

L'Âge d'or

L'Âge d'or

Images dans le monde ibérique et ibéroaméricain

7 | 2014

Leopoldo María Panero. Dissensus et dystopie

L'exode ou l'affirmation ultime de la dystopie

Claudie Terrasson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/697>

DOI : [10.4000/agedor.697](https://doi.org/10.4000/agedor.697)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Claudie Terrasson, « L'exode ou l'affirmation ultime de la dystopie », *L'Âge d'or* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/697> ; DOI : [10.4000/agedor.697](https://doi.org/10.4000/agedor.697)

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéroaméricain

Claudie TERRASSON

Université Paris-Est-Marne-La Vallée, LISAA (EA 4120)

L'exode ou l'affirmation ultime de la dystopie

Résumé : depuis son apparition médiatisée et médiatique dans *Nueve Novísimos poetas españoles* (1970), Leopoldo María Panero a confirmé son statut de « coqueluche », à la fois enfant gâté des Lettres espagnoles et « último hombre » (I. Blesa). Entre la construction de la figure du poète fou et la maladie qui le tient reclus en hôpital psychiatrique, la lecture de l'œuvre pâtit d'une distorsion liée à ces éléments empiriques. L'article propose de les écarter pour s'interroger sur le projet-destin que dessine recueil après recueil, la parole poétique panérienne. On y discerne deux phases : celle, initiale, de l'attaque frontale qui affiche toutes les formes du dissensus (subversion, perversion, transgression, blasphème) ; la seconde, vers les années 2000, amorce un mouvement de retrait, d'exil que nous qualifierons d'exode. Nous proposerons d'y voir l'affirmation de l'impossible utopie : dystopie de la vie et de la poésie. L'article portera, pour l'essentiel, sur cette seconde phase.

Mots-clés : Leopoldo María Panero – Exode – Dystopie – Dissensus – Ecriture – Répétition

Resumen: desde su aparición mediatizada y mediática en *Nueve Novísimos poetas españoles* (1970), Leopoldo María Panero confirmó su estatuto de « coqueluche », conjuntamente niño mimado de las Letras hispanas y « último hombre » (I. Blesa). Entre la construcción de la figura del poeta loco y la enfermedad que le mantiene recluido en un siquiátrico, la lectura de la obra padece de una distorsión vinculada a dichos elementos empíricos. Se propone este artículo apartarlos para interrogarse sobre el proyecto-destino que va dibujando tras cada poemario la palabra poética paneriana. Se disciernen dos fases: la inicial, la del ataque frontal que ostenta todas las formas del disenso (subversión, pervisión, transgresión, blasfemia); la segunda, hacia los años 2000, emprende un movimiento de retirada, de exilio que calificaremos de éxodo. Proponemos ver en él la afirmación de la imposible utopía, distopía de la vida y de la poesía. El artículo tratará principalmente de esta segunda fase.

Palabras clave: Leopoldo María Panero – Éxodo – Distopía – Disenso – Escritura – Repetición

Au risque de la contagion

En intégrant Leopoldo María Panero dans le troisième et dernier groupe de poètes de son anthologie, sous le titre « La coqueluche », José María Castellet avait-il complètement mesuré toute l'étendue et la polysémie du terme ¹ ? De

¹ Les citations en exergue qu'il utilise pour introduire ce dernier volet laissent en douter. Pour la première citation, Castellet se réfère au sens courant de l'expression « être la coqueluche de », à savoir bénéficier d'un engouement ou d'un effet de mode. La seconde fait allusion à la dimension esthétique, propre selon Castellet aux poètes de la coqueluche, c'est-à-dire, l'intégration voyante dans leurs textes d'éléments hétérogènes et/ou en rupture avec l'horizon d'attente des années 70, qu'il présente ainsi : « introducción de elementos exóticos, artificiosidad ». À sa décharge, il ne se fondait alors, pour ce qui est de Leopoldo María Panero, que sur les

fait, les interventions publiques de celui qui est présenté comme le poète fou, incarnation du cliché du génie maudit, sont largement médiatisées, commentées. L'artiste soulève passion, enthousiasme, ferveur, de sorte qu'il est la coqueluche des médias suivi par un public fidèle. Les très nombreux documents sur la toile (sur *you tube*, *dailymotion*) témoignent du statut ambivalent qui est le sien, sorte d'icône révérée et invoquée presque comme un maître à penser (pour ne pas dire un gourou), avec un effet d'absolutisation de l'œuvre. Mais la coqueluche est, aussi et avant tout, une maladie infantile qui se signale par son caractère particulièrement contagieux, de là d'ailleurs son sens figuré précédemment évoqué. Je récupérerai ce sens premier pour poser la question du potentiel d'infestation qui serait celui de Leopoldo María Panero et du projet qui l'anime face au monde tel qu'il va, Panero utilisant pour sa part, le terme « peste ». Un de ses nombreux recueils de 2008², s'intitule *Mi lengua mata*. Titre lapidaire là encore au sens premier, celui de la pierre tombale, qui identifie la langue panérienne (y compris les récurrences de *baba*, *saliva*) avec la mort. Pour résumer rapidement pour l'heure mon hypothèse de lecture, je dirai que Panero entend détruire, méthodiquement et consciencieusement par sa parole poétique, bien au-delà des faux-semblants et des alibis, les utopies (collectives ou intimes, réunies dans le mot-valise, « arte-nación-proletariado »³), et, au premier chef, il vise l'utopie qui chercherait à fonder le sens de la vie. Autrement dit, le sens de l'écriture panérienne serait de signifier paradoxalement l'effondrement de tout sens.

Pour l'éprouver, je m'attacherai à analyser comment s'affirme cette dystopie, je tâcherai non pas de dégager ce que sont les modalités d'expression de l'impossible alternative au néant, car Túa Blesa a déjà beaucoup écrit sur ce point, mais je m'interrogerai sur une modalité particulière, la répétition et en particulier, la citation. La critique a observé la tendance marquée à généraliser et accentuer ce procédé dans les derniers recueils alors que, dans le même temps, l'économie linguistique panérienne va en se réduisant, présentant quasiment un processus d'épure : on rencontre une expression ramassée, limitée sur le plan lexical avec des effets de ritournelle, et sur le plan syntaxique, le discours est souvent parataxique.

Le *corpus* sera celui que Túa Blesa a établi en regroupant l'œuvre poétique en deux grosses sommes : *Poesía completa 1970-2000* et *Poesía completa 2000-2010*⁴ ; j'ai intégré également des publications séparées, certains recueils, qui présentaient des prologues ou postfaces intéressants. J'évoquerai enfin la très belle traduction de Victor Martínez et Cédric Demangeot, précédée d'un texte qui met à nu l'os même de cette poésie, ou plutôt du cadavre de la poésie, mais une poésie qui bouge encore.

Dans le premier regroupement (1970-2000), Blesa observait déjà que la poésie « paneresca » présentait une forte caractérisation : sa dimension chorale, polyphonique, au sens bakhtinien. Le poème fait fonction de chambre d'échos, tissé qu'il est de citations, d'emprunts et de reprises constantes de la tradition. Dès lors, la question lancinante de savoir ce qui reste à dire et comment le dire se pose au poète. Blesa dresse une typologie

quelques poèmes d'un unique recueil non encore publié, *Así se fundó Carnaby Street*. CASTELLET, José María, "Prologo. 2.", *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Barcelone, Península, 2001, p. 43.

