

À la croisée de la poésie et de l'Histoire : l'*incipit* chez David González et Joan Margarit

LINA IGLESIAS

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE UR ÉTUDES ROMANES – CRIIA / GRELPP
miglesias@parisnanterre.fr

1. Où se trouve l'*incipit* ? Où et quand commence-t-il et finit-il ? Poser la question du lieu de l'*incipit* et de sa délimitation, de ses bords, signifie que la réponse ne va pas de soi, en dépit des études et essais théoriques pour cerner une notion qui, à son tour, engendre d'autres interrogations sur le hors-texte. La plupart des approches envisage comme objet de leur réflexion le texte au sens large, mais souvent celui-ci apparaît assimilé au texte narratif et au genre du roman, laissant de côté d'autres genres comme par exemple le théâtre et la poésie pour lesquels la question se pose en d'autres termes et sollicite d'autres critères. Dans le cadre de cet article, nous nous proposons dans un premier temps, d'aborder certains aspects de la notion d'*incipit* en poésie, puis dans un deuxième temps, nous aborderons l'*incipit* comme lieu de confrontation avec l'Histoire espagnole à partir de l'étude de deux poèmes contemporains, pour tenter de comprendre en quoi l'*incipit* comme espace-temps du commencement interroge le récit de l'Histoire.

1. De l'*incipit* romanesque à l'*incipit* poétique

2. De façon générale, il existe entre le roman et la poésie, des similitudes quant aux différents éléments à prendre en compte au moment de s'interroger sur l'*incipit* lorsque celui-ci est envisagé depuis une perspective qui dépasse le cadre du texte, tels les éléments du paratexte ou du péri-texte – titre, couverture, dédicace, prologue ou préface... –, ou tels les éléments qui renvoient à un champ autre, comme un ailleurs du texte : « Mais le début d'un texte n'est pas non plus son commencement : un texte ne commence jamais, il a toujours commencé avant [...] L'avant-texte est donc aussi le hors-texte, la prose du monde venant trouer le texte » (Duchet, 1971 ; 8). De même, lorsqu'il s'agit de cerner les limites de l'*incipit* – quand

il commence et quand il finit –, certaines correspondances pourraient s'avérer opératoires, comme le rapprochement entre premier paragraphe et première strophe, ou encore la première phrase, ou le premier mouvement du texte. Néanmoins, malgré ces concordances évidentes d'ordre spatial et / ou sémantique, il faudrait considérer la question de l'*incipit* à partir de l'un des éléments constitutifs du poème, le vers ; dès lors, des différences apparaissent qui devraient permettre de mieux appréhender le lieu et le temps de l'*incipit* en poésie.

3. L'on prendra soin de faire quelques remarques préliminaires sur le poème comme texte-objet avant d'amorcer une étude plus spécifique. Doit-on considérer le poème dans son unité, ou pris dans le recueil auquel il appartient ? Bien souvent un poème est sorti du livre dans lequel il a été publié, il est donc extrait d'un ensemble par rapport auquel il a été pensé et inséré. Pris ainsi de façon isolée, le poème constitue une unité pour laquelle la question de l'*incipit* se trouve en quelque sorte réduite. Mais en définissant le recueil comme une totalité qui fait sens, comme un groupement ou une association de textes qui, mis les uns après les autres, constituent un tout cohérent et significatif, dont le titre les place d'emblée sous un même éclairage qui se réfractera de texte en texte, on suppose ainsi un fil conducteur qui charge la lecture de chaque poème de la précédente, dans un jeu de résonances et d'échos. Certains recueils sont même conçus comme des suites, avec une numérotation qui implique un ordre, une temporalité et un développement du sens, voire une progression linéaire qui s'apparente à un récit. Lire le poème s'inscrit alors dans un continuum et l'*incipit* d'un poème semble s'inscrire dans une succession, même si le texte, le plus souvent, reste une unité, dans une sorte d'autonomie par rapport à l'ensemble¹.
4. D'où vient cette impression d'autonomie ? De par sa forme et sa présence sur la page, le poème entretient avec l'espace qui lui est propre une relation qui suscite immédiatement un regard, une appréhension globale, avant même que le processus de la lecture ait commencé. Qu'en est-il alors de l'*incipit* ? Il s'inscrit dans un temps de perception spatiale et liminaire. Que le poème présente une masse versale dense, compacte, ou une colonne longiligne, ou bien encore qu'il se construise sur des mots ou des vers disséminés, sur un espace troué par des blancs, l'*incipit* – considéré *a priori*

1 Dans un roman, la structure en chapitres ne renvoie pas à la même relation ; en effet, le chapitre reste dépendant des autres, inscrit dans le développement et la progression de l'histoire.

dans le sens de premier vers – se verra ainsi chargé de cette première perception visuelle. Dans le cas des calligrammes ou d'autres formes de la poésie moderne et des avant-gardes qui jouent sur l'éclatement d'une forme perçue comme traditionnelle et inscrite dans un temps linéaire et chronologique, ce processus de perception globale se voit accentué, et fait pleinement partie du sens du poème, renversant les codes de la lecture. La forme et la mise en espace du poème participent d'une expérience du regard ; l'organisation spatiale du texte sur la page crée d'abord un rythme visuel, suscitant une image mentale qui engage la lecture², en ébranlant la notion d'*incipit* limité à des mots ordonnés sur une page.

