

**La page, surface mouvante, dans le recueil Teoría (1973)  
de Leopoldo María Panero**

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. La page, surface mouvante, dans le recueil Teoría (1973) de Leopoldo María Panero. La Surface instable, Université de Savoie 2012, La Surface instable, 978-2-919732-11-1. <hal-01327512>

**HAL Id: hal-01327512**

**<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01327512>**

Submitted on 8 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La page, surface mouvante, dans le recueil *Teoría* (1973) de Leopoldo María Panero

Lucie Lavergne – Université de Clermont Ferrand

« Instable » est un terme qu'on associe aisément avec la personnalité du poète espagnol Leopoldo María Panero (1948), dont l'image de « fou officiel », selon l'expression de Germán Labrador Méndez, marque la « génération des années 1970 »<sup>1</sup>. On peut se demander dans quelle mesure ce poète, couramment qualifié de transgressif, « hors normes à maints égards » pour Claudie Terrasson<sup>2</sup>, produit une poésie « en rapport avec [ses] dérèglements émotionnels »<sup>3</sup>, car il semble bien, en effet, que l'instabilité de l'homme imprègne l'écriture, perturbée et perturbante, souvent déstabilisante pour le lecteur.

Dans le recueil *Teoría* (1973)<sup>4</sup>, la page poétique témoigne du caractère, certes dynamique, mais aussi fluctuant et incertain de la quête d'une voix poétique par le locuteur panérien<sup>5</sup>. De ce fait, la page est « instable », au double sens de ce terme qui implique à la fois la désintégration et le mouvement, si l'on en croit la définition proposée par le Robert<sup>6</sup> : si « instable » signifie premièrement « qui se désintègre spontanément », il est ensuite assimilé aux expressions « qui se déplace » et « qui change constamment ». Selon cette deuxième acception, l'instabilité semble bien pouvoir constituer un mode d'être durable (ce que semble indiquer l'adverbe), renvoyant à une dynamique de remise en cause où s'imbriqueraient continûment la mort et la vie. Cet impossible équilibre qui caractérise le terme « instable » en fait l'une des caractéristiques majeures de l'écriture de *Teoría*, comme en témoignent la spatialisation et la typographie qui connaissent ce que nous nommerons des dynamiques d'instabilité.

---

<sup>1</sup> Labrador Méndez Germán, « Musa Locura. Bioliteratura, política y psicoanálisis en la poesía de la Transición Española », en ligne: <http://laliteraturadelpobre.wordpress.com/2008/01/17/German-labrador-mendez/>. Le poète a d'ailleurs effectué plusieurs séjours en hôpitaux psychiatriques. A ce propos, cf. Utrera Federico, *Después de tantos desencantos, Vida y obra de los Panero* (Para el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria : Hijos de Muley Rubio, 2008), 111.

<sup>2</sup> « L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : une écriture hors-normes », dans *Lieux et figures de la barbarie* (CECILE-EA4074, Université Lille 3, 2006-2008; <http://evenements.univ-lille3.fr/colloque-barbarie2008/seminaires/Claudie-Terrasson.pdf>).

<sup>3</sup> Labrador Méndez Germán, « Musa Locura. Bioliteratura, política y psicoanálisis en la poesía de la Transición Española », *op. cit.*

<sup>4</sup> Panero Leopoldo María, *Teoría* dans *Obra poética*, ed. Julia Barella (Madrid : Visor, 2004), 75-135. – Ab *OP*.

<sup>5</sup> Voir Iglesias Lina, *L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero, la quête d'une voix* (Lille : Atelier National de reproductions des thèses, 1999). Cette thèse met l'accent sur cette quête constante, et peut-être impossible, d'une voix par le locuteur panérien.

<sup>6</sup> *Le Robert* (Paris, 1996), 1185. Le premier sens renvoie au domaine de la chimie.

Nous pouvons partir du second sens (l'instabilité comme mouvement) pour observer comment la voix s'affirme, se déploie en surface. C'est une dynamique de prolifération qui fait de la page poétique un « plan » solide et recouvrant. Le texte perpétuellement instable ne trouve-t-il pas dans l'instabilité son principe définitoire, acquérant ainsi (paradoxalement) une stabilité essentielle ? Puis, sur ce plan paginal, surgissent des sens et des figures. La surface s'apparente davantage, dès lors, à une promesse de profondeur. Elle libère des jeux de cache-cache et implique l'alternance de l'émergence et de la résorption de la voix poétique. Le premier mouvement, en effet, ne va pas sans le second : le troisième temps de notre réflexion nous conduira au premier sens du Robert qui fait d'abord de l'instabilité une dynamique négative. Car elle implique aussi une désintégration de la surface poétique, composite et démultipliée. Si cette hétérogénéité peut être assimilée à une décomposition de la voix, nous verrons enfin qu'elle conduit à une dissolution (au moins apparente) du sujet et à une délitescence de la surface paginale lorsqu'y dominant le blanc et le vide. Par quels mouvements la voix se pose-t-elle ? Par quels jeux de graphie, de langage et de sens s'affirme-t-elle à la surface de la page ?

