Territoires et intentions poétiques

Fragmentations mémorielles de l'anamnèse et de l'ipséité dans la postpoésie espagnole

David GONDAR

Université de Strasbourg, EA 4376 (C.H.E.R)

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.10039

Résumé : Cet article s'intéresse à un groupe de poètes espagnols – Agustín Fernández Mallo, Begoña Callejón, Manuel Vilas, Vicente Luis Mora, Eloy Fernández Porta, Jimena Alba (pseudonyme du poète Julio César Galán), Belén Gache – relevant du courant de la « postpoésie » et à la manière dont ces poètes travaillent la question du temps et de la mémoire. Leur écriture et leur langue poétiques, entre chant oublié et rituel retrouvé, oscillent entre un souvenir à venir, une mémoire en construction et une mise en équation de l'expérience du temps et de l'espace.

Mots-clés : poésie espagnole – postpoésie – mémoire – souvenir

Abstract: This article focuses on a group of Spanish poets – Agustín Fernández Mallo, Begoña Callejón, Manuel Vilas, Vicente Luis Mora, Eloy Fernández Porta, Jimena Alba (pseudonym of the poet Julio César Galán), Belén Gache – who belong to the 'post-poetry' movement and examines how they address the issues of time and memory in their work. Their poetic writing and language, somewhere between forgotten song and rediscovered ritual, oscillate between a memory yet to come, a memory under construction, and an equation of the experience of time and space.

Keywords: spanish poetry – post-poetry – memory – recollection

---

Y a-t-il des moments de l'éternité qui puissent se fixer comme des notes de musique se fixent et se retrouvent par les nombres ? — et ces notes sont séparées ?
Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*

1 Introduction

« Le temps détruit tout jusqu'à la mémoire » (proverbe latin), et pourtant sans mémoire, nous restons hors du temps. « Le temps détruit tout ce qui est fait, la langue détruit tout ce qui est à faire », ajoute un proverbe allemand. Jeux de mémoire, mémoire en jeu, les territoires poétiques actuels interrogent sur ce passé qui s'inscrit dans le futur. Des fragmentations mémorielles – dont Bryan Stanley Johnson illustre brillamment les possibilités dans *Les malchanceux* (1969), roman composé de cahiers non reliés où les souvenirs se présenteront au fil de la lecture hasardeuse d'un lecteur piochant les chapitres sans ordre imposé – aux territoires virtuels de l'écriture, la poésie est une anamnèse du détail. Les réminiscences de l'être humain, cet animal culturel, naviguent de la perception du réel au réel de la perception. Mais alors est-ce que la mémoire nous joue des tours ?

La mémoire, terme issu du latin (1050), relève de l'« aptitude à se souvenir », mais également de l'« ensemble des souvenirs » ; c'est, autrement dit, un « champ mental des souvenirs ». Quant au souvenir (XI^{e} siècle.), c'est ce qui revient à la mémoire. En ancien français, il désigne ce qui vient en aide. Si l'emploi absolu de "souvenir" (1876) désigne « avoir la faculté d'évoquer les faits passés », nous pouvons dès à présent indiquer la pertinence de la relation au temps en poésie, et ainsi à l'espace (la « chronotopie » de Mikhail Bakhtine, empruntée à la théorie de la relativité d'Einstein), mais également à l'autre, telle la tournure poétique « qu'il m'en souvienne », ou alors ce qui survient, le souvenir-écran ou la ressouvenance. Et ainsi, pouvons-nous nous demander si la poésie se construit dans un champ mental de la mémoire ?

> Un coup de vent, une lame, et nous voilà
> profond dans la mémoire
> traînés par ses courants
> tâchant – ou non
> de remonter à la surface.
> Anna Ayanoglou (« Subvenir » (2022))

La poétesse française reprend la forme du latin classique, ce souvenir qui vient d'en bas, le préfixe "sub-" marquant la relation à la surface. Question ou choix : noyade dans le temps ou sortir la tête de l'eau pour reprendre sa respiration ? Réponse : s'immerger et faire mémoire de poète, que le souvenir soit gardé.

Dans ce jeu de rappels, de questionnement de la présence entre le réel et le virtuel, entre l'individuel et le collectif, entre l'humain et la machine, nous poserons la question : à qui et à quoi appartiennent ces œuvres poétiques ?