5. Le rapport au titre semble peut-être plus pertinent que dans le cas du roman : souvent un poème apparaît précédé ou accompagné d'un titre, en plus de celui du recueil, et la relation de contiguïté est forte, car accentuée par le rapprochement dans l'espace paginal. S'il s'agit d'un titre générique, une forme vient s'imposer d'emblée au lecteur à qui l'on suggère avant même la lecture, un type de poème avec tout ce que suppose cette précision catégorique : histoire littéraire, ton, style... S'il s'agit d'un titre thématique, il suscite un horizon d'attente d'une autre sorte, tournée davantage vers l'imaginaire... qui viendra imprégner la lecture du premier vers.
 6. De même, les dédicaces ou exergues qui s'imposent au seuil du poème, après le titre, ne font que retarder le moment initial mais pour le charger déjà d'autres voix, d'autres paroles... C'est dans cette relation de contiguïté et de rapprochement que l'*incipit* peut finalement se voir redéfini.
 7. L'on soulignera que dans le cas d'un poème sans titre, l'entrée est frontale, sans seuil intermédiaire : l'on se trouve d'emblée confronté à l'espace. Par ailleurs, il est d'usage dans la table des matières d'indiquer le premier vers pour y faire figurer le poème et le situer dans le livre. Si l'aspect fonctionnel et commode de cette pratique éditoriale se comprend aisément, il n'en demeure pas moins qu'elle confère au premier vers ou ligne un statut important. Il n'est pas anodin non plus que dans la mémoire collective, ce soient les premiers vers d'un poème appris et récité – parfois dans l'enfance – qui persistent et reviennent. Il y aurait alors peut-être un rapport à la mémoire, à ce qui demeure, dû à la dimension d'oralité inhérente à la poésie.
- 2 L'on constate que parfois, certaines anthologies ne respectent pas cette présentation, mettant à mal l'espace dans lequel apparaît le texte. Dépossédé de sa forme, le poème se voit ainsi réduit à un texte quelconque, parmi d'autres.

8. Un autre trait distinctif qui permet de cerner l'*incipit* en poésie relève de la métrique ; lorsqu'il s'agit de formes traditionnelles et codifiées, comme le sonnet, le romance, la silva... le premier vers annonce un mètre, facilement identifiable, qui génère un horizon d'attente familier. L'*incipit* ouvre alors un espace métrique reconnaissable que le lecteur, ou *el oyente*, perçoit, confirmant ainsi une impression, suggérée par la disposition versale sur la page (par exemple, une alternance entre hendécasyllabe et heptasyllabe, pour la silva). Le vers initial se présente ainsi comme une matrice poétique et rythmique qui peut marquer le texte.
9. L'absence de majuscule au premier vers, plus fréquent en poésie que pour le roman, peut aussi impliquer un continu de la phrase qui s'inscrit dans un temps précédent, ayant déjà commencé, dans un hors-texte.
10. Une fois posés ces différents éléments, propres au poème, il me semble que deux autres éléments distinguent l'*incipit* en poésie : la notion de voix et la notion de vers qui sont indissociables. En effet, le poème commence dans le silence qui précède le vers et à partir duquel la voix poématique (Zimmermann, 1992 ; 108) émerge et se fait entendre ; dans son avènement, elle ouvre un espace et un temps autres, on serait tenté de dire une autre dimension. L'*incipit* correspond à ce temps de passage à l'oralité. Avec le premier vers, se joue un rythme, une métrique, un ton ou une intonation qui engage un souffle et une respiration :

Le rythme ne propose pas en effet de vision homogène mais tente de saisir, dans le flux du langage, dans le surgissement des mots, la dynamique d'un vécu.
Le vers est ainsi mouvement ; il ouvre à un espace ; mais il est aussi rupture, éclat : « *Le rêve serait que chaque vers soit un incipit comme chez Nerval dans Les Chimères* (Verdier, 2005 ; 137).
11. En outre, cette voix prend corps dans un lieu qui est celui du vers défini comme unité du poème, c'est-à-dire dans une forme spatiale singulière et à chaque fois différente, or le vers, ou la ligne versale, s'interrompt pour être suivie d'autres vers, d'autres lignes avec des effets d'enjambements ou non, qui déportent le sens, le suspendent, en confrontant le lecteur au blanc créé par la fin du vers, à ce premier silence ou temps de suspension qui participe de l'acte de lecture. D'où une délimitation visuelle, matérielle et sonore de l'*incipit* qui engage une lecture sensible. Ce premier temps de suspension et de retour inhérent à l'étymologie même du mot « vers » « – du lat. *versus* (part. passé de *vertere* « tourner »), propr. « fait de tourner la charrue au bout du sillon » d'où « tour, ligne, sillon » et,

p. anal. « ligne d'écriture », puis par spécialisation « série de mots liés par la prosodie et formant l'unité de base d'un poème³ » – implique une fin du vers qui repose sur des jeux d'équilibre / déséquilibre, de continuité / discontinuité, d'interruption, suspension / glissement, qui crée une tension :

