



**HAL**  
open science

# Le blanc dans la poésie espagnole du XXe siècle. Invisible illisible ou espace de création de la métaphore ?

Benedicte Mathios

## ► To cite this version:

Benedicte Mathios. Le blanc dans la poésie espagnole du XXe siècle. Invisible illisible ou espace de création de la métaphore?. *L'Âge d'or*, 2012, Le visible et l'invisible dans le monde hispanique et hispano-américain, 5. hal-02159099

**HAL Id: hal-02159099**

**<https://uca.hal.science/hal-02159099>**

Submitted on 18 Jun 2019

**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.

*Bénédicte* MATHIOS

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

## **Le blanc dans la poésie espagnole du XX<sup>e</sup> siècle, invisible illisible ou espace de création de la métaphore ?**

**Résumé :** Comme en Europe, bien qu'avec des spécificités, la poésie espagnole du XX<sup>e</sup> siècle voit se développer des pratiques tendant à visualiser la lettre et à spatialiser, de façon illustrative ou non, le poème, enclenchant ainsi un rapport différent, inauguré par Mallarmé, entre le réel et les mots. Les espaces en blanc internes au vers, ou facteurs d'un nouvel agencement des vers, devenant alors lignes horizontales ou non, étaient jusque là le domaine de l'invisible, dans la mesure où le blanc est considéré habituellement comme « fond » de l'écrit. Pourtant, les blancs font eux aussi naître une visibilité éparpillée de façon aléatoire, abstraite ou figurative (calligrammes). Le blanc devient alors l'espace du lecteur qui doit trouver comment « coudre » entre eux les éléments visibles, afin, au-delà du signifié immédiat né de la dimension visuelle, de lire autrement, en parcourant les strates de sens qui spatialisent la conception même de métaphore et sa réception. Les auteurs donnés comme exemples sont : V. Huidobro, G. Diego, J. Brossà, B. de Otero.

**Mots-clés :** poésie espagnole – poésie visuelle – blanc – ligne

**Resumen:** Como en el resto de Europa, aunque con sus propias peculiaridades, la poesía española del siglo XX desarrolla prácticas de visualización de la letra y de espacialización, ilustrativa o no, del poema, renovando así, según inicia Mallarmé, la relación de la realidad y de las palabras. Los blancos pertenecían habitualmente a lo invisible, en la medida en que el no se suele ver sino como fondo de lo escrito. Durante el siglo XX, los espacios blancos organizados dentro del verso o actores de una nueva organización de los versos, se hacen líneas y dan a luz a una visibilidad esparcida de manera aleatoria, abstracta o figurativa (caligramas). El blanco se convierte entonces en el espacio del lector, a quien le toca “coser” entre sí los elementos visibles, para, allende el significado inmediato nacido de la dimensión visual del poema, leerlo de otro modo, recorriendo los estratos de sentido hasta la concepción misma de lo que es la metáfora y su recepción. Los autores evocados son V. Huidobro, G. Diego, J. Brossà, B. de Otero.

**Palabras clave:** poesía española – poesía visual – blanco – línea

« La profundidad está en la superficie,  
cuando la superficie es plástica<sup>1</sup> »

