

Ruptures langagières et désenchantement dans la poésie « novísima »

FRANCISCO AROCA INIESTA
(Université de Picardie-Jules Verne, CEHA-CERCLL)

Résumé

L'irruption de la génération « novísima » dans la société littéraire espagnole des années soixante-dix provoqua des réactions très critiques face à cette nouvelle poésie. Le trait principal qui distingue cette troisième génération de l'après-guerre est, sans aucun doute, l'extrême importance accordée à la matière langagière. Outre la fonction poétique du langage, la génération « novísima » renonce catégoriquement à assumer une quelconque fonction sociale qui aurait le pouvoir de changer la société espagnole à la fin de la dictature franquiste. À partir de l'axe « Langues et générations », on abordera donc l'utilisation de la matière langagière comme réalité autonome détachée des idéologies, résultat de la généralisation de l'attitude *camp* ainsi que la conception du poème comme refuge illusoire ce qui entraîna le désenchantement et le nihilisme.

Mots-clés : rupture, matière langagière/idéologies, *camp*, espace poématique, désenchantement, nihilisme.

Abstract

When the generation « novísima » burst into the Spanish literary society of the seventies it provoked very critical reactions this new poetry. The main feature which distinguishes this third generation of the post-war years is, undoubtedly, the extreme importance granted to the linguistic material. Besides the poetic function of the language, the generation « novísima » gives categorically up assuming any social function which would have the power to change the Spanish society at the end of the Franco dictatorship. From the axis « Languages and generations », we shall thus approach the use of the linguistic material as an autonomous reality untied from the ideologies, and as a consequence of the generalization of the attitude *camp* as well as the conception of the poem as an imaginary refuge what causes the disillusionment and the nihilism.

Keywords : break, linguistic material/ideologies, *camp*, space poetics, disillusionment, nihilism.

Introduction

Dans la plupart des études sur la génération des poètes espagnols des années 70, l'accent est toujours mis sur les conflits entre cette génération et les deux premières promotions ou générations de l'après-guerre, c'est-à-dire celles de 36 et de 50. L'on a même évoqué souvent l'effet de « rupture » provoqué par le discours ainsi que par les pratiques langagières des nouveaux poètes, notamment, les neuf qui figurent dans la célèbre anthologie de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)¹ : les trois *seniors* Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939 – Bangkok, 2003), Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) et

¹ José María CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral Editores, Barcelona, 1970. Le livre fut réédité en 2001, 2006 et 2010 avec un appendice documentaire (18 articles critiques) dans Ediciones Península. À partir de 2006, les Éditions Península ajoutent à l'anthologie un « appendice sentimental » qui comporte neuf textes de remerciement des poètes *novísimos* envers Castellet lors de son quatre-vingtième anniversaire. Le livre eut pour modèle une anthologie italienne *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, ed. Rusconi-Paolazzi, Milan, 1961, qui incluait des textes de Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini et Antonio Porta.

José María Álvarez (Cartagena, Murcia, 1942) et les cinq autres poètes qui font partie de la *coqueluche* : Félix de Azúa (Barcelone, 1944), Pedro Gimferrer (Barcelone, 1945), Vicente Molina Foix (Elche, Alicante, 1946), Guillermo Carnero (Valencia, 1947), Ana María Moix (Barcelone, 1947-2014) et Leopoldo María Panero (Madrid, 1948 - Las Palmas de Gran Canaria, 2014).

Dans le domaine de la poésie espagnole, le phénomène de la « rupture » n'était pas nouveau, certes, mais il ne s'était pas produit depuis l'irruption des attitudes avant-gardistes de la génération de 27, l'une des rares références de la littérature nationale dont les poètes des années 70 se proclament les héritiers. Vicente Aleixandre, par exemple, a une forte influence sur le jeune poète Pedro Gimferrer (Barcelone, 1945) quoique d'autres membres de sa génération comme Félix de Azúa (Barcelone, 1944) remarquent une certaine inadaptation des images surréelles de la poésie d'Aleixandre à cette époque où naissait une nouvelle sensibilité (« El surrealismo de Aleixandre parecía algo forzado ya para aquellas fechas »²). Force est de souligner, cependant, l'influence d'autres poètes espagnols de la génération des années 50 tels que Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Carlos Barral ou Francisco Brines qui, de fait, n'écrivaient pas du tout de la poésie engagée ou sociale, ce *cauchemar esthétique* tellement déploré par José María Castellet, le principal anthologiste de la génération. À cette liste, il faut ajouter d'autres poètes de la génération précédente, également soucieux du style et du langage comme Jaime Gil de Biedma, autrefois intéressé par la poésie sociale collective. Cette rupture si acclamée, de fait, n'a été que partielle car elle a commencé bien avant la génération des années soixante-dix. Jaime Siles (Valencia, 1951), l'un des nouveaux poètes, considère que les auteurs du renouvellement esthétique ne sont pas uniquement les poètes « novísimos », car cette évolution était déjà dans l'horizon d'attente et dans la praxis poétique (termes de la théorie de la réception de Hans Robert Jauss) de nombreux poètes des générations précédentes³. En dépit de cela, les poètes « novísimos » à eux seuls ont fini par représenter la génération des années 70, quitte à éclipser d'autres auteurs aussi remarquables, exclus de l'anthologie de Castellet pour des questions diverses : soit parce qu'ils ne sont pas assez avant-gardistes ou n'ont pas encore adhéré, à cette époque-là, à la nouvelle sensibilité ; soit simplement pour des raisons extra-littéraires comme celle de ne pas appartenir au cercle

² Félix de AZÚA, *Autobiografía de papel*, Literatura Random House, 2013, p. 361 [édition numérique].

³ Cf. « La denominada "renovación estética de los años setenta" no la realizaron, solos ni sólo, los novísimos, estaba ya en el horizonte de expectativa y en la praxis poética de la generación del 36 (Gil-Albert y Rosales) y en el grupo *Cántico* de Córdoba, en poetas como Bousoño, Canales, Álvarez Ortega, en el postismo, y en muchos de los miembros de la generación del cincuenta que o no habían hecho nunca poesía social (Rodríguez, Brines) o que habían evolucionado a posturas abiertamente críticas (Valente y Gil de Biedma) », Jaime SILES, « Los novísimos: la tradición como ruptura », *Ínsula*, n° 505, janvier 1989, p. 9.