Là où cependant la poésie montre toute son ambiguïté positive, c'est dans son mouvement de se reprendre en fin de vers, de tourner à tout bout de champ (forme boustrophédon comme forme générale de la poésie). Rien n'est plus suspendu que cette fin de vers, qui, bien entendu, même à la fin du poème, n'en finit plus. Tout est possible alors, et même si la phrase continue logiquement, on ne pourra plus faire comme si l'on ne s'était pas arrêté, comme si l'on n'avait pas pris sur l'ensemble du poème un point de vue plongeant, qui neutralise et annule tout en les posant ses déterminations, qui les idéalise ou virtualise (Villani, 2014 ; 65).

12. Ce premier blanc sur lequel débouche le vers correspond au premier moment de confrontation avec le silence, le non-dit, la disparition d'une parole qui renvoie à une absence fondamentale, parfois existentielle à partir de laquelle tout se joue :

Le rythme est donc caractérisé par la nature, la durée et la fréquence des effets de répétition et de variation. Le *versus* au sens étymologique de retour de la charrue à la fin du sillon, au bout du champ et les détours ou effets de rupture qui seront plus ou moins nombreux selon la nature du champ et ses obstacles : des cailloux, des racines, un arbre... Chaque poète doit donc trouver une mesure propre qui intègre son déséquilibre, son chaos primordial et ses incidents de parcours (Caduc, 2005 ; 110).

13. De par l'effacement de la parole qu'il suppose, ce blanc à la fin du premier vers répond ou prolonge aussi le blanc originel et initial d'avant le vers, dans un jeu de correspondances et d'échos silencieux. Ainsi il ouvre un temps de l'intériorité que le moi et le lecteur peuvent partager, tout en suscitant une attente que la lecture vient combler :

Le blanc fonctionne ainsi comme un espace potentiel, un horizon à explorer ; il est le lieu du géno-texte. Il représente cette marge de silence qu'aucune parole ne saurait épuiser, et que la poésie sait préserver autour des mots, pour faire entendre, en même temps que ce qu'ils disent, ce qu'ils auraient pu dire, et ce qu'ils taisent (Collot, 1997 ; 116)⁴.

14. Même si l'on retrouve cette rupture à chaque fin de vers, il me semble qu'en tant que premier lieu de disjonction, elle peut participer de la délimi-

3 Définition du cnrtl.

4 Dans ce chapitre de son ouvrage, *La matière-émotion*, Michel Collot s'intéresse aux blancs qui entourent le poème, non seulement comme texte final, mais dans les manuscrits ; en comparant ceux de poème et ceux de prose, l'auteur montre comment les blancs sont aussi à l'œuvre dans la genèse poétique.

tation de l'*incipit*, dans la mesure où elle interrompt la lecture, ou la module.

2. De l'*incipit* ou les voix de l'Histoire

15. Dans le deuxième temps de cet article, et afin de mieux cerner la notion d'*incipit*, nous aborderons la question à partir d'une analyse précise des textes ; les poèmes choisis permettront de nous interroger sur la portée et le sens de l'*incipit* défini, de par sa valeur performative, comme le lieu d'une confrontation avec l'Histoire et son écriture.
16. Depuis plusieurs décennies, l'Espagne se trouve aux prises avec son Histoire passée, celle de la Guerre Civile et de la dictature franquiste ; soutenu par la lecture biaisée ou l'absence de lecture des événements passés, le rapport à la mémoire s'est vu exacerbé lors de la Transition qui avait misé sur le Pacte de l'oubli ou du silence pour passer d'un régime dictatorial à une société démocratique (Rozenberg, 2006 ; Aguilar Fernández, 2008 ; Baby, 2015). Mais ce consensus politique qui semblait alors nécessaire a néanmoins été l'objet, dès les années 1990, d'une remise en question permettant ainsi l'apparition de brèches dans le récit tronqué d'une longue et douloureuse période historique ; dans divers champs de la société espagnole – politique, associatif, historique, juridique, législatif – s'est manifestée une forte volonté de restaurer la mémoire des vaincus en leur redonnant la place qui leur avait été confisquée sous la dictature puis la Transition.
17. De même, face à cette confiscation de la mémoire et de l'Histoire, la littérature, et notamment le roman, a pris en charge depuis plusieurs années le difficile travail de mémoire sur ce passé à la fois sensible et fragile, de par la disparition progressive des témoins et acteurs des événements. Nombreux sont les ouvrages écrits et publiés sur ce sujet, tentant de mettre au jour, à travers des procédés narratifs ou stratégies fictionnelles (recours aux archives, témoignages, documents, photos, jeu de polyphonie...), le processus de récupération des voix oubliées pour écrire un récit de l'Histoire espagnole qui soit légitime ; portée au début par un souci politique de justice, cette démarche littéraire s'est, au fil du temps, transformée en un phénomène éditorial et commercial, reléguant de plus en plus au second plan la question mémorielle. En outre, parmi les œuvres appartenant au corpus de cette quête de la mémoire, nombre d'entre elles ont sus-

