



HAL
open science

Les collages d'Alfonso López Gradolí: dislocation, amoncellement et aporie des bouts de papier pour la construction d'une voix

Lucie Lavergne

► To cite this version:

Lucie Lavergne. Les collages d'Alfonso López Gradolí: dislocation, amoncellement et aporie des bouts de papier pour la construction d'une voix. ELYra, 2016. hal-02020630

HAL Id: hal-02020630

<https://hal.science/hal-02020630>

Submitted on 27 Feb 2019

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

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

Les collages d'Alfonso López Gradolí : dislocation, amoncellement et aporie des bouts de papier pour la construction d'une voix

Lucie Lavergne, Université Blaise Pascal

Depuis le milieu du XX^{ème} siècle, en Espagne, les poètes expérimentaux associent écriture et techniques iconographiques : dessins, encre de chine, peinture, photographies. Le collage de papiers ou d'objets sur la page poétique constitue donc une modalité du genre poético-visuel. A l'hétérogénéité des fragments définitoire, du collage¹, la poésie expérimentale ajoute celle des procédés et des arts en présence. Sur le poème visuel, soit les fragments collés sont associés à des lettres ou mots directement tracés sur la page, soit ils contiennent eux-mêmes le langage verbal (comme dans le cas de fragments de pages de journaux, d'œuvres littéraires ou de documents graphiques). Ce dernier procédé est pratiqué par Julio Campal², dans certains *Caligramas* (1967), qui ont pour toile de fond des pages d'annuaire. En Catalogne, on trouve une technique similaire dans les *Poemes de la incomunicació* de Guillem Viladot (reproduit dans Sarmiento 1990: 171). La production du poète visuel Fernando Millán présente des cas d'incorporation de photos ou de fragments de journaux aux poèmes³. Felipe Boso note que le collage de fragments de papier est pratiqué également par Antonio L. Bouza et Javier González García Mamely (Boso 1972: 10). Figure phare de la poésie expérimentale, le catalan Joan Brossa publie des collages d'objets dans les recueils *Poemes solts* et *Sèries de poemes*. Plus récemment, l'anthologie *Poesía visual española (antología incompleta)* publiée par les éditions Calambur en 2007, sous la direction d'Alfonso López Gradolí, témoigne de la récurrence du procédé collagiste en poésie visuelle, notamment dans les créations de José Blanco García, Rafael de Cózar, Pedro Gonzalves García, José Luis Jover, Juan López de Ael, Manuel Portero, J. Seafree, José Miguel Ullán et, bien sûr, Alfonso López Gradolí.

Ce dernier est certainement le seul à avoir pratiqué le collage avec une telle constance. De la fin des années 1960 à aujourd'hui, l'œuvre poétique d'A. López Gradolí se répartit entre une dizaine de recueils de poèmes verbaux et linéaires ("traditionnels") écrits entre 1968 et 2009⁴, et des poèmes-collages. Sa pratique expérimentale et visuelle de la poésie donne lieu à certes moins de publications que la pratique verbale puisqu'elle paraît principalement dans des revues⁵, mais un recueil fait date : *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, de 1971⁶. Trente-et-un collages se succèdent, réalisés selon une technique mixte, puisque la page poétique est recouverte très largement, sinon intégralement, de fragments de photographies tirées de la presse (*Paris Match*), représentant dans leur majorité Brigitte Bardot. À ce premier collage de matériaux se superposent des lignes dactylographiées, soit écrites directement sur la page (et sur le collage d'images), soit écrites au préalable sur un fond blanc découpé en bandes collées sur les images. Le texte semble s'adresser directement à l'actrice B. Bardot interpellée à la seconde personne du singulier. Ces mots isolés ou phrases

entières occupent généralement une large part de la feuille, mais présentent dans le même temps un caractère fragmentaire : le langage verbal transpose au matériau littéraire la technique artistique du collage⁷.

En 2013, le recueil est publié à nouveau⁸ dans une édition largement commentée par l’auteur (préface, contextualisation historique, annexe)⁹, et augmentée d’un poème verbal, “Quizá Brigitte”¹⁰, dont sont tirés la plupart des textes superposés aux collages. L’année même de cette réédition, A. López Gradolí publie également en ligne *Libro de collages*¹¹, intégralement composé de collages selon la même technique mixte (papiers collés de provenances diverses)¹². L’ouvrage regroupe des compositions de différentes époques¹³, parfois inédites. Cinq collages du recueil *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* y figurent, deux autres compositions sont réalisées à partir de fragments ré-agencés ou retravaillés des œuvres de ce recueil.

Si l’année 2013 marque, pour Alfonso López Gradolí, la mise en perspective de sa création poético-visuelle et la réunion de ses collages, cette technique collagiste pratiquée à tous les “étages” du processus créateur interroge. Le collage d’images et le collage littéraire de phrases se superposent en un troisième collage de techniques, une coprésence des arts littéraire et visuel. Dans tous les cas, le format du livre confère au collage une dimension littéraire – déjà confortée par la présence de texte, presque jamais abandonné. Le collage, art mixte, chez Alfonso López Gradolí, questionne ses propres frontières, du fait même de son ambiguïté, et il invite à interroger l’interaction ou le choc des discours pictural et linguistique. Comment ce double discours peut-il permettre à la voix poétique de se dire, sous l’amoncellement des papiers, des photos et des phrases ? Comment les esthétiques de la fragmentation, de l’accumulation à l’aporie, l’expriment-elles ?

1. Le collage comme destructions de lieux : utopie et hétérotopie

Le collage implique toujours en premier lieu le choc d’une rencontre, l’agencement – de l’emboîtement au hiatus – du multiple. Olivier Quintyn parle d’une “esthétique du choc [...] entre surfaces” (2007: 19). Le collage entend “construire un nouveau contexte” à partir de la mise en présence de “différentes versions du monde incommensurables”, c’est-à-dire dont “les conditions de significabilité demeurent incompatibles” (*idem*: 24). Ces objets hétérogènes constituent, chez Alfonso López Gradolí, les témoins et souvenirs d’une matière rapportée telle quelle, dans l’espace artistique ou poétique, notamment celui du livre et de la page. Cette pluralité d’objets correspond à une pluralité de *lieux*, c’est-à-dire, selon la définition de Marc Augé, “des espaces réels et le rapport que leurs utilisateurs entretiennent avec ces espaces” (1994 : 156). Dans *Quizá Brigitte...* et dans *Libro de collages*, A. López Gradolí rassemble des fragments qui, parce qu’ils sont tirés, la plupart du temps, de productions artistiques ou iconiques antérieures (photographiques, picturales, textuelles), renvoient à un espace géographique et territorial (par exemple, l’Espagne, la Méditerranée, représentée à travers ses paysages¹⁴), mais aussi un espace politique superposé à l’espace artistique. Ainsi, on trouve dans plusieurs collages de *Libro de collages* des fragments

d'affiches émises par le camp des Républicains espagnols de 1936¹⁵, qui renvoient à l'espace de la rue et à son appropriation par une partie du peuple, pendant la guerre civile. Ces lieux réunis sur la page y convoquent, aussi, plusieurs temps : notamment, la période de la guerre civile, ou celle de l'exil des Républicains de 1939 constituent des "espace-temps" récurrents du recueil¹⁶. Pour Marc Augé, le lieu est "identitaire", "relationnel" et "historique" (*idem*) : si le collage convoque des lieux et des temps sur la page, c'est donc en tant qu'ils sont habités, appropriés et vécus. Aussi, la présence de lieux entretient un lien étroit, chez A. López Gradolí, avec l'évocation de personnages peuplant les espaces et les temps rapportés, et autour duquel les fragments collés convergent "thématiquement".

Cela apparaît clairement dans le recueil *Quizá Brigitte...* qui célèbre l'actrice française. Non seulement tous les collages renvoient à une figure unique, mais les fragments collés sont extraits du même type de source (des revues populaires)¹⁷. Une dynamique de rapports (de tailles, de couleurs, de luminosités, de sens) entre les fragments détermine notre lecture tabulaire¹⁸ et verticale, mais aussi continue, puisque le texte parcourt l'essentiel de l'espace paginal. Cette continuité est accentuée par les correspondances thématiques entre texte et photos. Dans le collage "Mirar" (López Gradolí 2013b: 20), le verbe à l'infinitif ("regarder") est juxtaposé, à trois reprises, au fragment d'une photographie du regard de Brigitte Bardot.