d'amis de Barcelone et de Madrid, même si leur poésie ressemblait tout à fait à celle des poètes sélectionnés. Certains poètes exclus de l'anthologie mais reconnus *a posteriori* comme « novísimos », ont réagi violemment ; l'on songe à José-Miguel Ullán (Villarino de los Aires, Salamanca, 1944 - Madrid, 2009) et, surtout, à Jenaro Talens (Cádiz, 1946) qui, dans un article au titre bien sarcastique : « De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética del 70 »⁴, critique le fait que la très célèbre collection universitaire Cátedra en 1978 consacre avec le volume *Joven poesía española* les arguments historiques « nacidos a medio camino entre el azar, las tertulias de café, las relaciones amistosas y la legítima voluntad de autopromoción de colectivos determinados »⁵. De fait, Jenaro Talens regrette la canonisation de *Nueve poetas novísimos*, après avoir recensé d'autres anthologies, très nombreuses, publiées en amont et en aval. Ces livres proposant des poétiques générationnelles ou intergénérationnelles, où de nouveaux noms côtoyaient ceux de poètes déjà connus n'ont pas eu, pour autant, l'impact retentissant de l'anthologie de Castellet dont il faut reconnaître l'extraordinaire succès de la campagne publicitaire. Parmi les livres évoqués, l'on ne peut passer sous silence l'importance de deux anthologies qui viennent consolider et compléter avec de nouveaux auteurs celle de *Nueve poetas novísimos* : il s'agit de *Nueva poesía española* d'Enrique Martín Pardo parue également en 1970 (quelques mois plus tard) et *Espejo del amor y de la muerte* d'Antonio Prieto, publiée en 1971 avec un prologue de Vicente Aleixandre. Dans ces deux livres, l'on voit apparaître de nouveaux noms qui seront également considérés comme « novísimos » : Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena et Luis Alberto de Cuenca, poètes « culturalistes » qui enrichissent leurs textes avec des citations parfois très érudites et des mises en scène décadentistes, voire néo-baroques, ou de Jaime Siles qui préfère explorer la matière langagière de façon minimaliste, voire conceptiste, mais également savante. Selon Jenaro Talens, la première anthologie s'ajuste à la critique officielle en supprimant de la liste les poètes Manuel Vázquez Montalbán et Leopoldo María Panero, plus radicaux du point de vue politique, tandis que la deuxième ne fait que souligner des aspects secondaires et futiles des « novísimos » tels que les citations savantes, le décadentisme et la mise en scène.

Dans cette étude, l'on se centrera exclusivement sur les textes des auteurs retenus pour *Nueve poetas novísimos* ainsi que sur leurs caractéristiques les plus décriées par les générations précédentes et les nombreux auteurs exclus. Ce sont parfois des traits iconoclastes

⁴ Jenaro TALENS, « De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética del 70 », *Revista de Occidente*, n° 101, octobre 1989, pp. 107-127.

⁵ *Ibid.*, p. 120-121.

presque abandonnés peu de temps après comme la sensibilité « camp », inspirée de Susan Sontag, ou la revendication du langage poétique comme refuge de la réalité ou encore le penchant de certains *novísimos* vers le nihilisme. Ce sont ces éléments avant-gardistes, finalement, qui ont permis d'attirer l'attention des critiques et des poètes et de renouveler ainsi la poésie espagnole des années 70 apportant *un nouveau feu*⁶ et, notamment, de l'humour.

Langage, poésie et idéologie vus par les différentes générations

Lors de la parution de l'anthologie, les critiques ont souvent insisté sur l'importance accordée au langage par les « novísimos ». Dans un article paru en 1970, Félix Grande (1937), par exemple, affirme que les jeunes poètes soutiennent « con timidez o con violencia que, en poesía, el lenguaje es el esqueleto de toda una actitud ante una realidad que se pretende nombrar, acotar o modificar »⁷ pour ensuite justifier leur parti pris d'enrichir le langage poétique face au prosaïsme réducteur : « no estamos tan sobrados de riqueza semántica, mitológica, expresiva, como para permitirnos excolmulgar sin vacilaciones a unos poetas para quienes el habla –siempre tan amenazada de momificación cuando se la usa como a un hecho inerte– es fundamental »⁸. Ces propos, toutefois, sont partiellement discutables car l'on n'est pas tout à fait certain que leur intention fût celle de modifier la réalité à travers l'écriture poétique. Même les poètes *seniors* de l'anthologie *Nueve novísimos* plus proches de la poésie sociale par formation et par sensibilité, comme Manuel Vázquez Montalbán ou Antonio Martínez Sarrión, montraient leur profond scepticisme face à la capacité de la poésie engagée d'influencer la société espagnole. Vázquez Montalbán, par exemple, en 1965, critique avec humour l'idéalisme naïf des poètes engagés dont lui-même fait partie :

Ocurre que entre todos hemos hecho el juego a la «poesía social» y la hemos escrito como si fuera a provocar vastos movimientos de masas, como si estuviera dirigida a la inmensa mayoría, como si la poesía fuera material estratégico convencional de primera clase en la lucha frente a la contradicción de primer plano o la contradicción fundamental. Es decir, también nosotros hemos cuantificado en desmesura grotesca el efecto de la poesía social y esa desmesura ha condicionado su ruina estética, su vejez cultural; porque la disposición moral a hacer «poesía social» estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal⁹.

⁶ L'expression apparaît dans le titre du Congrès « Poéticas novísimas: un fuego nuevo » qui a eu lieu à Zaragoza en 2002.

⁷ Félix GRANDE, « Apuntes sobre poesía española de posguerra », Cuadernos Taurus, 1970, p. 98.

⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁹ Leopoldo DE LUIS, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Fanny Rubio, Jorge Urrutia (eds.), Clásicos de Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 536.

L'on notera que le poète fut également inclus dans *Poesía social española contemporánea*, l'anthologie emblématique de la « poésie sociale » de Leopoldo de Luis, cinq ans avant la parution de *Nueve novísimos*. Dans cette anthologie, Vázquez Montalbán n'est pas le seul à se distinguer par ses critiques envers l'inadaptation de la poésie sociale aux temps nouveaux – d'autres auteurs comme José Ángel Valente dénonçaient aussi son *formalisme thématique* dans la même anthologie–. Il se distingue aussi par son détachement humoristique et, notamment, par sa capacité d'autodérision. Ainsi, ce poète auparavant très engagé qu'était Vázquez Montalbán réduit la fonction combative de la poésie à celle d'un simple lance-pierre, faisant allusion implicitement au titre emblématique de Gabriel Celaya « La poesía es un arma cargada de futuro » :

Tras unos años en que la «poesía social» se autojustificaba porque había una identidad entre la intención de la protesta y la formalización, en la actualidad, la significación de «poesía social» se corresponde a la función de un modesto tirachinas¹⁰.

Dans l'anthologie de Castellet, on a affaire également à des parodies de la métaphore de Gabriel Celaya comme celle du poète *novísimo* Félix de Azúa qui, au milieu d'une argumentation apparemment sérieuse, vient affirmer que la seule chose *jetable* sont les poètes du réalisme social : « Toda una parte de nuestra poesía actual está convencida de que un poema es un objeto arrojadizo y cuanto más arrojadizo más poético ; por el contrario yo creo que lo único arrojadizo son esos poetas »¹¹. Guillermo Carnero, pour sa part, ne ridiculise pas les poètes qui combattent les injustices sociales mais la philosophie ambitieuse de Celaya, laquelle jamais ne pourra remplacer ni justifier à elle seule l'écriture poétique : « no hay [...] ninguna filosofía (aunque esté *cargada de futuro*) que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifique desde el punto de vista del Arte »¹². Ces critiques contre la poésie sociale se caractérisent donc par des traits d'humour et par la mise en cause des idéologies et des modèles politiques antifranquistes, désormais inadaptés à la nouvelle période où pointait le consumérisme capitaliste.

