



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

2017
L'illisible

L'écriture poétique dans les années 1960-1970 en Espagne : le blocage de la lecture comme refuge de la voix

Lucie Lavergne



Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Édition électronique

URL : <http://trans.revues.org/1464>

DOI : 10.4000/trans.1464

ISSN : 1778-3887

Référence électronique

Lucie Lavergne, « L'écriture poétique dans les années 1960-1970 en Espagne : le blocage de la lecture comme refuge de la voix », *TRANS- [En ligne]*, | 2017, mis en ligne le 03 mars 2017, consulté le 06 avril 2017. URL : <http://trans.revues.org/1464>

Ce document a été généré automatiquement le 6 avril 2017.

Tous droits réservés

L'écriture poétique dans les années 1960-1970 en Espagne : le blocage de la lecture comme refuge de la voix

Lucie Lavergne

- 1 Affaiblie et isolée par le régime autoritaire franquiste depuis deux décennies, l'Espagne connaît à la fin des années cinquante une relative ouverture et « une présence commerciale à l'étranger, principalement aux États-Unis » (Debicki¹). Les dernières années du franquisme (1960-1975) sont marquées par une période d'« euphorie économique et [de] croissance rapide » (Antonio Orihuela²) ainsi que de bouleversements sociaux et politiques : tendance à l'intégration de l'Espagne dans l'Europe, renforcement du mouvement ouvrier, intensification du mouvement universitaire, réorganisation de l'opposition politique³. Grèves ouvrières et agitations étudiantes surviennent en écho aux événements de Prague et de Paris, et marquent cette période de fin de la dictature, qui célébrait en 1964 ses noces d'argent.
- 2 Aussi, cette crise sociale se répercute sur le domaine littéraire et poétique. La production poétique de la génération précédente, dénommée *poesía social*, qui, depuis les années quarante, proclame son engagement contre le franquisme, se tarit, désormais jugée ennuyeuse. À partir de 1967, « on ne lit plus rien sur l'engagement ou sur la poésie engagée⁴ ». Sont déplorés la « monotonie » et l'« appauvrissement des formes d'expression » et, plus largement, « l'incapacité du langage pour communiquer une expérience vécue⁵ » qui débouche sur une crise du langage, notamment du langage poétique⁶. C'est pourtant du langage même que viendra la première réponse à cette crise.
- 3 Une nouvelle génération de poètes surgit alors, dont l'entrée à l'âge adulte coïncide avec les mouvements étudiants français, les réactions à la guerre du Vietnam aux États-Unis et dans le monde. L'activisme et les grèves dans les universités espagnoles, que motive un sentiment de frustration croissant dû au retard de l'Espagne, sont aussi porteurs d'espoirs de changement à mesure que l'on voit le régime franquiste toucher à son inévitable fin⁷.

Par ailleurs, la censure s'assouplit quelque peu, notamment avec la promulgation d'une nouvelle loi, en 1966⁸.

- 4 Les poètes Novísimos⁹ et ceux qui leur sont associés¹⁰ ne croient plus en la capacité de la poésie à traiter des problèmes vitaux et thèmes sociaux (A. Debicki¹¹). Ils compensent cette rupture du lien du langage avec le réel par un travail sur la complexité du sens, élaborant un discours polysémique, intertextuel ou hypertextuel¹², afin de « créer une nouvelle réalité à travers le poème, avec ses citations, les silences rhétoriques, les exotismes géographiques, les irrationalismes, les énumérations chaotiques ; on rendait un culte au mot¹³ ». Ainsi, l'exploration des limites du langage, le questionnement continu du rapport au référent se traduit par l'accumulation de références culturelles rares, nommée *culturalismo* ou *esteticismo*¹⁴ chez cette « *generación del lenguaje*¹⁵ ». Les auteurs de cette écriture parfois jugée illisible font figures de collectionneurs de langue et de culture¹⁶.
- 5 Ce « questionne[ment du] langage depuis l'intérieur du langage¹⁷ » est contemporain d'un autre type de création poétique qui au contraire dissout, voire évacue le langage : la poésie expérimentale, impulsée par la création du groupe *Problemática-63* par Julio Campal¹⁸. Cette poésie visuelle est, par définition, au moins partiellement illisible car destinée à l'observation. Les articulations traditionnelles, syntaxiques et métriques, qui fondent le continu dans le langage, disparaissent sous la spatialisation des lettres et des mots. Deux réponses à la crise du langage, langagière et anti-langagière, coïncident donc autour de la notion d'illisibilité. Quel est leur point de rencontre ? Comment s'articulent l'illisibilité provoquée par la « 'typographie' du signifiant » et celle « qui tient à la difficulté ou l'obscurité de la pensée elle-même » (M. Deguy¹⁹) ? Comment le langage difficile débouche-t-il sur un sens « indécidable » du fait de la multiplicité des voix ? Enfin, de quelle « stratégie » (Ricard Ripoll²⁰) est-elle porteuse ?

La lecture difficile et le blocage de la référence au réel

- 6 Dans les recueils des Novísimos, l'illisible est, d'abord, une thématique. Le problème de la crise du langage, de la rupture du lien au référent est posé explicitement. Deux des cinq poèmes du court recueil *Malienus* de Pere Gimferrer (1962) ont pour titre un terme qui renvoie à un discours écrit : « Testamento » (testament) et « Dictamen » (jugement, rapport), et donc à la dimension performative du langage (désigner un héritier, rendre un jugement) où celui-ci est donc connecté à la réalité. Pourtant, dès le premier vers du poème « Testamento²¹ », le locuteur remet en cause la capacité du langage à décrire le réel comme le souligne le syntagme verbal « *diré de* » (dire de), et non « *diré algo* » (dire quelque chose) : « *Qué os diré de su estirpe dinastía de halcones* » (Que vous dirai-je de votre lignée dynastie de faucons). C'est de la validité du langage comme outil, et non comme objet, dont il est question. Par ailleurs, l'absence de points d'interrogation (malgré le terme interrogatif « *qué* ») fait balancer, d'emblée, le discours entre affirmation et incertitude. Il porte la marque du doute, ce que renforce la valeur hypothétique du futur « *diré* » qu'on peut traduire : « que pourrais-je bien dire de... ? ». Enfin, la pertinence même du langage est niée : « *pero ahora ya es tarde, nadie escribe la historia* » (v. 5, mais désormais il est tard, personne n'écrit l'histoire) dans une réminiscence non déclarée de la phrase de La Bruyère : « Tout est dit et l'on vient trop tard ».

