Dérision et déraison créatrices dans l'écriture de Leopoldo María Panero

La quête désespérée d'un lieu pour une voix, le poème

Marie-Claire Zimmermann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/628>

DOI : 10.4000/agedor.628

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Marie-Claire Zimmermann, « Dérision et déraison créatrices dans l'écriture de Leopoldo María Panero », *L'Âge d'or* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/628> ; DOI : 10.4000/agedor.628

Marie-Claire ZIMMERMANN

Université Sorbonne Paris IV

Dérision et déraison créatrices dans l'écriture de Leopoldo María Panero. La quête désespérée d'un lieu pour une voix, le poème

Résumé : L'article s'interroge sur les occurrences du mot « poème », sur leurs sens et leurs fonctions, analyse les relations au thème de la mort. Il ouvre son questionnement au poète entendu comme auteur, représentation et instance lyrique. Il aborde enfin la figure du lecteur en lien avec la pratique métatextuelle.

Mots-clés : Poème – Mort – Poète – Lecteur – Voix – Métatextualité

Resumen: El artículo reflexiona sobre las ocurrencias de la palabra « poema », sobre sus sentidos y funciones, analiza las relaciones con el tema de la muerte. Desemboca en un cuestionamiento sobre el poeta concebido como autor, representación e instancia lírica. Termina abarcando la figura del lector respecto a la práctica metatextual.

Palabras clave: poema – muerte – poeta – lector – voz – metatextualidad

À Nathalie Boutillier, auteur d'un Mémoire de Maîtrise intitulé *Poesía y poética en la obra de Leopoldo María Panero*, soutenu en 1990 à l'Université de Lille-III
Aux organisatrices de cette belle rencontre, Lina Iglesias et Claudie Terrasson

En relisant l'œuvre de Leopoldo María Panero, dans l'excellente édition de Túa Blesa, *Poesía completa 1970-2000*, qui présente trente années d'écriture¹, un mot a retenu mon attention par la singularité de son trajet et de ses rôles : il s'agit du substantif « poema » dont j'ai repéré 134 occurrences, inégalement réparties, puisque 57 d'entre elles apparaissent sur quatre années seulement, à partir de *Locos* (1995), en 1997, 1998 et 1999, autrement dit à la fin de l'œuvre jusqu'ici publiée². Le poème – « el poema », le nom étant généralement précédé de l'article défini « el » – désigne un espace précis, celui où s'exerce la pratique de l'écriture, qui contient une certaine masse de langage, un lieu bien délimité, en quelque sorte un « objet » rebelle, hostile ou étrange,

¹ Leopoldo María Panero, *Poesía completa 1970-2000*, Edición de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2004. Afin d'éviter la prolifération des notes, je citerai exclusivement cette édition et ferai figurer les pages de référence à la suite des citations.

² Túa Blesa ayant publié en 2012 chez Visor, à Madrid, *Poesía completa 2000-2010*, il conviendrait de mener une autre recherche sur les dix dernières années de la poésie de Leopoldo María Panero.

souffrant, la chose que l'on peut lire, ou plutôt que « le lecteur » peut lire. Le poème devient une obsession de plus en plus forte, qui exerce une véritable fascination.

Certes, des mots tels que *poesía*, *poeta*, *página*, *verso*, *palabra* surgissent ponctuellement et accompagnent parfois le mot *poema*, mais ils ne jouissent pas d'une telle fréquence. Il convient donc de s'interroger sur le substantif « poema » qui, à première vue, nous incite à penser que s'opère une amplification, une accentuation de la réflexion métalangagière. En effet, au début de l'œuvre, le locuteur poétique faisait des récits qui avaient l'allure de fables ; il mettait en scène des anecdotes dans les poèmes en prose, et la part métalangagière était plutôt restreinte. Ainsi, le mot « poema » apparaissait-il essentiellement comme premier mot du titre : « El poema del Che » (*Así se fundó Carnaby Street*, p. 43) ; « El poema de Sacco y Vanzetti » (*ibid.*, p. 44) ; « El poema de Hércules Poirot », prose de trois lignes (*ibid.*, p. 46).

Le mot « poema » n'apparaît dans le texte lui-même que bien plus tard, en 1973, dans *Teoría* (p. 117) et, sept ans après, en 1980, dans *Last River Together* (p. 212-213). Le discours poétique aborde, dans les deux cas, une question cruciale, celle de l'existence ou de la non-existence de ce qui est dit dans l'espace du poème. Le paradoxe s'impose alors comme clef de l'écriture, comme fondement du poème.

Dans « Marilyn Monroe's Negative » (p. 117), alors que l'actrice est nommée, évoquée par sa chevelure blonde dès le premier vers, le locuteur affirme que le poème ne la nomme pas : *Marilyn (baba solo) este poema / no te nombra*.

Cependant, il n'y a pas là un jeu gratuit, car le mot « baba » est une métonymie de la jeune morte et le titre même du texte renvoyait à un négatif photographique et non à une image qui aurait rendu la couleur.

