



**HAL**  
open science

## Juan Gelman : d'un exil à l'autre

Modesta Suarez

► **To cite this version:**

| Modesta Suarez. Juan Gelman : d'un exil à l'autre. 2008. halshs-00955249

**HAL Id: halshs-00955249**

**<https://shs.hal.science/halshs-00955249>**

Preprint submitted on 10 Mar 2014

**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.

## Juan Gelman : d'un exil à l'autre

Modesta Suárez  
Framespa – Université de Toulouse

Il ne fut pas rare dans les années 70 de trouver, parmi les intellectuels latino-américains, des poètes vivant en exil pour échapper aux menaces et aux violences des dictatures qui s'installaient alors pour des lustres dans de nombreux pays du sous-continent. Parmi eux, Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) n'est pas une exception, sauf à considérer que son parcours, personnel et poétique, est à jamais marqué par un exil qui se décline en départs et en traversées. Au terme de cet itinéraire toujours exigeant, après d'autres récompenses littéraires espagnoles et latino-américaines, il vient de se voir décerner la prestigieuse récompense du Prix Cervantes 2007.

Juan Gelman reprendra dans le poème « Verdades » (« Vérités ») de *Hacia el sur* (*Vers le sud*), le récit du premier exil de son père fuyant l'Ukraine en 1912 pour s'installer en Argentine. En 1917, José Gelman, le père, retourne en Russie et prend fait et cause pour la Révolution Russe. Pourtant, à la fin des années 20, il se verra contraint par les événements à retourner en Argentine. En 1927, il est alors accompagné de ses deux premiers enfants et de leur mère Paulina, fille d'un rabbin d'Odessa qui, de son côté, connut la violence des pogroms ukrainiens. Commence un second exil à Buenos Aires où naîtra son second fils Juan. José Gelman vient d'inaugurer, sans le savoir, « la tradición de los pasaportes falsos en la familia »<sup>1</sup>.

La vie de Juan Gelman est marquée ensuite par un engagement politique constant et, entre autres, la militance dans le groupe des *Montoneros* avant de devoir quitter l'Argentine, sous la menace de la *Triple A*. Un engagement qui passe aussi par les pages des journaux européens et latino-américains qui ne cesseront d'accueillir son écriture journalistique.

L'écriture poétique rejoint l'ensemble de ces préoccupations, avec la création du groupe *Pan duro* (*Pain dur*) (1954-1955) et ses premières publications, ainsi en 1956 *Violín y otras cuestiones* (*Violon et autres questions*). Avant qu'il ne devienne une expérience particulière et intime, l'exil fait partie de la vie et de l'œuvre de Juan Gelman. Mais son écriture est, de fait, sous l'emprise d'autres exils. Je me propose d'envisager cette poétique de rupture, essentiellement à partir d'un *corpus* correspondant aux volumes *Interrupciones 1* et *Interrupciones 2*<sup>2</sup>.

Cependant, il ne s'agit pas uniquement de retrouver une mémoire de la dictature mais de mettre en évidence les mémoires d'autres séparations qui annoncent de nouvelles pérégrinations et de nouveaux exodes, et de s'interroger sur la persistance de la voix poétique, sur sa parfois difficile subsistance, et les stratégies de sa survie à l'intérieur du poème.

---

<sup>1</sup> Pablo Montanaro y Rubén Salvador Ture, *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Corregidor, 1998, p. 16. « La tradition des faux passeports dans la famille » (je traduis).

<sup>2</sup> Juan Gelman, *Interrupciones 1*, Buenos Aires, Seix Barral, 1988, et *Interrupciones 2*, Buenos Aires, Seix Barral, 1986. J'envisage en particulier les recueils *Bajo la lluvia ajena* (*Sous la pluie d'ailleurs*), *Hacia el sur* (*Vers le sud*), *Composiciones* (*Compositions*). Toutes les citations proviennent de ces éditions ; les numéros des pages sont entre parenthèses à la fin de chaque citation. Nous proposons en note une ébauche de traduction des vers de Juan Gelman et d'une façon générale des citations et des titres inclus dans le texte.