#### DYNAMIQUE DE PROLIFERATION

Dans un recueil bien postérieur à *Teoría*, Leopoldo María Panero évoquait en ces termes la page poétique :

Sólo hay un héroe y es la página  
y es la página el más allá imposible  
y caen cenizas sobre el poema<sup>7</sup>

La page est sans nulle doute une surface – c'est-à-dire le contraire de la profondeur : « au-delà impossible ». Toutefois, cette condition n'est pas un manque mais une force : elle demeure un « héros » qui porte la voix, aussi malingre soit-elle, semblable à des « cendres » qui ne font que reposer sur une surface plane. Dans *Teoría*, cette force paginale s'affirme de plusieurs manières, dont la première est le recouvrement. Il en va ainsi du texte intitulé « Destruktion ficticia »<sup>8</sup>, long poème en prose étendu sur soixante-huit lignes (soit deux pages complètes dans l'édition de Visor), presque sans interruption : le texte ne comporte pas ou peu de passages à la ligne, presque pas d'alinéas ; il se compose de phrases extrêmement longues,

---

<sup>7</sup> Panero Leopoldo María, *Buena nueva del desastre* (2002), cité par Labrador Méndez Germán, *Letras arrebatadas* (Barcelona: Devenir Ensayo, 2009), 356.

<sup>8</sup> Nous reproduisons exactement la disposition du texte tel qu'il apparaît dans l'édition de référence.

particulièrement la première qui s'étend jusqu'à la ligne 23 et dont nous pouvons donner un aperçu<sup>9</sup> :

La sin nombre, la de los muchos nombres y ninguno, quebrantó todas sus promesas, promesas que yo heredara como una misión y en las que fácilmente se confía si se leen los diarios, o anuncios de un jardín comerciable, cuando me pareció la puerta del delito difícilmente franqueable y por ello meritorio su acceso, y al otro lado, no ya el cuervo sobre el busto de Palas, es decir, un doble fondo en ausencia de un fondo, sino un jardín a la vez público y privado, único, y otra redención (que no fuera ésta) de nuestra soledad, de nuestra unicidad, por intermedio de la duplicidad que así en el pecado como fuera de él estaba asegurada por postales, corazones trazados con tiza en los muros que ocultan solares vacíos, es sabido que las lentejuelas fingen (o inventan) el infinito ; cuando lo fingen (no lo inventan) la luna figura en postales – el más frágil correo – y no en lápidas indestructibles como cuando el caso que nos ocupa, aunque ocupa, ya no nos ocupa, nosotros que hemos desleído el babeante mensaje del cordero, su belar ilegible por causa de la b, que obstruye pegajosas liana en el machete la selva estructura o depone e instaure en su lugar [OP 80-82].

Ce recouvrement presque total de la page, par une écriture « massive » qui ne laisse de place ni pour le blanc ni pour le silence, pourrait laisser croire que la surface est un écran – l'écriture cache la page en quelque sorte – mais elle est un écran « dynamique » qui ne renvoie pas à une façade stable mais à un mouvement de fourmillement interne. La page semble prise d'assaut par des répétitions lexicales (le substantif « nombre », l. 1), parfois immédiates (« promesas, promesas », l. 2), en anaphore (« la de », l. 1 ; « de nuestra », l. 9), des redondances structurelles, avec la forme de la polysyndète (« y por ello meritorio su acceso », « y al otro lado », l. 5-6 ; « y otra redención », l. 8). Etalant le langage tout en empêchant le rythme (sur le plan sémantique du moins)<sup>10</sup>, la polysyndète caractérise cette écriture spatialement déployée mais où la temporalité est anéantie : une écriture du plan, plutôt que de la ligne.

En effet, c'est la phrase et le sens que cette dynamique de prolifération détruit d'abord. Les subordonnées (relatives, conditionnelle, temporelle et causale dans les cinq premières lignes de l'extrait) s'enchaînent sans répit pour la voix poétique, mais sans non plus d'avancée sémantique, car la plupart impliquent un ralentissement de la phrase, par l'apport d'une justification (« y por ello »), d'une explication (« es decir ») ou par la mise en regard de deux

---

<sup>9</sup> Font exception les « lignes » 20-23 qui constituent un subit et court passage versifié interrompant momentanément la régularité de la prose.

<sup>10</sup> Pour Lina Iglesias, « tout en étirant le texte, le processus de la polysyndète semble resserrer et ramasser le temps dans l'espace paginal », « Leopoldo María Panero, une poétique de la mort », *Cauces* 2 (2001), 239.

énoncés qui s'annulent l'un l'autre (« no ya...sino »). Tel le rhizome qui, pour Deleuze et Guattari, « procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre »<sup>11</sup>, le discours se modifie perpétuellement à mesure qu'il s'étend sur la page, mais il la recouvre, pourrait-on dire, laborieusement, car la voix piétine et ne laisse aucune place à l'ellipse, saturant l'espace paginal d'informations elles-mêmes « spatiales » : « y al otro lado » (l. 6), qui reflètent une volonté de tout dire, un effort de description totale de l'espace référentiel. Nul espace pour le vide : par cette absence d'échappée possible, la voix poétique accumule et superpose les propositions parfois sémantiquement « inutiles », telles que « otra [...] (que no fuera ésta) » (l. 9).

