



**HAL**  
open science

## **Les titres des poèmes visuels espagnols contemporains (1960-2010) : jeux de mots et d'images**

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Les titres des poèmes visuels espagnols contemporains (1960-2010) : jeux de mots et d'images. Marianne Jakobi, Laurence Brogniez, Cédric Loire. Ceci n'est pas un titre, Fage éditions, 2014, 978-2-84975-342-2. <hal-01327689>

**HAL Id: hal-01327689**

**<https://uca.hal.science/hal-01327689v1>**

Submitted on 7 Jun 2016

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

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



HAL Authorization

# Les titres des poèmes visuels espagnols contemporains (1960-2010) : jeux de mots et d'images

Lucie Lavergne

La poésie visuelle n'est pas une nouveauté du XX<sup>e</sup> siècle. On en trouve des formes dès le Moyen-Âge<sup>1</sup>. Pourtant, c'est avec les avant-gardes, dans les années 1910-1920, que se développent les calligrammes et la poésie spatialisée qui met en avant la typographie. Elle connaît en Espagne un nouvel essor à partir des années 1950, grâce à divers mouvements étrangers (latino-américains et brésiliens notamment) qui diversifient les techniques d'écriture. Durant les années 1960-1970, une « nouvelle avant-garde<sup>2</sup> » s'épanouit en Catalogne, autour des figures de Joan Brossa et Guillelm Viladot, et à Madrid, grâce au poète uruguayen Julio Campal qui, aux dires unanimes des critiques et des poètes, œuvra à établir les liens entre l'avant-garde espagnole du début du siècle et les courants européens du moment. Autour de Julio Campal sont fondés plusieurs groupes de poètes comme *Problemática-63* (avec Ignacio Gómez de Liaño et Fernando Millán), la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*<sup>3</sup> (1966), le groupe *N. O.* (1968) et le groupe *Zaj*, créé en 1964<sup>4</sup>. C'est encore J. Campal qui organisa la première des expositions de poésie expérimentale en Espagne, intitulée *Poesía concreta*, qui se tint du 27 janvier au 2 février 1965 à la Galerie Grises de Bilbao<sup>5</sup>.

L'effervescence des années 1960-1970 posa les jalons des pratiques iconopoétiques des décennies suivantes, qui évoluèrent jusqu'à aujourd'hui dans leur exploitation des diverses formes de poésie expérimentale : calligrammes, letrisme<sup>6</sup>, concrétisme<sup>7</sup>, poème-objet, poème dessin, calligraphie, etc. Cette pluralité des formes témoigne de la problématique d'identification du genre inévitablement (mais diversement) hybride dont relève le poème visuel. À cette ambiguïté, le titre est susceptible d'apporter une première réponse. Qu'il soit ou non

---

<sup>1</sup> Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España*, Madrid, Almar, 2000, p. 15 et suivantes.

<sup>2</sup> Alfonso López Gradolí, *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, Madrid, Calambur, « Biblioteca litterae », 2008, p. 91.

<sup>3</sup> « Coopérative de production artistique et artisanale » (trad. de l'auteur).

<sup>4</sup> José Antonio Sarmiento, *La otra escritura. La poesía experimental española*, Universidad de Castilla-la-Mancha, « Monografías », 1990, p. 11-37.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>6</sup> En dépit de certaines coïncidences, la pratique du « letrismo » en Espagne depuis les années 1960 et jusqu'à aujourd'hui est bien différente de celle d'Isidore Isou. Voir Bélen Juárez, *Gustavo Vega. Poéticas visuales*, Instituto Leonés de Cultura, 2008.

<sup>7</sup> Voir Juan Carlos Fernández Serrato, *La escritura transparente. Reflexiones sobre una poética experimental*, Valencia, Episteme, 1996, p. 1.