**L**ongtemps, sous les effets de l'écriture occidentale, le blanc sur lequel apparaît, écrit, le texte poétique, est demeuré opaque, comme un fond au-delà duquel rien ne pouvait être vu, puisque devant servir d'écrin à la visibilité/lisibilité du texte. Longtemps aussi, ce fond blanc n'a pas été regardé, donc n'a pas été vu, et est resté invisible non dans les faits – nous percevons le blanc-, mais par convention. C'est ce que décrit Anne-Marie Christin dans *Poétique du blanc*, quand elle affirme que « Voir le blanc, dans la civilisation de l'alphabet, ne pas l'identifier à une absence, un manque, un deuil, relève de la transgression<sup>2</sup> », avant de développer une lecture du poème « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » (1897) « en insistant [...] sur le rôle déterminant qu'a joué le blanc dans l'expérience tentée par Mallarmé<sup>3</sup> », principe dont nous nous inspirerons ici, car ce poème modifie le rôle joué par les mots mais aussi (surtout ?) par le blanc (les blancs) de l'aveu même du poète<sup>4</sup>. Aussi Anne-Marie Christin ajoute-t-elle, dans *L'image écrite ou la déraison graphique*, toujours au sujet du poème de Mallarmé : « Seul commande ici, quoi qu'il advienne du sens et de la syntaxe (ou plutôt afin qu'ils adviennent), le blanc, dévorant les éléments de la phrase inutiles à sa seule cause, solennelle et précise, qui est l'écrit<sup>5</sup> ». Un équilibre s'établit en effet entre les présences respectives du blanc et du noir de l'écriture qui se trouvent placées à égalité de poids. Le blanc, pour sa part, devient digne d'être regardé, c'est donc dans cette mesure qu'on le voit. L'organisation du poème mallarméen et de ses descendants, aléatoire, ne renvoie pas nécessairement à la figuration d'un objet réel, comme ce sera le cas dans les calligrammes<sup>6</sup>, dont l'Espagne détient de beaux exemplaires, par exemple « Cabellera » (1924)<sup>7</sup> de Guillermo de Torre, qui semble répondre à « Il pleut » d'Apollinaire (entre 1913 et 1916<sup>8</sup>), sous les influences conjuguées d'Apollinaire, de Pierre Albert-Birot, de Marinetti, de Reverdy, de Huidobro, initiateur en Espagne du « creacionismo<sup>9</sup> ». Dans les poèmes issus de l'expérience mallarméenne de 1897, qui influe sur la poésie des avant-gardes espagnoles, comme le rappellent plusieurs spécialistes, dont María Ángeles Hermosilla Álvarez, dans son article « La poésie cubiste de Gerardo Diego<sup>10</sup> », le texte ne perd pas

<sup>1</sup> DIEGO, Gerardo, *Obras completas. Poesía. Tomo I*, Madrid, Santillana, 1989, p. 101.

<sup>2</sup> CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 11.

<sup>3</sup> Ibid., p. 143.

<sup>4</sup> « Les blancs, en effet, assument l'importance, frappent d'abord », MALLARMÉ, Stéphane, *Ignitur. Divagations. Un coup de dés*, Édition de Bertrand Marchal, Paris, Editions Gallimard, 2003, p. 442.

<sup>5</sup> CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1<sup>re</sup> édition 2009, p. 224.

<sup>6</sup> Et comme cela avait été le cas, selon ce que décrit Felipe Muriel Durán, dans la poésie espagnole du passé, avec une symbolique et un code à décrypter complexes, voir la première partie de *La poesía visual en España*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000, intitulée « Artificios poéticos visuales desde la Edad Media hasta el siglo XIX ».

<sup>7</sup> DURÁN Felipe Muriel, *La poesía visual en España, op. cit.*, p. 129. Poème visible et lisible sur [http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs\\_ultra09.html](http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs_ultra09.html) (02 / 06 / 2012).

<sup>8</sup> APOLLINAIRE, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 64. Poème visible sur <http://perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/litterature/Apollinaire/La-pluie/sic.html> (02 / 06 / 2012).

<sup>9</sup> YURKIEVICH, Saúl, « La poésie créationniste : espace graphique et espace symbolique », in *Peinture et écriture 3 Frontières éclatées*, sous la direction de Monserrat Prudon, collection Traverses, Paris, Éditions de la Différence, 2000, p. 149-156.

<sup>10</sup> *Peinture et écriture*, sous la direction de Monserrat Prudon, collection Traverses, Paris, Éditions de la Différence, 1996, p. 163-172.

cependant sa nature verbale, symbolique, signifiante. Il ne se substitue pas à une œuvre d'art visible. En faisant éclater, en particulier, la ligne horizontale des vers et la colonne verticale des strophes, le poème laisse entrer le visuel, mais reste texte fait de mots, de syntagmes.

Nous en déduisons deux impacts principaux sur la lecture. D'abord, une obligation de décrire le poème, avant que d'écrire sur lui. Il faut passer par un discours second qui rappelle celui qu'induisent les œuvres visuelles, en se donnant pour tâche première de décrire ce qui est vu. La part visuelle du poème spatialisé, pour être envisagée, doit être décrite par un autre médium qu'elle-même, celui du langage. Elle appelle dans le discours critique l'intermédialité dont elle est elle-même constituée, étant aussi bien plastique que textuelle. On ne peut donc lire le poème spatialisé qu'en « mettant en scène », en lumière, les bribes de discours qu'il comporte (le discours, étymologiquement, signifiant d'ailleurs une spatialisation, puisque comportant le sens de « courir ça et là »). Cette approche garantit la visibilité de tous les phénomènes présents sur la page, y compris le blanc. Ce discours second permet paradoxalement un accès à la part visible du dialogue entre blanc et lettres. Le blanc est donc le maître d'œuvre d'une visibilité matérielle pour le système de représentation mental qu'est le langage. En effet, on ne peut pas seulement regarder ou seulement lire le poème « idéographique » terme choisi par Saúl Yurkevitch<sup>11</sup> en complément à la définition du topoème d'Octavio Paz<sup>12</sup>.