² En 2008, outre donc *Mi lengua mata*, sont publiés coup sur coup, *Sombra, Gólem, Escribir como escupir, Páginas de excremento o dolor sin dolor, Conjuros contra la vida, Esfera*.

³ L'expression, sorte de mot-valise, est forgée par Gombrowicz ; Panero la cite en épigraphe à son anti-autobiographie, *Prueba de vida*. PANERO, Leopoldo María, *Prueba de vida, autobiografía de la muerte*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002.

⁴ Les deux ouvrages de référence ont été édités par Túa Blesa à presque 10 ans d'intervalle chez Visor. PANERO, Leopoldo María, *Poesía completa (1970-2000)*, edición de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2001. PANERO, Leopoldo María, *Poesía completa (2000-2010)*, edición de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2012.

des manifestations poétiques de cette logophagie citationnelle qui récupère, recycle, détruit, destitue, plagie, occulte ou colle, soit des mots, des vers, des noms, des références.

Textes palimpsestes, textes collages, croisement et enchevêtrement de langues diverses (anglais, français, latin, catalan, allemand), les pratiques scripturales aboutissant *in fine* à poser une seconde question, celle de la destitution de l'auteur, entendu comme *auctoritas*. Sur le plan thématique, la poésie dessine une recherche d'identité, celle d'un « moi perdu »⁵ pour reprendre un titre emblématique de la crise du sujet. Lina Iglesias, auteur en 1999 de la première thèse soutenue en France sur Leopoldo María Panero, avait orienté sa recherche autour de cette quête impossible⁶. Dans l'introduction à la première somme poétique (1970-2000), Blesa le postulait ainsi : « la identidad del individuo puesta en crisis, alterada o directamente perdida, [...] constituye uno de los temas más persistentes de este conjunto poético⁷ ». En 2010, il le confirme à nouveau : « [...] el asunto no es nuevo de los libros de estos últimos años, sino que recorre toda la obra de Panero »⁸. Ce thème obsédant, récurrent, et par conséquent, voyant d'un sujet en crise – un sujet qui se dit constamment poète – ne cache-t-il pas une mise en crise de l'autorité, une mise en crise de la littérature comme institution, et au final, une mise en crise du corps social ? La dimension très fortement réflexive de l'œuvre pousse à cette lecture ; on observera que, significativement, les deux derniers recueils de 2010 s'intitulent avec une forme de radicalité dans le dénudement, *Reflexión* et *Poesía*.

La monomanie de la répétition, à travers la citation et la litanie, l'usage répété des monosyllabes et autres formes de cris constitueront des entrées à l'étude de ces interrogations ; enfin placer la figure du poète, loin du cliché de la marginalité, conduira à repenser la question de sa situation.

La monomanie de la répétition

Tout lecteur de Panero ne peut que la remarquer, tant elle est affichée, avec toutes les formes possibles de la répétition : remake, plagiat, variantes, versions, glose, parodie (« a la manera de »). Au premier chef, on repère très vite la place qu'occupe la citation, dont l'autocitation. Ainsi vont s'accumulant et s'enchaînant, au fil des poèmes et des livres, les formules « dice, dijo, *dixit*, dije, digo ». Formules canoniques, formules au sens de la littérature médiévale, à savoir dotées d'un rôle mnémotechnique, formules rituelles qui consacrent la citation comme telle mais qui, à force de répétitions identiques et pléthoriques, en viennent à perdre de leur force, se vident de leur sens pour se transformer en truc, en tic, en toc comme diraient peut-être les psychiatres.

De même, une typologie rapide est facile à établir entre la citation qui ne sera pas clairement identifiée, celle qui le sera par les marques typographiques requises, avec ou sans le nom de l'auteur, celle qui apparaîtra tronquée, inexacte ou correcte. Panero joue sur

⁵ Titre d'un poème de Gottfried Benn, caractéristique de la poésie expressionniste. On en lira le commentaire que fait Maurice Godé. GODÉ, Maurice, *L'expressionnisme*, Paris, PUF, 1999, p. 230 sq.

⁶ IGLESIAS, Lina, *L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : la quête d'une voix*, Dir. M. C. Zimmermann, thèse soutenue à Paris IV Sorbonne le 17/01/1999.

⁷ BLESA, Túa, « La destruction fut ma Béatrice, I » in Leopoldo María Panero, *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p. 15.

⁸ BLESA, Túa, « La destruction fut ma Béatrice, II » in Leopoldo María Panero, *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 16.

toute la palette des possibles. Si le recours à la citation a pu être interprété dans un tout premier temps, en 1970, comme un trait du culturalisme, la persistance de la pratique et son degré croissant d'intensité demandent de s'interroger plus avant. En effet, aujourd'hui l'œuvre panérienne est, à certains égards, un immense réservoir de citations, une sorte de bibliothèque en abyme tant est forte la saturation de la parole panérienne par celles des autres. Comme le souligne Túa Blesa « [...] tanto se reitera esa cesión de la palabra propia a la ajena que es una característica que no puede soslayarse »⁹.

***Qui scribit, bis legit*¹⁰. Le labyrinthe de la tradition**

En reprenant cet aphorisme, Panero associe dans une même activité lecteur et écrivain. Il identifie l'écrivain à un relecteur, affirmant ainsi que l'écriture ne procéderait que de la seule lecture, celle-ci devenant dans l'acte d'écrire une relecture (à l'identique ou avec une découverte ou recreation). Dès lors, il inscrit l'écriture dans la reprise de la tradition (plusieurs textes sont intitulés « Remake »¹¹), se tournant vers le passé et affirmant, comme la critique l'a relevé, que tout a déjà été écrit : « Escribir cuando todo está escrito »¹² variante et reprise de « La chair est triste et j'ai lu tous les livres » évidemment cité¹³. Le vers panérien ouvre « Ritual del neurótico obsesivo », titre répété dans plusieurs recueils¹⁴, et dans lequel le je lyrique se met à distance de soi, de sa propre représentation en reprenant le lexique psychiatrique. Dans un poème qui s'ouvre et se termine par la même question, « ¿Quién soy yo ? », on retrouve l'affirmation, « y es el poema/el ritual del neurótico obsesivo »¹⁵. Citer et écrire peuvent alors s'énoncer en termes cliniques comme le rituel propre au névrosé obsessionnel. On observe combien le sujet lyrique joue sur son image, parlant de lui comme en parlent les autres, mettant en scène le personnage que lui crée le langage du corps social, dans le cas d'espèce, le langage de la psychiatrie. Ce faisant, ce je lyrique ne cesse de rappeler que ce qui nous constitue est le langage et que ce qui constitue le langage, c'est le corps social, les usages, les normes et notre histoire. Ainsi, non sans ironie, il met en abyme la parole lorsqu'il la définit comme structure de citations, grâce à une citation : « y: "es el lenguaje un sistema de citas"/Borges lo dijo, sin saber a quién lo decía »¹⁶. À ce point, le langage, conçu comme construction rationnelle (système) s'identifie à l'architecture du labyrinthe (figure borgésienne). Telle est l'impression que ressent le lecteur de Panero, conduit de citation en citation, sous forme d'emprunts, de réécritures ou de traductions avec des degrés divers de modifications, et ceci, au risque de se perdre.

