

Transtextualités subversives et travail des communs. Quelques mécanismes dans les œuvres de Jorge Riechmann, David Franco Monthiel et Miguel Brieva

JUDITE RODRIGUES

EA 4182, CENTRE INTERLANGUES, UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
Judite.Rodrigues-Balbuena@u-bourgogne.fr

1. Dans le panorama actuel de la poésie espagnole, il est des voix réfractaires, colériques, questionneuses, des paroles impatientes et avides, parfois cataloguées sous les étiquettes de poésie « de la conscience critique », poésie « néo-sociale », ou bien encore « poésie du conflit¹ » (García-Teresa, 2013) qui présentent des pratiques transtextuelles singulières. Certains de ces poètes ont pris le parti d'adopter ces écritures « au second degré » qui empruntent et détournent les mots des autres pour mieux les renverser. La pratique de la réécriture est une des caractéristiques de nombreuses de leurs compositions. En se fondant sur des mécanismes transtextuels, ces écritures revendiquent explicitement la pratique d'un art politique. Le plus souvent parodique et subversif, il est aussi résolument militant.
2. La mise à distance critique des objets textuels ou graphiques qui sont véritablement détournés est notamment héritée des techniques transformationnelles théorisées et pratiquées par le situationniste Guy Debord². Le recours à des textes de référence implique une expérience de prise de recul et produit inmanquablement un effet de déstabilisation. L'intertextualité dans sa variante de la citation n'est plus l'élément étranger qui creuse le texte comme l'écrit Antoine Compagnon (Compagnon, 1979 ; 44) mais

1 Dans son étude, *Poesía de la conciencia crítica* (1987-2011), Alberto García-Teresa, tout à la fois analyste et insider du mouvement, y recense une trentaine de poètes.

2 Il s'agit d'une filiation ouvertement revendiquée par les poètes dits de « la conscience critique ». David Franco Monthiel l'explique d'ailleurs dans un appel de note à son poème « Détournement Cohen » : « [...] hace referencia al concepto situationista de "tergiversación" (distorsionar el significado y uso original de palabras, frases y objetos para producir un efecto crítico) » (Franco Monthiel, 2008 : 27).

un mécanisme de « sabotage » ou de « cannibalisme » du texte source. Le mot « demolición » prend tout son sens et toute son ampleur ici. Ce mot revêt en effet une importance toute particulière, et on le retrouve d'ailleurs sous la plume de certains de ces poètes : « Canto y demolición » est le titre d'une section dans le recueil *Para Nombrar una ciudad* de David Eloy Rodríguez, c'est aussi le titre choisi pour l'anthologie italienne *Canto y demolición* qui réunit huit poètes espagnols contemporains de cette même sphère. Car il est ici question d'écrire de la poésie à la dynamite ou au bulldozer comme d'autres philosophaient à coup de marteau. Rupture, rejet, prise de distance, sont ainsi ouvertement revendiqués. Il s'agit bien de renverser les idoles et de briser les trônes. Le renversement, la destruction : telle est bien la nature de la subversion attestée par son étymologie même (de *subvertere*, retourner, renverser). Mais le détournement de la parole « autre » a son avers et son revers : côté pile, il ambitionne de distordre, renverser et anéantir ; côté face, il se nourrit et participe au tissage d'un commun de voix héritées dans un travail de sédimentation et de stratification. Deux poètes et un dessinateur, tous gravitant dans les sphères de la « conscience critique », apporteront le corpus d'analyse pour un chantier problématique visant à mettre au jour différents procédés de relations transtextuelles. Il s'agira de décrire brièvement les mécanismes et d'interroger l'intentionnalité des auteurs.

3. Jorge Riechmann (Madrid, 1962) et David Franco Monthiel (Cadix, 1976) sont deux de ces poètes « néo-sociaux » qui travaillent dans le muscle du texte poétique ce qui était, ce qui subsiste et ce qu'il convient d'assimiler ou de dépasser. Le premier est un poète et essayiste prolifique, il est l'auteur d'une trentaine de recueils et d'une quarantaine d'essais qui mènent sur des terres mêlées de politique, de sociologie, de philosophie ou bien encore d'écologie. David Franco Monthiel, dont la production est à ce jour moins conséquente, présente une approche du détournement qui est, à tout le moins, « détonante ». Il inscrit son écriture dans les secousses et les chocs politiques contemporains dans un projet invitant à dessiller les yeux de son lecteur. Il y a dans ces deux corpus différents degrés de pratiques transtextuelles : distorsion, contrefaçon, subversion, transgression, dérision et travail des communs. On parcourra succinctement ces paysages palimpsestuels qui vont du collage citationnel chez Jorge Riechmann au détournement visant à « détotémiser » des énoncés sclérosés et répétés *ad nauseam* chez David Franco Monthiel. Mais nous voudrions aussi

prolonger cette réflexion en interrogeant brièvement l'œuvre graphique de Miguel Brieva (Séville, 1974). Un dessinateur, illustrateur, « poète graphique », qui appartient à cette même sphère d'une critique militante et qui a très largement recours à ces mêmes procédés transtextuels (en prenant ici le mot « texte » dans un sens large). Son champ d'attaque couvre un large spectre : de la « publi-philosophie » à l'*esperpento* graphique. Pour qualifier l'œuvre de Miguel Brieva, on se laissera d'ailleurs volontiers tenter par une expression elle aussi détournée et forgée par l'auteur lui-même : « réalisme social magique » (Lardín, 2015).