Deuxième modalité importante : le fait que le blanc, visible, ne ressemble à rien de particulier en dehors de sa nature de couleur (si on oublie les symboles qui l'ont orné de significances variées). Il est essentiellement sensible, et a pour objet référent lui-même, sans limites, sans matérialité autre que sa visibilité. Or, par cette visibilité, il agit en rendant invisibles les liens que la syntaxe (« ordre, arrangement des mots ») crée habituellement entre les mots ou les groupes de mots signifiants. En masquant les maillons d'un discours ordonné, il est agent de création d'images mentales liées, donc, à l'invisibilité de certaines charnières de la syntaxe. En effet, comme le démontre Jean-François Lyotard, « une polysémie résulte de l'absence d'indications sur les pauses<sup>13</sup> ». C'est donc une expérience particulière de regard et de lecture qui est proposée, qui implique tous les acteurs de la création, poètes (devenus peintres<sup>14</sup>) et lecteurs. Le blanc, vu puis lu, permet de « mettre à plat » le processus de création mais encore de réception de la poésie. Sa visibilité lui donnant la fonction indéterminée d'un lien possible mais masqué entre les mots, entre les syntagmes, il joue un rôle à la fois de créateur, par les associations ou dissociations qu'il suggère, et de critique, terme étymologiquement lié à la notion de « décision », à quoi revient son appréhension nécessitant, à chaque étape de la lecture, d'opérer un choix. Ces deux aspects sont les points principaux du pacte de lecture que proposent les poèmes spatialisés.

---

<sup>11</sup> YURKIEVICH Saúl, « La poésie créationniste : espace graphique et espace symbolique », *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>12</sup> PAZ Octavio, *Topoemas*, in *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979.

<sup>13</sup> *Discours, figure*, Klincksieck, 2002 (1<sup>e</sup> édition 1971), p. 215.

<sup>14</sup> Cf. la célèbre déclaration de Guillaume Apollinaire : « Et moi aussi je suis peintre », contextualisée par Michel Butor dans son introduction à *Galligrammes* : « Le recueil projeté d'idéogrammes lyriques mis en souscription en 1914 et qui devait comprendre tous les calligrammes figuratifs de la première section de notre recueil « Ondes » [...], était, comme en témoigne son titre 'Et moi aussi je suis peintre', une réponse politique à la prise de possession de la lettre et du mot par la peinture cubiste » (*op. cit.*, p. 8-9).

## Blancs dans quelques poèmes spatialisés espagnols

Il y a, dans le monde hispanique, une histoire particulière de l'avènement du blanc visible en poésie. Felipe Muriel Durán synthétise toutes les époques où la poésie, pour des raisons diverses, s'est faite visuelle. Le cas particulier de la place accordée au blanc n'est pas lié à toutes les modalités possibles de « visualité », mais singulièrement à celle de la spatialisation des poèmes, en deux dimensions, sur une surface plane, la plupart du temps, la page. Des essais anticipent ces pratiques dans la Catalogne de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi les œuvres de Josep María Junoy, ou encore, entre autres, celles de Joan Salvat-Papasseit, ce dernier recevant l'influence du futurisme<sup>15</sup>. Les grands maîtres d'œuvre en sont Vicente Huidobro, Juan Larrea, Guillermo de Torre, Gerardo Diego pour la période des années 20, Julio Campal (Montevideo), Fernando Millán, Joan Brossà, pour la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La modalité principale de la poésie investissant l'ensemble de l'espace de la page, consiste en la déstructuration de la phrase, mais aussi de la ligne horizontale qu'elle forme, puisqu'on assiste à sa scission en tronçons séparés, échelonnés, inclinés, verticaux, arrondis, inaugurés par Apollinaire qui, comme le rappelle Michel Butor dans sa préface à *Calligrammes*<sup>16</sup> introduit « toute une nouvelle gamme en changeant la direction des lignes »...laissant toujours un espace blanc prioritairement visible.