Encore est-ce l'auteur de l'anthologie, José María Castellet, qui a surtout fait montre de sens de l'humour tout en louant les mérites de cette nouvelle sensibilité qui apporte une bouffée d'air frais au monde intellectuel espagnol. Ainsi, la première partie de son prologue s'intitule « Una nueva sensibilidad »¹³ tandis que le titre de la deuxième partie, « De Yvone

¹⁰ *Ibid.*, p. 537.

¹¹ *Nueve novísimos*, *Op. cit.*, 2001, p. 135.

¹² *Ibidem*, p. 199.

¹³ Castellet justifie cette nouvelle sensibilité par le développement en Espagne des moyens de communication (les *mass media*) comme la radio, télévision, la publicité, la presse, les revues illustrées, les

de Carlo a Ernesto Guevara », réunit deux mythes de nature très différente et d'extrême importance pour la « sensibilité camp ». Il est bon de préciser que le terme « camp » se trouve déjà dans le texte de remerciements où, parmi les noms d'artistes dont les chansons ont accompagné l'élaboration de l'anthologie, apparaît celui de Mae West « la auténtica nota *camp* de todo el tinglado », ce *sex-symbol* des années 20 aux années 40 à la réputation sulfureuse et dotée d'un ego surdimensionné. Cela n'était qu'une mise en scène paratextuelle qui soulignait de façon provocante l'indifférence envers les idéologies, combattue tant par la droite que par la gauche¹⁴, les uns et les autres étant incapables de comprendre ces subtilités de la sensibilité « camp » qui allait au-delà du manichéisme :

En todo caso, la sensibilidad *camp* –tan acusada en algunos de nuestros poetas y tan combatida por quienes ven en ella sólo una actitud *snob*, decadente y reaccionaria– aporta algunos factores positivos, entre los cuales destaca la destrucción de la actitud maniquea de la generación anterior: el solo hecho de volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual significa una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural: « El gusto *camp* –dice la papisa S. S.– es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar, pero no de enjuiciar »¹⁵.

Comme nous le disions précédemment, les réactions négatives face à ce type de déclaration et aux poétiques qui accompagnent la sélection des poèmes « novísimos » affluèrent de toutes parts. José Ángel Valente, par exemple, déverse son mépris envers ces nouveaux poètes qui exhibent leur désengagement et leur manque d'espoir dans un poème faisant partie du recueil *El inocente*, publié en 1970. Dans « Reparación de lo heroico », la voix du poète de la génération des années 50 évoque la Guerre de Troie et le retour d'Odysée au palais mais, en réalité, elle s'adresse aux *novísimos* qui réduisent autant la Guerre Civile que les exploits des républicains et des antifranquistes à de pures affabulations (« des bobards ») de l'idéologie. Dans ce passage du poème, le sujet valentinien critique aigrement la désespérance et, notamment, l'indifférence généralisée face aux idéologies :

La flor de los pretendientes y las buenas familias
en los salones espaciosos.
Y ya la guerra de Troya terminada
de tiempo atrás. Los hombres que allí fueron,
los sonoros navíos, el caballo mortífero,
vagas patrañas de la ideología.

chansons, les bandes dessinées, les photo-romans, etc. Ce sont des facteurs extra-littéraires qui dorénavant feront partie de la formation des nouveaux intellectuels.

¹⁴ Cf. les propos de Félix de Azúa pleins d'un humour sarcastique : « Atacados por los cejjuntos estalinistas, casi todos funcionarios del estado, y por las gráciles peñolas del lirismo residual falangista, nuestro producto se impuso sin apenas resistencia », « El mejor jefe de marketing que he tenido », fait partie de l'« Apéndice sentimental. Hablan los novísimos. Diciembre de 2006 : el “Mestre” cumple 80 años », dans *Nueve novísimos*, *Op. cit.*, édition de 2010, p. 301.

¹⁵ *Nueve novísimos*, édition de 2001, p. 31.

Cómo puede esperar Penélope.

Quien tenga una esperanza ocúltela,
pues el tiempo es de tibia descreencia
bien temperada a la ocasión¹⁶.

L'on remarquera un détournement du langage biblique, assez habituel chez Valente, lorsqu'il parle d'absence de foi (« descreencia ») et des êtres « tièdes » : ces âmes instables qui manqueraient de ferveur idéologique. Outre certains auteurs de la génération précédente, d'autres poètes appartenant à la même génération d'âge que les *novísimos* et partageant aussi la volonté de renouveler la matière langagière tels que les membres intégrant le groupe *Claraboya* se montrent également contraires à ces attitudes décadentistes et, notamment, à cette nouvelle expression d'esthétisme élitiste de ces nouveaux poètes, encore que Guillermo Carnero, Pedro Gimferrer ou Manuel Vázquez Montalbán aient déjà publié quelques poèmes dans leur revue. Il se trouve que les quatre poètes du groupe *Claraboya* : Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro et J. Antonio Llamas se réclament d'une poésie dialectique inspirée des théories marxistes et, conséquemment, n'admettent pas le retrait des *novísimos* dans un univers poétique arbitraire et sans fondement, tout à fait éloigné des contradictions dialectiques propres à l'engagement politique. D'après les membres de l'Équipe *Claraboya*, les *novísimos* ne sont guère révolutionnaires mais de parfaits néo-capitalistes ou en voie d'être intégrés à la société qu'ils sont censés critiquer :

Quizás en la intención remota de estos poetas neocapitalistas esté el principio de que el mismo acto de representar es ya revolucionario, y que su obra lo que intenta es ofrecer, mediante un retiro en el universo puro de lo gratuito, liberado de cualquier referencia a la totalidad del sujeto, las contradicciones de una ideología y de una clase. Antes hemos contestado a esta proposición: su poesía está integrada, no hay expresión de la realidad, sino adecuación con esa realidad. Intentar separar conducta personal del poeta y poema es una nueva negación de la unidad sujeto-objeto. Una poesía neocapitalista está escrita por poetas neocapitalistas o aspirantes¹⁷.

À l'opposé du spectre idéologique, les phalangistes libéraux comme l'écrivain et journaliste Gáspar López de la Serna accusent à leur tour les *novísimos* d'anti-intellectualisme et d'être au service du colonialisme américain pour avoir déserté tant la poésie espagnole que la culture de l'esprit afin de les remplacer par les moyens de communication, cet outil de domination des foules :

¹⁶ José Ángel VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 1980, «Reaparición de lo heroico», p. 352.

¹⁷ Equipo *Claraboya*, *Teoría y poemas*, p. 18.

Y lo triste, si fuera verdad, no es que una buena mañana haya dejado de interesar a estos novísimos toda la poesía española, desde las jarchas a Blas de Otero, para volver los deslumbrados ojos a la escritura en otras lenguas; lo triste es que, acaso sin quererlo, estos poetas de la *ruptura* se hacen agentes de la *cocacolonización*, que lo que trata es de romper efectivamente el sentido de la cultura del espíritu como proceso de la libertad profunda del hombre; pero romperlo para sustituirlo por una forma instrumental de dominación de masas, de embrutecimiento intelectual al servicio de los intereses económicos de un nuevo imperialismo¹⁸.