Dans l'autre texte, celui de 1980, qui est écrit en français et qui est intitulé « Autour du poème » (p. 212-213), le mot « poupée » est une métaphore qui désigne l'aboutissement du texte, la fabrication de ce texte : *Ici se dresse une poupée* (p. 212). Mais, à deux reprises, deux anaphores signalent que le texte est fini : *Ici le poème se termine, ici / on expère / Ici le poème se termine : tout ce qui est léger doit tomber*.

La création poétique est ainsi donc achevée : rien qu'une poupée désireuse d'être / dans deux ou trois lignes / déchirée.

Mais l'ultériorité textuelle n'existe pas, car le locuteur ajoute : ton oubli est déjà prêt, d'où les pleurs de ce même locuteur, déjà mentionnés avant et l'irruption à deux reprises de ce vers : je vais faire beaucoup de bruit, ce que j'interprète comme le désir d'interpeler un possible public, un éventuel lecteur. Dans ce deuxième poème est notifiée la douleur du moi face au devenir du texte achevé qui semble s'effacer dans le silence.

Ma réflexion suivra donc une triple orientation :

En un premier temps, l'on s'interrogera sur les contenants et les contenus de cet espace qu'est le poème. Qu'est-ce que le poème pour Panero ? Et pourquoi cette appellation ? L'on passera ensuite à l'étude de la relation complexe qui s'établit entre le poète et le poème. Enfin l'on regardera de plus près du côté du lecteur et de la lecture si fréquemment évoqués dans les poèmes qui parlent de l'acte d'écrire de la poésie.

Le poème

Si nous prenons comme date de départ 1990/1992, un fait s'impose, facilement observable : les poèmes longs, atteignant une page, sont rares (« Peter Punk », p. 388-390 ; « Mosca », p. 442-444) et le modèle prédominant est bref. Une page peut en comporter plusieurs. Lorsqu'un titre en gras précède l'écrit, l'on constate qu'il ne s'agit pas d'un seul texte, mais de plusieurs, séparés chaque fois par un astérisque, ainsi « Poema social o reivindicación del mono » (*Teoría lautreamontiana del plagio*, 1999, p. 556-557) se compose de sept poèmes qui ont respectivement six vers, cinq vers, six vers, cinq vers, cinq vers, quatre vers, six vers. La brièveté va de pair avec une extrême tension ou concentration. En dehors du point final et des virgules dans le vers, le poème, surtout dans le dernier recueil publié, ne comporte presque aucune ponctuation. Or, ce qui est dit est discontinu, tant du point de vue des faits eux-mêmes que du point de vue syntaxique. L'écriture est sous le signe de l'ellipse, mais les anaphores et les récurrences de substantifs permettent de retrouver un ou des sens en pointillé. Le mot « poema » a donc ici un rôle majeur : il est placé généralement en fin de vers, et le vers suivant étant l'amorce d'un autre mouvement, le substantif a un impact particulier ; il constitue une montée de la diction, marque un apogée, ce qui implique parfois un bref arrêt de la lecture, en quelque sorte une mise en valeur du mot.

La selva, atrapada en el ojo del tigre,
resplandece en la perfecta simetría del poema
-en el tigre de mis ojos
en el labio de la página
adonde llego demasiado tarde.
« En el ojo del huracán » (p. 527)

Nous avons relevé 31 exemples de ce type : p. 469, 470, 479, 481, 482, 484, 486, 487, 488, 490, 491, 496, 498, 499, 500, 525, 527, 533, 537, 542, 544, 548, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561 (deux occurrences), 562, les derniers étant :

rezando para nada al poema (p. 560)
en el viento feroz del poema (p. 561)
de la ceniza del poema (p. 561)
y qué oscura la ceniza del poema (p. 562)

Pourquoi « poema » occupe-t-il cette place finale dans le vers ? Étant donné que le poème est à la fois un projet et son accomplissement, il faut que le mot porte l'accent tonique principal ou final du vers, ce qui permet d'identifier métriquement ce vers. L'on tend ainsi vers l'obtention du poème.

Mais l'on observe encore un autre phénomène : le vers qui s'achève par le mot « poema » est fréquemment le dernier du poème. C'est là une manière de ponctuer la création textuelle, d'insister sur son achèvement, quel que soit d'ailleurs le sens que le poète donne à cette ultime phase du travail poétique.

Enfin, il semble que, dans ces poèmes polymétriques où se succèdent des vers de dimension différente et surtout en l'absence de rimes, que l'on peut interpréter comme le signe d'un rejet de tout ornement sonore (alors qu'Antonin Artaud les utilisait

abondamment dans *L'ombilic des limbes*), la récurrence du mot « poema », en fin de vers et de texte, est un signe d'insistance à lui tout seul, car il déclenche une mise en abyme qui contribue à l'effet de fascination exercé par l'écriture de Panero : le poème se dit poème, il existe, il se fait, le locuteur parlant de lui tout en le composant. D'autres occurrences du mot sont parfois aussi présentes à l'intérieur du texte, plus rarement au premier vers, et il arrive que le substantif « poema » apparaisse dans deux vers d'un même texte, voire dans trois vers :

y un poema cercado por los sapos
que ululan en el viento
en el viento feroz del poema
[...]
El poema es el ladrido de un perro
y una serpiente se enrosca en torno al poema
[...]
que para siempre ladrarán contra el poema (p. 561)

