

Créé à la mort d'Ernesto Guevara en 1967, l'*Elegia al Che* de Joan Brossa (Barcelone, 1919-1998) est l'une des œuvres les plus célèbres du poète-plasticien catalan. Souvent cité et reproduit mais rarement analysé, ce poème visuel s'inscrit pleinement dans la poésie expérimentale des néo-avant-gardes des années 1960 en estompant les frontières entre littérature et arts plastiques, et en interrogeant la notion même de poésie. Cet article se propose de réfléchir, au-delà de la simplicité apparente et trompeuse de cette création, sur la façon dont se construit la signification non seulement ludique et politique, mais aussi et surtout métapoétique de cette « élégie ». L'analyse du poème et des rapports qu'il entretient avec son titre ainsi qu'avec son récepteur, nous amènera à nous interroger sur la nature paradoxale de l'œuvre, entre lyrisme et dépersonnalisation. L'étude aboutira à la définition de l'esthétique de ce poème comme une esthétique de la litote, où le minimalisme formel va de pair avec un accroissement de la charge expressive du poème.

Mots-clés : Joan Brossa ; poésie catalane ; poésie visuelle ; poésie politique ; engagement ; avant-garde ; XX<sup>e</sup> siècle ; formes brèves.

Creada en 1967 con ocasión de la muerte de Ernesto Guevara, la *Elegia al Che* de Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) constituye una de las obras más famosas del artista-poeta catalán. Este poema visual muy citado y reproducido, aunque pocas veces analizado, se inscribe plenamente en la poesía experimental de las neovanguardias de los años 1960, al difuminar las fronteras entre literatura y artes plásticas, y al interrogar la noción misma de poesía. Este artículo se propone reflexionar, más allá de la aparente y engañosa sencillez de esta creación, sobre la manera como se construye la significación lúdica, política y, sobre todo, metapoética de dicha "elegía". El análisis del poema y de las relaciones que mantiene con su título y con su receptor, nos llevará a interrogar la dimensión paradójica de la obra, entre lirismo y despersonalización. El estudio desembocará en la definición de la estética del poema como estética de la litote, en la cual el minimalismo formal corresponde a una máxima capacidad expresiva.

Palabras clave: Joan Brossa; poesía catalana; poesía visual; poesía política; compromiso; vanguardia; siglo XX; formas breves.

## ***L'Elegia al Che* : une esthétique de la litote dans le poème visuel brossien**

**GAËLLE HOURDIN**

UNIVERSITÉ TOULOUSE – JEAN JAURÈS

*gaille.hourdin@univ-tlse2.fr*

1. Si la poésie constitue un genre qui se prête particulièrement bien aux formes brèves – pour ne pas dire que ces dernières seraient une caractéristique même du genre, à de rares exceptions près –, la poésie dite visuelle pousse particulièrement loin la concision : par le biais de formes diverses (calligramme, poème spatialisé, lettrisme, entre autres), « le poète considère la langue davantage comme une matière que comme un médium, [...] il l'utilise plutôt comme éléments de montage que comme moyen de communiquer ses propres sentiments ou ses expériences » (Garnier, 1970 ; 13). En cela, ce que l'on pourrait définir comme un sous-genre à l'intérieur de la poésie rapproche celle-ci des arts plastiques, arts de l'espace et du primat visuel, plus que du temps et de l'ouïe, comme le serait la poésie selon une conception plus généralement admise. Le poème visuel se donne d'abord à voir, dans une appréhension immédiate, globale et unifiante, sans même donner toujours matière à lire. Tel est le cas de certains poèmes du Catalan Joan Brossa (Barcelone, 1919-1998) qui, tout en privilégiant la désignation de ses œuvres comme poèmes, n'a eu de cesse de jouer avec la porosité grandissante des frontières entre les arts, particulièrement remises en cause par les avant-gardes historiques, et encore repoussées par celles des années 1960.
2. Cette décennie voit se développer en Espagne, et en Catalogne en particulier, des pratiques artistiques visant à explorer de nouvelles possibilités expressives, à partir et au-delà du langage verbal. Le contexte dictatorial, la censure, la répression linguistique, sont autant de facteurs susceptibles d'expliquer cet essor de la poésie concrète catalane, dont Joan Brossa, Guillem Viladot et Josep Iglésias del Marquet sont des représentants majeurs. Tous trois se partagent l'affiche de ce que la critique considère généralement comme la première exposition de poésie concrète en Cata-

logne, à la Petite Galerie de l'Alliance Française de Lérida, en 1971<sup>1</sup>. Quoique l'appellation qui sera privilégiée à partir de la seconde moitié des années 1970 soit celle de poésie visuelle, l'expression « poésie concrète » dit bien l'importance qui y est accordée à la matérialité des lettres et autres formes, plus qu'à l'expression d'idées au moyen de l'agencement de mots dans un langage verbal structuré.