rhématique<sup>8</sup> et renvoie à la forme poétique, son questionnement semble appeler celui du genre, question indissociable, en poésie visuelle, de celle de l'hybridité des compositions. Or, celle-ci s'inscrit nécessairement dans une réflexion sur l'espace. En effet, interroger la nature du poème visuel, c'est interroger la manière dont les différents arts « en présence » (langagiers et iconiques) se partagent l'espace poétique (la page, le recueil). Le titre implique lui aussi un espace, pleinement constitutif du discours poétique, dont le statut (marginal ? paratextuel ?) détermine l'identité générique de l'œuvre et renvoie aux prémices de l'acte de création. Nous interrogerons la place du titre au sein de l'espace poétique pour poser la question de sa spécificité lorsqu'il désigne ou accompagne des formes qui mêlent arts langagiers et arts visuels. Quel rapport existe-t-il entre le titre des poèmes visuels et leur hybridité ? Nous observerons dans un premier temps ce que le titre dit de l'appartenance générique du poème et de la genèse de son écriture pour considérer ensuite comment il quitte son statut (paratextuel) mais aussi son unicité pour prendre part à la « matière<sup>9</sup> » même du poème.

### **Spécificité du titre des poèmes visuels, une question de nature et d'espace poétiques**

Si l'espace des poèmes visuels se pose avant tout comme hybride, le rapport du poème à son titre est directement influencé par cette hybridité. Michel Butor a souligné que l'intitulation d'un tableau suppose de désigner une image par un langage verbal. L'écriture serait fondamentale dans la réception même des arts iconiques puisque « l'œuvre picturale se présente toujours pour nous comme l'association d'une image, sur toile, planche, mur ou papier, et d'un nom<sup>10</sup> ». Cette idée est reprise par Pierre-Marc de Biaysi, qui distingue, sur ce plan, les arts du langage et ceux de l'image : « À la continuité du matériau verbal qui rend solidaires l'intitulé littéraire et l'œuvre écrite qu'il désigne s'oppose en arts plastiques, une disjonction de médium qui reconfigure les relations entre signifié, signifiant et référent qui a pour rôle de préciser la cible : focaliser le regard, induire une option, orienter l'interprétation, programmer la réception, éviter que le regardeur ne s'égarer<sup>11</sup>. » Il ajoute que « le visuel doit être piloté par un texte, même réduit au minimum ». Or, pour des poèmes visuels déjà hybrides, le rapport du texte à l'image que sous-tend la présence du titre, situé normalement en marge de l'œuvre, redouble un

---

<sup>8</sup> On pensera – sans en faire une généralité – au significatif « Poema II » de Joan Brossa, cité par Juan Carlos Fernández Serrato dans *¿Cómo se lee un poema visual?*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2003, p. 215.

<sup>9</sup> Ce terme, que nous développerons par la suite, est emprunté à Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009, p. 264.

<sup>10</sup> Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 58.

dialogue qui préexiste au sein de celle-ci, et qui en est même définitoire. La place et la portée du paratexte s'en trouve modifiée. La non-coïncidence de la frontière entre les arts (iconiques et scripturaux) et de la frontière entre l'œuvre (le texte, au sens large) et sa périphérie (le paratexte) accompagne, facilite, voire produit, le franchissement de la seconde. L'inclusion du titre dans l'œuvre semble plus facile, plus fréquente, souvent évidente.

Les espaces qu'occupent titres et corps du poème interagissent, se répondent et, à travers eux, les arts (graphiques et scripturaux) et les dimensions plastique et sémantique du poème visuel. Le titre du poème visuel détermine sa nature littéraire et poétique ou, à l'inverse, iconique. Par exemple, le titre du poème contemporain « Uves migratorias » de Julián Alonso confère aux lettres qui le composent un statut d'image<sup>12</sup>. Le corps du poème est en effet uniquement constitué de lettres « V » majuscules disposées en forme de « V », « uve » en espagnol. Par paronomase avec le terme « AVE » (oiseau en espagnol), appuyée par l'adjectif « migratoria », le terme « UVE » du titre invite à observer, au-delà de la graphie des « V », un dessin schématique d'oiseau. Le jeu sur les mots implique que le poème ne soit pas lu comme un ensemble de lettres, mais bien comme une image. Or, c'est le titre qui guide cette lecture. Celui-ci en donne la clé et semble donc bien « piloter » le poème, mais il fait fonctionner son hybridité, en mettant en regard sa dimension plastique et son usage des signes, même si le signe « ave » demeure *in absentia*.