Par le truchement des échanges culturels<sup>17</sup>, on relie usuellement le travail de fragmentation de la ligne phrastique qu'occasionne la spatialisation du poème et donc le caractère fragmentaire des éléments signifiants qu'il contient, au cubisme<sup>18</sup>, qui lui aussi fractionne l'appréhension des objets du réel tout en opérant des rapprochements inattendus. D'une part les cubistes pensent la représentation par assimilation de tous les matériaux, dont des lettres imprimées, d'autre part les poètes veulent tendre vers un art visuel, total. Néanmoins, la dénomination de poésie cubiste est délicate, puisque le primat de la connotation par voie langagière y reste dominant. Une typologie permettant le passage du poème au cubisme est cependant constituée par María Ángeles Heramosilla Álvarez dans plusieurs travaux<sup>19</sup>, à propos de l'œuvre de Gerardo Diego, qui a connu le travail et la pensée de Juan Gris à partir de 1922 ; ainsi attribue-t-elle un sens « cubiste » aux éléments suivants d'un poème de *Manual de espumas* (1924) intitulé « Cuadro »<sup>20</sup> : un lexique désignant « des objets simples », une syntaxe sans subordonnées, l'usage du temps présent qui réfère à un espace vertical et sans perspective, induisant « une absence de hiérarchie dans les éléments représentés », l'usage de plusieurs personnes grammaticales entraînant « une pluralité de perspectives », l'absence de ponctuation qui « accentue l'ouverture de la structure poétique », les rimes et les allitérations qui offrent « le mouvement circulaire de la sphère, le cône ou le cylindre, générateurs de la forme cubiste », des identifications entre mots mises en évidence par « l'image visuelle de la ligne fragmentée », le tout en référence au « fragmentarisme cubiste » et à « l'art de synthèse »<sup>21</sup> (et en écho à la dédicace à Maurice Raynal, théoricien du cubisme portraituré par Juan Gris). Le blanc, acteur de

<sup>15</sup> DURÁN, Felipe Muriel, *op. cit.*, p. 84-96.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>17</sup> Voir BRANCIARD, Laetitia, « Guillermo de Torre et l'œuvre de Robert Delaunay », *Peinture et écriture*, sous la direction de Monserrat Prudon, *op. cit.*, p. 155-161.

<sup>18</sup> YURKEVITCH, Saúl, *ibid.*, p. 151. Michel Butor, *op. cit.*, p. 9-10

<sup>19</sup> *Peinture et écriture*, sous la direction de Monserrat Prudon, *op. cit.*, p. 163-172. Voir aussi son article « La transcription de la simultanéité spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego », *Peinture et écriture 3. Frontières éclatées*, *op. cit.*, p. 179-193.

<sup>20</sup> DIEGO, Gerardo, *Obras completas. Poesía. Tomo I*, *op. cit.*, p. 191-192.

<sup>21</sup> *Peinture et écriture*, sous la direction de Monserrat Prudon, *op. cit.*, p. 169-170.

l'éclatement du texte, est donc, par sa nature visuelle, impliqué dans cette conception cubiste du poème ; contribuent au rôle qu'il joue la ligne fragmentée et l'absence de ponctuation qui dessinent des blancs ou que les blancs dessinent.

## Le blanc, image et néanmoins texte

La métaphore est, pour sa part, la construction de sens la plus à même de s'adapter aux modifications de la forme poématique, étant, par définition élémentaire, « transfert de sens ». La réalisation de ce transfert revient au lecteur de poèmes spatialisés et le blanc en est l'incarnation, laissant imaginer quel passage est en jeu, ne décidant rien pour le lecteur. Pour lire quelques poèmes de Vicente Huidobro, de Gerardo Diego, ou encore de Joan Brossà, nous aurons recours à la phase « descriptive », puis à la lecture des métaphores créées par le blanc, partenaire visible du visible métaphorique. C'est sous l'angle du blanc, non de l'écriture spatialisée en tant que telle que nous souhaiterions aborder ces quelques textes.