## Exil argentin et témoignage

La rupture que suppose, en 1975, l'abandon de l'Argentine pour presque quinze années, est sans doute l'une des plus évidentes de l'œuvre de Juan Gelman, plus encore dans les deux volumes de recueils sélectionnés<sup>3</sup>. Que le vers soit long ou bref, qu'il soit pris dans une perspective d'écriture conceptiste, comme peut l'être celle du Siècle d'Or espagnol abordé, par exemple, dans *Citas* (1979), où les « citations » sont consacrées à Sainte Thérèse d'Avila ; ou qu'il soit pris dans une perspective conversationnelle et alors c'est le XXème siècle latino-américain qui s'impose dans les paroles de tangos que reprendront les musiciens du *Cuarteto Cedrón*<sup>4</sup> ou avec les textes de *Bajo la lluvia ajena* (1980).

L'exil de tant de citoyens de presque tout un continent, en envahissant la poésie de Juan Gelman, bouscule les formes poétiques, creuse des écarts entre elles, pour que s'exprime de mille manières cet exode latino-américain. L'imaginaire de ces déracinés, marqué par la violence, se construit parfois dans la virulence pamphlétaire de certains poèmes.

Cet exil relève également du pathologique : de l'aliénation à la mutilation, en passant par l'amputation. On y voit ainsi les exilés semblables à des êtres hybrides, formules inachevées de corps indéfinis. Les « argenguayos, urulenos, chilentino, paraguanos » (20)<sup>5</sup> sont de nouveaux citoyens monstrueux, issus de la férocité politique :

Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, las olores.  
[...] Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. (27)<sup>6</sup>

Au long des poèmes de *Bajo la lluvia ajena*, la voix poétique file la métaphore autour de ces êtres génétiquement modifiés (à l'instar de plantes poétiques à double visage) où métamorphoses et malformations semblent se rejoindre –cf. les vers ci-dessus. Parallèlement, et dans le foisonnement des images, l'exil tient du chemin de croix : dans les opacités des parcours individuels, la voix poétique endosse l'image d'une figure christique contemporaine, immanente, prise qu'elle est dans les contingences de l'Histoire :

[...]  
Nadie te deja dormir para que Veas las distancias.  
**CRUJÍS** de huesos, vos.  
Así sea.<sup>7</sup>

Dans ces trois derniers vers du poème XXVI, poème qui clôt *Bajo la lluvia ajena*, on

<sup>3</sup> Il est cependant un exil dont je ne parlerai pas mais qu'il convient de signaler : ce premier exil est celui de tout être humain au moment de sa naissance et donc de la séparation radicale d'avec l'autre fusionnel, la mère. Je ne peux qu'engager à lire la longue litanie épistolaire de 322 vers qui disent la violence de la séparation, comme un absolu dont chacun ferait l'expérience. *Carta a mi madre (Lettre à ma mère)* est ce long chapelet qui égrène la douleur, le refus, l'imprécation et la tendresse, comme un chemin de croix initial.

<sup>4</sup> On trouvera de nombreux exemples de cette collaboration dans *De cada día* (1964-2004) du groupe *Cuarteto Cedrón*, Harmonia Mundi, Le chant du monde, 2004.

<sup>5</sup> « Argenguayens, uruliens, chilgentin, paraguaniens ».

<sup>6</sup> « On nous exile et personne ne nous coupe la mémoire, la langue, les odeurs. / [...] Je suis une plante monstrueuse. Mes racines sont à des milliers de kilomètres de moi et pas une tige ne nous rattache, deux mers et un océan nous séparent » .

<sup>7</sup> « Personne ne te laisse dormir pour que tu voies les distances. / Crissement de tes os, toi. / Ainsi soit-il ».

retrouve des images bibliques de l'Ancien Testament, mais aussi d'un calvaire qui prend la forme d'une éternelle insomnie, à partir de la présence de voyelles et de consonnes d'où se détache l'expression sonore du *via crucis* (v-ia-crujís). Le bruit dysphorique du craquement des os, dans un raccourci poétique qui puise à l'imaginaire d'un César Vallejo, se résout dans un « Ainsi soit-il » vidé de sa substance transcendantale, après les XXV fragments antérieurs, qui, tous, réitèrent une résistance à l'aliénation et à la dictature.

Cette résistance passe sans doute par l'écriture de poèmes en prose qui excluent la version officielle de l'Histoire, depuis le récit de la Conquête. Dans le même recueil, la prose reedit sans cesse le difficile rapport aux autres, avant qu'ils ne disparaissent, comme le rappelle le sous-titre de *Bajo la lluvia ajena : notas al pie de una derrota* (notes de bas de page d'une déroute) ; le rapport à l'autre, dans l'écriture épistolaire et la lettre à l'ami et poète Paco Urondo, assassiné (poème XXI) ; la violence du conflit et de l'affrontement dans le ton pamphlétaire exhibé au long des textes (poèmes X, XVIII, XIX).