3. L'objet du présent travail est précisément le fameux poème visuel que Brossa expose à Lérida en 1971, intitulé *Elegia al Che* (cf. illustration). Cette œuvre s'avère tout à fait exemplaire de ce type de forme brève, qui transgresse la forme poétique en même temps qu'elle la revendique dans son auto-désignation. Entreprendre d'analyser ce poème nécessite de s'interroger avant tout sur sa corporéité, qui questionne à la fois sa nature même de poème, le rapport que le poète établit avec le récepteur – que l'on ne saurait, dans le cas présent, appeler « lecteur » –, et la construction de la signification. Partant de quelques considérations préalables sur la forme et la nature ludique et politique de *L'Elegia al Che*, nous nous intéresserons ensuite à la façon dont cette forme, et les rapports qu'elle entretient avec son titre, font de ce poème visuel une œuvre, non seulement hybride, mais paradoxale, qui interroge les limites de l'art, de la poésie et du langage. Cette réflexion autour de la notion de paradoxe nous amènera enfin à définir l'esthétique de l'œuvre comme une esthétique de la litote, où la forme brève et l'extrême économie de moyens sont inversement proportionnelles à la charge expressive du poème.

1 L'exposition *Poesia concreta. Brossa, Iglésias del Marquet i Viladot*, présentée à la Fundació Guillem Viladot – Lo Pardal d'Agramunt en 2019, fut une reproduction fidèle de l'exposition de 1971. L'exposition a ensuite été déplacée à Lérida (2019-2020) et à Barcelone (2021).



1. *Joan Brossa, Elegia al Che, 1978 (1967), lithographie sur papier, 64,2 x 44,2 cm, collection MACBA, fonds Joan Brossa.*

2. © Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona

## **1. La tension du ludique et du politique**

---

4. Commençons par une rapide description du poème, tel qu'il apparaît dans la version reproduite ici, et exposée au Musée d'Art Contemporain de Barcelone (MACBA). Il s'agit d'un alphabet latin, dont les lettres majuscules

et épaisses, de couleur noire et sans empattement, sont rapprochées et réparties sur cinq lignes. Alors que les quatre premières lignes devraient toutes comporter six lettres si l'alphabet était complet, les espaces vides des deux premières lignes correspondent à l'absence des lettres C, E et H. Dans la partie inférieure de la page blanche, apparaissent, en lettres majuscules beaucoup plus petites que celles du poème, et en italiques, le nom du poète et le titre de l'œuvre, sur une même ligne, centrés et à peine séparés par un blanc typographique. Enfin, l'exemplaire est signé de la main de Joan Brossa, un peu plus bas à droite.

5. Cette première approche élémentaire de l'œuvre nous permet déjà de remarquer la place du titre : alors que celui-ci devrait *a priori*, s'agissant d'un poème, se trouver à son seuil, en guise d'introduction ou de présentation, le titre est ici dévoilé dans un second temps, éclairant le poème *a posteriori*. Cette place particulière contribue d'abord à le rapprocher d'une œuvre plastique, tout comme le fait qu'il s'agisse d'une lithographie, exposée aujourd'hui au MACBA ; nous reviendrons sur ce statut ambigu entre poésie et arts plastiques. Surtout, la place du titre correspond à la fonction particulière qu'il remplit ici, à savoir celle de dévoiler *a posteriori* la raison d'être de cet alphabet lipogrammatique, privé de trois lettres qui peuvent ne pas faire sens d'emblée pour l'observateur. Autrement dit, le poème se présente sous la forme d'une devinette ou d'une énigme : l'alphabet tronqué est censé éveiller la curiosité du récepteur, à qui il revient de trouver le motif de ces trois absences en reconstituant le mot « CHE ». D'emblée, il est invité à jouer un rôle actif et complice dans l'œuvre, en participant à l'élucidation de ce jeu formel.
6. L'aspect ludique créé par la disparition des trois lettres et l'interrogation qu'elle suscite chez l'observateur, est proche des pratiques contemporaines de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), ce groupe créé en 1960 et pour lequel la contrainte d'écriture, au-delà du jeu qu'elle représente pour l'auteur et pour le lecteur, est censée « ouvrir » des possibilités créatives et stimuler l'imagination. On pense, bien sûr, au fameux roman de Georges Pérec, *La disparition*, publié deux ans après la création de *L'Elegia al Che*, en 1969. Le livre de Pérec est l'exemple de lipogramme le plus connu de la langue française, et il se fonde lui aussi sur l'exclusion délibérée d'une lettre – la voyelle E – comme point de départ de l'œuvre. Nous avons là une coïncidence temporelle intéressante entre la production brossienne et celle de l'Oulipo, à laquelle s'ajoute d'ailleurs une autre pratique commune, celle

