

Le concept de « génération » en poésie. Questionnement sur les débuts et le devenir des poètes espagnols de 1970

MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN
(Université de Paris-Sorbonne)

Résumé. En 1970 est publiée à Barcelone une anthologie intitulée *Nueve novísimos poetas españoles*, où J.M. Castellet expose le programme poétique de neuf jeunes auteurs. Dans quelle mesure se forgent alors le concept de « génération de 1970 » et la substantification de l'adjectif « novísimos » ? Ce livre suscite de vives polémiques entre poètes, dont on analysera les manifestations. L'on réfléchira enfin sur le devenir d'une poétique générationnelle dans l'oeuvre de quelques anciens Novísimos qui sont parmi les poètes majeurs de ce début du XXIème siècle.

Mots-Clés. Poésie, Espagne, Génération, 1970, Novísimos.

Abstract. In 1970, J. M. Castellet sets out the poetical programme of nine new authors in an anthology entitled *Nueve novísimos poetas españoles*. To what extent could we start talking of "the 1970 generation" then and likewise start using the newly-formed adjective "novísimos"? This book sparks considerable controversy among poets, whose reactions will be analyzed. We will ponder upon the future of a generational poetry in the work of several former Novísimos who are now among the main poets at the beginning of the 21st Century.

Poetry, Spain, Generation, 1970, Novísimos

L'extrême complexité du problème posé par le mot « générations », au pluriel, m'incite à formuler quelques interrogations préalables et à fournir des définitions avant d'aborder ce concept, uniquement dans le domaine de la poésie espagnole contemporaine, à la lumière d'un seul exemple, celui de « generación » ou de « poetas del setenta », donc les années 1970.

Nous allons évoquer un phénomène officialisé, très connu et pratiqué dans l'histoire de la littérature espagnole au XXème siècle et tout autant discuté, désigné par le substantif « generación » suivi d'une date : generación del noventa y ocho (1898), del 27, del 36, del 50, del 60, del 70, del 80....Parfois même, des critiques ont encore rajouté d'autres dates, telles que « generación del 68 ». Une première question doit être posée : quelles sont les définitions du mot « generación » ? Le dictionnaire dit ainsi : 1) « Acción de engendrar » ; 2) « Efecto de engendrar » et, en sixième position : « conjunto de escritores y artistas de una misma edad cuya obra presenta caracteres comunes »¹. À la page suivante, le verbe « generar » est défini comme synonyme d' « engendrar »².

Si je lis maintenant la définition du mot « génération » en catalan, dans le prestigieux *Diccionari de la llengua catalana*, je découvre encore d'autres précisions qui ne manquent pas d'intérêt pour notre réflexion, d'autant que la génération de 1970 y est citée en exemple, en italique dans le texte : « Generació. Conjunt d'escriptors o d'altres artistes establert pels historiadors a partir de la possible influència del context

¹ *Vox. Diccionario general ilustrado de la lengua española*, Barcelona, Biblograf, 1987, p. 542.

² *Ibid.*, p. 543.

polític, cultural o literari en el moment d'iniciar o dur a terme la part fonamental de la seva obra. *La generació literària dels setanta.* »³

En France, nous n'avons pas cela car nous utilisons des substantifs, non des dates, pour qualifier des mouvements littéraires tels que le symbolisme, le dadaïsme, le surréalisme. La génération est ainsi définie par le dictionnaire : 1) « Production d'un nouvel individu » ; 2) « Ensemble des êtres qui descendent de quelqu'un à chacun des degrés de filiation » ; 3) « Ensemble des individus ayant à peu près le même âge »⁴.

De nouvelles questions se posent à nous, en poésie espagnole. Si le mot « generación » est suivi d'une date (une seule), pourquoi cette date est-elle retenue aux dépens de toutes les autres ? En raison de circonstances historiques, d'un événement particulier, de la publication d'un ou de plusieurs livres de poèmes qui vont dans le même sens ? Est-ce bien à cette date-là et non à une autre que se résume et se concentre l'optique de tout un ensemble de poètes ? Y aurait-il un manifeste, un programme ? Ou bien un livre écrit par un critique ou un chercheur ? Existerait-il un « chef », un animateur, j'allais dire un leader ?

À côté de l'expression « generación » + date, on remarque que d'autres appellations, parfois sous la forme d'un seul mot, s'imposent fortement auprès des poètes et des critiques. En effet, à côté du mot « generación » sont employées d'autres notions dont on se demandera si elles sont synonymes ou plus ou moins équivalentes, entre autres : « grupo », « promoción », « escuela », « joven poesía », « jóvenes poetas », ...sans oublier des adjectifs comme « promocional », « generacional », etc...qu'il nous reviendra d'analyser dans les textes des poètes et des critiques.

Comment allons-nous structurer la réflexion autour des poètes de 1970 en tenant compte de toutes ces interrogations ?

I. En un premier temps, nous allons nous attacher à l'acte de naissance de cette « génération » qui adopte un nom particulier, « Novísimos ». Nous analyserons un texte critique, des poétiques et des poèmes. Francisco Aroca a déjà présenté une communication, précise et riche comme toujours, et je tenterai de ne rien reprendre de ce qui a été excellemment dit, en insistant sur le contenu de certains mots et expressions qui se manifestent de manière obsédante.

II. En un deuxième temps nous verrons comment les poètes et critiques ont réagi à la « naissance » des Novísimos : célébration ou bien plutôt dénigrement et rejet virulent. Le rôle des anthologies, si prisées des Espagnols, si lues, si liées à la publication de poèmes et d'auteurs, et celui des revues sera ainsi examiné. Une énorme bibliographie a été consultée, dont certains textes seront mis en valeur et cités. Je proposerai aussi ma propre lecture actuelle.

III. Enfin, l'on s'interrogera sur la durée de vie de « la generación del 70 » ou plutôt sur son efficacité active au sein de l'espace poétique espagnol. Que deviennent les Novísimos à la fin du XXème siècle et aujourd'hui même ? L'on a choisi de réfléchir sur les œuvres des Novísimos liés à l'acte de naissance - Pere Gimferrer et Guillermo Carnero - et celles de deux autres poètes, plus jeunes mais proches des Novísimos et même qualifiés comme tels : Jaime Siles et Luis Antonio de Villena. Tous sont aujourd'hui des écrivains reconnus, récompensés par des prix et traduits en plusieurs langues. Les œuvres récentes de ces auteurs ont-elles conservé quelques postures de la traversée novissime, ou les ont-elles refondées en ouvrant aussi d'autres

³ *Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2007, p. 856.

⁴ *Le nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1995, p. 1010.

territoires, eux-mêmes nouveaux ?

I. Naissance d'une génération en 1970 : les « Novísimos »

C'est en 1970 qu'est publié à Barcelone, aux éditions Barral, un livre de José María Castellet - republié en 2001 aux éditions Península - qui est intitulé *Nueve novísimos poetas españoles*⁵. Après la « Dedicatoria » (p. 13) et la « Justificación » (p.15-13), figurent un « Prólogo » (p. 19-47) - le texte qui va mettre le feu aux poudres - puis une « Antología » (p. 49-251). Cette anthologie comporte neuf sections ; chacune d'entre elles est consacrée à un poète qui présente une poétique et des poèmes (entre neuf et dix) : Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez (« Seniors ») et Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix, Leopoldo María Panero (« La coqueluche »).

Plusieurs mots sont à analyser, d'abord ceux du titre : « novísimos », qui n'est pas une trouvaille de Castellet, mais une reprise du titre d'une anthologie publiée à Milan au début des années 1960, *I novissimi. Poesie per gli anni 60*, qui rassemblait des textes d'Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguinetti, Nanni Balestrini et Antonio Porta⁶. Je n'insisterai pas ici sur des documents et articles parus en Italie et liés à l'anthologie de Castellet, car ce qui m'intéresse, c'est que le mot « novísimos » caractérise des poètes espagnols de 1970 fort différents des « novissimi » italiens des années 60. Peu importait le décalage temporel : en effet, seuls comptent ici le poids, l'efficacité du mot « novísimos ». Le superlatif attire l'attention par son côté revendicatif, et aussi ponctuellement ludique. Mais ce qui l'emporte, c'est l'association entre « Nueve » et « novísimos », qui est nouvelle, car le titre italien ne la contenait pas. Nous avons ici une double paronomase : Nueve/nuevo et Nueve/novísimos. Il y a là indiscutablement un jeu sophistiqué sur le langage, une insistance sur la valeur évocatrice du signifiant et je me suis aperçue récemment d'un fait qui ne s'impose pas d'emblée : le titre est une forme versale raffinée, un parfait alexandrin ternaire : *Nueve novísimos poetas españoles*

4 8 12

où est fortement mis en valeur, grâce au proparoxyton, ce mot qui va servir à définir, « novísimos », l'adjectif devenant ensuite un substantif qui qualifiera les neuf poètes, puis un ensemble de poètes, enfin une génération particulière. L'adjectif se mue peu à peu en substantif, la nouvelle désignation s'inscrivant généralement avec la majuscule N. Une certaine drôlerie réside dans le fait que seuls neuf poètes sont concernés, ce qui est peu pour une génération, d'autant que trois des neuf poètes n'avaient encore publié aucun recueil, d'où la mention du mot « inédito » à côté d'un futur titre de livre dans le cas de José María Álvarez, Vicente Molina Foix et Leopoldo María Panero. Il s'agissait là en réalité de débutants novices⁷.

