle. C'est qu'il s'agit là d'une révélation, comme dans le texte «La primera tentación de la serpiente», qui représente d'après María Paz Moreno: «la ingenua fascinación

9. Pour simplifier l'analyse je prendrai le pronom enclitique alzó(se) en tant qu'élément indépendant du verbe.

10. Juan Gil-Albert, *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco*, édition et traduction d'Annick Allaigre, EPEL, Paris, 2008, p. 88.

11. DRAE, «hacer que uno entre en cuidado o desconfianza».

del primer hombre hacia su propio cuerpo tentado por la serpiente». Et il est vrai que Gil-Albert lui-même rappelle souvent¹²:

Qui sait si nous n'avons pas affaire à une nostalgie paradisiaque d'avant l'avènement de la femme, de l'époque où l'homme était seul, supposons, avant de se scinder.

C'est peut-être cette prétendue quête de solitude qui serait à l'origine de la thèse narcissique soutenue par Francisco Brines, concernant le paradis de Gil-Albert, «nostalgia de la soledad absoluta, de un paraíso suficiente¹³». Juan Gil-Albert réfléchissait, me semble-t-il, comme il le fait dans son *Heracles, sobre una manera de ser*, à différentes hypothèses sur l'origine de la conscience homosexuelle. Le mot homosexuel, rappelons-le, d'après son étymologie veut dire *même sexe*. Il s'agirait peut-être de reconnaître dans l'autre un même corps, une même sensibilité, une même sexualité –loin de tout narcissisme ou onanisme– des aspects, tous, qui nous renverraient au premier sexe originel, si c'est cela que Gil-Albert prétendait suggérer. Or il y aurait à bien y réfléchir une autre hypothèse pour expliquer la citation précédente: et si le poète avait voulu prendre le singulier homme, puis femme, pour des mots génériques, se rapportant peut-être à une genèse plus vraisemblable? Voulait-il faire allusion à un temps donc –lui qui a tant idéalisé l'amour homosexuel– où les hommes étaient seuls entre hommes, avant la scission et naissance de la femme, des femmes? Gil-Albert croit vraiment à la supériorité de l'amour homosexuel sur l'hétérosexuel, «car il constitue l'amour pur et conduit à la contemplation de l'Être¹⁴».

Le défi extérieur provoquant un conflit platonicien entre le corps et l'âme devrait se résoudre sur les deux plans de la consommation amoureuse. Si le premier est atteint à travers l'acte sexuel, le deuxième est impossible à atteindre, mais sa quête est ce qui, d'après Gil-Albert, permet de réaffirmer son existence¹⁵: un homoérotisme «entendu en tant que révélation d'ordre métaphysique sur sa propre destinée¹⁶». Car en effet, la rencontre sexuelle se produit dans le poème, les points de suspension sont là pour l'évoquer. Il s'agit ni plus ni moins que de la prise de conscience de l'auteur, *yeux grands ouverts*, sur son identité homosexuelle et homo-animique. Une révélation qui

12. Juan Gil-Albert, *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco*, EPEL, Paris, 2008, p. 152.

13. Francisco Brines, «Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert», *Anthropos*, Barcelona, 110-111, juillet-août 1990, p. 96.

14. Cité par María Paz Moreno, *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2000, p. 61, in Cesar Simón, *Juan Gil-Albert: de su vida y obra*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1983, p. 82.

15. J'ai paraphrasé des mots de l'écrivain rapportés par María Paz Moreno, *op. cit.*, p. 62.

16. María Paz Moreno, *op. cit.*, p. 63.

s'accompagne de consommation sexuelle. Les points de suspension dans le poème tiennent compte d'un temps incertain, délimité et clos par l'adverbe «alors». D'un point de vue aspectuel, cet adverbe marque un temps qui est arrivé à sa fin, apportant une conséquence attendue, ici une consolation. L'adjectif «consolado¹⁷» est à mettre en rapport avec l'étymologie latine du verbe 'consoler' *cum solari*, qui signifie dans son sens propre 'rendre entier' dans l'idée de satisfaire, mot qui nous éloigne de la douleur et de l'affliction présentes dans la définition directe. Or, même la première définition castillane nous renvoie au synonyme «aliviar¹⁸» –soulager, rendre plus léger– qui renoue avec l'orage, annonciateur de l'initiation sexuelle accomplie apportant le plaisir et la conscience existentielle et identitaire pleine qui l'accompagne¹⁹! Le moi poétique s'autocontemple «pude observar» (v. 13) dans l'accomplissement du péché, l'acte qui a réuni les deux corps, imprimant une image belle et forte dans le souvenir du poète. Non moins de quatre mots insistent sur la persistance ou durée extraordinaire du souvenir véhiculée par l'imparfait du verbe d'existence *était*, la vitalité *obstinée* (v. 13) d'une *présence* (v. 14) qui, malgré le fait de représenter l'absence, rend *encore* (v. 14) plus présent un péché dépourvu à présent du sentiment catholique de faute. C'est bien des années plus tard que cette rencontre, disons-le enfin, virtuelle, est mise en valeur –le quantitatif anaphorique «cuan²⁰» y contribue– et se voit complétée par la vraie rencontre qui se produira des années plus tard, avec le secret elliptique de laquelle le poète comblera la quête infantile de la sexualité.