Une des fonctions de la citation répétée est de faire revivre un poète, ainsi dans le cas de Gabriel Bocángel y Unzueta, poète et dramaturge du XVII^e, et de deux de ses vers : « este mundo, república de viento / que tiene por monarca un accidente » –. Panero lui emprunte un syntagme, « república de viento », réduit parfois à « viento ». L'image lue chez

⁹ BLESA, Túa, « La destrucción fut ma Béatrice, II », *ibid.*, p. 22.

¹⁰ PANERO, Leopoldo María, « Mancha azul sobre el papel » in *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p. 181.

¹¹ Il s'agit des derniers vers du tercet final du sonnet « Huye el sol del sol » qui développe le *topos* de la fuite du temps et de la finitude humaine. Panero le reprend dans plusieurs poèmes sous des formes diverses.

¹² PANERO, Leopoldo María, *Versos esquizofrénicos* (2007) in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 348.

¹³ PANERO, Leopoldo María, « Flor única para Hölderlin », *Erección del labio sobre la página* (2004) in *Poesía completa (2000-2010)*, *ibid.*, p. 187.

¹⁴ PANERO, Leopoldo María, « Ritual del neurótico obsesivo », *ibid.*, p. 152, 389, 498.

¹⁵ PANERO, Leopoldo María, « El anticristo », *ibid.*, p. 147.

¹⁶ PANERO, Leopoldo María, « XXVI », *ibid.*, p. 559.

Bocángel, dans une autre perspective¹⁷, change de sens chez Panero car il se l'approprie et il en fait une image matricielle : celle d'un espace vide, fait de vent ; ce néant lui permet paradoxalement de dire sa non identité. Le substantif « viento » répété et associé constamment à « no lugar », « nada », « desierto », « silencio » s'identifie pour le lecteur à ces termes, en devient l'exact synonyme :

“Teoría del plagio”

Palimpsesto, variante de 1999

Para rezarle al viento eterno de la nada

Posteridad de la nada, posteridad del silencio

Arquero del silencio, flor hecha de estiércol

España contra España, ejército del viento,

Fe única del silencio, república del viento

Bocángel lo dijo

Bebe la sed en vaso que no bebe

También Bocángel lo dijo

¡Oh! Espuma del silencio, escoba que ladra en el silencio

Y las ranas croando contra el fauno

Pound lo dijo

citando al viento.¹⁸

Ce relativement bref poème de 14 vers, qui n'est pas un sonnet pour autant, condense plusieurs des procédés scripturaux du Panero de la dernière époque. Néanmoins, l'autocitation initiale et la datation, laissent entendre l'absence de rupture au fil de l'œuvre, bien plutôt un projet qui se poursuit avec constance, projet fondé sur la reprise et sur la répétition. Panero reprend ici des thèmes, des vers, des motifs du recueil de 1999 *Teoría lautremontiana del plagio*¹⁹. Les mots de cette longue et unique phrase, à dominante nominale, enchaînent les métaphores et les images en un ressassement litannique d'où émergent les mots répétés du néant : « nada, silencio, viento ». La pratique de la citation qu'elle soit auto- ou exo-citation, qu'elle soit exacte (Bocángel) ou tronquée (premier vers) ou traduite (Pound), en hommage ou satirique (« Espuma del silencio » métaphore éculée à force d'être répétée par de si nombreux poètes), ne fait que ramener toujours à l'inanité de la poésie lorsqu'elle se fossilise en institution, lorsqu'elle se détourne de sa nécessité intrinsèque pour viser un but sociétal (« posteridad »), cessant par là d'être une parole. D'où la nécessité de plagier, subvertir, détourner, retourner le langage pour en montrer le vide intérieur.

Répéter aboutit à redécouvrir ou découvrir le sens non entrevu ni aperçu lors de la première lecture, recréer, c'est là une autre fonction de la répétition. Jorge Alemán nous dit : « se sabe que es la repetición la que siempre presenta lo nuevo »²⁰. En déplaçant la citation de son contexte de création, de son entour canonique, en la sortant presque de force de son texte (dont elle tire son origine et où elle participe à la construction d'une image – celle d'une voix lyrique – tout autant que d'un sens), l'auteur opère également un coup de force. Il forge un sens nouveau : ainsi le vers de Pound « The frogs singing againts

¹⁷ Bocángel évoque le *tempus fugit*, et la finitude dans une perspective chrétienne. La citation réapparaît dans un article de *Babelia* daté de 2009. http://elpais.com/diario/2009/11/07/babelia/1257556334_850215.html

¹⁸ PANERO, Leopoldo María, « XII », *Sombra* (2008), in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 361.

¹⁹ PANERO, Leopoldo María, *Teoría lautremontiana del plagio* (1999) in *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p. 551-563.

²⁰ ALEMÁN, Jorge, « Evocación de Panero », *Mi lengua mata*, Madrid, Arena libros, 2008, p. 77.

the faunes » connaît-il de multiples occurrences différentes ; sur le plan formel (en anglais, avec ou sans guillemet, avec ou sans identification de l'auteur, identique ou approximative), sur le plan sémantique, car le je lyrique faisant subir à la citation un déplacement vers ou dans un territoire nouveau, il induit une distorsion de sens²¹. Ce phénomène de distorsion sémantique, le je lyrique l'applique à un auteur nommé Leopoldo María Panero : en le (se) citant, il détruit d'une part l'effet de sens initial et d'autre part, son autorité d'auteur (de garant d'une parole, d'une vérité poétique). Pour exemple, je partirai de la reprise en 2008 d'un vers de 1990 :

Soy una vieja en un bar desierto »
 lo dije yo
 agitando el pañuelo de la vida
 el adiós supremo de los pañuelos
 que llorarán cuando yo esté muerto.²²

La tonalité de la citation est tirée vers un grotesque qui va *crescendo*, par l'ajout parodique de la situation conventionnelle du mouchoir, puis des mouchoirs, que l'on agite (outre le pathos de l'expression outrancière figée « adiós supremo »). Cette citation, explicitement désignée comme telle par les guillemets, ouvre un poème de douze vers où le grotesque va devenir franchement grinçant et se transformer en sarcasme lorsque s'affirmera, en fin de poème, le refus de la vie : « [...] como el peligro/como el peligro de vivir de nuevo »²³. Si nous revenons à 1999, le syntagme « Soy una vieja en un bar [desierto] » ouvre un fragment, microcosme qui fonctionne tel un éclair et un éclat, illuminant et aveuglant tout ensemble :

Soy una vieja en un bar llorando
 mientras los hombres juegan al tribunal del silencio.²⁴

On mesure la modification opérée : à l'origine, dans ce diptyque, les pleurs, le personnage de la pleureuse, la scène évoquée (solitude et douleur de la vieille femme juxtaposée à l'indifférence méprisante des hommes, motif du jugement-dernier croisé avec celui du jeu de hasard) relèvent du tragique. Le fragment s'inscrit sous un autre signe car, le verbe au présent fige par ailleurs la scène dans une temporalité, qui la situe loin et hors du récit anecdotique qui est celui de 2008. Ici, l'instant acquiert une forme d'éternité. Ce procédé, généralisé chez Panero, qui consiste à inverser le sens et le ton par un déplacement²⁵, pointe avant tout la condition précaire de la parole, sa fragilité ou son inconstance. De ce fait, il sape chez le lecteur l'adhésion à la parole poétique, il détruit la confiance et ce d'autant plus que, comme le fait observer Blesa, Panero bien souvent ne vérifie pas les sources, citant de mémoire ou s'écartant de l'original. On pourrait multiplier

²¹ PANERO, Leopoldo María, « XII », *Sombra* (2008) in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 361. Le cadre de l'article ne permet pas de mener à terme l'analyse que mériteraient ces distorsions (« Y las ranas croando contra el fauno »/ y Billie Holiday cantando contra la tumba », « Y las ranas croando contra el fauno/Pound lo dijo/citando al viento). La citation en anglais est récurrente, ex. p. 130, 309.

