Motifs
ISSN : 2726-0399

2 | 2017
Matérialité et écriture

Quand la matière devient parole : quelques formes remarquables de la poésie visuelle en Espagne (1960-2000)

Lucie Lavergne

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=374

DOI : 10.56078/motifs.374

Référence électronique
Lucie Lavergne, « Quand la matière devient parole : quelques formes remarquables de la poésie visuelle en Espagne (1960-2000) », *Motifs* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 25 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=374

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Quand la matière devient parole : quelques formes remarquables de la poésie visuelle en Espagne (1960-2000)

Lucie Lavergne

PLAN

Introduction : des poèmes pour s'ancrer dans le monde
Le livre-boite de José Luis Castillejo ou l'impossible fixation de la mémoire
Les collages d'Alfonso López Gradolí : le corps et le papier
L'authenticité du geste et la trace du corps
Des années 1970 à aujourd'hui : relire le monde avec l'objet

TEXTE

Introduction : des poèmes pour s'ancrer dans le monde

1 Dire que le travail de la matérialité est au cœur de l'écriture poétique expérimentale des années 1960-1970 tient sans doute de la tautologie, puisqu'on appelle également la poésie visuelle « poésie matérielle », « matérique », ou encore « élémentaire » (comme l'a proposé le poète-performeur Julien Blaine)[1]. Son ancêtre le plus direct est la poésie spatialisée du début du XXe siècle, où le travail de l'espace de la page fait émerger la matérialité de l'écriture, la matière étant d'abord, en termes husserliens, ce qui « se tient là comme remplissant l'espace »[2]. Lors de sa réémergence dans les années 1960, en Espagne, la poésie visuelle se confond avec la « poésie concrète » : *Poesía concreta* fut d'ailleurs le titre de la première exposition de poésie expérimentale du pays, tenue en janvier 1965 à la Galerie Grises de Bilbao. « Concentration sur le matériau physique à partir duquel le poème ou le texte est fait » (Mary Ellen Solt)[3], la poésie concrète permet aux poètes de réifier le langage, pour le poète expérimental Felipe Boso[4], car « concret » et « matériel » sont synonymes[5]. Les poètes expérimentaux misent sur les agence-

ments spatiaux des matériaux pour « redonner au langage poétique le statut d'une *matière* au sens propre, matière-son, matière-image » (Philippe Castellin)[6].

2 La recherche de cette « matérialisation du poétique » relève de l'utopie, comme l'observe le poète Alfonso López Gradolí[7]. En poésie visuelle, cette utopie d'une « poésie-matière » est l'écho, poétique et textuel, d'une autre utopie, politique et sociale, celle de l'ancrage du poème dans le monde. Le poète expérimental Fernando Millán[8] explique :

> Dans les années 1970, nous étions quelques-uns, en Europe et en Amérique, à vouloir changer l'homme et établir les relations sociales sur une nouvelle base. Cette utopie démesurée que ne pouvaient concevoir que des esprits immatures et insensés, de toute évidence, n'a pas réussi. En revanche, à nous tous, nous avons mis en marche l'apparition de nouveaux genres qui élargissent le champ de l'expérience esthétique.[9]

3 Ainsi, la mise en valeur de la dimension matérielle du poème par des techniques ou procédés qui donnent lieu à des formes poétiques nouvelles découle d'une volonté d'action politique. Le travail de la matière (visuelle, parfois tactile) exprime la recherche d'un contact, un souci d'effectivité de l'acte poétique. D'ailleurs Rafael de Cózar remarque que les formes poétiques expérimentales « semblent prendre de la vigueur à des périodes très précises de l'histoire, presque toujours des périodes de crises ou de décadence culturelle »[10]. Apparue d'abord dans l'Espagne tardo-franquiste, puis post-franquiste, la pratique poétique expérimentale n'est pas sans lien avec la crise du langage, que d'aucuns jugeaient déconnecté du réel. Dans ce pays depuis plus de vingt ans sous un régime dictatorial, la censure est réaffirmée par une nouvelle loi en 1966. On comprend la défiance vis-à-vis du langage officiel. Par ailleurs, c'est également le langage de la *poesía social* (des années 1940-1950) qui pousse à la rupture les poètes de la nouvelle génération. Ceux-ci, comme l'explique le critique Juan José Lanz, « remettent en question un style fondé sur la logique et le rationalisme [...] qui s'était avéré incapable de capter dans son être propre la réalité alentour »[11]. José Antonio Sarmiento rappelle l'aversion des poètes expérimentaux du groupe

N.O.[12] vis-à-vis d'une poésie discursive traditionnelle considérée comme vidée de « sens »[13].

4 Face à cette crise, plusieurs solutions sont mises en place dans le champ poétique pour réaffirmer le lien du langage au monde. D'un côté, les Novísimos, « génération du langage » (Jaime Siles)[14] réinventent le lexique et la syntaxe. De l'autre, la ligne expérimentale « tent[e] d'éliminer toute discursivité et fai[t] du poème son propre référent afin de parvenir à une communication effective et immédiate avec le récepteur » (Juan José Lanz)[15]. Confrontés à l'échec du langage comme moyen (pour désigner le réel), les poètes expérimentaux marquent leur emprise sur le langage – et à travers le langage, sur le monde – en le traitant en objet : ils interrogent, modulent, parfois malmènent (on pense aux ratures de Fernando Millán) le signe binaire et autoritaire du langage franquiste.

5 Les aspects les plus matériels de leurs œuvres se voient modifiés : supports, instruments et techniques d'écriture. Plus largement, les moyens de production changent : l'accent mis sur l'ancrage du poème au monde influe sur la pratique même de cette poésie, comme en témoigne l'organisation d'expositions collectives. Des groupes de poètes se forment, surtout entre 1968 et 1973[16], qui permettent l'échange d'idées, la mise en place de projets et des publications. Ainsi, le groupe *Problemática-63* et la revue du même nom, créés par le poète uruguayen Julio Campal, permettent une conception sociale et solidaire de l'art, basée sur la « rencontre et [le] déploiement de l'humain »[17]. *Problemática* réunit entre autres les poètes visuels Ignacio Gómez de Liaño et Fernando Millán. Le premier fonde ensuite la « Cooperativa de Producción Artística y Artesana » en 1966 ; Fernando Millán fonde le groupe N. O. (en 1968). Dans cette mouvance, se forme également en 1964 le groupe de performance musicale *Zaj*, créé par Walter Marchetti et le poète visuel Juan Hidalgo, qui réunit, entre autres, Esther Ferrer et José Luis Castillejo.