cité un regard critique quant à leur position sur l'Histoire (Delage, 2019), ce qui pose la question de la mise en récit et de comment s'écrit l'Histoire.

18. Dans le domaine poétique, bien que présent depuis plus longtemps, dans la mesure où, déjà sous le franquisme, la poésie engagée ou la poésie sociale s'interrogeait sur le sort des vaincus et la confiscation de leurs voix (par exemple, et bien que sous des modalités différentes, chez Manuel Vázquez Montalbán, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda...), ce sujet fait partie des préoccupations qui habitent les poètes de la société espagnole contemporaine. Aux prises avec un monde soumis à la globalisation et un présent dans lequel ils ancrent leur parole, ces poètes posent, à leur façon, la question de l'écriture de l'Histoire, associée à celle de la parole perdue et « silenciada ». Refusant d'être relégués aux marges du champ social, les poètes espagnols cherchent à assumer une parole qui prend en charge les événements collectifs, passés ou présents, afin de réinvestir le champ de l'Histoire ; portés par une conscience poéticocritique ou poétique (Pinson, 2013), Isabel Pérez Montalbán, David González, Jorge Reichmann, Antonio Orihuela, Enrique Falcón, entre autres, appartiennent à ce courant de dissidence à travers des formes de contestation renouvelées où le poétique n'est pas sacrifié au profit de la cause. Ces voix « réfractaires⁵ » ou dissidentes (Rodrigues, 2015 ; 4) s'insèrent dans un mouvement social plus ample en Espagne, révélateur d'un engagement qui interroge la légitimité du politique, tel qu'il se manifeste dans divers champs d'une société néolibérale. Les poètes de la « conscience critique » (Le Bigot, 2015) – d'autres étiquettes permettent aussi de les définir : poésie « néo-sociale », « poésie du conflit » – proposent un regard et une lecture sans concession, bien souvent accompagnés d'actions civiques (conférence, atelier d'écriture, etc.) (Rodrigues, 2016 ; 256).

3. Incipit : « Un nudo. Esto, explica la anciana, » / « Cent anys de guerres, repetia l'àvia : »

19. Dans les textes choisis, « Historia de España: nudo », de David González, publié en 2004, et « Una historia » de Joan Margarit, publié dans *No estava lejos, no era difícil*, en 2011, (en catalan, et traduit en castillan), la question de la mémoire historique et de son récit donne lieu à des stratégies

5 Dans son article, Judite Rodrigues rappelle que le terme « réfractaire » est emprunté à René Char.

discursives et poétiques qui traduisent le regard critique de ces deux poètes sur l'écriture de l'Histoire. À partir d'un cadre narratif anecdotique, le locuteur s'interroge sur la place et la fonction du souvenir dans le présent : dans le premier, une femme âgée raconte dans une émission de télévision comment son père a été fusillé pendant la répression franquiste, et dans le second, le locuteur évoque des souvenirs d'enfance liés aux repréailles de la dictature.