En fin de compte, l'interaction des aspects iconiques et textuels dans les poèmes expérimentaux est susceptible de provoquer un déplacement, voire une distorsion du sens qui s'apparente à un rapport métaphorique. Dans le poème « Rosas rojas » du poète Ibérico<sup>13</sup>, constitué d'une photographie de poivrons sur laquelle s'inscrivent en lettres blanches les mots « rosas rojas » (roses rouges), le titre est complètement immergé dans l'image. On peut d'ailleurs observer quelle influence il a sur celle-ci : une fois les poivrons désignés comme des « roses », leurs queues ne s'apparentent-elles pas à des tiges de fleurs, leurs formes resserrées et allongées aux corolles de roses encore jeunes, chaque arrondi à la forme bombée d'un pétale ? Le titre modifie notre interprétation du motif et provoque cette mutation du signifiant commentée par Magritte dans une lettre à Nougé en 1927<sup>14</sup> : « [...] j'ai trouvé une possibilité

---

<sup>12</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, Madrid, Calambur, 2007, p. 35. D'après la « Biobibliografía » qui précède le poème, les premières compositions de J. Alonso datent des années 1990.

<sup>13</sup> Félix Morales Prado, éd., *Poesía experimental española (1963-2004)*, Madrid, Marenostrum, 2004, p. 111.

<sup>14</sup> Cité par Georges Roque, « Magritte : les mots et les images », in *Iconotexte*, Alain Montandon, éd., Paris, Ophrys, 1990, p. 95. Magritte continuait ainsi : « J'obtiens par ce moyen des tableaux où le regard "doit penser" d'une tout autre façon que d'habitude, les choses sont tangibles et pourtant quelques planches de bons bois deviennent insensiblement transparentes à certains endroits, ou bien une femme nue a des parties qui deviennent aussi d'une matière différente. »

nouvelle qu'avaient les choses : c'est de devenir graduellement autre chose : un objet se fond dans un objet autre que lui-même. » Dans le poème d'Ibérico, par le titre, l'objet « [devient] graduellement autre chose », un peu comme le comparé sous l'effet du comparant dans une métaphore *in praesentia*. Le titre fait de l'image initiale, capturée par un objectif, une figure polysémique car il la métamorphose et la poétise<sup>15</sup>. Ce faisant, de simple « paratexte », il devient un acteur à part entière du poème, déterminant pour sa valeur poétique.

Les poèmes de l'un des premiers recueils de poésie expérimentale, à savoir *Caligrama*, composé en 1968 par Julio Campal, présentent également ce détournement de la signification, opéré par le titre, et la modification de la nature du poème qui en découle. Comme le souligne Alfonso López Gradolí, le recueil aurait pu s'intituler « Carpeta sin título » (« Dossier sans titre<sup>16</sup> »). Le titre sous lequel on le connaît est d'ailleurs flou – erroné ou trompeur – comme le souligne l'auteur de *La escritura mirada* : selon lui, les poèmes de J. Campal, en effet, « résultent d'une réflexion verbale sur les possibilités du langage littéraire et constituent une manière novatrice de s'affronter à la construction du poème, qui annonce ses productions postérieures, ce que Campal nomma *poésie calligraphique ou calligramme*<sup>17</sup> ».

En effet, les poèmes s'apparentent à de la calligraphie arabisante, ce par quoi ils semblent présenter à la fois le geste de l'écrivain et la production d'un signe et d'un sens. Néanmoins, si le titre « Caligrama » suggère la présence de signes, ce ne sont en fait que des traits a-signifiants ; par ailleurs, la dimension sémantique et subjective du poème est contredite par ce qui constitua, vraisemblablement, sa technique de composition, automatique et « industrielle ». Dans une interview qu'il donne à Chema de Francisco, Fernando Millán commente la composition de ces poèmes après que Julio Campal fit l'acquisition d'un oscillographe, en 1967-1968, alors qu'il travaillait avec Cristóbal Halffter et Eusebio Sempere :

L'entreprise IBM prêta à Campal un oscillographe industriel et je me souviens qu'il passait des heures à composer des calligrammes avec. [...] Il les réalisait sur l'écran de l'oscillographe au moyen de tensions. Il chargeait l'oscillographe et quand