²² PANERO, Leopoldo María, « XXVIII », *Mi lengua mata*, *ibid.*, p. 424.

²³ *Ibid.*, p. 425.

²⁴ PANERO, Leopoldo María, « Contra España y otros poemas no de amor » (1990) in *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p. 394.

²⁵ Deleuze dirait une déterritorialisation, Brecht parlerait de distanciation, terme que Valente traduit par « extrañamiento ». VALENTE, José Ángel, « Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertolt Brecht », *Las palabras de la tribu* [1971], Barcelona, Tusquets Editores, 1994, p. 44.

les exemples de citations d'un auteur, appelé Leopoldo María Panero, citations qui, vérification faite, sont approximatives, relevant d'une réécriture ou d'un écart²⁶. Au-delà du jeu avec le lecteur, on peut y lire la mise en cause de la notion même d'auteur, comme garant et propriétaire à la fois.

Dans ce processus de questionnement de l'autorité, Panero s'approprie, sans crier gare, une citation ou un titre (emprunté à Colinas²⁷ par exemple) en feignant d'avoir oublié le nom de l'auteur (« [...] esta frase pertenece a alguien, a Nijinsky quizás digo autoplagiándome : [...] »²⁸). La littérature devient plus que jamais vaste palimpseste et immense polyphonie au sens bakhtinien du terme, mais plus essentiellement, Panero se lance dans une entreprise systématique de contestation de l'autorité. En modifiant sans autre forme de ménagement les citations et en en faisant usage, il montre combien peu important le nom de l'auteur et la notion de propriété. En fait, il triche la citation à la manière dont Barthes parlait de « tricher la langue »²⁹ car détourner la citation ou ne pas l'attribuer à son auteur signifie également le refus du droit de l'auteur, dans une société fondée sur la marchandisation de l'art. Panero, par ce biais, récuse la logique, à la fois sociale, académique et économique, qui fonde le fonctionnement de la littérature et le statut de l'auteur. L'infraction linguistique « tricher la langue » ou ici par analogie « tricher la citation » symbolise le renvoi de l'auteur au néant et l'assimilation du poème au déchet³⁰.

Répétition comme litanie

Contre le piège et le poids de ce qui apparaît comme « los viejos compromisos sentimentales » hérités du romantisme, contre l'enfermement des mots, lestés de toute une tradition et limités de ce fait par un horizon d'attente, le poète oppose le recours à la litanie :

El poeta recurr[e] a [...] enumeraciones agotadoras, a reiteraciones formularias, hasta hacerlas perder todo valor y sentido entendidos; pero aprovechándolas para lograr otra salida, según aquello que Albert Beguin dice de que la poesía, como la plegaria, tiende desde su origen a ciertas formas de letanía.³¹

Ce que Piñer postule ici à propos de Vicente Huidobro, peut être pensé de la poésie de L. M. Panero : chez ce dernier, on observe, dans les recueils postérieurs à 2000, que la dimension litannique repose sur une extrême économie de moyens sémantiques, sur un lexique limité, qui semble parfois aller en se rétrécissant, comme sous l'effet d'un

²⁶ Pour exemple, voir « Toda su vida esperó... » et « Lágrimas de alcohol » dans *Tragos* (2009) in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 539 et 540. Reprises décalées de « El encuentro, III » in *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p. 54 et l'incipit de *Prueba de vida*, *Autobiografía de la muerte*, *op.cit.*, p. 15.

²⁷ PANERO, Leopoldo María, « Sepulcro en Tarquinia » in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 352.

²⁸ Dans cette phrase tout en ironie, Panero joue doublement sur l'infraction du principe d'autorité et de propriété, vis-à-vis de Nijinski et de lui-même en affichant son propre plagiat. PANERO, Leopoldo María, « Palabras de un moribundo » in *Prueba de vida*. *Autobiografía de la muerte*, *op.cit.*, p. 85.

²⁹ Je m'appuie ici sur le commentaire que développe Jean-Claude Pinson à propos du postulat barthésien. PINSON, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Cécile Defaut, 2008, p. 85 sq.

³⁰ À plusieurs reprises, en notes, Panero emploie le mot « restos » pour qualifier l'emploi qu'il fait de la citation. Exemples in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 299, 303.

³¹ PIÑER, Luis Á., *De la poesía*, Juan Manuel Díaz de Guereñu (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 2012, p. 138.

épuisement de la parole (épuisement volontaire, aporie ?). La litanie occupe ainsi une place centrale dans sa diction. Blesa suggère que la répétition est presque mécanique³², par association, tel mot ramenant à la surface de la mémoire telle citation, et il donne l'exemple du mot « mar » ou « espuma » qui entraîne aussitôt la citation de Valéry. Toutefois, au-delà de ce fonctionnement mémoriel automatique, du fait de la ritournelle ou litanie, quel que soit le nom que l'on voudra lui donner, la répétition suppose aussi une manière de concentration sur la diction, passivité active qui provoque *in fine* chez le sujet lyrique (voire chez le lecteur) une manière de transe, sorte d'extase : le je se retire de soi. José Ángel Valente faisait de ce processus langagier et spirituel le propre du poète, et au premier chef du poète mystique (pensons au soufisme)

La dimension incantatoire du ressassement (« cantinela », ou « ritornello ») produit un double effet contradictoire : repousser et convoquer à la fois. Cette répétition incessante tient à distance en vidant de son sens l'élément répété qui devient une sorte de formule usée, figée. Mais paradoxalement, c'est par elle que s'opère le vide, espace libéré et disponible pour la création comme le rappelle Valente.