Comment le livre de Castellet a-t-il donc pu avoir un impact aussi fort sur la

⁵José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970. Nous utiliserons ici la réédition : Barcelona, Península, Poética, 32, 2001.

⁶*I Novissimi Poesie per gli anni 60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1963. ; rééd. Einaudi 1965 et 1977. On consultera avec profit un article d'Alessandro Ghignoli, « Novísimos-Novissimi. Intersecciones entre la poesía italiana y española », *Especulo, Revista de estudios literarios*, n°41, Universidad Complutense, Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/numero_41/novissim.html. On lira les excellentes pages de Claudie Terrasson, *Luis Antonio de Villena. Poésie 1970-2005. Retour, reprise, répétition*, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 46-63.

⁷J.M. Castellet, *op.cit.*, respectivement p. 108, p. 178 et p. 234.

poésie et les poètes pour qu'à ces neuf se joignent très vite ou soient associés d'autres jeunes écrivains qui seront qualifiés de Novísimos alors qu'ils ne figuraient pas dans l'anthologie de Castellet ? Ainsi, dans une lettre du 2 mars 1970, Vicente Aleixandre s'adresse à Jaime Siles qui, lui non plus, n'intervient pas dans le livre de Castellet : « Eres el benjamín de la novísima poesía y yo hago votos y manifiesto mis esperanzas de verte subir en esa difícil y hermosa ascensión del poeta, que es su vida toda. Y que por tu verdad incondicional y tu entrega tú te mereces. »⁸. De même, en 1986, dans un article publié dans *Los Cuadernos del Norte*, Luis Antonio de Villena, également absent de l'anthologie de Castellet, analyse les liens entre avant-garde et tradition et s'attache à l'étude d'une esthétique qu'il qualifie de « novísima »⁹.

L'on peut objecter que les nombreuses anthologies publiées entre 1970 et 1985 se réfèrent par leur titre à « la poesía » ou à « los poetas », mais toutes se positionnent de manière diverse par rapport au phénomène « novísimo » et au concept de « nuevo ». Citons les plus connues, présentées par : Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*¹⁰ ; José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española*¹¹ ; José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos*¹²; Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento*¹³; Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española*¹⁴; Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea*¹⁵; Mari Pepa Palomero, *Poetas de los 70*¹⁶.

Si l'on accepte l'appellation de « poètes de 1970 », l'on sous-entend que l'anthologie de Castellet, publiée à cette date, parce qu'elle contient un prologue critique et des poétiques très personnalisées, a décrété et consacré l'existence d'une génération dont six poètes seulement avaient publié des textes avant cette date. Que déduire ? Le métalangage, accompagné de quelques preuves ou exemples éclairants, c'est-à-dire les poèmes publiés dans l'anthologie, générerait donc un concept, « novísimos », et devenait inséparable d'une date.

Mais cela ne suffit pas à expliquer le succès et le dénigrement que valut l'anthologie à Castellet et aux auteurs/poètes. Pas plus d'ailleurs que la brillance du discours, les références à Roland Barthes, à Gillo Dorfles, à la culture *camp*. Il me paraît que l'introduction de Castellet a misé essentiellement sur l'emploi et la répétition de deux notions qu'il lie étroitement l'une à l'autre. Très rationnellement, Castellet démontre 1) qu'une génération de poètes existe ici 2) parce qu'elle crée une rupture. Sa lecture et son interprétation des poètes est d'abord une argumentation qui s'appuie sur ce qui lui paraît être de l'ordre de l'évidence.

Passons à l'étude des mots employés. Dans *Nueve novísimos poetas*

⁸ Jaime Siles, *Cenotafio. Antología poética (1969-2009)*, Edición de Sergio Arlandis, Madrid, Cátedra, 2011, p.25. L'on se référera aussi à Emiliozzi Irma (ed.), *Vicente Aleixandre, Cartas a Jaime Siles*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2006.

⁹ Luis Antonio de Villena, « Una aproximación a la estética novísima », *Los Cuadernos del Norte*, 3, 1986, p.35. L'on consultera le très beau livre de Françoise Morcillo, *Luis Antonio de Villena dans ses essais et sa poésie (1971-2007). Une culture de vie contre une culture de mort*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 49-60.

¹⁰ Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970.

¹¹ José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española*, Madrid, Ínsula, 1972.

¹² José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

¹³ Víctor Pozanco y S. Sanz Villanueva, *Nueve poetas del resurgimiento*, Madrid, Ámbito, 1976.

¹⁴ Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980.

¹⁵ Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea 1939-1981*, Madrid, Alhambra, 1981.

¹⁶ Mari Pepa Palomero, *Poetas de los 70*, Madrid, Hiperion, 1987.

*españoles*¹⁷, Castellet parle de l'apparition « de un grupo generacional de jóvenes poetas » (p. 15) ; à la page 16, il évoque « la generación » (p. 16), puis il revient à : « el grupo generacional » (p. 23), « la nueva generación » (p. 25), « la primera promoción de poetas » (p. 30) ; il s'interroge : « ¿ una generación de *cogito interruptus* »? » (p. 33), « esta generación » (p. 34) ; « el grupo que denominaremos « La Coqueluche » -el de los más jóvenes » (p. 34), « esta generación » (p. 41). Castellet réaffirme alors : « la aparición de un nuevo grupo generacional » (p. 43), « la nueva generación » (p. 45), la aparición del « nuevo grupo generacional » (p. 46). On remarque l'habileté du critique qui, d'une part, insiste sur l'existence d'une génération (la pluralité) qui est, en même temps, de par le petit nombre des poètes (neuf), un « grupo generacional » (singulier). Castellet évoque fréquemment la jeunesse des poètes, « a los jóvenes poetas » (p. 47) que le lecteur va ainsi nécessairement découvrir.

Cependant, il ne suffit pas d'affirmer l'existence de cette génération : c'est pourquoi le critique associe étroitement le mot « generación » à la cause de son existence qui est un nouvel apport (« nuevo », « nueva ») qui consiste exclusivement en une rupture : « una nueva sensibilidad » (p. 23/24) : « Este cambio —o, mejor, como veremos, esa ruptura » (p. 17). Le mot se répète dix fois dans le prologue, bien plus fort que « cambio » : « a los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura » (p. 17), « la presente antología no puede pretender incluir a *todos* los poetas de la ruptura » (p. 17), « anunciaba un cambio y que éste se ha producido más como ruptura que como evolución » (p. 22), « La voluntad de ruptura » (p. 22), « la conclusión de la ruptura » (p. 23), « las bases de la ruptura » (p. 23), « sino la ruptura » (p. 25), « la ruptura de la que venimos hablando » (p. 33), « la voluntariedad de ruptura » (p. 34), « la idea de la doble ruptura » (p. 35).

Sous l'égide de ces deux notions, « generación » et « ruptura », s'impose donc, dans l'introduction à l'anthologie, une sorte de programme présenté comme « una serie de coincidencias », d'éléments communs qui sont également inséparables de certaines contradictions (p. 41). Castellet explique que les jeunes poètes optent pour la nouveauté et que l'histoire de l'époque engage nécessairement des changements d'écriture, mais il dit aussi, prudemment, que la nouvelle génération, plutôt que d'être contre, ne fait que tourner le dos à la précédente : « En todo caso, la nueva generación, consciente o inconscientemente -esto es lo de menos- se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores. Y ahí residía no la polémica sino la ruptura que había de traducirse en las obras que, de pronto, en una modesta aunque sorprendente irrupción, rompían una continuidad de tradición de la palabra escrita. » (p. 25)

Ce programme supposé est-il une somme théorique de tous les choix d'écriture que l'on décèle chez les neuf « Novísimos » ? Ces options étaient les suivantes, selon J.M. Castellet, donc seulement quatre, qui figurent dans les titres de quatre développements : 1. *Despreocupación hacia las formas tradicionales*. (p. 41) ; 2. *Escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de « collage »*. (p. 41) ; 3. *Introducción de elementos exóticos, artificiosidad*. (p. 43) ; 4. *Tensiones internas del grupo*. (p. 43), c'est-à-dire la coexistence de la poésie savante (*gravis stylus*) et de la poésie familière (*humilis stylus*).