de la sextine. Ce poème « mathématique », inventé par le troubadour Arnaut Daniel au XII<sup>e</sup> siècle et repris quelques siècles plus tard par Dante et Pétrarque, se compose de six strophes de six vers, suivies d'une coda appelée *tornada* (ou *contera* en espagnol). Les mots placés en fin de vers dans la première strophe, se retrouvent dans toutes les autres strophes, où ils doivent à chaque fois changer de vers, afin d'occuper successivement toutes les places, selon un schéma précis. La contrainte est donc forte, et Joan Brossa s'est plu à développer cette forme poétique, comme dans le recueil *Sextines 76* (Barcelone, Curial, 1977). Dans le cas des sextines comme dans celui qui nous occupe ici, la dimension ludique s'avère centrale, de même que dans toute la poésie visuelle de Joan Brossa. La gravité de la thématique abordée est en partie contrebalancée par le jeu et la connivence établis avec le récepteur. En plus de constituer en lui-même une énigme à déchiffrer, l'alphabet tronqué, par sa typographie, n'est pas sans rappeler à l'observateur les tests de vue autant que les alphabets et autres abécédaires utilisés à l'école dans l'apprentissage de la lecture, soit deux types de documents écrits et deux contextes éloignés, semble-t-il, du champ poétique.

7. Pourtant, au-delà du pied de nez au lecteur/observateur qui se retrouve face à un simple alphabet tronqué, ces deux analogies ne sont pas sans rapport avec l'objet du poème, à savoir celui de rendre hommage au révolutionnaire Ernesto Guevara, peu de temps après sa mort, sous une forme elle-même originale, innovante, qui bouscule l'ordre établi. On pourrait convoquer ici la notion d'« art contextuel », développée par Paul Ardenne pour désigner les formes d'art contemporaines qui s'inscrivent dans une « indéfectible relation à la réalité [...] sur le mode de la coprésence », « l'œuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate » (Ardenne, 2004 ; 15-16). Le poète semble nous inviter à tester ou à réviser notre façon de voir et de lire, à la fois le poème et l'événement de la mort du Che. Le poème, d'abord, en ce sens que celui-ci, justement, donne à voir sans rien donner à lire, puisqu'il est dénué de mots, et même de syllabes. L'événement, ensuite, en mettant l'accent sur la perte et le vide que signifie la mort du Che pour l'artiste et pour le monde. L'impact de cette disparition et la dimension élégiaque énoncée par le titre sont d'ailleurs soulignés par le format assez imposant de l'affiche (64,2 x 44,2 cm) et le choix des grandes lettres majuscules et sobres, de couleur noire, qui semblent porter le deuil de l'absent, le matérialiser au lieu de l'exprimer par des mots. L'observateur se retrouve debout face au spectacle de cette

perte et de cette absence qui ne peuvent pas se dire dans l'Espagne franquiste<sup>2</sup>.

8. Par cet affichage, Brossa produit une œuvre subversive, dont le caractère engagé est doublement contenu dans le titre : si on lit la double mention du nom de l'artiste et du titre d'une seule traite, comme nous y invite le fait qu'ils apparaissent aussi rapprochés, à la même hauteur et tout en majuscules – gommant ainsi la majuscule initiale du titre –, on peut voir dans le substantif « elegia » le verbe « elegir » conjugué à la 3<sup>e</sup> personne du singulier de l'imparfait de l'indicatif : « Joan Brossa elegia al Che ». Cette lecture renforce la dimension politique du poème en y ajoutant l'idée de choix personnel, d'adhésion de la part de l'artiste. L'idée d'une polysémie sous-jacente au titre semble confirmée par une mention figurant sur l'un des exemplaires du poème conservés dans le fonds Joan Brossa du Musée d'Art Contemporain de Barcelone. On peut lire dans le descriptif de l'œuvre présenté sur le site du musée, l'information suivante : « Al peu de la prova d'impremta, un retall que conté les mencions impreses del títol i del nom de l'autor, i.e. "Elegia al Che", "Joan Brossa"; i una anotació traçada amb llapis per a indicar la necessitat d'invertir l'ordre de les mencions<sup>3</sup> ». L'idée selon laquelle l'auteur aurait souhaité que l'ordre des mentions soit inversé afin de rendre possible cette seconde lecture, nous semble tout à fait plausible.
9. On voit donc comment, à partir d'une première observation formelle du poème, se dessine cette double ligne, complémentaire plus que contradictoire, du ludique et du pathétique. Essayons à présent de pousser plus avant notre analyse du poème en nous intéressant, justement, à la façon dont il s'autodéfinit dans le paratexte.

## **2. Une œuvre limite et paradoxale**

---

10. Le parcours du poème au fil du temps est, en soi, exemplaire de l'ambiguïté générique qui le caractérise. Créé à l'occasion de la mort d'Ernesto Guevara le 9 octobre 1967, le poème apparaît pour la première fois dans *Llibre de*, une suite de poésie visuelle inédite datée du 11 décembre 1967, sous le titre catalan *Elegia al Txe*<sup>4</sup>. Une première transcription, en français

2 Soulignons à ce sujet que l'œuvre ne sera pas intégrée au catalogue de l'exposition ; tout porte à croire que cette absence s'explique pour des raisons politiques.