Probablement, López de la Serna faisait allusion aux propos du prologue de l'anthologie où Castellet donnait les exemples de la poésie de Vázquez Montalbán et de Pedro Gimferrer pour illustrer cette démocratisation de la culture que représente la sensibilité « camp » :

A partir de su educación sentimental y de su formación intelectual se manifiestan ya las que me parecen ser las líneas esenciales divergentes: por ejemplo, la que acepta el *camp* por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media* –Vázquez Montalbán– y la que, más que aceptarlo, participa en él con toda autenticidad, pero por lo que el *camp* representa de innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas –Gimferrer¹⁹.

Dans ce passage, d'ailleurs, l'auteur de l'anthologie inclut une note de bas de page qui renvoie pour la deuxième fois à l'ouvrage de référence de Susan Sontag *Contra la interpretación*, traduction publiée par Seix Barral en 1969. Sans compter la citation appartenant également à Sontag : « El *camp* es un tierno sentimiento » qui sert d'épigraphe, conjointement à une phrase de Roland Barthes (« El mito es un *habla* despolitizada »), à la deuxième partie du prologue déjà mentionnée : « De Yvone de Carlo a Ernesto Guevara ». Évidemment, l'écrivain du journal *Arriba* a bien reçu le message insistant de l'anthologiste sur l'importance des moyens de communication dans la nouvelle poésie. Cependant, López de la Serna ne discerne pas les différents usages et la finalité ultime de ces nouveaux éléments médiatiques, apanage de la sensibilité « camp ». Dans les poèmes de Vázquez Montalbán et de Martínez Sarrión, l'élément « camp » n'est pas un simple jeu qui remplacerait la vraie culture mais une récupération sentimentale²⁰ de la mémoire personnelle et historique tandis que les poèmes de Gimferrer recherchent uniquement l'artifice plutôt que la démocratisation de la culture, sans tomber pour autant dans la *cocacolonisation*. En tout cas, il s'agit d'une *rupture* par rapport à la culture officielle du régime aussi bien qu'à la culture antifranquiste

¹⁸ Gáspar López DE LA SERNA, « Los Nueve novísimos de J. M. Castellet y algunos problemas del oficio », *Arriba*, 10.01.1971, dans *Nueve novísimos*, *Op. cit.*, 2001, p. 283.

¹⁹ *Ibid.*, « De Yvone de Carlo a Ernesto Guevara », p. 28-29.

²⁰ Cf. les propos de Castellet dans son prologue (voir citation note 19). En 2004, Vázquez Montalbán insiste sur la même idée dans une interview : « La cultura y la subcultura se integraban en mi poesía aunque creo que de manera diferente que en Gimferrer o Azúa, otros novísimos. Para ellos lo subcultural era un juego condescendiente, para mí parte de las raíces de mi conocimiento y sentimentalidad », Antonio MÉNDEZ RUBIO, *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad, 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 297.

figée qui n'a pas su s'adapter à cette fin du franquisme où règne le désordre idéologique²¹. Au début des années 1970, la mémoire ne se réduit pas exclusivement à celle de la Guerre Civile et intègre de nouveaux éléments qui ne sont pas toujours issus de la culture espagnole, mais de cultures et de mythes médiatiques étrangers, qu'ils soient aliénants, colonisateurs, populaires ou élitistes²². Par ailleurs, l'on se demande quelles étaient, au-delà de la très vitale défense de la liberté, la cohérence et la solidité réelles de l'*ordre* idéologique avant les poètes *novísimos*. Cette idéologie combative et dialectique des poètes engagés n'a fait, peut-être, que montrer ses fissures et ses contradictions, voire ses dogmatismes, face à une réalité difficile à réduire à des idées abstraites. Comme l'affirmait Castellet, les *novísimos* ne faisaient que vivre, librement et sentimentalement, les contradictions de leur temps historique²³, qui n'était rien d'autre que l'héritage des générations précédentes dont il faisait également partie²⁴.

L'on notera qu'en dépit des dogmatismes et des catalogages de part et d'autre, certains poèmes de de Vázquez Montalbán, dans l'anthologie de Castellet, mélangent des souvenirs de la guerre espagnole et des mythes médiatiques nationaux ou internationaux. Dans « Conchita Piquer », par exemple, l'on remarquera l'allusion ironique aux situations traumatiques de la guerre trop récente pour ce citoyen des premières années de l'après-guerre qui sursaute encore au souvenir du réveil militaire dans le campement ou dans la tranchée :

topolinos grises como de fieltro, el carro
verde del basurero, su corneta
un sobresalto
en alguien, demasiado próximas las dianas
en los campamentos, en las trincheras.

pero hacia las nueve las emisoras
transmitían un «buenas noches» a la ciudad

²¹ Les manuels d'histoire de la littérature espagnole récents recueillent ce constat : « Con ellos afluye la percepción de un mundo de referencias que se atrapa en unos pocos versos, en unas sensaciones y en juegos de fastuosidad verbal que definen casi como una topografía moral el desorden ético e ideológico del final del franquismo », Jordi GRACIA, Domingo RÓDENAS, *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, Vol. 7, Madrid, Crítica, 2010, p. 583.

²² Cf. « la memoria está habitada no de cascotes y ruinas sino de imágenes de cine, melodías de jazz, de letras de canciones populares y de poemas ajenos al tronco hispánico », *Idem*.

²³ Dans son prologue, Castellet dit exactement : « [Los jóvenes] reclaman un derecho inalienable: el de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico, las cuales pueden hacer de un sarcamo la condición de su verdad », *Nueve novísimos*, 2001, p. 32.

²⁴ Le défenseur de la frivolité que fut Castellet dans les années 70 apparaît sous une autre lumière bien plus dogmatique avant la publication de *Nueve novísimos*. Dans une entrevue récente, par exemple, l'auteur d'*El Jarama* (1955) reconnaît le rôle déterminant de Castellet dans la promotion de son livre emblématique de cette tendance objectiviste des années 50 qui plus tard passe du roman à la poésie. Rafael Sánchez Ferlosio nous dévoile, de plus, les corrections proposées par Castellet lors de l'écriture du roman, lequel devait se plier à l'orthodoxie réaliste : « Sí, porque lo puso por las nubes. Llamaba a eso objetivismo. Me corregía frases como "el vidrio vanidoso de la botella de anís" porque decía que no era objetivismo decir que el vidrio era vanidoso », « Rafael Sánchez Ferlosio: "La profundidad es un invento" », entrevue de Javier Rodríguez Marcos, *El País*, 11/04/2015.

filtradizo por los balcones mellados
y luego
Glenn Miller, recientemente fallecido en la guerra
mundial, llenaba de olor a mil novecientos cuarenta
y cinco con brisas de fox trot o el lánguido;
[...]
después la cena, harina
de maíz y tocino espumoso de rosa gelatina,
ellos, algo humillados, ofendibles sobre todo
hablaban de un singular compañero de trabajo
míticos seres sin una pierna o llenos de vieja
metralla soportable²⁵

