

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



LANGAGE POETIQUE ET LANGAGE DES MEDIAS DANS LA POESIE ESPAGNOLE DE 1960-1970

Françoise PEYREGNE
Université d'Orléans
(France)

L'étude qui suit a pour but d'analyser comment et pourquoi un groupe de poètes espagnols, nés entre 1939 et 1945, ont tenté de renouveler le discours poétique en y intégrant des fragments du langage des moyens de communication de masse que leur proposait leur époque. J'ai choisi, pour ce faire, de m'intéresser à quatre de ces poètes - Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Pedro Gimferrer et Luis Eduardo Aute - et, dans leurs œuvres, à celles qui ont été écrites dans les années 60 et 70.

Pourquoi ces deux décennies ? Tout d'abord, parce que c'est l'époque où la génération à laquelle appartiennent ces poètes accède à l'adolescence, puis à l'âge adulte. C'est aussi celle où l'Espagne, après une longue période de somnolence et d'isolement économique et culturel, adhère aux lois de l'économie du monde occidental et accède à la société de consommation. Ce processus, beaucoup plus rapide que dans les autres pays européens, propose à la population urbaine espagnole de nouvelles conditions de vie, de nouveaux modèles culturels, et, par conséquent un nouveau langage. A ces nouveaux modèles, diffusés par le cinéma d'importation, l'invasion de la chanson étrangère, la prise en main de la publicité par des agences multinationales, nos poètes sont particulièrement réceptifs. En 1960, ils ont de 15 à 21 ans, âge où les sollicitations inédites de l'image et du son exercent leur séduction avec une particulière efficacité. Ils étaient du reste préparés à les accueillir : dans leur enfance déjà, le cinéma et la chanson avaient joué un rôle de compensation à la monotonie étouffante des premiers temps de l'ère franquiste, qui proposaient à l'imaginaire enfantin une matière première bien peu suggestive. Les stéréotypes de la chanson (alors majoritairement de production nationale) et du film (déjà massivement importé des Etats-Unis) offrait un support concret à leurs aspirations, à leurs révoltes, à leurs désirs. Les péripéties dramatiques ou sentimentales qui y étaient évoquées compensaient le caractère figé et archaïque de la culture alors dispensée par l'école et les instances de formation politique. Quelques années plus tard, ils abordent donc à la fois la création poétique et les conditions de la nouvelle société, porteurs d'une double formation contradictoire : d'une part la culture officielle et son langage ossifié par des structures idéologiques figées ; d'autre part, une culture (ou une sous-culture) margi-

nale, généralement non écrite qui laisse libre cours à leur imagination et à leur fantaisie.

Il n'est donc pas étonnant que les nouvelles données économiques et culturelles qu'instaurent les années 60 suscitent chez les poètes de cette génération une double réaction contradictoire. Le langage des médias fait naître à la fois crainte et attirance, désarroi et séduction. Crainte et désarroi parce que les nouveaux langages et leurs supports - film, chanson, affiche, presse de masse, etc - n'obéissent pas aux normes de la culture acquise et dévalorisent l'humanisme traditionnel. Mais en même temps, fascination devant ces nouveaux messages, dont l'omniprésence et la puissance d'impact sont justement calculées pour séduire. Ils s'effraient alors de l'inadaptation de modèles culturels et linguistiques désormais désuets, et, par conséquent, ils mettent en doute la mission des créateurs, des intellectuels, de tous ceux enfin qui estiment devoir transmettre et renouveler cette culture.