20. Ainsi, le premier vers se pose comme *incipit* non seulement du poème mais d'un récit plus ample, qu'il faut réamorcer ou réécrire, comme le suggèrent les titres des deux poèmes. À partir d'un fil narratif qui les structure, ces poèmes s'inscrivent dans cette réflexion non seulement sur la mise en récit de l'Histoire mais sur la place de la mémoire et du souvenir dans la récupération du passé. Si cette trame narrative fait du poème le lieu d'un possible récit, l'analyse montrera comment celui-ci s'avère mis à mal : sa fragmentation renvoyant ainsi à l'épineuse question mémorielle. De même, si le locuteur obéit, dans chaque texte, à un traitement différent, il n'en demeure pas moins un élément constitutif et significatif de cette réflexion sur l'autorité de la mise en récit de la Guerre Civile et du franquisme. Dans les deux poèmes, écriture de l'histoire et écriture de la mémoire se trouvent mises en perspective et sont à l'œuvre dans le processus discursif : en effet, les deux *incipit* reposent sur la présence d'une voix différente de celle du locuteur, voix qui ouvre le poème en désignant d'emblée un hors-texte.
21. Cet *incipit* perçu comme lieu de passage vers une autre voix suppose un locuteur qui, dans un premier temps, se met en retrait, s'éloignant du statut d'*auctor* dont il pourrait se prévaloir, soit celui qui ordonne et met en place un discours. Il apparaît néanmoins derrière les marques d'énonciation que sous-entendent les verbes déclaratifs présents dans chaque poème – *explica*, *repetía* – et dont la postposition ne fait qu'accentuer l'effet d'oralité créée au début du vers, tout en amorçant dès lors un récit qu'il inscrit dans un temps double (souvenir/discours). Par cet *incipit*, l'histoire personnelle peut entrer presque par effraction dans l'Histoire collective, une histoire appartenant à un temps passé, qui n'existe que par le souvenir personnel comme viennent en témoigner certains éléments communs aux deux poèmes, les termes : « *anciana* » / « *àvia* » qui personnifient la voix, lui donnant une densité humaine. La présence du locuteur semble rappeler alors la fonction d'un auteur qui prend en charge le discours, mais son intervention reste discrète, à peine perceptible au début pour ne pas entra-

ver les paroles initiales. Néanmoins, cette présence du locuteur vient interrompre le récit engagé en ce début de vers, suspendant ainsi son sens et fragmentant une continuité syntaxique et temporelle ; en s’immisçant, le locuteur ramène le lecteur au temps présent et le confronte à une certaine incompréhension puisque le sens se voit reporté. Cette perturbation se voit matérialisée par le blanc auquel aboutit le vers, soit cet espace qui délimite, comme nous l’avons supposé, l’*incipit* : contrairement au début traditionnel d’un récit auquel il pourrait ressembler, ce premier vers, de par le blanc qui le circonscrit tout autant qu’il l’ouvre, révèle qu’écrire l’Histoire de la Guerre Civile et du franquisme ne va pas de soi. Cet espace blanc final correspond à une pause nécessaire, un silence suscité par ce qui vient d’être amorcé. La question de la définition de l’*incipit* en poésie semble, par cet exemple, trouver un possible début de réponse : le premier vers porte en lui un sens que le blanc vient mettre en évidence, participant de sa cohérence interne.

22. Si la place du locuteur suit un cheminement différent dans les deux textes, il n’en demeure pas moins significatif de cette réflexion sur le récit historique et n’en interroge pas moins sa légitimité puisqu’elle pose la question du lieu de son avènement et de ses postulats.
23. Ainsi, dans « Historia de España: nudo », de David González, s’imposent au seuil du poème des mots en italique qui indiquent la présence d’une voix autre, différente de celle du locuteur ou du poète. Le poème s’ouvre d’emblée par un glissement vers une autre voix que celle a priori attendue, qui fait surgir un temps autre, celui du souvenir et de l’Histoire lointaine. En mettant en évidence les mots prononcés par un autre, les italiques leur confèrent un statut différent dans le discours et délimitent dans l’espace poématique un lieu fondateur du récit, défini par la présence de la parole oubliée et confisquée, à partir de laquelle l’Histoire peut refaire surface : l’emploi des italiques et non de guillemets, inscrit graphiquement – et donc, visuellement – la voix sur l’espace paginal donnant ainsi une corporéité à celui ou celle qui les prononce, et en lui attribuant, ou plutôt en lui restituant, un lieu à partir duquel il peut prendre la parole, ou plus simplement parler, raconter l’événement, un lieu dans le poème : le lieu du commencement.

24. Les deux vers suivants de la première strophe prolongent l'*incipit* puisqu'ils correspondent aux propos de la femme, témoin aujourd'hui âgé d'un événement lointain révélateur de la répression franquiste :

*Un nudo. Esto, explica la anciana,
fue lo último que hizo mi padre
con sus propias manos. Un nudo.*

25. Si le premier vers engageait une phrase énigmatique, de par sa syntaxe entrecoupée et de par un sens partiellement obscur que le mot « nudo » symbolise d'emblée, les deux vers suivants mis en relation par les enjambements explicitent l'espace du souvenir mais laissent en suspens la signification du geste. Délimitée par une antépiphore, cette strophe initiale fait se rencontrer Histoire et poésie : la présence du mot « nudo », situé à la fin du troisième vers et de la strophe apparaît comme une réflexion assumée à présent par le locuteur sur le sens de ce mot pour définir l'Histoire espagnole, telle que le titre l'annonçait. La reprise du mot « nudo » révèle comment le discours poétique n'est possible qu'à partir de cette parole restituée. Souligné par une typographie différente – qui connote le retour à la norme –, le passage du sens littéral au sens figuré de « nudo » témoigne du passage d'un vécu concret que le souvenir fait affleurer à l'ébauche d'un possible récit poétique sur l'Histoire ; l'expression concise du syntagme rend compte du caractère anodin du geste et de celui dérisoire de l'objet, mais le caractère elliptique de son sens notifie la réaction du locuteur. Par ailleurs, l'isolement syntaxique qui met en évidence le mot correspond au temps de la parole entravée, à cette parole qui ne peut se dire tant sont fortes la censure intériorisée et la blessure intime.