Ces poèmes en prose laissent à peine un peu de place au vers, pris qu'ils sont dans la gangue du quotidien : le témoignage alterne avec des fragments versifiés ou bien laisse, parfois, naître des vers, dans une mesure improbable et cependant perceptible dans la longueur de la phrase. Ainsi peut-on percevoir des restes poétiques de la silve libre de vers impairs, qui arrivent souvent comme une *coda*, d'où partira « l'élan qui donnera lieu » à la quête future.

C'est dans ces formes hésitantes, fluctuantes, instables que se loge l'exil de l'Argentin et une partie de la poésie latino-américaine contemporaine. *Bajo la lluvia ajena*, recueil où domine la prose, se situe à la charnière des *Interrupciones 1* et *2*, tout en étant par les dates de publication de ces dernières (chronologie inversée : 1986-1988) comme lancé en avant. En effet, il est le huitième recueil d'un ensemble qui en compte douze, tout en étant le premier dans l'ordre de lecture des recueils publiés : *Interrupciones 2* est publié deux années avant *Interrupciones 1*. L'ouvrage tente une sorte de suture entre le Sud et le Nord, dans un sens historique et géographique. *Bajo la lluvia ajena* ressemble ainsi à une figure de proue pointant le départ vers un autre Sud (*Hacia el Sur* est le deuxième recueil de *Interrupciones 2*), mais un sud dessiné alors dans les paysages de la mémoire et de l'utopie.

Soulignons d'ailleurs la présence d'un autre recueil *Composiciones* qui participe pleinement à la mise en scène de l'exil dans une expérience poétique qui transcende le temps et l'espace puisqu'il s'agit de l'intégration de traductions qui, incluses dans l'œuvre gelmanienne comme des créations à part entière, permettent de percevoir d'autres cheminements de l'exil<sup>8</sup>.

*Composiciones* prend le parti d'un autre dispositif qui inclut la poésie d'écrivains arabo-andalous où résonnait déjà ce qui, par la suite, trouvera un prolongement dans la poésie mystique espagnole. Nous sommes face à de nouvelles contemporanéités –celles des VII<sup>ème</sup>, X<sup>ème</sup>, XII<sup>ème</sup> siècles-, au sens où « le poète contemporain est d'abord un contemporain qui écrit de la poésie » (Wallace Stevens). Chez ces écrivains de langue arabe pour la plupart, l'exil et le départ sont une forme de vie, eux qui naviguent d'un bout à l'autre de la Méditerranée. L'exil y est la vie, dans un thème dominant, celui de l'atteinte de l'amour impossible, toujours plus éloigné et donc plus convoité, faisant ainsi de la voix poétique et du poète un éternel pèlerin.

#### EXERGO

---

<sup>8</sup> La traduction complète une double tradition antérieure qui est celle de l'écriture poétique hétéronymique, avec la particularité que les hétéronymes de Juan Gelman appartiennent entre autres à d'autres langues : un Etasunien, Sydney West ; un Japonais : Yamanakuchi-ando ; un Arabo-andalou : Eliezer Ben Jonon.

*llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí- aquello que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?*<sup>9</sup>

Dans la citation précédente, qui reprend le texte initial du recueil, le verbe « sacudió », non moins que les verbes qui suivent, est particulièrement significatif, dans ce qu'il dit du bouleversement ressenti, de la secousse. On mesure mieux alors la force de l'exil ; sa capacité à provoquer le mouvement, sa fonction radicalement dynamique. On l'aura compris, l'exil est fondateur et il est formateur. Il devient un moteur qui permet à la poésie de se constituer comme « frayage d'un sens »<sup>10</sup>.

### Les dissidences de la voix poétique

Pourtant, face à la perte des amis, des camarades, face à la douleur infinie de la perte d'un fils, le poète semble décidé à « ne pas céder à [ce que Jean-Claude Pinson appelle] la tentation du dévoiement « patheux » de la pulsion lyrique »<sup>11</sup>. Pour prévenir cette possible déviation, la voix lyrique va utiliser tous les subterfuges dont peut user le langage poétique pour ne pas rompre le chant. Car, plus que jamais il est nécessaire de chanter, et tous les oiseaux chanteurs qui peuplent les strophes gelmaniennes disent l'ancrage dans la tradition poétique et l'apaisement, y compris aux pires moments de la souffrance.