Mais quelle définition le locuteur propose-t-il du poème ? Le décrit-il parfois et, en ce cas, de quelle façon ? Ce qui frappe, dès la première lecture, c'est que le poème soit pourvu d'une substance, d'une matérialité, comme s'il s'agissait d'un objet ou bien d'un corps. Panero se sert couramment de la métaphore *in praesentia*, par le biais du verbe « ser », souvent aussi de la comparaison ; parfois également il impose le seul comparant en traitant le poème de simple matériau ou matière. On remarque l'insistance sur la négativité, la précarité des comparants, leur intense activité aussi, car le poème, priorité du locuteur, est sous le signe d'une certaine violence ou du moins d'une certaine agitation qui, intérieure ou extérieure, se manifeste par des effets visibles, d'une grande diversité, et l'on enregistre ainsi, par dizaines, des images qui témoignent d'une prodigieuse et surprenante inventivité.

Le poème est matière, animale ou humaine, et l'on ne s'étonne pas qu'il soit fait d'excréments, car ce mot figure dans le répertoire poétique de Panero, comme beaucoup d'autres formes scatologiques qui désignent des déjections : *En mis manos acojo los excrementos / formando con ellos poemas* (p. 392). Le poème est de même comparé au pus, donc au résultat d'une infection provoquée par une blessure : *El poema como un pus / como el grito de mis ojos* (p. 496). Plusieurs images évoquent le poème qui saigne, mais ce sang est parfois aussi celui d'un animal : *Y sangra la luz, sangra el poema / ya que entre jazmines un animal ha muerto* (p. 491).

Dans d'autres textes le poème est associé à de la bave :

Un animal huye a través del laberinto
dejando sólo un rastro de baba
en que habita el poema. (p. 496)

Mais le poème peut être aussi de métal, matière dure après tant de substances molles : *cabalga sobre el acero del poema* (p. 555). De même peut-il être en miettes : *El poema hecho trizas* (p. 496), mais il est, plus souvent encore, fait de cendre, mot usuellement symbolique qui signale les restes du feu et la disparition de la vie, mais j'y reviendrai, car le mot est étroitement associé à la réalisation de l'écriture poétique :

El poema es la casa de la ceniza
de la ceniza por la que luchan los hombres

de la ceniza del poema (p. 561)

y qué oscura la ceniza del poema (p. 562)

Cependant, à l'opposé, le poème peut être aussi un être hybride : *este feto de ángel* (p. 427), ou la douce texture d'une rose, mortelle ou bien cruelle (« Plagiando a Pound », (p. 559) et « Yo no me llamo Javier », p. 559), parfois également un cri d'animal, par exemple l'abolement d'un chien : *El poema es el ladrido de un perro* (p. 561).

Panero ne se borne pas à identifier le poème par le biais de la substance : il va du côté de l'image visionnaire et il métamorphose le poème en lui adjoignant toutes sortes d'êtres ou d'animaux, ainsi des pattes de crapaud le traversent-il, ceci dans deux textes :

El martirio del sapo
cuyos ojos ya no brillan
cuyas patas tiemblan atravesando el poema (p. 557 et 563)

Parfois aussi, le poème devient velu : *Le han nacido pelos al poema* (p. 156). À d'autres moments, le poème est entouré d'animaux : *Y un poema cercado por los sapos* (p. 561) ou bien des feuilles d'arbre tombent sur le poème, et, en ce cas, le langage devient symbolique, aisément déchiffrable : *y, lentamente, sobre el poema / caen las hojas del otoño* (p. 500).

L'on pourrait qualifier ces images non pas de surréalistes, mais de surréelles, le poète s'attachant à soumettre la notion de poème à toutes sortes d'épreuves, à l'enlaidir ou à l'animaliser, en se servant d'éléments fabuleux issus de fables ou de contes de fées : tout cela est destiné à montrer le côté polymorphe ou protéiforme du texte qu'il faut sans cesse manier, remanier, en échappant constamment à toute idéalisation, à tout embellissement, en évacuant les scories.

Cependant, dans d'autres poèmes, à côté de ces textes où le mot « poema » remplit toutes les fonctions grammaticales – sujet, complément d'objet, complément de nom – ou bien à l'intérieur même de ces textes où ce mot a le rôle principal, surgit le moi écrivain, celui d'un poète aux prises avec son terrible travail d'écriture, donc bien évidemment lié au mot « poema » et c'est de cette façon que se crée une sorte de drame ou de tragédie langagière où sont mis en jeu la vie, les rêves, les souffrances et la mort présagée du locuteur. L'inventivité, la capacité imaginative de L. M. Panero sont alors plus manifestes et plus complexes dans leur transcription poétique. Sans en épuiser toutes les richesses, nous décrypterons maintenant quelques-uns des procédés qui sont utilisés pour faire exister la relation entre le poème et le poète.