2 La mémoire de l'identité postpoétique

« Le présent s'efface toujours avant l'ancien » écrivait Théodule Ribot, l'un des fondateurs de la psychologie française, dans *Les Maladies de la mémoire* (1881). La Postpoésie espagnole, menée par Agustín Fernández Mallo, est à la fois dans une discontinuité avec les générations antérieures et une réappropriation d'œuvres dissociées de leurs auteurs. Dans *El hacedor (de Borges), Remake* (2011), Fernández Mallo in-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

dique : « demain, moi aussi, je serai mort, et nos temps se confondront »[1]. Les vers postpoétiques se juxtaposent à ceux de Borges et contaminent l'œuvre, comme dans son essai *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (2009) où le rhizome de Gilles Deleuze et Felix Guattari est reconstruit afin de répondre aux propositions postpoétiques. Le *feedback*, ou rétroaction, est une tentative de construire une fiction à partir d'un secret qu'il resterait encore à poétiser. Et dans ce réseau de fabrication poétique, il n'est pas chose facile d'attribuer une autorité littéraire ; c'est un rapprochement avec la littérature organique de Leopoldo María Panero, une littérature sans œuvre, une littérature de l'apocalypse, autrement dit, tout est poésie, effaçons alors l'identification aux poètes et poèmes de nos mémoires.

La Postpoésie est perméable aux différentes poétiques, elle est expansionniste, elle aspire à faire feu de tout bois. Ainsi l'exprime Fernández Mallo (2009 : 67) : « notre appropriationnisme dans le présent d'objets poétiques de toutes les époques » est un mouvement perpétuel[2], plus au sens musical que scientifique. Car, dans le cas du mouvement perpétuel mécanique, le système doit exister de manière autonome sans apport extérieur d'énergie ou de matière. Alors que la Postpoésie est une création générée par l'échange, elle requiert des éléments extérieurs pour se construire et renvoie à la mémoire collective. Le mouvement perpétuel dans la musique est davantage représentatif des intentions de la Postpoésie, puisqu'il utilise la continuité de la mélodie afin d'y introduire la répétition – *bis repetita placent*, le plaisir vient de la répétition, selon l'aphorisme d'Horace. La reprise musicale est l'espace où se mêlent les notes d'une mélodie en cours à une autre naissante dans un tempo rapide. La mélodie donne à l'auditeur les informations nécessaires de la note jouée en lien avec celle qui précède et celle qui suit, autrement dit un présent connecté au passé et au futur ; nous pouvons reprendre ce même exemple pour l'image en nous appuyant sur la photographie, dont l'élément figé raconte un avant et un après également. Arnaud Claass dans *Du temps dans la photographie* (2014 : 9), remarque : « il y a une éloquence de la mobilité dans le mutisme de l'image fixe ». Il oppose l'inertie de l'instant photographique à la fuite du temps. Sans avant ni après, comment expliquer le maintenant ?

De même en poésie, la répétition permet l'articulation d'éléments nouveaux. L'objectif est de créer une version inédite qui s'agglutine à l'œuvre de départ et se confonde avec elle, comme pour *Cuando llegan las abejas* (2012) de Begoña Callejón où ses vers s'entremêlent à ceux de Sylvia Plath : « je ne sais qui je suis. Toi ou moi. ».

Cette représentation montre comment la Postpoésie échange avec les références extérieures (publicité, bande dessinée, sciences, objets du quotidien, etc.). Dans ce système créatif horizontal, il n'y a pas de copie mais des simulacres. L'« antimémoire », comme le terme informatique de « mémoire tampon » ou bien « mémoire cache », n'est donc pas rejet du passé mais négation de toute filiation généalogique. Le poète exploite des espaces existants, artistiques ou non, mais ne revendique aucun héritage. La question de l'identité est soulevée. La « mêmeté », caractère immuable de l'identité au fil du temps passe à l'« ipséité », adaptation de l'identité à un environnement en constante évolution.

[1] Toutes les traductions des textes étrangers sont de nous.