- 7 Si le langage est impossible, c'est qu'est brisé le rapport à l'Histoire, à la culture et à la mémoire : « *nadie recuerda el nombre ni el lugar ni los hechos* » (v. 6, personne ne se rappelle le nom ni le lieu ni les faits). Suivent douze vers intégralement occupés d'une énumération chaotique²² et énigmatique de motifs juxtaposés qui évoquent la société du Moyen-Âge en renvoyant tantôt à l'agriculture (« *el trigal* », « *la llanada* », « *el arado* », « *la maleza* », « *el rastrillo de hierro* », « *el canizal* ») ou l'architecture (« *la muralla* », « *el salitre* », « *la escollera* », « *el estaño* », « *la estantigua calcárea* »), tantôt à la dureté de la vie quotidienne (« *la márfega* ») et du climat (« *la cuchilla del cierzo* », « *la abrasada calígine* »), le servage (« *las cervices hozantes* », « *la coyunda* », « *las acuciantes cinchas* », « *el dogal en el cuello* ») ou au contraire le luxe (« *la diadema* », « *el rubí o gerifalte* »), et finalement la nostalgie du temps passé (« *las volutas del tiempo* », « *el recital de sombras* », « *la vihuela perdida* »). La combinaison de la diversité des isotopies d'une part et, de l'autre, de leur limitation (au nombre de sept) élabore une image en patchwork du réel, recomposition disloquée et vacillante où l'unité émerge laborieusement de la pluralité que nulle voix poétique ne « tient » par un discours cohérent. Au contraire, les mots semblent échapper au réel et partant, au lecteur. Leur assimilation à des prisons (« *palabras o cárceles aherrojaros uniros* », v. 19) énonce un langage autoritaire qui enferme le sujet et rompt le lien du langage au réel. L'impératif « *aherrojaros* » (enfermez-vous dans des prisons de fer²³) pourrait désigner métaphoriquement les lignes d'écriture. Pourtant, la double injonction « *aherrojaros uniros* » (emprisonnez-vous unissez-vous) semble signifier que c'est bien de l'intérieur du langage que celui-ci peut être démolé pour « *rescatar de la nada vuestro estrado de sueños* » (sauver du néant votre estrade de rêves, v. 20) comme si le langage offrait un creuset à exploiter. Plus loin, la seconde personne du pluriel indique que c'est au lecteur que revient cette tâche :

A vosotros el nombre A vosotros el signo

A vosotros la historia triste de lo que ha muerto (v. 25-26)

A vous le nom, à vous le signe

A vous l'histoire triste de ce qui est mort

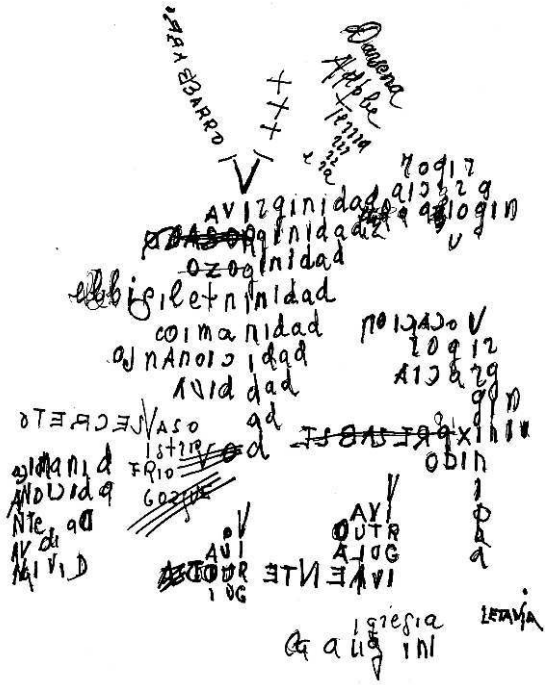
- 8 Il lui faut s'emparer du langage qui, sinon, demeure déconnecté du réel, indicible et donc illisible. En effet, si le démantèlement du langage est explicitement énoncé, il marque formellement le poème : destruction des normes typographiques, réduction de la syntaxe à l'énumération chaotique. Le substantif, lui-même, n'offre pas davantage de clarté : l'évocation d'un chronotope éloigné (le Moyen-Âge) rend plus difficile l'établissement du lien entre mots et choses²⁴.
- 9 Dans l'ensemble du recueil *Malienus*, la forme (devrait-on dire l'informe) énumérative constitué de substantifs figure la tentative toujours recommencée de désigner les objets du réel par un lexique spécialisé voire technique, allant de la botanique (« *albérechigo* », « *esparto* », « *lúpulo*²⁵ », « *parietaria* »), à l'artisanat (« *salvilla* », « *redoma* », « *lona* »²⁶), des sciences (« *el paladio y la sílice* »²⁷) à la musique (« *vihuela* »²⁸). Le langage courant cède la place aux formes rares de la langue (par exemple : l'emploi de l'adjectif rare « *calmudo* », au lieu de « *calmoso* » dans le poème « *Cenobio* », v. 73). Le fil conducteur est celui de l'étrangeté, ce qui perd le lecteur plus qu'il ne le guide : l'écrit apparaît comme *autre*, oppose un obstacle, demande un effort. Ainsi, le poème « *Sagrado corazón y santos, por Iacopo Guarana (1802)* » du recueil *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero²⁹ débute par une série de quatre substantifs (v. 1) dont deux font l'objet, du fait de leur rareté, d'une note explicative de l'édition Cátedra : « *Una alabarda, un cardo, una tiorba, una nube de / humo y flores*³⁰ ». A défaut de constituer une illisibilité totale, la complexité lexicale

engendre une lecture inaccessible, certainement, à nombre de lecteurs. Elle confirme la définition proposée par Enrique Martín Pardo du poème comme « exercice de langage³¹ » et, précise-t-il : « un mode d'opération concret avec les mots ».