Une poésie du silence : cri, syllabe, phonème

En 2007, Juan José Lanz décide de revenir sur les poètes qui ont écrit trente ans plus tôt, entre la mort de Franco et l'installation définitive d'un système démocratique. Dans cet essai volumineux, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Lanz opère un rapprochement pour le moins inattendu : « Libros como *Teoría* de Leopoldo María Panero, *L'espai desert* de Gimferrer, *Lengua de cal* de Azúa, *Alegoría* de Siles, etc. plantean ya para 1977 la formulación de una estética del silencio, que venía a coincidir con los planteamientos teóricos y poéticos que, por esos años, establecía tanto poética como teóricamente José Ángel Valente, siguiendo los dictados filosóficos de María Zambrano y Georges Steiner entre otros. »³³. Le postulat de Lanz est surprenant quand on connaît le rejet violent qui fut celui de Valente vis-à-vis des poètes culturalistes et des *novísimos*, et on sait combien il les a brocardés. Entre eux, la relation a relevé de l'incompréhension ou a fini en polémique douteuse³⁴. C'est pourquoi, il peut paraître paradoxal d'associer l'esthétique du silence et une forme de déprise à L. M. Panero, identifié davantage à la figure d'un je qui se meut entre outrances et confessions. Or sur ce point, le je lyrique panérien, dissimulé sous le nom de Johannes de Silentio (reprise du pseudonyme créé par Kierkegaard³⁵), semble avancer une réponse :

³² BLESA, Túa « La destruction fut ma Béatrice II » in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 23. Sans doute, peut-on voir aussi dans le vers de Valéry, une métaphorisation du procédé de répétition et citation mis en abyme.

³³ LANZ, Juan José, « Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético : 1977-1982 », in *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, ed. Devenir, 2007, p. 135.

³⁴ En 1980, en réaction au film *El desencanto*, Valente a écrit un violent pamphlet « Nueve aforismos para un neojoven » où il attaque Panero : « No ha de confundirse la escritura/con la insistente exhibición de un ego/en definitiva escasamente eréctil que,/una vez quemados los cohetes efímeros del ingenio precoz,/se queda fofo, pesado, macrocéfalo »³⁴. Voir l'ensemble des textes sur le site <http://editorialhijosdemuleyrubio.com/?p=286> José Ángel Valente revendique la nécessaire disparition de l'auteur comme personne empirique et l'inévitable déprise que suppose tout acte de création, identifiant ainsi création et exil.

³⁵ Sous ce pseudonyme, le philosophe a publié un texte intitulé *Crainte et tremblement* en 1843. L'essai part de l'épisode biblique (Ancien Testament) où Dieu ordonne à Abraham de sacrifier son fils Isaac.

Pero no narro mi historia : es un vicio muy triste y muy español el de creer universal la propia anécdota. Narro únicamente la historia de un escritor imaginario que, pongamos, soñó no sólo haber escrito sino incluso haberse defendido de su nombre en entrevistas, artículos y otros números circenses [...].³⁶

Par ailleurs, comme l'ont bien observé les commentateurs de Panero (Blesa, en premier lieu), ses traducteurs (Demangeot, Martinez), le lexique panérien se réduit au fil des recueils à une collection limitée de mots, toujours les mêmes, qui reviennent au fil des poèmes, placés souvent en position épiphorique, comme les rimes et comme les formules médiévales³⁷. De même, l'éventail des citations (faites comme telles ou cannibalisées, déformées, digérées) va en se restreignant alors que la pratique de la citation, à l'inverse, connaît une réelle inflation, quasiment une hypertrophie, au point que les poèmes en sont totalement saturés.

Dans le même temps, s'intensifie également, la pratique de ce qui s'apparente à une interjection, une sorte de cri (« es el poema lucir el grito »³⁸), ou expression primaire (mais de quoi ? Peur, horreur, désir, douleur ?), qui ne permet pas de construire une parole herméneutique, ni de poser une interprétation. D'ailleurs, le poème ne porte aucun signifié, dit le je lyrique : « El poema es sólo un fonema »³⁹. Panero revient à la forme première de l'expression, à une oralité bégayante : les « oh », « ah », sorte de cris répétés comme pour jeter ensuite le vers à la face du lecteur, se succèdent créant un phrasé très sec et heurté, une matière sonore pauvre, répétitive et réduite. Le je poétique évoque ces syllabes qui condensent le poème et le monde, il l'affirme sous diverses formes : « el universo es una sílaba como para la kábala » ; il dit encore « hago el amor con la página/besado por las sílabas »⁴⁰, il parle de « la sílaba del viento »⁴¹. Les occurrences sont infinies : « sílaba que sigue a otra sílaba », « como una procesión del silencio/como una sílaba que, parecida a la hiedra,/se enreda o se encabalga a otra sílaba/.../Oh esplendor de la nada en donde caen las sílabas »⁴². L'évocation du rythme métrique est soumise aussi à un traitement semblable de déconstruction où, par la répétition la plus simple, il est ramené à une pure sonorité, s'achevant sur le silence, ainsi dans ce poème à la dimension métatextuelle marquée :

¡Oh! Dáctilo
¡Oh! Anapesto ¡Oh! yambo !
Breve, larga, larga, larga/ larga, larga, larga
Breve, larga
¡Oh! Métrica latina, métrica de cantidad, azul de la sílaba
[...]

³⁶ PANERO, Leopoldo María, « Nunca hasta hoy me había parecido », *Narciso en el acorde último de las flautas*, in *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p. 141.

³⁷ Si la technique de la formule a une fonction mémo-technique tant pour le récitant que pour le public, elle a aussi une valeur éminemment structurante et symbolique : ainsi l'épithète épique a une valeur d'identification du personnage, elle énonce le trait qui permet de le caractériser et reconnaître derechef (*El de la barba luenga*, par exemple pour le Cid dans le *Cantar*).

³⁸ PANERO, Leopoldo María, « Sólo el miedo nos hará callar », *Conjuros contra la vida* (2008) in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 493.

³⁹ PANERO, Leopoldo María, « El poema es sólo un fonema », *Erección del labio sobre la página* (2004), *ibid.*, p. 196.

⁴⁰ PANERO, Leopoldo María, « Gólem, poema en prosa », *Conjuros contra la vida* (2008), *ibid.*, p. 486, p. 490.

⁴¹ PANERO, Leopoldo María, « Hoy han cerrado el bar El esdrújulo », *Tragos* (2009), *ibid.*, p. 538.

⁴² PANERO, Leopoldo María, *ibid.*, p. 147, p. 155.

¡Oh! ritmo del silencio [...]!⁴³

Au-delà du jeu avec la tradition, Panero effectue un chemin à rebours, comme s'il revenait à un stade antérieur au langage, à cette « ante palabra » qu'évoque Valente :

Palabra inicial o ante palabra que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación.⁴⁴

Ou il va, à l'inverse, à un post langage, celui du dernier homme après l'apocalypse. Valente évoque les mots qui sustentent le poète : « En efecto la palabra se come. La logofagia está muy presente en la experiencia mística »⁴⁵. Le je panérien se nourrit lui-aussi des mots mais sa trajectoire le conduit au-delà de la mort, se nourrissant d'excréments, « que es el lugar del ser »⁴⁶, et de sa propre destruction. Il répète l'expression mallarméenne, « La destruction fut ma Béatrice », mais en la tirant sur son propre territoire, vers son propre néant, éloigné de l'absolu mallarméen⁴⁷ :

Oh tú Mercurio del desierto
Flor atada a la nada de mi cerebro
Autocanibalismo
para que nazca el verso
[...]
Oh tú lujuria de la nada
Flor caníbal del verso
La destrucción fue mi Beatriz
Mallarmé lo dijo.⁴⁸

Panero et Mallarmé ont en partage une solitude douloureuse qui diffère radicalement. Mallarmé est resté le prisonnier de son échec qu'il vit tragiquement, continuant de poursuivre « la constellation de l'irréductible espérance » selon les mots de Bonnefoy⁴⁹. L'auteur fêté des mardis de la rue de Rome, était socialement intégré, il a tout fait en ce

⁴³ PANERO, Leopoldo María, « ¡Oh! Dáctilo », *El hombre elefante in Poesía completa (2000-2010), op.cit.*, p. 314.