Poésie ventriloque dans l'œuvre de Jorge Riechmann : du prélèvement comme mécanisme subversif

4. Il y a parfois dans les pratiques transtextuelles quelque chose de l'ordre de la transgression et de la volonté de destruction. Jorge Riechmann propose d'ailleurs une définition de la poésie qui met en avant le mode subversif et insurrectionnel :

No cabe ignorar que hay en la poesía [...] un elemento intrínsecamente cuestionador, subversivo, insurreccional. [...] Este trabajo de creación de vínculos, ínsito a la función poética del lenguaje, resulta profundamente perturbador para el orden de las categorías establecidas: se trata de una potencia dinámica que continuamente busca poner en movimiento lo quieto, y sin cesar desbarata los equilibrios estabilizados. (Riechmann, 2006 ; 68-69)

Pour comprendre les forces subversives à l'œuvre dans son écriture, on voudrait d'abord prendre l'exemple d'un recueil au titre à lui seul évocateur : *El día que dejé de leer El País* (son neuvième recueil de poésie, publié en 1997 chez Hiperión et republié dans le volume *Futuralgia: poesía reunida, 1979-2000*, 2011).

5. Longtemps considéré comme l'icône des médias espagnols, le journal *El País* est une véritable institution. Il a acquis ses lettres de noblesse pendant la transition et a souvent été défini comme le journal d'une génération d'espagnols privés d'une presse libre. Ainsi, s'attaquer à *El País*, c'est s'attaquer à Dieu comme le laisse entendre l'épigraphe du recueil : « *El País está atrapado por su eterna y congelada soledad. Es difícil ser Dios* » (Riechmann, 2011 ; 540). Cette citation du sociologue Jesús Ibáñez figure

en bonne place entre celles de Gramsci, Lundkvist et Bergamín dans le préambule citationnel. Mais en ce début de XXI^e siècle, *El País* n'est sans doute plus le seul référent dans le panorama des médias espagnols. C'est la nuance apportée en note d'introduction par Riechmann : « [...] se trata de un dios amenazado, vacilante bajo los golpes que recibe en la mediática gigantomaquia » (Riechmann, 2011 ; 539). C'est en termes de combat de géants que se définissent les relations de forces médiatiques en présence. Il y va donc malgré tout lors de sa publication en 1997 d'un crime de « lèse-majesté divine et médiatique ». Car le recueil prend la forme d'un « périodique poétique » qui se réapproprie les différentes informations et reconstruit l'agencement du journal avec ses différentes sections.

6. Le plus haut degré d'« apostasie » par intertextualité est atteint dans les compositions qui reproduisent littéralement des extraits d'articles publiés dans le journal. Trois poèmes sont à cet égard révélateurs : « El bello sueño del trabajo estable » (Riechmann, 2011 ; 542-543), « Bienes y sevicias » (Riechmann, 2011 ; 563-564)³, et « Ofrécese Superlópez, 1996 » (*Ibid.*, 569-570)⁴. Ce sont là des poèmes qui reprennent et ventriloquent des fragments d'articles : le poète procède à une sélection puis à un agencement vers à vers des différents prélèvements. Il élimine ainsi les retailles accessoires et superflues pour ne garder que l'essentiel. C'est là une technique qui pourrait s'apparenter à une forme de collage citationnel.
7. Le premier de ces poèmes, « El bello sueño del trabajo estable », inaugure le recueil. Tout en majuscules, il consiste en un exercice de ponction de près de 15% d'un article publié dans *El País* :

EI BELLO SUEÑO DEL TRABAJO ESTABLE

LA EMPRESA ES ESENCIALMENTE

UNA INSTITUCIÓN INESTABLE

SI PENSAMOS EN UNA ECONOMÍA LIBRE. LA EMPRESA

TIENE QUE ABRIRSE

3 L'article original : Fernando Durán Luis, « Un tendero, detenido por violar a la hija de su empleada », in *El País*, 23/01/1994.

4 L'article original : Argos Lucía, « Sanidad baraja subir del 40% al 45% el pago por receta y que los jubilados abonen 100 pesetas », in *El País*, 26/07/1996. Dans une note au poème, la journaliste est qualifiée par le poète de « colaboradora involuntaria ».

PASO Y PERMANECER
ENTRE CONTINUAS ACECHANZAS
LAS QUE PERMANECEN LO HACEN NORMALMENTE
SOMETIÉNDOSE A UN PROCESO INCESANTE DE CAMBIO
TODO CAMBIA
NUEVOS SERVICIOS
NUEVAS VACACIONES
NUEVOS MEDIOS DE TRANSPORTE
NUEVAS OFERTAS PARA OCUPAR NUESTRO OCIO:
TODO CAMBIA [...]

8. Le substrat de poème est un texte écrit en décembre 1993 par Jaime García Añoveros, ministre des Finances dans le second gouvernement d'Adolfo Suárez. Sous ce même titre, il exposait dans son article l'impérieuse nécessité de s'adapter à un monde libéralisé ou, à défaut, de laisser place. Évidemment, quand on traite des stratégies d'intertextualité, ce procédé par « saisie » littérale pose bien sûr la question de la paternité littéraire ou auctoriale. Une question que n'a pas manqué de soulever Jaime García Añoveros lui-même dans une inénarrable lettre adressée au poète. De toute évidence fâché par ce détournement non consenti, l'ancien ministre, maniant parfaitement l'ironie sanglante, revendique une part de la paternité du poème (« *resulto ser autor parcial, residual e inconsciente* », Riechmann, 2011 ; 669) tout en minorant et réduisant le travail du poète à celui de bourreau-élagueur (« *la labor de poda de la que vd. es el autor* » ; plus loin il qualifie le poète de « *verdugo de palabras* »). La question de l'auteur allant de pair avec celles des droits d'auteur, Añoveros va d'ailleurs même jusqu'à laisser sous-entendre qu'il ne serait pas déplacé de reconnaître qu'il aurait pu recevoir une partie de la rétribution du prix reçu par le poète à l'occasion de la publication du recueil :

También quería indicarle, respetuosamente, que en la p. 6 de su libro, al final, se incluye la siguiente frase. *La reproducción total o parcial de este libro no autorizada por la editorial vulnera los derechos de autor. Cualquiera utiliza-*

ción debe ser previamente concertada. Quizá sea un buen principio de conducta; y no lo digo por la parte económica del premio y de los derechos de autor que, en proporción más que mínima, algún malintencionado podría pensar que me corresponden [...]