6 Ces nouvelles pratiques poétiques influencent inévitablement les modes de diffusion de la poésie, ce qui entraîne ensuite un bouleversement des supports utilisés. Les formats A3 sont fréquents pour les poèmes visuels et signent la fin d'une lecture uniquement solitaire et studieuse, le passage de la lecture à l'observation, l'entrée du poème dans la vie. Ainsi, à partir de la seconde composition de sa série

« Progresión negativa », incluse dans son recueil *Textos y antitextos*, Fernando Millán édite une carte postale et un poster en 50 par 60 cm, avec un tirage à sept cent cinquante exemplaires[18]. De l'espace plan de la page, devenue visible et iconique, parfois verticale (par le passage du livre à l'affiche) à l'objet-livre réinventé, désormais tridimensionnel, la matérialisation (du) poétique ré-instaure, d'abord, le statut d'objet des œuvres, floutant la délimitation entre l'œuvre poétique et le réel.

7 Au goût pour le poème devenu objet succède une fascination pour les objets en général qui s'étend, pour Julio Campal, à la technique et aux machines. En décembre 1967-1968, il nourrit le projet de réaliser une œuvre cybernétique, avec le musicien Christophe Halffter et le peintre Eusebio Sempere. Le poète et critique Fernando Millán raconte :

> Campal voulait une machine à art, une machine qui soit capable de produire de la musique, de la peinture, de la poésie. L'entreprise IBM lui a prêté un oscillographe industriel. Il chargeait l'oscillographe et quand il était à pleine puissance, on passait la main sur le terminal, les lignes se formaient et étaient affectées par notre présence.[19]

8 Le projet avorte, mais cette tentative témoigne d'une volonté d'inclure les machines dans la production artistique et poétique, faisant du sujet un acteur, certes périphérique, mais néanmoins indispensable à la mise en marche de l'oscillographe car c'est bien sa « présence » (Fernando Millán) qui en conditionne le fonctionnement. Quelle place le sujet trouve-t-il dans ce monde d'objets poétiques ? Quelle place pour la voix dans ce travail de la matière ? Nous nous proposons de considérer trois types d'introduction de la matérialité dans l'écriture poético-visuelle des années 1960-1970 : la réélaboration du livre par J. L. Castillejo, le travail de collage d'Alfonso López Gradolí, ou encore l'insertion d'écriture manuscrite, chez plusieurs auteurs. Nous observerons enfin les évolutions de ce travail de la matière à l'époque contemporaine.

Le livre-boite de José Luis Castillejo ou l'impossible fixation de la mémoire

9 Dans la somme des bouleversements des techniques, des moyens de production et de diffusion de la poésie visuelle, le livre subit bien sûr les principales refontes. Les pages cartonnées, non reliées et sans pagination du recueil *La caída del avión en terreno baldío* de José Luis Castillejo [20], gardées dans une boite en carton, confèrent un rôle privilégié au lecteur qui manipule, désordonne ou réordonne les feuilles à sa guise. Pour Alfonso López Gradolí l'œuvre de Castillejo témoigne de « la recherche d'une écriture qui ne soit pas une forme de médiation avec le monde mais qui prenne part au monde, qui nous offre la possibilité d'une nouvelle expérience plus directe, personnelle et non transférable » [21].

10 La dimension ludique de la manipulation des pages invite à exploiter les possibilités que permet l'absence de reliure, et à s'interroger sur les usages de cet ensemble de notes éparses rangées dans un carton, presque une boite à souvenirs. Chaque fiche cartonnée présente un texte souvent bref et lacunaire où des personnages, des choses, des évènements sont évoqués abruptement, souvent simplement énumérés. La plupart des « fiches » sont consacrées à des personnages ou des personnes. Une large part renvoie à Federico García Lorca. Ailleurs, sont énumérés, verticalement, les prénoms d'actrices françaises : Brigitte, Chantal, Claude, Jeanne, Martine, de couleurs différentes. Les prénoms convoquent un espace à la fois réel (la France) et fictionnel (filmique), fantasmé. L'irruption des couleurs sur la page blanche suggère celles des univers cinématographiques et la pluralité des expériences de spectateur. Ailleurs, les listes ressuscitent des personnages anonymes, « oubliés » ou « presque oubliés » :

> Nombres casi olvidados.
> Marianne Biller.
>
> Nombres olvidados.
> La chica alemana que se compadeció de los seminaristas en

> El Escorial.
> La chica española que era muy delgada y trabajaba en SEPU. [22]

11 Elles réactivent des souvenirs, telles des « rétentions », dirait Husserl, d'un « temps re-présenté » qui renvoie à un « temps originairement donné » [23]. Elle redonne au passé une matière, dispersée en une infinité de fragments évoqués dans un style télégraphique caractérisé par les phrases nominales, la quasi disparition des liens syntaxiques et les marques de ponctuation forte (point final) fréquentes :

> Infancia en París
> Collège de la providence de Passy. Rue de la Pompe.
> Pain avec confiture. Toilette.
> Prix de Géographie. Les Carnassiers.
> Monsieur Pepito Fernández.

12 La succession non ordonnée de données objectives (« rue de la Pompe ») et d'expériences personnelles (« Pain avec confiture ») ne s'explique que par le renvoi à un vécu, le passé d'un sujet (anonyme) que délimitent progressivement les éléments énumérés. En effet, chaque page interroge l'articulation entre la voix et la présence du sujet au monde, le passage du statut de sujet à celui d'objet poétique. Umberto Eco dit de la liste qu'elle est « une esquisse de forme » [24] : en effet, le sujet se dessine à travers cette courte énumération de souvenirs. Celle-ci semble perdue sur un espace paginal majoritairement blanc, représentation visuelle des apories du souvenir. Le réel résiste à son inscription dans le « textuel », comme en témoigne la virgule finale sur cette autre fiche :

> Ilse, 1963, 1964, 1965, 1966,

13 À travers le noir de l'écriture et le blanc de la page, le plein et le vide, le sens et l'aporie, c'est l'impossible appréhension du réel qui est représentée. Lorsque des titres de chansons de Patti Page sont énumérés tout à gauche d'une fiche, près du bord de la page, la disposition spatiale incongrue traduit le caractère fuyant et lacunaire du souvenir. Même sa présence semble fortuite, ne cesse d'interroger : il s'en est fallu de peu pour que les paroles sortent de la page,

« hors champ » de la mémoire, comme si leur présence n'était qu'énigme, pour le sujet, fruit du hasard.