- 10 La difficulté langagière nécessite un creusement de la langue, une construction du sens qui, de lui-même, ne se donne pas. L'audace pourrait limiter le poète à un rapport expérimental au langage³², dans la recherche du dépaysement, par l'emploi d'argentinismes³³ et d'emprunts aux langues étrangères. En effet, le français et l'anglais sont fréquents dans le recueil *La muerte en Beverly Hills* de P. Gimferrer : « *nymphette* »³⁴, « *teen-agers* »³⁵, « *night-clubs* »³⁶, « *snack* »³⁷. Ces termes bâtissent un décor inspiré du cinéma, où se mêlent l'Espagne et les États-Unis, le proche et le lointain, le réel et la fiction, à travers des noms propres également (Ava Gardner). Cette fascination pour les cultures française et anglo-saxonne témoigne aussi de la volonté du Gimferrer de s'écarter de la réalité espagnole, de manière à ce que ces poèmes « donnent lieu, dans de longues énumérations, à des références, gloses et citations dans plusieurs langues de peintres, réalisateurs, acteurs de cinéma, et écrivains de la moitié du monde³⁸ ». Ces termes étrangers au lecteur ralentissent la lecture et la complexifient en lui rapportant des chronotopes divers : même les thèmes espagnols sont traités de manière exotique, dit F. Ynduráin, car les poètes ont « horreur de ce qui est espagnol³⁹ ». Ainsi, dans le recueil *Teoría* de L. María Panero⁴⁰, on trouve du français, de l'anglais, de l'allemand, de l'italien, du latin, et du grec dont l'alphabet particulier⁴¹ rend visible le blocage de la lecture par la rupture du continu linéaire. Le comble de l'étrangeté est atteint par l'invention de formules qu'on ne peut rapporter à aucun code linguistique : ainsi, l'énigmatique « *verf barrabum* » (répété dans le poème « *El canto del llanero solitario*⁴² ») ou le soi-disant « *rébus*⁴³ » qui apparaît à deux reprises et dont toute vocalisation est *a priori* impossible :
 ? ?+ ù é.É. c+ . ¿?] [
- 11 Isolé sur la ligne et entouré de blanc, son étrangeté provoque l'arrêt de la lecture remplacée par l'observation statique, seule appréhension possible de caractères qui ne peuvent être oralisés. Comment ce qui n'a jamais été dit ni écrit serait-il lu avec certitude ? Sans la binarité du signe ni la linéarité syntagmatique, la lecture semble impossible, du moins indécidable. Plus loin, en effet, une pseudo-solution du rébus est proposée : « *rio que no existe / clave propuesta por Poe*⁴⁴ » (fleuve qui n'existe pas / solution proposée par Poe) suggérant que les caractères ont bel et bien un sens, mais qu'il est à rechercher et incertain.
- 12 Le rébus de L. M. Panero et sa fausse signification se jouent du rapport signifiant-signifié qu'ils réinventent, suggérant que le rapport au réel du langage est un leurre. En poésie visuelle, la série des « *Caligramas* » (Caligrammes) de Julio Campal, produite en 1962 figure des « traits [...] d'apparence calligraphique, telle une signature, une sorte de témoignage » qui « rappellent les lettres arabes⁴⁵ » mais sont en réalité dépourvus de significations.



- 13 Le titre, qui prétend évoquer une cohérence signifiant-signifié, est doublement trompeur. La lecture n'est pas empêchée par l'incapacité du lecteur à déchiffrer une énigme : elle est impossible parce que ce qui nous semble être un signifiant mystérieux échappe, en réalité, au binarisme du rapport signifiant-signifié.
- 14 Plusieurs poèmes visuels renvoient à ce caractère – littéralement – indéchiffrable du signe. Dans le poème de Francisco Pino, « Letanía » du recueil *Solar*⁴⁶, lettres et signes parfois barrés ou gribouillés sont tracés d'une écriture manuscrite et brouillonne qui donne à voir le geste de l'écrivain dans les taches d'encre, les tracés, hésitants ou vifs.



- 15 Ainsi, l'illisibilité porte également la marque d'une présence du sujet qui s'y réfugie, fuyant l'uniformisation du langage. Le blocage de la référence que nous avons observée d'abord débouche ainsi sur l'illisibilité comme non reconnaissance de la voix.

Le floutage de l'énoncé et la dissolution des voix

- 16 Par leur refus du discours rationnel, les Novísimos provoquent « la progressive fragmentation du discours par les ellipses constantes, les changements de focalisation, les collages⁴⁷ ». Dans ce discours multiple, la voix-je perce mais ne s'installe pas. L'illisibilité se présente encore comme la rupture du continu, que celui-ci soit figuré par la ligne, le sens, ou la syntaxe. Les altérations des normes syntaxiques chez P. Gimferrer déroutent le lecteur. Dans le poème « Ascendencias » de son recueil *Malienus*⁴⁸, plusieurs termes restent grammaticalement en suspens car leur fonction grammaticale au sein de la phrase est indéterminée. La préposition « de » qui ouvre le poème semble introduire un complément du nom dont on cherchera en vain l'antécédent : « De antiguas horas digo de sepulcros o héroes » (v. 1). Il pourrait aussi bien s'agir d'un complément d'objet second, du verbe « digo », mais manque alors le complément d'objet direct, indispensable à la reconnaissance de cette fonction. « digo » est également une formule de mise en relief, mais cela implique l'enchaînement des expressions situées de part et d'autre de ce verbe, ce qui semble improbable. De plus, la conjonction de coordination « o » introduit un troisième terme « o héroes », mais faut-il véritablement comprendre qu'il est assimilable aux deux précédents (« antiguas horas », des heures passées, et « héroes », des héros) ? L'ambiguïté se poursuit avec le syntagme « del estiércol » (du fumier, v. 2) qui tient lieu, soit de quatrième terme de l'énumération – dont on voit mal quel serait le fil conducteur – soit un complément du nom « héroes ». Dans cette dernière hypothèse, le sens et la connotation de ce terme « héroes » se renversent, de part et d'autre de l'enjambement. Les hypothèses multiples s'enchaînent que le lecteur peinera à démêler, sa lecture étant par

ailleurs constamment mise en difficulté par des incohérences sémantiques (« *la preñez del hatillo* », « la grosseur du balluchon », v. 4) et lexicales (« *innumerable llama* », « l'innombrable flamme », v. 5⁴⁹).