9. Cette lettre, que Riechmann inclut dans les annexes au recueil, soulève avec une fausse candeur un point contentieux et évoque de possibles litiges usufruitiers. Cette technique d'écriture qui se nourrit intégralement d'un substrat premier pose en effet la question de la propriété, de l'appropriation, du droit de prélèvement et du droit d'exploitation. Riechmann se saisit de cette matière première, il s'approprie ce matériau mais son intention est de le démonter au tournevis et à la clé à molette. Car en conservant des prélèvements de ce support originel, il en change pourtant la forme et la nature. Les prélèvements vont directement à l'os et permettent de mettre à nu les fondamentaux du discours : la nécessité de flexibilité, de souplesse, de modernité dans le monde de l'entreprise. Ce sont tous ces concepts, ces crispations doctrinales à l'œuvre dans l'article du journal qui sont finalement moqués, critiqués et remis en cause.
10. Dans ce travail de coupe et de taille, le poète est avant tout lecteur puis orchestrateur ou monteur suivant que l'on choisisse la métaphore musicale ou cinématographique. Il y a là sans doute un vrai travail de manœuvre. En prélevant plus du dixième du texte source, il met au jour des liens sous-jacents et donne à entendre des voix multiples sous un discours unique. Face au déferlement de l'idéologie propriétaire dans la pensée économique dominante (on pensera à la brevetabilité du vivant, la privatisation des espaces publics, l'injonction à devenir propriétaire, l'appropriation des terres etc.), Jorge Riechmann s'accorde avec ce texte un droit d'exploitation du texte source et met ainsi à mal les principes d'exclusivité tout en bouleversant les principes d'auctorialité unique. La forme rejoint finalement le fond.
11. « No hay poema que deje el mundo intacto » (Riechmann, 1994 ; 31) écrit Riechmann dans un article publié dans la revue *Ínsula*. C'est sans doute aussi ce qu'il fait ici en travaillant directement ce monde, ce « réel », offert en lecture dans le journal. L'intentionnalité de l'auteur est déclarée en préambule au texte : « No se trataba tanto de invitar a nadie a abandonar la lectura como de sugerir la necesidad de leer críticamente, tanto *EL PAÍS* como el mundo (sin mayúscula) » (*Ibid.*, 539). L'intention, l'invitation, est

celle du regard critique, iconoclaste –en son sens étymologique–, le regard du questionneur impénitent.

12. Un autre point litigieux sur lequel il conviendrait de se pencher est le « degré » de poésie, la question des caractéristiques du signe poétique dans ces pratiques de reconstitution par simples prélèvements. Il s'agit là incontestablement d'un objet poétique hybride et dont l'intention est de participer des ébréchures des totems médiatiques mais qui peut sembler présenter des insuffisances sur le plan littéraire.
13. Avec cette technique tout est donc renversé. Mais de ce renversement naît la volonté d'affranchissement. Il convient sans doute de penser ensemble le marteau démolisseur et le marteau sculptural. L'avant et le revers de cette même pièce, ce sont bien la destruction et la création. Et il y a bien coexistence de deux pratiques complémentaires de l'intertextualité : la première qui est une pratique de la subversion et de la transgression et la deuxième qui est celle du tissage de voix héritées.

L' « effet palimpseste » des épigraphes dans l'œuvre de Jorge Riechmann

14. La transtextualité peut aussi être envisagée sous l'angle de l'héritage, de l'assimilation et de la création de réseaux d'échos. À cet égard, il est un espace qui semble pertinent pour comprendre la mise en commun et la mise en circulation des idées. Ce lieu peritextuel c'est assurément l'épigraphe. Car plus que de hauts patronages, les citations épigraphées apparaissent comme des éléments à part entière dans l'alliage poétique. Elles sont particulièrement nombreuses dans l'œuvre de Jorge Riechmann. À titre d'exemple, on compte plus de trente citations dans le court recueil *Ahí te quiero ver* (des épigraphes placées en tête d'ouvrage, de chapitre ou de séquences poétiques). Elles sont disséminées dans le corps poétique, créant un effet pointilliste qui fait apparaître un réseau d'affinités et de voix amalgamées. L'abondant appareil épigraphique travaille ici tout à la fois la verticalité, celle des pères, mais aussi l'horizontalité des pairs, celle des « récommunes » poétiques.
15. Il y a là quelque chose des « recueils gigognes » qui ouvrent et tissent de nombreux réseaux de correspondances. L'étymologie nous le rappelle,

textus, c'est le tissu. Ces recueils sont donc des ouvrages de couture composés de morceaux poétiques coupés dans des tissus variés. L'« effet palimpseste » est particulièrement puissant dans la mise en place de cet espace de dialogue et de résonances. Jorge Riechmann écrit d'ailleurs que la poésie permet de faire présence, on l'entendra ici comme la mise en résonance de différentes voix poétiques : « [...] la poesía es una disciplina de la presencia. La remisión inacabable del allende al aquende » (Riechmann, 2011 ; 226).

16. Un projet poétique qui place l'héritage en son centre appelle inévitablement à penser la tension entre sacralisation et réinvention. Un poème du recueil *Ahí te quiero ver* semble dire combien l'héritage est désiré pour faire émerger de nouvelles propriétés :

¿DE QUÉ SE HACE CARGO

el heredero ?

No puede ni aceptarlo todo en bloque

ni rechazarlo todo

No puede no elegir

No puede no elegirse

No puede decir una palabra inicial

Herencia herida

Herencia deseante (Riechmann, 2005 ; 89)

L'élaboration cumulative répond à l'attention portée aux voix autres comme un bien précieux (« deseante ») mais pose aussi la question du risque (« herida »).