Si cette dynamique de prolifération fait perdre le fil de la phrase, c'est pour substituer à une éventuelle progression sémantique la réversibilité. Dans l'avant-propos aux actes du colloque *Jeux de surface* de 2006, Marie-Odile Salati cite la réversibilité parmi les mouvements possibles de la surface<sup>12</sup>. Ici, elle se traduit par une « versatilité » du sens. Dès l'amorce : « La sin nombre, la de los muchos nombres y ninguno », l'identification du personnage évoqué demeure énigmatique (du moins implicite), malgré la lourdeur de l'expression<sup>13</sup>, car les contraires s'emmêlent (« sin », « muchos », « ninguno ») et se mêlent aux répétitions. Le décalage est total entre le signifiant envahissant et le signifié introuvable, comme si la surface de la page s'affirmait pour mieux cacher l'incapacité du discours à désigner son objet. D'où l'accumulation d'articulateurs « logiques » pervertis et dépouillés de leurs valeurs (d'ailleurs contradictoires) : « como cuando el caso que nos ocupa, aunque ocupa, ya no nos ocupa » (l. 15-16). Le discours ne « dit » plus, ne « représente » plus : Anne-Marie Christin souligne que la notion de représentation dans l'écriture a fait qu'on a privilégié l'image sur le support (écartant de ce fait l'importance de la page)<sup>14</sup>. A l'inverse, lorsque la représentation (soit l'élaboration linéaire et phrastique du sens) n'est plus, le support, c'est-à-dire la surface de la page, ressurgit.

Ainsi, la perte de la valeur sémantique profonde de la phrase fait de la page un espace superficiel, où se reflètent et/ou glissent les formes et les graphies. C'est dans cette mesure que la page s'apparente à un territoire (selon le concept de G. Deleuze et F. Guattari<sup>15</sup>) défini

---

<sup>11</sup> Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux* (Paris : Editions de Minuit, 1980), 32.

<sup>12</sup> Salati Marie-Odile, Perotto Anne-Lise, *Jeux de surface*, actes du colloque 14-15 octobre 2005 (Chambéry : Université de Savoie, Laboratoire Langages, littératures, société, 2006), 8-9. L'autre est le glissement.

<sup>13</sup> Le lecteur pourra supposer qu'il s'agit d'une incarnation allégorique (peut-être la religion) mais cette interprétation ne peut se faire que par des relectures et déductions, c'est-à-dire de manière non linéaire.

<sup>14</sup> Christin Anne-Marie, *Poétique du blanc* (Leuven : Peters-Vrin, 2000), 60.

<sup>15</sup> Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, 386-388 – Ab MP.

par des indices (« c'est la marque qui fait le territoire »). Ceux-ci s'avèrent de natures sonores et graphiques : ils ponctuent l'écriture de la redondance de leurs dessins et impriment sur la page ce « griffonnage » ou « bégaiement » évoqué par J.-C. Mathieu<sup>16</sup>. Dans l'exemple précédent (« como cuando el caso que nos ocupa, aunque ocupa, ya no nos ocupa »), les graphies se répondent – le « c » et les « o », presque identiques visuellement – ou se reflètent les unes les autres – les « n » et les « u » d'une part, les « p » et les « q » d'autre part, présentent des graphies « symétriques ». L'écriture élaborée en surface semble ne renvoyer à rien d'autre qu'à elle-même (à son propre reflet) et surtout pas à la profondeur du sens.

Par la graphie, le sujet s'approprie la page poétique et s'y affirme : « empreinte, trace, contour, dess(e)in [...] le propos de la tradition occidentale est toujours foncièrement le même : prélever sur la surface des choses une identité perdue et la faire sienne », dit encore A.-M. Christin<sup>17</sup>. Dans le poème 2 de la section intitulée « El canto del llanero solitario » de *Teoría* [OP 87], les répétitions successives et obsédantes de phrases ou de syntagmes entiers renvoient à ce mouvement d'appropriation du support paginal par la graphie :

El manicomio lleno de muertos vivos  
El manicomio lleno de muertos vivos  
El manicomio lleno de muertos vivos

Paradoxalement, la répétition de la phrase sur l'espace paginal invite à observer le jeu des lettres (le mouvement redondant des « m » et « n », l'alternance des « e », « i » et « o ») mais cette observation microscopique et superficielle arrête le sens. Transgressive des lois et des habitudes de langage, la répétition obsédante est déstabilisante (pour le lecteur) à l'image du « manicomio » évoqué. L'écriture reflète par sa formulation même la « folie » qu'elle évoque, loin de renvoyer à un *contenu* sémantique, elle produit un effet de miroir de l'écrivain dans l'écrit, la voix poétique sur la page est comme le « fou » dans l'espace référentiel qu'est l'asile : elle se balance sans but, sa présence ne l'exprime pas. La voix s'impose par la répétition, mais sans se dire : elle glisse sur la surface du papier où elle semblerait pouvoir se répercuter à l'infini. Comme l'observe J.-C. Mathieu, « l'écriture ne tient pas en place. Prisonnière d'un rectangle de papier étale sur la table [...] elle vient de plus loin, s'en va ailleurs »<sup>18</sup>. On trouve le même phénomène dans le poème « La segunda esposa » [OP 109]:

los nobles arruinados en jardines  
los nobles arruinados en jardines

---

<sup>16</sup> Mathieu Jean-Claude, *Ecrire, inscrire* (Paris : José Corti, 2010), 221.