- 17 Si la continuité et la cohérence grammaticale sont rompues, les mots s'associent les uns aux autres par des effets d'échos sémantiques ou formels : « *abandonado* » (abandonné) appelle « *soledad* » (solitude), « *dormidas* » (endormies) appelle « *sueños* » (rêves), le mouvement de balayer (« *barre* ») celui de la spirale (« *la espiral* ») puis l'expression « *juegos de agua* » (jeux d'eau) appelle « *el estanque* » (l'étang). Cette rupture de la lecture linéaire que le critique Luis Bousoño perçoit comme cet « écart par rapport à la raison rationaliste⁵⁰ » se concrétise chez les Novísimos, par l'abondance de références culturelles ainsi que de liens intertextuels ou hypertextuels. Le lien entre œuvre poétique et réel est remplacé par ceux, démultipliés, d'œuvre à œuvre, liens qui brisent la linéarité du discours et compliquent la lecture. Par exemple, un effet de superposition des hypotextes se produit dans le poème « *Atardecer en la Pinacoteca*⁵¹ » dont le locuteur se réfère sans les citer à plusieurs œuvres que l'on devine par des allusions à des couleurs (« *acero y grana* », v. 8), des motifs (paysages : « *cañadas ocultas* », v. 7 ; scènes de chasses : « *galope [...]* en la llanura », v. 8 ; vierges à l'enfant, v. 12). Les allusions à Agnès Sorel et Lola Montes (v. 19) renvoient certainement, mais implicitement, à leurs portraits picturaux⁵². Le lecteur peut « passer » à côté de ces références interesthétiques et ne pas « activer » les liens qui lui sont offerts : la lecture apparaît alors comme une succession de remarques déconnectées, dont on ne perçoit ni la portée ni la cohérence. Toute une partie du texte demeurera incomprise, illisible. J. Barella remarque que « les références culturelles s'accumulent dans les poèmes rendant la lecture indigeste, épatant le lecteur et éloignant, en plus, le maigre public qui s'intéressait à la poésie de l'époque⁵³ ».
- 18 L'abondance de ces références aboutit à la fragmentation de la voix poétique à travers un langage à la fois propre et emprunté, authentique et parodique. On peut généraliser, semble-t-il, à l'ensemble des Novísimos la définition que Juan José Lanz donne de l'écriture d'Alberto Luis de Cuenca : « Le texte [...] n'a pas un sens fixé d'avance, mais devient le croisement d'une série de surfaces textuelles, un dialogue d'écritures diverses dont la réalité n'est plus seulement textuelle mais fondamentalement intertextuelle et le langage poétique devient en dernière instance, double⁵⁴ ». Ainsi, le poème « *Brummel*⁵⁵ » du recueil *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero est scandé d'expressions françaises⁵⁶ fondues dans le discours ou, plus fréquemment, insérées en italique (« *redingote bleue* », v. 4, « *soirée* », v. 7, « *à cette salle rosse de bourgeois* », v. 9), ce qui rend leur étrangeté visible ainsi que l'alternance des voix. Plus que littéralement incompréhensible, le discours marqué par l'intertextualité est non appréhensible : la voix diffractée ne peut être saisie, et nous échappe. Son assignation même est compliquée, l'énonciation passant d'un locuteur extradiégétique (« *Miraba pasar bajo su ventana* », v. 1) à un locuteur intradiégétique (le dandy Brummel) qui s'exprime d'abord sous la forme du style indirect libre (« *No, hubiera sido conceder demasiado a aquellos necios usureros* », v. 6), puis le style direct (« *cette sale rosse de bourgeois* », en italique au v. 9). Les locuteurs se superposent et s'imbriquent, l'identité se perd.
- 19 « Nous ne savons pas qui parle, affirme le poète Pere Gimferrer, parce que nous ne savons pas qui nous sommes⁵⁷ » : on ne perçoit plus la voix qui parle ni la cohérence du discours. Le poème « *Mazurca en este día* » du recueil *Arde el mar*⁵⁸ présente une énonciation glissante qui passe de la narration d'un évènement historique, l'assassinat de Sancho II au XI^e siècle (« *Vellido Dolfos mató al rey / a las puertas de Zamora* », v. 1-2) à un univers

contemporain, introduit brusquement par le déictique « *ahora* » (v. 14) qui explicite la rupture avec ce qui précède : « *Yes, por ejemplo, ahora / los claustros de la Universidad / sobre el patio de Letras* » (v. 14-16). Le passage d'un chronotope à l'autre dérouté le lecteur mais dit également par quel paradoxe, quelle crise, se révèle le sujet poétique : le souvenir et l'éloignement évoqués dans les premiers vers sont nécessaires à son avènement et à son questionnement (« *¿Qué fue de mi vida?* », qu'en a-t-il été de ma vie ?, v. 25). Si la cohérence du texte est mystérieuse pour le lecteur qui constate une rupture divisant le poème en son milieu, c'est véritablement dans le « non lu » que ce situe l'essentiel, dans ce passage non formulé d'un chronotope à l'autre, dont la triple référence intertextuelle finale à Coleridge, Orson Welles et Plutarque, qui invite à la reconnaissance d'une continuité entre les auteurs, donne peut-être la clé : « *Kublai Khan ha muerto* » (v. 26)⁵⁹. Pour Juan José Lanz, ce poème donne à voir la dissolution de l'identité, « tout ce dont peut témoigner l'écriture est précisément l'incapacité de l'écriture à témoigner⁶⁰ ».