17. La dimension citationnelle est également présente dans ses essais. Ainsi par exemple deux pleines pages d'épigraphes sont placées au fronton de son essai sur la poésie, *Resistencia de materiales*. Un ouvrage qui compte pas moins de 491 notes de bas de page qui viennent apporter les références bibliographiques citées dans la matrice du texte. C'est là un texte à l'architecture composite. Cette démarche analytique et réflexive

place la parole de l'autre au cœur de son geste d'écriture. L'accumulation citationnelle à un tel degré, à une telle échelle, est sans doute aussi à comprendre dans une dimension presque cabaliste en ce sens qu'elle invite à chercher dans les œuvres citées les clés d'interprétation du texte.

David Franco Monthiel : souffler sur les braises

18. En conservant ce double mouvement de pratiques citationnelles entre distance et présence, entre effet destructeur de la subversion et transduction d'un matériel littéraire pour le travail d'un « commun » poétique, l'œuvre du poète David Franco Monthiel pose elle aussi la question du rapport à l'œuvre citée. Ce poète gaditan revendique ouvertement la filiation debordienne et l'héritage de ses stratégies de « détournements⁵ ». Ses détournements se veulent délibérément offensifs et querelleurs en ce sens qu'ils mettent à mal et remettent en question les supports originels. On se souvient que dans leur article fondateur, « Mode d'emploi du détournement » (Debord, 2006), les tout jeunes lettristes Wolman et Debord expliquaient, en utilisant des termes belliqueux, les implications politiques de cette technique. Celle-ci avait en effet pour but de développer une guerre corrosive et iconoclaste au service d'un projet politique d'émancipation par la mise à mal des notions d'autorité, de propriété privée et la création d'une communauté, d'un « communisme » littéraire :

Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane. Il s'agit, bien entendu, de passer au-delà de toute idée de scandale. [...] À vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière (Debord, 2006 ; 221).

19. David Franco Monthiel procède lui aussi par cannibalisation des textes sources en les digérant, en les assimilant pour mieux les dépasser. C'est un procédé de reprises que l'on pourrait qualifier de parodique car il moque, sabote et délégitime. Un recueil est particulièrement intéressant à

5 Un des poèmes porte par exemple en titre cette technique d'écriture : « Détournement Cohen ». Il précise en note du poème : « [...] hace referencia al concepto situationista de "tergiversación" (distorsionar el significado y uso original de palabras, frases y objetos para producir un efecto crítico) » (Franco Monthiel, 2008 ; 27). Un autre poème reprend aussi le titre d'un des films de Debord, « IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI » (*ibid.*, 84)

ce sujet, il s'agit de *Las Cenizas de Salvochea*, un ouvrage pétri de références transtextuelles : des dictons populaires aux paroles du groupe Police, d'Hésiode à Antonio Gamoneda, en passant par les Évangiles ou les devises franquistes... les détournements sont nombreux.

20. Le détournement fonctionne d'abord comme un retournement et un renvoi aux poubelles de l'histoire de certaines formules « totémisées ». La devise franquiste par exemple est ainsi pulvérisée par le détournement : « Una, grande, libre » devient « Múltiple, pequeña y libérrima » (Franco Monthiel, 2008 : 29). La nation aux frontières étriquées voit ici son espace redéfini par le biais de trois mécanismes distincts : l'effet démultiplicateur (« una » devient « múltiple »), l'inversion des signes (« grande » devient « pequeña ») et l'ampliation superlative (« libre » devient « libérrima »). La volonté est celle de détruire, de briser le joug de devises répétées *ad nauseam*, de démanteler les fortifications idéologiques ayant régné pendant quatre décennies. Sur ces ruines fumantes, c'est un nouvel espace des communs qui est alors redéfini.
21. L'effet d'endommagement résultant de la technique du détournement permet aussi, avec le concours de l'humour, de mettre au jour des gestes et des opérations censurables. C'est le cas par exemple dans le poème « Nuevos mosqueteros » :

Nuevos mosqueteros

Todo para unos

y

todo para unos (Franco Monthiel, 2008 ; 18)

La technique de la réduplication inattendue et le détournement dans une variante presque métonymique (de tous les individus on passe à la confiscation de tout ce qui est possédé par tous les individus), permet de soulever la question des effets de dépossession et des inégalités présentes.

22. Le détournement peut-être aussi une réponse à la barbarie. « Abajo la inteligencia », ce sont là les mots prononcés par le général Millán Astray le 12 octobre 1936. Dans ce recueil, le poète joint ses mots à ceux de Miguel de Unamuno pour répondre à ce hurlement de l'ignorance. Unamuno répondait alors : « Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no

convenceréis » et ici David Franco Monthiel renverse le sujet grammatical, ce n'est plus « eux » mais « nous » : « Pelead por separado. Os vencemos a todos juntos » (Franco Monthiel, 2008 ; 21).