3 <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigat/arxiu/elegia-al-che-joan-brossa>

4 Le poème est reproduit dans : Audí, 2011 ; 242.

(*Élégie pour le Che*), est publiée pour la première fois deux ans plus tard dans *Quadern de poemes*<sup>5</sup>. La version du poème exposée en 1971 reprend la graphie espagnole du surnom (*Che*), tout en conservant, semble-t-il, le catalan dans le reste du titre ; ainsi le substantif *elegia* apparaît-il sans accent sur le I<sup>6</sup>. En dehors de ses nombreuses reproductions dans les anthologies de poésie visuelle catalane, notamment, qui font de ce poème l'une des œuvres les plus connues et citées de Brossa, on dénombre également plusieurs exemplaires signés de *L'Elegia al Che* au MACBA. Sa présence dans des recueils poétiques aussi bien que dans des expositions témoigne déjà de l'hybridité de son statut, un trait qu'il partage, à plus ou moins grande échelle, avec tous les poèmes visuels. Ces derniers rendent impossible l'idée de récital poétique, de lecture à haute voix du poème. Leur perception passe d'abord et avant tout par la vue, les rapprochant ainsi de l'image, et l'intermédialité constitue bien un trait fondamental de la poésie visuelle.

11. Pourtant, dans le cas qui nous occupe, et à l'inverse du collage, par exemple, l'œuvre n'est constituée que de lettres, la « matière première » du langage écrit, et elle semble *a priori* reproductible ; mais ces lettres ne sont liées entre elles que par la convention de l'ordre alphabétique, elles ne forment pas de syllabes, encore moins de mots. Elles ne sont pas là en tant qu'ensemble d'unités signifiantes, censées évoquer autant de signifiés ; elles apparaissent comme un tout qui, immédiatement, saute aux yeux comme signe : l'alphabet latin (tronqué). Non seulement la perception première de l'œuvre est immédiate, comme dans le cas d'une œuvre plastique et à l'inverse de l'œuvre littéraire, qui requiert le temps de la lecture pour être appréhendée dans sa globalité ; mais les espaces vides, correspondant aux lettres C, H et E, sont aussi importants – si ce n'est plus – que les lettres. Le sens de l'œuvre ne passe pas par un réseau verbal de significations, mais uniquement par un processus visuel et mental chez son récepteur. Il semble bien que nous nous trouvions face à une image, quoique celle-ci ne soit faite que de lettres, et soit présentée par son auteur comme un poème. Supprimer les espaces vides reviendrait à faire disparaître le poème lui-même qui, d'ailleurs, ne saurait être cité partiellement, comme on peut citer un vers ou une strophe. Celui-ci doit être pris dans sa totalité, et dans ce qu'il montre

5 Selon Pilar Parcerisas, l'œuvre « est considérée comme la première édition publique de poésie visuelle catalane » (Parcerisas, 2007 ; 211). Nous traduisons.

6 Il est vrai que les majuscules ne sont pas toujours accentuées, ce qui laisse planer le doute quant à la langue choisie par Brossa.



– l'alphabet – autant que dans ce qu'il exhibe par le vide : l'absence de trois lettres.

12. Par bien des aspects, cette œuvre s'apparente donc plus à une œuvre plastique qu'à un texte poétique ; de fait, ce poème n'est pas un texte. On sait pourtant que Joan Brossa a toujours employé le terme de poésie pour désigner la totalité de ses pratiques artistiques, qu'il s'agisse de poésie visuelle, d'installations ou de théâtre. La poésie expérimentale brossienne se fait dans et en dehors des livres, avec comme principe de dépasser les limites que peuvent constituer la page et le langage. Pour Brossa, il ne s'agit pas de refuser le langage poétique, ni même d'en censurer les formes classiques ; lui-même a écrit des sonnets et des sextines parallèlement à ses pratiques expérimentales<sup>7</sup>. En revanche, l'idée est bien d'élargir et d'explorer le champ poétique, qui ne se borne pas, pour lui, au « littéraire » ; d'où la distinction qu'il établit, au sein de son œuvre, entre poésie et poésie littéraire. *L'Elegia al Che* correspond alors, selon la typologie de la poésie visuelle brossienne proposée par Marc Audí, à la « poésie visuelle graphique », marquée par l'influence fondamentale de Mallarmé, et dans laquelle « le fond – la page – et la figure – la trace imprimée – forment dès lors un espace commun, non hiérarchisé. Il s'agit d'un saut supplémentaire dans l'appropriation par la poésie de matériaux, car ceux-là ne sont même plus scripturaux » (Audí, 2011 ; 108)<sup>8</sup>.