Cette adhésion du texte à l'image confère une dimension unitaire au collage qui contredit son apparente hétérogénéité intrinsèque. La valeur d'hommage que celui-ci semble acquérir de manière privilégiée, chez A. López Gradolí, souligne cette cohérence. Outre le recueil *Quizá Brigitte...*, il en va ainsi des trois quarts des compositions de *Libro de collages*¹⁹, consacrées aux poètes Antonio Machado, Rafael Alberti, Juan Gil Albert, Fernando Pessoa, aux poètes visuels Francisco Pino ou Julio Campal, aux peintres Picasso, Modigliani, Marta Cardenas. Ces collages proposent, par leur pluralité et leur agencement, une vision d'ensemble rétrospective, plurielle, de l'existence d'un homme ou d'une femme, perçue à travers des lieux, réels ou artistiques, et des moments dispersés. Si la dimension plurielle, l'hétérogénéité sont inhérentes au collage, celui-ci tend presque toujours, chez A. López Gradolí, vers une unité posée d'emblée et perceptible par le lecteur qui pourra lui rapporter les différents fragments en présence ; le collage apparaîtra comme une construction cohérente.

La dimension "biographique" vers laquelle tend l'œuvre collagiste d'A. López Gradolí est, en soit, paradoxale, puisque si elle est insérée dans une œuvre iconique, l'aspect duratif, linéaire et par conséquent chronologique, est écarté au profit de la présentation simultanée de plusieurs espace-temps rapportés au sujet qui apparaît inévitablement comme pluriel, dispersé, mais également comme complexe. Ainsi, la composition de *Libro de collages* dédiée à Rafael Alberti (López Gradolí 2013: 10) rassemble des documents historiques (photos, manuscrits) et artistiques (extraits de dessins, de peintures). Sur le plan visuel, abondent les effets de contrastes qui élaborent un "rythme visuel" : Isabelle Krzywkowski utilise d'ailleurs cette expression, en poésie, à propos de la spatialisation, et notamment du rôle du blanc (2006: 83). En effet, le collage consacré à R. Alberti donne, ponctuellement, une impression de damier, de par le dialogue des fragments de couleurs vives et chaudes (extraits d'œuvres

picturales), avec ceux, plus clairs, où le blanc de la page n'est interrompu que par un trait au crayon pastel (dans le cas des fragments de dessins). La juxtaposition du noir et blanc (de certaines photos) et de la couleur (des fragments d'œuvres iconiques) offre un autre type de contrastes.

Cette cacophonie visuelle se répercute sur le plan sémantique, puisqu'elle provient des rapports divers qu'entretiennent ces fragments avec la personnalité de Rafael Alberti. Certains renvoient précisément à la personne du poète : on voit deux fragments de photo de son visage²⁰, et, juste sous l'un deux, sa très reconnaissable signature manuscrite (telle qu'on la trouve au bas d'une œuvre picturale). D'autres images évoquent les œuvres picturales et iconiques de Rafael Alberti, rappelant par exemple ses propres illustrations de son recueil *A la pintura*, de 1945²¹, ou bien les dessins de sa "Carpeta de diez lyricografías" [Dossier de dix lyricographies] de 1954²². Au contraire, certains documents collés ne renvoient pas personnellement au poète, mais le situent socialement et politiquement, comme ce bref fragment d'une photographie prise le 15 mai 1936, en compagnie des membres de la Génération poétique de 1927²³, qui rappelle ses premières affinités poétiques d'avant son départ en exil de 1939. D'autres images renvoient à l'Histoire collective et aux événements dont Alberti fut spectateur et acteur, comme une photo en noir et blanc de femmes qui brandissent leur poing fermé : elle rappelle son engagement républicain et communiste, et ne se rapporte à R. Alberti que par sa situation dans le collage.

En revanche, d'autres fragments sont plus difficiles à identifier et leur caractère abstrait ne permet pas d'y voir la figuration d'un objet précis. Par exemple, les fragments de papier bleu unis, en bas à droite de la page, évoquent conjointement ses gouaches de 1920 (où l'on voyait, de même, de larges aplats de couleur²⁴), ses nombreuses célébrations poétiques de la mer (notamment dans son recueil *Marinero en tierra*) ainsi que les origines gaditanes et méditerranéennes du poète. Hétérogènes et incommensurables (Quintyn 2007 : 27), les fragments en présence s'avèrent également irréductibles à une signification unique. Pour Jean-François Chassay, "la force du fragment tient à la part d'indécidable qui l'anime" (2002 : 308). Ainsi, en bas de la page, un dessin de lion est issu d'un fragment d'une affiche représentant une allégorie de la République espagnole, et diffusée pendant la guerre civile par le camp républicain. Or, en plus de rappeler l'engagement républicain d'Alberti, ce dessin de lion offre un curieux écho visuel avec les fragments de photo du visage du poète, la majesté du regard et la longue chevelure blanche d'Alberti dans ses vieux jours. Cette correspondance est d'ailleurs suggérée par la position des trois fragments (les photos des poètes et le dessin du lion) en une diagonale qui traverse la quasi-totalité de la page. Par ailleurs, une autre lecture du fragment "lion", "león" en espagnol, renverrait au nom de son épouse María Teresa de León, d'ailleurs présente sur l'original de la photo des membres de la Génération de 27. Enfin, le terme "león" ne peut-il aussi évoquer un "autre" Alberti (*Leon Battista*), qui ne se rapporte au premier que par un jeu d'homonymie ? Ainsi, le fragment ne peut donner lieu qu'à une lecture ambiguë. La pluralité de lieux mis en présence sur la page par la multiplicité des images "éclate" l'unité thématique (en l'occurrence construite autour de la personne de R. Alberti) ; le "nouveau contexte" (Quintyn 2007: 24) recréé par le collage

invente une utopie, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire ce qui ne renvoie à "aucun lieu", puisque la polysémie de l'image, ici, fait naître des concrétions impossibles²⁵.

Or, parce qu'il apparaît justement comme un non-lieu, une utopie, le collage suggère – malgré sa dimension biographique, rassembleur, collectionneur – sa non-exhaustivité. La pluralité des fragments collés trahit leur insuffisance pour saisir le réel que le collage se donne pour objet – en l'occurrence la personne de Rafael Alberti et la multiplicité de ses expériences de son engagement politique à son exil – car la démultiplication des fragments, dans le collage, suggère toujours un espace ouvert et infini. A l'extrémité supérieure du collage consacré à R. Alberti, un personnage sur un fragment de photographie en noir et blanc tourne son regard vers la gauche, l'extérieur de la page, le "hors champ" du collage. Plus bas, ce hors champs est aussi suggéré par une épaule et un fragment de visage, que le coup de ciseau du collagiste a retranché de la photo des membres de la Génération de 1927. Le collage s'ouvre et suggère. Il rassemble, mais ne contient pas. Françoise Susini-Anastopoulos propose de parler "en matière de fragments non pas d'œuvre, qui est perfection [...] mais tout simplement d'ouvrage ou de recueil, comme l'a proposé R. Barthes" : non seulement le collage "recueille" les objets du monde, telle une boîte à souvenirs en deux dimensions, mais il accueille "le monde", tout à la fois dans son infinitude et dans son entièreté.