23. Le détournement joue aussi sur les mots : l'univers des contes pour enfants est ainsi réinvesti dans celui des « comptes », on parle là gros sous et comptabilité quand il est par exemple question du « logo feroz » (Franco Monthiel, 2008 ; 18). De même, l'exclamation « que viene el lobby » (*Ibid.*, 19) nous renvoie tout à la fois aux histoires pour enfants mais aussi à León Felipe. C'est le télescopage de ces deux mondes, celui de l'enfance et celui des tractations de lobbys industriels ou financiers qui rend l'énoncé opérant. Le détournement devient aussi transgressif et hérétique dans des formules comme « Cordero de Dios : quita el mercado del mundo » (*Ibid.*, 21).
24. Ce sont là des prélèvements qui, revisités et mis à distance, apparaissent sous forme de maximes dans le matériau poétique de David Franco Monthiel. Sous le titre « Muro con inscripciones desvaídas », ce sont les murs qui ont la parole (le titre de cette section renvoie directement au recueil de Jorge Riechmann, *Muro con inscripciones*, 2000). La maxime poétique se fait donc coup de poing, fulgurance, graffiti. La page devient surface pariétale à tel point qu'elle intègre même parfois le geste manuscrit. C'est le cas de *Poemas Lisiados* de Jorge Riechmann publié aux éditions La Oveja Roja qui incorpore par exemple l'immédiateté et la vérité du mouvement des lignes d'écriture :

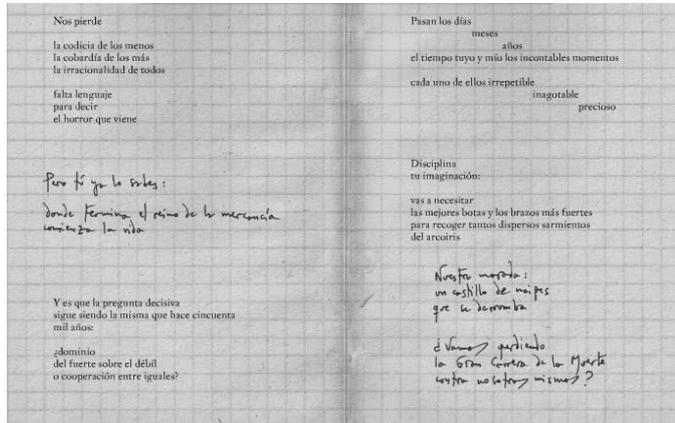


Illustration 1: Jorge Riechmann, Poemas lisiados, s.p.

Le geste d'écriture et sa trace sur le papier sont ici comme la tessiture de la voix lyrique. Et si l'on considère que toute poésie procède d'une raison corporelle alors c'est aussi la personne du poète qui est présente dans ces lignes manuscrites.

25. Le dialogue intertextuel se nourrit donc au départ du détournement par renversement provocateur. Mais, sur les décombres de la déconstruction, des voix héritées se mettent aussi au service de l'expression d'un commun poétique. Et c'est en soufflant sur les braises que David Franco Monthiel ravive les voix nécessaires. L'intertextualité dira ainsi le besoin d'une construction mémorielle. Ainsi au seuil de son recueil *Libro de la servidumbre*, un poème se pose en gardien, en récepteur et relayeur d'une charge mémorielle. Ce poème, « Una piedra en un monumento de Mauthausen », s'ouvre sur des liens intertextuels reconnaissables sans peine :

Si esto

Si esto es un hombre

Si esto es un hombre invierno en la lenta posesión de la nieve

en la cantera de Weiner [sic] Graben

Si el vaho que emana vivo hermana

en llamaradas de gritos y ya olvido tatuado

en los números y triángulos azules. (Franco Monthiel, 2011 ; 15)

David Franco Monthiel répond ici en quelque sorte à l'injonction de mémoire formulée par Primo Levi dans le poème mis en exergue à *Si c'est un homme* : « Gravez ces mots dans votre cœur ». Gravés, ils sont ici reproduits dans une composition dépositaire de l'histoire des Espagnols républicains déportés à Mauthausen. L'intertextualité dit ici le consentement à récupérer et perpétuer les mémoires. Les chaînes de transmission sont mises en forme dans les mots.

26. Le poème « La descargada arma de futuro » est un autre exemple de cet espace de dialogue. Il fait appel à la figure tutélaire de Gabriel Celaya. Dans ce détournement, le préfixe « de » vient dire la cessation, la destruction. Car, nous voilà désormais dans le futur et David Franco Monthiel en est rendu à ce simple constat : l'art est mort. Il a, à tout le moins, perdu sa puissance d'agir et d'enrôlement. Dans cette esthétique des temps modernes, il exhorte à la reprise en main des puissances motrices et subversives de l'art :

Arte muerto,
hazte vivo.
Sé canto, filo, pan,
semilla, rama, fruto.
Arte muerto
-zanfoña, ponzoña, virus-
hazte vivo. Aún así.

Hazte nuestro. (Franco Monthiel, 2008 ; 53)

Quatre formes d'impératifs en appellent au réinvestissement et à l'occupation des espaces de l'art.

27. L'intertextualité, c'est donc aussi se nourrir des mots des autres, les assimiler, les fondre dans une matrice poétique propre. Prenons un exemple, celui du poème « Todos los prisioneros necesitaban saber cómo es un árbol » (Franco Monthiel, 2001 ; 62) où un vers apparaît en italiques,

c'est un emprunt du recueil *País* du poète Alberto Porlan (Porlan, 2009 ; 21). Mais le titre « Todos los prisioneros necesitaban saber cómo es un árbol » nous renvoie irrémédiablement aux mémoires du poète Marcos Ana, *Decidme cómo es un árbol*, publiées en 2007. On retrouve là la mise en commun des mots de la poésie, la parole poétique comme creuset de biens intangibles comme le sont les savoirs, les idées, les connaissances.

28. Le bien commun est assurément lié à une pratique collective. Or, on remarquera que ces poètes s'inscrivent justement dans des collectifs, dans des communautés d'action culturelle. Il y a *Alicia Bajo Cero*, le *Foro Social de las Artes*, *Voces del Extremo*, le collectif *La Palabra Itinerante*, le groupe madrilène *Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia* etc. L'objectif de ces réseaux est de tisser un espace de partage d'expériences bouillonnantes et incendiaires. Les œuvres, fruit de ces pratiques et pétrées d'intertextualités, font œuvre commune.