26. Après un vers bref et isolé, adressé au lecteur en guise de conseil – « Piénsalo. » –, qui relève d'une présence accrue du locuteur, peut commencer et prendre forme le récit au présent et à la troisième personne du singulier : dans la troisième et quatrième strophes, le locuteur, à partir des paroles de la « anciana », écrit l'événement avec une distance qui lui permet d'adopter un point de vue critique :

*Es lo último que hace ese hombre
con sus propias manos.
No estrecha entre sus brazos
a su madre, a su hermano o a un amigo.
No acuna en ellos a su hija recién nacida.
Tampoco le acaricia las nalgas a su mujer,
ni le acaricia los pezones, los pechos,*

las mejillas, el pelo tan siquiera... No,

con ellas, con sus propias manos,
lo último que le permiten hacer a ese hombre
antes de fusilarle
y arrojarlo a una fosa común es

27. La forte présence d'un lexique du corps et des sentiments restitue la dimension humaine niée et bafouée par la répression franquiste dont témoigne la saturation en négation – « no », « ni », « tampoco » – et qui prend forme dans l'exécution finale. Écrire l'Histoire suppose aussi d'écrire ce qui n'a pas eu lieu, l'envers, le non-dit, le silence, l'impensable.

28. Néanmoins, le jeu discursif entre les voix se révèle plus complexe au fil du poème : la sixième strophe, – centrale si l'on se réfère au nombre de vers – redonne la parole à la femme, précisant cette fois le cadre dans lequel elle s'exprime : une émission télévisée sur une chaîne d'histoire, ce qui déplace la voix vers la sphère publique, et soumise à des contraintes commerciales.

Un *nudo*, repite la anciana
para las cámaras de televisión
de un canal de historia. Historia
de España: de un tajo,
el enterramueertos cortó el cordel
que el padre de la anciana
se había atado alrededor del tobillo
para responder así a la pregunta
que horas antes le había hecho su mujer:

*¿y cómo vamos a distinguir tu cuerpo
entre todo ese montón de cadáveres?*

Mientras aparecen los títulos de crédito,
la anciana le da un beso al cordel,
y luego devuelve a su caja de pino
este nudo
que todavía nadie, repito, nadie, se ha molestado
en deshacer.

29. Puis, le locuteur reprend le fil de son récit dans lequel s'immiscent des éléments du documentaire, comme pour dire que les discours sur la mémoire historique se superposent mais finissent par brouiller l'accès à

l'événement : ainsi la juxtaposition des termes – sorte d'anadiplose faussée par la majuscule qui opère un glissement sémantique – « historia » et « Historia » dans le vers confronte deux approches différentes de l'événement, mais dont le récit reste à faire comme le traduit l'enjambement qui sépare le syntagme « Historia / de España ».

30. À l'avant-dernier vers, le verbe à la première personne « repito » fait écho à celui de la strophe centrale, « repite la anciana » : le locuteur à son tour, ne peut que reprendre les mots et les paroles, prolongeant le souvenir dans le récit, porté par la volonté de ne pas oublier. Mais le poème se clôt par un constat pessimiste et négatif sur la possibilité d'une vision autre de l'Histoire espagnole. Dans un mouvement de circularité, l'*excipit* du poème renvoie à l'*incipit* et au mot initial, « nudo », dont les quatre occurrences ponctuent, véritable leitmotiv, le poème : le « petit » nœud de l'histoire individuelle devient ainsi la métaphore du nœud gordien qui définit l'histoire espagnole : « este nudo / que todavía nadie, repito, se ha molestado / en deshacer. », mots qui font écho à ceux *in absentia* prononcés par Franco lors du discours télévisé le soir de Noël de 1969, lorsqu'il désigna Juan Carlos comme son successeur : « lo dejo todo atado y bien atado ». À la fin de l'émission, la femme âgée range le petit nœud, seule trace de l'événement et dernier souvenir de son grand-père fusillé et jeté, avec d'autres dans la fosse commune, dans « su caja de pino », substitut du cercueil auquel il n'a pas eu droit : le ranger, c'est le sauvegarder, le maintenir dans la mémoire, mais c'est aussi l'image d'une Histoire dont le récit n'a pas eu lieu, métaphore de la parole niée et enterrée. Si l'*incipit* pouvait laisser espérer que le nœud puisse être défait au fil du poème, l'*excipit*, dans son resserrement versal, butte sur le nœud.
31. Dans le poème de Joan Margarit, « Una història », l'*incipit* présente à peu près les mêmes caractéristiques que celui du poème de David González et remplit une fonction d'ouverture radicale. Portées par des italiques, les paroles de la grand-mère constituent le point d'ancrage du poème, le lieu où tout se joue : au seuil du texte, surgissent la voix et les paroles constitutives de la matrice de l'écriture, mais il faut attendre la deuxième partie du vers pour comprendre d'où elles viennent ; le verbe « repetía » au passé situe l'énonciation dans un temps lointain, mais son sens renvoie au mode itératif qui connote l'idée de ressassement d'une histoire dont on ne peut sortir et qui pèse, comme l'accentue l'emploi du pluriel et du numéral « *Cent anys de guerres* ». Le vers se clôt avec le terme « l'àvia » qui suggère un lien