13. De la même façon que la production d'images ou d'objets n'empêche pas de parler de poésie, elle n'exclut pas non plus la notion de lyrisme, terme employé par Brossa pour définir l'effet produit par le poème visuel. De fait, cette idée de lyrisme apparaît plus ou moins explicitement dans le titre du poème à travers sa désignation comme « élégie », par laquelle il s'auto-désigne d'ailleurs comme texte poétique. Prise dans son sens usuel, l'élégie est définie, dans le dictionnaire du *Trésor de la Langue Française*, comme un « poème lyrique de facture libre, écrit dans un style simple qui chante les plaintes et les douleurs de l'homme, les amours contrariés, la séparation, la mort ». Cette dimension lyrique se retrouve communément dans les définitions du terme, qui font de la forme poétique et de l'expression des sentiments douloureux du sujet lyrique, ses deux caractéristiques

7 En dehors du recueil de sextines auquel nous avons précédemment fait référence, citons par exemple, pour les sonnets, les recueils suivants : *Sonets a Gofredina* (1967), Barcelone, *La Magrana* (1986) ; *Els ulls de l'òliba* (1974), Valence, Eliseu Climent, 1982.

8 Nous reviendrons, dans notre troisième partie, sur les rapports du poème avec les arts plastiques.

essentielles : « poème lyrique exprimant une plainte douloureuse, des sentiments mélancoliques » (*Petit Robert de la langue française*, 2007 ; 836) ; « composición lírica en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro acontecimiento infortunado » (*Diccionario de la Real Academia Española*).

14. Nous voyons là émerger une nouvelle tension dans le poème de Brossa, inscrite dans son titre et dans les rapports qu'il entretient avec le poème. Le titre, à la fois rhématique et thématique, nous annonce un poème lyrique, traitant de la figure du Che. Il inscrit le poème dans un sous-genre poétique – l'élégie – qui, s'il ne répond pas nécessairement à une forme déterminée – comme ce fut le cas dans la poésie gréco-latine, où l'élégie était composée de distiques formés d'hexamètres et de pentamètres – correspond toutefois, comme nous venons de le voir, à une tonalité et à une thématique données. Cependant, le poème semble contredire tout à fait son titre, en cela qu'il n'exprime pas les sentiments du sujet lyrique : non seulement le poème, dénué de mots, n'exprime rien verbalement, mais cette absence d'expression verbale pose la question de l'existence même du sujet. Le je poétique s'exprime-t-il, se trouve-t-il quelque part dans cette œuvre ? Et si oui, en quoi se distingue-t-il du poète ? Nous retrouvons dans ces questions un autre point de convergence avec l'œuvre plastique – ou, plus exactement, avec l'œuvre non verbale –, pour laquelle seule existe la notion d'auteur ou d'artiste, pour désigner la personne qui s'exprime dans son œuvre. *L'Elegia al Che* s'apparenterait donc plutôt à une anti-élégie, en ce qu'elle est dénuée de ce qui fait l'élégie : le sujet lyrique et l'expression des sentiments intimes. Quant à la dimension thématique du titre, elle s'avère elle aussi subvertie : alors qu'Ernesto Guevara devrait apparaître dans le poème – à travers l'hommage ou, tout au moins, la référence directe au motif de la peine éprouvée par le sujet –, il en est au contraire absent. Le thème du poème est justement ce qui brille par son absence.

15. Le titre est donc paradoxal à différents niveaux : parce qu'il annonce un thème et une tonalité nécessairement absents d'un poème dépourvu d'expression verbale ; parce qu'il renverse aussi, dans une certaine mesure, le rapport hiérarchique qui unit l'œuvre à son titre. Alors que la plupart des poèmes peuvent être lus en omettant leur titre, sans que cela n'altère outre mesure leur réception par le lecteur, dans le cas présent, le titre permet de donner tout son sens au poème. Sans être, peut-être, absolument nécessaire

à la compréhension du jeu – les trois lettres absentes, surtout si elles sont associées à l'année d'écriture du poème, peuvent sans doute être rapprochées de la figure du Che –, le titre semble indispensable à la pleine appréhension du poème. C'est lui qui en exprime la charge émotionnelle, qui permet de considérer l'œuvre comme l'expression d'un vide et d'une douleur intimement ressentis par le poète ; c'est lui, aussi, qui révèle la solution de l'énigme posée par l'alphabet tronqué. La place du titre dans le poème exposé se révèle alors essentielle : loin de dessiner, au seuil du poème, un horizon d'attente condamné à être déçu, il vient au contraire compléter et affiner la « lecture » préalable que nous avons pu faire du poème, en lui donnant tout son sens.