L'insolite disruptif dans l'œuvre de Miguel Brieva : collage et pratique du prélèvement

29. Un troisième artiste qui, gravitant dans ces mêmes sphères d'énergies dissidentes, pratique en abondance les jeux citationnels et les collages intertextuels est le dessinateur Miguel Brieva. Sa production est éclectique et insolite : poésie graphique, illustrations *underground* parfois outrancières, « publi-poésie »... L'imagination, l'absurde, la subversion colérique, la dérision sont les forces fondatrices et motrices de ses différents ouvrages.
30. Brieva, sous le pseudonyme de Marcz Doplacié, pratique la technique du collage, une formule artistique caractéristique de la tradition critique qui travaille la superposition et le choc d'éléments et d'images hétérogènes. Son corpus de prélèvement est majoritairement celui du discours publicitaire des années 50 et 60, les bienheureuses décennies de la consommation débridée. Pour la sobriété et le bon goût, il conviendra de repasser. Son *modus operandi* est le détournement d'images : il prélève des éléments, des images fétiches puis, en les lisant rétrospectivement, en les réactualisant, en les manipulant, en les rapprochant d'éléments nouveaux, il met au jour des potentialités subversives.

31. Un exemple est « Infinita estupidez » qui met en scène une femme au foyer, femme d'intérieur au sourire discrètement triomphant qui aime tenir sa maison. Elle semble hésiter sur la décoration de son salon entre deux versions, deux styles, de l'explosion atomique. Le regard ainsi capté dans ce détournement se veut complice et demande l'approbation et le conseil du spectateur :



Illustration 2: Marcz Doplacié, Obras incompletas, vol. 1, Belleza Infinita, 2012, s.p

L'image de la bombe atomique, icône de la fin des mondes, des pulsions destructrices, de la haine de l'autre, détonne dans cet environnement épuré et sobrement désuet. La mise en relation du bonheur domestique et de la violence des guerres a sans doute pour objectif de poser la question de la cécité volontaire mais aussi celle, corollaire, de la responsabilité de nos sociétés qui enfantent des monstres.

32. Le principe sur lequel repose cette technique est d'abord bien sûr celui de l'étrangeté, de l'insolite. Et on retrouve là une vision brechtienne de l'art qui appelle la distanciation. Dans son *Petit organon pour le théâtre*, Brecht invitait déjà à prendre ses distances par rapport à la réalité et à

découvrir l'insolite sous le familier. Dans le collage, il s'agit de créer un contraste, un choc des images à puissance disruptive. En effet, le choc des hétérogènes tend à la rupture et fonctionne ici comme un révélateur.

33. L'introduction d'éléments perturbateurs dans les beaux intérieurs, leur coexistence, le télescopage brutal de deux réalités qui se voulaient parallèles et non sécantes, nous rappelle inmanquablement le travail de l'artiste américaine Martha Rosler. Le photomontage intitulé « Cleaning the drapes » (nettoyage des rideaux) dans la série de photos « House Beautiful: Bringing the War Home (1967-1972) » présente de nombreux points de similitudes. Le photomontage participe donc à la colinéarité, à la superposition de ces espaces voués à ne jamais se rencontrer, ou très rarement, dans nos esprits.

Détournements et déminage du signe publicitaire :

34. Le détournement publicitaire est assurément une zone subversive où se mettent en place des mécanismes d'appropriation et de corrosion de matériaux graphiques. C'est un procédé constamment renouvelé comme le souligne Jean-Marie Gleize : « Il va de soi que la tendance au pastiche, à la parodie, au traitement ironisé des "messages" ambiants, des codes et des formats de la communication de masse, persiste et trouve en permanence à se renouveler » (Gleize, 2011 ; 34). Dans sa pratique de déminage du signe publicitaire, Miguel Brieva travaille lui aussi à comprendre les arrières-mondes d'un discours qui relaye, diffuse et charrie une culture prescriptrice et normative. Par le jeu de la substitution verbale, en gardant l'image et en changeant le texte, il dénonce ces appareils de diffusion des normes de consommation. Le résultat est parfois d'un grand cynisme quand il déconstruit les promesses de corps rêvés, lisses, minces, sans aspérité :



Illustration 3: Marcz Doplacié, *Obras incompletas*, vol. 1, *Belleza Infinita*, 2012, s.p.

En finir avec le « moi superflu » à la racine, la promesse est engageante. Dans cette substitution du mot « vello » par le mot « yo », la publicité détournée invite à laisser de côté une contingence minime qui est celle d'être soi. Dans ce qui pourrait peut-être s'apparenter à un palimpseste publicitaire, Miguel Brieva gratte ainsi la surface lisse et policée de ces injonctions à la féminité, il dénonce la rhétorique des artifices, pour mettre au jour ce qui sous-tend réellement ce discours : la mise à mal de soi sur l'autel de la standardisation des corps.

35. Dans cette même veine de la « pilo-poésie » un autre détournement déplace et dévoie le *cogito* cartésien en une maxime qui met en avant les consentements de l'*homo consumens* au gavage publicitaire : « Dame pienso, / luego existo ». Ce qui fait l'existence, c'est la soumission aux braiements publicitaires :



Illustration 4: Marcz Dopplacié, *Obras incompletas*, vol. 1, *Belleza Infinita*, 2012, s.p.

36. Le *cogito* est d'ailleurs également détourné dans l'œuvre de David Franco Monthiel en un « Pienso. Luego, insiste » (Franco Monthiel, 2008 ; 28) qui montre les possibilités, dans l'exercice d'une pensée critique et active, de l'impertinence, de la persévérance et de la contestation. On retrouvera ce même *cogito* pareillement détourné chez d'autres poètes dits « de la conscience critique », avec un même effet déconstructeur qui réveille les pensées réfractaires : « Pienso, luego molesto si lo digo » (Arévalo in *Voces del Extremo II* ; 72), « Pienso luego sur » (Pérez Montalbán in *Voces del Extremo II* ; 143).