Le poète et le poème

Dans un poème intitulé : « Plagiando a Mallarmé » (p. 563), dont la lecture est immédiatement claire, se juxtaposent le moi et le poème. Le locuteur qui parle à la première personne est attentif aux sonorités du monde extérieur, il en est même traversé. L'usure du moi juxte donc « le poème » qui est comparé à un linceul, signe d'une mort probable du moi, mais sur ce suaire qui est le *sudarium* destiné à essuyer la sueur – et qui est aussi la page

blanche mallarméenne – sont inscrits, face à l'univers et contre lui, les fameux signes noirs toujours mallarméens :

Y en mi frente
silban los pájaros, y pasan
a través de mis ojos.
Y el alma vieja y los ojos viejos
y el poema como un sudario
sobre el que se inscriben
contra el firmamento
negras las letras. (p. 563)

L'on soulignera ici la cohérence poétique de ce texte, l'un des derniers du livre de 1995 et de l'œuvre dite complète ; l'on constate aussi que l'évocation du travail d'écriture, le dur labeur effectué sur les mots ne vont pas sans souffrance pour le moi. Cette douleur est d'abord physique, car la composition du poème est comparable à un échange sanguin : si le texte fait apparaître du sang sur les mains du moi, lui aussi porte des traces de sang (p. 444). Panero met en exergue la présence totale, absolue, du moi, dès lors que s'engage l'écriture ; le verbe « escribir » est ainsi convoqué en permanence dans les textes, toujours associé à l'angoisse et au doute :

escribir para siempre
de que no hay mañana. (p. 532)

y escribo mi nombre con dedos gordezuelos (p. 537)

Donde tiembla mi voz,
el comienzo del poema. (p. 537)

El mulo queda atrapado en el poema
y los pájaros caen a besar la ceniza
que de mis labios cae
formando el poema. (p. 542)

Le poème naît donc d'un engagement total du moi qui, peu à peu, se sent victime, dépossédé, chassé et qui voit alors dans le texte une caricature de lui-même, pis encore un « être » qui se moque de celui qui l'a engendré. « Yo no me llamo Javier » (p. 559) est particulièrement clair là-dessus. Le lexique comporte ici des termes négatifs tels que « cruel », « mueca », « odio », « furor » ; ceci résulte du surgissement d'une révolte du poète contre le poème parce que celui-ci existe à ses dépens, hors de lui et sans lui. Le moi a cherché à se dire, pour comprendre enfin qu'il n'y est pas parvenu, sans doute parce que le poème n'est pas un miroir du poète, mais une entité indépendante, un électron libre :

Ah, la crueldad que al poema invita
donde la rosa es símbolo de todo lo cruel
de la mueca del odio
es mueca del furor

la mueca de la página
en donde ya no estoy yo
sino el odio tan sólo
el furor contra mí
que escribo
ya no sobre mí
sino sobre los labios, los labios del poema
que rien de mí. (p. 559)

Le poète se place entre plusieurs extrêmes, ceci particulièrement dans les années 1980. Dans un long texte, il médite sur la perte du sens qui conduit à produire un texte vide, sans géniteur, d'où l'hostilité du poète envers sa propre création, et les pleurs qui reprennent au dernier vers :

Cuando el sentido, ese anciano que te hablaba
en horas de soledad, se muere
[...]
Y queda
huérfano el poema, sin padre ni madre,
y lo odias,
aborreces al hijo colgando
« El día en que se acaba la canción » (p. 213)

La tentation du désespoir due à l'ignorance, à un non-accès au sens, amène le locuteur à redire, par l'usage des anaphores structurantes « Yo no sé », « Yo no sé », la douleur suscitée par ce non-savoir, mais, plus le poème avance, plus s'impose l'idée destructrice d'une non-écriture, du blanc qui peut apparaître comme un échec, un signe d'impuissance et peut-être aussi comme un inévitable effacement, un renoncement à écrire, paradoxal puisqu'il signifie que la mort de la poésie est sa seule manière d'être :

ni por qué he escrito esto, ni si hay algo escrito
si no están las letras en la acera borradas,
de toda la cultura.
[...]
esa que ama a los muertos sea quizás, hoy, que
por fin nada
queda ya escrito,
sobre un papel fantasma el único poema. (p. 232)

Puisqu'une fois dit et prononcé par le moi, le poème s'annule selon un décret arbitraire, non expliqué du locuteur, il est logique que la surface du poème aille peu à peu décroissant à partir des années 1990 et ceci jusqu'au bout, en 1995. Une hypothèse surgit alors en chemin : dans *Last River Together* (1980), le poète imagine que sa propre mort puisse constituer un poème, ou plutôt que son cadavre soit son dernier poème, *Yo que todo lo prostituí, aún puedo / prostituir mi muerte y hacer / de mi cadáver el último poema* (p. 226).

Mort et destruction nourrissent le lexique panérien. Dans les premiers recueils, la mort est traitée de manière allégorique (« Pavane pour un enfant défunt », p. 144-146) et, en

1990, elle le reste encore : le cadavre brille ou bien il est celui de l'âme et nous sommes très nettement en présence du sens figuré, et l'on peut lire ces formes comme des projections, des rêves extrêmes, des explorations par-delà la mort, pour atteindre, véritablement, au poétique.

Y el cadáver del alma que finge un gran poema.

« Volver a empezar » (p. 400)

Esta tarde, a las 7,
brillará mi cadáver
de una luz más pura: y una mano
lo tocará desde el poema.