- 20 La voix poétique se révèle, précisément, dans le creux des références, dans l'aporie que produit la fragmentation du discours. Notamment, elle s'énonce, dans les poèmes des années 1960-1970, en poésie langagière comme en poésie expérimentale, par un travail de la verticalité du discours – contre l'horizontalité de la langue. La page s'offre au regard en bloc, comme une surface. Souvent, chez P. Gimferrer, comme dans le poème « *Cetrería* », ce travail de la verticalité provient de l'anaphore, avec l'interjection « *oh* » répétée en colonne à la limite gauche du texte (vers 1, 5, 6, 7, 8, 18, 19 et 20). Dans cet empilement des vers, deux dynamiques s'affrontent, horizontale et syntagmatique pour l'une, verticale et visuelle pour l'autre. La seconde démantèle la première, provoque le bégaïement du texte, à laquelle est soumis le lecteur. Ce procédé de la superposition *via* l'anaphore se rapproche de la substitution, travaillée par Juan Eduardo Cirlot. Son poème « *Cristo cristal* » (1968)⁶¹ est bâti sur une dynamique d'associations sonores des mots qui déstructure la syntaxe et le signe :

Cristo, cristal
to, al
alto.
Cristo, cristal
to, tal
total.

- 21 La forme globale des strophes est verticale, l'enchaînement des termes ne se faisant que par glissement vertical et permanence de certaines lettres (avec effet visuel et sonore):

Doy
voy
hoy
soy

- 22 La blancheur sur laquelle s'ouvre le texte se situe bien, ici, à la marge de l'illisible : « Le subversif est un espace. L'illisible est son excès⁶² » dira Ricard Ripoll dans la conclusion à l'ouvrage collectif *Stratégies de l'illisible*. Dans le recueil *Inger permutaciones* (1971), intégralement constitué des lettres aléatoirement agencées qui composent le prénom « *Inger* », la lecture vocalisée est mise en difficulté par des enchaînements de consonnes improbables en espagnol (« *ngr* », « *nrg* ») :

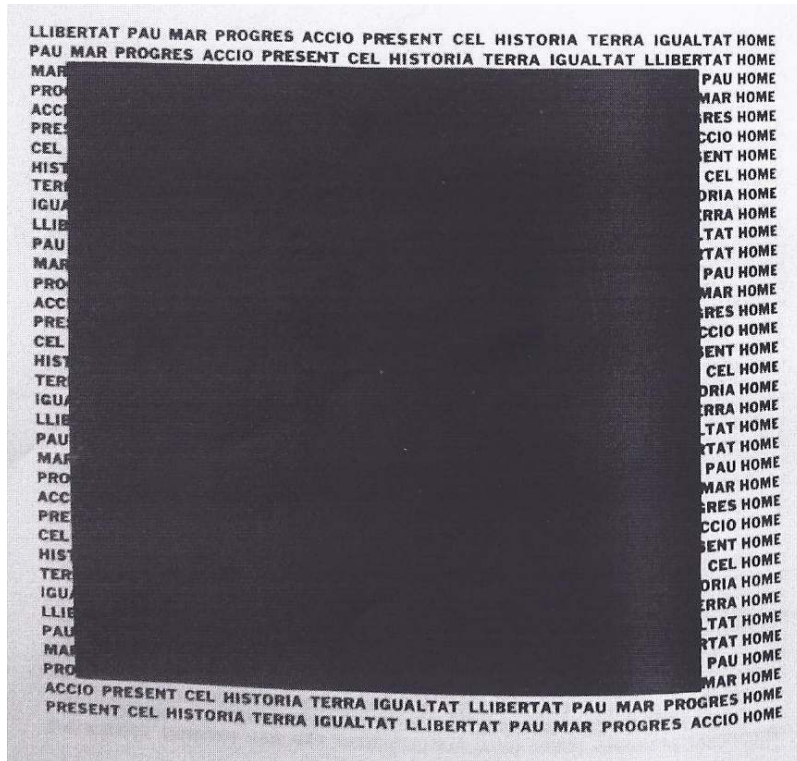
Inger
Ingre
inerg
inegr

inreg
inrge⁶³

- 23 Le langage se dés-articule, évoquant tantôt un grognement tantôt une sonnerie : « *ingrini rigrin ingerringe / ringe ringe*⁶⁴ ». La vocalisation est un exercice qui pousse la voix du lecteur du côté de la bestialité ou du bruitage. Pour H. Meschonnic, d'une part, la dimension visuelle marque l'oralité⁶⁵, d'autre part cette oralité caractérise la démultiplication de la voix, que nous associons au surgissement d'un certain illisible : « Quand la voix se mêle du silence, elle se rapproche du cri. Contre la linéarité du langage, la voix est un pluriel interne, une simultanéité⁶⁶ ». Ici encore, chez Juan Eduardo Cirlot, l'illisible a à voir avec une démarcation du sujet : il en dessine les contours, à travers une disposition typographique, un langage énigmatique. Progressivement, son écriture défait le langage, d'abord linéaire et traditionnel, puis anaphorique⁶⁷ et finalement désarticulé⁶⁸. Progressivement, l'illisible s'impose sur la page, le signe cédant l'espace à la forme pure.

Refuge de l'illisibilité

- 24 Nous avons déjà souligné combien, chez les Novísimos, le rejet du langage est lié au contexte du tardo-franquisme. Il est difficile d'ignorer combien l'illisible constitue, en fin de compte, l'ultime refuge de la voix poétique face aux discours autoritaires et normés. L'impossibilité de lire reflète, dans l'Espagne du tardo-franquisme, l'interdiction de dire. Ricard Ripoll souligne cette dimension politique de l'illisible : « Nous pensons donc que l'illisible doit être lu en relation au Pouvoir et donc en relation à la violence que celui-ci exerce – à travers l'inconscient du lecteur, les conventions, les normes, comme des divers 'sur-moi' qui limitent la liberté du créateur – sur le texte⁶⁹. »
- 25 La dimension « illisible » du texte élaborée dans le but de déjouer la censure est certes perceptible dans certain poèmes des Novísimos, notamment de Pere Gimferrer⁷⁰, mais elle fait surtout l'objet d'un travail évident et récurrent de la part de plusieurs auteurs de poésie expérimentale. Un poème sans titre du recueil *Entre opus y opus* (1972) du poète Guillelm Viladot⁷¹ représente un texte composé de mots répétés, disposés en colonnes, le tout formant un carré « de mots », lequel est très largement recouvert par un carré noir.