<sup>17</sup> Christin Anne-Marie, *Poétique du blanc*, 39 – Ab PDB.

<sup>18</sup> Mathieu Jean-Claude, *Ecrire inscrire*, 221. Il renvoie aussi à Deleuze.

los nobles arruinados en jardines  
con escobas barrían los restos de carne  
los nobles arruinados en jardines

De nouveau associée à la mort (« restos de carne », v. 75), la répétition « obsédante » implique une dynamique « mortifère », un blocage du sens, double perte du lecteur (sûrement dérouté) et du locuteur « englouti » dans cette espèce de sable mouvant syntaxique. La « voix » poétique semble absente d'un discours qui apparaît comme mécanique et déshumanisé.

Cela dit, si le renvoi binaire et stable à un référent ou à un signifié est rompu, la surface poétique de *Teoría* n'en est pas moins significative. Le sens émerge, justement, « à fleur » de texte, prenant appui sur les seuls signifiants, instaurant ce que nous proposons d'appeler une « écriture par rebonds » qui renvoie à une dynamique créative d'émergence.

#### DYNAMIQUE CREATIVE D'EMERGENCE

Les jeux sur les mots, paronymies, paronomases, jeux d'échos, témoignent d'une construction du discours à partir de sa seule forme externe, comme, de nouveau, dans le poème « Destruktion ficticia » [OP 81] : « Hemos puesto una v donde dice « belar » (l. 24). Le néologisme « belar » met à mal le rapport signifiant-signifié au profit de deux types de rapports « de surface ». D'une part, il renvoie à son paronyme « velar » *in absentia*<sup>19</sup> (ce que suggère l'affirmation « nous avons mis un v »). La formulation même (avec le relatif de lieu « donde ») rend compte de cette spatialisation de l'écrit qui produit un effet de glissement d'un graphème à l'autre. Par ailleurs, si « velar » signifie « veiller » et renvoie au recueillement, particulièrement dans un contexte religieux, « belar » fait aussi écho (de nouveau, une seule lettre change) au verbe « balar », « bêler » (également *in absentia*), et auquel renvoie le motif de l'agneau (« cordero », l. 26). Par un simple jeu de « rebond » graphique, sont donc rapprochés un comportement religieux et un comportement animal. L'« instabilité » de l'orthographe et la confusion entre « velar » et « belar » engendrent un sens émergé de la surface du texte par une multiplication des connotations, une mise à contribution des différentes (sur-)facettes des mots.

En effet, le motif « chrétien » de l'agneau est rattaché dans la seconde partie de la phrase à un tout autre contexte, avec l'expression « hemos degollado el cordero », issue d'une déformation de l'expression populaire « ojos de cordero degollado » (« des yeux de merlan frit »). Le syntagme lexicalisé, *en principio* figé, est dépouillé de sa signification figurée,

---

<sup>19</sup> Le « v » et le « b » se prononcent de la même manière en espagnol.

ramené en quelques sortes à la littéralité de son signifiant, c'est-à-dire à la dimension la plus superficielle des mots qui le composent. Sur la page poétique de L. M. Panero, se défont nos habitudes langagières et culturelles, comme le souligne, d'ailleurs, un autre passage du poème : « hemos desleído el babeante mensaje del cordero » (l. 17). Là aussi, l'instabilité provient du néologisme « desleído » (qu'il faudrait traduire par « dé-lu », du verbe « dé-lire ») dont la structure même indique bien un mouvement à rebours qui déconstruit, ici, le texte de la Bible, qualifié de « baveux message ».

Le sens se fait et se défait à la surface du texte, laquelle ne s'étend pas uniquement de manière plane (comme on a vu d'abord), mais semble épaissie par cette construction sémantique en réseau. Dans le poème 10 [OP 105-108], s'accumulent des allusions au crime et à la mort aussi bien dans le lexique, marqué par la redondance de l'isotopie mortuaire (« muriendo de la muerte », v. 36, « cadáver », v. 37<sup>20</sup>) que sous diverses formes de références intertextuelles et interculturelles : citation de l'Apocalypse<sup>21</sup> (« Are you washed in the blood of Lamb ? », v. 63), renvoi à la mythologie (« Coccyto », v. 52<sup>22</sup>), références à l'histoire ou à des faits divers (les tueurs en série Peter von Kurten<sup>23</sup>, v. 64, et Gilles de Rais, v. 69), allusions à la culture populaire et ésotérique (la carte de tarot « XII The Hanged Man », v. 73). La surface paginale est imbibée de cette thématique qui confère au poème une cohérence, laquelle n'est pas donnée d'emblée – si c'était le cas on pourrait parler de surface mais plutôt d'uniformité et donc de « stabilité » de cette surface – mais découle d'un processus dynamique d'engendrement qui élabore, sur l'espace du poème, un rythme sémantique basé sur la convergence isotopique. Ainsi, la thématique mortuaire centrale « contamine » des références intertextuelles avec lesquelles elle ne devrait pas avoir de lien, telle que celle à *La chasse au snark* de L. Carroll<sup>24</sup> : « El castor se suicida » (v. 2), référence détournée et improprement rattachée à l'isotopie de la mort. Le nombre des allusions convergentes autour de ce même thème instaure un « effet de série » perpétué par la lecture car, pris dans la dynamique collective, le lecteur est tenté de tout « associer » à la thématique dominante : le verbe « destejer » (v. 10 et 16), déteisser, renvoie à l'image de la destruction, par une