« Regalo de un hombre » (p. 400)

Au bout du compte, la mort du moi reste un thème secondaire, tandis que s'impose celle du poème, cette mort nécessaire faisant partie de l'être de la poésie. L'on découvre plusieurs textes portant sur ce thème polysémique :

Como la piedra el poema es mortal
rayo de luz en la luz
crepitar de sapos
mientras tu boca agoniza
y se ve cómo muere el poema.

« Muerte de la poesía / (que podría ser el título del
libro entero) » (p. 476)

La araña cae vencida
sobre el papel
el ruiseñor escapa del bosque en llamas :
no hay nada
sobre el papel : fénix
es el silencio
que se vierte como una lágrima
sobre el papel. (p. 481)

« Muerte del poema » (p. 480-481)

el ladrido feroz con que muere el poema
que luego silbarán tus dientes.

« Alba » (p. 481)

Comment lire ces diverses morts? Comment les interpréter? Tout d'abord, on a tout loisir de voir diverses morts s'opérer pour qu'existe un poème, ainsi dans « Senda del espejo », dont le premier vers est issu d'un texte d'Ezra Pound. Absorber cendre et boue pour produire des rubis est un topos depuis Baudelaire, de même que le fait d'effacer la rose pour créer le poème ; mais, au bout du compte, le poème peut ne pas apparaître, « sobre el poema que no se ha escrito » (p.475), car le travail poétique est difficile, et le créateur s'écroule au pied du miroir dont il n'a pas su extraire les mots (p. 475).

Si le poème survient, ce sera donc au prix de quelque mort ou de la mémoire de la mort ou de quelque suicide :

Crece el poema como un árbol
y entre sus ramas, como niebla densa,
alabando a la noche,
mi padre
se ahorca.
« El canto de lo que repta » (p. 343)

Plus généralement, la mort du poème est aussi la fin de l'acte d'écrire sur laquelle le locuteur s'interroge, soit que l'univers demeure inaltéré, ainsi dans « Alba » : *y aun cuando muerto el poema / después de él salga la luna*. (p. 399) ; soit que la page de papier ne garde aucune trace du moi et ne consiste qu'en une absence, ce qui est ici une métaphore de la folie :

Locura es estar ausente
humo es todo lo que queda
de mí en la página que no hay
cae al suelo mi figura
y libre de mí se mueve
el papel de pura ausencia.
« Brillo en la mano » (p. 401)

Cependant, Panero va encore au-delà de ces images plurielles de la mort du poème. Il lui faut s'interroger sur ce qu'est le néant, à la fois en le franchissant et en l'utilisant poétiquement dans la mesure où il en évalue la force créatrice. Dans un poème intitulé « Lo que Stéphane Mallarmé quiso decir en sus poemas » (p. 391), le locuteur se réfère quatre fois à la « nada » pour l'apprivoiser, l'assumer, « quiere una ascesis » (p. 391), pour représenter finalement le poète dans les bras du néant, riche de néant, d'un néant allégorique : *en brazos de la nada, de la nada henchido* (p. 391). Ici, le mot « nada » est personnifié, et l'on remarque que le poème chez Panero est très lié à des prosopopées, comme s'il fallait que les choses, la matière, le végétal, le minéral possèdent une sorte d'âme ou de conscience :

en la esquina cruel del poema
en donde las águilas se vuelven para mirar
y no encuentran sino la nada, mi única terrible compañera
la nada que se vuelve para mirar. (p. 558)

Plusieurs textes contiennent ce type d'images, mais le poème-clef qui fait de l'écriture poétique un tissage entre les deux substantifs « nada » (12 occurrences) et « poema » (6 occurrences) figure dans *Orfebre* (1994) et s'intitule « La cuádruple forma de la nada » (p. 469-470). Le néant est ici objet d'humour sarcastique puisque ses formes sont : *parecidas a cerdos bailando en torno del poema*, mais il est surtout magnifié, car créateur, riche d'inventivité : *la nada que no es vacío sino amplitud de palabras* (p. 470). Le néant colore, imprègne le monde entier, avant la parole, dans le poème, après le poème : *tres pues son las formas de la nada* (p. 469).

Enfin, et surtout, nous parvenons à une définition du poème : « imaginación, escritura y lectura » (p. 470), ce qui coïncide avec un éloge du poème et de la poésie.

Mais le texte ne pouvait s'achever sur l'illusion d'un pseudo-triomphe : fidèle à l'emploi de la négativité, Panero nie en bloc l'existence de toute écriture et il se sert ici, non plus de la « nada », mais de « nada » (rien), ce qui lui permet de justifier le titre du poème : *de que nada se ha escrito ni se escribió nunca / y ésta es la cuádruple forma de la nada* (p. 470).

Nous sommes ici en présence d'une réflexion rigoureuse, d'une logique conceptuelle sans faille : l'existence du poème est comparable à celle de l'univers où alternent création et destruction. Le poème s'avère éternellement possible, mais sa totale inexistence doit être aussitôt notifiée : ce mouvement d'ordre mental est la seule garantie de l'éventuelle écriture. Il n'y a pas (ou peu) d'oxymores dans l'œuvre de Panero car cela supposerait la résolution d'une contradiction, et ici seuls l'antithèse et le paradoxe s'imposent comme unique vérité.