⁴⁴ VALENTE, José Ángel, « Sobre la operación de las palabras sustanciales » in *Variaciones sobre el pájaro y la red* (precedido de *La piedra y el centro*), Barcelone, Tusquets, 1991, p. 63.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁶ PANERO, Leopoldo María, « Oh tú Mercurio del desierto », *Poesía (2010) in Poesía completa (2000-2010), op.cit.*, p. 584.

⁴⁷ Cette œuvre totale toujours poursuivie mais jamais écrite. On lira sur ce point le texte d'Yves Bonnefoy. BONNEFOY, Yves, « L'unique et son interlocuteur » in MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, (Correspondance 1862-1871, 1^o éd. établie par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, 1965-1985. Correspondance 1872-1898, établie par Henri Mondor et Lloyd James Austin, édition consultée établie par Bertrand Marchal), préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, Folio, Classique, 1995, p. 9-29.

⁴⁸ PANERO, Leopoldo María, « El poema no es pastor del ser », *Poesía (2010) in Poesía completa (2000-2010), op.cit.*, p. 584.

⁴⁹ BONNEFOY, Yves, « L'unique et son interlocuteur » in MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie, op.cit.*, p. 27. Bonnefoy précise auparavant : « Mallarmé a un secret en somme dans ces années de son règne sur la poésie d'avant-garde, un secret qui n'est autre que sa folie. Et ce n'est pas pour donner le change sur ses moyens d'alchimiste qu'il reste silencieux sur la poésie dans sa correspondance tardive, mais pour pouvoir continuer de brûler ses meubles en vue d'un or qu'il n'espère plus mais rêve encore ». BONNEFOY, Yves, « L'unique et son interlocuteur », *op. cit.*, p. 18.

sens comme l'atteste sa correspondance nourrie, à ses amis, aux institutions et autorités académiques. Sa solitude et sa souffrance se nourrissent de son rêve d'écriture et ses insomnies. En revanche, Panero non seulement a renoncé à tout rêve mais il a fait sienne la condition de l'enfermement en hôpital et la solitude qui résume sa vie. Dès le début de ses publications, on observe chez lui un acharnement constant, une violence jamais démentie et une absence de concession ; sa poésie est le lieu du conflit et de la rage où le je ne renonce pas, hormis à la possibilité de l'utopie :

Lloras entre mis muslos, amada
El cadáver de la poesía
Es la sustancia de mis versos.⁵⁰

Loin des clichés. L'exode.

La question de la situation du poète face au corps social est abordée traditionnellement depuis la notion de marginalité. Contrairement au dandy baudelairien qui aspire à s'enfuir (*anywhere out of the world*), le sujet panérien s'inscrit dans le territoire du poème dont il fait un champ de ruines et dont il chante l'effondrement (les multiples « oh, ah » portent cette ruine d'une parole réduite à de pures syllabes, à un phonème) :

oh tú poema que sólo sabes de la hiel
el pecado de la hiel como una usura
que tiene por sombra la destrucción del mundo
y por hermano el pecado
de existir para que nazca
el mundo.⁵¹

Marcuse avait dénoncé les sociétés industrielles avancées, futures sociétés de contrôle, où la pensée dominante a un pouvoir de récupération et d'absorption infini. En continuité avec cette critique, le philosophe Fernando Savater⁵² fait observer que la position du marginal n'est pas tenable longtemps, car le pouvoir situé au centre du système social, finit par absorber la marge, sauf à se situer dans un ailleurs improbable, celui de l'utopie : « Si se identifica el margen con un lugar otro, fuera del sistema, es evidente que su utopía es imposible puesto que nada puede quedar fuera del sistema totalitario... »⁵³. Juan José Lanz discute cette affirmation, en faisant observer qu'il faut intégrer l'évolution constante du centre et de ses propres normes, et également, celle que connaît la périphérie, de sorte que les deux pôles antagonistes évoluent de concert tout en s'influençant mutuellement.

De esta manera, el fluir cultural del centro a la periferia y de la periferia al centro produce un permanente enriquecimiento de ambos sistemas culturales sin que ninguno de los dos corra

⁵⁰ PANERO, Leopoldo María, « Haikús », *El último hombre* (1983) in *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p. 311.

⁵¹ PANERO, Leopoldo María, « Canto del llanero solitario II. Variante 1809 », *Poesía* (2010) in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 583.

⁵² SAVATER, Fernando, *Panfleto contra el todo*, Madrid, Alianza ed., 1989.

⁵³ *Ibid.*

peligro de desaparecer, si no lleva en sí mismo el germen de su propia decadencia o destrucción.⁵⁴

À certains égards, la situation du poète contemporain fait encore songer à celle du bohème dont Walter Benjamin pointe l'ambivalence de classe, entre dissidence et complicité, artiste tenu, non plus par la chaîne en or du mécène de la fin du XIX^e (comme le pointait Adorno), mais par celle des maisons d'édition, des médias et du marché. Or la pratique cannibale et iconoclaste, qui est celle de Panero, brouille toutes ces lignes, sa situation échappe aux approches binaires et aux analyses académiquement installées. Panero s'est retiré ailleurs. Comme le dit Jorge Alemán, commentant *El desencanto* : « A los seguidores ilustrados les gustaba escuchar entonces que la locura estaba producida por las máquinas despóticas y disciplinarias del poder »⁵⁵. Dès 1976, lorsqu'il rencontre Panero, Alemán voit en lui un exilé à l'intérieur même de l'Espagne, exilé du corps social et retiré de son propre corps. À la marginalité devenue convention et posture, Panero a préféré une forme d'exode.

La folie comme exode⁵⁶

Panero a fait repli dans un lieu d'exclusion, inscrit en dehors du corps social et dans le même temps, institution créée par ce même corps social, institution qui discrimine et met à l'écart en exerçant son pouvoir. Ni en marge, ni au centre, c'est précisément de ce lieu incertain, espace de répression-cure-enfermement que sortent les poèmes-cris, les poèmes liturgiques emplis d'imprécations répétées de Leopoldo María Panero. Ce dernier refait, mais à sa façon, un cheminement, qu'avant lui, avait fait David Henry Thoreau : s'exiler à l'intérieur même du territoire social et national. Mais à la différence de Thoreau, homme du XIX^e porté par un idéal religieux et démocratique (l'abolitionnisme), emplis d'une foi dans le progrès, et revenu dans la société pour tenter de réaliser son utopie tout en prônant la désobéissance civile, Panero ne fait pas retour. Panero se protège du corps social et s'en libère paradoxalement depuis les lieux même de son enfermement, transformant sa cellule psychiatrique en une sorte de forteresse⁵⁷. Il fait de son repli une force. Son exode existentiel ressemble à une forme de micro bio dissidence, une résistance micro-politique qui est une invention « désutopique »⁵⁸ d'une forme de vie alternative telle que Jean-Claude Pinson la discute en lien avec les théories de Toni Negri et Michael Hardt⁵⁹.