Mais, s'il y a là, indiscutablement, une poétique générationnelle, il nous faut nous demander si l'un des neuf Novísimos, un « leader » en quelque sorte, n'a pas

¹⁷José María Castellet, *op.cit.* Dans les quatre paragraphes qui suivent, l'on s'attachera exclusivement à cette anthologie, d'où le fait que les pages sont notifiées dans le texte même de mon article, car le recours aux notes eût été inutilement répétitif. Il en sera de même ultérieurement.

déjà produit antérieurement des textes, des recueils, qui contiennent, outre ces présupposés, d'autres techniques et pratiques qui vont nourrir les oeuvres ultérieures de ce groupe et de toute la génération qui ne serait plus celle de 1970, mais peut-être celle de 1966. Selon moi, il faut ici mettre en valeur le rôle joué par Pere (alors prénommé Pedro) Gimferrer et sa production en castillan (dès 1962) et surtout insister sur l'importance de son dialogue avec J. M. Castellet au moment de la rédaction de l'anthologie *Nueve novísimos poetas españoles*. La « Dedicatoria » est très claire à ce sujet : « Este libro debería estar dedicado a Pedro Gimferrer que me ha ayudado considerablemente en su elaboración. » (p. 13). Ceci a d'ailleurs été maintes fois confirmé par divers témoignages ultérieurs, notamment celui de Luis García Jambrina¹⁸. Pourquoi cette prééminence de Pedro Gimferrer ? Parce que, en 1970, le jeune écrivain est déjà un poète connu, publié, ayant suscité l'admiration ou les réserves de la critique littéraire espagnole. Auteur en 1962 de *Malienus* (non publié avant 1986)¹⁹, *Mensaje del tetrarca* (1963)²⁰, Gimferrer est surtout le poète qui, ayant publié en 1966 *Arde el mar*²¹, reçoit cette même année là le *Premio Nacional de Literatura*.

Arde el mar joue plusieurs rôles pour la génération de Gimferrer : l'écriture se présente en effet comme l'accomplissement d'une poétique nouvelle. Le locuteur, souvent énigmatique, s'inscrit dans la variabilité, l'imprévisible ; les espaces évoqués se situent hors d'Espagne ; le temps réinventé n'est que discontinuité ; la poésie est le sujet du poème, langage et métalangage demeurant constamment liés ; ce que l'on a appelé « culturalismo » consiste en un libre emploi poétique de noms issus de cultures diverses ; le « venecianismo » tant reproché s'incarne dans un poème ultraconnu : « Oda a Venecia en el mar de los teatros », sous le signe de Federico García Lorca²². Ce livre est une sorte de lieu mythique, qui précède en 1968 *La muerte en Beverly Hills*²³, où le cinéma américain est à l'origine de plans et d'images violentes qui s'organisent selon des rythmes rapides empruntés au grand écran et qui aboutissent à une forte récupération de la libre parole à l'issue de la mise en scène filmique.

Cependant, il manque ici un arrière-plan, un cadre général essentiel à l'évolution de Pedro Gimferrer, mais aussi les contacts, la présence collective des poètes, la marque culturelle des lieux où s'élabore une poétique « novísima ». Il me paraît déterminant de dire que Barcelone est d'abord l'espace de naissance des Novísimos. Il convient d'insister sur le rôle joué par des poètes catalans qui appartiennent à une tout autre génération : Joan Brossa (1919-1998)²⁴ dont Pere Gimferrer fait la connaissance en 1963 et surtout J.V. Foix (1993-1987), rencontré en

¹⁸ Pere Gimferrer, *Marea solar, marea lunar*, Introducción y edición de Luis García Jambrina, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, IX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2000, p. 33.

¹⁹ Pere Gimferrer, *Malienus. Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988, p. 7-22.

²⁰ Pere Gimferrer, *Mensaje del tetrarca*, Barcelona, Trimer, 1963 ; *Poemas 1962-1969*, Visor, 1988, p. 23-47.

²¹ Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Barcelona, Ciencia Nueva (El Bardo), 1966 ; *Poemas 1962-1969*, Visor, 1988, p. 49-91. On se référera à la remarquable édition critique de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra, 1994.

²² Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969, op.cit.*, p.57-59 ; *Arde el mar*, Edición de Jordi Gracia, *op.cit.*, p. 107-109.

²³ Pere Gimferrer, *La muerte en Beverly Hills*, Madrid, Ciencia Nueva (El Bardo), 1968 ; *Poemas 1962-1969, op.cit.*, p. 99-115.

²⁴ Pere Gimferrer, *Radicalidades*, Barcelona, Península, 2000, p. 100-111.

1964²⁵, seul Catalan qui célèbre et pratique l'art de la métaphore baroque, le gongorisme restant aujourd'hui un thème de réflexion et d'écriture pour Pere Gimferrer. Mais, de plus, et cela me semble fondamental, la plupart des Novísimos vont vivre ou séjourner temporairement à Barcelone : L.M. Panero (rencontré à Madrid en 1967), G. Carnero (étudiant à Barcelone), A.M. Moix (barcelonaise), F. de Azúa, et les autres. Des photographies et de nombreux commentaires portant sur ce « grupo generacional » rendent compte de l'importance des dialogues qui ont abouti à la publication par les éditions Barral de l'anthologie de J.M. Castellet²⁶.

D'autres auteurs, très connus, ont été également essentiels pour P. Gimferrer : Vicente Aleixandre, dès 1965, et Octavio Paz, avec qui Gimferrer aura une abondante correspondance, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer (1966-1997)*²⁷.

Ces poètes ont donc constitué un groupe, une petite communauté amicale –ce qui n'excluait pas des désaccords ponctuels- où chacun demeurerait libre et indépendant : la présence de leurs poétiques et de leurs poèmes dans l'anthologie de Castellet résulte de ces séjours au cours desquels la poésie écrite dans les années 1965-1970 était un sujet de débat primordial. D'où mon insistance sur le fait que l'anthologie de J. M. Castellet est un livre barcelonais marqué par la culture, les arts, la critique et surtout la diversité possible des dialogues inter-arts et inter-langues.

Cependant, il manque encore un point capital dans cette jonction poétique fortement marquée par la personnalité et l'écriture de Pere Gimferrer. En effet, si Castellet insiste autant sur la rupture assumée et revendiquée, l'on doit se demander avec qui les poètes désirent rompre et l'on suppose que cette génération s'éloigne de la génération (ou des générations) qui l'ont précédée. D'où la question que l'on posera au seuil d'un deuxième temps de réflexion.

II. Y-a-t-il un conflit de générations ?

La lecture des articles critiques et des nombreuses anthologies publiées entre 1970 et 1985 a pu conduire à penser que les Novísimos se sont avant tout opposés à la *poesía social*, et l'on a beaucoup insisté sur le mécontentement ou l'ironie des poètes de la génération de 50 et de celle de 60 contre le langage et le métalangage des nouveaux venus qui s'affichaient sous le nom irritant de « novísimos ». Y-a-t-il ici un malentendu plutôt qu'un combat ?

Si l'on regarde les poétiques qui figurent dans l'anthologie de Castellet -toutes paradoxales, ludiques- l'on constate que seul Antonio Martínez Sarrión (1939) mentionne la poésie sociale, mais dont les apports les plus valables seront à réévaluer, car il s'agissait d'un moment donné, qui se devait d'exister, une tendance dès lors ; le mot « generación » n'est pas prononcé : « Cuando uno empezó a escribir poesía relativamente en serio y pensando que aquello podía durar toda la vida, estaba en su mejor momento lo que hemos venido llamando poesía social. Uno escribía poesía social. Aquello estuvo muy bien. Fue necesario, mejor aún. Habrá que hacer algún día, cuando las aguas vuelvan a su cauce, un estudio en profundidad de aquella tendencia y constatar sus aportaciones más validas, menos erosionadas por el

²⁵ Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996, p. 20.

²⁶ On se reportera à : Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, Madrid, Cátedra, 2010. Y figurent deux photographies où apparaît une partie du groupe (Noël 1969) (p. 19) et, en l'an 2000, pour le trentième anniversaire de la publication de l'anthologie, huit des Novísimos (L.M. Panero est le seul absent) et J.M. Castellet (p. 77).

²⁷ Octavio Paz, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer (1966-1997)*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

tiempo. »²⁸

La polémique avec la poésie sociale n'est donc pas née aussitôt après 1970 ; elle s'est développée ensuite, peu à peu, au fur et à mesure que des revues et des anthologies posaient des questions aux Novísimos ou bien lorsque les poètes, plusieurs années après, ont voulu faire le point sur le succès du livre de Castellet. Ainsi, c'est en 1983, que, dans un riche article publié dans *Revista de Occidente* (n°23), Guillermo Carnero écrit sans la moindre ambiguïté à propos de l'anthologie de Castellet dont il rappelle le succès : « y en conjunto el libro venía a señalar estrepitosamente la quiebra del realismo social y la aparición de una nueva promoción de poetas radicalmente opuestos a sus mayores. »²⁹

En revanche, selon Carnero, le scandale résultait pour certains lecteurs du fait que Castellet avait publié auparavant deux anthologies, *Veinte años de poesía española* (1959) et *Un cuarto de siglo de poesía española* (1966), où étaient proclamés « la teoría y la práctica del realismo »³⁰. En réalité, plus que de « poesía social », c'est de « realismo » qu'il s'agit, de réalisme tout court : « Negación del dogma fundamental del realismo. »³¹. G. Carnero affirme nettement que le réalisme était alors parvenu à une impasse : « En 1970, Castellet, con honradez y sensibilidad que nadie le podría negar, advierte que el realismo ha llegado a un callejón sin salida. »³².