Pour Huidobro, la spatialisation du poème, qui tend vers la pratique du calligramme, commence dès 1913, avant son arrivée en France, par exemple dans « Triángulo armónico »<sup>22</sup>, extrait de *Canciones de la noche*<sup>23</sup>, mais surtout dans le recueil *Horizon carré* (1917), qui fait suite à sa rencontre avec Apollinaire. Le blanc, dans le cas du calligramme, trouve une visualité « prétexte », car il joue en fait le rôle de fond du tableau, ce qu'il n'est pas traditionnellement, où seule la répartition du texte compte, non ses espaces vides, sauf à aider à la reconnaissance d'une forme fixe comme le sonnet, par exemple. Jouant le rôle de fond dans le calligramme, il ne contribue pas à la liaison à la fois visuelle et signifiante créée entre les mots. Il est, en ce sens, pleinement visuel, donc visible, et non lisible. On peut nuancer en disant qu'il ouvre un passage entre les différentes articulations des motifs dessinés par les mots, sans pour autant en indiquer le sens (spatial), et ce, par exemple, dans le poème intitulé « Paysage »<sup>24</sup>, où les mots tracent une lune, un arbre, un fleuve, un panneau d'interdiction, narrent une brève histoire, et où les blancs cernent ces motifs.

La manière dont Gerardo Diego aborde la spatialisation du poème est différente de celle que l'on trouve dans les calligrammes, en dehors de quelques tracés évoquant parfois un référent réel ; le poète s'inspire beaucoup de Huidobro, également marqué par « el cubismo literario »<sup>25</sup>. Extrait du recueil au titre évocateur et polysémique *Imagen*, et de sa partie, plus évocatrice encore, intitulée « Imagen múltiple », « Gesta »<sup>26</sup> est un poème de 1919-1921 dédié à Vicente Huidobro, qui s'étend sur sept pages, et comporte toutes les figures visuelles qu'a pratiquées Gerardo Diego, pour qui le poème est alors « apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora »<sup>27</sup> ; l'horizontalité caractéristique des vers y est toujours en vigueur, car les lignes qu'ils constituent, contrairement aux calligrammes, ne sont jamais inclinées ou verticales (si ce n'est par empilement) : on trouve des échelonnements sur deux, trois lignes ou plus, des groupes de vers alignés décalés sur la droite laissant un blanc important à gauche, qui oblige, si le groupe suivant est aligné sur la

---

<sup>22</sup> Visible sur <http://www.poemaspoetas.com/vicente-huidobro/triangulo-armonico> (02 / 06 / 2012)

<sup>23</sup> *Poesía y poética, 1911-1948, Antología comentada por René de Costa*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 32.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>26</sup> DIEGO Gerardo, *Obras completas. Poesía. Tomo I, op. cit.*, p. 105-111.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 101.

gauche, à faire descendre le regard de droite à gauche, parcours langagier inusité. On remarque également quelques groupes de mots ou de syntagmes suivis centrés sur la page, laissant, de part et d'autre, du blanc, dont on ne connaît pas forcément le statut (est-ce une marge accentuée ?). On trouve enfin, placées en quinconce, ou en colonnes verticales, des lignes horizontales de mots, interrompues par des blancs. Dans d'autres poèmes, on remarquera quelques jeux sur les majuscules qui n'apparaissent pas dans « Gesta »<sup>28</sup>. Bien entendu, est omniprésente l'absence de toute ponctuation. Sur le plan du sens, « Gesta », comme l'indique son titre, comporte une part épique qui met en action tout un univers<sup>29</sup>, construit par des phrases occupant chacune un espace textuel, dans lequel le sujet lyrique s'inscrit par diverses annotations métapoétiques, par exemple quand le poète écrit, après une série de phrases dont l'étrangeté rappelle les *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, deux vers dont le second se décale vers la droite :

A la luz pensativa de mis manos  
todo lo voy contemplando

En effet, c'est à une totalité de situations, d'ambiances que l'on assiste, et les variations proposées quant à la disposition du texte font jouer au blanc divers rôles : celui d'« aparté », d'anecdote isolée quand une colonne d'au moins deux mots est déportée sur la droite (par exemple dans l'extrait « La sirena aúlla / como un perro lejano »), ou encore celui d'imitation d'un référent réel, dans le cas des vers échelonnés (par exemple : « Y un día / la cometa / que desaté en mi regazo », vers présentés sur trois lignes) ; en outre, des phrases étranges, incomplètes, comme laissées en suspens, sont situées sur la gauche (exemple : « Golondrinas precoces recitaban sus versos ») ; un mouvement suivi ou l'occupation continue d'un espace ou d'un temps se manifeste quand le vers est troué de blancs tout en restant sur une ligne horizontale :

De tienda a tienda  
el oasis cuelga sus hamacas

Enfin, on trouve une perspective unique, dans le cas d'un syntagme centré sur la page (exemple, exclusivement situé à la fin : « Todos los paraguas / acuden a mi entierro »). On assiste donc à la constitution d'un répertoire visuel et signifiant où le blanc tient toute sa place. Les métaphores que constituent la plupart de ces mouvements étant dessinées par des blancs qui ne sont pas seulement des marges, ou seulement des repères pour des strophes, et qui ne soudent pas entre elles les images de façon univoque.