[2] "[…] de ahí nuestro apropiacionismo y fundición en el presente de objetos poéticos de todas las épocas y tendencias. » (Fernández Mallo 2009 : 67).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Si la Postpoésie affiche un rejet du passé, c'est pour mieux l'incorporer. Voilà son paradoxe. L'emprunt est lien, est acte de continuité, tout en variant les perspectives. Le « Manifeste Monstre », de Fernández Mallo et Manuel Vilas (Vilas & Fernández 2010) – daté du 27 et 28 novembre 2009 – souligne comment créer c'est reproduire, s'approprier, copier le préexistant, un simulacre.

Le postpoète est un *sampler* hypermoderne ; il assimile les formes passées pour en dégager des propositions nouvelles. D'où le rejet des structures préétablies, comme les maisons d'éditions, les prix ou les critiques reconnus. Tout cela enferme la poésie dans des formes et des enjeux archaïques. Le champ mental des souvenirs réussit dans la « poétique des singularités » de Vicente Luis Mora, à s'inscrire dans son temps tout en y étant anachronique.

Le recueil *Mester de cibervía* (1999) de Mora reprend le métier de clergie et les poèmes des jongleurs (XII^{e}-XIV^{e} siècles) dans une adaptation moderne où l'Internet est le sujet central. Les citations traversent les siècles et mettent en place une toile allant de l'*Odyssée* d'Homère à William Blake ou Bill Gates. Cette intertextualité débordante efface les temps pour ne laisser qu'un présent, dépassant ainsi un "chronos" restreignant par des mécanismes agglutinants qui se jouent des temporalités, voire même de l'autorité d'une œuvre. L'effacement du temps et du poète dans le poème n'est-il pas comme le signale Alain Badiou : « la temporalité anhistorique du poème » ? La représentation de la mémoire du futur par la réécriture du passé est un texte englobant et absorbant, au-delà de contextes historiques.

En 2005, Vicente Luis Mora propose avec son recueil *Construcción*, des matériaux qui sont huit pages de citations afin d'élaborer un nouvel horizon d'expression reposant sur les traditions poétiques hispaniques. Le présent de l'écriture est un pont entre les canons archaïques et un futur en action.

Ainsi, la Postpoésie cherche à être une mémoire insaisissable effaçant ses liens avec les écrits passés par des formes agglutinantes qui ne permettent pas d'identifier l'auteur du texte. Eloy Fernández Porta (*Homo sampler* 2008 : 241) insiste sur l'absence d'un texte originel, mais, à sa place, il y a un point de départ textuel possible, un *inlet*, permettant changements et combinaisons jusqu'à le rendre méconnaissable, sans généalogie hiérarchisée. Pour sa part, Jimena Alba – pseudonyme du poète Julio César Galán – (*El último manifiesto* 2019 : 134) remarque : « Il y a un moment où nous décidons que les signifiants ne sont pas signifiés ni encore moins signification. Nous faisons le langage et nous faisons le lieu. La conséquence est que nous fabriquons notre identité. ». Alba pratique l'"intrapoésie", cherchant à mettre le "je" en suspens, s'oubliant soi-même, afin de trouver une altérité qui ouvrirait à une multitude de parallèles. La perte de repères quant à l'identité de l'œuvre s'illustre dans le n° 322 de la revue *Quimera*, paru en septembre 2010 et entièrement rédigé par Vicente Luis Mora qui y utilise vingt-huit pseudonymes de critiques et s'invente onze écrivains pour rédiger l'ensemble du Dossier de ce numéro consacré à « Littérature et falsification ». L'identité est alors troublée par la manipulation, comme le temps par les références à des œuvres inexistantes ou potentiellement existantes déjà dans le futur, comme

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

l'article du très fictif Lázaro Prieto de Paula portant sur une œuvre non existante de Vicente Luis Mora, *Circular 010 : centre*[3].

3 La machine et le plagiat de la mémoire

La mémoire prospective et la mémoire rétrospective sont en jeu dans la relation entre les poétiques du XXIe siècle : "Postpoésie", "Poésie fractale", "Intrapoésie", "poésie non finito", "poésie spéculative" et "Poésie de l'altérité". Les *remakes* et *demakes* impliquent les étapes d'encodage, de stockage, de récupération et de remémoration de l'intention de la mémoire prospective (Eustache 2019 : 562-563).