Les fragments collés renvoient par métonymie à l'œuvre dont ils sont extraits : en un sens ils la condensent, mais aussi la transcendent. Sur ce collage, le lion, métonymie de l'affiche républicaine, finit par évoquer le camp républicain entièrement et, plus largement encore, il suggère la guerre civile et l'engagement communiste d'Alberti. De même, le bleu condense toute la mer et tous les poèmes qui lui sont dédiés, etc. Pour F. Susini-Anastopoulos, "le fragment serait alors la forme d'une volonté de puissance à l'envers" (1997 : 109). Il invite le lecteur à le "creuser", le reconnaître, l'élucider. Cette puissance du fragment en fait une sorte de symbole, un "signe de reconnaissance" qui "permet d'évoquer une autre réalité" (Pougeoise 2006: 434). D'abord perçu comme une utopie devant notre étonnement face à un espace inédit, irréel mais pourtant reconnaissable, le collage proposerait en fait une (ou des) "hétérotopie(s)", que Michel Foucault définit, parmi les utopies, comme celles qui sont "effectivement réalisées" : "des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables" (Il cite en exemple le miroir) (Foucault 1984). Cette précision, particulièrement, ne peut manquer d'évoquer la forme collagiste : "L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles" (M. Foucault donne l'exemple du cinéma). On trouve dans l'œuvre d'A. López Gradolí des collages qui mettent en coprésence des "lieux" effectivement présents dans l'œuvre iconique et l'espace de la page et qui, pourtant, n'évoquent aucun lieu réel. Ainsi, au milieu du collage "Aquí en el jardín" (2013b: 7) apparaît un visage de femme extrait d'une affiche datant de la guerre civile qui figure de manière allégorie la Seconde République. Le visage aura souvent été vu par le lecteur-spectateur, outre pendant la guerre civile elle-même, dans les livres scolaires, dans des commémorations, des expositions. Familier, il n'est pourtant guère reconnaissable. On pourrait même dire qu'il est métamorphosé et que les choix opérés par Alfonso López Gradolí

lors de la fragmentation et la réduction de l’affiche bloquent toute reconnaissance et toute contextualisation historique. Notamment, le collage a évincé l’inscription “República española” et la date “14 de abril de 1931” qui, dans l’image originale, encadraient le visage. N’apparaissent que les yeux, le nez, les joues, la bouche. Entre les yeux de la jeune femme, un bijou, isolé de la couronne en forme de château dans laquelle il était à l’origine inséré (dans une représentation symbolique de la Castille) semble presque exotique, évoquant le *bindi* des Indiennes, d’autant que les yeux bruns et en amande, les traits fins du visage ont bien quelque chose d’oriental. Le visage semble alors à la fois familier et étrange(r). Métonymie d’un lieu (l’Espagne) et d’un temps (la Seconde République), le visage “découpé-collé” s’en détache pour en rappeler, vaguement, un autre. Olivier Quintyn évoque ces “resémantisations de formes existentes” opérées par le collage, et qui “troubl[ent] le rapport entre le réel et sa figuration” (Quintyn, *op. cit.* 20). Le lecteur-spectateur ressent, face à ce visage, une sensation de familiarité bizarre paradoxalement aux antipodes de l’objectif de reconnaissance identitaire affirmé dans la phrase collée en haut à gauche du collage : “Así somos los españoles” [“C’est ainsi que nous sommes, nous les Espagnols”].

Elle n’est pas sans évoquer “l’inquiétante étrangeté” freudienne²⁶. Jadis figure allégorique (la femme *mise pour* la République), le visage féminin n’évoque plus cet espace-temps qu’indirectement, dans la mesure où il est reconnu et rapporté à un autre lieu, l’affiche, qui, à son tour, n’existe plus réellement, puisqu’elle est déconstruite par le procédé collagiste. La fragmentation, la disposition collagiste dé-contextualise, défait le lieu. Ainsi apparaît l’hétérotopie. Dans le même collage, légèrement au-dessus du visage féminin, un autre fragment figure un visage lui aussi tiré d’une affiche de la guerre civile²⁷. Or, stylisé et bleuâtre, il n’évoque pas tant, pour le lecteur-spectateur contemporain, l’époque historique de la guerre civile, qu’un univers fictionnel (album pour enfant, bande dessinée ou dessin animé). De nouveau, c’est le procédé collagiste lui-même qui bloque la reconnaissance, “perd” le lecteur-spectateur, quand bien même celui-ci posséderait-il le savoir culturel suffisant à identifier la source. Là encore le familier (déjà vu) et l’étrange (le surnaturel, la science-fiction) se confondent. Partiellement et simultanément sur plusieurs points de la page, le lieu réel se déconstruit pour céder la place à la fiction. Le texte superposé aux images exprime d’ailleurs également ce passage du réel au fantasme par cette phrase finale : “ahora bajo los mismos árboles / me sirven un solomillo de aguacate” [à présent, sous ces mêmes arbres, on me sert une bavette à l’avocat]. Moins énigmatique que l’image, le texte exprime clairement la distance temporelle entre “los días de la guerra de los tres años” [l’époque de la guerre des trois ans] et “ahora” [à présent], miroir d’une distance entre l’autre (la troisième personne du pluriel, désignant les poètes républicains Antonio Machado et Juan Luis Albert) et le propre (la première personne du singulier dans la dernière phrase). Le passé de la guerre civile certes rappelé, convoqué, par les images (sur la gauche du collage, on voit par exemple une photo de la *guardia civil* franquiste), est traité comme une fiction. Loin de renvoyer de manière univoque au temps historique, les fragments le dissolvent dans l’infini de l’imaginaire et sous le prisme d’une subjectivité qui se les approprie, les élabore en rythme, qui fait de leur incompatibilité, de leur dimension étrange, un principe de composition.

On observe un exemple similaire dans le collage “En las sobremesas mi madre...” (López Gradolí 2013b: 9) surtout constitué d’images qui renvoient à la guerre civile espagnole et au Franquisme : photos de réfugiés, de soldats au combat, des membres de la *Guardia civil*. En revanche, le texte superposé aux images énonce des perceptions et souvenirs personnels : “mi madre hablaba de la guerra el sol entraba por el ventanal brillaba en las tazas de café” [ma mère parlait de la guerre, le soleil entrait par la porte-fenêtre, brillait sur les tasses à café]. Il démonte la prétendue objectivité des images en présentant, peut-être, le point de vue d’un enfant et, précisément, le décalage avec la réalité objective lorsqu’il affirme : “la guerra duró decenios” [la guerre dura des décennies]. Révélatrice d’une perception relative du temps, cette phrase suggère aussi un discours politiquement engagé qui assimile à une guerre les décennies de dictature franquiste (1939-1975). La photo de la *Guardia civil*, située en bas à droite de la page, semble corroborer cette hypothèse. Ainsi, les collages d’A. López Gradolí qui ont pour objet l’histoire nationale espagnole et particulièrement l’époque de la guerre civile, la traitent surtout comme un objet de mémoire, un réel que le sujet ramène à soi et dé/transforme. Loin de présenter ou de recréer des espaces réels, ils refondent un espace nouveau et fuyant (une hétérotopie), un espace de fantasme²⁸. Mais n’est-ce pas justement parce qu’il véhicule ces fantasmes que le procédé collagiste permet l’émergence d’une subjectivité, qu’il donne forme à une quête du sujet ?

2. L’approche de soi par l’extérieur

Le collage implique par sa complexité l’idée d’un choix, d’une lecture (de l’histoire), d’un regard (posé sur ces différents lieux). Sous l’hétérogénéité des fragments, se pose une voix unique, surgie de l’interaction des objets (documents, images) et du discours. Juan José Lanz évoque ainsi le point de vue de Carlos Pardo pour qui l’époque contemporaine a vu “la sustitución del poema como ‘canción’ por el poema como ‘composición’” [la substitution du poème comme chanson par le poème comme composition] (Lanz 1971: 18). La déchéance du terme “canción” (chanson) tendrait à souligner la moindre présence d’une voix-je. De fait, certains collages se fondent ainsi principalement sur le décalage entre discours verbal et iconique, sur l’apparent manque de cohérence qui renverrait à la dissolution du sujet. Ainsi, dans un collage dédié à Antonio Machado, le texte est superposé à l’image en miroir de deux corps féminins anonymes qu’il n’évoque, en apparence, nullement. On est frappé par cette allotopie autant que par le caractère énigmatique du texte lui-même : “Machado que jamás escribió del Mediterráneo murió en uno de sus más humildes puertos” [Machado qui n’a jamais écrit sur la Méditerranée est mort dans l’un de ses plus modestes ports]. Cette phrase apparaît d’abord comme une antiphrase : Machado a bel et bien écrit sur la mer Méditerranée, même s’il est vrai que c’est surtout en tant qu’elle marquait la distance qui le séparait de “Guiomar”, *alias* Pilar de Valderrama avec qui il maintient une relation épistolaire secrète pendant son exil, et durant plus de vingt ans²⁹. La suite de la phrase constitue un euphémisme : la voix poétique évoque sa mort “dans l’un de ses plus humbles ports” (à