Ce poème qui revient sur la thématique sociale introduit, en même temps, des notes « camp » en mettant en exergue le nom de la chanteuse populaire des années quarante dans le titre du poème ainsi qu'en détournant le sens des paroles de l'une de ses chansons les plus célèbres, « Tatuaje »²⁶. De plus, il faut souligner le lien intertextuel qui s'établit avec une composition de Jaime Gil de Biedma : « Años triunfales », qui n'est qu'une parodie de « Marcha triunfal » de Rubén Darío. C'est précisément le vers de Biedma paraphrasé et modifié : « Barcelona y Madrid eran algo humillados » qui sert à contraster la sensualité des paroles de « Tatuaje » avec la réalité sordide des hommes et des femmes prolétaires espagnols de l'après-guerre :

Algo ofendidas, humilladas
sobre todo, dejaban en el marco
de sus ventanas las nuevas canciones
de Conchita Piquer: él llegó en un barco
de nombre extranjero, le encontré en el puerto
al anochecer
y al anochecer volvían
ellos, algo ofendidos, humillados
sobre todo, nada propensos a caricias
por otra parte ni insinuadas²⁷

Le langage poétique comme refuge de la réalité

Comme on a vu, Vázquez Montalbán (entre autres poètes comme Martínez Sarrión) cherchent un refuge dans la mémoire sentimentale des premiers temps de l'après-guerre. Pour eux, la mémoire permet de *reconstruire* ou, pour le moins, de donner un sens à une réalité présente en ruines du point de vue idéologique et éthique. De fait, tous les *novísimos* essayent différentes façons de trouver refuge dans la matière langagière qui devient un fait autonome pour eux ; et ce, tout en étant conscients de la précarité de cet espace protecteur aussi illusoire

²⁵ *Nueve novísimos*, 2001, p. 59 et 61.

²⁶ L'auteur cite également quelques paroles de « Romance de la otra » et de « No te mires en el río ».

²⁷ *Nueve novísimos*, 2001, p. 59.

que les idéologies autrefois solides et monolithiques. Il n'est pas étonnant, par conséquent, que ces poètes des années 70 se réclament de l'autonomie du signifiant tandis qu'ils exaltent la liberté issue de l'imagination, de l'onirisme et de l'évasion. Compte tenu du manque d'espace, nous centrerons notre analyse uniquement sur des textes de Pedro Gimferrer, de Guillermo Carnero et de Leopoldo María Panero en vue de montrer les convergences et les divergences entre eux en ce qui concerne l'utilisation du langage poétique comme réalité autonome qui ouvrirait la voie à l'imagination et à l'évasion.

Arde el mar et *Dibujo de la muerte* sont les recueils les plus cités par les critiques comme emblématiques de l'exaltation de l'imagination *novísima* ; l'anthologie de Castellet retient quelques poèmes parmi lesquels se trouvent « Recuento » de Gimferrer et « Primer día en Wragby Hall » de Carnero que nous commenterons en détail. Avant de passer à l'analyse, nous parlerons brièvement des caractéristiques générales de ces recueils qui ont soulevé un tollé chez les détracteurs tant de l'esthétisme que de la désertion de la réalité quotidienne ou historique. Selon José Luis Rey : « *Dibujo de la muerte* era, como *Arde el mar*, una crítica de la propia poesía, una crítica fatalista en Carnero, melancólica en Gimferrer, sobre la imposibilidad de sobrevivir en el poema »²⁸. L'impossibilité de survie dans l'espace poématique, cependant, ne provoque guère la même réaction du locuteur poétique des textes de Gimferrer ou de Carnero, encore que de nombreux critiques n'aient pas vu que décadentisme et vacuité dans leurs textes. Cependant, à y regarder de plus près, il existe des différences de degré entre les poèmes des deux auteurs, comme l'affirme José Luis Rey²⁹ : tandis que le premier adopte une attitude mélancolique, le second s'approche du nihilisme dans son ton élégiaque et parfois tragique. En tout cas, il est indéniable que les deux poètes excellent dans l'art de l'artifice rhétorique, surtout le jeune Gimferrer qui n'aurait connu la vie qu'à travers l'art³⁰. Dans sa mise en scène, par exemple, le moi gimferrien imagine déjà le sort qu'auront ces vers écrits lorsqu'il a vingt ans : « ya desde la vejez versos de veinte años / con palabras de entonces que se han vuelto románticas / como automóviles de principios de siglo / charolados y encendidos mis versos ». C'est cette exhibition trop recherchée de

²⁸José Luis REY, *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 64.

²⁹À la suite des phrases citées, José Luis Rey continue avec ces propos : « Es entonces, el tono la gran diferencia entre *Arde el mar* y *Dibujo de la muerte*, Carnero es siempre mucho más desolado; su elegía se aproxima al nihilismo, pero en Gimferrer hay más ilusión, más claridad, en la pérdida de la plenitud », *idem*, p. 64.

³⁰Dans sa poétique, Pedro Gimferrer avoue avoir vécu enfermé dans la sphère de l'art pendant toute son adolescence : « Mi timidez y mi desfase del mundo exterior contribuyeron a encerrarme de tal modo en la esfera del arte que puedo decir que hasta mis veinte años no vivía para otra cosa, y todavía es éste mi último refugio cuando los asuntos van mal y vuelvo a convertirme en el adolescente acosado e inseguro de entonces », *Nueve novísimos*, 2001, p. 151.

l'intimité, précisément, qui a le plus dérangé les poètes comme Ángel González³¹ ; on est, certes, face à un exhibitionnisme narcissique et maniéré mais pas nécessairement superficiel, vu la profondeur et les surprenantes trouvailles poétiques de ces vers qui opposent l'obscurité à la lumière dans « Recuento » : « vivo de imágenes son mi propia sangre / la sangre es mi idioma ciego en la luz del planeta / buceando en la tiniebla con rifle submarino » où le poète apparaît comme un pêcheur en des eaux sous-marines. Cette métaphore marine est transformée plus loin à travers la reprise des mots qui changent de place configurant de nouvelles images surréelles, lesquelles incluent des allusions à l'Amérique du Nord comme espace inconnu et dangereux par une étrange association sémantique :

este azul tan intenso que por las *noches fosforece*
versos fosforescentes en la noche
 emitiendo señales de radio bajo las aguas como un
 submarino perdido
 el Scorpion de la VI Flota ante los cabos de Virginia
 Norteamérica un nido de escorpiones³²