⁵⁴ LANZ, Juan José, « Márgenes y centro en la cultura actual », 1^{re} parte in *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, op.cit., 2007, p. 22.

⁵⁵ ALEMÁN, Jorge, « Evocación de Panero » in *Mi lengua mata*, op.cit., p. 78.

⁵⁶ On se reportera aux pages de Jean-Claude Pinson sur ce point. PINSON, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, op.cit., 2008.

⁵⁷ La séquence finale du documentaire *Un día con Leopoldo María Panero* (Carlos Ann, Enrique Bunbury, 2005) en témoigne : le poète qui vient de réintégrer l'enceinte de l'hôpital déclare en riant, derrière les grilles, à ses deux compagnons restés à l'extérieur, « sois vosotros los que estáis en la cárcel ». L'inversion de situation est ici patente. En ligne sur youtube.

⁵⁸ PINSON, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, op.cit., p. 89.

⁵⁹ « Alors que dans la modernité, l'être-contre signifiait souvent une opposition directe et/ou dialectique, dans la postmodernité, être-contre pourrait être le plus efficace dans une position oblique ou diagonale. Les batailles contre l'Empire pourraient être gagnées par soustraction, dérobade ou défection. Cette désertion n'a pas de lieu : c'est l'évacuation des lieux de pouvoir ». HARDT, Michael et NEGRI, Toni, *Empire*, cités par PINSON, *ibid*, p. 84.

Pour Jorge Aleman, l'exil de Panero (« un desterrado [...] alguien del lugar, más extranjero que el exiliado mismo »⁶⁰) relève d'un destin assumé : « [...] Panero sabía muy bien, y en esto era rigurosamente lacaniano, que no se vuelve loco quien quiere sino quien puede. Que existe en el corazón mismo de la locura, una decisión insondable e intransferible de la que sólo el propio sujeto es responsable. [...] la experiencia de la locura como límite de la libertad »⁶¹. Dans ce même recueil, *Mi lengua mata*, le je lyrique propose cette définition de la folie, elle est sub-version et révolution (on en trouvera la version plus théorique et développée dans un texte que je n'aborde pas ici, *Aviso a los civilizados*⁶²) :

La única revolución que existe es la locura
A la que Lacan llamara "subversión del sujeto".⁶³

La folie comme micro dissidence par l'exil, subie et assumée à la fois, comme peuvent en parler les poèmes dans une réflexivité clairvoyante et consciente, dans une lucidité sans ménagement. La folie est précisément une forme de clair-voyance, le fou voit clair, loin des impostures sociales ; le fou et on peut lui adjoindre, à certains égards dit le je panérien, le prolétaire car « por no tener censura, es más libre y respetuoso en el tema de la locura »⁶⁴. La folie est présentée par le je lyrique comme une manière de savoir, « saber delirante », qui résulte d'un accès immédiat aux choses : « el primitivo, el camarero el hombre de la calle oscila con su desnudez entre la verdad o lo que es lo mismo la locura, ambos fruto o resultado de una total inmediatez: sólo la verdad nos espera en la locura y la locura es la única verdad »⁶⁵. Ces mots semblent faire écho à ceux d'Artaud sur Van Gogh⁶⁶, classé comme fou par un corps social qui ne pouvait admettre la lucidité dérangeante de ses visions. En s'exilant, en faisant exode dans sa poésie et dans la folie, Leopoldo María Panero trouve son espace, Alemán le formule ainsi : « en lo extranjero del delirio al fin el poeta está en su casa »⁶⁷. Cédric Demangeot ne dit pas autrement parlant de l'hôpital psychiatrique, sans en ignorer les réalités douloureuses :

Leopoldo María Panero y aura trouvé, comme en prison, et en dépit des violences qui s'y exercent, un lieu vivable, le lieu d'une *autre liberté*, ... De là, depuis cet espace, comme retiré du monde, et pourtant au cœur du monde, il continue d'écrire, inlassablement son poème, le même sous toutes ses formes, avec un vocabulaire restreint à quelques centaines de mots peut-être, ceux des grandes obsessions increvables, avec un bestiaire d'Indien décimé et toute la bibliothèque de Babel sur le dos, avec sa colère intacte autant que son désespoir ...⁶⁸

⁶⁰ ALEMÁN, Jorge, « Evocación de Panero » in *Mi lengua mata*, *op.cit.*, p. 77.

⁶¹ ALEMÁN, Jorge, *ibid.*, p. 78.

⁶² PANERO, Leopoldo María, *Aviso a los civilizados*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1990. On en trouvera des extraits dans la traduction de Victor Martínez et Cédric Demangeot, *Bonne nouvelle du désastre*, *op.cit.*, p. 233-236.

⁶³ PANERO, Leopoldo María, « XXXVI », *Mi lengua mata (2008)* in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 429.

⁶⁴ PANERO, Leopoldo María, « Proletario y locura », *El hombre elefante (2005)*, *ibid.*, p. 293.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶⁶ ARTAUD, Antonin, *Van Gogh Le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2001. « Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain ; », *ibid.*, p. 30-31. Leopoldo María Panero cite l'ouvrage d'Artaud sans l'identifier, in « Inmoralidad del espejo », *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 459.

⁶⁷ ALEMÁN, Jorge, « Evocación de Panero » in *Mi lengua mata*, *op.cit.*, p. 80.

⁶⁸ DEMANGEOT, Cédric, Préface « Ceci je l'ai trouvé dans le fumier », PANERO, Leopoldo María, *Bonne nouvelle du désastre*, *op.cit.*, p. 8.

Conclusion : « Furo ergo sum »⁶⁹

Le lecteur de Leopoldo María Panero est soumis à des interrogations, à la manière que dénote l'expression « soumettre à la question ». Lire Panero est une réelle épreuve dans la mesure où le je lyrique ébranle toutes les certitudes en matière esthétique, poétique et éthique. Son discours ne laisse aucun répit, n'offre aucun point d'accroche, aucun espace de refuge. « No se sale indemne de la lectura de esos poemas: acompaña, queda un regusto de cenizas húmedas de baba »⁷⁰, reconnaît María Oliver Marcuello. Le lecteur de poésie est confronté à un discours poétique qui entend faire table rase des prétentions de la poésie à sa capacité d'universalité, à son pouvoir de révélation. Or dans le temps même où se déploie sans concession cette parole de sape, le lecteur, quelque peu brutalisé, entrevoit néanmoins une parole destinée à rester.