---

<sup>20</sup> De même : « me arrepiento de mi vida » (v. 1, 9, 13, 15), « gusanos » (v. 20), « perece » (v. 57).

<sup>21</sup> *Nouveau testament*, Apocalypse, 7. 14.

<sup>22</sup> Il s'agit d'un fleuve des enfers, comme le rappelle Belfiore Jean-Claude dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris : Larousse, 2003), 151.

<sup>23</sup> Il s'agit d'un tueur en série ayant sévi à Düsseldorf en 1929.

<sup>24</sup> Carroll Lewis, *La chasse au snark in Toute Alice* (Paris : Flammarion, 1979). Il y a bien un « castor » dans l'hypotexte de Carroll, mais il ne se suicide pas !



réminiscence implicite du mythe des trois Parques<sup>25</sup>. Plus loin, le motif du corbeau (v. 57) acquiert une symbolique mortuaire (souvent activée par la littérature<sup>26</sup>) mais qu'il n'a pas dans le contexte précis de ce poème. Seule cette dynamique de « contamination » l'y rattache. L'instabilité est donc créatrice : elle puise dans nos habitudes, langagières et culturelles, que la lecture réactive, instaurant par là même la « superficie » paginale, au-delà du caractère ponctuel des allusions que nous venons d'évoquer. C'est également le cas pour le terme « silencio » qui acquiert la même connotation mortuaire en rappelant un lieu commun du langage (« un silencio de muerte », « un silence de mort »). Sous le regard du lecteur, toutes ces allusions concordent, s'agrippent les unes aux autres : la thématique mortuaire se « propage » pour former une surface qui émane *a posteriori*, car ainsi que l'affirme Lina Iglesias, « la mort se présente comme la figure obsédante de l'univers panérien : elle est partout, même lorsqu'elle n'est pas nommée, car chaque image semble marquée par un signe mortel »<sup>27</sup>.

C'est une dynamique englobante (qui « fait surface ») mais également fluctuante (instable) : sans arrêt, des passages font saillie qui nous rappellent ce *leitmotiv*. Or, si ces « saillies » déstabilisent la page poétique, c'est aussi parce que la thématique mortuaire est, en soi, dérangeante et transgressive. Selon J. Kristeva, elle nous renvoie à nos peurs infantiles de l'autre<sup>28</sup>. Ici, elle nous oblige à penser l'étrangéité. Elle nous « provoque » selon l'étymologie du terme : nous « appelle au dehors » de nous-mêmes, déstabilise l'uniformité du discours et, symboliquement, bouleverse la surface paginale. La surface instable, en relation avec l'idée d'émergence, semble traversée de motifs qui la « décomposent » et engendrent sa propre finitude. Ainsi, dans *Teoría*, ces saillies qui confèrent une matérialité à la surface paginale renvoient fréquemment – sur le plan thématique – à la figure du monstre.

Dans le poème « Marilyn Monroe's negative » [OP 117], le terme « negative » du titre, qui relève conjointement des isotopies de la photographie, du jugement moral et de la figure de l'autre, désigne cette dimension à la fois plane et occulte de la surface (ici celle d'une photo<sup>29</sup>), qui renvoie à la fois à l'image et à sa part d'ombre. On retrouve la « réversibilité » mentionnée plus haut : c'est toute l'ambiguïté de la figure du monstre, à laquelle, d'ailleurs,

---

<sup>25</sup> La figure de Pénélope à laquelle il est associé ne le rattache pas explicitement à la thématique mortuaire, mais facilite certainement le glissement, en impliquant un renvoi à la mythologie.

<sup>26</sup> Poe Edgar, « The raven », *Miscellaneous poems in The complete tales and poems* (New York : The Modern Library, 1938), 943-946.

<sup>27</sup> Iglesias Lina, « Leopoldo María Panero, une poétique de la mort », 232.

<sup>28</sup> Kristeva Julia, *Etrangers à nous-mêmes ?* (Paris : Fayard, 1988), 283.