Collioure, en 1939 exactement), et donc son exil pendant la guerre civile, mais surtout suggère, sans la dire, l'impossibilité, douloureuse, pour Machado, de regagner l'Espagne, durant le régime franquiste. Le texte dénonce les circonstances de la mort du poète, injustes surtout parce qu'elles le séparent de sa bien-aimée, et laisse entrevoir, en toile de fond, la guerre civile espagnole. La vultuosité des corps sur la photographie qui constitue la base du collage, leur sensualité, leur féminité, leur position en miroir (l'un de dos l'autre de face), ne manquent pas d'évoquer aussi Guiomar, et contrastent avec l'aigreur et la mélancolie du texte (tournure négative, temps du passé, lexique évoquant la mort et la désolation : "murió", "más humilde"). Le collage fait donc intervenir la non-coïncidence, la dissociation texte-image, non seulement comme principe d'agencement mais comme mode de discours – un discours "mixte", né de l'interaction contrastée de l'iconique et du verbal. Par ailleurs, ce collage, publié aux éditions Calambur en 2007, dans une anthologie réalisée par le poète lui-même (López Gradolí 2007 : 223) est retravaillé par l'auteur en 2013 dans *Libro de collages* (López Gradolí 2013 : 21). Les bribes de texte apparaissent sur l'espace de la page exactement à l'identique mais le fond iconique, représentant le corps de femme, a totalement disparu. Une épaisse couche de peinture composée d'aplats rectangulaires de différentes nuances de bleu a entièrement pris possession de l'espace, comme si la mer avait finalement englouti le souvenir de la relation amoureuse et du corps de Guiomar. Les mots sont plaqués, séparés par la peinture qui semble sur le point de les effacer eux aussi. La forme de ce second collage illustre le procédé de dissociation opérée, non seulement par le collage, mais par la confrontation *des collages*.

En effet, l'existence de ces deux collages consacrés à A. Machado indique sans nul doute que chez A. López Gradolí, l'hétérogénéité, non seulement intrinsèque à la pratique collagiste mais observable dans la pluralité des collages dont sont constitués les recueils, n'exclut pas la continuité (interne aux collages, ou entre collages). Cette continuité est maintenue grâce à la lecture, bien sûr, mais également par le travail réitéré des mêmes objets qui acquiert de ce fait une dimension durative. Ainsi, la pratique collagiste est essentiellement répétitive, chez A. López Gradolí. Non seulement le même geste de découpage-collage de fragments est plusieurs fois réitéré sur une même œuvre, mais le rapport des œuvres entre elles se fait également d'après une logique de répétition et variation. S'il existe deux collages présentant un texte identique renvoyant à Antonio Machado, ce sont également deux collages qui commencent presque de la même façon : "Ahora repaso leo un lejano poema mío" et "Ahora leo un lejano poema mío" (2013b: 18 et 20). Plus qu'une répétition des objets, il s'agit bien d'une répétition du geste, un "refaire" continu qui souligne l'existence d'un sujet né précisément de la multiplicité et de la redondance du dire. Ce travail identique et répété des objets, dans le collage, y définit la voix-je.

Certaines compositions de *Libro de collages* renvoient précisément à l'expérience artistique et poétique de l'auteur. Les premiers mots du collage "Ahora repaso leo un lejano poema mío" soulignent cet effort de souvenir accompli par le poète qui relit ("repaso", je révise) son œuvre dont certains fragments se répartissent sur la page : les termes "sabor" de *piedra abandonada con deslucido sol* rappellent le titre de son premier recueil *El sabor del*

sol. Les images, quant à elles, évoquent principalement des paysages ensoleillés qui font écho au titre de ce livre et qui peuvent renvoyer aussi bien à l'espace-temps de son écriture qu'à celui de sa lecture. Pour J.-Y. Bosseur :

[Le collage] offre la possibilité de faire intervenir le temps, le passé de l'artiste lui-même, sa mémoire, et de mettre en état d'interpénétration plusieurs strates de son travail antérieur. Les objets collectés constituent dès lors la base d'une sorte d'autoportrait de l'artiste qui se forge un vocabulaire d'éléments reflétant de manière privilégiée son milieu, tant psychologique que culturel (2010 : 103)

Ici, le collage invite au retour en arrière, à la confusion des temporalités, jusqu'à la projection dans le futur, l'insertion d'un sujet dans un parcours exposé à travers sa chronologie : "versos escritos hace tiempo que algún poeta recobrará" [des vers écrits il y a longtemps dont quelque poète se souviendra].

Le questionnement du sujet et l'introduction d'une perception subjective constituent la problématique fondamentale soulevée par le recueil *Quizá Brigitte...* Les caractéristiques littéraires de ce recueil (choix du livre comme support, présence permanente du texte) révèlent la permanence d'un sujet, qui apparaît d'abord au travers d'une conscience qui observe et rassemble les objets disposés dans le collage. Cette présence, persistante au long du recueil, est révélée clairement dans la forme continue et narrative du poème "Quizá Brigitte", situé après les collages, dans l'édition de 2013. Ainsi que l'explique A. López Gradolí lui-même (2013a: 7), ce long poème de vingt-et-unes pages est à l'origine du texte superposé au collage d'images : il s'agirait donc d'une autocitation, pratique qui, selon P.-J. Varet, est d'ailleurs "issue de l'esprit du collage" (Varet 2006: 13). Or, ce poème figurait dans l'édition de 1971, mais depuis, changements et ajouts ont été effectués. Par ailleurs le poème a été déplacé du début du recueil (dans l'édition de 1971) à la fin (dans celle de 2013)³⁰, et il n'a été publié sous sa forme actuelle qu'en 2006³¹. S'il demeure la "source" des collages du point de vue chronologique de leur composition, il constitue, sur le plan de la diffusion des œuvres et sur le plan formel de la structure du recueil une sorte de collage "au second degré", soit un collage de collages. Au-delà de la superposition texte-image et donc de la dualité apparente, ce glissement statutaire du poème verbal, à la fois source et produit des collages, montre l'imbrication, dans ce recueil d'A. López Gradolí, de la voix du sujet, et des objets qu'il manipule. Le langage collagiste, certes élaboré à partir d'une mixité générique et artistique (photos et poèmes, image et texte) tient à cette permanence d'un geste – celui du sujet, à la reconnaissance du même sous la diversité des images.

Cette présence permanente s'institue d'abord dans son rapport à l'autre, à travers le dialogue, perpétuellement ébauché et déçu, toujours recommencé, avec cette figure apostrophée à la seconde personne du singulier, l'actrice Brigitte Bardot. C'est dans son évocation de ce "tu" que la voix se pose. Si le motif de l'œil est quasi omniprésent, tantôt réitéré sur une même page (dans "Brigitte Bardot. Como viajar"), tantôt zoomé (dans les collages "Teléfono Barajas" ou "Bribri"), tourné vers l'objectif (dans "Mirar"), ou encore mis en valeur par les lignes d'écriture qui encadrent le regard sans le traverser³², c'est que l'œil de B. Bardot renvoie, par un effet de miroir, à celui du voyeur, collectionneur et colleur de photos, mais aussi locuteur du texte. En face du collage "La línea los esquemas", deux visages

masculins apparaissent sur le collage “Que hora que mañana”, sur la page de droite : cette disposition en miroir pourrait illustrer le rapport entre objet observé et observateur. C’est bien le sujet lui-même qui se dit à travers l’évocation du “tu”, sa représentation, mais surtout les processus d’agencements et de dispositions qu’il effectue sans cesse.

Parmi ces processus, la répétition, qui fonde la dynamique structurale du recueil (et ses trente-et-uns collages) est, encore une fois, fondamentale. Elle est d’autant plus marquante que, par leur nature même, ces images, photos d’une star célébrité extraites de revues populaires, provoquent un sentiment de déjà-vu³³. Lorsqu’A. López Gradolí évoque la force d’une “culture essentiellement visuelle” où “la linéarité du signe linguistique se brise sous le coup de l’accumulation et de la saturation d’un bombardement constant d’éléments visuels” (2013a: 72)³⁴, on comprend l’intention que recouvre la dimension répétitive de son travail. Les images non seulement répètent inlassablement au lecteur-spectateur l’image de B. Bardot (qu’elles figurent majoritairement), mais elles lui confèrent une présence réelle. La redondance des motifs donne une impression d’accumulation quasi obsessionnelle : les regards sont démultipliés dans le premier collage (López Gradolí 2013a: 11), ou les bouches (fermée, puis entrouverte) se font écho dans le collage “Espero Brigitte...”. Pour François Dagognet,

la prolifération, l’alignement inouï des mêmes articles leur donne plus de présence, comme si l’engloutissement de l’unique dans le flot du nombre nous permettait d’en mieux saisir l’essence” (Dagognet 1989: 194).