Le mot « realismo » désigne un système très large qui mise sur la prééminence du contenu et de la reproduction du réel – « realidad » – et, selon Luis García Jambrina, qui a rédigé en 2000 un prologue remarquable à *Marea solar, marea lunar* publié à l'occasion de la remise du Prix Reina Sofía à Pere Gimferrer, c'est dans *Arde el mar* que s'effectue la liquidation du réalisme en poésie : « Estamos ante un libro realmente fundacional, ante un libro que marca y resume una época, puesto que con él se produce la ruptura definitiva con la poesía realista -y no sólo con la de signo social- y comienza una etapa de profunda renovación en la poesía española. »³³.

Mais quelle était l'opinion de Pedro Gimferrer sur la poésie espagnole de l'après-guerre, celle des années 1960-70 ? La conscience de la fin d'un système d'écriture était-elle claire, pleinement assumée, et en quels termes ? D'une part, Gimferrer ne prononce pas les mots « poesía social » et « realismo », mais il affirme en 1969, puis en 1970 et en 1980 qu'il n'éprouvait aucun intérêt pour la poésie qui s'écrivait en Espagne, alors que lui-même, dès 1962, commençait à écrire de la poésie. En 1969, dans « Algunas observaciones », qui précède *Arde el mar*, le jeune écrivain dit ainsi, à propos de son livre : « Es el libro que he escrito de un modo menos deliberado y más *nonchalant* y a ello habrá que atribuir su absoluto desinterés por los modos de escribir poesía que regían en España por aquellos años. »³⁴. Un peu plus loin, il précise son admiration pour Ezra Pound, T.S. Eliot, Saint John Perse et les poètes de la génération de 27, et il ajoute aussitôt : « y no pensaba ni poco ni mucho en que aquello tuviera o no que ver con lo que en poesía se estaba haciendo a mi

²⁸J.M. Castellet, *Nueve novísimos*, *op.cit.*, p. 87.

²⁹Guillermo Carnero, «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», *Revista de Occidente*, n°23, abril de 1983, p. 59.

³⁰*Ibid.*, p. 49.

³¹*Ibid.*, p. 50.

³²*Ibid.*, p. 50.

³³Pere Gimferrer, *Marea solar, marea lunar*, *op.cit.*, p. 22.

³⁴Pere Gimferrer, *Poemas 1963-1969*, Barcelona, Ocnos/ Llibres de Sinera, 1969, p. 8 ; *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, p. 52.

alrededor. »³⁵

En 1970, dans sa poétique publiée par Castellet, Gimferrer réaffirme son point de vue précédent: « Mi desinterés por la literatura imperante entonces en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas : »³⁶. Citons encore d'autres jugements de valeur très fermes. En 1980, dans *Lecturas de Octavio Paz*³⁷, Gimferrer se dit membre d'une nouvelle génération -« la mía »- et il constate la faible créativité de la poésie espagnole de l'après-guerre, alors qu'il souhaite être lié aux « fundadores de la modernidad - un Aleixandre, un Cernuda, un Jorge Guillén, un J.V. Foix- ». On consultera les pages que consacre Luis García Jambrina dans *Marea solar Marea lunar* à ces lectures d'Octavio Paz par Gimferrer³⁸.

Les poètes « novísimos », ceux de l'anthologie de Castellet, mais aussi ceux qui ont été publiés dans d'autres anthologies ont souvent évoqué, oralement et par écrit, l'ennui dans lequel ils ont vécu leur jeunesse et leurs débuts dans l'écriture poétique. Jaime Siles et Luis Antonio de Villena ont fréquemment expliqué qu'ils avaient rempli leur vide existentiel par l'heureuse absorption de la culture, entre autres cosmopolite. Les années 70 étaient ternes, marquées par l'espoir d'une fin de dictature alors que la violence restait latente (songeons aux procès de Burgos, à l'exécution de Salvador Puig Antich en 1974), d'où le désir d'un renouvellement radical. L'accueil polémique de *Nueve novísimos* s'explique aussi par le contraste qui s'établit entre la poésie proclamée et ce que Luis García Jambrina qualifie ainsi : « que tanto impacto va a causar en el monótono y aburrido panorama estético de la época. »³⁹.

Même si Gimferrer ne parle pas de « poesía social » ni de « realismo », il se prononce cependant en toute clarté sur la poésie espagnole de son temps qui est à bout de souffle et qui ne lui apporte rien. Il y a là une audace dans l'expression, une certitude qui ne pourra pas être reniée. A-t-on besoin de la génération précédente quand on devient poète ? Les prédécesseurs n'ont-ils pas d'ailleurs trop bonne conscience ?

À l'origine de cela, quelle que soit la qualité de l'écriture et de la réflexion sur la poésie, il me semble qu'intervient un autre facteur qui tient à la correspondance avec Vicente Aleixandre. Il suffit de lire une lettre adressée par Aleixandre à Pere Gimferrer (15-7-1965), après réception de *Malienus* que le jeune barcelonais de dix-sept ans avait écrit en 1962 sans le publier aussitôt. Aleixandre félicite son correspondant pour la beauté de son écriture, mais il insiste particulièrement sur le fait que cette poésie crée une « ruptura » avec ce qui s'écrivait alors en Espagne, et qui était de très faible qualité. La dureté des termes employés, la clarté de l'argumentation dans l'analyse des textes ne sont sans doute pas étrangères à la parole sans ambiguïté de Gimferrer dans ses articles, prologues et essais sur la poésie. Cette lettre est antérieure de cinq ans à l'anthologie de Castellet : « Leyéndolo, lo primero que veía es la independencia con respecto al clima de la poesía joven que le rodeaba, [...] Hay un violento contraste positivo en la comparación de ciertas indigencias de alguna poesía de hoy. [...] Disuena este poema, ya se lo he dicho, de lo inmediato ; [...] En último término, o en primero, es una disconformidad, una ruptura, [...] es, aparte de otras cosas, una protesta, una ruptura contra una escritura ya gastada, sin capacidad de

³⁵ Pere Gimferrer, *Poemas 1963-1969*, *ibid.*, p. 8 ; *Poemas 1962-1969*, *ibid.*, p. 52.

³⁶ J.M. Castellet, *Nueve novísimos...*, *op.cit.*, p. 152.

³⁷ Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980, p. 10.

³⁸ Pere Gimferrer, *Marea solar, marea lunar*, *op.cit.*, p. 25-26.

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

reacción.»⁴⁰

L'écriture de Gimferrer dans ses premiers recueils, prologues et articles se place donc sous le signe de la réflexion théorique sur la poésie. L'on comprend d'autant mieux pourquoi les compagnons « novísimos » ont vu en lui un guide, une parfaite incarnation, plus qu'un représentant de leur « génération ». Une remarque de Leopoldo María Panero a retenu mon attention à ce sujet, d'autant qu'elle nous ouvre peut-être une autre clef de lecture du mot « génération » : « Luego, finalmente, mi generación se llama Pedro Gimferrer : fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico »⁴¹. L'on reprendra plus loin le débat sur cette définition, lors de l'établissement d'une synthèse sur le concept de génération, mais il nous faut maintenant voir de plus près comment des poètes et des critiques ont lu le livre de Castellet et analysé les œuvres des Novísimos et aussi comment ont répondu les défenseurs de l'anthologie.

L'on se demandera d'abord qui sont les vrais adversaires des Novísimos. En raison de la fréquence des réponses apportées à cette question, l'on est tenté de dire qu'il n'y a pas seulement une querelle des anciens et des modernes, une opposition entre deux générations dont l'une veut succéder à l'autre ; il me paraît indispensable de mettre l'accent sur le rejet essentiel de la « poesía social », du « realismo social » par les jeunes poètes dans la mesure où ce qu'ils formulaient parfois avec raideur pouvait passer aux yeux des générations précédentes pour la négation même de leur rôle et de leur œuvre poétique, pour une infidélité aussi à la fonction majeure d'un langage alors voué à la restauration de la liberté à tous les niveaux, poétique, social, politique.

Certes, les Novísimos ont toujours exprimé leur plus vive admiration pour leurs aînés, tels que ceux de la « Escuela de Barcelona », Jaime Gil de Biedma en particulier, José Hierro, Claudio Rodríguez – qui a marqué P. Gimferrer – José Ángel Valente, mais les Novísimos ont souvent ajouté que ces grands écrivains avaient modifié en cours de route leur attitude envers le réalisme social, ou même qu'ils ne l'avaient pas du tout pratiqué.

De fait, la génération dite de 1970, les Novísimos, et celles des années 50/60 ne se dressaient pas dans leur totalité l'une contre l'autre. Il y eut des conflits entre deux ou plusieurs poètes, mais un grand poète « social » s'est manifesté de manière sarcastique et même virulente : il s'agit d'Ángel González dont on citera quelques vers d'un poème devenu fameux qui est une parodie du système d'écriture des Novísimos : « Oda a los nuevos bardos » :

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.⁴²

Cette parodie d'A. González n'est pas un commentaire critique, mais un poème en réponse aux poèmes. González se moque de la passion qu'ont ces poètes pour la poésie, parce que leur discours est répétitif : il fustige leur art des métaphores,

⁴⁰Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969*, op.cit., p. 11-12.