Prenons l'exemple du poème XIII de *Bajo la lluvia ajena* :

Desconsoladamente.  
Des  
con sol  
hada  
mente

Dans la brièveté des cinq vers, Juan Gelman « triche la langue » -l'expression est de Barthes-, de façon à la soustraire au pouvoir en rétablissant, en l'occurrence, une verticalité du terme décomposé et en lui redonnant sa dignité. En passant de l'horizontalité et de l'écrasement symbolique de l'adverbe à une fragmentation et une recomposition verticale qui réinvente les mots et leur permet de se déployer, la voix poétique pratique un acte presque magique. Le substantif « hada » (vers 4), la fée, permet d'inverser la valeur du terme initial, « desconsoladamente » (« sans consolation possible ») et de revenir sur lui, de le relire en réintégrant les termes dont il est fait. En effet, le préfixe privatif « des » (vers 2) séparé de sa base n'a plus aucun effet sur le reste des mots qui acquièrent lumière (« sol », « soleil ») et beauté (« hada »). Les termes sont comme libérés de la charge de l'adverbe, pour ne conserver que l'esprit (« mente ») (vers 5) d'une autre lecture qui devient alors possible, d'une utopie que l'espace du poème semble capable de prendre en charge.

<sup>9</sup> « J'appelle com/positions les poèmes qui suivent parce que je les ai com/posé, c'est-à-dire, que j'y ai déposé des choses qui m'appartiennent dans les textes que de grands poètes écrivirent il y a des siècles. il est clair que je n'ai pas prétendu les améliorer. leur vision exiliale m'a secoué et j'ai ajouté –ou changé, cheminé, offert- ce qui moi-même je ressentais. comme contemporanéité et compagnie ? la mienne avec eux ? ou l'inverse ? habitants de la même condition ? ».

<sup>10</sup> Jean-Claude Pinson, *A Piatigorsk, sur la poésie*, Paris, Editions Cécile Defaut, 2008, p. 64.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 111.

Conserver le chant et l'enchantement, ne veut cependant pas dire céder à la complaisance ou à la séduction. Ainsi, Juan Gelman va-t-il se déclarer rapidement en dissidence poétique<sup>12</sup>, avec comme seule et unique terre ferme, au long de dix des douze recueils qui construisent les *Interrupciones*, l'extraordinaire stabilité du quatrain, sorte de socle permanent pour des vers qui ploient sous l'effet d'une mise en scène / mise en espace constante de la voix poétique.

Explorer cette dissidence, construite au fil des décennies par Juan Gelman et portée ici à son paroxysme, revient à mener successivement une réflexion sur différentes pratiques poétiques, sonores et visuelles : les néologismes -d'une part-, la ponctuation, de l'interrogation à la barre verticale -d'autre part- ; le tout se faisant dans l'excès et la démesure -métrique parfois-.

### ***Gelmaniser le monde***

Le néologisme est à tel point présent dans l'œuvre du poète argentin que le verbe semble aller de soi : « parler le gelman » implique pour tout lecteur de considérer un idiolecte, le « gelmanear », qui aurait une valeur universelle. « Gelmanear » appartient pleinement au vocabulaire du poète qui, sur le modèle du « desconsoladamente » précédemment cité, se livre à la création d'une langue nouvelle, fruit d'une situation elle-même inouïe. Ainsi, la relation père-fils brutalement interrompue par l'enlèvement du fils, sa séquestration puis son assassinat par les militaires, implique pour le père-poète la revendication de mots capables d'exprimer l'impensable. On voit alors naître dans les poèmes les verbes « despadrar » (« dépaterner »), « desamargar » (« désamertumer ») ou, dans un vers du poème VII de la *Carta abierta (Lettre ouverte)* à son fils : « deshijándote mucho/deshijándome/ » (« en te défiliant beaucoup / en me défiliant »), seule manière d'aborder pleinement et sans détour le problème d'un « transhumanar » (« transhumaner »)<sup>13</sup>.