Photos-icônes de la guerre civile : une histoire-palimpseste

37. Parfois, l'effet d'intericonicité se démultiplie quand plusieurs prélèvements issus d'œuvres différentes se retrouvent réunis en un seul dessin. C'est le cas d'une illustration de la *Enciclopedia Universal Clismón* où l'on reconnaît certaines des photos-icônes de la guerre civile espagnole et de *la Retirada* :



Illustration 5: Miguel Brieva, *Bienvenido al mundo*, Reservoir Books, 2013, p. 102-103

Ce dessin nous plonge dans l'histoire de l'Espagne républicaine de la fin des années trente en reprenant des clichés qui montrent les pénuries et les chemins de l'exil. Les photos qui sont ici reprises font partie de la mémoire collective de la guerre : l'évacuation de la capitale et la *Retirada*. Certaines d'entre elles sont passées à la postérité comme emblèmes de cette histoire de l'exode républicain. Sur la gauche, la représentation de petite fille amputée dans le passage du col d'Arès est une image qui fait littéralement monument puisque elle a servi de modèle à une sculpture mémorielle à La Vajol, village du versant nord de la *serra de l'Albera* en Catalogne. Sur la droite, on reconnaît aussi la photo-emblème de ce jeune homme tenant un mouton au bout de sa corde et franchissant le Perthus en 1939. Au centre : la femme au panier de linge lors des évacuations de Madrid suite aux bombardements en 1936. On reconnaît les longues colonnes, les fardeaux, les allés de platanes du Perthus. C'est là un dessin très particulier et, de par son style et sa technique, unique dans la production de Miguel Brieva.

38. Dans cette actualisation colorisée de différents dispositifs photographiques, les regards sont retrouvés, les gestes récupérés. Cette composition associe à la fois les images des colonnes, des grandes marées humaines mais aussi ces scènes plus personnelles, plus intimes, à échelle humaine au premier plan. Dans un dessin dont le rapport de format travaille l'horizontalité, c'est l'accumulation des scènes du premier plan qui prend toute sa force. Les colonnes s'avancent vers le spectateur, les regards des personnages sont directement dirigés vers lui. Brieva a fait le choix de sélectionner des photos avec un regard direct vers le spectateur, les per-

sonnes dirigent directement leur regard vers l'appareil. Il y a là un effet de multiplication de ces regards qui convergent vers le spectateur, celui des années quarante et celui d'aujourd'hui. C'est un dessin qui, grâce à la technique de la juxtaposition, de la recomposition, convoque une certaine puissance de la multiplication des icônes. L'effet en est particulièrement troublant. Et paradoxalement, il y a à la fois une grande force et une détresse démultipliée dans cette association d'images. Ce dessin illustre, dans la *Enciclopedia Universal Clismón*, la définition du mot « Pueblo ». Dans le manuel de *Educación ético-cívica* de 4° ESO publié chez Akal, ce même dessin illustre le texte de la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*. Il y a sans doute là dans la représentation plurielle et l'association d'images qui ont migré dans le temps, une volonté de rappeler l'importance de l'humain et de l'individu au cœur de la définition du mot « peuple » : « Pueblo [...] a diferencia de la masa, no quedan anuladas las voluntades individuales, sino que estas convergen en el sentir más sabio y profundo al que es posible aspirar colectivamente » (Brieva, 2007 ; 103).

39. L'intericonicité fonctionne ici comme une forme de revendication, il s'agit de transmettre un patrimoine mémoriel. La fonction est sans doute celle de l'hommage. Ce montage se présente comme une recomposition et un abrégé de l'histoire en amalgamant des lieux et des temps distincts dans une douleur unique.
40. Un autre dessin, dans la même veine, reprend avec plus de force les procédés palimpsestuels. Le dessin devient ici le bain révélateur qui permet de faire apparaître les traces du passé :

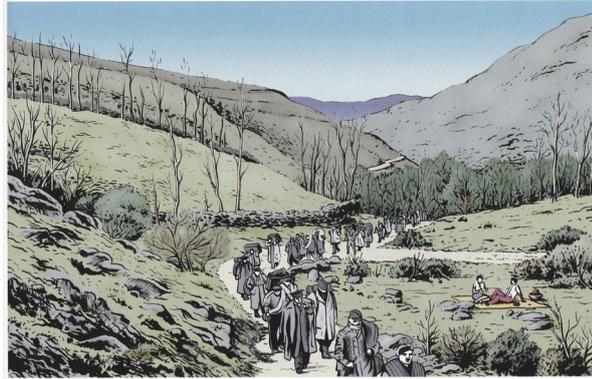


Illustration 6: Miguel Brieva, *Bienvenido al mundo*, Reservoir Books, 2013, p. 95.

Superposition et simultanéité sont les deux mécanismes opérant dans le dessin. La légende de celui-ci évoque d'ailleurs la superposition des expériences et des temporalités : « Pasado : las vivencias se superponen unas a otras, pero quedan siempre prendidas en el alma del lugar. Por suerte, éste tiene mejor memoria que nosotros » (Brieva, 2007 ; 95). Ce dessin en format paysage joue avec la couleur et le noir et blanc pour laisser le passé enfoui refaire surface. Le dessinateur a gratté les différentes épaisseurs du temps pour rendre visible les traumatismes de l'Histoire. Il superpose deux saisies d'un même espace. Ainsi, les pique-niqueurs du dimanche venus se verdir les yeux cohabitent avec les colonnes de réfugiés, armée mutique, fantomatique. Le couple, en bordure du temps, apparaît bien indolent face à ces figures spectrales qui avancent irr  m  diatement. Le dessin s'inscrit assurément contre le processus d'effacement, il dit « ce qui a été » selon la formule barthienne, ce qui a pu venir jusqu'à nous sans, parfois, la médiation du témoin. Les paysages de montagne ne sont pas que les lieux de passage, ce sont ici les parchemins et les cuirs sur lesquels l'Histoire s'est fixée. La cartographie palimpseste fait connaître le monde pour ce qu'il est et ce qu'il a été.