C'est dans cet esprit que Vázquez Montalbán publie en 1970 son *Manifiesto Subnormal*, œuvre hybride, à la fois théorie politique et pratique poétique, dans laquelle le désarroi se dissimule sous une verbosité grinçante et une apparente rigueur théorique, parodie du *Manifeste Communiste* de Marx. Après avoir passé en revue quelques uns des grands systèmes philosophiques du passé, l'auteur dresse un bilan négatif de l'époque présente, annonçant "la mort de l'homme" - c'est-à-dire la mort de l'humanisme - et l'avènement du Système. Le Système est un immense complot, une gigantesque manipulation idéologique qui affecte tout le monde occidental, et qui vise à détruire "la conscience réflexive du peuple au moyen des bistouris eugéniques des mass-medias". La capacité de réflexion des masses étant ainsi "endommagée par le virus de la réflexologie publicitaire", les populations de l'hémisphère occidental sont réduites à l'état de débilité mentale ("subnormalidad", d'où le titre). Des "commandos fantômes" parcourent terres et mers, spécialisés dans le "sabotage des signes", qu'ils soient signes linguistiques, normes morales ou comportements. Quelle peut être la réaction de l'intellectuel, du poète, du créateur, bref de celui dont le métier consiste à manipuler des signes, devant cette entreprise de destruction volontaire et généralisée ? Selon Vázquez Montalbán, il ne peut que se soumettre, participer lui aussi à l'instauration de la débilité, et "savoir approvisionner la société de toutes les babioles qui agrémentent la vitrine de la prospérité". La deuxième partie de l'ouvrage sera consacrée à illustrer cet exposé théorique par quelques travaux pratiques sous la forme de poèmes adaptés aux nouvelles exigences publicitaires.

L'ère des mass-médias exerce donc pour Vázquez Montalbán une influence entièrement négative, qu'il dénonce de nouveau 4 ans plus tard, en 1974, dans une étude sociologique très documentée : *La penetración americana en España* (Madrid Edicusa). Il y décrit l'Espagnol moyen des années 40 à 70 installé passivement,

(en) la mágica oscuridad de nuestras salas de proyección cinematográficas. Sorprendamos a ese boquiabierto, alienado ciudadano español, enfrentado a la hipnosis de la pantalla, en plena catarsis, entregando a los héroes imaginarios la representatividad de todo lo que en su vida pudo haber sido y no fue, de todo lo que su vida jamás será. (p. 381).

Enfin de compte, il conclut à une "colonisation du symbolisme, de la communication, du système imaginaire de notre peuple". Cette inquiétude que partagent nombre de poètes contemporains de Vázquez Montalbán, les incite à

LANGAGE POETIQUE ET LANGAGE DES MEDIA

s'interroger sur la validité de leur propre discours, dont ils remettent en question et les fondements culturels, et les moyens d'expression traditionnels. Antonio Martínez Sarrión, dans *Pautas para conjurados* (Barcelona : El Bardo, 1970) fait l'inventaire des "matériaux de démolition" de la culture traditionnelle : "Materiales de derribo", c'est le titre de la première partie du recueil.

Pour tenter de conjurer l'imminence d'un effondrement total, il mettra lui-même le feu aux décombres, dans un acte propitiatoire d'auto-sacrifice culturel :

de esta loca manera le doy al pedernal
acercas tú la tea así de ese tenor
con semejante insuperable gracia
de cualquier forma ves ?
se está quemando toda la CULTURA

La poésie prophétise ainsi sa propre destruction et s'en fait l'instrument. C'est aussi la teneur du message de Luis Eduardo Aute dans *La liturgia del desorden*. Chez lui aussi, c'est le poème lui-même qui proclame l'inanité de son propre discours et de toute autre tentative de s'exprimer par la parole

La palatra./pisada en falso./trampa sobre la trampa./camisa de fuerza/
policia/ documento/ nacional/ de identidad. pretexto un ejército. Debiera
enmudear para siempre/ jamás.
("Travelling", p.59)