Certes, la part négative est écrasante : après avoir cité Saint John Perse qui dit que rien ne s'inscrit sur la page et que nous n'avons pas les mots qu'il faudrait (p. 425 et 427), après avoir constaté que le poème naît de l'inavouable : *De lo negro sale el poema / de los pozos del alma inconfesables* (p. 525), et que le poème s'écrit contre le poète :

Escupo estos versos en la guarida de Dios
donde nada existe
sino el poema contra mí.
« Me celebro y me odio » (p. 526)

et, malgré l'angoisse physique au moment d'écrire : *sino un temblor en mis manos / cuando escribo el poema*. « Kafka » (p. 533), après avoir notifié que sa mère vit éternellement dans un poème sans titre : *para reírse de mí mientras lo escribo* (p. 500), et, bien que le locuteur transcrive l'inexistence d'un futur : *escribir para siempre / de que no hay mañana*. « Kafka » (p. 532), malgré toutes ces morts, donc, le poème est au bout du compte la seule raison pour le poète de ne pas avoir recours au suicide : écrire de la poésie est en quelque sorte une thérapie.

Y que este encuentro firme ese poema,
este feto de ángel, esta excusa
para no terminar hoy con mi vida. (p. 427)

Pourquoi en est-il ainsi ? D'abord parce que le poème où parle le moi peut se dire autrement que biographiquement,

Yo no soy el que soy.
Sangra la lune
y amargo el río de mi vida, en paz
se convierte. (p. 499)

Me asombro en el espejo, y en el poema
me desdigo, [...] (p. 498)

Étant porteur de « la decadencia de un alma » – ce que dit Panero dans la préface de *El último hombre* (1983) –, le poème apparaît comme le seul lieu où la folie peut s'exprimer librement, non pas comme confidence ou aveu, mais comme un travail dans le vers sur la folie : « la locura llevada al verso » (p. 287). L'on perçoit ici l'argument majeur de l'écrivain : « porque el arte en definitiva, como diría Deleuze, no consiste sino en dar a la locura un tercer sentido : en rozar la locura, ubicarse en sus bordes, jugar con ella como se juega y se hace arte del toro... » (p. 287). Ensuite, parce que, démentant Lacan (« Le mot est l'assassin de la chose »), Panero voit dans « las palabras » du poème le seul accès possible à la réalité, d'où l'éloge de la parole :

Las palabras construyen el bosque
un árbol es sólo un árbol
cuando lo toca el poema.
« Serenidad » (p. 484)

Oh mujer que al lago te acercas
nunca podrás penetrar
sólo el poema dibuja el cercado
en donde el lago está.
« Palabra » (p. 480)

Todo vendrá silenciosamente en el viento
como un árbol que en la página crece.
« A Cavalcanti » (p. 526)

Mais, bien entendu, la célébration de la parole se doit d'aller de pair avec sa destruction qui précédera une recréation. Le procédé, qui consiste en un retournement de la vérité proclamée, reste constamment en pratique dans tous les nombreux poèmes où le moi utilise le mot « palabra » ou « palabras » (p. 311, 312, 429...).

Il conviendrait de citer ici des textes où s'opèrent des alliances entre des substantifs clairement métalangagiers tels que « poesía », « poeta », « verso », « palabra », « página » et « mano », qui permettent d'élargir poétiquement le champ du poème prioritaire. Mais cela pourrait donner matière à de nouvelles communications ou articles, et il convient de passer maintenant au troisième temps de notre réflexion en abordant, après le poème (I), après la relation poème/poète (II), le troisième terme, essentiel, de l'écriture panérienne, la lecture.

Le lecteur et la lecture

Pour Leopoldo María Panero, il y a une priorité absolue pour le poète et ses poèmes, et qui ne sera jamais démentie, qui tient à la présence et au rôle du lecteur, « lector ». Dès 1979, sous le pseudonyme de Johannes de Silentio, dans la préface en partie humoristique, paradoxale et en même temps profondément réfléchie, de *Narciso en el acorde último de las flautas* (p. 141), le locuteur affirme que la littérature, et en particulier la poésie, n'existe que pour être lue : « [...] hay que insistir en aquello de la condesa provenzal, [B.de Die] que decía que la única remuneración de la poesía era ser comprendida : no se trata de fama, no, sino de algo mucho más modesto. Algo tan modesto como saber que la literatura no sirve más que para ser leída. » (p. 141).

Quatre ans plus tard, en 1983, et, cette fois-ci, en signant de son vrai nom, Leopoldo María Panero, dans la préface de *El último hombre*, il affirme nettement : « La poesía no tiene más fuente que la lectura y la imaginación del lector. » (p. 288). Il ajoute la nécessité de « ser comprendidos » et il refait allusion à la comtesse de Die, en la citant en occitan : « Cal trovar non porta altre chaptal » (p. 288).