familial et personnel avec le moi, comme le confirme le quatrième vers : « I m'explicava, com si fos un conte ». L'émergence du souvenir qui relie le moi poématique à un récit plus ancien donne lieu au premier mouvement du poème qui correspond à une prise en charge du récit historique à un niveau personnel, individuel, soit le premier temps d'une restauration de l'Histoire qui ne cesse de se répéter : « Quan l'escoltava, jo també era un nen, / i el meu pare, un soldat en un penal. »

32. Alors que le second temps repose sur une réflexion plus générale sur l'histoire passée et présente : l'emploi de la 1^e personne du pluriel au vers 13 « Hem escollit ser un poble sense herois. », suggère ainsi une continuité dans le temps d'une histoire qui touche tous les Espagnols, et que le moi tente de revoir :

Cal esborrar tants mites amagats
dessota la mirada impertorbable
de les aus de rapinya que vigilen encara.
Tota la vida les he hagut de veure,
de pedra o bronze en els escuts enormes,
presidint les façanes de l'Estat.

33. Le troisième et dernier temps du poème fait apparaître un destinataire, au moyen de la deuxième personne du pluriel, que l'on peut identifier aux tenants du discours officiel et autoritaire imposé par la dictature pendant des décennies et encore présent sous la Transition :

[...] Quin aire respiràveu,
aus colossals amb urpes,
per decidir el que en dèieu unitat de destí ?
Em sembla que, como jo, ja us heu fet velles.
Que la vostra mirada
ja no és ni severa, ni ferotge. Ni rapinyaire.

34. En les incriminant, cette interpellation inclut les vainqueurs dans la réflexion critique sur le passé. Néanmoins, le poème se solde par un constat mitigé et sombre, et les derniers mots renvoient à ce récit officiel et mystificateur, d'un pouvoir despotique, figé qui ne cesse de remonter à la surface, tant de la société que de l'espace poématique. Là encore, la fin du poème renvoie, dans un mouvement circulaire, au début ; ce sont deux histoires, deux récits qui sont confrontés : aux paroles initiales de la grand-mère répondent, comme dans une fin de non-recevoir, des mots abstraits et figés, chargés de deshumanisation, aux majuscules emphatiques et imposantes, qui semblent rendre impossible le récit du passé :

Peró encara se sent aquella olor
de corral. De gallinassa.
Aquell himne. La Història d'Espanya.

Conclusion

35. Dans ces deux poèmes, il s'agit de mettre en perspective passé et présent, afin de redonner un sens à une histoire mise à mal, brisée par des récits idéologiques anciens ou récents qui ont écarté ou effacé un grand pan de l'histoire et de la mémoire collective. En entrecroisant différentes paroles ou voix, le poème devient l'espace d'une conscience qui se fait jour, mais qui témoigne, en même temps, de la difficulté d'écrire ou de réécrire l'Histoire, tant sont fortes, d'une part, les contradictions qui caractérisent la récupération de la mémoire historique, et tant sont encore puissantes, d'autre part, les forces conservatrices du passé.
36. Quelle serait alors la fonction de l'*incipit* dans les deux poèmes présentés ? Ils posent la question de l'origine et du commencement fondateur du récit de l'Histoire. En cela, ils nous amènent à nous interroger sur le sens de l'épopée de nos jours, dans la société espagnole en particulier, mais pas seulement dans la mesure où le XX^e siècle a vu l'effondrement des grands récits, ou du moins leur remise en question. Dans cet ample mouvement de récupération de la mémoire, le récit épique semble difficilement légitime, et ne plus trouver sa place, le temps n'étant plus à la célébration. Si pendant la Guerre Civile, le romancero a pu constituer une sorte de geste épique pour faire corps avec l'Histoire vécue au présent en donnant un souffle poétique à la lutte politique, il s'agit aujourd'hui à travers cette poésie de retrouver une conscience historique qui passe par l'histoire individuelle et le vécu intime de l'événement, loin du modèle héroïque. La parole qui émerge au premier vers donne sens au poème ; elle va au-delà du simple témoignage ou de la micro-histoire, car c'est elle qui amorce le processus de l'écriture. De façon peut-être paradoxale, cet *incipit*, soit le temps du commencement, apparaît comme un lieu marqué par la mort, la disparition qu'elle fait affleurer à travers la rémanence des voix perdues ou « dormidas », pour reprendre le titre du roman de Dulce Chacón. Si ces deux *incipit* se tournent vers le passé, c'est en commençant par la fin, c'est-à-dire par la mort : écrire l'Histoire ne peut se faire qu'à rebours, et non en suivant un ordre chronologique à partir du temps des origines. Dans ces poèmes, l'*incipit* est le lieu