---

<sup>15</sup> Un autre exemple serait le poème « Felices fiestas », d'Antonio Orihuela, dans *Poesía visual española (antología incompleta)*, *op. cit.*, p. 265. Le poème est constitué d'une image (carte postale ?) de plage dans laquelle on voit des baigneurs dans une mer calme et claire. Le titre superposé à l'image provoque un décalage antiphrastique par rapport au poème. En effet, étendues sur la photo, les lettres dont la calligraphie est très allongée dessinent en quelque sorte des barreaux derrière lesquels les personnages semblent emprisonnés. Ainsi, l'occupation de l'espace paginal par le titre renverse la signification du poème (de même qu'elle renverse celle du titre qui apparaît comme une antiphrase). Cette valeur ironique invite à une interprétation du poème sous un angle critique : l'expression figée *Felices fiestas* (Joyeuses fêtes) semble un mot d'ordre stéréotypé qui enlève toute spontanéité et toute valeur aux fêtes et au bonheur en général.

<sup>16</sup> *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>17</sup> *Ibid.* (trad. de l'auteur).

celui-ci était chargé, nous passions la main sur le terminal : les lignes se déformaient progressivement et étaient affectées par [notre] présence<sup>18</sup>.

Le titre de « Caligrama » est donc doublement trompeur : dénuées d'élément verbal, ces compositions ne signifient rien et ne renvoient que par mimétisme visuel à une écriture produite par la main humaine. Mais le titre invite à voir ce poème comme un retour sur lui-même : la « fausse » calligraphie ne désigne rien d'autre qu'une fausse calligraphie<sup>19</sup> ; le « faux-titre » du recueil revalorise le trait et le corps de l'écrivain, car le « trait », selon Jean-Claude Mathieu, « résulte de la pression d'un corps qui est passé là<sup>20</sup> ». En soulignant le rapport du tracé de l'écriture à un corps et à un geste, le titre réaffirme le lien entre écriture et sujet. Anne-Marie Christin le souligne aussi lorsqu'elle évoque le cas des « calligrammes » (bien qu'elle ait sans doute en tête des compositions bien différentes de celle de J. Campal) : « Ces calligrammes [...] peuvent en effet s'interpréter comme de véritables images parce qu'ils comportent des titres. Et l'on sait bien à quoi sert le titre d'un tableau : à rendre possible un discours à son sujet. » Elle ajoute que le titre souligne la valeur iconique du poème : il « n'appartient pas à l'ordre du langage mais à une pensée visuelle, à une divagation muette, à un imaginaire de la matière<sup>21</sup> ». C'est la matière même qu'interroge le titre lorsqu'il interroge le genre et le sens. Mais dans quelle mesure s'inscrit-il lui-même dans cette matière ? Comment s'y intègre-t-il ? Quel effet a-t-il sur celle-ci ? Nous verrons qu'il y acquiert parfois un statut différent, car il semble prendre la place du corps du texte.

### **De l'immersion du titre dans « l'imaginaire de la matière » à sa dissolution**

Dans la première composition du recueil *La caída del avión en terreno baldío* de José Luis Castillejo<sup>22</sup>, le titre semble indiquer que le corps du poème est dépourvu de toute valeur poétique et même artistique. Le titre « tan pronto como se proporciona la explicación el encanto desaparece » (« dès qu'on donne l'explication, le charme disparaît ») contraste par sa longueur avec le corps du texte réduit à une opération mathématique isolée au centre d'une page blanche, au point qu'on peut être tenté de désigner ce poème par l'opération mathématique plutôt que l'inverse. La longueur du titre, supérieure à celle du texte, provoque une inversion entre texte

---

<sup>18</sup> Fernando Millán, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid, Ediciones Ardora, 1998, p. 20 (trad. de l'auteur).

<sup>19</sup> Magritte affirme qu'« un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même », cité par Georges Roque, « Les mots et les images », *Iconotextes*, op. cit., p. 100.

<sup>20</sup> Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire*, Paris, José Corti, 2010, p. 195.

<sup>21</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 264.