Ces néologismes pris parfois dans des formes fixes -l'octosyllabe ou l'endécasyllabe- créent des tensions intérieures « comme dans une cocotte-minute », ainsi que l'exprime prosaïquement Jacques Ancet, traducteur de Juan Gelman pour *L'opération d'amour*. Ils entrent également dans une stratégie qui cherche à repousser les limites du monde et celles du monde poétique, ce qui, pour la poésie, revient à « poser les questions, les déplacer, les soulever infiniment, plus loin »<sup>14</sup>.

### **Interroger le monde**

Chez Juan Gelman, la proposition d'un questionnement du monde est prise au sens le plus strict du terme, et donc dans la multiplication du signe interrogatif ; c'est ainsi que l'on peut voir des poèmes qui exhibent jusqu'à vingt interrogations concentrées dans un même poème (*Citas*, XLV). Des questions dont on devine que l'objectif est de miner le sujet interrogé. La réalité semble alors harcelée par une véritable « mise en question » du monde.

---

<sup>12</sup> La dissidence est consommée à tous les niveaux. Juan Gelman sera condamné à mort par la junte militaire et il cumulera le fait d'être condamné à mort également par ses propres camarades lorsqu'il refuse la militarisation du mouvement *montonero* dont il est pourtant à l'époque une des têtes pensantes).

<sup>13</sup> Jacques Ancet (trad.), *L'opération d'amour*, postface de Julio Cortazar, Gallimard, 2006. Consulté sur [poezibao.typepad.com/poezibao/2007/01/juan\\_gelman\\_jac.html](http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/01/juan_gelman_jac.html) le 15 juin 2007.

<sup>14</sup> Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, Editions Galilée, Paris, 1982, p. 62.

Et ceci est visuellement d'autant plus frappant que la ponctuation espagnole redouble le point d'interrogation, à l'envers d'abord puis à l'endroit. Il est donc impossible d'échapper à la perception de ce signe et à la vision de la question.

De l'interrogation à l'interrogatoire, les vers se font accusateurs, dénonciateurs, bien au-delà de ce qu'une certaine critique a voulu lire comme une simple mise en doute de ce qui est interrogé. L'interrogation est sans doute l'un des rappels et des synonymes de la torture infligée aux opposants de la dictature argentine ; il est l'interrogatoire que le polar ou les textes journalistiques d'investigation intégreront dans leurs pages<sup>15</sup> ; il est la recherche et l'enquête qui mènera Juan Gelman jusqu'aux retrouvailles avec la fille de son fils et de sa belle-fille, tous deux enlevés et assassinés en 1976.

De l'enquête à la quête, ce parcours est constellé de vers interrogatifs qui signalent la rébellion de la voix poétique qui se tourne vers son lecteur, l'interpelle, le force à fractionner sa lecture. Car il est souvent difficile de conserver le ton interrogatif après de trop nombreux vers parsemés des signes du questionnement. Le retour sur le vers, et donc sur le sens des mots qui le composent, permet au lecteur d'accomplir plus lentement, de mûrir la réflexion qui lui est proposée. Sans doute l'interrogation, dans l'usage excessif qui en est fait, est-elle un frein à la lecture, elle est cependant sans conteste un moteur de l'écriture. Elle est celle qui confond, démasque et dévoile le pouvoir, ses méfaits et ses abus.

#### Une « luxation sonore »

Si l'interrogation est un effet graphique qui s'impose dans l'ensemble de l'œuvre, la mise en scène de la page se complexifie avec la présence, qui peut être conjointe, des barres obliques. Elles sont dans l'œuvre de Juan Gelman des années 70, et donc d'une période poétique d'avant l'exil forcé ; elles ne « disparaîtront » qu'en 1994. La critique a parlé de valeur « rythmico-affective »<sup>16</sup> pour la barre oblique sans que cette dernière ne se substitue au point ou à la virgule, même si parfois elle peut dupliquer cette ponctuation.

De la même façon que le point d'interrogation, plus encore que lui parfois, la barre oblique peut avoir des effets sonores : elle crée une sorte de halètement de la lecture à voix haute et elle superpose un autre rythme dans le vers ; la barre oblique semble insérée là pour couper le souffle, d'autant plus qu'elle n'est jamais entourée d'espaces blancs. Dans la problématique générale de l'exil, ces barres omniprésentes inscrivent l'interruption et le mouvement au cœur même de la matière poétique. Elles empêchent la lecture univoque du vers, obligeant le lecteur à revenir sur ses pas et sur les courts fragments des vers ; on a pu parler alors d'un effet de distanciation, au sens brechtien du terme, pour certains recueils de Gelman, grâce à ce procédé<sup>17</sup>.