### **3. Une esthétique de la litote**

---

16. Cette complémentarité forte, voire nécessaire, entre le titre et l'œuvre, ainsi que la réalisation même de cette dernière, ne sont pas sans rappeler différentes pratiques artistiques représentatives du début et de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'intervention minimale du poète sur l'« objet » de départ, l'alphabet, évoque d'abord le ready made : de la même façon que la Fontaine de Duchamp accède au statut d'œuvre d'art – tout en le subvertissant – du fait du renversement de l'urinoir, de son exposition et du titre qui l'accompagne, *L'Elegia al Che*, privée de son titre et de ses trois lettres manquantes, ne serait rien d'autre qu'un « vulgaire » alphabet. L'intervention du poète s'avère minimale, se limitant pour ainsi dire à une idée de départ, celle de supprimer les trois lettres de l'alphabet pour figurer l'absence du Che. L'œuvre fonctionne comme « formule visuelle » (Audí, 2011 ; 243), dans la mesure où son statut d'œuvre, de poème visuel, ne tient qu'à son idée de départ, en dehors de toute élaboration postérieure. Brossa pousse à son paroxysme la synthèse et l'économie de moyens qui sont pour lui intrinsèques à la poésie visuelle. La poésie se rapproche de l'art conceptuel, qui réside dans une intention, une idée, un dispositif rendu signifiant par le discours qui l'accompagne ou qu'il suscite chez le récepteur. Elle tient aussi de l'art minimal des années 1960 qui prône, à la suite de Mies van der Rohe, que *Less is more* : non seulement l'expressivité passe par l'épure, l'ellipse, la condensation du sens, mais cet art de l'épure est également un art de la litote ; la sobriété formelle est aussi grande que la charge expressive qu'elle renferme.

17. Comment ce nouveau paradoxe opère-t-il ici ? Un premier élément de réponse tient à la performativité du poème de Brossa : plutôt que de dire l'absence, il l'exprime en la rendant visible, immédiatement perceptible au regard du lecteur-spectateur ; elle l'atteint au niveau sensoriel, donc corporel, avant d'en appeler à son intellect, comme le ferait un poème « écrit ». Le poème est appréhendé immédiatement et dans sa totalité, et le cœur de sa signification, les vides, « sautent aux yeux ». De fait, tout le sens du poème est paradoxalement contenu dans le vide, dans le silence qui l'habite, non seulement hors des mots – inexistant ici –, mais hors des signes linguistiques. Il semble que la perte en question ne soit pas exprimable par les mots, que le langage poétique, et le langage verbal en général, soient insuffisants pour exprimer ce que signifie la mort du Che. On pourrait croire, alors, que le poème se présente à nous comme un refus, voire une négation du langage ; c'est tout le contraire qui se passe.
18. Les lettres, si elles n'entrent pas dans le processus signifiant en formant des mots, possèdent pourtant une charge sémantique potentielle. L'alphabet latin contient en lui toutes les possibilités expressives de la langue catalane et des autres langues latines, et figure ici un langage verbal en puissance et infini. Bien loin d'effacer le langage, le poème l'affiche et le contient tout entier, dans une condensation extrême, à travers les 23 lettres représentées. Cette idée est d'ailleurs exprimée par Brossa lui-même : « Dans les vingt-six lettres de l'alphabet tient le monde entier tel que nous le connaissons (puisque nous connaissons tout par mots, tout l'univers). Dans ces lettres doit être forcément toute la poésie du monde » (Bordons, 1988 ; 209). Inclure tout l'alphabet pour composer une élégie au Che, c'est refuser de circonscrire cette élégie dans un texte fini, dans des mots nécessairement limitants, et insuffisants à dire l'ampleur de la béance ouverte par cette mort. À l'inverse, il s'agit d'une façon d'évoquer la tentation adamique d'embrasser le monde et le réel dans le poème. Cependant, ce langage se trouve amputé des trois lettres manquantes, pour mieux suggérer et amplifier l'idée de la perte : si l'alphabet est envisagé comme représentation du monde, alors celui-ci se trouve profondément et définitivement modifié, comme mutilé d'une partie de lui-même, par la disparition du Che.
19. Ainsi le poème apparaît-il, non comme une anti-élégie, mais plutôt, dans une certaine mesure, comme l'élégie absolue : à l'opposé de ce que l'on entend généralement par lyrisme, dans le sens d'un épanchement des sentiments, le lyrisme brossien pousse à l'extrême l'expression de la douleur de

la perte, figurée comme une amputation du monde et des capacités mêmes du dire. L'œuvre répond bien à la définition de l'élegie comme expression d'un « sentiment de douleur contenue<sup>9</sup> », une douleur brute, non identifiée comme étant celle d'un sujet lyrique d'ailleurs absent, ou plutôt invisible dans le poème. Dans le cas présent, cette douleur est contenue au milieu des lettres conçues comme les plus petites unités du langage, à l'intérieur des vides laissés par la disparition du Che. Le sentiment douloureux s'exprime par le contraste du vide et du plein, ainsi que par le contraste chromatique, et l'austérité empreinte de solennité et de gravité qui se dégage de l'ensemble. La « contention » de ce sentiment évoquée par la définition passe par la litote repoussée à ses confins, dans une condensation extrême de la construction du sens, dans et depuis le silence du poème.