14 L'effort de saisissement du réel est structurel de l'œuvre *La caída del avión en terreno baldío* car c'est lui qui explique, en retour, le travail sur la matérialité du support. La solidité du carton s'oppose au caractère fuyant du souvenir, l'ordonnance du texte en énumérations au désordre – ou plutôt au non-ordre – des fiches (ni reliées ni numérotées). L'organisation interne du texte (avec des sous-titres soulignés) montre encore l'effort de structuration de la mémoire :

> Familia
> Mi padre
> Mi madre
> Mi mujer
> Mi hija
> Mi hermano
> Mi hermana

15 Dans la fiche, "Familia", on observe les jeux de symétries masculin/féminin, ascendants/descendants. Ailleurs, le sujet cherche à donner à sa voix une matière sur la page par la répétition, comme si l'espace de l'écriture lui conférait une existence, l'*en*crage permettant l'*an*crage :

> Los años sin sueños.
> Los años sin sueños.
> Los años sin sueños.

16 Sur certaines fiches, des mots ou expressions sont répétés systématiquement jusqu'à recouvrir l'intégralité de la page. La répétition de la phrase « No hay sitio » (« il n'y a pas de place ») jusqu'à saturation de l'espace lui confère une valeur performative. Le même procédé est utilisé sur une page intitulée « Censo de vacuidades » (« Recensement de vacuités ») où est répété le signe « O ». La présence envahissante d'un signe qui symbolise le vide (que sa graphie laisse apparaître) renverse le fonctionnement linguistique du signe. Ici, c'est la perte de mémoire et l'insignifiance du langage qui sont évoquées. Le terme abstrait de « vacuidades » (vacuité) ne peut être compris que rapporté à des objets ou des lieux. Or, ici les seuls lieux vides sont la

page et les lignes d'écriture, suggérant l'impossibilité du sens de la graphie, sa mort en tant que langage, contrebalancée par sa présence en tant que matière.

17 Dans l'œuvre de José Luis Castillejo, la réinvention du support et la présence visible du texte (notamment dans le cas de la répétition systématique) suppléent au caractère insaisissable du souvenir, aux apories de la mémoire, à l'incapacité du langage à dire le réel. La matérialité est donc travaillée aussi bien sur le plan de la page qu'en trois dimensions. Contre le mouvement de fuite du temps qui passe et efface les souvenirs, l'inscription du sujet (sur le carton, sur l'espace de la page) passe par la revalorisation d'espaces pluriels : alors que l'inscription du sujet dans le langage est marquée par les répétitions, les surlignages, les structurations, le discours poétique se réaffirme aussi par la construction d'un objet qui l'encadre et le protège – la boite de carton. Le travail de la matière est donc avant tout une compensation, une réaction au caractère abstrait du verbe. Il a également cette fonction dans le procédé du collage, élaboré par Alfonso López Gradolí où s'affrontent des phénomènes produisant tantôt la fragmentation tantôt la continuité du discours poétique/artistique.

Les collages d'Alfonso López Gradolí : le corps et le papier

18 Si plusieurs poètes expérimentaux espagnols [25] ont souvent pratiqué le collage, comme Julio Campal, dans ses *Caligramas* (1967), Guillem Viladot dans *Poemes de la incomunicació*, ou encore Fernando Millán, c'est Alfonso López Gradolí qui a le plus développé ce procédé dans son recueil *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, de 1971 [26]. Celui-ci est constitué de trente-et-un collages de photographies (tirées de revues comme *Paris Match*) représentant pour leur grande majorité l'actrice Brigitte Bardot. Un discours tapuscrit est superposé à ces images : le locuteur semble s'adresser à l'actrice à la seconde personne du singulier, commentant tantôt son admiration (« en las / horas / largas / de / mirarte / Brigitte » [27]) tantôt sa frustration de ne pouvoir établir de contact avec elle (« Bri bri / ya no / viene / vibriene / vibrante » [28]). Alors que nous avons observé le non-ordonnancement du support dans l'œuvre de José Luis Castillejo,

chez López Gradolí, à l'inverse, la fragmentation supposée par la technique collagiste s'oppose à plusieurs procédés qui structurent l'œuvre en continu, tels que le discours du locuteur, poursuivi d'un bout à l'autre du livre, l'objet-livre lui-même, relié, où sont réunis des collages, et enfin la cohérence thématique (l'actrice en est l'objet unique) et formelle (des fragments de papier sont toujours tirés de revues) de ceux-ci. D'emblée, l'œuvre repose sur cette contradiction interne entre continuité et fragmentation, ordre et désordre. La situation de communication bancale, puisqu'aucune réponse du destinataire ne peut être attendue, rappelle l'intention d'Alfonso López Gradolí de mener « une réflexion sur la crise du langage contemporain »[29]. Javier Alonso Prieto voit dans ce déséquilibre communicationnel, expression de la frustration du locuteur, au fil des collages exaltant le corps de Bardot, « une réflexion presque sociologique sur le travailleur et le contraste entre le travail quotidien et le repos dominical alimenté par les médias »[30]. Faut-il considérer l'œuvre comme un discours critique, comme le suggère Javier Alonso Prieto, et lire (ou plutôt voir) l'œuvre au second degré ?