⁴¹Leopoldo María Panero, *Poesía*, n°4, 1979, p. 111. Cité par Luis García Jambrina dans *Marea solar, marea lunar*, op.cit., p. 34.

⁴²Ce poème, qui date de 1976, est publié dans : Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Barral, 1^{ère} éd., 1986 ; 2^{ème} éd., 2002, p. 334-335, mais il figure aussi dans un recueil intitulé *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, 1977, p. 57-58.

leur concept d'intériorité, l'exotisme de leurs espaces préférés, le temps automnal, le mythe du cygne et il parodie leur style et leurs rythmes, enfin il fustige l'incohérence d'une parole incompréhensible.

Mais, à côté de ce poème satirique, on commentera plusieurs textes critiques d'A. González, d'ordre à la fois théorique et pratique, entre autres une étude intitulée « Poesía española contemporánea »⁴³. Ici A. González s'exprime très clairement. Ce qui le sépare des Novísimos, c'est le fait que ceux-ci aient abandonné toute préoccupation sociale, politique, éthique et ne soient habités que par la réalité littéraire et culturelle. A. González reproche aux Novísimos d'avoir en somme oublié Franco, de s'être situés comme déjà après sa mort ; il ironise légèrement sur ces « odas sobre mares más o menos venecianos o sobre mitos más o menos de celuloide »⁴⁴, en disant aussi que, parmi les Novísimos, il y a à la fois d'excellents et de médiocres poètes. Mais la clef de voûte de l'argumentation est que les Novísimos, au lieu de rompre expressément avec la culture franquiste, ont en réalité rompu avec la culture qui s'opposait au franquisme. « Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista -que déjà cuidadosamente a un lado- sino con la otra cultura que intentó oponerse al franquismo. »⁴⁵

Le problème n'est pas, dans le fond, d'ordre esthétique, mais politique. L'on en est de plus en plus convaincu si l'on relit d'autres textes d'A. González qui portent sur sa conception de la poésie sociale, ainsi « Poesía y compromiso »⁴⁶, qui date de 1963, et « Defensa de la poesía social », publié par Leopoldo de Luis dans *Antología de la poesía social (1939-1964)*⁴⁷.

Il y a donc là deux conceptions antinomiques de la poésie, ce qui n'invalide aucunement l'existence d'une création véritable, à la fois chez les Novísimos et chez Ángel González.

Comment les Novísimos ont-ils répondu à la critique, dès 1970, puis beaucoup plus tard lors d'entrevues avec des journalistes et des poéticiens ? Parmi les neuf poètes présentés par José María Castellet, Guillermo Carnero est sans doute celui qui a le plus et le mieux abordé la génération des Novísimos. Il est à la fois écrivain et critique, conscient de ce qu'est la tâche du poète et lucide, en tant que poéticien, face à son œuvre et aux œuvres des autres, très concerné par la fameuse anthologie de Castellet, qui fut publiée trois ans après que lui-même eut fait connaître ce chef-d'œuvre qu'est *Dibujo de la muerte* (1967), écrit à l'âge de vingt ans⁴⁸.

Un livre de Carnero me paraît essentiel ici pour aborder le problème de la génération « novísima » : *Poéticas y entrevistas 1970-2007*⁴⁹. Il contient en effet 54 textes, dont certains inédits, qui nous permettent de mieux comprendre les composantes du programme « novísimo », les rejets sévères d'autres générations, les perplexités aussi du groupe des neuf et l'évolution des œuvres après 1970. Ces textes

⁴³ Ángel González, « Poesía española contemporánea », *Los Cuadernos del Norte*, Año I, n°3, agosto-septiembre de 1980, p.4-7 ; *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral, 2003, p.379-387.

⁴⁴ Ángel González, *La poesía y sus circunstancias*, op.cit., p.384.

⁴⁵ Ángel González, *ibid.*, p.387.

⁴⁶ Ángel González, *ibid.*, p.450-452.

⁴⁷ Leopoldo de Luis, *Antología de la poesía social (1939-1964)*, Madrid, Alfaguara, 1965, p.291-292.

⁴⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, Málaga, El Guadalhorce, 1967. On consultera : *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, Cátedra, Madrid, 2010, p.111-183.

⁴⁹ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.

sont, d'une part, des poétiques et, d'autre part, des participations à des entrevues.

Commençons par les poétiques. Dès les premières lignes de la poétique publiée dans l'anthologie de Castellet, Carnero définit la poésie par l'usage d'un style qui est l'unique problème du poète. Aussitôt il s'oppose au choix qui consisterait à privilégier le contenu et il utilise alors une expression chère à l'un des « poetas sociales », Gabriel Celaya, pour s'en écarter humoristiquement : « Poetizar es ante todo un problema de estilo. Un estilo efectivo da carta de naturaleza a cualquier motivo sobre el que se ejercite. La recíproca es una barbaridad; no hay ningún asunto, ninguna idea, ninguna razón de orden superior, ningún sentimiento respetable (quedan poquísimos), ningún catálogo de palabras nobles, 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. »⁵⁰.

Guillermo Carnero se définit, dès 1974, dans l'anthologie publiée par José Batlló comme membre d'une « promoción » qui a pour but essentiel de mettre en exergue le langage en poésie: « Una única característica común: el propósito de restaurar la primacía del lenguaje. »⁵¹; « por atender más a la connotación que a la denotación. »⁵²; « puesto que es prácticamente imposible que en el siglo XX pueda el poema ser portavoz de una afectividad colectiva. »⁵³; « La actitud poética no es un sacerdocio sino un artesanado »⁵⁴.

Une conférence jusqu'alors inédite, intitulée « Situación de la poesía española en 1976 » nous éclaire davantage sur les positions très fermes de Carnero face aux générations antérieures à celle des Novísimos. Carnero utilise le mot « ruptura », il l'assume pleinement : « la generación a la que yo pertenezco se siente insolidaria en términos generales con los movimientos, las escuelas y las tendencias que han aparecido en la poesía castellana desde la generación del 27, a partir inclusive de la llamada generación del 36. »⁵⁵

Carnero fait l'éloge de poètes considérés, par erreur dit-il, comme sociaux et aussi celui de l'anthologie de Leopoldo de Luis, « un monumento digno de pasar a la historia por diversas razones. »⁵⁶. Il estime que les grands créateurs « sociales » sont parvenus à l'autocritique et, de fait, un seul poète social suscite son humour et ses réticences : il s'agit de Gabriel Celaya, dont il cite des fragments de sa poétique pour conclure ainsi : « Este tono apromblemático, acrítico y fervoroso, es realmente propio de una homilía dominical. »⁵⁷. Carnero conçoit la poésie comme métalangage de son propre discours : ainsi coïncide-t-il avec les poètes de sa génération ; il loue sans réserve l'anthologie de J. M. Castellet, un repère depuis 1970, « hecho generacional » dont l'influence n'a pas cessé, car il consistait en ce que toute génération doit chercher : « una búsqueda permanente »⁵⁸.

Dans l'anthologie de Concepción G. Moral et Rosa María Pereda, *Joven poesía española*, Carnero reprend les thèmes abordés dans sa conférence de Venise

⁵⁰ Guillermo Carnero, « Lo que no es exactamente una poética », in José Maria Castellet, *Nueve novísimos...*, op.cit., p.199-200 ; *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 19-20.

⁵¹ José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, p. 303-306 ; Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 23.

⁵² Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, op.cit., p. 24.

⁵³ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *ibid.*, p. 24.

⁵⁴ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *ibid.*, p. 25.

⁵⁵ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *ibid.*, p. 31.

⁵⁶ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *ibid.*, p.32.

⁵⁷ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *ibid.*, p.33.

⁵⁸ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas*, *ibid.*, p.35.

(1976), en insistant sur le fait que plusieurs années d'écriture l'amènent à privilégier la pratique par rapport à la théorie⁵⁹.

Un texte de 1999, « Píos deseos al borde del milenio, La alegría de los naufragios 1-2 », fait apparaître une synthèse sur la poésie espagnole vers la fin du siècle, avec des apports, une sorte de capital de tout ce que la génération de 1970 a proposé et mis en pratique : « Intimismo », « Intelectualismo », « Culturalismo »⁶⁰. En l'an 2000, dans *Laurel I*, Carnero développe brillamment ses théories sur l'une des formes majeures de la génération de 1970 : le culturalisme, ceci en expliquant comment quatre formes de culturalisme sont pratiquées dans sa propre œuvre (« culturalismo duro », « culturalismo de baja intensidad », « criptoculturalismo », « culturalismo ficticio »)⁶¹.