Le collage prétend-il saisir l’essence de son objet (Brigitte Bardot) par la multiplication des perspectives comme les artistes cubistes ? Dans la composition “Será nocivo...” (López Gradolí 2013a: 15), le passage d’un fragment à l’autre s’organise par la diversité des focalisations et les effets de zoom arrière : gros plan sur un œil (en milieu de page), puis cadrage de toute la partie haute d’un visage (un peu plus bas), visage entier (à gauche de l’œil) et finalement, visage et cou (un peu plus haut).

L’objet est au centre, non seulement du processus créateur, mais du cheminement de la lecture dans “Brigitte Bardot. Como viajar...” (*idem*: 40). Le collage est formé à partir de deux photos du visage, coupées en bandes horizontales placées sur la page, plus ou moins décalées à droite ou à gauche³⁵, qui alternent mais conservent leur ordre original. Les deux visages de B. Bardot sont donc imbriqués. Chacun peut être reconstitué aisément lors d’une lecture qui prendra la forme d’un processus de reconnaissance et de reconstitution de l’identité, et la recherche d’une essence d’autant plus forte qu’il y a duplication.

La répétition, spécifiquement dans le collage, donne corps au discours érotique³⁶, également proche du fétichisme. Olivier Quintyn parle de “fétichisme de la marchandise” à propos du collage (Quintyn 2007: 35)³⁷. Les fragments de corps nu, bras, coude, genou, mollet, qui occupent toute la surface du collage “Quizá Brigitte avión horario Air France” (López Gradolí 2013a : 14) ne permettent pas la reconnaissance du sujet. En nous plongeant directement dans la sphère de l’intime, dans les plis de son corps, dont la position, le bras légèrement replié, rappelle celle de l’étreinte, l’appréhension du corps par le toucher est

suggérée alors que sa perception visuelle globale nous échappe. La distance vis-à-vis de l'objet photographié (le corps féminin) est insuffisante pour qu'on en ait une réelle vision. Le discours du collage, justement parce qu'il est scrutateur et répétitif, dissout la figure. Dans le collage "La líneas los esquemas" (*idem*: 32), le corps humain scruté de près en devient méconnaissable : une aisselle, un bout de bras, un morceau d'œil (tellement zoomé qu'on ne perçoit pas la pupille), une mèche cheveux observée à la loupe... Tout cela ne révèle pas globalement le corps, encore moins l'essence de l'objet. Le regard impudique empêche de "voir" et ruine la tentative désespérée du sujet d'établir un contact ou, ici, un réel dialogue avec B. Bardot. Dans le texte superposé au premier collage, les expressions "puntos de fuga" [point de fuite] et "inútiles palabras" [mots inutiles] expriment bien cette incapacité du collage à saisir vraiment son objet³⁸. La répétition fragmentée de la figure, dans le collage, le voue-t-elle à la destruction³⁹?

Omniprésent, le corps se perd sous la multiplicité des fragments, leur redondance en annule l'originalité, et leur caractère lacunaire dissout sa forme naturelle⁴⁰. Dans le poème "Teléfono Barajas", plusieurs fragments de photos de parties du corps se dispersent sur la page : ici, des fesses et des cuisses nues, là, un profil de visage, ailleurs, un œil, puis une silhouette entière ou encore un front... Dans le poème "Distante paisaje" (*idem*: 21), l'on observe, pêle-mêle pied, visage, décolleté, et jambes ; dans le poème "Bri bri" (*idem*: 35) : mains serrées, profil du visage, œil à l'envers. A chaque fois, les détails du corps dispersent et empêchent sa réelle présence, menant parfois à l'aliénation monstrueuse. En atomisant le corps par des opérations répétées de découpage et collage, le locuteur se l'approprie par une manipulation de la matière.

Cette manipulation est certes aliénante. Elle apparaît dans certains cas comme dévastatrice. Dans le collage "Mirar" (López Gradolí 2013a: 20), un effet de glissement vertical organise les mots en colonne au côté des images. Le verbe "mirar" [regarder] est décliné en "mirarte" [te regarder] puis en "mirar te" [regarder te], tournure agrammaticale où le détachement du pronom personnel complément d'objet semble marquer le délitement de cet objet. Il annonce finalement l'appropriation, formulée dans l'expression suivante "te a ti tomar" ["te toi prendre"]. La forme grammaticalement incorrecte trahit ce désir de possession désinhibé et délesté des règles tant linguistiques que morales. Les lignes suivantes évoquent un rendez-vous fantasmé ("¿a que hora?") où, peut-être face à l'impossibilité de le concrétiser, le verbe se déforme *via* les néologismes ("te pastas"). La requête ("te pido", je te demande) se fait persécution violente ("te piso a ti te", je te piétine). Le regard se mue progressivement en une volonté de puissance, où le locuteur "épris" souhaite à son tour "s'emparer" du corps qui le fascine, peut-être jusqu'à le dévorer. Dans le collage "Tengo tus nombres" (López Gradolí 2013a: 12), la jambe d'une femme semble sortir de la bouche d'un petit garçon sans qu'on puisse dire s'il la gobe ou la recrache, et qui pourrait constituer un *alter ego* du locuteur. Par ailleurs, son oreille, trop grosse proportionnellement au reste du visage, fait également l'objet d'un découpage-collage qui pourrait symboliser l'indiscrétion de cette attention constante pour B. Bardot. Dans le texte qui se superpose à ce collage, ce désir d'appropriation est également marqué par la formulation de plusieurs noms propres qui

renvoient à la vie privée de B. Bardot (Günter, Nicolas, Madrague) et que le lecteur affirme posséder (“tengo tus nombres”) à partir de cette seule mention verbale. Par le biais du langage verbal mais principalement du nom, comme révélateur de la vie privée de l’actrice, l’espace du collage devient le lieu d’une tentative de communication intersubjective comme l’indique la confrontation des deux expressions “nombres míos” et “los nombres tuyos”.

Or, tout au long du recueil, c’est bien cette dimension intersubjective qui est mise en question par la forme collagiste, ou plutôt l’effort répété, par le locuteur, pour l’établir. À la dynamique répétitive évoquée plus haut, s’ajoute l’alternance entre proximité et éloignement vis-à-vis de l’objet figuré par le collage⁴¹. Dans environ un tiers des compositions du recueil, une photographie unique du visage occupe toute la page. Il est également des collages où seules deux ou trois fragments occupent tout l’espace. Il ne s’agit plus d’un agencement répétitif du multiple comme observé plus haut : adorée, la figure de l’actrice semble “intouchable”, fût-ce par les ciseaux du collagiste, et échappe au sujet qui tente de la saisir (de lui parler, de la comprendre, d’ébaucher un dialogue). Il est révélateur que ce soit dans les photos où l’actrice apparaît le plus apprêtée, voire déguisée (*idem*: 31) et donc magnifiée, que le procédé collagiste s’interrompt. Ce phénomène surgit surtout à la fin du recueil. Sur le collage “La soledad” (*idem*: 41), trois photos de B. Bardot font apparaître successivement son regard comme fuyant, détourné ou caché par des lunettes noires. Il est de nouveau détourné dans le collage suivant (“Bri bri”), et de nouveau caché dans celui d’après (“Amanecer lentísimo”). Enfin, dans le dernier collage du recueil (*idem*: 44), deux photos disposées l’une sous l’autre occupent toute la page, mais cette fois le regard est coupé. Cette progressive fuite, puis disparition du regard – qui fait pendant à son omniprésence observée dans la majeure partie du recueil – illustre la fragilité du collage, son incapacité, finalement, à accrocher la figure qu’il représente, comme si l’objet véritable du collage n’était pas dans les motifs collés (en l’occurrence une personne) mais bien dans le regard du “colleur” et dans l’élaboration d’un discours.