Prenons un exemple dans le poème « latitud sur » (73) de *Hacia el sur* :

pero siempre en el sur/al sur del sur/donde  
la cordillera abrigo/la pampa canta como el mar<sup>18</sup>

<sup>15</sup> On peut penser à la présence proche d'un intellectuel comme l'Argentin Rodolfo Walsh, auteur entre autres du livre *Opération massacre* (1957) et entré en dissidence avec le gouvernement militaire, enlevé puis « disparu » en 1977.

<sup>16</sup> Jacques Ancet, *op. cit.*

<sup>17</sup> Miguel Gomes, « Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente : neorromanticismo y neoexpresionismo » in *Revista iberoamericana*, vol. LXIII, n°181, oct-dic. 1997, p. 649-664.

<sup>18</sup> « Mais toujours au sud/au sud du sud/où  
la cordillère protège/la pampa chante comme la mer ».

Observons d'abord que cet emploi de la barre renvoie à la citation du vers lorsqu'il est pris dans la prose. Et l'on pourrait imaginer comme le pense Miguel Gomes que ces diagonales « ont une action de prosification et d'aliénation [...] du vers »<sup>19</sup>. La pratique que fait Juan Gelman de cette barre me semble cependant encore plus complexe ; et je prendrais volontiers le contrepoint de l'opinion antérieure, en ceci que la barre oblique empêche toute citation des vers en ligne puisqu'en fait elle enlève à la prose sa capacité à citer le vers, par l'usage même de la barre -ou l'usage de la même barre. On est obligé en quelque sorte de toujours citer en respectant la verticalité du vers, de la strophe, etc. La barre oblique fonctionne comme une ponctuation alternative, libérant de nouveau le mot, pariant sur l'insubordination de la syntaxe, dans un nouveau geste d'insoumission.

Dans le cas précédemment cité, la barre oblique également à une relecture du second vers ; brisant la fluidité de celui-ci, elle dégage deux options de lecture dont l'une qui suit la fragmentation : cependant, après « la cordillera abriga », on attend un complément d'objet direct en espagnol ; or « pampa » remplit cette fonction mais c'est alors « canta » qui se retrouve sans sujet. Où est le sujet ? Où est l'objet ? posée ainsi, on l'aura compris, la question dépasse le sens du simple vers relevé. Et la question est réitérée d'innombrables fois. Un critique a utilisé l'expression de « luxación sonora »<sup>20</sup> (« luxation sonore ») pour parler de ces effets syntaxiques et rythmiques particuliers qui rendent compte de la problématique présence de la voix dans le vers. Il me semble donc que la barre oblique permet de revendiquer encore plus le vers, dans la mesure où elle possède cette capacité à le briser.

Au terme de cette fracture, il est alors nécessaire (?) possible (?) de considérer les segments comme de nouveaux vers, avec tous les attributs qui peuvent leur être rapportés, tels que les échos sonores, la rime, les anaphores. Prenons le cas de ce nouveau et très bref exemple :

(...) ...../abren  
sus hojas/sus rocíos/sus testigos de vos/<sup>21</sup>

On relève, et grâce à la barre oblique, la présence de trois mesures métriques (5 / 4 / 7) -sur les deux cités- qui vient se superposer à la présence d'un *alejandrino* (3 / 4 / 7) sur le second vers. On distingue non seulement une anaphore, avec « sus » (début de vers et début des trois fragments), mais aussi une assonance en i-o (« rocío » rime avec « testigo »), une rime en ó accentué (« hojas » et « vos ») et une allitération en s (*cf.* les consonnes soulignées dans le second vers cité). L'ensemble renforce la présence et le pouvoir poétique au détriment d'une puissance déjà mise à mal par la présence du zeugma.

Sur un plan visuel, la barre -conjugée au point d'interrogation comme elle l'est dans *carta a mi madre* (1989) (*lettre à ma mère*)- hérise le vers, le fracture même si elle le relance et concourt au frayage d'un sens nouveau au milieu de ces *Interruptions*. Placée à la fin du vers, tout en redoublant l'effet de limite de celui-ci, elle semble avoir aussi pour fonction d'empêcher sa disparition dans le blanc de la page alors que paradoxalement elle le rend insaisissable et instable.