19 Pourtant, contre l'aliénation du sujet et la vacuité d'un fantasme, c'est bien la matière que célèbre le collage. Non pas seulement la corporéité de l'actrice, mais celle de l'œuvre produite. Contre le caractère insaisissable du rêve, se posent papier, colle et ciseaux qui agencent la page, en marquent l'épaisseur, la densité. Avant d'être collées, les images ont été découpées ou déchirées : le collage qui « exhibe même le processus de saisie » (Olivier Quintyn)[31] rend ces gestes visibles. Les déchirures irrégulières des fragments de papier du collage « Todo puede creerse »[32], les coups de ciseaux maladroits, les rectangles imparfaits qui s'imbriquent mal (particulièrement dans le troisième collage[33]) composent la matière du collage. Or, bien sûr, c'est à ce locuteur du texte qu'on attribue ce travail dont les maladresses soulignent, en fin de compte, l'authenticité.

20 À la perfection de l'objet fantasmé, celui-ci oppose un discours de gestes, basé sur l'imperfectibilité, la gratuité et le plaisir plastique. D'ailleurs, Alfonso López Gradolí remarque qu'il a « fait ça comme un jeu »[34]. Défini comme « inutile et plaisant »[35], le jeu nous invite au plaisir plastique : le corps érotique de Brigitte Bardot est mis en valeur, à travers les fragments de photos représentant, de manière répétée, les parties de son corps les plus érotiques (yeux, lèvres,

jambes, fesses). Le travail attentif de découpage-collage relève de la mise en scène érotique. Pour être vaine, l'adoration de l'actrice française n'en suscite pas moins un plaisir esthétique qui permet en fin de compte au sujet de se dire en jouant avec l'image du corps qu'il décompose et recompose, manipule à sa guide pour le mettre en scène et en page. Le jeu embarque le lecteur, contre son gré, dans l'invention fabuleuse d'une relation amoureuse.

21 Ce n'est pas par le discours verbal que le sujet se dit, mais par une série de gestes dont le collage est la marque visible et spatialisée. Le sujet se devine à travers la présence permanente d'un regard fixé (sur Brigitte Bardot) et d'une main qui, continuellement, rassemble et ordonne les fragments de papier.

22 Si le résultat est visuel, l'acte poétique de « collage » est tactile. Le geste, là encore, supplée à l'intellect et à l'abstraction des images et du discours sur ces images. La composition, l'agencement collagiste, qui suppose une variété d'actions (choix de la photo, découpage ou déchirage, positionnement sur la feuille et collage), reproduit de manière tactile le contact, la « relation » désirée. Il répare en quelque sorte la distance instaurée par le langage et une relation de communication faussée et incomplète. Le « coll*age* », comme acte, a directement prise sur la matière. Alain Berthoz évoque ce lien entre la perception et les gestes qui s'y associent : « Le caractère actif de la perception se manifeste par cette influence profonde du caractère intentionnel du geste »[36]. Alors, dans la terminologie de Husserl, le corps de l'autre (de Bardot), *Körper* (le corps comme objet), fait place au corps vécu, *Leib* (celui du locuteur), le corps de l'expérience, celui qui accueille la subjectivité.

23 Dans les collages d'Alfonso López Gradolí, c'est la matière même du corps et du papier qui fait émerger le sujet du collage. À l'inverse, ce contact avec le réel va de pair avec un certain renoncement au discours critique, ce qui n'est pas sans rappeler la crise du langage dans les années 1960-1970, comme je l'évoquai plus haut. À l'hypocrisie, la censure, la démagogie du langage, les poètes visuels préfèrent le geste de l'écrivain (la déchirure du collage), l'opération, la confection.

L'authenticité du geste et la trace du corps

24 De nombreux poèmes visuels et expérimentaux utilisent l'écriture manuscrite. Ils renvoient volontairement à un temps antérieur au langage en mettant en valeur l'écriture poétique en acte, la confection d'un « objet poético-artistique ». Parmi les procédés d'insertion de l'écriture manuscrite : le palimpseste. Un tracé inédit mais *a priori* a-sémantique est superposé à une page allographe, généralement empruntée à la vie quotidienne, telle qu'un fragment d'essai sur la religion chez José Miguel Ullán [37], ou une page de journal franquiste chez Julio Campal [38]. Dans ce dernier, on reconnaît, en gros titre, une citation de Dionisio Martín Sanz, représentant des Cortes sous Franco, rappelant la morosité de l'économie de l'agriculture. Puis, en bas au centre, une réclame vante des « outils et machineries industrielles », alors que des arabesques de la main de l'auteur raturent la page et déposent sur les discours typographiés et mécaniques, leurs courbes et traits incompréhensibles. Ce poème fait partie de la série de « Caligramas », publiée en 1968, dans laquelle apparaissent de « fausses calligraphies », non signifiantes. Le dispositif du palimpseste mis en place exhibe une dissociation entre un discours typographié officiel et la trace manuelle, idiosyncrasique et dénuée de signification. La voix poétique se dit paradoxalement par le renoncement au sens, qui s'avère aussi une affirmation de l'authenticité d'une trace, d'une main, d'un « corps qui est passé là » (Jean-Claude Mathieu) [39].

25 Cette recherche d'authenticité de l'acte scriptural renvoie aussi aux poèmes qui ont pour thématique les origines de l'écriture. Celle-ci se décline à travers le mimétisme des premières écritures humaines d'une part, la genèse du travail d'écrivain de l'autre. Dans un poème sans titre de José Miguel Ullán [40], la partie gauche figure la décoration d'un tambour magique de Laponie. L'ornement scriptural demeure énigmatique (figurines schématisées, reproduites dans plusieurs sens, quelques actions reconnaissables, comme la chasse puisqu'on voit un renne), ce que souligne la mise en regard avec la partie droite du poème où apparaissent des fragments textuels, disposés dans des cadres rectangulaires qui évoquent un collage [41]. Le texte pourrait être une traduction des mots figurant sur le tambour

(ainsi, nous lisons : « pendant que nous étions dans ce village, nous y avons mangé les fruits et bu l'eau de sa rivière ») mais celle-ci demeure incomplète, comme le laissent entendre les points de suspension au début de ces fragments. Face à la multiplicité des figures énigmatiques que l'on devine à gauche, les apories du texte surtout, interpellent. La disposition en regard suggère une symétrie irréalisable entre un texte fragmentaire et une image énigmatique. Elle marque notre incapacité à comprendre cette écriture iconique et matérielle, dont le sens est communiqué indirectement (Christopher Tilley)[42]. Notre langage échoue à dire l'autre, il glisse sur sa matière (visuelle) sans pouvoir la saisir.