Les *remakes* actualisent des poèmes comme pour le travail de Belén Gache. En 2006, elle publie *Wordtoys*[4] une anthologie de ses créations poétiques interactives (1996-2006), sur le site « Fin del Mundo ». Cette œuvre dématérialisée crée un déplacement du livre papier au livre numérique à travers la construction sur l'écran du format livre mais, comme son titre l'indique, *Wordtoys*, il y a également la présence du jeu : jeu visuel, jeu linguistique, jeu interactif.

L'interaction entre le poème et le lecteur est perceptible dans « Processeur de textes rimbaldiens » (p. 13). Cette fois-ci, le lecteur intervient en tant qu'auteur puisque cliquer sur le portrait d'Arthur Rimbaud fait apparaître le poème « Voyelles ». Le lecteur peut alors composer son propre poème rimbaldien, et verra ensuite les voyelles, comme dans le premier vers du sonnet, se colorer : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles ». La réécriture par le lecteur, et donc le questionnement sur l'auteur de l'œuvre, est poussée encore un cran plus loin dans « Écris ton propre Quichotte », où le texte de Cervantès apparaît quels que soient les choix du « lecteur ». Cette réécriture imposée modifie la perception du texte original qui se dessine au rythme du clavier d'un lecteur à la fois spectateur et acteur. Il y a contamination de l'œuvre par d'autres œuvres, ce qui est propre à toute création littéraire, mais nous sommes ici, dans le débordement permanent, le questionnement sur l'autorité littéraire et l'identité textuelle. La "TransAutorité" établie par la réécriture du Quichotte instaure une nouvelle relation entre auteur et lecteur à travers la machine. Si Gache se réfère au *Do it yourself flowers* (1962) d'Andy Warhol et à « Pierre Menard, auteur du Quichotte » (1944) de Jorge Luis Borges, c'est afin de redéfinir, d'une part, l'auteur du texte à travers un jeu d'écriture interactif qui manipule le lecteur, et, d'autre part, la perception du texte par son apparition morcelée et déroutante. L'autorité du texte est mise en parallèle avec le temps de l'écriture et de la lecture.

L'intelligence artificielle est également utilisée pour la création de *demakes*, c'est-à-dire écrire dans le présent un poème du passé. Falsification de l'écrit et manipulation du lecteur sont à l'œuvre.

Lorsque Vicente Luis Mora s'essaie à l'écriture de vers imitant ceux de Luis de Góngora (1561-1627), poète baroque espagnol, grâce au logiciel de poésie assistée par

[3] Titre qui renvoie à *Circular*, œuvre déjà publiée et composée de trois volets : *Circular* (Plurabelle, 2003), *Circular 07* (Berenice, 2007) et *Circular 23* (Galaxia Gutenberg, 2022). De même dans la section « Columnas », on trouve « Decálogos : Manifiesto Chatroulette de Manuel Vilas et Agustín Fernández mallo, clin d'œil au « Manisfeste monstre » (2010) déjà cité.

[4] https://belengache.net/wordtoys/,

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

ordinateur d'Eugenio Tisselli, l'enjeu est que la machine produise des vers pouvant être identifiés comme ceux de Góngora. Mais à la fin de ce jeu de faussaire, qui en est l'auteur ? L'ordinateur pourra-t-il faire valoir le plagiat par anticipation ? Pierre Bayard défend l'idée en ces termes : « Nous habitons simultanément plusieurs temps hétérogènes et un artiste ne peut être compris par sa seule appartenance à une époque mais bien plutôt à la présence de son œuvre dans toute mémoire où viennent jouer en complément ou en conflit des moments différents du passé. » (Bayard 2025 : 128).