La barre oblique, comme le point d'interrogation, serait-elle alors le symbole même, l'indice de la recherche poétique, par-delà l'expérience existentielle de l'exil.

<sup>19</sup> Miguel Gomes, *op. cit.*, p. 659.

<sup>20</sup> Gabriel Jiménez Emán, « Juan Gelman : los disparos de la belleza incesante », *Quimera*, décembre 1980, n°2, p. 51.

<sup>21</sup> « [...]s'ouvrent

leurs feuillées/leurs rosées/leurs témoins de vous ».



A l'évocation de ces différentes pratiques -sémantiques ou de ponctuations- mises en œuvre par la voix poétique, il semble bien qu'il y ait chez Juan Gelman, le projet d'une relance incessante du sens, d'une impossibilité à poser le sens des mots tout autant qu'à se poser en tant que voix lyrique. Le poème serait à jamais pris dans le mouvement de l'exil. Ce projet certes ressenti comme une contrainte, l'est aussi comme une nécessité, un désir. Il s'agit de renvoyer le sens au-delà du territoire connu de la langue, au-delà du territoire de la langue connue -le poète argentin publiera en langue séfarade un recueil intitulé *Dibaxu* (1994) (*Dessous*)- mais aussi de renvoyer à un territoire utopique (*Hacia el sur*), désiré ardemment, désiré avec la même ardeur que le poète mystique part à la recherche de l'autre absolu. Cet autre territoire, ce sud, fera office de terre d'accueil, au terme de l'exode, pour ceux qui ont « été disparus », torturés, assassinés.

Exil appelle un autre terme qui lui est synonyme en espagnol, « destierro », qui dit l'arrachement, le déracinement de la terre. Au long des entretiens qu'il a pu donner, le poète argentin a souvent parlé de « inaferrabilidad », néologisme qui dit ce que l'on ne peut saisir ou retenir, ce qui échappe, et qui est ce qui incite les poètes à continuer à écrire<sup>22</sup>. Une ponctuation excessive, qui sort du cadre, va aussi dans le sens de ce qui intéresse Gelman lorsqu'il dit, en 1996, que « la poesía siempre va a buscar lo que el lenguaje no dice. En ese sentido, su función no ha variado: sigue siendo un dedo apuntando »<sup>23</sup>.

Un doigt qui pointe encore, une voix qui parie plus que jamais pour un savoir que le lecteur fait sien et, à son tour, relance vers d'autres parcours. Que ces quelques réflexions amènent de nouveaux lecteurs à fréquenter le chemin que Juan Gelman continue de créer, recueil après recueil.

#### Bibliographie:

Ancet Jacques, *L'opération d'amour*, Paris, 2006. Consulté sur [poezibao.typepad.com/poezibao/2007/01/juan\\_gelman\\_jac.html](http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/01/juan_gelman_jac.html) le 15 juin 2007.

*Cuarteto Cedrón, De cada día* (1964-2004), Harmonia Mundi, Le chant du monde, 2004.

Dupin Jacques, *L'espace autrement dit*, Editions Galilée, Paris, 1982.

Gelman Juan, *Interrupciones 1*, Buenos Aires, Seix Barral, 1988.

Gelman Juan, *Interrupciones 2*, Buenos Aires, Seix Barral, 1986.

Gomes Miguel, « Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente : neorromanticismo y neoexpresionismo » in *Revista iberoamericana*, vol. LXIII, n°181, oct-dic. 1997, p. 649-664.

Jiménez Emán Gabriel, « Juan Gelman : los disparos de la belleza incesante », *Quimera*, décembre 1980, n°2, p. 51.

Montanaro Pablo y Ture Rubén Salvador, *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

Pinson Jean-Claude, *A Piatigorsk, sur la poésie*, Paris, Editions Cécile Defaut, 2008.

<sup>22</sup> Pablo Montanaro y Rubén Salvador Ture, *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, op. cit. p. 109-110 : « Creo que esta inaferrabilidad es la que mueve a los poetas a la insistencia en escribir poesía » (Je crois que cet aspect insaisissable de la poésie c'est ce qui mène les poètes, dans leur insistance à écrire de la poésie).

<sup>23</sup> *Idem*, p. 110 : « La poésie va toujours chercher ce que le langage ne dit pas. En ce sens sa fonction n'a pas varié : elle continue d'être un doigt qui pointe »