Un autre texte (*Laurel 2*), publié en 2000, nous paraît capital. En effet, il constitue une réponse sévère aux critiques formulées contre la génération de 1970 et aussi contre l'œuvre de Carnero qui se revendique comme l'incarnation de cette poétique générationnelle. Selon Carnero, la critique n'a pas désarmé envers la génération de 70. « La obra y la poética de mi generación vienen siendo objeto, en estos últimos veinte años, de una sistemática denigración que las ha tachado de difíciles, oscuras, ultrabarrocas y hostiles al lector por exceso de densidad cultural y reflexiva »⁶². Carnero ne défend pas seulement les Novísimos, mais sa propre œuvre parce que les critiques, dont il ne veut pas citer les noms, lui ont reproché sa pratique de l'écriture et même de la langue espagnole : « pretendiendo que, alguna vez, la extravagancia estética se ha unido en mí a la incorrección en el uso de la lengua y en la técnica del verso. »⁶³. Sa démonstration est d'une parfaite rigueur, chacune des accusations s'effondrant peu à peu au cours de l'analyse textuelle aussitôt effectuée.

Après la lecture des textes qui se présentent comme des poétiques, l'on passera maintenant à l'examen des entrevues qui eurent lieu dès 1971 et jusqu'en 2004. L'on remarque aussitôt que, parmi les questions posées à Carnero, en tant qu'auteur d'une œuvre reconnue, se repose toujours celle du rôle joué par la fameuse anthologie de 1970.

Dans une interview faite en 1971 et publiée par Federico Campbell dans *Infame turba*, il n'est pas étonnant que plusieurs questions soient posées à Carnero à propos de la récente anthologie de Castellet. Le mot « generación » devient ici un leitmotiv : « Pero volviendo a los nueve novísimos, ¿ cuál sería, según tú, su característica común? »⁶⁴ ; « En una ocasión Eduardo Torres argumentó, muy brillantemente por cierto, que una de las características de tu generación era la influencia del Surrealismo. ¿ Es cierto ? ¿ Hay un componente surrealista en tu poesía ? »⁶⁵. De même, dans une entrevue de Bel Carrasco en 1976, voici ce qui est demandé à Carnero : « Cuando habla de “mi generación”, ¿ se refiere a los Nueve Novísimos ? ¿ No fue aquello mera ficción editorial, a lo sumo un trampolín para los que se atrevieron a saltar ? »⁶⁶. Il convient de citer aussi une entrevue avec Blanca

⁵⁹ Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 307-308.

⁶⁰ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, p. 59-63.

⁶¹ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 67-75.

⁶² Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 78-84. Citation p. 78.

⁶³ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 78.

⁶⁴ Federico Campbell, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971 ; segunda ed., 1994, p. 145.

⁶⁵ Federico Campbell, *ibid.*, p. 147.

⁶⁶ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, p. 162.

Berasátegui en 1979 : “A estas alturas, tú que eres un “novísimo”, ¿ cómo ves la realidad de este grupo y en general la de la última poesía española ? ”⁶⁷. En 1979, lors d’une interview menée par José Luis Jover, G. Carnero justifie le choix du mot « generación » qui ne suppose aucune uniformité et, au contraire, la liberté totale du poète dans son oeuvre, au cours du temps.⁶⁸

Dans un entretien en 1980, Jesús Fuente Ródenas amène Carnero à préciser ce qu’il entend par le mot « generación », c’est-à-dire un procédé commode et indispensable dès lors qu’il s’agit d’un commencement, lorsqu’un ensemble de jeunes écrivains se dit en rupture avec les valeurs littéraires ambiantes, par exemple en 1965 : « La idea de generación vale, sobre todo, para esos momentos iniciales en los que una nueva mentalidad de ruptura agrupa a un conjunto de escritores jóvenes que no quieren aceptar los valores literarios vigentes, y eso es lo que pasó, hacia 1965, cuando muchos nos dimos cuenta de la caducidad del realismo y de la poesía cotidiana »⁶⁹. L’entrevue avec Míryam Criado en 1982 amène Carnero à dire que « Los componentes de ese grupo que Castellet llamó “novísimos” eran en 1970 una nómina por necesidad provisional »⁷⁰.

En 1995, l’entrevue avec Milagros Polo López commence par cette question : « ¿ Cómo definirías esa “ruptura” que inaugura la promoción tuya ? »⁷¹. En 1999, Carnero explique à Marta B. Ferrari que sa « generación » dépasse, bien sûr, les affirmations de Castellet, mais que celui-ci a su décrire le phénomène au moment de sa naissance⁷². C’est encore en 2000 que J.M. Galiana pose l’éternelle question : « Usted es uno de los nueve novísimos. ¿ Qué le pareció aquella etiqueta acuñada por J.M. Castellet en 1970 ? »⁷³

Avec Miguel Catalán et Rafael Coloma, Carnero, revient en 2001 sur l’anthologie et la rupture, mais en précisant que : « La ruptura de mi generación no fue una huida del intimismo, sino un nuevo enfoque de ese intimismo. »⁷⁴. Ángel Luis Prieto de Paula, en 2003, reparle de l’anthologie de Castellet⁷⁵. L’entrevue avec Antonio Méndez Rubio en 2004 est très intéressante : Carnero explique ce que furent les rencontres entre les Novísimos à Barcelone (1965-1966) et en quoi consista le rôle de Pere Gimferrer : « y actuaba de motor en el grupo. »⁷⁶. Enfin, en 2004, lors de l’entretien avec Martín López-Vega, à la question posée : « ¿ Qué queda de novísimo en Guillermo Carnero ? », Carnero répond : « Seguir creyendo que aquella aventura de los años 60 y aquella antología-manifiesto de 1970 fueron necesarios. Haber aprendido a respetar la adquisición de maestría verbal que se extiende del Barroco a la Vanguardia. »⁷⁷

Articles, conférences, entrevues dont je n’ai pu exposer tous les contenus mettent en évidence une volonté d’expliquer le pourquoi, les circonstances, la portée et aussi la nécessaire incomplétude de la poétique générationnelle exposée par Castellet. Selon Carnero, cette publication eut de riches conséquences métalangagières, mais l’évolution personnelle des poètes impliquait des changements,

⁶⁷ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 167.

⁶⁸ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 170.

⁶⁹ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 181.

⁷⁰ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 190.

⁷¹ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p.195.

⁷² Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 204.

⁷³ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 224.

⁷⁴ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 245.

⁷⁵ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 253.

⁷⁶ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 262.

⁷⁷ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas...*, *op.cit.*, p. 274.

le surgissement de nouveaux poètes pour que des œuvres se mettent à exister et à durer⁷⁸.

Un autre regard était indispensable à l'évaluation de cette anthologie de 1970 qui confirmait la naissance d'une génération de poètes, celui de Jaime Siles (né en 1951), écrivain non inclus par Castellet, mais vite associé aux Novísimos dans les anthologies. Siles a écrit une œuvre critique considérable où il analyse tous les problèmes que pose l'écriture poétique. Je ne retiens au sujet de la génération de 70 qu'un seul article, publié dans *Hispanorama* en mars 1988, article concis mais qui me paraît majeur, et qui est intitulé « Los Novísimos : la tradición como ruptura, la ruptura como tradición »⁷⁹. Jaime Siles explique qu'il y a eu au départ un malentendu. Dire que cette « génération » (entre guillemets) née entre 1939 et 1953/54 réagissait contre la poésie dite sociale, était en réalité inexact. Siles pense que ces poètes rejetaient une notion dominante d'un discours qu'ils croyaient fermé et qu'ils introduisaient au fond ce qu'ils voulaient rejeter. La poésie de l'après-guerre n'était pas uniforme et ce que les poètes proposaient était déjà mis en œuvre par Claudio Rodríguez, Francisco Brines, J.A. Valente et Jaime Gil de Biedma ; il y avait eu une évolution, mais les Novísimos ne l'avaient pas ainsi perçue, d'où leurs attaques contre le mot « social » et le mécontentement des poètes de 50. Siles cite le jugement sévère d'Ángel González et le remet en question. En réalité, les Novísimos ne rompent pas avec la culture anti-franquiste, mais avec la forme que cette culture avait pratiquée. La culture « novísima » s'oppose à l'inculture et les jeunes poètes la veulent internationale, surtout occidentale. Les Novísimos souhaitent aussi que change la manière de lire ; ils célèbrent la beauté qui doit conduire à réinventer la réalité. Cette culture, très riche et variée, embrasse à la fois la littérature, le cinéma et les arts avec une solide pratique du collage, symboles et images étant là pour être lus au figuré. En réalité, cette nouvelle rhétorique, ces formes subvertissent le franquisme, dénoncent les masques ; il y a dans ces formes un goût du spectacle, un théâtre du moi réinventé. Mais, selon Siles, c'est à partir de 1970 que se constitue un second langage fondé sur le culturalisme et le métalangage, plus riche, plus diversifié, d'où la proposition finale de Siles qui voit dans le discours de 1970-1975, puis de 1975-1985, le langage d'une génération : « Sólo cuando esto ocurre puede hablarse de generación. »⁸⁰

D'autres lectures critiques restent à faire, qui d'ailleurs s'imposeraient après cette série de témoignages et d'évaluations, sur les poètes de 1970 qui donnent l'impression d'un kaléidoscope. L'on devrait relire ainsi un numéro des *Langues Néo-Latines* de 1993 qui rassemble les communications de douze universitaires français, présentées à l'occasion d'une journée d'études à la Sorbonne en présence de Jaime Siles et Luis Antonio de Villena autour d'une question inscrite au programme de l'agrégation d'espagnol : « L'éclosion d'une nouvelle sensibilité dans la poésie espagnole contemporaine (1970-1990) ». Donc, vingt-trois ans après la publication de l'anthologie de Castellet, deux « Novísimos » (génération de 1970) et J.G. de Biedma, qui appartenait à une autre génération (il est décédé en 1990) faisaient l'objet d'une

⁷⁸L'on se référera à nouveau à Guillermo Carnero, « La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano », *Revista de Occidente*, n°23, abril de 1983, p. 43-59.