Cette défiance envers l'authenticité de tout discours linguistique explique et justifie peut-être, par contraste, la fascination qu'éprouve cette génération pour le discours de l'image et du son, car, dit Aute, "la distance la plus courte entre deux points est la musique" (*ibid.*, "Pero se salva la música", p. 28). éanmoins, c'est avec malaise que ces poètes envisagent la débacle des valeurs de l'humanisme traditionnel, et avec mauvaise conscience qu'ils collaborent par leur œuvre à cette entreprise de destruction. Dans les années 40, leur éducation leur avait appris à exalter le nationalisme hispanique, sa langue et ses traditions, et à déprécier les influences étrangères. Mais aujourd'hui, la nouvelle culture - ou sous-culture - de masse est essentiellement importée des Etats-Unis. Elle tend à substituer aux valeurs culturelles autochtones de modèles qui deviennent peu à peu internationaux, et au pur castillan un langage hétéroclite où se mêlent différents idiomes. D'où un sentiment de trahison. Vázquez Montalbán dénonçait, nous l'avons vu, dans *La penetración americana en España*, "la colonisation du système imaginaire (...) de notre peuple".

Dans l'incapacité d'échapper à cette entreprise colonisatrice, les poètes ne peuvent y soustraire leur discours. Au contraire, induits en tentation par un sentiment de mauvaise conscience, ils en exagèrent volontairement les conséquences en juxtaposant scandaleusement, dans leurs poèmes, des références culturelles cosmopolites - Martínez Sarrión qualifie par exemple le mystère d'Elche d'"apothéose Kitsch" (*Pautas para conjurados*, p. 90). Il cite pêle-mêle, parmi les inspireurs de ses poèmes, Jorge Guillén, Conchita Piquer, at King Cole et Billy Wilder - Luis Eduardo Aute se définit comme "creador/hijo bastardo de cahiers y marilyn" (*La matemática del espejo*, "Una ladilla", p. 69). Bref, ils renchérissent jusqu'à la provocation dans une prolifération des références culturelles dont le caractère hétéroclite suggère une obscure intention profanatrice.

Françoise PEREYGNÉ

Au sentiment de trahison culturelle s'ajoute une impression de trahison idéologique. Au cours des années 60, l'accession à une amélioration relative des conditions de vie, à une libéralisation de la circulation des marchandises et des idées désamorce d'une manière imprévue les efforts militants des anti-franquistes, soutenus pendant des décennies par l'espoir de créer un monde nouveau en opposition avec le système dominant, et non au sein ou à partir de celui-ci. Certains des poètes de cette génération ont l'impression que c'est leur adversaire lui-même (le franquisme) qui procède au sabotage de son propre système, et que, par conséquent, les créateurs protestataires n'y ont plus de rôle à jouer. Dans le domaine idéologique aussi, les références culturelles sont dévaluées. Vázquez Montalbán déclare que la nouvelle organisation de la culture ayant enlevé pour toujours "le caractère d'insurrection armée qu'avait eue autrefois la parole", lui-même est disposé à "oublier pour toujours que "le Che a été achevé une et mille fois", et à "s'acheter un costume de bouffon dans un quelconque Drugstore" (*Manifiesto Subnormal*, p. 39 à 43). Les anciens inspirateurs étaient "le Machado des deux Espagnes", Camus, Sartre, Buñuel, Alberti. Les nouvelles idoles sont plus ambiguës

Dicen que Elvis colaboró con el FBI y Groucho ha muerto
(L. E. Aute, *ibid.*, "Travelling", p. 59).

Bref, aujourd'hui, si les jeunes générations rêvent encore à la conquête d'un âge d'or, c'est à celui qui est promis aux spécialistes des mass-medias, non aux héros du combat politique :

Televisor al hombro
vamos a conquistar diversos territorios aborígenes
(Martínez Sarrión, *ibid.*, p. 91).