La mémoire vive informatique construite à partir de ressources interroge sur le temps de l'écriture et la manipulation numérique. PaCo (Poeta Automático Callejero Online = poète-robot), créé par Carlos Corpa et Ana María Serrano (Université Polytechnique de Madrid), est capable de produire des poèmes à partir d'une connexion Internet lui donnant accès à un dictionnaire, à un correcteur grammatical, ainsi qu'à un régulateur de rimes et de métrique. Lorsque la machine se fait poète par la recombinaison d'éléments stockés dans sa mémoire vive, elle se joue du lecteur, car sa création n'est que reproduction guidée par des bases de données. Ce jeu d'intertextualité, tant chez le robot-poète, comme dans la Postpoésie ou la poésie interactive est, pour reprendre les mots de Michael Riffaterre (1980 : 4), « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Le lecteur est celui qui construit l'intertextualité par sa mémoire, c'est un rappel de lectures, d'objets du quotidien, une réminiscence d'œuvres sur la toile de la mémoire. Si le poète s'absente, troublant l'autorité littéraire, et même la poésie en tant que genre, c'est le lecteur qui s'inscrit dans ce lieu inconnu en déchiffrant la création à partir de ses propres codes.

4 Perception de la mémoire morcelée

Le rapport à l'autre est indispensable dans l'écriture et la lecture en poésie. Serge Pey, dans *Poésie-Action* (2018 : 148), met en évidence que « le poète n'est pas un maître, mais un « naître ». Il ajoute : « dans chaque poème tourne un « dé-naître » du monde qui autorise la « dé-naissance » de ceux qui vont naître une seconde fois ». La double naissance du poème intervient par la lecture qui est une nouvelle élaboration du texte, car lire c'est dire. Et ce dire est la perception du texte par la mémoire. Je ne dira pas le poème comme tu, comme nous, comme vous, comme elle ou comme il. La mémoire souvenir pose, pour l'apprentissage du poème, une lecture où, poursuivons avec Pey (*Ibid.*), « celui qui lit est libre de signer l'illisible ». Cet illisible deviendra par le « je est un autre » rimbaldien, un « je est à l'autre », un poème de l'autre, du lecteur s'évoquant par la lecture de son passé dans le texte lu.

Ce schéma de lecture peut s'appliquer aux écritures géométriques de la poésie fractale de Ramón Dachs, où chaque mot a son espace, et la lecture se propose comme simultanéité non-linéaire. L'exemple *Génération* de l'écriture géométrique n° 3 se compose de douze mots-points qui s'organiseront selon les choix de lecture de chacun. Lire est alors voir, composer visuellement le texte, le recomposer à partir de la mémoire spéculative et sélective.

Qu'attendons-nous du poème ? La mémoire sémantique produira des choix en se basant sur la relation aux mots du lecteur (connaissances, concepts, actualités). L'in-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

terprétation de la relation des mots-point, et, de surcroît, l'ordre établi dépendra également de la mémoire épisodique. Lire les écritures géométriques de Dachs, c'est d'abord voir, puis établir une relation, un ordre par un présent dépendant intimement du passé. Les paradigmes d'amorçage sémantique permettront l'union et la compréhension des mots, comme pour l'écriture géométrique n° 4, *Reproduction* et les mots-points : homme / femme / accouplement / descendance. La mémoire autobiographique composée de la mémoire sémantique et de la mémoire épisodique produira la compréhension du poème. Les processus de sémantisation, conversion de souvenirs épisodiques en connaissances générales par la perte des éléments contextuels, peuvent être représentés par la distance entre les mots-points. La ligne entre la mémoire épisodique et la mémoire sémantique est l'écart dans le poème entre les quatre mots. La perception de « homme / femme / accouplement et descendance » met en action le souvenir des épisodes vécus, mais aussi la construction du sens à travers les concepts assimilés par la mémoire sémantique.

La poésie fractale est une poésie de la mémoire morcelée demandant au lecteur, qui endosse à la fois le rôle de spectateur et d'acteur du poème, d'établir des combinaisons entre les mots-points. "Je", lecteur, vit le poème dénudé, exhibant son squelette, comme une prise de conscience des concepts, de l'individuel au collectif. Le "je" étant alors un "nous" par sa nature et sa culture mémorielles.

5 Disruption et amnésie des ritournelles de l'enfance

Retournons à l'Antiquité, à la mythologie grecque. Mnémosyne, déesse de la Mémoire et Léthé, déesse de l'Oubli, symbolisent la relation indispensable entre perdre et récupérer, s'oublier et se rappeler. En outre, la vérité est un "dés-oubli" insiste Martin Heidegger. « Si tu me chantes, je ne meurs pas », tel est le refrain de *La Martiniana*. Les distorsions de la mémoire par les mécanismes d'encodage du souvenir retrouvé sont un tri reposant sur l'oubli. Sans oubli, c'est l'hypermnésie ou mémoire absolue, comme celle du personnage de Borges dans la nouvelle *Funes ou la mémoire* ; la mémoire-image empêche alors, par sa totale perception, de parvenir à l'élaboration de concepts.