<sup>29</sup> On peut bien sûr penser aux photos de l'actrice réalisées par Andy Warhol.

est assimilée quelques vers plus bas, l'apparence physique (« *cabellera rubia* ») de la jeune femme : « *agitábase el monstruo en el vacío* » (v. 4). La figure du monstre résume à elle seule la dynamique d'émergence créative de la surface : elle condense le mouvement d'apparition (de « monstration ») et de disparition (le monstre renvoie aussi à l'occulte et au mystère). Plus exactement, il est aussi chez L. M. Panero, une « chimère » dont l'irréalité implique l'évanescence.

Ainsi, dans le long poème final, « *Vanitas vanitatum* » [OP 131], l'image biblique : « *una mujer enriquecida con la sangre de los mártires* » (répétées aux vers 5, 12, 62, 94) punctue l'espace poétique par ailleurs marqué par l'expression d'un cheminement continu (« *tu imperio he recorrido / tu imperio, tu triste imperio* », v. 14-15<sup>30</sup>). Or, cette émergence monstrueuse est décrite comme un dessin (« *dibuja la imagen* », v. 11) tracé sur un écran (« *en la pantalla* », v. 10), c'est-à-dire un motif superficiel et éphémère, d'où sa qualification de « *misérable miracle* » (v. 13). Sur la page poétique, surface matérielle, sont évoquées des surfaces symboliques : toutes sont caractérisées par leur inconsistance. L'instabilité est donc aussi un mouvement de destruction et de division interne, d'où la dynamique de désintégration de la page poétique que nous pouvons également lui associer.

#### DYNAMIQUE DE DESINTEGRATION

La page poétique est mue par des « glissements » qui en font une surface (parce qu'isolée et affranchie de son rapport au référent et/ou au signifié), dynamique et instable, parce que rythmée de rebonds, de figures émergentes qui en perturbent l'uniformité. Or, cette dynamique d'émergence, qui fait jaillir (puis disparaître) la signification, fait de la page poétique un espace composite et pluriel : « désintégré » (si l'on tient ce mot pour le contraire d'« intègre »). Cette désintégration provient d'abord de l'accumulation et la juxtaposition de références intertextuelles de provenance variée qui fragmentent la surface poétique en une pluralité de voix, comme si le locuteur avait du mal à parler en son nom, comme dans les vers finaux du poème « *Vanitas vanitatum* » (v. 109-114) :

– “*veía la ciudad deshacerse entre mis manos*” –  
(quiero decir la locura llamada así por la Locura)  
*y todas las criaturas en el mar serán destruídas.*  
Oh, ved, aquí la última danza de la Cabra marina  
antes que sea aplastada por la Piedra.

---

<sup>30</sup> On retrouve les phénomènes de la répétition, de l'anaphore et de l'apposition qui impliquent une prolifération superficielle de l'écriture. Or, si l'évocation de ce cheminement progressif marque l'ensemble du poème (dès le vers 1), elle dialogue avec la figure « monstrueuse » émergente.

Se succèdent une citation d'un schizophrène (v. 109), tirée d'une étude italienne sur la schizophrénie<sup>31</sup>, une citation de l'Apocalypse (v. 111) et entre les deux, une phrase qui semble réellement provenir de la voix-je (v. 110), discours « authentique » relégué entre parenthèses, comme si la voix poétique s'effaçait derrière les discours rapportés. Le locuteur ne s'approprie pas les hypotextes : il leur cède une part de son espace de parole, se dépossédant d'un peu de la surface qu'il devrait « occuper »... Hétérogène, plurielle, la surface paginale est un espace désuni, où la voix poétique s'effrite entre des discours qui se mêlent et dont la paternité est douteuse. Ainsi, dans l'ensemble de la section « El canto del llanero solitario » du recueil *Teoría* [OP 85-111], plusieurs langues s'imbriquent, renvoyant, semble-t-il, à des voix plurielles ; outre l'espagnol, on trouve du français, de l'anglais, de l'italien, de l'allemand, du latin, du grec (écrit en alphabet grec), notamment aux vers 16-20 du poème 5 [OP 92] :

Cadaver aqua forti dissolvendum, nec aliquid  
retinendum. Tate ut potes,  
el baile  
Curwen debe morir, bandera negra, not  
of meat bleeding, blanca

Cette cacophonie fait violence à la voix poématique dont la difficile cohérence est marquée typographiquement par divers signes de ponctuations (guillemets, tirets ou italiques dans l'extrait du poème « Vanitas vanitatum cité plus haut) qui « brisent » la continuité de l'écriture. Dans le poème 6 [OP 94], à la pluralité des langues (latin, anglais, français et allemand) s'ajoutent une multiplicité de discours en incise qui brisent la surface, par les tirets (v. 81-82) :

y palacios hechos sólo de lluvia  
– las palabras azules –  
la mano muerta que yace en el vaso  
– mi mano no humana –

les parenthèses ou les italiques (v. 29-31) :

la mujer que así muerta dio lugar a una flor  
*aquella que creyó amarme*  
y las flores del ártico  
(elles n'existent pas)

l'alternance de minuscules et de majuscules (v. 43-45) :

---

<sup>31</sup> Voir, à ce propos, la note 4 de Julia Barella [*Teoría*, 135] : « Palabras de un esquizofrénico-Petiziol y Lori Sammartino. « Icono-grafía de espressività deglo stati psicopatologici », Milán, 1969 ».