20. Ce silence est double en ceci qu'il ne laisse entendre aucun mot, et qu'il apparaît aussi visuellement dans les espaces blancs. Le choix, lui aussi paradoxal, du silence pour dire la déflagration de l'assassinat du révolutionnaire argentin, n'est peut-être pas sans rapport avec le contexte dictatorial de production du poème. Nous l'avons dit, celui-ci a réussi à braver la censure en étant exposé, à condition de ne pas être inclus dans le catalogue de l'exposition. Au-delà de cette première explication contextuelle, la primauté accordée au silence semble répondre à un enjeu tout autant esthétique que politique, propre à la modernité. On se souvient que le *Coup de dés* mallarméen opère un tournant capital dans la poésie moderne, en spatialisant le poème et en accordant en son sein une place majeure aux blancs, et donc au silence. Avec la modernité, selon Eduardo Chirinos, « ya no se trata del silencio que hay que vencer para construir la expresión sino de integrar ese silencio y reconocer al poema como su morada » (Chirinos, 1998 ; 54). Mallarmé ouvre ainsi la voie à la poésie expérimentale, et visuelle en particulier. La phrase suivante de Jean-François Chevrier pourrait s'appliquer ici à Joan Brossa : « Mallarmé est le poète du silence opposé à l'effusion rhétorique : le langage doit se recueillir dans le poème, au lieu de se diluer dans l'information et la communication » (Chevrier, 2005 ; 40). Loin de ne faire qu'accueillir le silence, *l'Elegia al Che* en fait sa voie unique d'expression poétique, dans un contexte national et mondial dans lequel le langage apparaît trop souvent instrumentalisé, galvaudé, censuré. L'absence de recours

9 « Se dibuja pues, más que un género, una atmósfera elegíaca, que se caracteriza por un sentimiento de dolor contenido, de tristeza y melancolía, que constituirá un módulo recurrente (aunque variado), en la historia de la literatura » (Marchese / Forradellas, 1998 ; 115).

aux mots peut donc être compris de différentes façons : non seulement comme une façon de renverser le processus signifiant par la litote et de braver la censure, mais aussi comme une réponse possible à la crise du langage de l'époque :

Para el escritor que intuye que está en tela de juicio la condición del lenguaje, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio. [...]

El silencio es una alternativa. Cuando en la polis las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito (Chirinos, 1998 ; 55).

21. Le poème de Brossa semble proposer une troisième voie, à mi-chemin entre les deux voies évoquées ci-dessus par George Steiner : exprimer la crise par un « poème non écrit » et pourtant bien réel, qui reflète d'une façon singulière l'ampleur de l'événement évoqué.
22. Il est important de souligner cependant que ce choix ne représente qu'un pan de la production poétique de Joan Brossa qui, nous l'avons dit, ne s'est jamais refusé de recourir à des formes lyriques classiques, comme en témoigne le sonnet intitulé « Elegía », daté du 2 mars 1976, jour de l'exécution par le régime franquiste de l'anarchiste catalan Salvador Puig Antich :

Salvador, para ti no hay Amnistía;  
ningún pliego de quejas tiene nada que hacer;  
pero tu pensamiento, gallo guerrillero,  
recosará la luz en el nuevo día.

Me empuja el juicio, y esta ofrenda tiene  
afán de lucha que el follaje cambia;  
tu ejemplo, orilla de alegría,  
dará salud a quien no pierde calle.

La Libertad, columna de la fruta,  
hace claro el día de la lucha,  
que poco a poco se convierte en filón.

Reloj siempre de la gente que lucha,  
abres la jaula a montañas. ¡No  
has caído! ¡Puig Antich, salvador!<sup>10</sup>  
(El Born, 2019; 22)