Dans un autre poème - parmi d'autres -, « Ajedrez »<sup>30</sup> (extrait de *Limbo*, recueil de la même période, qui sera publié dans les années 1950), l'invisible se fait visible et entre en connivence avec la signifiance, d'autant plus que le thème est polysémique, et que « noir » et « blanc » ont sur le plan thématique et métaphorique une grande importance. Le titre implique, pour le sujet, aussi bien une thématique, une esthétique, qu'une conception de l'existence. Le noir et le blanc se partagent l'esthétique visuelle et mentale, les lignes brisées et les vers échelonnés de gauche à droite ou de droite à gauche, visualisent le hiatus entre

<sup>28</sup> « Atrás », DIEGO Gerardo, *Obras completas. Poesía. Tomo I, op. cit.*, p. 691. Trois pages de calendrier sont reproduites à l'intérieur du poème.

<sup>29</sup> Cf. « epos » signifiant parole, au singulier, et poésie épique au pluriel, ou encore le mot, le discours, le vers, et exprimant une nation dans ses actes, voire l'humanité en général (*Diccionario de la Real Academia Española*).

<sup>30</sup> DIEGO, Gerardo, *Obras completas. Poesía. Tomo I, op. cit.*, p. 700.

opposés : noir et blanc, mort et vie, oppositions qui font sens à travers plusieurs images verbalisées, dont celle du piano carié, participant de la construction du sujet, qui, à la fin du poème, grâce au blanc étirant de part et d'autre de la page les moitiés de ce qui pourrait constituer trois vers, est « joué » aux échecs, balançant entre vie et mort, entre un blanc et un noir renvoyant au damier, entre existence et inexistence de la voix :

La muerte	y la vida
me	están
jugando	al ajedrez

Un autre poème, « Columpio »<sup>31</sup> (extrait du recueil *Imagen* de 1922), construit à sa fin sur un balancement ludique entre « sí » et « no » fonctionne de la même façon, selon la même mise en page. Le blanc est donc expérimental, créateur de significances, mais détient concrètement, outre sa fonction esthétique multiforme une fonction critique, celle d'un choix à formuler, d'un destin pour le poème et pour ses analogies.

## Le blanc engagé

Pendant la première guerre mondiale, le blanc comme espace (avec d'autres critères tels que l'inventivité typographique, la prééminence donnée au cri, à la jonction de mots de différentes langues, au collage...) s'est révélé essentiel pour repenser le langage poétique, si ce n'est la cité dans son ensemble, en particulier à partir du mouvement Dada<sup>32</sup>. Ce « blanc engagé », assez spécifiquement français et européen, devenu visible sous les conditions décrites plus haut, se subdivise, en Espagne, après la guerre civile, en deux tendances: l'une, expérimentale, se situe dans la continuité des avant-gardes<sup>33</sup>, chez des poètes comme Miguel Labordeta, Gabriel Celaya, Joan Brossà, Guillem Viladot (et bien d'autres), l'autre, fluctuante, constitue une figure mi-syntaxique, mi-métrique mi-visuelle, mais signifiante, cette fois, non en dépit du blanc visible mais grâce au blanc, comme chez Blas de Otero ou encore Ángel González, auteur de nombreux poèmes où règne l'échelonnement ; citons par exemple un poème envahi d'échelonnements décalant les vers et faisant varier les graphies, « Me falta una palabra, una palabra » (*Áspero mundo*, 1956<sup>34</sup>) où les blancs sont associés à un message éthique, mais aussi à une méditation sur le langage poétique et son incohérence face à une situation historique non moins troublée.