Il est important de souligner que la voix poématique est faite de beaucoup de fragments qui recouvrent des facettes multiples « como en el teatro Kabuki o en una obra griega / maquillajes y máscaras siempre máscaras / *Personae* dijo Pound ». Ce sont des masques contradictoires et toujours provocateurs, tels que l'image du tricheur en smoking au milieu de la lumière d'un manège qui renvoie à l'idée de la poésie comme artifice grossier, si l'on tient compte des images de machines à sous dans la cité du jeu ou à Phoenix City. Toutefois, la fonction de ce jeu ironique n'est autre que celle de briser les moments de gravité et de profonde réflexion métapoétique où, d'une part, il montre sa déception face aux limitations de l'écriture poétique incapable d'exprimer son expérience et, d'autre part, il reconnaît la vie autonome des vers pour créer de nouvelles réalités qui lui échappent :

cuánto quise decir que mis versos no dicen
 cuánto mis versos dicen que yo no sabría decir
 como una máquina tragaperras en Las Vegas o Phoenix City
 y el fullero de smoking sale a una luz de carrusel³³

³¹ Le poète des années 50 a toujours été un défenseur de la poésie réaliste et engagée. «Mucho les importa la poesía./Hablan constantemente de la poesía,/y se prueban metáforas como putas sostenes/ante el oval espejo de las oes pulidas/que la admiración abre en las bocas afines.//Aman la intimidad, sus interioridades/les producen orgasmos repentinos:/entabren las sedas de su escote./desatan cintas, desanudan lazos,/y misteriosamente,/con señas enigmáticas que el azar mitifica,/llaman a sus adeptos:/-Mira, mira...», «Oda a los nuevos bardos», Ángel GONZÁLEZ, *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*, Barcelona, Seix Barral Los Tres Mundos, Poesía, p. 334.

³² « Recuento », *Nueve novísimos*, 2001, p. 171.

³³ *Ibid.*, p. 170.

Dans ce poème, d'ailleurs, outre l'oscillation entre la gravité et la théâtralité, on observe d'autres changements de registre. Or, ces souvenirs ravivés ou ces nouvelles réalités créées par le signifiant poétique tout en étant très harmonieuses, comme le suggère l'image des dauphins « un arpón oh sombras de delfines en mi vida / oh sombra de delfines / van y vienen en la verdosa oscuridad », peuvent, finalement, apparaître sous une lumière impitoyablement froide après leur création, dépourvues de la vie que l'on croyait leur avoir insufflée. Ainsi, l'allusion intertextuelle aux places nues et sans vie des peintures de Sandro Botticelli ou bien la perte de la foi religieuse du peintre de la Renaissance ne seraient que des corrélats objectifs du désenchantement du poète *novísimo* face à l'illusion de vie qu'est l'art :

y como Sandro Botticelli la fría luz de una plaza desnuda
edificios vacíos como un esbozo de arquitecto
Los milagros de san Zenobio pintado hacia 1500
ya no tenía fe
se desvanece el verde sombrío de las hojas y las diáfanas
cabelleras de oro³⁴

Cette conception de la poésie et de la beauté comme quelque chose de très éphémère est déjà annoncée par la citation en italiques d'un vers de *Soledades* : « mariposa en cenizas [desatada] »³⁵ où Luis de Góngora métaphorise le chêne vert qui brûle, le comparant au papillon en cendres. Toutefois, il reste quelque espoir au poète, car ce ne sont pas toutes les couleurs du souvenir qui disparaissent avec le temps, car certaines couleurs vivantes du passé attrapées entre les vers conservent leur phosphorescence dans la nuit de la ville ou de la réalité autonome du poème : « otros [colores] aún fosforecen sobre la noche de los rascacielos ». L'on remarquera encore les signes de modernité et de progrès à cette époque (les photos instantanées prises avec un appareil Kodak) ainsi que les images urbaines contemporaines des gratte-ciel qui n'évoquent plus l'Espagne franquiste mais l'Amérique du Nord. Il faut signaler également la juxtaposition d'autres images, plutôt décadentes, que l'on dirait tirées d'un film noir comme celles des garçons blessés gisant dans le marécage :

amarillos y azules y encarnados
colores vivos de instantánea Kodak
algunos no regresan se han ido las imágenes
mariposa en cenizas
otros aún fosforecen sobre la noche de los rascacielos

³⁴ « Recuento », *Nueve novísimos*, 2001, p. 172.

³⁵ Cf. le commentaire de Robert Jammes sur ce vers de *Soledades* : « *Mariposa*. Recuerdo de la ilusión inicial del peregrino que, al divisar de lejos esta hoguera, la había tomado por una luz pequeña (vv. 59-60), como la de los faroles que suelen atraer a la mariposa », Robert JAMMES, *Luis de Góngora. Soledades*, Madrid, Clásicos Castalia, n° 202, 1994, note 89, p. 214.

regresan como muchachos heridos en la ciénaga³⁶

En tout cas, la fin de la composition vient corroborer ces hypothèses avec l'insistance de l'image du parc d'attractions américain comme scénario fantomatique où l'on retrouve cette fois-ci un cadavre anonyme (« y el frío de la Morgue »). Ici à Luna Park (le mot est répété par deux fois aux vers 71 et 75) les seules lumières sont celles des ambulances accompagnées par le hurlement des sirènes et celles du parc d'attractions (la grande roue) qui continue de tourner cette nuit sous la pluie comme le feront les lumières irradiées par les vers du poète après sa mort :

sirenas de ambulancias vienen del Luna Park
aúllan en la noche
y a lo lejos la rueda luminosa
música toboganes laberintos
la lluvia en Luna Park y el frío de la Morgue y los recuerdos³⁷

À la lecture attentive de ce poème, l'on déduit que le signifiant et l'espace poétique ne sont pas vraiment un refuge mais une ultime planche de salut illusoire et que, paradoxalement, ils sont dotés d'une vie autonome mais étrangère à l'auteur.

Dans le texte « Primer día de verano en Wragby Hall » de Guillermo Carnero, l'on a également affaire à un sujet lyrique élégiaque face à une réalité hostile et éphémère contemplée depuis l'espace du poème. Le locuteur carnérien, cependant, y réagit de façon plus négative mais loin de toute effusion sentimentale, si répudiée par l'esprit *novísimo* initial. Ce ton de lucide défaite est déjà donné par l'épigraphe qui reprend l'une des affirmations de résignation de Clifford Chatterley, personnage de *L'Amant de lady Chatterley* (1928), de David Herbert Lawrence : « ¿Qué hacer, sino dejar que las cosas sigan su curso? ». Cette épigraphe n'est pas exempte d'une certaine raillerie lorsque la voix poétique projette l'impuissance du personnage masculin du roman à sentir pleinement la vie sur le sujet lyrique, avatar du personnage romanesque enfermé comme aussi dans le manoir appelé Wragby Hall, un espace luxueux apanage du modernisme. Dans ce texte, l'expression directe des sentiments propre aux générations précédentes, est remplacée par une subtile atmosphère émotionnelle créée par l'observation minutieuse de la lumière filtrée au travers des rideaux et des effets de celle-ci sur de nombreux objets décoratifs : les rideaux, la tapisserie, les récipients en porcelaine, entre autres. La vie humaine semble absente puisqu'elle est remplacée par l'imagination mythologique qui fait résonner les hautbois peints sur les porcelaines et donne ainsi vie à la représentation du char de la déesse Cybèle tiré par des lions :

³⁶ « Recuento », *Nueve novísimos*, 2001, p. 171.