⁷⁹Jaime Siles, « Los novísimos : la tradición como ruptura, la ruptura como tradición », *Hispanorama*, n°48, Wien, März 1988, p. 122-130 ; *Ínsula* 505, enero de 1989, p. 9-11 ; dans son édition de la poésie de Jaime Siles, *Cenotafio, op.cit.*, Sergio Arlandis signale un nouveau texte amplifié dans *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada editores, 2006, p. 271-284.

⁸⁰Jaime Siles, « Los novísimos : la tradición como ruptura... », *Hispanorama, op.cit.*, p. 127.

réflexion collective, introduite par Carlos Serrano, sur les conditions de possibilité de la poésie : « L'Espagne contemporaine : bref bilan d'une culture en mouvement »⁸¹.

Quelle lecture critique pouvons-nous faire aujourd'hui en 2015 et que dirons-nous du concept de génération ?

Selon moi, le mot génération contient d'abord le verbe générer, « generar ». Il s'agit en ce cas d'un engendrement, de quelque chose qui commence. Cette naissance ne signifie pas nécessairement un rejet d'une autre génération, mais plutôt le désir de nouveauté, la réception ou la perception d'autres possibilités culturelles, la découverte d'autres œuvres, personnages, circonstances. Génération est donc l'équivalent de mouvement, quelles qu'en soient les causes, et aussi de pluralité : il faut que plusieurs poètes se rencontrent pour parler de leur poésie et des autres poètes, passés et présents. Un événement, un livre peuvent alors faire s'inscrire une date dans les mémoires (1970), mais un mot, un qualificatif désignant une tendance dominante, exclusive, peut tout aussi bien être retenu : Novísimos. La gestation reste fluctuante, de même que la durée de cette génération ou plutôt celle des publications par les poètes qui sont également très variables : les Postnovísimos ont ainsi été intronisés par L.A. de Villena⁸².

Selon moi, il y a deux démarches possibles pour le poéticien. La première consisterait à s'interroger sur le surgissement poétique et métalangagier d'une « génération » et la deuxième à étudier les œuvres durables qui sont sorties de ce mouvement initial, car ne demeurent que quelques-uns, les poètes authentiques, et ceux-ci ouvrent des voies propres, chacun ayant une voix unique.

III. La durable créativité des Novísimos

En 2015, au moment de passer à un troisième temps, celui du devenir des Novísimos, je présenterai brièvement mon point de vue sur ce que j'estime être la nouveauté de la génération de 1970, ceci à l'issue de la relecture de la bibliographie, à la fois ancienne et récente. L'article que j'avais écrit en 1983 dans les *Languas Néo-Latines*, « Les jeux de la théorie et de la pratique dans la poésie espagnole actuelle (1965-1981) »⁸³, reste acceptable du point de vue de l'identification de certains aspects essentiels de la poétique générationnelle, mais il faudrait l'enrichir de bien d'autres exemples et paramètres significatifs. Je dirai de même d'un autre article publié à Toulouse en 1989, « L'éclatement d'une écriture et l'avènement des *Novísimos* dans la poésie espagnole »⁸⁴.

Selon moi, les Novísimos ont réinventé l'espace, et rêvé d'un au-dehors, d'un ailleurs non ibérique auxquels des voyages récents effectués par eux vers les années 65/70 ont donné des formes. Les lectures qui constituaient leur vie d'alors leur ont fourni les lieux, les personnages, les mythes que la langue espagnole réclamait et leur fournissait à la fois. Les poètes ne fuyaient pas vraiment l'espace espagnol ; ils étaient

⁸¹Carlos Serrano, « L'Espagne contemporaine : bref bilan d'une culture en mouvement », *Les Languas Néo-latines*, 1993, n°284, p. 9-13.

⁸²Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.

⁸³Marie-Claire Zimmermann, « Les jeux de la théorie et de la pratique dans la poésie espagnole actuelle (1965-1981) », *Les Languas Néo-latines*, 1983, n°245, p. 5-26.

⁸⁴Marie-Claire Zimmermann, « L'éclatement d'une écriture et l'avènement des *Novísimos* dans la poésie espagnole », *Fin de siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, p. 621-630.

déjà ailleurs. Venise joue alors un rôle capital en raison d'Ezra Pound et aussi -et surtout- parce qu'elle symbolise l'ambiguïté, parce qu'elle est la jonction des masques, un éternel et beau carnaval menacé de disparition.

Le temps était réinventé, rêvé : un présent peuplé de fables du passé immémorial, également marqué par la lecture des littératures les plus diverses. En ce cas encore, les poètes ne s'évadaient pas de leur époque ; ils inventaient un autre temps et ils y étaient d'emblée, hors de l'Histoire passée.

Qui était le locuteur, le moi qui prenait la parole ? Un personnage multiple, difficilement identifiable, ou bien ayant l'identité d'un personnage littéraire ou artistique, à la fois ludique et tragique, sans aucune sensiblerie romantique. On lira à ce propos l'excellent article de Luis Martín-Estudillo, « El sujeto (a) lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco »⁸⁵.

Le mot « culturalismo » a semblé péjoratif aux critiques des années 70, mais la culture était pour les jeunes Novísimos la matière inépuisable qui s'ouvrait de manière illimitée pour l'écriture des poèmes. Elle provenait de tous les pays, elle abordait tous les genres ; ainsi s'explique l'amplification progressive, au fil des années, de *Museo de cera* de J.M. Álvarez (commencé en 1960, inédit en 1970) dont les poèmes sont des sommes de citations, avec parfois un vers ou un texte d'Álvarez lui-même, la cinquième édition datant de 1993⁸⁶. Il y a certes une nette européisation. Le grand lecteur qu'est le poète « novísimo » s'adresse aussi, dès lors, à un vaste public de lecteurs ; il écrit pour l'éternité, à la fois pour maintenant et pour plus tard, alors qu'en 1980 Luis García Montero (né en 1958), poète d'une génération ultérieure, affirme écrire sans ambition d'éternité⁸⁷.

L'écriture des Novísimos mise, par conséquent, sur une totale liberté personnelle : la rhétorique sur laquelle elle s'appuie la conduit à l'usage constant de l'image, en priorité de la métaphore souvent énigmatique mais immédiatement frappante, pleine d'éclat, porteuse de contradictions. Le souci du rythme est variable chez les auteurs : le vers libre, la phrase versale, le paragraphe, la prose sont en majorité pratiqués, mais les poètes qui ont composé une œuvre et pas seulement quelques recueils, étaient et sont restés de grands versificateurs, l'hendécasyllabe et l'alexandrin étant leurs vers préférés. Le lyrisme s'associe à la cassure, il fuit donc l'emphase et impose le règne d'une décroissance des volumes versaux.

Enfin, la part du métalangage est essentielle chez ces poètes. Au début elle me semble même obsédante, surtout théorique, réflexive, puis le métapoétique s'associe à la notion de jeu et de plaisir ; il se manifeste au sein même des images spatiales, tandis que la beauté du monde s'inscrit en même temps que s'impose la beauté de la langue. Le locuteur utilise des anecdotes ou des images pour faire comprendre qu'ainsi il évoque le travail du poète, de manière indirecte mais forte, tout en mettant en valeur le charme de l'image. Ainsi, dans *El Sueño de Escipión*, Guillermo Carnero écrit-il un poème intitulé « Erótica del marabú », où l'oiseau africain qui se nourrit de charogne et exhibe de superbes plumes qui seront utilisées dans la confection d'un vêtement de luxe, est le symbole du poète qui sait transmuier une expérience banale en beauté poétique et métapoétique⁸⁸.

⁸⁵Luis Martín-Estudillo, "El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco", *Hispanic Review*, summer 2005, p. 351-370.

⁸⁶José María Álvarez, *Museo de cera*, Madrid, Visor, 1993.

⁸⁷Luis García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004. On se référera à deux excellents articles en prose qui précèdent la publication des poèmes eux-mêmes : « La poesía de la experiencia », p.9-25 ; « Las primeras palabras », p. 27-34.

⁸⁸Guillermo Carnero, *El sueño de Escipión*, Madrid, Visor, 1971 ; *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, op.cit., p. 197-236.