41. Le concept de palimpseste appliqué au dessin peut donner lieu à différentes modalités. Dans l'œuvre de Miguel Brieva, il y a d'abord les procédés de colin  arisation dans l'exercice du photomontage qui permettent la création d'images chocs, puis les détournements publicitaires qui moquent l'injonction impérieuse du bonheur marchand, mais également les dessins-

palimpsestes qui font apparaître les images spectrales de l'Histoire dans un mouvement de coïncidence des temporalités. D'autres modalités existent comme par exemple celle du travestissement carnavalesque quand l'artiste emprunte une image et lui fait subir un traitement par l'absurde pour mieux découvrir et mettre au jour les failles de l'Histoire. Il s'agit alors de renverser les hiérarchies d'autorités et de dissoudre dans le solvant du grotesque le vernis de l'Histoire officielle. Du faux qui devient presque un moment du vrai, voilà qui nous ramène encore irrémédiablement à la société du spectacle de Guy Debord.

42. Il y a sans doute dans les exemples évoqués précédemment deux intentionnalités qui sont présentes. La première, la transtextualité subversive et de sabotage est un procédé connu et courant. On considère ici des liens d'hypertextualité qui bousculent, démasquent et mettent à mal le texte matériau premier. La réécriture vise ici généralement la transgression. Mais dans un moment de résurgence de l'axiome des communs (Dardot, Laval, 2015) il est une deuxième intentionnalité qui émerge, celle d'une intertextualité « récommunale » propre à la culture en réseau. Il s'agit de faire œuvre commune dans des anthologies à parutions régulières (le cas de *Voces del extremo*), dans des projets d' « agitation culturelle » ou dans des ouvrages qui donnent aux voix « convoquées » une place prépondérante. Le cas de Jorge Riechmann est à cet égard significatif : son œuvre semble presque acquérir un statut de co-activité tant les liens intertextuels sont nombreux.

43. On se souviendra d'ailleurs qu'une des définitions du « commun » n'est pas la co-appartenance, la copropriété ou la copossession mais bien la co-activité. Or, il est un acteur de la chaîne intertextuelle qu'il convient aussi de convoquer : le lecteur, spectateur, regardeur. Car ces pratiques transtextuelles invitent le récepteur à être actif : il doit reconnaître les hypotextes, confronter les supports, les relier et séparer le vrai du faux... en un mot, il doit explorer toutes les modalités de l'anamorphose intertextuelle. Ainsi, dans ces propositions poétiques et graphiques au second degré et considérant la réception comme une action sur le texte, le regard du lecteur-spectateur est hautement réhabilité. Ces poétiques participent à l'ouverture d'une nouvelle séquence pour ce lecteur-spectateur, celle de l'émancipation selon la catégorisation de Jaques Rancière.

Bibliographie

AA.VV, *Voces del Extremo II, Poesía y conciencia*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.

AA.VV, *Canto y demolición: 8 poetas españoles*, Pesaro, Thagma, 2013.

BRIEVA Miguel, *Enciclopedia Universal Clismón, Bienvenido al mundo*, Barcelona, Mondadori, 2007.

___, *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008.

___, *El Otro Mundo*, Barcelona, Mondadori, 2009.

___, *Memorias de la tierra*, Barcelona, Mondadori, 2012.

___, Marcz Doplacié (pseudonyme), *Obras incompletas*, Bilbao, Belleza infinita, 2013.

___, *Lo que me está pasando. Diarios de un joven emperdedor*, Barcelona, Reservoir Books., 2015.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.

CORIAT Benjamin (dir.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, Les liens qui Libèrent, 2014.

DARDOT Pierre, LAVAL Christian, *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La découverte, 2015.

DEBORD Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

FRANCO MONTHIEL David, *Renta básica de olvido*, Huelva, Ayuntamiento de Lepe, 2004.

___, *Renta básica de olvido*, Huelva, Ayuntamiento de Lepe, 2004.

___, *Aforos completos y otros mínimos aforismos*, Logroño, Ediciones del 4 de agosto, 2007.

___, *Las Cenizas de Salvochea*, Tenerife, Baile del Sol, 2008.

___, *Apuntes de la servidumbre*, Cuadernos caudales de poesía, Fundación Inquietudes, 2009.

___, *Libro de la servidumbre*, Valencia, Alemania, 2011.

GARCÍA-TERESA Alberto, *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Madrid, Tierradenadie ediciones, 2013.

GLEIZE Jean-Marie, « Opacité critique », in *Toi aussi, tu as des armes : poésie & politique*, BAILLY Jean-Christophe, GLEIZE Jean-Marie, HANNA Christophe (et al.), Paris, La Fabrique, 2011.

LARDÍN Rubén, « Miguel Brieva: “La solidaridad no es más que una especie de tic nervioso para apaciguar la conciencia, no es militancia” », in *El Diario.es*, 06/04/2015.

PORLAN Alberto, *País*, Sevilla, Libros de la Herida, 2009.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RIECHMANN Jorge, « El derrotado duerme en el campo de batalla », in *Ínsula*, nº 565, enero 1994.

___, *Muro con inscripciones*, Barcelona, DVD ediciones, 2000.

___, *Ahí te quiero ver*, Barcelona, Icaria, 2005.

___, *Resistencia de materiales, ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*, Barcelona, Montesinos, 2006.

___, *Futuralgia: poesía reunida, 1979-2000*, Madrid, Calambur, 2011.

___, *Poemas lisiados*, Madrid, La Oveja Roja, 2013.

RODRÍGUEZ David Eloy, *Para Nombrar una ciudad*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

Webographie :

Site web de l'artiste Martha Rosler :

<http://www.martharosler.net/photo/war1/1969.html> (dernière consultation mars 2018).