D’ailleurs, dans le texte du collage “Bri bri ya no viene vibriene vibrante” (*idem*: 42), la formation de néologisme (“vibriene”) par concaténation (“viene” et “vibrante”) montre une nouvelle fois le délitement d’un discours traditionnel normé au profit d’une création inédite. La plupart du temps dans les collages à image unique, face à la beauté célébrée, le texte n’évoque que des souvenirs figés, des sensations atemporelles. Dans tout le recueil, il est question à plusieurs reprises, de rendez-vous manqués⁴², de réjouissances par procuration⁴³. Or, au contraire, dans ces poèmes finaux alors que le sujet semble y renoncer finalement, aux rencontres fantasmées se substituent des impressions sensibles (couleurs, senteurs, contacts) qui marquent un contact direct avec le réel : “La espera es a veces azul oscureciéndose unas hebras violetas Una especie de musgo humo sin consistencia” [L’attente est parfois bleue, les herbes violettes s’assombrissant Une sorte de musc fumée sans consistance] (*idem*: 31). Le terme “espera” (attente) ne relève plus du fantasme mais bien d’une situation monotone et mélancolique, qui est celle de l’adorateur anonyme. L’absence de verbe (autre que “ser”), ici, est d’ailleurs révélatrice. L’impossible quête, menée à travers

le collage, d'une figure toujours fuyante, conduit finalement le locuteur à se dire *via* le manque, le vide, l'aporie.

Loin d'être anecdotique et de ne caractériser que le seul recueil *Quizá Brigitte...*, cette dissolution de la figure renvoie au "caractère diffus du sujet postmoderne" que Juan José Lanz voit comme un "je nomade, un je non pas tant fragmenté que dispersé" (Lanz 2014: 17)⁴⁴, et qui selon nous se réalise dans la forme collagiste. Curieusement, c'est le caractère fragile, non essentiel, voire hasardeux de son discours qui le fonde et le pose en tant que voix. Max Bense rappelle l'"indétermination fondamentale de la réalité esthétique" (Bense 2007: 440) en reprenant une idée de Nietzsche : "toute grande œuvre se distinguerait par le fait qu'elle pourrait aussi, dans ses grandes lignes, être pensée autrement" (*idem*). Le collage ne peut exprimer la voix que fragile, fuyante et friable. D'abord, cette dispersion de la voix s'observe dans la forme collagiste elle-même. Olivier Quintyn souligne qu'il "redouble, dans sa structure formelle [...] le geste d'identification et de sélection de la matière pour qu'elle devienne un signifiant : il en exhibe même le processus de saisie" (Quintyn 2007: 59). A travers la forme du collage c'est le geste de l'artiste qui se laisse voir. On perçoit les déchirures du papier dans la composition "Que hora de que mañana" (López Gradolí 2013: 53), les coups de ciseaux maladroits ("Rocafort", *idem*: 5), la superposition des lettres rendant le texte guère lisible (dans "Así somos los españoles", *idem*: 7), l'usure des images collées, les coulures ou éclats de peinture (dans un collage poétique consacré à Juan Gil Albert (López Gradolí 2013: 19). Ces procédés trahissent la fragilité et la maladresse du geste et du sujet. V. Oncins décrit une "esthétique de la déchirure, imposant l'inachèvement, le retrait du matériau, par porosité au vide, c'est-à-dire une forme de disparition de la décision du geste, a succédé à l'esthétique de la découpe" (Flecnioakoska 2000: 15). Cette fragilité est également marquée, dans plusieurs collages d'A. López Gradolí, par la présence du blanc de la page, d'espaces non travaillés où n'apparaît aucun discours, ni iconique ni verbal, c'est-à-dire qu'ils ne constituent pas de collages du fait de leur nature mais intègrent le collage par leur continuité avec les fragments.

L'expression de R. Munier "une épiphanie du manque" (citée par Susini-Anastopoulos 1997: 99) pourrait décrire cette esthétique. Dans le poème "Ahora leo un lejano poema mío" de *Libro de collages* la présence du blanc de la page, d'espaces "vides", mais également d'espaces non signifiants est particulièrement frappante. Les fragments figuratifs y sont très réduits, largement minoritaires : on distingue à peine quelques feuilles d'une plante, quelques cordes de guitares, une mèche de cheveux. Au contraire, des images plus larges non figuratives, provenant sûrement de papier peint, prennent possession de la majeure part de la page, par des aplats de couleurs (bleu, orange, brun). Éparpillés sur la page sans la recouvrir totalement, ces fragments de tailles presque égales ne se superposent que très peu les uns aux autres. Ils dessinent un damier coloré et dialoguent par la complémentarité de leur couleur (orange / bleu) et des contrastes qu'ils entretiennent (chaud/froid, noir/blanc), mais aussi par la fragilité apparente de leur arrangement et la possibilité d'une béance soudaine, entre deux fragments, qui en découle. Pour Olivier Quintyn, "la démarche collagiste, entendue comme mode de pensée, incarne alors le propre paradigme de l'œuvre moderne

avec ses possibles et ses apories, ses puissances et ses limitations” (Quintyn 2007: 69). Mais paradoxalement, la sensation de vide qui découle inévitablement de zones blanches s’accompagne d’un sentiment de suffisance. Le collage met en évidence sa structure en trois dimensions, puisqu’il n’apparaît plus comme une surface recouverte, mais comme un lieu tantôt épais, tantôt creux, où les papiers se superposent à la page, désormais visible. De même, le texte qui est presque le même que dans le poème précédent (évoqué plus haut) connaît une légère modification : “Repaso leo un poema mío”. Le verbe “repaso” est supprimé. Le balbutiement (“repaso leo”) fait place à un discours clair, un verbe d’action bref. Loin d’être associé à une sensation de perte, l’importance grandissante du blanc marque au contraire la possibilité d’une lecture, désormais présentée comme possible : “la indolencia mía a leer los versos escritos hace tiempo leídos a un amigo en voz baja ahora” [mon indolence en lisant les vers écrits il y a longtemps lus à un ami à voix basse à présent].

Sur la page du collage, la présence d’espaces blancs, de vides, constitue le paradoxal espace nécessaire à la voix pour se dire. Cette modalité de présence du sujet, qui prend son sens dans les apories, adopte une forme littéraire, dans le texte poétique verbal de trois pages qui survient après le cinquième collage du recueil (López Gradolí 2013a: 18-20). En effet le discours verbal qui envahit la majeure partie de l’espace apparaît ici en blanc, sur fond noir, comme pour symboliser cette présence-absence, ce dire par le vide. Par ailleurs, la forme générale du texte accorde une large place aux creux du discours : alinéas, espacements en milieu de ligne se multiplient progressivement, au fil des trois pages du poème. La troisième page, en effet, est fendue d’un grand espace vide (noir) qui “traverse” quatre lignes et qui semble “repousser” les mots vers les bords de la feuille. L’absence de ponctuation pourrait elle aussi apparaître comme un amoindrissement de la voix, dont les articulations, les modulations n’ont plus cette marque visible. Pourtant, cette typographie blanche révèle une puissance de discours, une présence, parce qu’elle s’impose par d’autres biais, iconographique. Les caractères majuscules adoptés d’un bout à l’autre lui confèrent une présence majestueuse sur la plage, puis le fond noir n’apparaît pas comme un espace vide où l’écriture se perd mais comme une surface peinte. En effet, il est lui-même situé sur une page blanche et encadré de marges dues aux normes éditoriales (où apparaît par exemple le numéro de la page). Par ces marges, les trois pages sont de fait coupées les unes des autres, et leur juxtaposition renvoie à un triptyque plutôt qu’à un texte unique. C’est là une nouvelle forme de pratique collagiste, d’arrangements pluriels, où le procédé de la superposition est bien sûr mis en œuvre autrement que dans les collages précédents. Pourtant, là encore, espace iconique et espace textuel se superposent.