Les souvenirs de l'enfance sont des ritournelles que l'on évoque et convoque, comme la persistance du coquillage de pâtisserie de Proust : « et tout d'un coup le souvenir m'est apparu ».

> Je me souviens de ces betteraves rouges qui revenaient toutes les semaines à la cantine.
> Je me souviens que dans *Le Livre de la jungle*, Bagheera est la panthère, Mowgli le petit homme, et les Bandar-Logs
> les singes (mais comment s'appelaient l'ours et le serpent ?).
> Je me souviens du mercurochrome sur les genoux.
> Je me souviens des journées sans école et des « MAMAN JE N'SAIS PAS QUOI FAIRE ! »
> Je me souviens de l'arrivée de la télé.
> Je me souviens de l'été de mes 14 ans en Corse.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

> Je me souviens de la « balle aux prisonniers », dans la cour de l'école, à la récréation.
> Je me souviens de « La pile Wonder ne s'use que si l'on s'en sert. »
> Je me souviens de son prénom : Isabelle.
> Je me souviens de l'odeur de la colle UHU.
> Je me souviens des slips en laine tricotés par ma grand-mère, une torture.
> Je me souviens de l'odeur de tabac qui imprégnait livres et vêtements dans la bibliothèque de mon grand-père.
> Je me souviens des images Panini et des échanges.
> (Perec [1978] 2023 : 210)

Un exemple de la récupération de la mémoire de l'enfance par la poésie actuelle est l'anthologie *Serial* (2014) qui se construit à partir de séries télévisées. C'est « l'enfance et le futur » nous dit Luna Miguel, directrice de la publication. Cette proposition d'écriture met en évidence la relation mémoire/oubli ou vérité/mensonge. La mémoire perceptive ou sensorielle est actualisée. Entre le moment de l'enfance et la récupération à l'âge adulte, l'élément a subi les modifications du parcours du témoin, du poète, car « celui qui veut mentir doit avoir bonne mémoire », dit un proverbe danois. Et lorsque le mensonge concerne la mémoire individuelle et collective, c'est alors un double mensonge, celui du "je", mais aussi celui du "nous".

Et l'archaïque comment est-il reconstruit à notre ère digitale ?

> Du seizième siècle date ma peine
> et à peine m'en doutais-je
> car ce rossignol
> chante toujours ma peine
> (Morejón 2022 : 47)

L'objectif du projet « La musique des sphères » (*La música de las esferas*) d'Antonio Alcaide Soler, Rosa Herrero Salinero et María Peñas Troyano (Grenade)[5], est de faire venir la poésie aux adolescents par un chemin de traverse. Ces chercheurs et poètes utilisent des modèles de chimie et de physique afin de mettre en évidence la présence des rimes et leurs correspondances. Si la poésie était un outil mnémonique dans l'Antiquité pour retenir les connaissances concernant l'astronomie et de la mécanique, ici, c'est l'utilisation des sciences (chimie, physique et géométrie) qui permet la rétention et la protention husserlienne de la poésie, ce « mouvement qui anticipe sur la perception de l'impression originaire du présent et qui se lie, dans un même flux de conscience et de façon indissociable, à la rétention »[6].

[5] Voir le descriptif du projet : (Alcaide ; Herrero ; Peñas 2023).

[6] *Dictionnaire de l'Académie française* en ligne (9e édition), https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9_0189\\.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

6 Conclusion

Pour conclure, les territoires poétiques actuels élaborent des réseaux anachroniques entre les formes du passé archaïque et les structures numériques, comme dans la Post-poésie et l'appropriation de toutes les époques sur une toile. Ces poétiques rendent alors trouble l'identité de l'auteur et de l'œuvre. Manipulation du lecteur et falsification de l'écrit mettent en doute le pronom "je" et le genre littéraire. Le poète se risque même à disparaître, laissant la machine composer à partir d'une mémoire artificielle, ou passant la main au lecteur qui met en action le poème par ses propres souvenirs, comme dans l'amorçage de la poésie fractale ou assistée par ordinateur.