Cependant, que reste-t-il aujourd'hui de « novísimo » chez des poètes qui écrivent depuis cinquante ans pour l'un (Pere Gimferrer), quarante-huit ans pour l'autre (Guillermo Carnero), quarante-six ans pour Jaime Siles, quarante-cinq ans pour Luis Antonio de Villena ? Ces auteurs, lorsqu'ils sont interrogés par les critiques sur leur itinéraire, le sont d'abord en tant que membres de la génération de 70, puis l'on passe à la suite, aux recueils ultérieurs, aux années 70/80, 2000 et au-delà, et à ce stade l'on analyse ponctuellement ces recueils sans faire forcément le lien entre le passé et le présent de l'écriture. Une recherche globale est à mener là-dessus ; je ne proposerai ici que quelques questions à aborder, et aussi quelques éventuelles réponses ou pistes à emprunter.

Un point essentiel n'a pas changé : pour Pere Gimferrer et Guillermo Carnero, la poésie ne saurait, en aucun cas, être un moyen, un instrument pour atteindre un public, pour l'influencer ou le convaincre d'une réalité préalable. Le poème reste l'unique objet de l'écriture : c'est le langage mis en mouvement par l'écrivain qui le fait exister à part entière. On le considère comme un aboutissement et non comme un maillage sans cesse remis en question. Aucun engagement politique ou social n'est perceptible chez Gimferrer et Carnero.

La dimension métapoétique est également omniprésente, inchangée. Citons deux vers extraits du poème *X d'Alma Venus*, de Pere Gimferrer :

Todo poema tiene un tema sólo :
cómo dice otra cosa la palabra.⁸⁹

On ne parlera plus de culturalisme, mais l'on insistera sur le maintien et l'amplification d'un usage polysémique de la culture, des cultures –littérature et arts-, et l'on soulignera la fréquence de motifs architecturaux chez Guillermo Carnero, mais l'on remarque également l'évocation de la peinture et de la musique. La conséquence de cette pratique mène à l'emploi constant des images, métaphores, fragments descriptifs, toujours liés à une méditation contemplative. Des espaces exotiques surgissent avec, notons-le, une prédominance pour l'Italie, chez P. Gimferrer et G. Carnero.

L'ironie et l'humour sont latents, peut-être moins provocateurs qu'auparavant, moins liés à des retournements formels. Ceci tient à l'apparition et à l'extension d'expériences plus complexes qui vont du doute à la mélancolie. Le passage du temps amène donc les poètes à ouvrir le champ de l'intériorité et à donner au locuteur d'autres ouvertures vers une difficile mondialisation.

Qu'y-a-t-il de nouveau chez Gimferrer après la période « novísima » ? Un phénomène retient l'attention : dès 1970, la création poétique s'engage en langue catalane. Déjà, dans le texte initial, publié par Castellet dans son anthologie, Gimferrer annonce qu'il est en train d'écrire son premier livre en catalan : « Por lo demás, a la poesia en la que actualmente trabajo -mi primer libro en catalán, titulado provisionalmente *Els miralls* - no le son quizás plenamente aplicables algunas características que podían parecer inamovibles en mi obra anterior. Cabe esperar que ello suponga un progreso. »⁹⁰

Mais, après une riche production en catalan : *Hora foscant* (1972)⁹¹, *Foc cec* (1973)⁹², *L'espai desert* (1977)⁹³, *Aparicions* (1982)⁹⁴, *El vendaval* (1988)⁹⁵, *La llum*

⁸⁹Pere Gimferrer, *Alma Venus*, Barcelona, Seix Barral, 2012, p. 31.

⁹⁰José María Castellet, *Nueve novísimos poetas...*, op.cit., p. 154.

⁹¹Pere Gimferrer, *Hora foscant*, Barcelona, Edicions 62, 1972.

⁹²Pere Gimferrer, *Foc cec*, Barcelona, Edicions 62, 1973.

(1991)⁹⁶, *Mascarada* (1996)⁹⁷, *El diamant dins l'aigua* (2001)⁹⁸, Gimferrer réécrit en espagnol : *Amor en vilo* (2006)⁹⁹, *Tornado* (2008)¹⁰⁰, *Rapsodia* (2011)¹⁰¹, *Alma Venus* (2012)¹⁰², tandis qu'en 2014, il retourne au catalan avec *El castell de la puresa*, l'épigraphe étant un vers de Mallarmé¹⁰³ : « Le Néant parti, reste le château de la pureté ». Nous touchons là à l'essentiel, à la voix créatrice du poète qui invente son style, ses tonalités, sa différence radicale, son indépendance. La poésie n'est pas dictée par un système : elle implique le constant désir de renouvellement.

Le locuteur, chez Gimferrer et Carnero, n'est plus le même. Il explore en tous sens sa propre intimité, la passion amoureuse devenant, avec ses contradictions et ses souffrances, un thème prédominant. Cette nouvelle poésie s'attache à l'évocation du corps et des corps. *Mascarada* (1996)¹⁰⁴ de Pere Gimferrer en témoigne ; de même *Verano inglés*¹⁰⁵ de Carnero, publié en 1999, où la joie de la rencontre précède la douleur de la séparation. Poétiser l'érotisme est une source de beauté qui permet en même temps une glorification du langage. Cependant, les images de l'univers, des paysages sont peu à peu associées à l'idée de la limite humaine, au pressentiment de la mort, ce qui aboutit à *Cuatro Noches Romanas* (2009) de G. Carnero, où le moi dialogue avec une présence allégorique non nommée, qui est de fait la Mort¹⁰⁶.

Si nous prenons le cas de Luis Antonio de Villena, nous constatons que c'est bien après l'époque novísima que s'inscrit magnifiquement dans son oeuvre l'amour des garçons, vers 1979 (*Hymnica*)¹⁰⁷ et surtout 1981, avec *Huir del invierno*¹⁰⁸.

Mais ce qui domine dans ces œuvres, c'est le recours fondamental au vers et à un emploi majoritaire de la polymétrie. Gimferrer, Villena, Siles et Carnero sont de grands versificateurs, et ils pratiquent aussi, ponctuellement, des formes poétiques anciennes, classiques, telles que le sonnet. Ces œuvres sont indéniablement savantes, attachées au passé littéraire espagnol et l'on découvre chez Gimferrer un attachement particulier à Góngora, ainsi dans un poème de *Rapsodia* (le XIV),

Góngora vive sólo en sus palabras
no en aquella mirada velazqueña,¹⁰⁹

mais la génération de 27 ne s'était-elle pas centrée sur une sorte de résurrection de Góngora ? Gimferrer a souvent dit et écrit que la poésie catalane avait ignoré le baroque et qu'il fallait réinstaurer le règne de la métaphore gongorine. Il le redit en 2011. Cette position de l'ancien Novísimo met bien en évidence le fait que toute génération poétique espagnole n'existe en tant que telle que dans un temps très court,

⁹³Pere Gimferrer, *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

⁹⁴Pere Gimferrer, *Aparicions*, Barcelona, Polígrafa, 1982.

⁹⁵Pere Gimferrer, *El vendaval*, Barcelona, Edicions 62, 1988.

⁹⁶Pere Gimferrer, *La llum*, Barcelona, Edicions 62, 1991.

⁹⁷Pere Gimferrer, *Mascarada*, Barcelona, Edicions 62, 1996.

⁹⁸Pere Gimferrer, *El diamant dins l'aigua*, Barcelona, Columna, 2001.

⁹⁹Pere Gimferrer, *Amor en vilo*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

¹⁰⁰Pere Gimferrer, *Tornado*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

¹⁰¹Pere Gimferrer, *Rapsodia*, Barcelona, Seix Barral, 2011.

¹⁰²Pere Gimferrer, *Alma Venus*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

¹⁰³Pere Gimferrer, *El castell de la puresa*, Barcelona, Proa, 2014, p. 19.

¹⁰⁴Pere Gimferrer, *Mascarada*, *op.cit.* (particulièrement p. 28-35).

¹⁰⁵Guillermo Carnero, *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999.

¹⁰⁶Guillermo Carnero, *Cuatro Noches Romanas*, Barcelona, Tusquets, 2009.

¹⁰⁷Luis Antonio de Villena, *Hymnica*, Madrid, Hiperión, 1979.

¹⁰⁸Luis Antonio de Villena, *Huir del invierno*, Madrid, Hiperión, 1981.

¹⁰⁹Pere Gimferrer, *Rapsodia*, *op.cit.*, p. 71.

pour s'accroître et inventer, pour retourner aussi vers les inépuisables ressources du Siècle d'or.

« Generaciones ». Ce mot fluctuant, questionné et sans cesse réévalué, ce signe que des poètes se font parce qu'ils en ont besoin pour naître et exister est surtout un repère pour le poéticien qui permet de confronter des métalangages et des poétiques à la parole pratiquée dans les poèmes, donc de mieux percevoir l'évolution des œuvres, le mouvement créateur qui les anime, les traces théoriques collectives qui persistent, l'inventivité des poètes en quête d'une durable nouveauté, qui reste l'enjeu de toute écriture poétique comme le proclame si bien Baudelaire dans « Le voyage » : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »¹¹⁰.

¹¹⁰Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, NRF Gallimard, 2008, p. 182.