26 Il en va de même pour les poèmes dont la forme suggère les prémisses du travail d'écrivain, et rappelle des brouillons ou des buvards. Dans le poème « Letanía » de Francisco Pino[43], des lettres sont répétées, parfois à l'envers, des rimes apparaissent verticalement (en une colonne de mots terminés par « dad »). Sur la feuille, des ratures, hachures, traits successifs renvoient à cette étape préalable au discours construit qu'est le brouillon d'écrivain qui laisse voir doutes et divagations, peut-être des signes de lassitude[44]. Pour le lecteur, l'ensemble est partiellement illisible, le déchiffrement parfois possible ne permet pas la lecture linéaire. En haut et en bas de la page du poème « ¡Viva! Texto penúltimo », F. Pino a recours à la calligraphie manuscrite. Si elle constitue la trace d'une main individuelle et dénote une présence subjective[45], celle-ci semble absconse, comme le suggère le terme « moscas » (mouches), métaphore lexicalisée d'une écriture difficile à lire, qui conduit à une réification ou, en l'occurrence, à une animalisation de l'objet-langage. D'ailleurs, l'écriture réifiée pose sur la page sa présence énigmatique : des rondes, des crochets, des points échappent à l'interprétation. Un signe rappelant la moitié d'un panneau « Sens interdit » avertit le lecteur d'un accès au sens obstrué, presqu'impossible. Le poème dit surtout combien le travail de l'écrivain nous échappe. L'expression « en página blanca » (sur une page blanche) renvoie à la présence d'un support intimidant. La quête des origines de l'écriture n'aboutit qu'à révéler le blocage que nous oppose le discours de l'autre, l'impossibilité de le formuler ou de le comprendre. La dimension matérielle qu'acquiert ce poème du fait de son caractère partiellement illisible (il évoque un buvard, un brouillon) le réduit à un objet dont la matière

« fait bloc »[46]. Tablette de terre, tambour, brouillon ou buvard, il demeure hors du langage. Sa dimension iconique lui confère un caractère impénétrable, inarticulable. Il nous résiste dans la mesure où il nous apparaît dans sa matérialité, et dans la mesure où l'objet littéraire, en quelque sorte re-matérialisé, acquiert un statut d'œuvre iconique.

27 Cette dimension prévaut dans les compositions du recueil *Textos y antitextos* de Fernando Millán, qui figurent des lettres imbriquées dans des formes géométriques, comme le losange[47]. Selon Juan Carlos Fernández Serrato[48], cette illisibilité partielle du texte révèle la dimension plastique d'un travail qui « ni[e] la réalité extra artistique et en montrant la véritable réalité plastique (le jeu des volumes, des plans, des lignes et des couleurs) ». Le poème, composition unitaire dénuée d'articulation interne, fait bloc ; la surface que nous observons ne se prête à aucun autre mode d'appréhension que la contemplation. Dans la légende placée à la fin du recueil, la mention de matériaux propres aux arts de l'image : « cartulina, tintachina, letraset » (relatives à la première composition du recueil[49]) marque un déplacement générique de la littérature à l'image. Dans cette légende, titre, format, techniques sont précisés comme s'il s'agissait d'un livre d'art. Or, par sa dimension plastique, le poème visuel, en quelque sorte, nous tient à distance. « Le passage de l'image comme image (figure de style, métaphore) à l'image comme icône », dit Philippe Castellin, empêche toute adéquation du poète « à sa langue – devenue parole – et à son poème »[50]. Le critique conclut : « Le poète est face à son poème comme à une chose, dans une distance qui ne saurait être comblée ». Cette distance à laquelle nous contraint l'image provoque un déplacement générique. La technique et les dispositifs employés, ceux-là même qui font du poème une image, visuelle et compacte, lui confèrent une identité hésitante, non seulement sur le plan du genre, mais aussi sur la nature même de l'œuvre. Dans la légende, il est aussi fait mention de la « collection privée » dans laquelle se trouve l'original. On lit par exemple : « actuellement dans la collection de José Manuel Silva »[51]. Le glissement du poème dans le champ des arts de l'image, s'accompagne d'un basculement de l'œuvre authentique vers sa reconnaissance comme simple « copie ». Le statut de l'œuvre *littéraire* demeure, mais il est remis en cause dès lors qu'elle apparaît comme une œuvre plastique dont l'original est

ailleurs. Max Bense souligne d'ailleurs « l'impossible répétition de [la] genèse [d'une œuvre d'art] » en lien avec son statut d'« objet esthétique »[52]. La nouvelle matérialité du poème visuel implique donc un statut inédit, où se croisent la copie et l'œuvre authentique. La poésie visuelle produit ce déplacement des positionnements du poète par rapport à son œuvre – la distance vis-à-vis de l'image – et des statuts. Elle impose l'adoption de nouveaux codes d'appréhension de l'œuvre.

Des années 1970 à aujourd'hui : relire le monde avec l'objet

28 Réinventer le langage poétique en utilisant les objets du monde est l'ambition d'une partie de la poésie visuelle, notamment à travers la forme du poème-objet. Ce procédé est développé par Joan Brossa dès 1960, lorsqu'il « fait le choix décisif d'une technique de composition [...] : l'appropriation par collage de matériaux récupérés dans la banalité de la vie quotidienne de la ville de Barcelone »[53]. Le poème-objet établit un rapport nouveau de la poésie avec le quotidien pour questionner notre manière de considérer les objets et leur signification. Ainsi, le poème « Burocracia » présente deux feuilles d'érable, réunies par un trombone[54]. Certes, le poème exhibe des objets « empruntés » au réel (ce sont de véritables feuilles sans doute ramassées à même le sol), mais leur signification est déplacée grâce à la polysémie du terme « hoja » (feuille d'arbre et de papier) et par un jeu littéraire et visuel : l'objet que nous voyons fait figure de comparant désignant par une métaphore *in absentia* le comparé que serait la feuille de papier. Par ailleurs, celui-ci constitue aussi une métonymie élucidée par le titre du poème : la « Bureaucratie ». Ce double trope visuel formule donc une critique de l'absurdité d'un appareil bureaucratique (franquiste) moribond (comme les feuilles). Contrairement au collage pratiqué par Alfonso López Gradolí, il n'y a aucune ambigüité sur l'existence d'une frontière entre œuvre et objet : le poème se pose comme un montage qui met en page un discours politique sur le monde, la société espagnole particulièrement.