qui crut m'aimer  
gritó el conde DEJAD  
EN EL ESPACIO EN BLANCO DE PESTAÑEAR  
nube torre espejo

Cette dimension « composite » de la surface renvoie à un jeu de « cache-cache » du sujet poétique. Dans le poème « Pasadizo secreto » [OP 115], la simple observation de la disposition des mots sur la page permet de se rendre compte de cette dialectique « présence-absence » où le discours tantôt s'impose, tantôt disparaît. Il s'impose au premier vers, étendu sur vingt-et-une syllabes, mais surtout par la répétition des mêmes mots à quatre ou cinq occurrences dans tout le poème (composé de neuf vers seulement) dont l'unique principe organisationnel est l'alternance (irrégulière) des mêmes substantifs :

Oscuridad nieve buitres desespero oscuridad nueve buitres nieve  
buitres castillos (murciélagos) os  
curidad nueve buitres deses  
pero nieve lobos casas  
abandonadas ratas desespero o  
scuridad nueve buitres des  
“buitres”, “caballos”, “el monstruo verde”, “desespero”  
bien planeada oscuridad  
Decapitaciones.

Quadrillée par le jeu des répétitions et des échos, la surface paginale émane de l'hétérogénéité des termes juxtaposés, qui se « noient » aussitôt qu'ils sont apparus, incapables qu'ils sont d'engendrer un sens qui transcende le caractère ponctuel et limité de leur signifiant, du fait de l'absence de linéarité et de cohérence syntaxique. Citons, par exemple, le cas du terme « buitre », répété à deux reprises au vers 1, puis une fois aux vers 2, 3, 5 et 6 ; ou encore le mot « nieve », neige (deux fois au vers 1, une fois au vers 4) qui dialogue par paronomase avec « nueve », neuf (vers 1, 3 6), substituant à l'alternance pure un jeu de variantes et d'échos sonores dépourvus de consistance sémantique.

S'il s'impose par endroits, ailleurs, le discours s'efface, comme en bout des vers 2, 3, 5, 6, où le mot « oscuridad » est interrompu pour laisser place à un blanc typographique : « os / curidad » (v. 2), « o/scuridad » (v. 5). Ce rapport entre affirmation et disparition est, semble-t-il, annoncé par le titre « pasadizo secreto » (passage secret). La page poétique semble une surface fragile et percée de passages par lesquels la voix se faufile puis se cache, mais le blanc, au fil du poème, occupe de plus en plus de place. La dynamique d'ensemble est bien mortifère, déstabilisant la page par la progressive négation de la voix poétique. En bout du





.....sangre que corre.....  
 luz,.....el fuego.....  
 .....espuma.... alrededor.... ver-  
 güenza de estar vivo, como un gusano....  
 ....las mandíbulas

L'impression de « désintégration » du langage, principalement due à la typographie, est renforcée par les enjambements lexicaux (comme le terme « ver/güenza », v. 7-8, coupé en deux) qui présentent non seulement un étirement (une prolifération) de la parole mais bien une parole brisée et désunie. On peut, par ailleurs, noter que les points, très nombreux, ne constituent pas un signe de ponctuation (car ils sont regroupés par quatre, cinq, ou plus) mais un phénomène purement visuel : ils produisent le vide par un blanchiment de la page. Par la prépondérance du blanc, la surface semble évacuée et n'est plus que suggérée.

Cependant, dans *Teoría*, cette dimension suggestive de l'écriture, est aussi une mise en valeur de la page « nue ». La page blanche (l'instabilité comme dynamique de « blanchiment » de la page) et l'encre, qui la marque visiblement et lui confère une présence, entretiennent un rapport conflictuel dans le recueil, sans qu'on sache très bien lequel des deux constitue la base de la surface et lequel en constitue l'élément déstabilisateur. Sans qu'on sache très bien, de même, si la raréfaction de l'écriture renvoie réellement à une absence de la voix poétique, à sa désagrégation, ou si l'absence n'est pas l'une des modalités d'expression de cette voix poétique. Anne-Marie Christin souligne cette ambiguïté du blanc :

La surface qu[e le blanc] définit peut être indifféremment interprétée comme *vide* – au sens où tout événement ou manifestation visuelle effective a toujours lieu en dehors d'elle (le blanc exclut par principe la trace ou la maculature : leur apparition le *divise* sans l'entamer) – ou pleine – puisque sa couleur est l'indice autosuffisant d'une présence impénétrable ». <sup>33</sup>

En effet, sans doute faut-il distinguer différents types d'utilisation du blanc : A.-M. Christin lui reconnaît une valeur « syntaxique » (observée par elle chez Mallarmé)<sup>34</sup>. Dans certains poèmes de L. M. Panero, le blanc « fait surface » au sens premier du terme. En effet, simplement suggérée par une écriture rare et brève, telle la peau rehaussée par la mouche, la page apparaît consécutivement à la perception du blanc dans le poème « Quemar a Kafka (haïku) » dans la troisième partie du recueil *Teoría* [OP 123] :

Adelgazar  
 .  
 en una calle de Praga.