L'une des interrogations qu'avait posée cette étude était de comprendre la finalité de l'inflation du féminin dans le sonnet. J'aurais voulu croire que le poète était tenté d'affirmer son identité homosexuelle à travers l'efféminement, par l'attirance que le féminin exerce sur la *psyché* de l'homosexuel car, «le féminin cristallise, de façon fulminante, dans l'originel sans tâche²¹». Mais le poète a maintes fois souligné la conception virile qu'il a de l'homosexualité. On dira donc que si l'objet et le sujet de la tentation demeuraient féminins, c'est la totalité pleine du mot masculin «pecado» clôturant le poème, qui englobera tout ce qui auparavant désignait le féminin.

17. DRAE, du verbe *consolar*, «aliviar la pena o aflicción de uno».

18. **Aliviar**. Dejar que un líquido salga por el aliviadero de un recipiente, para evitar que sobrepase un determinado nivel de éste.

19. María Paz Moreno donne le nom d'*epifaneia* à ces moments de «manifestación, aparición» (DRAE) –comme dans le poème la révélation qui vient par l'intermédiaire du serpent– se référant 'aux instants d'illumination métaphysique qui génèrent le sentiment de plénitude' (je traduis), *op. cit.*, p. 145.

20. Soulignons que cet adverbe est un archaïsme utilisé de manière précieuse dans le but esthétique d'insister sur cet instant de beauté.

21. Juan Gil-Albert, *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco*, édition et traduction d'Annick Allaigre, EPEL, Paris, 2008, p. 102.

Tout ce qui fait sens dans le poème concourt à constituer le mythe civilisateur du serpent chez les Tolèques et les Aztèques²². Quetzalcoatl, le serpent à plumes –représenté en nuage de pluie comme au début du poème dans le contexte de l'enfance– meurt sacrifié sous les griffes de l'oiseau de proie qui extrait son sang pour former l'homme de maïs, l'homme civilisé. J'aimerais associer le sacrifice du serpent à plumes à la mort de l'enfant dans le rite d'initiation à la sexualité. Dans la culture grecque le serpent incarne aussi «le souci d'équilibrer [...] les deux faces, apollinienne et dionysiaque, de la divination [...] Mais dans le monde grec, c'est la figure de Dionysos, qui incarne le plus totalement le sacré *gauche*, fondamentalement associé à l'image du serpent²³». Ce culte procurait le sentiment de liberté totale, et finalement la revanche de la nature sur la Loi, fille de la seule raison qui tend à l'opprimer²⁴. Est-il nécessaire de dire que si c'est l'affirmation dionysiaque que Juan Gil-Albert a cherché à exprimer dans «El pecado», nous trouverions ici la revanche sur la Loi divine interdisant l'arbre du bien et du mal, voire même l'annulation de la notion de faute originelle. La transformation voire l'inversion du texte atteint son paroxysme, la revanche dont je parle n'est autre que la disparition définitive de la notion de péché.

On peut dire que cet ancrage temporel dans le contexte de l'enfance, semble mettre le poème sous le signe de la pureté paradisiaque, dépourvue du sentiment de *faute*. Cette révélation est la conséquence d'une quête de savoir sur la nature profonde de soi-même. Juan Gil-Albert ébranle la conception monolithique de l'identité originelle des êtres humains en se rattachant à la perspective plurielle helléniste. Dans l'espace d'un poème, en quête de la perfection esthétique platonicienne (genre d'Eden textuel) prend source aussi une identité sexuelle qui, comme le poème, est en quête de plénitude.

Bibliographie

GIL-ALBERT, Juan, *Poesía completa*, Edition de Maria Paz Moreno, Valencia, Pre-textos e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.

GIL-ALBERT, Juan, *Obra poética completa 2*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981.

22. On doit se demander, et il me semble qu'à juste titre, si pendant son exil au Mexique, Juan Gil-Albert ne s'est pas imprégné des mythes cosmogoniques aztèques.

23. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, p. 872-873.

24. *Idem*.

GIL-ALBERT, Juan, *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco*, édition et traduction d'Annick Allaigre, EPEL, Paris, 2008.

GIL-ALBERT, Juan, "Breve historial tardío sobre mi suerte". *La casa del pavo* [Alcoy], 14 abril 1983. *Noticias*, 10 diciembre, 1982.

ALLAIGRE, Annick, *Concertar es amor de Juan Gil-Albert, por amor al concierto (análisis literal)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.

BRINES, Francisco, «Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert», *Anthropos*, Barcelona, 110-111, juillet-août 1990.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

MORENO, María Paz, *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2000.

SIMON, Cesar, *Juan Gil-Albert: de su vida y obra*, Instituto de estudios alicantinos, Alicante, 1983.

ZIMMERMANN, Marie-Claire «El yo poético y sus lugares en *Los homenajes*», *L'intravagant. Juan Gil-Albert*, ed. Annick Allaigre et José Fernández Lozano, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005.