29 On pourrait observer d'autres exemples comme « Madrigal a unos ojos » de Fernando Millán[55], photographie d'une boite à lunettes où gisent deux yeux, sortis des orbites. Le poème-objet ironise sur les formes poétiques traditionnelles et la louange poétique (portant sur

un caractère physique comme les yeux). Ce faisant, il opère un décalage de l'objet du discours à l'objet matériel. Contrairement à la tonalité dénonciatrice qu'on observait chez J. Brossa et qui prévaut dans la poésie visuelle des années 1970, les poèmes visuels contemporains invitent à réinterpréter les objets du monde. Ils les investissent de significations poétiques, tel Ibírico, dans son poème « Rosas Rojas »[56] consistant en une photographie de poivrons rouges disposés, comme des roses, en bouquet. Le décalage entre l'objet photographié d'une part, et le titre et le montage photographique de l'autre, laisse entendre qu'une autre appréhension du monde est possible, la poésie visuelle opère le ré-encodage des objets du monde. Le poète Alfonso López Gradolí affirme qu'il « ne s'agit pas de chanter la rose mais de créer la rose dans le poème au moyen du mot »[57] : c'est ce qu'opère le trompe-l'œil d'Ibírico. La collision des choses et des mots permet l'émergence d'une signification inédite qui confère aux objets les plus humbles un potentiel poétique. La poésie expérimentale semble être passée d'une dimension performative – où le dire s'avérait être un « faire » – à des formes désormais toutes déterminées par ce « faire » qui, en retour, module le « dire ».

30 Tout récemment, la série de poèmes *Palabras encontradas en el suelo* (« Mots trouvés par terre »)[58] de Julián Alonso rend hommage à l'humilité de la matière[59]. Le titre seul renvoie à une matérialité retrouvée du langage : doit-on y voir une résolution de la crise du langage des années 1970 ? Il s'agit de photographies d'objets posés au sol (caniveau, pavé, pierres), présentées dans un feuillet relié. La terre, la pierre, un mégot jeté, une poubelle sont les protagonistes de poèmes que Julian Alonso situe à mi-chemin entre la poésie discursive et la poésie objet : « La ville tout entière [dit-il, peut être] considérée comme un poème-objet, ainsi, les vers, ce sont les situations qui s'y produisent, l'architecture, les différents éléments et les personnes »[60]. Le poète est un « témoin vivant », « créateur testimonial »[61], selon les termes de José Carlos Beltrán. Les titres, souvent redondants par rapport à l'image, guident parfois notre regard vers des éléments infimes. Le poème « sombra » (« ombre »)[62] renvoie à l'ombre projetée sur le pavé d'un plot en métal ; le poème « agua » (« eau »)[63] présente des pierres mouillées où l'eau n'est figurée que par la brillance de la matière. L'objet désigné par le titre du poème apparaît donc surtout à travers les sensations visuelles, parfois

discrètes, incitant le lecteur-spectateur à une réceptivité plus grande. Cette volonté de saisir la matière, de « capturer l'objet » (Julián Alonso) tient à la recherche, utopique, non plus de faire du poème un objet du monde (comme le collage) mais de considérer le monde tout entier comme un objet poétique. Or, si certaines photos de Julián Alonso se concentrent plutôt sur l'immatériel (l'ombre) ou le presqu'imperceptible (l'eau), c'est bien que la matière comme telle nous échappe. Le poète n'en observe, finalement, que les contours, ou la surface. Dans son effort vain pour la saisir, il demeure en filigrane (une présence humaine est suggérée par un mégot jeté à terre) et se fait le spectateur attentif de la ville-poème. Non appréhensible, la matière survit au langage, comme le démontre le dispositif du poème « Disolución » de Julián Alonso [64]. Une pochette cartonnée contient des petites feuilles sur lesquelles le terme « disolución » est répété, à l'exclusion de la dernière, laissée blanche, où est agrafé un petit sachet de terre, objet-métaphore de la dissolution achevée. Le poème, qui s'inspire (aux dires du poète lui-même) d'un sonnet de Quevedo, renvoie au thème très baroque du *tempus fugit*. Le dispositif montre bien comment, inexorablement, la matière, infime, modeste, insignifiante apparemment, remplace les mots voués à disparaître.

31 Que ce soit dans les années 1960-70 où les poètes visuels contemporains du régime franquiste réagissent, par leur création, au langage officiel, ou bien à l'époque contemporaine (depuis les années 1990 et 2000) où les poètes mettent en scène l'abolition des mots trop nombreux, trop imprécis, trop racoleurs dans une société envahie par des discours de toutes sortes (médias, etc.), le recours à la matière est privilégié, chez les poètes visuels, face au langage qui suscite une méfiance. Néanmoins, au fil du temps, le rapport à la matière change : s'il s'agit dans les années 1960-1970, d'une tentative de saisir poétiquement le réel et donc d'inscrire le poétique dans le politique, l'époque contemporaine semble au contraire tenter une poétisation du monde. De la frontière floutée entre œuvre et réel, la poésie expérimentale, dans sa recherche d'une re-création du geste poétique, est passée à une réinterprétation du monde par le poétique. Cependant, elle ne cesse d'être une énigme que l'artiste interroge, questionnant à travers elle sa propre matière, sa consistance comme sujet. L'effort constant que mène le poète pour s'inscrire sur la matière visible et

tactile de son objet poétique est la condition de l'émergence de sa voix.

NOTES

1 Ces termes sont rappelés par Philippe Castellin, « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », *Poésure et peintrie* : d'un art, l'autre, Paris : Réunion des musées nationaux, 1993, 297.

2 Husserl, Edmund, *Chose et espace* : *leçon de* 1970, Paris : PUF, 1989, 91.

3 Solt, Mary Ellen, *Concrete Poetry* : A *World View*, Bloomington et Londres : Indiana University Press, 1968, 7 (citation originale : « concentration upon the physical material from which the poem or text is made »).