La poésie est aussi convoquée à partir des résidus de l'enfance ; la mémoire étant alors une traversée du temps où les détails oubliés restaurent un passé mêlant mensonge et vérité.

Ainsi, les enjeux de la mémoire du futur sont une réécriture transmédiale (*remake*, *demake* ou *re-enactment* pour la performance) ; la poésie y fabrique un souvenir à venir, une mémoire en construction, une mise en équation de l'expérience du temps et de l'espace, allant du chant oublié au rituel retrouvé.

Bibliographie

Alba, Jimena (pseudonyme du poète Julio César Galán) (2019), *El último manifiesto*, España, Trea ediciones

Alcaide Soler, Antonio ; Herrero Salinero, Ros ; Peñas Troyano, María (2023), « Proyecto *La música de las esferas* », *Álabe (Revista de la Red de Universidades Lectoras)*, n° 27, janvier-Juin, p. 175-192.

Ayanoglou, Anna (2022), « Subvenir », in : *Là où dansent les éphémères. 108 poètes d'aujourd'hui* (Anthologie), Le Castor Astral éditeur,

Badiou, Alain (2016), *Que pense le poème ?*, Caen, Nous, coll. « Antiphilosophique ».

Bayard, Pierre (2025), *Je sommes plusieurs. Sur les personnalités multiples*, Paris, Minuit, collection « Paradoxe » xx

Callejón, Begoña (2012), *Cuando llegan las abejas*, Alumbre, coll. « Poesía », Cádiz, Diputación de Cádiz.

Claass, Arnaud. (2014), *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions.

Dachs, Ramón (2012), *Codex Mundi. Escritura fractal completa (1978-2008)*, Madrid, Amargord Ediciones, coll. « pi de poesía » n° 2.

Eustache, Francis (Dir.), *La mémoire, entre sciences et société*, Paris, Le Pommier / Humensis / Observatoire B2V des Mémoires.

Fernández Mallo, Agustín (2009), *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelone, Anagrama, coll. « Argumentos ».

Fernández Mallo, Agustín (2011), *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid, Alfaguara.

Fernández Porta, Eloy (2008), *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelone, Anagrama, coll. « Argumentos ».

Johnson, Bryan Stanley (1999), Les *malchanceux* (1969), Meudon, Quidam Éditeur, coll. « Made in Europe ».

Miguel, Luna et Santos Payán, Ana (éds.) (2014), *Serial. Antología poética sobre series de televisión*, Almería, El Gaviero Edición.

Mora, Vicente Luis (2000), *Mester de Cibervía*, Valence (Espagne), Pre-textos.

Mora, Vicente Luis (2005), *Construcción*, Valence (Espagne), Pre-textos.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Morejón, Nancy, 2022, *Regard intérieur*, Toulouse, Ombú éditions.

Perec, Georges [1978] (2023), *Je me souviens*, Paris, édition Fayard.

Pey, Serge (2018), *Poésie-Action. Manifeste provisoire pour un temps tranquille*, Bègles, Le Castor Astral.

Quimera (revista literaria) (2010), n° 322, septembre 2010 (édiciones Montesino), Dossier *Literatura y ficción*.

Reuzeau, Jean-Yves (2022), in : *Là où dansent les éphémères*, Bègles, Le Castor Astral.

Ribot, Théodule (1906), *Les maladies de la mémoire*, Paris, Félix Alcan Éditeur.

Riffaterre, Michael ; Apel-Muller, Michel ; Peytard, Jean ; *et alii* (1980), *La Trace de l'intertexte*, Paris, Éditions sociales, numéro de La *Pensée* (Paris), n° 215, octobre 1980.

Tisselli, Eugenio (2010), *El drama del lavaplatos*, Salamanque, Editorial Delirio, coll. « Krámpack ».

Vilas Manuel ; Fernández, Agustín (2010), « Decalógos. Manifiesto monstruo », *Revista Quimera.com* (revue *online*), mars 2010, n° 316.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809