En outre, on peut également considérer ce texte comme un collage littéraire de par sa syntaxe et sa métrique : enjambements fréquents, longueur diverse des fragments de phrases avec rejet de certains mots ou noms comme “MUCHACHA” ou “BRÍGIDA” (*idem*: 16), séparés par des blancs, qui rappellent les collages précédents autour de Brigitte Bardot. L’énumération reproduit syntaxiquement le phénomène du collage exhibant le jeu de coupures successives qui élaborent la lecture verticale du poème : “ESTOS POEMAS / LE

GUSTARAN A ENRIQUE URIBE / A JOCHEN GERZ / A CARLOS EDMUNDO DE ORY". On observe ici que la coupure remplace les marques syntaxiques (connecteurs, etc.) et la ponctuation. On peut dire, comme dans le collage de fragments iconiques, que la coupure est une syntaxe de ce texte. Abrupte, elle souligne la "force d'extranéité" du fragment dans le collage (Quintyn) juxtaposant parfois les temporalités, à travers les artistes évoqués dans le texte : "VICENTE ES ALEIXANDRE AZUL VICENTE / ESE POETA QUE SABE HABLAR DE ESTRELLAS / LOS ENVIARÉ A JULIEN BLAINE" (le pronom "los" renvoie à "estos poemas" mentionné plusieurs lignes plus haut).

Par ailleurs, la première page de ce poème présente une dimension métatextuelle, dès le premier vers avec l'expression "estos poemas". Le locuteur exprime, à la première personne une expérience d'écrivain face à un texte ou une œuvre collagiste, déjà écrite, qu'il se propose de diffuser : "los enviaré" [je les enverrai] ; "yo leeré este poema de Brigitte" [je lirai ce poème sur Brigitte]. Ce qui frappe, surtout, dans cette première page, c'est les noms propres de huit écrivains ou poètes que le locuteur mentionne tour à tour (répétant plusieurs fois certains noms comme celui de V. Aleixandre). La rupture semble totale, avec les collages précédents, semblable à un véritable "saut" du fantasme au réel. Pourtant, au bas de la première page, par le biais d'une nouvelle évocation des vers, on retrouve la thématique centrale du recueil, lorsque Brigitte Bardot est à nouveau mentionnée. C'est la réalité elle-même du texte littéraire qui fait surgir l'imaginaire : "estos versos / inmóviles o de reflejo cuando pienso / que has de llamar muchacha Brígida" [ces vers/ immobiles ou en miroir lorsque je pense / que tu dois appeler jeune fille Brígida]. Les jeux de mots et glissements de paronomases, semblables à ce que l'on trouve ailleurs, dans le texte superposé au collage, renvoient, là encore, à une écriture du fantasme qui procède par associations d'idées, sans autre logique apparente que la permanence d'une conscience : "cuantro contrario cointreau cantaré" [*cuantro* contraire cointreau je chanterai]. La troisième page, enfin, renoue sur le plan sémantique avec la situation d'écrivain évoquée d'abord, mais sans dimension métatextuelle : "unos poemas" se substitue à "estos poemas".

La structure tripartite du poème textuel opère donc une sorte de cheminement entre le regard distant et critique du poète sur son œuvre d'une part, et l'adhésion sans borne de l'écrivain à ce discours focalisé sur l'objet unique qu'est l'actrice d'autre part. A la lecture de la première page, surtout, on pourrait prendre ce poème textuel inséré entre les collages comme une mise en garde : le recueil est un jeu, un poème-collage destiné à être lu et observé publiquement (comme l'indique l'avalanche de noms propres). Pourtant, l'évolution que renferme le poème textuel lui-même indique que cette dualité est factice. Le "je" qui sonde l'intimité de B. Bardot est le même que celui qui prétend inscrire ce poème dans une esthétique avant-gardiste (plusieurs des noms énumérés renvoient à des poètes expérimentaux). Il n'y a pas de contradiction entre le "fan" qui s'aliène dans son illusion et son adoration, et l'écrivain lucide qui convertit cette adoration en œuvre poétique. Si le collage soulève, par sa forme fragmentée, dispersée, la question de la possibilité du sujet de se dire non pas par un discours unique, mais par une pluralité de fragments nécessairement

lacunaires, ambigus et fragiles, ce poème nous invite à reconsidérer l'altérité impliquée par cette dispersion, conçue non comme une rupture, mais comme un moyen de revenir à soi. La fragmentation de l'espace et la dissolution des lieux conduisent, en dernier recours, à l'intime, à approcher le sujet "par l'extérieur".

Les collages d'Alfonso López Gradolí sont continuellement pris dans des dynamiques contraires : choc des fragments multiples, rassemblés pour la construction d'une voix unique, étrangeté des objets évoqués par le collage (personnage, comme B. Bardot) et reconnaissance par le lecteur, identité et permanence d'un sujet, acteur du collage puisqu'il en organise la disposition tout au long du recueil. Ces dynamiques participent d'un effort pour retrouver une voix unique. Le sujet se cherche dans les objets qui l'entourent, dans les lieux qu'il déconstruit, réélabore et réinvente (en utopie, en hétérotopie) et se trouve non pas à travers l'exploration en profondeur de l'intimité du sujet – Cela est-il encore possible pour l'artiste contemporain ? – mais "par l'extérieur", c'est-à-dire en s'observant à travers ses marques, le poids de ses gestes, l'effet de ses opérations, à travers les objets qu'il manipule, à ce qui nous semble être le plus étranger et qui, pourtant, ramène à son indiscutable présence.

Ouvrages cités

- Alvar Manuel (2005), "Introduction", in Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 68-69.
- Assoun Paul-Laurent (1985), "Pour une histoire philosophique de la répétition", in Jacques Ruffié (org.), *Répétition et variation*, Paris, PUF.
- Augé Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion.
- Bense Max (2007), *Aesthetica*, Paris, Cerf.
- Boso Felipe (1972), "El proceso de absolutización del lenguaje en España", *Poesía hispánica* n°240, 10.
- Bosseur Jean-Yves (2010), *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve.
- Chassay François (2002), article "Fragment", *Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (éd.), Paris, PUF, 308.
- Chol Isabelle (2000), "Cela fait dess(e)in. Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe", Durrenmatt Jacques (org.), *Calligraphie / typographie*, Paris, L'Improviste, 208.
- Dagognet François (1989), *Éloge de l'objet*, Paris, Vrin.
- Flechniakoska Jean-Louis (2000), *Le collage et après*, Paris, L'Harmattan.
- Foucault Michel (1984), *Dits et écrits*, "Des espaces autres : heterotopia" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité* (1984), n°5, 46-49, <<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>> (consulté le 7/06/2016)
- Freud Sigmund, "L'inquiétante étrangeté" (1976), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard.
- Krzywkowski Isabelle (1999), *Le temps et l'espace sont morts hier*, Paris, L'Improviste.
- Lanz Juan José (2014), "Poéticas del fragmento y esquirlas dialógicas en la poesía española reciente (1992-2013)", *Ínsula*, n°805-806, 17.
- López Gradolí Alfonso (1971), *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Parnaso 70.
- (2013b) *Libro de collages*, Navarrés, Babilonia, *Pliegos de la visión*, n°48, <<http://www.edicionesbabilonia.com/index.php?section=gallery&libro=62>> (consulté le 7/06/2016)
- (2007 (éd), *Poesía visual española. Antología incompleta*. Madrid, Calambur.
- (2013a) *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Libros del aire, collection Jardín Cerrado, 2013.
- (2006) *Quizá conmigo y otros poemas*, Valladolid, Tansonville.

Pérez Carlos (org.), (2003) Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo, Madrid, Ministerio de la Educación, la Cultura y el Deporte.

Pougeoise Michel (2006), Dictionnaire de poétique, Paris, Belin.

Quintyn Olivier (2007), Dispositifs / dislocations, Paris, Al Dante.

Rey Alain (2000), Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Robert.

Sarmiento José Antonio (1990), La otra escritura, la poesía experimental española, Ciudad Real, Universidad de Castilla-la-Mancha.

Susini-Anastopoulos Françoise (1997), L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux. Paris, PUF.

Varet Pierre Jean (2006), Le collage à l'aube du XXIème siècle, Paris, Artcolle.

— (2009) L'art du collage dans tous ces états, Plémet, P. J. Varet.

¹ Le collage “élabore un nouveau contexte à partir de l’hétérogénéité même des objets réunis” (Quintyn 2007: 24).

² Julio Campal, fondateur du groupe “Problemática-63” (et de la revue du même nom), peut être considéré comme la figure majeure de la poésie visuelle des années 1960-70, en Espagne. Sa présence du collage dans son œuvre indique la place centrale occupée alors par le procédé collagiste.