d'un renversement de la lecture du récit traditionnel, dans la mesure où l'*incipit* se présente comme espace-temps ancré dans la mort. D'où l'impression d'élégie qui entoure la poésie espagnole contemporaine lorsqu'elle a affaire avec l'Histoire.

37. Ces *incipit* où affleurent des voix oubliées, comme surgies d'un passé immédiat, révèlent qu'elles hantent l'Histoire au présent ; face à la mystification des événements et de la parole collective, l'*incipit* apparaît comme le lieu privilégié où elles peuvent advenir car elles sont à l'origine de cette tentative de réécrire l'Histoire : l'*incipit* met à jour une voix retrouvant ainsi le sens même de la dimension orale qui définit la création poétique.

Bibliographie

AGUILAR FERNÁNDEZ Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva*, Madrid, Alianza, 2008.

BABY Sophie, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2015/3, n°127, p. 42-57.

CADUC Eveline, « Stratégies du déséquilibre » in *Le Rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, BONHOMME Béatrice, SYMINGTON Micéala (dir.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 107-123.

COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Univesitaires de France, « Écritures », 1997.

DELAGE Agnès, « Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine. », in *Fabula / Les colloques*, Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6328.php>, page consultée le 10 mars 2020.

DUCHET Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit. » in *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14 : <https://doi.org/10.3406/litt.1971.2495> https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2495

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

GONZÁLEZ David, in *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, FALCÓN Enrique (coord.), Tenerife, Baile del Sol editores, 2007 ; version on line <https://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/oncemlrs.pdf>

LE BIGOT Claude, « Isabel Pérez Montalbán en su entorno », <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/2015/07/isabel-perez-montalban-en-su-entorno.html>

MARGARIT Joan, *No estaba lejos, no era difícil. No era lluny, ni difícil*, Madrid, Visor Poesía, col. «Palabra de honor», 2011.

PINSON Jean-Claude, *Poétique*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

RODRIGUES Judite, « Poésie par effraction : textes traduits de José María Gómez Valero, David Eloy Rodríguez et David Franco Monthiel. » in *Essais : revue interdisciplinaire d'Humanités*, École doctorale Montaigne-Humanités/Presses universitaires de Bordeaux, 2015, Résister entre les lignes (Arts et langages dissidents dans les pays hispanophones au XX^e siècle), p. 175-194. <hal-01376672>

<https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-01376672>

RODRIGUES Judite « Les contre-feux de la poésie espagnole contemporaine : les “ récommunes ” poétiques de l’engagement. » in *Les générations dans le monde ibérique, HispanismeS*, Société des hispanistes français de l’enseignement supérieur, 2016. hal-01532904

ROZENBERG Danielle, « « Le pacte d’oubli » de la transition démocratique en Espagne. Retours sur un choix politique controversé », in *Politix*, 2006/2, n°74, p. 173-188.

TERRASSON Claudie, « Prolétariat et ‘poétariat’, le dissensus dans la poésie d’Isabel Pérez Montalbán », in *Dire le réel aujourd’hui en poésie*, BONHOMME Béatrice, CASTRO Idoli, LLOZE Evelyne (dir.), Paris, éd., Hermann, 2016, p. 313-328.

TERRASSON Claudie, « Los nuevos realismos críticos: prácticas y discursos de la insumisión. Dionisio Cañas, Isabel Pérez Montalbán », in *HispanismeS* revue de la SHF, n°11, BREYSSE-CHANET Laurence, LAGET Laurie-Anne (éd.), 1er semestre 2019. <http://www.hispanistes.fr/index.php/publications/revue-hispanismes>.

VILLANI Arnaud, « Éthique de la poésie : la notion d'enrythmie » in *Le Rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, BONHOMME Béatrice, SYMINGTON Micéala (dir.), Paris, Honoré Champion, 2005.

VERDIER Lionel, « Écriture, désécriture » in *Le Rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, BONHOMME Béatrice, SYMINGTON Micéala (dir.), Paris, Honoré Champion, 2005.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « Les métamorphoses de l'écriture dans la poésie de l'exil » in *Exils et émigrations hispaniques au XX^e siècle*, n° 1, 1992, p. 107-123.

<https://doi.org/10.3406/emixx.1992.964>https://www.persee.fr/doc/emixx_1245-2300_1992_num_1_1_964