- 26 Alors que les mots énoncent en catalan des valeurs et des idéaux (« liberté, égalité, progrès »), des repères spatiaux-temporels (« ciel, histoire, terre »), le carré noir figure visuellement l'oppression et la censure de ces valeurs par un pouvoir autoritaire. Seul le mot « home » (homme) énuméré en colonne à droite du carré noir échappe à cet écrasement et demeure visible et lisible.
- 27 Si l'illisible figure l'oppression, ailleurs il apparaît comme une modalité d'expression de la voix poétique. Dans les réalisations du poète expérimental Fernando Millán intitulées « Progresión negativa » dans son ouvrage *Textos y antitextos*⁷², l'usage systématique et répétitif de la rature provoque une illisibilité entendue comme censure de la parole. Le texte, écrit en rouge sur une page jaune (l'édition originale est en couleur) est entièrement biffé, en rouge également, ce qui le rend, au sens strict, illisible.



- 28 La superposition des couleurs qui sont celles du drapeau espagnol renvoient à la division interne de l'Espagne sous le franquisme. La rature illustre la parole censurée, l'auto-annulation du discours. Il s'agit bien comme dit le titre de cet ouvrage de Fernando Millán, d'un « antitexte », le contraire d'une véritable expression langagière : la rature constitue l'affirmation de la liberté contre les textes normés et mécaniques. Pour César Cortes Vega, elle « est redimension et en même temps écriture nouvelle. Choix qui questionne ce qui est validé, apparemment intègre⁷³ ». Elle « dit en dé-disant », dénonçant le mauvais usage du langage par les sphères du pouvoir qui convertissent l'écriture en « mécanisme ayant généré les formes les plus menaçantes de l'aliénation⁷⁴ ». L'illisible, là encore, apparaît comme un refus des normes incarnées par le langage traditionnel, un refuge contre le discours autoritaire où la voix s'inscrit en négatif.
- 29 Les modalités des compositions langagières, traditionnelles, des Novísimos et celles de la poésie visuelle des années 1960-1970 sont fort différentes. Si certains auteurs sont passés d'un genre à l'autre⁷⁵, d'autres n'ont jamais quitté le langage et l'on pourrait s'étonner du rapprochement effectué ici. Pourtant, chez les uns comme chez les autres, le langage est en crise. À travers lui, la langue, d'abord, poussée dans ces retranchements, par la complexification et parfois la dislocation du rapport au référent, puis la syntaxe dont la linéarité est rompue, le discours dont le sujet se perd sous des voix démultipliées et superposées. L'illisible, perçu d'abord comme ce qui est « difficile » à lire, est aussi la marque de ce vacillement de la voix, l'indécidable. Toute trace de linéarité et de continu se défait avec la lisibilité du texte. Seul demeure un espace fragmenté, une surface qui, aussi bien dans les poèmes langagiers que dans les poèmes visuels, est travaillée dans sa verticalité, sa géométrie, ses ruptures (de syntaxes, de lignes, de sens). Le sens est à chercher sous la complexité des formes (langagières ou géométriques) opaques, le discours est un discours inversé, un « anti-discours » (comme F. Millán parle d'« antitextes ») par lequel le sujet fait de l'illisible un refuge, dans les dernières années de la dictature. L'année 1973 marque le début d'une nouvelle période avec la crise

pétrolière et, en Espagne, l'assassinat de Luis Carrero Blanco, figure politique capitale du régime⁷⁶. La rupture se confirme en 1977, par la « légalisation du PCE et les élections démocratiques qui semblent assurer qu'il n'y aura pas de retour en arrière⁷⁷ ». C'est ce rassèrenement de la société espagnole qu'il faut attendre, sans doute, pour voir se clarifier le discours poétique, à nouveau lisible⁷⁸.

BIBLIOGRAPHIE

- BARELLA (Julia), « De los Novísimos a la poesía de los 90 » [en ligne] <http://web.archive.org/web/20150608001055/http://www.matices.de/20/20knovis.htm>.
- CARNERO (Guillermo), *Dibujo de la muerte : obra poética*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CASTELLET (Josep Maria), *Nueve Novísimos*, Barcelona, Península, 1970.
- CIRLOT (Juan Eduardo), *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Madrid, Siruela, 2008.
- CORTÉS VEGA (César), « Tachar el organismo. Notas sobre el tachismo de Fernando Millán » [en ligne] <http://leernotaalpie.blogspot.fr/2011/12/vigilia-bit.html>
- DEBICKI (Andrew), *Historia de la poesía española del siglo XX (Desde la Modernidad hasta el presente)*, Madrid, Gredos, 1997.
- DEGUY (Michel), *De l'illisibilité*, Publie.Net, coll. « Critique et essai », 2009 (ressource numérique).
- « La poésie avec ou place de la poésie », *L'Impair*, Farrago, Tours, 2000 [en ligne] <https://remue.net/cont/deguy.html#AVEC>.
- ECO (Umberto), *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.
- GIMFERRER (Pere), *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000.
- LANZ (Juan José), *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Austral, 1997.
- ___, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- LÓPEZ GRADOLÍ (Alfonso), *La escritura mirada*, Madrid, Calambur, 2008.
- MESCHONNIC (Henri), « Le rythme et le discours », *Langue française*, n°56, 1982.
- ___, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MILLÁN (Fernando), *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso 70, 1970.
- MURIEL DURÁN (Felipe), *La poesía visual española*, Salamanca, Almar, 2000.
- ORIHUELA (Antonio), *Poesía, pop y contracultura en España: poéticas de la cultura de masas en el tardofranquismo y la transición*, Jaén, Berenice, 2013.
- PANERO (Leopoldo María), *Poesía compleja 1970-2000*, Barcelona, Visor, 2004.
- PINO (Francisco), *Solar*, Valladolid, Institución cultural Simancas, 1970.
- RICO (Francisco), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1939-1980*, Francisco Ynduráin (dir.), Madrid, Editorial Crítica, 1980.

RIPOLL (Ricard) (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Presses Universitaire de Perpignan, 2005.