³ Par exemple la composition “Olvido” de *Mitogramas*, de 1978 (reproduite dans Sarmiento 1990: 112) ou bien un fragment de “Arenas”, de *Prosaes*, 1980 (*idem* 113).

⁴ 1968 est l’année de parution de son premier recueil *Sabor del sol*, 2009 celle de son dernier recueil, *Las profundas aguas*. Il est également l’auteur de *Los instantes* (1969), *El aire sombrío* (1975), *La muchacha de espigas* (1977), *Las senales de fuego* (1985), *Una sucesión de encuentros* (1997), *Los signos de la soledad* (2000), et *Los días luminosos* (2002).

⁵ Citons *Poesía hispánica* (n°232, Madrid, 1972) ; *Azkente* (n°4, Munich, 1972), *Ínsula* (n°314-315, Madrid, 1973). Une liste de ces publications se trouve sur le site Boek 861, suivie d’une anthologie de l’œuvre d’A. López Gradolí. https://issuu.com/boek861/docs/alfonso_lopez_gradoli__poemas_visuales.

⁶ Dorénavant, nous utiliserons l’abréviation : *Quizá Brigitte...*

⁷ “Tout au long du XXème siècle il est devenu clair que ce terme ne pouvait être réservé exclusivement aux arts plastiques mais qu’il concernait également de front la musique, la littérature, le cinéma, l’architecture” (Bosseur 2010: 7).

⁸ Madrid, Libros del aire, 2013. Il s’agit de trente-et-uns collages, dont quatre en couleurs.

⁹ Elle inclut les textes “Unas palabras preliminares” (*idem*: 7), et divers textes annexes, comme “Así acabó la historia” (*idem*: 45), relatant une tentative de rencontre avec B. Bardot suite à la première publication du livre de collage, et “Algo de historia alrededor de QB”, bilan critique rappelant le contexte de la première publication et ses origines dans la poésie “concrète” (*idem*: 71).

¹⁰ Première publication : *Quizá conmigo y otros poemas*, Valladolid, Tansonville, 2006.

¹¹ Il paraît dans la collection “Pliegos de la visión” des éditions Babilonia. L’ouvrage est consultable en ligne sur le site de la maison d’édition : <http://www.edicionesbabilonia.com/index.php?section=gallery&libro=62>

¹² Trois compositions de *Libro de collages* font exception et ne comportent pas de texte, par exemple un collage autour de Picasso où l’on trouve notamment des fragments des tableaux de sa période bleue (*op. cit.* 29).

¹³ “Celui sur Francisco Pino a six ans. Celui sur Pessoa a environ huit ans. Ceux sur Modigliani, sept ou huit.” (López Gradolí, mail personnel du 3 mars 2016).

¹⁴ Par exemple dans le collage de *Libro de collages* consacré à la peintre Marta Cardenas (López Gradolí 2013b: 8).

¹⁵ Voir par exemple les collages “Aquí en el jardín” (*idem*. 7), le collage consacré à R. Alberti (*idem*: 10), ou le collage “En las largas sobremesas de mi casa” (*idem*: 13).

¹⁶ Ces thématiques sont largement évoquées dans le recueil *Libro de collages*.

¹⁷ Dans certains collages, une image unique fait office de toile de fond sur laquelle se superpose le texte.

¹⁸ Isabelle Chol (2000: 208) souligne que le rythme visuel implique une lecture tabulaire.

¹⁹ Seule une dizaine de collages, sur les trente-neuf que comptent le recueil de 2013, ne sont pas centrés sur un personnage et ne s’apparentent pas au discours biographique ou à l’hommage.

²⁰ Les photos de R. Alberti aisément reconnaissables sont aussi largement diffusées. Certaines sont disponibles sur le site officiel du poète. <http://www.rafaelalberti.es/FRE/BibliotecaVirtual/GaleriaSmall.php>

²¹ Rafael Alberti, *A la pintura*, Buenos Aires, Losada, 1945.

²² Celle-ci est reproduite dans l'ouvrage *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo* (Pérez 2003: 41).

²³ Cette photo fut prise à l'occasion d'un diner en l'honneur du peintre Hernando Viñes et son épouse Lulú. Une trentaine de personnes figurent sur la photo originale. Sur le fragment découpé et collé par A. López Gradolí, on ne voit qu'Alberti lui-même et Acario Cotapos.

²⁴ Nous pensons entre autres aux gouaches *Poniente* et *La barca blanca*, reproduites dans *Entre el clavel y la espada* (Pérez 2003: 162-163).

²⁵ Le terme "signifie proprement 'en aucun lieu'" (Rey 2000: 3979).

²⁶ Freud: 1976.

²⁷ Il s'agit de l'affiche "La retaguardia no quedará abandonada", réalisée par Cervignon.

²⁸ Le "fantasme" est cité par M. Foucault dans sa conférence (*idem*) comme un nouveau type d'espace de la modernité : "nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme".

²⁹ Ce rapport est fait notamment Manuel Alvar (2005: 68-69).

³⁰ Voici ce qu'explique A. López Gradolí : "el número de versos era algo inferior, y ha tenido algunas adiciones y modificaciones durante más de las tres decenas de años transcurridos desde 1971" [Le nombre de vers était un peu inférieur et il a connu des ajouts et des modifications durant plus de trois décennies écoulées depuis 1971].

³¹ Valladolid, Ediciones Tansonville, 2006.

³² On trouve ce phénomène dans les collages "Poco de música" (2013b: 24), "Esto es un libro" (*idem*: 25), "Mi vida mi curriculum" (*idem*: 27), "La espera" (*idem*: 31), "Tú siempre, tú eras" (*idem*: 38), "Los finales" (*idem*: 39), "La soledad" (*idem*: 41), "Amanecer" (*idem*: 43).

³³ Jean-Yves Bosseur (2010: 93) explique :

Les matériaux du collage étant empruntés dans de nombreux cas à l'univers médiatique et aux images qu'il diffuse à foison à partir des années 1960, il n'est pas étonnant que les artistes du pop art américain ou anglais aient repris à leur compte ces effets de répétition qu'ils n'ont pas manqué de surgir jusqu'à la saturation dans la société de consommation.

³⁴ Citation originale :

Actualmente, entre nosotros, hay un proceso gradual y no acelerado de pérdida de hegemonía de la letra a favor de los códigos visuales y de una cultura esencialmente visual, donde cada vez el elemento icónico gana terreno a la letra escrita, donde la linealidad del signo lingüístico se rompe por la acumulación y la saturación de un constante bombardeo de elementos visuales.

³⁵ Ainsi, on observe tour à tour, de haut en bas : le front (sur la droite), puis les yeux (sur la gauche), des yeux encore (légèrement à gauche), la moitié inférieure du visage (centré) et enfin la bouche seule (centrée).

³⁶ Freud associe d'ailleurs d'abord la répétition au principe de plaisir (Assoun: 85).

³⁷ De fait, il ne s'agit pas tant, ici, de la *personne* de B. Bardot, ni même de son *corps*, que des images reproduisant ce corps, et donc d'objets.

³⁸ F. Susini-Anastopoulos évoque ainsi la "pratique esthétique mélancolique" associée au fragment (*idem*: 55).

³⁹ Assoun (*idem*) rappelle d'ailleurs qu'après avoir d'abord considéré la répétition relativement au principe de plaisir, Freud l'associe à la « pulsion de mort » et considère la répétition destructrice.

⁴⁰ Ce n'est pas le cas de tous les collages de ce recueil. Certains se basent sur une image unique qui sert de toile de fond.

⁴¹ Cette dynamique d'alternance de tons n'est pas sans évoquer le genre littéraire du journal dont F. Susini-Anastopoulos souligne l'"affinité morphologique" avec la forme du fragment et "leur vocation commune à être 'écriture du sujet'" (1997: 73).

⁴² "Es hora puedes llamarme a mi pobrecito alcohólico" (López Gradolí, 2013a: 33).

⁴³ "Muchos instantes compartidos leyendo de tu vida" (*idem*: 22).

⁴⁴ Citation originale:

una poética del fragmento constata el carácter difuso del sujeto posmoderno e implícitamente la sospecha de que exista un discurso que le otorgue unidad; la sospecha de todo relato (de todo metarrelato) con aspiración de totalidad. [...] el sujeto posmoderno aparece como un yo nómada, no tanto un yo fragmentado, sino un sujeto disperso.