³⁷ *Ibid.*, p. 172.

Un tímido vaho de sol, a través de los blancos visillos
 ojeteados en verde, remedando
 alguna cacería o Arcadia, entretejida
 de pájaros y frutos, despierta en los tapices
 y en las puertas forradas de terciopelo un vago
 hormigueo de sueños, un clarear de soles
 entre el helado viento de los pinos nevados,
 una alucinación de iluminado polvo
 que los oboes pintados en los vasos de porcelana, simétricos
 en las cuatro esquinas umbrías, resonando
 cuando los pies oprimen el león o el cubo de las ruedas
 de la diosa, difunden en el espacio umbrío
 de las campanas ondulantes sobre los tallos del agua³⁸.

L'on remarquera la construction d'un monde complètement artificiel où l'espace est emprunté à la fiction romanesque, les présences humaines (des dandys) ne sont que des personnages issus du même roman : « Los caballeros charlan en el salón –corbatas / de Bond Street– de orquídeas y de falos³⁹ » et la nature est évoquée par l'entremise des reproductions décoratives. L'Arcadie mythologique, par exemple, est un espace abrité et idyllique comme l'est l'intérieur du manoir où le sujet lyrique trouve refuge. C'est seulement vers la fin du texte que le sujet lyrique se manifeste en s'interrogeant de façon ironique sur la possibilité de retrouver la vie : « ¿Cómo encontrar la vida? » dans cet espace privilégié où le temps semble s'arrêter (« En la eterna penumbra de la casa, en que apenas / giran las estaciones », v. 20-21), où les horloges « gouttent » comme dans les tableaux daliniens (« los relojes gotean / sobre el mármol », v. 23-24), où même le sang du suicide ne coulerait pas une fois les veines ouvertes. Même l'intensité de la poésie est niée aux vers 37-38, lorsque le sujet lyrique affirme que les vers d'Anacréon qui chantent les plaisirs de la vie sembleraient presque impudiques dans ces lieux où règne le silence et où l'on doit exclure tout signe de la mort, tels les bouquets de fleurs fanées :

¿Cómo encontrar la vida? Ni la sangre querría
 abandonar las venas seccionadas. Crepúsculo
 de verano adormece los cuerpos. En la sala
 los naipes, las levitas, los bastones de ámbar.
 Casi parecerían impúdicos los versos
 del viejo Anacreonte: «Dadme, dadme la lira
 de Homero».

Nada debe perturbar el decurso
 de las horas. Tan sólo, en silencio, que alguien
 renueve los marchitos ramos, y así la muerte

³⁸ « Primer día de verano en Wragby Hall », *ibid.*, p. 203.

³⁹ Selon Ignacio Javier López, Bond Street est : « la calle más elegante de Londres [...] donde se compra y exhibe la ropa de moda ». De plus, il ajoute que : «La acción referida en estos versos –“Los caballeros charlan en el salón [...] de orquídeas o de falos”– procede del capítulo IV de *El amante de Chatterley* », Ignacio Javier López (ed.), *Guillermo Carnero. Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1998, note 60, p. 121-122.

sólo será una gota más en los alabastros,
sólo una nueva brizna sobre las alamedas,
así no será trueno sobre los oleajes,
así los emparrados recibirán inertes
un año y otro año el estéril augurio de la vida⁴⁰.

Dans cet espace protégé bel et bien éloigné de l'espace urbain, le sujet lyrique évite les aspects les plus âpres et cruels de la réalité. Ici il n'est pas question de se référer à la géographie espagnole, pas plus qu'à la fin du franquisme et à la perte de vitesse des idéologies révolutionnaires. L'espace choisi, en fin de compte, n'est autre que celui du poème, ce manoir de l'imagination et de l'intelligence dans lequel la déception et le sentiment tragique peuvent être ordonnés et abrités grâce aux parallélismes syntaxiques qui se forment et entrelacent ces vers *alejandrinos* majoritaires dans la composition.

Vers des attitudes nihilistes

Il est vrai que l'analyse de ce dernier texte de Guillermo Carnero, « Primer día de verano en Wragby Hall »⁴¹ peut faire hésiter le lecteur sur l'attitude « camp » dans les textes *novísimos* des premiers temps mais, il ne faut pas oublier que la théâtralité et le manque de compromis politique qui caractérisent le poème sont également des traits du « camp ». *Stricto sensu*, la plupart des poèmes de *Nueve novísimos* ne présentent que certains traits du « camp »⁴² et pas de façon systématique car cette frivolité est parfois obscurcie⁴³, comme on l'a constaté, par des réflexions négatives qui laissent entrevoir une profonde déception idéologique ou bien métaphysique, laquelle peut friser le nihilisme. Au début des années 80, Ignacio Prat avait déjà signalé ces traits nihilistes pour les interpréter comme une simple pause jusqu'à l'apparition de nouvelles *croyances* : « Algunos comentaristas detectaron una suerte de nihilismo en la constitución de aquella generación: toda una pausa entre creencias se define así vulgarmente »⁴⁴. Cette négation de toute croyance est très évidente, voire

⁴⁰ « Primer día de verano en Wragby Hall », *Nueve novísimos*, 2001, p. 204.

⁴¹ « Primer día de verano en Wragby Hall » fait partie du recueil, déjà cité, *Dibujo de la muerte* où l'auteur n'aurait pas inclus d'autres compositions plus ironiques et ouvertement critiques également sélectionnées pour l'anthologie *Nueve novísimos*, peut-être par leur caractère circonstanciel, voire ouvertement « camp ».

⁴² Certains critiques avaient très tôt souligné cette absence d'innocence chez les *novísimos* : « Por otra parte, de más está por decir que esa falta de inocencia y espontaneidad es inherente a todo hombre culto (y estos jóvenes no pierden oportunidad de demostrar que lo son en superlativo grado). Lo que resulta curioso es que algunos de ellos se jacten de practicar el *camp* puro sin darse cuenta de que tal cosa es imposible », José Olivio JIMÉNEZ, « Nueva poesía española (1960-1970) », *Ínsula*, n° 288, nov. 1970, note 4, p. 13.

⁴³ Cf., « Así no es de extrañar que sobre la negatividad salvadora y totalizante de las vanguardias "clásicas" se imponga ahora una actitud frívola o lúdica, cuando no una ambigua circunspección que contribuye a oscurecer la intencionalidad última del *camp* », Ángel Luis PRIETO DE PAULA, *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 310.