4 Boso, Felipe, « El proceso de absolutización del lenguaje en España », *Poesía hispánica* 240 (1972), 10 (citation originale : « Los concretos se sirven del lenguaje como de un material, es decir, lo cosifican »).

5 *Ibid.*, « Ya es sabido que concreto se emplea en literatura como sinónimo de material ».

6 Philippe Castellin, *op. cit.*, 286, c'est l'auteur qui souligne.

7 Gradolí, Alfonso López, *Poesía visual española. Antología incompleta*, Madrid : Calambur, 2007, introduction, 16 (citation originale : « El poema visual [...] potencia los componentes plásticos, gráficos e icónicos, en su búsqueda utópica de una materialización de lo poético »).

8 Millán, Fernando, « Abstracción y materialización como proceso. Poesía experimental y arte conceptual en España », *Escáner Cultural* 50 (mai 2003), en ligne : http://revista.escaner.cl/node/4208,

page consultée le 15 décembre 2017.

9 Citation originale : « En los años sesenta, algunas personas repartidas por los países europeos y americanos, queríamos cambiar al hombre y establecer las relaciones sociales sobre una nueva base. Esta utopía desmesurada y sólo concebible por mentes inmaduras e insensatas, como es obvio, no se ha conseguido. Pero a cambio, entre todos (yo el que menos, sin duda) pusimos en marcha la aparición de nuevos géneros que están ampliando el campo de la experiencia estética ».

10 de Cózar, Rafael, « Raíces de la visualidad literaria : desde Grecia a fines de la Edad Media », Ínsula 603 (1997), 3. Original de la citation : « estas acti-

tudes parecen cobrar vigor en momentos muy concretos de la historia, casi siempre en los considerados de crisis y decadencia cultural ».

11 Lanz, Juan José, *Antología de la poesía española. 1960-1975*, Madrid : Espasa, 1997, 40 : « Cuestionaban un estilo que, fundado en la lógica y el racionalismo como modos de expresión de una técnica fundamentalmente realista, se había mostrado incapaz de captar en su propio ser la realidad circundante ».

12 Créé en 1968 par Fernando Millán, le groupe N.O. réunit les poètes visuels Jokin Díez, Juan Carlos Aberasturi, Enrique Uribe y Jesús García Sánchez. Le groupe affirme la rupture vis-à-vis de la poésie discursive et s'oppose aussi au verbiage et aux images publicitaires du monde contemporain en utilisant les mêmes armes.

13 Sarmiento, José Antonio, « Comen besugos mientras interpretan (es un decir…) 1962-1972 », Ínsula 603 (1997), 39 : « arremeten contra la poesía española de la posguerra, por carecer de "proyección y significado". En realidad, N.O. significaba negación de la poesía discursiva tradicional ».

14 Cité par Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, *op. cit.*, 22.

15 Lanz, Juan José, *Antología de la poesía española, 1960-1975*, *op. cit.*, 45 (citation originale : « Habría que considerar una línea experimental […] que se sustenta en una fragmentación absoluta del texto, tratando de eliminar la discursividad del lenguaje y haciendo del poema referente de sí mismo »).

16 Cette date correspond à la publication de l'anthologie *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental* de Fernando Millán et Jesús García Sánchez, citée plus haut.

17 Juan José Lanz cite Domínguez Rey, *Antología de la poesía española, 1960-1975*, *op. cit.*, 31 : « En Problemática, los conceptos de vanguardia y experimentación no […] implican la renuncia a una concepción social del arte sino su integración solidaria, de modo que la actividad artística supone "encuentro y despliegue de lo humano" (Domínguez Rey, 1987) ». La référence de la citation est Domínguez Rey, Antonio, « *Razón coral* de una evidencia cósmica : Diego Jesús Jiménez », *in Novema versus povema : pautas líricas del 60*, Madrid : Torre Manrique Publicaciones, 1987, 167-181.

18 Millán, Fernando, « Epílogo de "La depresión en España" para descarriados, profesores alemanes, críticos no venales, historiadores independientes (¿ ?), y otros reflexivos introvertidos », *Escáner Cultural* 49 (avril 2003) : « De la nº2 edité una tarjeta postal en 1968, y poco después un

poster a dos tintas (rojo y gualda, como la bandera del régimen franquista) en tamaño 50 x 60, con una tirada de 750 ejemplares ». En ligne : http://www.escaner.cl/escaner49/millan.html, page consultée le 3 février 2016.

19 Millán, Fernando et Chema de Francisco, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo* XXI, Madrid : Ardora Express, 1998, 18 (citation originale : « Campal quería una máquina de arte, una máquina que fuera capaz de producir música de producir pintura, poesía. La IBM prestó a Campal un oscilógrafo industrial. Iba cargando el oscilógrafo y cuando estaba en toda su potencia, pasábamos la mano por un terminal, las líneas se iban deformando y eran afectadas por tu presencia »).

20 Castillejo, José Luis, *La caída del avión en terreno baldío*, Madrid : Zaj, 1967.

21 Gradolí, Alfonso López, *La escritura mirada*, Madrid : Calambur, 2008, 142 (citation originale : « Toda su obra [...] es la búsqueda de una escritura que no sea una forma de mediación con el mundo sino una parte más de ese mundo que nos ofrece la posibilidad de una nueva experiencia más directa, personal, intransferible »).

22 Ma traduction : « Noms presque oubliés :/ Marianne Biller / Noms oubliés : / La fille allemande qui a soutenu les séminaristes à l'Escorial / La fille espagnole qui était très mince et travaillait à SEPU ».

23 Husserl, Edmund, *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris : PUF, 1964, 62.

24 Eco, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris : Flammarion, 2009, 131.

25 C'est là l'héritage de la première avant-garde, du début du XXe siècle, et notamment du cubisme et de son équivalent poétique et littéraire le créationnisme, développé par V. Huidobro en Espagne.

26 Gradolí, Alfonso López, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid : Libros del Aire, 2013. Le titre signifie : « Peut-être Brigitte Bardot viendra-t-elle boire un verre ce soir ».

27 *Ibid.*, 35.

28 *Ibid.*, 42.