Ces textes en prose, qui sont des préfaces, constituent un important apport métalangagier, sur lequel on a tout loisir de s'interroger. Ils laissent entendre que le moi n'écrit pas pour se dire, se libérer, mais pour que quelqu'un, l'autre, les autres lisent et comprennent ses poèmes : seule compte donc la réception du poème. Peut-on penser aussi que le locuteur ne recherche pas l'échange oral, le dialogue direct avec les autres, les éventuels interlocuteurs et qu'il ne désire qu'un contact indirect, qui finalement consiste en un don à l'autre ? Mais cela reste trop simple, et il nous faut surtout chercher à identifier, puis à interpréter, dans les poèmes, ce que le moi dit du lecteur et au lecteur. Ici encore le paradoxe reste au cœur même de la pratique langagière.

L'on remarque aussitôt la présence fréquente dans les recueils des mots « lectura » et « lector ». Pour Panero, « escritura » implique d'emblée « lectura », ainsi dans « El fin de una mar », qui se trouve dans un recueil de 1992, *Heroína y otros poemas* :

El mar es el momento en que la escritura desfallece
ante la sombra de la lectura
ante el crepúsculo cruel en que otro hombre descifra
lo que hizo la mano. (p. 419)

L'on voit que le fait d'écrire tient déjà compte de la lecture qu'effectuera le lecteur ; il y a là une prévoyance, un jeu que Panero explicitait déjà dans la Préface de *El último hombre* (1983) : « Y es que el referente poético por excelencia es la imaginación del lector : jugar con ella como el cazador con las fieras, aturdira, chocarla, perseguirla, cautivarla » (p. 287).

La violence de l'expérience poétique vécue par le moi écrivain implique donc nécessairement la violence de la lecture, son intensité, ses souffrances. Le « yo » prévoit les difficultés du lecteur et sa stratégie personnelle consiste à les forger dans le poème, presque « diaboliquement », ainsi dans « Himno a Satanás », de manière quelque peu sadique :

ven aquí, he
construido este poema como un anzuelo
para que el lector caiga en él,
y repte
húmedamente entre las páginas. (p. 544)

Pour Panero, la lecture n'est pas un divertissement ; elle est essentiellement difficile ; douloureuse, sans concession, et elle suppose à la fois le dynamisme du lecteur tout autant que son humilité face au texte ; c'est de toute façon le prix à payer : *en el límite atroz en donde muere el hombre caído / a los pies del poema* (p. 544).

Le poète, ou plutôt l'image de lui-même qui existe dans le poème se métamorphose ainsi, dans un texte intitulé « Lectura », en vampire qui absorbe le sang du lecteur, celui-ci étant paradoxalement contraint d'absorber ce métaphorique métal qu'est la substance langagière du poème :

espejo del vampiro
de aquel que, desde la página
va a chupar tu sangre, lector
y convertirla en lágrima y en nada :
y a hacerte comulgar con el acero. (p. 433-434)

Sont également à lire en ce sens : *Lector, ven y espíame / en el Taller del espectro / donde el fantasma a su imagen se esposa*, « Lo que dijo la virgen ante el fuego » (p. 398), un poème intitulé « Parábola de la lectura » (p. 393-394), et ces vers d'un poème sans titre : *tempestad para nadie, como lector del poema / que no invoca tu figura* (p. 479).

La lecture peut devenir une expérience-limite qui conduit à une sorte d'inexistence du lecteur ou du moins à l'anéantissement d'un instant. Un long poème, « Peter Punk » (p. 388-390), qui commence par une fable faussement sérieuse, est peu à peu ponctué par les étapes de la lecture qui s'achève par une sorte d'effacement, de dépossession ou de perte de toutes les identités mises en jeu :

No hay más sino invitarte a la página, a la nada
cruel de la rosa demacrada (p. 389)
[...]
en la nada que sigue a la lectura (p. 389)
para que nadie exista por un instante en el brindis de lo
imposible
que es lo que busca el verso y el temblor de su caída. (p. 390)

Mais si les souffrances de la lecture sont proclamées et même réclamées avec violence, le moi affirme dans d'autres textes la claire conscience de ce qu'est son œuvre, un parcours négatif vers le désert ou le néant, assumant ainsi ce qu'il ose dire, tout en montrant la force, le mouvement et la vitalité de la page que le lecteur tient entre ses mains : *y alabando al abismo la página que escribo / y que se dobla y se tuerce entre tus manos*. « Invocación y lectura » (p. 397).

Cependant, une question brûlante se pose : Panero s'interroge-t-il sur le devenir de son œuvre, sur les lectures présentes et futures ? Et, s'il le fait, par quels biais ? Constatons-

le : ici encore, le moi se prévaut du paradoxe, les poèmes pouvant être détruits ou bien relus sans que soient évitées les équivoques. Mais d'emblée l'on remarque que cette double préoccupation est surtout liée aux années 1987/1990, et qu'elle a peu à peu reculé face à la mise en exergue du mot « poema » dans les années 1995. Examinons-la cependant et, tout d'abord, dans la perspective d'une disparition ou de la destruction de l'œuvre. En 1987, dans la préface de *Poemas del manicomio de Mondragón*, « A quien me leyere » (p. 351), Leopoldo María Panero se sentant victime, comme frappé par les mots des gens hostiles au livre, jette, dit-il, ses livres au feu, « para que el fuego deshiciere las palabras... » (p. 351). Mais alors qu'il proclame le travail du feu, le moi, paradoxalement, par une sorte de pirouette, affirme que seront brûlés ses vers sans sortir de ses lèvres, et, alors même qu'il préface son livre de poèmes, il tombe à genoux, « ante el cadáver de la poesía. » (p. 351). Bien plus tard, en 1992, dans *Once poemas*, il parle du « sacrificio de la poesía » (p. 451). On relira plusieurs textes dans cette perspective, qui débouchent sur l'oubli de l'œuvre et du poète : « Haikus (II) » (p. 311), « Réquiem por un poeta » (p. 380-381).