<sup>22</sup> José Luis Castillejo, *La caída del avión en terreno baldío*, Madrid, Parnaso 70, 1970.

et paratexte, entre périphérie et centre, qui bouleverse le processus de désignation. Le détail de l'opération mathématique et son déroulement n'ont pas d'importance. De même que dans les calligrammes évoqués plus haut par Anne-Marie Christin, le corps du poème est à lire comme une image, une « matière » unie et inarticulée. Au contraire, le titre demeure articulé syntaxiquement, et composé de signes. La signification émane, bien plus que du texte ou du paratexte, de leur mise en regard, puisque le titre semble un commentaire du texte, lequel apparaît en retour comme une illustration du titre. La « matière » du poème regroupe donc l'un et l'autre. Leur rencontre constitue un « texte » au sens large de Max Bense, repris par Fernando Millán et Jesús García Sánchez dans leur anthologie *La escritura en libertad* : le texte « unifie [...] à partir de certaines règles, un ensemble, ordonné de manière linéaire, superficielle ou spatiale, d'éléments donnés de manière matérielle et discrète, qui peuvent fonctionner comme des signes<sup>23</sup> ».

Au contraire de ce premier exemple de J. L. Castillejo, où le titre adopte une forme langagière, celui du poème « La fraülein dijo que era un hipócrita<sup>24</sup> », du même recueil, possède une dimension iconique. Ce dernier fait l'objet d'un travail plastique, comme en témoigne les caractères en couleur qui le composent, et sa situation en bas d'une page qui est, par ailleurs, intégralement blanche. Son position sur la page l'intègre de fait au poème. S'il ne se cantonne plus au paratexte, son statut change. Cette phrase-titre semble faire référence à deux personnages dont l'un est identifié, « la Fräulein », et rappelle un commentaire d'image, voire une légende, telle qu'on peut en trouver sur un livre illustré. Cependant, cette désignation ne mène à rien puisque la page est vide et qu'il n'y a aucune image à commenter. Le processus d'intitulation est anéanti et le titre, en retour, change de statut : la mise en échec de l'intitulation comme geste de désignation semble renvoyer à une revalorisation du titre comme espace – fragment de l'espace paginal – c'est-à-dire comme élément visuel. Le regard du lecteur-spectateur doit changer de point de mire et faire d'un espace auparavant périphérique son objet principal. On pourra observer que titre et poème entretiennent des rapports dynamiques : déplacements, glissements et ouvertures des frontières nous conduisent toujours de l'un à l'autre. Il semble que ce changement dans le statut du titre renvoie à la spécificité de l'espace icono-textuel des poèmes visuels, et plus particulièrement à leur dimension iconique, espace immuable et indivisible contrairement à un espace textuel.

---

<sup>23</sup> Fernando Millán et Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Madrid, Visor, « Visor de Poesía », 2005, p. 17, note 10 (trad. de l'auteur).

<sup>24</sup> *Ibid.*

La valeur iconique de l'espace poétique est également commentée par le poète visuel José María Iglesias dans un article de 1972 où il affirme que l'œuvre poético-visuelle ainsi créée est « tout irréductible » et déduit de cette caractéristique un lien avec les idéogrammes chinois et le haïku japonais. Ce qui lui semble également remarquable, c'est que le titre est naturellement impliqué dans cet espace à considérer en bloc, sur lequel les éléments glissent sous le coup de dynamiques propres aux arts de l'image – changement du point de vue au sens physique du terme, travail sur la dimension plastique et notamment la couleur des graphèmes – et occupent des positions interchangeables. La production de cet espace iconique permet le déplacement du titre, inclus *a priori* dans l'œuvre.

En effet, le titre des poèmes visuels est très souvent placé sur la page elle-même, la plupart du temps tout en haut ou tout en bas, et constitue l'un des éléments qui en occupent l'espace. Hubert Damisch explique que *titulus* en latin pouvait aussi bien désigner « l'écriteau annonçant la mise en vente ou en location d'une demeure » que la demeure elle-même, « le titre se confondant, à la limite, avec l'objet (stèle ou statue) auquel il s'attache, aussi bien qu'avec le lieu même de l'inscription »<sup>25</sup>. Or, cette inclusion dans l'œuvre entraîne une certaine fixité de la page poétique. Lorsque celle-ci est reproduite (notamment lors de rééditions et de l'inclusion des poèmes dans des anthologies), le titre apparaît deux fois. Ainsi, pour l'anthologie *Poesía visual española (antología incompleta)* dont il avait la charge, le parti pris d'Alfonso López Gradolí de placer systématiquement les titres des poèmes en bas de page a-t-il eu pour effet de répéter le titre sur la page quand celui-ci était déjà inclus dans le poème, comme ce fut par exemple le cas pour le poème « Era mejor amarte » de Pablo del Barco<sup>26</sup>. Cette duplication témoigne de la complexification des rapports entre titre et poème, et de l'ambiguïté de leur nature. La page de « Era mejor amarte » présente en effet trois titres au statut (paratextuel ou textuel) paradoxal. Tout en haut d'une page presque blanche, apparaît l'inscription « Antología de poemas nunca escritos », laquelle semble désigner la zone qu'elle surplombe : un rectangle (délimitée par un trait), qui occupe presque tout le reste de la page (largeur et hauteur). Premier décalage ou paradoxe : bien que située sur la page (c'est-à-dire dans le corps du poème), l'inscription apparaît également comme un paratexte du rectangle situé en dessous. Elle en constitue un titre rhématique<sup>27</sup> puisque le terme « antología » est censé désigner la forme de ce qui suit. Surgit alors un second paradoxe : ce titre désigne un espace vide, intégralement blanc,