29 Prieto, Javier Alonso, « Entrevista a Alfonso López Gradolí », *Subverso*, 2 avril 2014, en ligne : http://www.subverso.es/?p=2857, page consultée le 15 décembre 2017.

30 *Ibid.* (citation originale : « una reflexión casi sociológica sobre el trabajador y su contraste entre el trabajo diario y el ocio dominical alimentado por los medios de comunicación »).

31 Quintyn, Olivier, *Dispositifs / dislocations*, Paris : Al Dante, 2007, 59.

32 Gradolí, Alfonso López, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.*, 30.

33 *Ibid.*, 13.

34 *Idem* (citation originale : « me salió como juego »).

35 Johan Huizinga cité par Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, 1958, 32. Le jeu est : « une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ». R. Caillois rajoute que « Le joueur s'y adonne spontanément, de son plein gré et pour son plaisir », 36.

36 Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris : Odile Jacob, 2008, 96.

37 Poème reproduit par José Antonio Sarmiento, *La otra escritura : la poesía experimental española, 1960-1973*, Ciudad Real : Universidad de Castilla-la-Mancha, 1990, 192.

38 Cité par Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España*, Salamanque : Almar, 2000, 178.

39 Mathieu, Jean-Claude, Écrire, inscrire, Paris : José Corti, 2010, 195.

40 Ce poème est décrit et étudié par le critique Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual* ?, Séville : Alfar, 2003, 118. Le poème est également reproduit à la page 195 de ce livre.

41 Les procédés ont ceci de commun qu'ils font apparaître le texte comme « autre » et comme rapporté, comme souligne Antoine Compagnon : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève ». Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, 17.

42 Tilley, Christopher, *Material Culture and Text : The Art of Ambiguity*, Abigdon : Routledge, 2014, 16 (citation originale : « Material culture is "written" through a practice of spacing and differentiation in just the same manner as phonetic writing. Both result in the material fixation of meaning which, by contrast to speech, is indirectly communicated »).

43 Reproduit par Félix Morales Prado, *Poesía experimental española (1963-2004)*, Madrid : Mare Nostrum, 2004, 43.

44 Gradolí, Alfonso López, *La escritura mirada*, *op. cit.*, 168 (citation originale : « la mayoría de estos trazos utilizados por F. Pino funcionan como indicios del cansancio, el aburrimiento, al duda y las divagaciones del poeta, que se enfrenta como en un juego infantil a la elaboración del poema »).

45 Fernández Serrato, Juan Carlos, *¿Cómo se lee un poema visual ?*, *op. cit.*, 145 (citation originale : « el recurso a la caligrafía manuscrita permite utilizar la escritura como un testimonio de la propia personalidad del artista », ma traduction : « le recours à la calligraphie manuscrite permet d'utiliser l'écriture comme un témoignage de la personnalité de l'artiste »).

46 On peut penser à d'autres poèmes du même type : « Encrucijada » de Fernando Millán (reproduit par Juan Carlos Fernández Serrato, *op. cit.*, 194) et « Eco » de Guillermo Marín (reproduit par Félix Morales Prado, *op. cit.*, 59).

47 Millán, Fernando, « Texto 3 », *Textos y antitextos*, Madrid : Parnaso 70, 1970, 15.

48 Fernández Serrato, Juan Carlos, *¿Cómo se lee un poema visual ?*, *op. cit.*, 147. « La letra se descubre como un universo de formas puras al modo en que las tendencias pictóricas de la denominada abstracción plástica crean un universo de ideas esenciales eliminando la figuratividad y combinando líneas, espacios y colores para provocar efectos estéticos por negación de la realidad extraartística y mostración de la verdadera realidad plástica (el juego de volúmenes, planos, líneas y colores). »

49 Millán, Fernando, *Textos y antitextos*, *op. cit.*, 39 (ma traduction : « Bristol, encre de Chine, Letraset »).

50 Castellin, Philippe, *op. cit.*, 289.

51 Par exemple : « actualmente en la colección privada de José Manuel Silva » pour la première composition.

52 Bense, Max, *Aesthetica*, Paris : Le Cerf, 2007, 23.

53 Audí, Marc, « Joan Brossa 1960 : poésie et quotidienneté », *Catalonia* 9, 2011, http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Audi.pdf, page consultée le 3 février 2016.

54 Reproduit par Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual ?*, *op. cit.*, 200.

55 Reproduit par Félix Morales Prado, *Poesía experimental española (1963-2004)*, *op. cit.*, 107.

56 Poème reproduit par Félix Morales Prado, *op. cit.*, 111.

57 « Se trata de no cantar a la rosa, hay que crear la rosa en el poema por medio de la palabra : la poesía visual hace que la rosa surja por generación espontánea sin la siembra de la palabra hasta hace poco ineludible ». Gradolí, Alfonso López, *La escritura mirada*, *op. cit.*, 96.

58 Alonso, Julián, *Palabras encontradas en el suelo*, Valence : Cero a la Izquierda Ediciones, 2008.

59 Rappelons l'étymologie de « humilité », de « humus », la terre.

60 Alonso, Julián, mail du 27/08/2015. « La ciudad, interpretada como un poema-objeto en su conjunto, sus versos serían las situaciones que en ella se producen, su arquitectura, la interrelación de sus diferentes elementos y de estos con las personas y, en definitiva, si seguimos bajando de nivel, las pequeñas cosas que nos entran por los ojos, las que percibimos con el oído, el olfato, el gusto o el tacto ».

61 Beltrán, José Carlos, « Ver la poesía : apuntes sobre la poesía visual », *Poesía Visual*, numéro spécial de *El Fantasma de al Glorieta*, 18 juillet 2002 (Benicarló, España) : « El poeta visual es un testigo vivo como creador testimonial y su obra debe de estar en acorde con los signos de su tiempo histórico », http://www.elfantasmadelaglorieta.es/fantasmasegundafase/fantasmaglorieta/pagina_nueva_96.htm, page consultée le 15 décembre 2017.

62 Alonso, Julián, *Palabras encontradas en el suelo*, *op. cit.*, 2.

63 *Ibid.*, 5.

64 Alonso, Julián, « Disolución », La Plata : Editorial Al Margen, 1994, non paginé.

AUTEUR

Lucie Lavergne
Université Blaise Pascal, CELIS EA 1002