⁴⁴ « La página negra (Notas para el final de una década) », Ignacio PRAT, *Poesía*, n° 15, 1982, p. 121.

catégorique, dans les poèmes de Leopoldo María Panero où se produit une rupture brutale avec les autres générations⁴⁵. La rupture panérienne devient ainsi destruction systématique de la structure langagière, de toute idéologie et culture existantes ainsi qu'une négation de la réalité et de la raison. « 20 000 leguas de viaje submarino », qui fait partie de *Así se fundó Carnaby Street*⁴⁶ (1970), illustre parfaitement ce type de transgression où le sujet lyrique va au-delà de la réalité. Dès les premiers vers, l'on déduit que le moi se trouve sous l'effet de narcotiques, grâce aussi à la piste donnée par le titre où apparaît le mot « voyage » :

Como un hilo o aguja que casi no se siente
 como un débil cristal herido por el fuego
 como un lago en que ahora es dulce sumergirse
 oh esta paz que de pronto cruza mis dientes
 este abrazo de las profundidades⁴⁷

Malgré le titre trompeur du poème, les « 20 000 leguas de viaje submarino » n'ont rien à voir avec les aventures sous-marines du personnage de Jules Verne mais suggèrent les effets de la prise des drogues. Dans cette évasion chimique, le sujet lyrique semble atteindre un état de paix profonde, voire abyssale, où il ne cesse ses tentatives de passer de l'autre côté du miroir⁴⁸ : « dejadme entonces besar este astro apagado traspasar el / espejo y llegar así donde ni siquiera el suspiro es / posible », v. 23-25. À la différence du personnage de Lewis Carroll, le moi panérien ne se voit pas confronté à une réalité inversée car il est en quête d'un monde glacial où pouvoir mourir entouré de silence et de néant. Dans cet univers de la mort évoqué de manière chaotique, l'on décèle toutefois des images hilarantes qui ne viendraient pas du tout à l'esprit d'un suicidaire. Ce n'est pas tellement d'appliquer un baiser sur le corps glacé de l'iceberg qui pourrait être une possible allusion indirecte au roman de Jules Verne et, à la fois, l'évocation métaphorique d'un cadavre ; ce n'est pas non plus le geste d'embrasser la fumée qui s'évanouit tel un geste de désespoir ou simplement un geste inutile et absurde. C'est plutôt l'image carnavalesque du monde des ouistitis disséqués (« mundo de tities disecados », v. 16) qui introduit volontiers une note frivole en détruisant volontairement la cohérence du texte, notamment lorsqu'elle est juxtaposée à un vers à résonances

⁴⁵ Pour Félix de Azúa, un autre membre de la *coqueluche* de l'anthologie de Castellet : « Panero ha sido el más acabado ejemplo de cómo algunas de las teorías más avanzadas de la época podían convertirse en trampas mortales para quienes ya venían inclinados a la autodestrucción desde la cuna. Bataille, Blanchot, Foucault habían puesto en claro el valor de las voces externas a la sociedad: los locos, los enfermos, los parricidas, los marginados, los salvajes y los excéntricos », Félix de AZÚA, *Autobiografía de papel, op. cit.*, p. 216.

⁴⁶ Comme on le sait, Carnaby Street est une rue commerçante à Londres symbole du mouvement pop des années 60.

⁴⁷ « 20 000 leguas de viaje submarino », *Nueve novísimos*, 2001, p. 247.

⁴⁸ Voir les réflexions de Túa Blesa sur ce sujet dans *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Valdemar, 1995, p. 48 et 52.

becquériennes : « morir en brazos de la niebla », v. 17. Au pastiche de la sensibilité romantique se joint le paradoxe lorsque le moi panérien imagine le monde comme un Musée de Cire où il aimerait s'arrêter afin de contempler des réalités qui évoquent la naissance : « y recorrer así este inmenso Museo de Cera deteniéndome / por ejemplo en las plumas recién nacidas / o en el instante en que la luz deslumbra a la crisálida ». Ces contradictions, selon Túa Blesa, seraient résolues à la fin du texte par le truchement de la supplication à la mort⁴⁹ : « y cerrar por fin los ojos cuando la mariposa próxima a caer / sobre la / tierra sorda quiere en vano volver sus alas hacia lo verde / que ahora la desconoce ». Paradoxalement, ces vers suggèrent aussi le sentiment d'impuissance du papillon agonisant attiré par la vie (« lo verde ») qui serait ignoré par la terre sourde, voire indifférente. Compte tenu des contradictions internes du poème et de l'usage très libre de l'intertextualité, il serait assez risqué d'aventurer une seule et unique interprétation. Même les abondantes répétitions anaphoriques qui pourraient être des éléments de cohésion sont dévoyées par rapport à leur fonction car elles ne mènent pas le lecteur à une convergence logique et sémantique mais à la dispersion du sujet poétique en fuite dans la drogue et l'irrationnel qui voudrait s'auto-annihiler. L'espace poématique de Leopoldo María Panero, par conséquent, n'offre aucun refuge mais devient un nouveau lieu où mettre en scène la destruction du moi.

Conclusion

La question de la « rupture » a été très controversée depuis la parution de *Nueve novísimos*, peut-être sont-ce les adversaires qui ont le plus aidé à mythifier ce groupe de jeunes poètes autour de la vingtaine ou déjà trentenaires. En tout cas, ce sont quelques poètes retenus par Castellet qui sont devenus les plus représentatifs et les pionniers de cette génération qui, même de façon parfois partielle et hâtive, sont entrés en contact avec les avant-gardes européennes et internationales. Ce noyau initial, comme on le sait, a été enrichi par d'autres poètes aussi brillants qui ont suivi le sillage « novísimo ». Le semi-désert culturel espagnol en avait vraiment besoin car la profondeur et l'excellence des poètes d'autres générations souffraient du manque, en général, d'esprit ludique et de spontanéité, après tant d'années passées à subir la pesanteur du régime franquiste. Bien que les jeunes poètes de la même génération de l'Équipe *Claraboya* se soient proposé également de renouveler la poésie

⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

espagnole par le truchement de l'expérimentation langagière, ils ont fini par perdre de vue le sens de l'humour en soumettant la poésie à l'idéologie anti-capitaliste, comme auparavant les défenseurs de la poésie sociale. L'on reprochera aux « novísimos » d'avoir créé eux aussi un nouveau dogmatisme *à rebours*, comme l'affirme Castellet⁵⁰, certes, mais ce serait alors une orthodoxie « camp », beaucoup plus légère et humoristique mais jamais naïve. Cependant, certains « novísimos » ont porté jusqu'à l'extrême tous les paradoxes et l'esprit iconoclaste des avant-gardes qui étaient en germe à cette époque, notamment Leopoldo María Panero, considéré au début par ses pairs comme le meilleur poète de sa génération. Ce poète qui a sombré dans le nihilisme, une attitude très éloignée du « camp », en se démarquant des autres poètes pour qui, en grande partie, ce n'était qu'une mise en scène.

⁵⁰ « Por otra parte, el desinterés o la injusticia con que han sido considerados, posteriormente, muchos autores y obras de los años 50 –al que ha contribuido un estado de opinión, en parte, provocado por el derrotismo masoquista de ellos mismos–, no demuestra sino que se puede producir, entre los más jóvenes, un fenómeno de dogmatismo *à rebours*, equiparable –en su ignorancia del funcionamiento de los procesos culturales y de los condicionamientos históricos de los mismos– al de quienes predicaban, desde la otra generación, un determinismo mecánico que vaciaba a la literatura de su inalienable carácter de experimentación creadora », dans le prologue de *Nueve novísimos*, 2001, p. 22.