---

<sup>25</sup> Damisch Hubert, « Quant au titre : la peinture sous rature », in Schwemmer Oswald et Damisch Huber, *Cy twombly*, Galerie Karsten Greve, Paris, 1997, p. 92.

<sup>26</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, op. cit., p. 59.

<sup>27</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 90.

car les poèmes ne furent, comme le dit l'inscription, « jamais écrits » (« nunca escritos »). L'anthologie évoquée par le titre semble ne pas exister. Par ailleurs, l'ensemble de cette page (inscription et rectangle blanc) est intitulé « Era mejor amarte », second titre situé en bas du rectangle. S'il semble constituer un élément du paratexte, il figure néanmoins sur la page, et est grammaticalement relié au texte par le terme « mejor » (meilleur) qui renvoie à la formulation d'une comparaison entre l'acte d'aimer (« amarte ») et celui d'écrire, suggéré dans la première inscription par « nunca escritos ». Enfin, cette porosité de la frontière texte-paratexte se répercute sur le titre ajouté par l'éditeur. S'il fait partie du « péritexte éditorial<sup>28</sup> », apparemment étranger au texte, il y renvoie d'une part syntaxiquement, d'autre part du fait de sa localisation sur la page. Dans les deux cas, il est question d'espace considéré d'un point de vue langagier (la syntaxe, comme mise en espace des mots) et physique (le rectangle de la page). Le titre apparaît aussi comme un travail d'édition – pas forcément d'éditeur car c'est parfois l'auteur qui s'y attèle – mettant en valeur, selon les cas, l'objet-livre ou l'objet poème. « Surtravaillé », en quelque sorte, le titre disparaît en tant que tel et en tant que paratexte.

À l'inverse, un élément non paratextuel qui, *a priori*, n'a pas le statut de titre, peut finir par en tenir lieu, provoquant l'ouverture de l'espace poématique et l'abolition de la frontière texte-paratexte. Il en va ainsi du poème d'Agustín Calvo, « Sin título » (« Sans titre »), reproduit dans l'anthologie de Félix Morales Prado<sup>29</sup>. Il représente un « A » majuscule qui semble « tranché » par un rasoir, le tout surmonté d'une inscription « BUÑUELBROSSA ». Celle-ci semble bien répondre à la fonction de désignation du titre évoquée par Gérard Genette (à défaut d'en avoir le statut puisqu'au bas de la composition est bien précisée la mention « Sin título »). Néanmoins, « BUÑUELBROSSA » serait un titre ambigu qui ne délimite pas la marge de l'œuvre, qui ne se tient pas en dehors d'elle mais l'ouvre par deux rapports hypertextuels et s'y inscrit par un travail sur sa plasticité. En effet, le « A » majuscule renvoie vraisemblablement au poème « Lletra amb suplement » de Joan Brossa, lui aussi constitué d'un « A » majuscule qui occupe tout l'espace paginal<sup>30</sup>. D'autre part, le rasoir fait sans nul doute référence au film *El perro andaluz* (*Un chien andalou*) de Luis Buñuel, dont la très fameuse scène initiale montre un globe oculaire tranché par un rasoir. L'inscription « BUÑUELBROSSA » explique cette double référence hyperesthétique, mais ce faux « titre » qui interagit avec l'espace textuel est également à considérer comme une image, travaillée

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 21 et sq.