Página atroz donde calla el viento
Territorio aislado de la melancolía
Tesoros del insomnio
Y llanura del silencio
Sobre la que cae la lluvia de las palabras
Y el cierzo lo borra todo
Salvo la palabra.⁷¹

Le poème évoque ici un processus d'anéantissement à travers différents espaces, qui forment la déclinaison d'un espace unique : la page blanche de l'écriture. Ces territoires portent en eux la marque de l'absence, de la perte, de la douleur (résumé par « atroz » leitmotiv panérien). Dans ce désert et cet isolement, se produit une sorte d'apocalypse, à savoir, la disparition totale des mots dilapidés et du verbiage : la métaphore « la lluvia de las palabras » désigne ce discours vain et inaudible qui ne produit que bruits. À cet anéantissement, seule a résisté la parole, le singulier en suggère toute la densité mais aussi l'infinie solitude. Double solitude, celle du lieu et celle de la parole. Ce poème, dont la dimension méta-poétique est prégnante, postule la tension entre la destruction ultime et la survivance. Les mots de cette longue et unique phrase dessinent, et ceci en dépit de l'affirmation en continu de la dystopie, une possible alternative, un territoire extrême qui serait celui de la poésie et de la folie : « La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo »⁷² dit Valente. Il situe ce territoire dans un avant, une antériorité, le *pneuma* ou sperme divin, quand Panero, lui, le place après le désastre, cette bonne nouvelle qu'en pasteur lucide, « pastor del excremento »⁷³, il annonce aux hommes.

Cette subversion, à savoir ce renversement du sujet, invite à voir la folie nichée dans le corps social, la folie comme le refus d'un corps social malade, refusant l'idée même de sa maladie. C'est pourquoi, le sujet lyrique ne cesse de repousser la vie et de la rejeter

⁶⁹ J'emprunte ce titre à Jonathan Pollock. POLLOCK, Jonathan, « *Furo ergo sum*. Le sujet bouge encore », *Critique*, (n° 797), 2013/10, p. 842-853. URL: www.cairn.info/revue-critique-2013-10-page-842.htm.

⁷⁰ OLIVER MARCUELLO, María, « Leopoldo María Panero firma desde la oscuridad águilas de hiel caídas sobre el papel » in PANERO, Leopoldo María, *Mi lengua mata*, *op.cit.*, p. 7.

⁷¹ PANERO, Leopoldo María, « XII », *Sombra* (2008) in *Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 361.

⁷² VALENTE, José Ángel, « Sobre la operación de las palabras sustanciales » in *Variaciones sobre el pájaro y la red* (precedido de *La piedra y el centro*), *op.cit.*, p. 65.

⁷³ PANERO, Leopoldo María « El poema no es pastor del ser », *Poesía in Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 584.

violemment, en accumulant à l'infini des séries de définitions ou citations qui renvoient l'une à l'autre : « La vida es un cuento dicho por un idiota [...] La vida es un cuento de brujas. Panero lo dijo », « un cuento de miedo »⁷⁴, « una enfermedad incurable », « una rosa inmunda »⁷⁵, la vida es sólo una estupidez y dichos de un idiota/de un idiota que sólo sabe rezar »⁷⁶, « el espanto profundo de existir », « el ruido siniestro de la vida/y el espanto del amanecer », « el ruido terrible de la vida », « el pus de la vida/la flor sin labios de la vida/.../el dolor siniestro de la vida », « ese estiércol que se llama vida », « el pecado de vivir », « porque vivir es un acto ruin/y toda consciencia posible de la vida/es consciencia del mal de la vida ... el pecado de existir », « y vivir es pecado »⁷⁷. Ce bref relevé non exhaustif donne une approche du caractère incantatoire et litanique des poèmes. Si la répétition peut, dans certains cas, faire écran au choc, en le banalisant⁷⁸, ici le je lyrique pousse la litanie jusqu'à l'imprécation comme pour mieux se protéger du danger de vivre.

À l'inverse la folie est représentée, parallèlement à l'écriture, comme repli, retraite et exode dans un désert, renouant avec le lexique chrétien et la notion de salut :

La flor de la locura
La tierra santa de la locura
Que nos salva, como la escritura, de la vida
Y del temblor de la carne en la sombra
Que dibuja tercamente un poema
Acerca de la nada y del viento
Que sopla sobre la escritura
Y que amenaza en vano a la escritura.⁷⁹

Il reste qu'au final l'interprétation de cette œuvre continue de nous solliciter et de nous interroger. Le souffle rythmique, par intermittences brèves, s'apaise pour nous apporter un début de réponse :

Pero volviendo a la pregunta sobre el sentido,
éste, como el Tao supo, escapa al decir, esto es que el
sentido no es una figura del discurso.⁸⁰

N'est-ce pas là le sens même d'aliénation ? L'homme produit le discours mais, dans ce discours même, quelque chose lui échappe sur quoi il n'a pas prise. Le poète contemporain se heurte à l'impossible adéquation entre les mots et les choses, à l'impossibilité de faire entrer le réel dans les concepts. Dans le même temps, c'est précisément de la conscience de cette fracture, de cette dimension de mystère pour les uns (Char, Bonnefoy, Jaccottet), de négativité pour les autres (Mallarmé, Bataille) que naît la parole poétique. Celle de Leopoldo María Panero, en dépit de l'amenuisement lexical et

⁷⁴ PANERO, Leopoldo María, « Black sun », *Escribir como escupir in Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 464, « VIII » in *Poesía, ibid.*, p. 553.

⁷⁵ PANERO, Leopoldo María, « XXIX », *Mi lengua mata, ibid.*, p. 425, 428.

⁷⁶ PANERO, Leopoldo María, « Black sun », *Escribir como escupir, ibid.*, p. 471.

⁷⁷ PANERO, Leopoldo María, *ibid.*, p. 556, 571, 572, 577, 581, 582, 583.

⁷⁸ FOSTER, Hal, « le réalisme traumatique » in *Le retour du réel, Situation actuelle de l'Avant-Garde*, Paris, La lettre volée, coll. « Essais », 2005, titre original *The Return of the Real*, MIT, 1996, p. 165 sq.

⁷⁹ PANERO, Leopoldo María, « XXIX », *Mi lengua mata in Poesía completa (2000-2010)*, *op.cit.*, p. 428.

⁸⁰ PANERO, Leopoldo María, « Parábola del diccionario » in *Poesía completa (1970-2000)*, *op.cit.*, p.459.

syntactique progressif, reste néanmoins pleine de fureur, à l'opposé de tout compromis, elle exprime un dissensus non négociable. Celui-ci se construit sur la conscience de la dystopie et sur l'impossible alternative, si ce n'est dans l'écriture qui poursuit la répétition litanique d'un monosyllabe, ce « non » que la main⁸¹ trace en rampant sur la page :

Llegaré a tener la nobleza de no volver a escribir. Pero la mano aún repta silenciosa sobre el papel, sin poder evitarlo.⁸²

Dans une manière de prophétie, Georges Steiner semble vouloir, lui aussi, tracer une possibilité d'ouverture : « Et quelque part un chanteur rebelle, un philosophe ivre de solitude dira « Non ». Une syllabe chargée d'une promesse de création »⁸³. Leopoldo María Panero aura incarné jusqu'au terme cette figure de l'irréductible.

⁸¹ Il faudrait commenter également la représentation de ce corps morcelé, représenté par l'emploi de synecdoques : « mano, culo, ano, labio, boca, cráneo, cerebro » sont parmi les plus récurrentes, auxquelles s'ajoutent les éléments d'abjection, jetés loin du je poétique vers le lecteur, « baba, saliva, orina, excremento ». Autres preuves de vie par ailleurs.

⁸² PANERO, Leopoldo María, *Papá dame la mano que tengo miedo*, Barcelone, Cahoba, 2007.

⁸³ STEINER, Georges, *Poésie de la pensée*, Paris, Gallimard, NRF, 2011, p. 267.