NOTES

1. Andrew Debicki, *Historia de la poesía española del siglo xx (Desde la Modernidad hasta el presente)*, Madrid, Gredos, 1997, p. 145-146
2. Antonio Orihuela, *Poesía, pop y contracultura en España: poéticas de la cultura de masas en el tardofranquismo y la transición*, Jaén, Berenice, 2013, p. 27. Nous traduisons, de même que pour les autres citations en espagnol.
3. Juan José Lanz, *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Austral, 1997, p. 13.
4. J. Lechner, « La marea ascendente de la poesía social », in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1939-1980*, Francisco Ynduráin (dir.), Madrid, Editorial Crítica, 1980, p. 220
5. Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 75
6. Antonio Orihuela, *op. cit.*, p. 28
7. Andrew Debicki, *op. cit.* p. 195
8. Andrew Debicki, *op. cit.*, p. 146.
9. Il s'agit de neuf poètes réunis dans l'anthologie *Nueve Novísimos* de J. M. Castellet (Barcelona, Península, 1970) : Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, Félix de Azúa, Manuel Vásquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Vicente Molina Voix, María Molina Moix, et José María Álvarez.
10. Des anthologies postérieures regroupent les poètes Antonio Colinas, Jaime Siles, José Miguel Ullán, Jenaro Talens, Luis Alberto de Cuenca, Justo Jorge Padrón, Luis Antonio de Villena, Miguel d'Ors, José Luis García Martín et Abelardo Linares (liste établie par Julia Barella <http://www.matices.de/20/20knovis.htm>).
11. Andrew Debicki, *op. cit.*, p. 197
12. Pour la définition des termes « intertextuel » et « hypertextuel », voir Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, p. 8-16
13. Julia Barella, « De los Novísimos a la poesía de los 90 », en ligne : <http://www.matices.de/20/20knovis.htm>
14. Le premier terme, « *culturalismo* », désigne « l'utilisation, parfois ostentatoire, de références culturelles dans des œuvres de création artistique ou intellectuelle », d'après le Dictionnaire de la Real Academia Española (<http://lema.rae.es/drae/?val=culturalismo>). « *Esteticismo* » signifie quant à lui : « *Actitud de quienes, al crear o valorar obras literarias y artísticas, conceden importancia primordial a la belleza, anteponiéndola a los aspectos intelectuales, religiosos, morales, sociales, etc.* » (<http://lema.rae.es/drae/?val=esteticismo>).
15. Jaime Siles, cité par Juan José Lanz, Lanz, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, *op. cit.*, p. 22
16. « Gimferrer, ce collectionneur de toutes les scories du passé », dira dans une interview le poète José Miguel Ullán (dans Jean-michel Fossey, « La poesía heterodoxa de José Miguel Ullán », Madrid, 11/11/1970, reproduit dans José María Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles*. Apéndice documental, Barcelone, Poética Península, 2001, p. 23).
17. Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos...*, *op. cit.*, p. 47.
18. Juan José Lanz distingue ces différentes tendances tout en soulignant leur coïncidence temporelle (*ibid.*, p. 38).
19. Michel Deguy, *De l'illisibilité*, Publie.Net, 2009, p. 5-6.
20. Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Presses Universitaire de Perpignan, 2005.
21. Pere Gimferrer, « Malienus », in *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000, p. 96.

22. Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 321.
23. Diccionario de la Real Academia Española, <http://dle.rae.es/?id=1GnEd5l/>.
24. Michel Deguy commente cette complication du sens engendrée par l'éloignement temporel : « quand le poème est éloigné (xv^e siècle par exemple) nous savons que, sans [le] travail et [le] savoir [des critiques littéraires et historiens], nous ne pourrions pas même lire » (« La poésie avec ou place de la poésie », *L'Impair*, Farrago, Tours, 2000, en ligne : <https://remue.net/cont/deguy.html#AVEC>).
25. Poèmes « Cenobio » (v. 1, 5 et 58), Pere Gimferrer, « Malienus », *op. cit.*, p. 102 et « Ascendencias » (*ibid.*, p. 95). Ces termes signifient respectivement « alberge », « alfa », « houblon » et « pariétaire ».
26. Respectivement aux vers 5, 24 et 38 du poème « Cenobio » (*Ibid.*, p. 102). Ce dernier terme désigne le tissu des voiles de navires et vient du toponyme Olonne.
27. Poème « Cenobio », v. 37 (*Ibid.*).
28. Poème « Testamento », v. 17, Pere Gimferrer, *op. cit.*, p. 96. Le terme désigne une sorte de viole.
29. Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 157.
30. Nous soulignons.
31. Cité par Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos...*, *op. cit.*, p. 36.
32. C'est le point de vue de José Olivio Jiménez (« Redescubrimiento de la poesía: Arde el mar de Pere Gimferrer », in *Historia y crítica de la literatura española*, *op. cit.*, p. 307).
33. Par exemple « márfega », v. 8 du poème « Testamento » de P. Gimferrer. Il est synonyme de « jergón », employé dans la péninsule, et désigne donc un matelas en paille.
34. Vers 6 du poème II du recueil, P. Gimferrer *op. cit.*, p. 188
35. Vers 15 du poème III, *ibid.*, p. 191
36. Vers 8 du poème V, *ibid.* p. 196
37. Vers 8 du poème VIII (« Elegía »), *ibid.* p. 201
38. Julia Barella, « De los novísimos a la poesía de los 90 », *op. cit.*
39. Francisco Ynduráin, « Época contemporánea, 1939-1980 », in Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Madrid, Editorial Crítica, 1980, p. 303
40. *Poesía complea 1970-2000*, Barcelona, Visor, 2004, p. 75-135.
41. Vers 90 du poème « El canto del llanero solitario », section 9, *ibid.*, p. 103.
42. *Ibid.*, p. 85. On trouve cette expression aux vers 1, 23, 24, 26 de la section 1 du poème, aux vers 8 et 56 de la section 2, au vers 42 de la section 5.
43. *Ibid.*, p. 107 et 111.
44. *Ibid.*, « La segunda esposa », vers 70, p. 111.
45. Alfonso López Gradolí, *La escritura mirada*, Madrid, Calambur, 2008, p. 164.
46. Francisco Pino, *Solar*, Valladolid, Institución cultural Simancas, 1970, p. 94.
47. Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos...*, *op. cit.*, p. 38.
48. P. Gimferrer, *op. cit.*, p. 95.
49. L'adjectif semble incompatible avec le singulier du substantif.
50. C. Bousño, cité par Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos...*, *op. cit.*, p. 17
51. P. Gimferre, *op. cit.*, p. 108.
52. Par exemple : le portrait d'Agnès Sorel par Jean Fouquet, exposé actuellement au château de Loches, et celui de Lola Montez par Joseph Karl Stieler, au château de Nymphenburg (1847).
53. *Ibid.*
54. Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos...*, *op. cit.*, p. 308. Ma traduction.
55. Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op. cit.*, p. 123.
56. Brummel a émigré à Caen, comme le précise la note 62 de l'édition Cátedra.
57. P. Gimferrer, cité par J. Barella, « De los Novísimos a la poesía de los 90 », *op. cit.*
58. P. Gimferrer, *op. cit.*, p. 131.