<sup>29</sup> Félix Morales Prado, *Poesía experimental española (1963-2004)*, Madrid, Edition Marenostrom, 2004, p. 127.

<sup>30</sup> On peut retrouver ce poème dans l'anthologie constituée par Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual?*, op. cit., p. 184.

comme telle. Comme nous l'avons observé précédemment, l'usage de deux couleurs (« Buñuel » est écrit en noir, « Brossa » en bleu clair, de la même teinte que le « A » « tranché » du poème) lui confère une dimension plastique qui l'inclut de fait dans l'espace poétique, engendrant la dissolution ou l'incorporation de son paratexte. Encore une fois, l'absence de titre renverrait à une plasticité prédominante, une mise de côté de la signification, ce qui a d'ailleurs été souvent souligné. Jean-Paul Bouillon rappelle que « lorsqu'en 1910-1920 Kandinsky [...] avoue sa prédilection pour le simple titre de *Composition*, il indique clairement ce à quoi il aspire en fait : une peinture “pure” reposant uniquement sur la mise en œuvre des moyens picturaux, et libérée du “sujet”<sup>31</sup> ».

Le poème sans titre est purement plastique. À l'inverse, le titre, sans le poème, n'est qu'un signe sans objet. La plasticité des formes et des lettres est mise en valeur dans les poèmes aux titres neutres et sériels, invariablement constitués du terme « texto » suivi d'un numéro, du recueil *Textos y antitextos* de Fernando Millán. Les lettres dont sont composés les poèmes sont tronquées pour s'inscrire au mieux dans des formes géométriques (losanges, rectangles), ce qui témoigne de cette dissolution du signe et du langage verbal que nous évoquions. Or les titres des poèmes ne sont mentionnés qu'en fin de recueil, dans un espace isolé où Fernando Millán propose un bref descriptif des matériaux utilisés pour chacun. Le titre est donc exclu de la matière même du poème, et ne semble pas prendre part à sa conception. Sa mention en fin de recueil semble relever d'un choix éditorial, qu'on tend à considérer comme postérieur à la réalisation des poèmes. Ainsi, les titres « Texto 1 » et « Texto 2 » ne semblent avoir d'autre fonction que celle d'être un « lien conduisant vers » le texte, ce qui peut expliquer cette utilisation systématique du terme « Texto », comme si le paratexte n'était là qu'en substitut du « texte » ou poème, sans valeur propre. L'inscription du titre n'occupe plus un « lieu » (Hubert Damisch), pas plus qu'elle n'intègre l'espace poématique : elle se présente au contraire comme un non-lieu, pur mouvement vers le poème.

Avec le titre sériel, ou « neutre », c'est dans le poème que se concentre l'intégralité de la signification. Le poème *Opus* de G. Viladot, composé dans les années 1970, comporte un texte formé des mots « terre », « liberté », « égalité », surplombés d'un carré noir. L'œuvre semble animée de dynamiques internes, notamment un rapport d'affrontement entre le langage et la masse noire dans laquelle on peut reconnaître une représentation de la censure – le poème est réalisé durant la période franquiste. Rien dans son paratexte n'anticipe son interprétation. Toute la signification a lieu sur la page à l'intérieur de laquelle le message se « camoufle », comme

---

<sup>31</sup> « Titre des œuvres d'art », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 27, Thesaurus index, Paris, 2002, p. 3623.