<sup>33</sup> PDB, 2.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 188.

L'isolement du point entre les deux parties du vers lui confère une valeur dynamique, tel l'axe autour duquel s'articulent les deux membres de phrase, le blanc qui l'entoure constituant, comme dit encore A.-M. Christin, un « intervalle » dont la fonction est « d'établir entre les éléments d'une image des effets de voisinage qui feront *interroger l'un par l'intermédiaire de l'autre* »<sup>35</sup>. En ce sens, ce caractère central du point semble rejoindre l'affirmation de Wassily Kandinsky selon laquelle le point « suggère » la surface, l'exemple de L. M. Panero pouvant être rapproché, semble-t-il, de celui proposé par l'auteur de *Point et ligne sur plan*<sup>36</sup> :

Aujourd'hui je vais au cinéma



Isolé, le point acquiert une spatialité, une « aire » qui transcende son utilisation syntaxique : « [II] exige un espace libre plus grand pour que sa résonance s'affirme », dit W. Kandinsky<sup>37</sup>.

S'il fait « naître » la surface, le point en suggère le mouvement par l'association entre les deux propositions qui constituent, visuellement, deux lignes et peuvent ainsi rappeler une autre forme analysée par W. Kandinsky : l'étoile. Le point auquel se rencontrent les différentes branches est alors, dit W. Kandinsky, « l'axe autour duquel les lignes peuvent tourner et se confondre finalement – une nouvelle forme est née : une surface. [...] Notons en passant que nous avons affaire ici à l'un des caractéristiques spécifiques de la ligne – son pouvoir de créer des surfaces »<sup>38</sup>. Ainsi, dans le haïku de L. M. Panero, l'articulation du point et des deux lignes fait émerger, sur la page poétique, des « membres », juxtaposés et en mouvement, vecteurs d'instabilité. Une instabilité visible sur la page, en surface, mais également sémantico-syntaxique : la jonction des deux propositions est plus que déroutante du fait de l'incompatibilité entre le caractère dynamique et atélique du verbe « adelgazar » et du complément circonstanciel de lieu (de la seconde partie de la phrase). La cassure entre les deux segments produit une impression de « déplacement » ; les segments sont « interchangeables », connectés, semble-t-il, par hasard. La surface de la page serait due à un rapprochement aléatoire, notion que l'on peut (encore) rapporter au rhizome et, notamment, à

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, 65.

<sup>36</sup> Kandinsky Wassily, *Point et ligne sur plan* (Paris : Gallimard, 2006), 28.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 28-29.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 71.



la surface que lui associent G. Deleuze et F. Guattari, le plateau : « Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place et mis en rapport avec n'importe quel autre »<sup>39</sup>.

L'instabilité est due d'une part à une « menace » de désintégration, du fait du caractère aléatoire du rapprochement entre les deux syntagmes – l'aléatoire appelle au changement, théoriquement possible – qui semble aussi renvoyer à l'arbitraire et donc à un effacement du sujet, d'ailleurs syntaxiquement évacué de ce poème par l'absence de verbe conjugué et le recours à l'infinitif. D'autre part, cependant, n'est-ce pas justement dans cette dimension aléatoire et inexplicable de l'écriture, dans cet arbitraire menaçant, que réside l'objectif du poème, à savoir l'hommage à Kafka (outre, bien entendu, la référence à Prague) ? Le sens et la visée de ce poème (annoncés par le titre) émane donc de l'ellipse, et de l'arbitraire qui prennent une valeur pastichielle par leur mise en rapport avec l'écrivain pragois. Le blanc dans lequel semblait se noyer la voix poétique constitue finalement pour elle un (paradoxal) mode d'apparition ; c'est par lui que le sujet atteint son objectif, « refait surface » malgré son absence apparente.

Instable, la page poétique de Leopoldo María Panero l'est donc à plusieurs titres : elle est à la fois « mouvante » et « fluctuante », parce qu'elle prolifère, fait émerger le sens pour le désintégrer ensuite. L'instabilité semble, par essence, toujours nourrie d'une contradiction interne, dont les poèmes de *Teoría* proposent parfois la résolution. La voix ne se dit qu'avec effort : en s'affirmant, elle se tue, a-t-on vu en première partie ; en se taisant ou en disparaissant, elle s'affirme, a-t-on observé enfin. Entre les deux : diverses dynamiques d'émergence, de construction-dissolution et de désintégration supposant une pluralité paginale et poétique, tantôt créative tantôt destructrice. La voix poétique est folle et envahissante par endroits, hésitante en d'autres, ici soumise à des discours empruntés, là rebellée contre tout discours pré-écrit, contre les normes langagières et les habitudes culturelles. Ce travail sur le langage et sur son rapport (parfois contrarié) au sens, témoigne d'un effort constant, de la part de Leopoldo María Panero, pour rechercher et élaborer une écriture poétique en mouvement, dont l'inscription sur la page seule révèle du sujet poétique, et dont l'instabilité indique à la fois la vie et la mort inéluctable.

---

<sup>39</sup> MP, 32.