59. *Ibid*, p. 132. La note 4 de Julia Barella mentionne trois hypotextes : « El poema *Kublai Khan* de Coleridge, *Xanadú*, en *Ciudadano Kane* y una cita de Plutarco de *De defectione oraculorum*: “el gran Pan ha muerto” ».
60. Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos...*, *op. cit.*, p. 175.
61. Juan Eduardo Cirlot, *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Madrid, Siruela, 2008, p. 303.
62. Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 183.
63. C'est la strophe initiale du recueil *Inger Stevens*, in J. E. Cirlot, *Del no mundo, op. cit.*, p. 660.
64. Juan Eduardo Cirlot, *Inger permutaciones, op. cit.*, p. 669.
65. « Une poétique de la typographie, et du visuel, loin d'être étrangère à l'oralité, peut montrer la relation entre l'oral et le visuel. Et la faire », « Le rythme et le discours », *Langue française*, n°56, 1982, p. 6-23.
66. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 292.
67. Surtout à partir du recueil *Inger Stevens. In memoriam*, in J. E. Cirlot, *Del no mundo, op. cit.*, p. 645
68. A partir du recueil de 1971, *Inger permutaciones, ibid.*, p. 657
69. *Stratégies de l'illisible, op. cit.*, p. 16.
70. On pense au poème “Dictamen”, P. Gimferrer, *op. cit.*, p. 98
71. Cité par Felipe Muriel Durán, *La poesía visual española*, Salamanca, Almar, 2000, p. 245
72. Madrid, *Parnaso* 70, 1970, p. 27, 28 et 29 respectivement.
73. « Tachar el organismo. Notas sobre el tachismo de Fernando Millán ». En ligne: <http://leernotaalpie.blogspot.fr/2011/12/vigilia-bit.html>
74. Cité par César Cortes Vega, *ibid.*
75. Par exemple J. E. Cirlot ou José Miguel Ullán.
76. Juan José Lanz, *Antología de la poesía española 1960-1975, op. cit.* p. 13 et s.
77. Juan José Lanz, « Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético 1977-1982 », *Ínsula*, n°565, janvier 1994, p. 3 et s.
78. Il est d'ailleurs révélateur que cet illisible de la poésie visuelles et langagières des années 1960-1970, condition de la renaissance du langage poétique, se résorbe dans les années 1980.

RÉSUMÉS

En réponse à la crise sociale et politique qui survient dans l'Espagne des dernières années du Franquisme, une crise littéraire provoque la remise en cause du rapport du langage au réel. La poésie langagière des Novísimos et la poésie expérimentale et visuelle proposent deux réponses à cette crise, l'une langagière, l'autre anti-langagière, qui coïncident autour de la notion d'illibilité. D'abord, les productions poétiques des Novísimos complexifient le langage au point de le rendre illisible : destruction des normes typographiques, réduction de la syntaxe à l'énumération chaotique, introduction de termes en langues étrangères, voire invention de formules ne renvoyant à aucun code linguistique. Cette difficulté langagière est le refuge du sujet qui fuit l'uniformisation de la langue. Le sens est indécidable car le discours perd sa cohérence. Sa fragmentation, ses ellipses, changements de focalisation, *collages*, dissolvent la cohérence de la voix-je. En retour, celle-ci s'énonce, en poésie langagière comme en poésie expérimentale, par un travail de la verticalité et de la visibilité. Celle-ci, si elle est par définition illisible, s'avère un refuge de la voix poétique face aux discours autoritaires. L'usage de la rature, qui figure la

censure, reflète, en provoquant l'impossibilité de lire, l'interdiction de dire dans l'Espagne de la dictature. L'illisible constitue donc une modalité d'expression de la voix poétique.

Como consecuencia de la crisis social y política que sucede en España en los últimos años del Franquismo, una crisis literaria surge y provoca el cuestionamiento de la relación entre el lenguaje y la realidad. La poesía verbal de los Novísimos y la poesía experimental y visual proponen dos respuestas a esta crisis: la primera utiliza el lenguaje, la segunda lo rechaza. Ambas implican la noción de ilegibilidad. Primero las producciones poéticas de los Novísimos complican el lenguaje hasta el punto de hacerlo ilegible: destrucción de las normas tipográficas, limitación de la sintaxis a la enumeración caótica, introducción de términos en lenguas extranjeras y, aún, invención de fórmulas que no remiten a ningún código lingüístico. Esta dificultad verbal es el refugio del sujeto que huye la uniformización de la lengua. El sentido es indecible puesto que el discurso pierde su coherencia. La fragmentación, los elipsis, cambios de focalización, *collages*, disuelven la coherencia de la voz hablante. En cambio, ésta se enuncia a sí misma, en poesía verbal como en poesía experimental, de manera vertical y visual. Aunque es por definición ilegible, el poema visual constituye a veces un refugio de la voz poética frente a los discursos autoritarios: el uso de la tachadura, que simboliza la censura, refleja la interdicción de « decir », en la España de la dictadura, al representar la imposibilidad de « leer ». Lo ilegible constituye pues una modalidad de expresión de la voz poética.