Cependant, le poète est lui-même un grand lecteur, habité par le « trobar leu » des troubadours (p. 173, 246, 485), Marcabru (p. 187), Bertran de Born (p. 293) et aussi par l'œuvre de Mallarmé, Artaud, Pound et de bien d'autres. Il les cite en épigraphe ou dans ses poèmes, en particulier Mallarmé (p. 353, 359, 439, 489, 560-562). Les œuvres demeurent donc et les poètes s'en nourrissent, mais elles ne garantissent pas pour autant la confiance de Panero face à ses propres poèmes, d'où des textes où la renommée d'un écrivain médiéval au XX^e siècle, qui est peut-être un motif de célébration et d'espoir, devient surtout le signe de lectures contradictoires, douloureuses ou même totalement erronées. En voici deux exemples.

Dans « Trovador fui, no sé quién soy » (p. 299) (*El último hombre*, 1983), un troubadour parle à la première personne du fond de sa mort, oublieux de son propre nom, et ce sont les morts qui disent ses vers et non les vivants : *y en la noche oigo a un fantasma / a los muertos recitar mis versos*. (p. 299). En revanche, dans le poème XV de *Piedra negra o del temblar* (1992) – le plus long de l'œuvre – le poète François Villon parle à la première personne : *Yo, François Villon*, (p. 436), tandis que cinq voix différentes crient : *¡ Villon ha muerto ahorcado !* Comme on le sait, cela est faux : Villon a disparu sans laisser d'adresse après une violente altercation où il y eut peut-être mort d'homme. Telle est donc ici la postérité poétique de Villon, lequel se révolte pour rejeter la transmission de la mémoire : *Y será tal mi fama que prefiero el olvido* (p. 438).

C'est depuis le XV^e siècle que parle ici le Villon de Panero, face à sa renommée future qui ne sera alors que promise « aux mouches », mais, quelles que soient les erreurs des lecteurs surtout avides de récits biographiques, et malgré le pessimisme ici affiché, demeure le nom qui, désignant le poète, implique aussitôt la poésie. Dans un poème de *El último hombre* (1983), Villon côtoie aussi Arnaut Daniel (p. 327) et, sans qu'un mot soit dit sur les œuvres, le lecteur comprend que la poésie est ici en jeu (p. 327). En 1999, un poème intitulé « Vejez » a pour épigraphe : « jeunesse n'est qu'abus e ignorance », citation de François Villon (p. 560). L'oubli est donc ainsi vaincu, mais il s'agissait de l'œuvre des autres, d'où le retour au poème toujours à réinventer, à écrire, ce qui équivaut parfois à ne pas écrire, ou plutôt à dire que l'écrit ne l'est pas.

Ma relecture de l'œuvre panérienne m'amène à dégager simplement quelques aspects fondamentaux de l'écriture poématique. La démonstration aurait sans doute gagné à être étayée par de plus substantielles analyses textuelles.

L'œuvre, et plus précisément chaque poème, s'inscrit sous le signe du paradoxe insoluble, parce que Panero a voulu porter la folie dans le vers, avec ses déchirements et ses contradictions, mais il ne s'agit pas d'une folie ordinaire, puisqu'elle est l'objet et le terrain de l'écriture. Elle a du sens, qu'elle perd et retrouve en route. L'errance du moi comporte des signes qui échappent parfois au locuteur, mais qui s'allient de loin en loin pour créer des réseaux eux-mêmes bientôt remis en question, d'où le retour au titre souvent ironique ou sarcastique.

Quelle est alors notre part dans la lecture ? Si la syntaxe est discontinue, si les tonalités de la voix poématique sont variables, entre dérision, vocabulaire cru, fausse solennité, gravité douloureuse, véhémence, monotonie calculée, le vers en revanche est une unité presque toujours parfaite, à privilégier en tant qu'espace dans la diction du poème.

Mais ce qui l'emporte, et le poète l'a déjà dit dans « Prefacio » (*El último hombre*, 1983) en définissant avec un certain humour sa Poétique, ce qui s'impose, c'est le travail effectué sur le langage, « es un trabajo, un job » (selon les termes de Pound que cite Panero), « hacer un buen trabajo », en fuyant, comme Mallarmé, l'inspiration. Il reste enfin à « ser comprendidos » ; le poète est exigeant avec son lecteur ; il lui demande intelligence et imagination, mais, compte tenu de la douleur qui est au cœur de cette œuvre, peut-être faut-il être d'abord capable de comprendre cette douleur, d'être pourvu de sensibilité et de se souvenir du terrible pouvoir des mots : « y sólo las palabras destruyen y queman el alma. » (« Gregorio Samsa (Kafka) », p. 561).