10 Poème traduit du catalan par Carlos Vitale.

23. Quoique toutes deux appartiennent à la poésie de circonstance ou contextuelle, le contraste est total entre les deux élégies : là où la première ne laisse entrevoir aucune voix ni aucune parole poétique, la seconde emprunte la forme classique du sonnet et se présente comme un panégyrique adressé directement au défunt, s'approchant en cela de la prosopopée. Les images prophétiques, exprimées au futur, le sanctifient jusqu'à faire de lui une figure messianique, venue apporter le salut à l'humanité : « Salvador, [...] tu pensamiento [...] recosará la luz en el nuevo día », « tu ejemplo [...] dará salud a quien no pierda calle ». Le poème s'ouvre et se clôt par le même mot, dans une parfaite circularité, mais entre le premier et le dernier vers, le prénom Salvador est devenu substantif, exprimant ainsi la fonction salvatrice de Puig Antich, par-delà et grâce à sa mort. À l'opposé de ces images plus ou moins convenues de résurrection, de lumière et de jour nouveau, l'élégie au Che laisse toute la place au vide et au silence des mots, pour mieux susciter les résonances chez le récepteur. Ce dernier peut prendre alors un rôle actif dans le processus signifiant du poème, non pour combler ses éventuelles lacunes, mais pour réfléchir à ses enjeux, à ce qui est en jeu dans cette œuvre conçue comme une énigme. À l'instar de Dieu dans les représentations des religions monothéistes, le meilleur moyen d'accueillir le Che au sein de l'œuvre semble être de signifier sa présence dans le langage et dans le monde, sans prononcer son nom, sans le représenter. C'est ainsi que le poème de 1967 sacralise lui aussi, à sa façon, la figure politique et révolutionnaire sacrifiée.

24. *L'Elegia al Che*, plus de cinquante ans après sa création, continue d'interroger sur le poème visuel en tant que forme poétique, et sur ses modalités de construction du sens et leurs implications sur la réception de ce type d'œuvre par le lecteur. Derrière son apparente simplicité, pour ne pas dire son dispositif élémentaire, ce poème révèle sa complexité et sa force expressive. Celle-ci passe par la déclinaison du paradoxe et de l'entre-deux à des niveaux variés : par sa nature hybride, d'abord, en tant que poème constitué de lettres mais dépourvu de texte – si ce n'est dans le titre –, en tant que poème-image. Nous n'avons pas eu l'ambition de proposer une réponse, dans cet article, à la question soulevée par les poèmes visuels quant à la pertinence, ou non, de leur classement au sein de la poésie et de la littérature. Nous avons préféré réfléchir aux implications de ce type d'œuvre sur la réception et sur le processus de mise au jour du sens.

25. Ainsi avons-nous pu observer la tension entre le ludique, le politique et le pathétique qui sous-tend le poème, ainsi que le paradoxe que renferme ce dernier autour de sa dénomination comme élégie. Dépourvue d'expression de sentiments et même de sujet lyrique, cette élégie d'un nouveau genre se construit autour du silence et du blanc poétique censés matérialiser le thème du poème, à savoir la mort d'Ernesto Guevara. Sans recourir à aucun mot, avec une économie de moyens extrême et en repoussant les limites du langage poétique jusqu'à sortir du langage verbal, le poème frappe l'œil et l'esprit du récepteur et concentre toutes les potentialités expressives contenues dans les lettres de l'alphabet. La « disparition élocutoire du poète », prônée par Mallarmé (Mallarmé, 1945 ; 366), ne se fait plus au service des mots, mais à celui du silence et de son impact sur le lecteur-spectateur. Nous nous trouvons face à une élégie dépersonnalisée, dépourvue de sujet lyrique, donc d'instance médiatrice entre le poète et le récepteur. Cette dépersonnalisation du poème va dans le sens de son universalisation et de son refus de l'univocité autant que de la rhétorique éculée. Profondément politique, l'œuvre affiche aussi une importante dimension métapoétique, dans sa façon de repousser les limites du langage poétique et d'inviter à redéfinir les rapports entre le lecteur, l'auteur et le poème, en configurant de nouvelles modalités de réception. L'œuvre s'offre ainsi aux regards critiques et réflexifs, comme exemple paradigmatique d'une esthétique aussi minimaliste que féconde.

## **Bibliographie**

---

ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, Champs, 2004.

AUDÍ Marc, *La poésie visuelle de Joan Brossa (1919-1998) : description et analyse intégrales* (thèse sous la direction de Denise Boyer et de Glòria Bordons), Université Paris-Sorbonne, soutenue le 12 décembre 2011.

BORDONS Glòria, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelone, Edicions 62, 1988.



CHEVRIER Jean-François, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Paris, Hazan / Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005 (catalogue de l'exposition du 8 avril au 3 juillet 2005).

CHIRINOS Eduardo, *La morada del silencio ? Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*, Mexico/Lima, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1998.

GARNIER Pierre, « Poésie concrète et spatiale », in *Communication et langages*, n° 5, 1970, p. 13-25.

MALLARMÉ Stéphane, *Crise de vers*, in *Œuvres complètes* (édition de Georges Jean-Aubry et Henri Mondor), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945.

MARCHESE Angelo / FORRADELLAS Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelone, Ariel, 1998.

PARCERISAS Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.

ROBERT Paul / REY-DEBOVE Josette / REY Alain, *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007.

#### Sitographie

El Born, Centre de Cultura i Memòria, Joan Brossa, poeta de la revuelta (brochure de l'exposition), 2019, <https://elbornculturaimemoria.barcelona.cat/wp-content/uploads/2019/09/Poemari-CAST.pdf>

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, <https://www.macba.cat/es>

Real Academia española, *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/>

*Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>