Donc, soit l'inventivité des avant-gardes, qui, sous l'influence française pouvaient en elles-mêmes avoir une dimension d'engagement, se poursuit, et le blanc se travaille alors comme visibilité à part entière, chez des poètes aux multiples facettes, mais pour qui tout est « poésie », comme le rappelle Monserrat Prudon au sujet de Joan Brossà<sup>35</sup> (par exemple dans « Elegía al Che » 1969-1978<sup>36</sup>, alphabet compact ramassé en carré laissant en blanc les trois lettres « C », « H », « E » pour souligner le vide de l'absence), soit le blanc est pris

---

<sup>31</sup> DIEGO, Gerardo, *ibid.*, p. 143.

<sup>32</sup> Voir TZARA, Tristan, *Dada est taton. Tout est dada*. Édition d'Henry Béhar, Paris, Flammarion, 1996.

<sup>33</sup> En France, dans l'Europe en guerre des années 1914-1918, la mise en espace des poèmes avait d'emblée, chez Apollinaire, une portée idéologique.

<sup>34</sup> GONZÁLEZ, Ángel, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 17.

<sup>35</sup> « Encre et pigments, d'une écriture à l'autre », *Peinture et écriture 3. Frontières éclatées*, op. cit., p. 423-434.

<sup>36</sup> [http://www.joanbrossa.org/obra/brossa\\_obra\\_poesia\\_visual\\_llistat.htm](http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual_llistat.htm)

comme un élément du répertoire formel poétique pour montrer et dire conjointement des ruptures aux significances variant selon les époques, les poètes et les poèmes (voir les œuvres de Blas de Otero, d'Ángel González, mais aussi celles de José Ángel Valente, de Jaime Siles et d'autres). C'est-à-dire que le blanc fait alors partie des structures du langage, il est intégré au fonctionnement des énoncés constitués par les poèmes. Il demeure donc visible et se fait lisible par « convention » modulable, non par nécessité critique de choisir, donc de construire le poème, comme le proposent à leur lectorat les poètes expérimentaux de chaque époque. Bien sûr, il revient au lecteur de le décrypter, mais toujours dans le continu du langage poétique et de sa portée parfois éthique, parfois illustrative (d'un mouvement spatial, temporel, d'un geste), parfois métaesthétique, c'est-à-dire amenant le lecteur à une réflexion hors de la lettre du poème vu et lu. Citons parmi de multiples exemples le décrochage offert par le blanc dans le poème « La tierra »<sup>37</sup> de Blas de Otero où un échelonnement entre les deux premières strophes (dont le premier tronçon est « apuntalar las ruinas », en référence à l'Espagne de l'après-guerre, et l'autre « rompe el mar », ouvrant sur un tout autre espace, et à une tout autre réflexion, à portée métaphysique) dénote l'idée d'une rupture formelle autant que thématique menée par le blanc, la notion de division des strophes passant au second plan.

## Conclusion

Dans les premiers temps de l'apparition du poème spatialisé contemporain, le blanc, en se faisant visible, devient un créateur d'images et un outil critique, il met sous les yeux du lecteur, de façon concrète, une crise fondatrice traversée par la poésie. Il vise l'absence de représentativité du langage conventionnel, et entraîne une remise en question (parfois politique, parfois simplement ludique, souvent les deux ensemble) du langage, des structures par lesquelles la cité l'organise et par lesquelles il organise la cité. Plus tard, il est retenu comme espace visible notifiant plus nettement, dans le contexte espagnol, une crise politique. Mais par ailleurs, il participe pleinement de nombreuses expérimentations dont fait l'objet la poésie au XX<sup>e</sup> siècle, et encore à présent.

Le blanc, qui, en particulier dans la poésie expérimentale, marque le regard, l'oreille, la pensée, tout en se faisant parfois illustratif, participe de la construction de la métaphore en ce sens, comme l'écrit Catherine Dédie, que « la métaphore manifeste une réalité perçue, de l'ordre de l'être pour »<sup>38</sup> ; le blanc détient une capacité à multiplier les « être pour » de la langue poétique, sans établir de hiérarchie entre eux, mais en les plaçant sur le même « plan » ; comme l'écrit Henri Maldiney, les blancs « sont avant tout, originairement, l'affleurement, dans l'écriture, des 'ressources' de la parole »<sup>39</sup> ; le blanc se doit donc avant tout, pour être lu, d'être rendu visible, pour proposer à la poésie un infini d'« être pour ».

<sup>37</sup> *Ancia*, Madrid, Visor, 1992, p. 56-57.

<sup>38</sup> *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, p. 256.

<sup>39</sup> MALDINEY Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 214.