s'il cherchait précisément à échapper à la censure, derrière un titre qui, renvoyant au domaine musical, semble nous écarter de l'objet principal et de la dimension politique du poème. Néanmoins, pour Michel Butor, « les titres trop neutres ont en général une valeur d'identification si faible qu'on ne peut les conserver. Ils ne nous permettent pas, dans la conversation ou l'étude, de repérer de quelle œuvre il s'agit<sup>32</sup> ». Le critique rajoute qu'il est nécessaire de dépasser cette absence qui constituerait « une sorte d'appel pathétique vers la nomination ». Si le poème n'est pas intitulé *a priori*, cela incite le lecteur à le faire, ce qui n'est possible que si ce dernier s'approprie le texte, que ce soit sa forme (par un titre rhématique, du genre « Carré noir » pour le poème de G. Viladot, constitué en partie de cette figure géométrique) ou son message (par un titre thématique). Ainsi, bien que l'absence de titre semble renvoyer à un espace isolé, voire protégé (puisque'il s'agit de censure), le franchissement de la frontière texte-paratexte peut se produire, opérée par le lecteur. On pourrait aller jusqu'à dire que du fait de l'absence d'intitulation précise, le poème visuel est tiré vers sa réception et son dépassement, ce qui est également une caractéristique du titre « sériel », observé dans les poèmes de Fernando Millán : ceux-ci invitent à considérer un espace poétique supérieur au poème (la série de poèmes ou le recueil) et détachent ce dernier de son ancrage sur la page, en suggérant, au contraire, une temporalité et une gestuelle dans laquelle l'inscrire. Le poème aurait pu être différent, ce que suggère (et donne à voir) sa « déclinaison » en plusieurs variantes regroupées derrière le terme unique de « Texto » (suivi d'un numéro). Cette mobilité renvoie à une écriture en acte, continuellement recommencée et éphémère, à tel point qu'on peut se demander si le statut de l'œuvre d'art n'en est pas affecté. Elle n'est plus un espace, mais un geste. En opposant titre et non titre, on oppose *inscription* et *fluctuation*, c'est-à-dire d'une part spatialité, ancrage dans un espace paginal agencé et composé (le titre est l'un des éléments de cette composition) et, d'autre part, mouvement ou temporalité.

La complexité des rapports textes-paratextes engendrée par l'hybridité des poèmes visuels fait du titre un véritable acteur du poème. Placé au sein du discours, il acquiert un double statut textuel et paratextuel, qui met en jeu des « compétences » autoriales et éditoriales. Il est textuel parce qu'il dynamise et ouvre l'espace de la page « iconopoétique », appelée à se modifier sous l'effet d'un renversement périphérie-centre. Il l'est également car il rappelle le lien du titre avec sujet et l'écriture, comme nous l'avons vu à propos des poèmes de Julio Campal. Il est paratextuel, ensuite, parce qu'il met en question le rapport entre le poème visuel

---

<sup>32</sup> Michel Butor, *Les mots dans la peinture, op. cit.*, p. 27.

et sa création : il souligne la spécificité de son genre (art iconique *et* scriptural), questionne sa poéticité. Lorsque le titre disparaît ou se neutralise, à cet agencement dynamique de l'espace se substitue une mise en scène du geste, mise en valeur de la plasticité de l'œuvre, et une invitation à trouver ailleurs, et notamment chez le lecteur, l'ouverture supposée par le titre.

## **Bibliographie**

- Bélen Juárez, *Gustavo Vega. Poéticas visuales*, Instituto Leonés de Cultura, 2008, non paginé.
- Castillejo José Luis, *La caída del avión en terreno baldío*, Madrid, Parnaso 70, 1970.
- Christin Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009.
- Encyclopaedia Universalis, vol. 28, Thesaurus index, Paris, 2002.
- Fernández Serrato Juan Carlos, *¿Cómo se lee un poema visual?*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2003.
- Fernández Serrato Juan Carlos, *La escritura transparente. Reflexiones sobre una poética experimental*, Valencia, Episteme, 1996.
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.
- Iconotexte*, Montandon Alain (ed.), Paris, Ophrys, 1990.
- La fabrique du titre*, Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men (ed.), Paris, CNRS, 2012.
- López Gradolí Alfonso, *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, Madrid, Calambur, « Biblioteca litterae », 2008.
- Mathieu Jean-Claude, *Ecrire, inscrire*, Paris, José Corti, 2010.
- Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969.
- Millán Fernando, García Sánchez Jesús, *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Madrid, Visor, « Visor de Poesía », 2005.
- Millán Fernando, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid, Ediciones Ardora, 1998.
- Muriel Durán Felipe, *La poesía visual en España*, Madrid, Almar, 2000.
- Poesía experimental española (1963-2004)*, Morales Prado Félix (ed.), Madrid, Marenostrium, 2004.
- Poesía visual española (antología incompleta)*, López Gradolí Alfonso (ed.), Madrid, Calambur, 2007.
- Sarmiento José Antonio, *La otra escritura. La poesía experimental española*, Universidad de Castilla-la-Mancha, « Monografías », 1990.