Ainsi, les formes et les moyens de transmission de la culture se sont diversifiés ; ce n'est plus au livre seul, ni même à la presse, qu'est dévolu ce rôle. Pourtant, c'est encore et toujours la poésie que les auteurs étudiés ont privilégiée pour exprimer les nuances les plus fines de leurs doutes. Seul L. E. Aute cultive à la fois l'expression écrite et la chanson ; il est actuellement un auteur-compositeur - interprète - un "cantautor" - à succès. Néanmoins, dans le discours de ces poètes, sont insérés certains des procédés linguistiques utilisés par les mass-médias, afin que le contraste entre la rhétorique poétique traditionnelle et l'intrusion volontairement intempestive de ces fragments de discours médiatiques produise un effet parodique. Ainsi, la poésie que nous analysons ici oscille sans cesse entre adhésion et dérision. Elle imite tout en parodiant. La parodie, en effet, permet d'utiliser les ressources des discours médiatiques sans les assumer, puisqu'on n'en recueille les manifestations que pour en dénoncer la vacuité ou l'absurdité.

Parodie du discours publicitaire : prenons comme exemple un poème de Luis Eduardo Aute. Il commence par imaginer une situation dramatique, mais chargée d'une promesse d'aventure érotique : être enfermé dans un ascenseur arrêté avec une femme. Au moment où le discours du poème se désorganise, suggérant le délire suprême des sens

(...) desnudos ya
desnudos y el sudor
sudor asfixiados en el abrazo

LANGAGE POETIQUE ET LANGAGE DES MEDIA

histórico (...)

il bascule brusquement dans un enchaînement de stéréotypes dont le lecteur n'identifiera que peu à peu l'origine :

te olía a limones salvajes
frescos misteriosos exóticos excitantes
en ellas está encerrado todo el perfume
de la aventura
la aventura de los limones salvajes del Caribe
la aventura de FA.

L'expression spontanée de la sensualité cède la place à une série de lieux communs vantant un exotisme de convention. A la promesse d'une aventure érotique se substitue une recommandation d'aseptie.

Parodie aussi du discours journalistique, celui des enquêtes d'opinion, des interviews et des communiqués de presse, dans un poème de Martínez Sarrión intitulé sarcastiquement "No está lejana una edad de oro" (*Pautas para conjurados*, p. 25), où alternent et s'opposent deux types de séquences : celles où le poète traduit par une succession de références à des personnages de la vie quotidienne, une vision désabusée de ce qu'il appelle l'"absurde démantèlement" de la société ; et des séquences dont le style télégraphique proclame au contraire, dans sa rigidité et son abstraction, que le monde des affaires et de la politique est strictement et impitoyablement organisé :

Cámaras Agrícolas Entienden Insuficiencia Sostén Precios Remolacha
Adhesión Incondicional.

Comme on peut le constater par les deux exemples précédents, les passages successifs et fréquents d'un type de discours à un autre, et en général, l'hétérogénéité du discours est un des procédés qui transposent dans le langage une impression d'incohérence et de désorganisation des valeurs culturelles. Hétérogénéité lexicale : le poème accueille des mots empruntés à différentes langues - surtout le français et l'anglais -, à des vocabulaires spécialisés - ceux de la technique cinématographique, du sport, du show-business, de la publicité . Aucune hiérarchie de valeur n'est établie entre ces différents éléments linguistiques, quelle que soit leur provenance. L'absence des signes typographiques, qui signalent d'habitude au lecteur les éléments linguistiques hétérogènes (tirets, guillemets, italique) montre que le poète assume à titre égal tous ces moyens d'expression. La notion de "niveau de langue" ou de "style" cesse d'être pertinente. En ce qui concerne les références culturelles, même absence de hiérarchisation; Vázquez Montalbán dédie *Una educación sentimental* aussi bien à Françoise Hardy qu'à Vicente Aleixandre, à Karl Marx qu'à Glenn Miller. Dans ces vers se côtoient en désordre Paul Anka, Berthold Brecht et Ava Gardner :

Si canta Paul Anka la antigua historia de Young Alone, también lo fuimos y tal vez por eso madre Coraje lleve bikini, cante espuma sobre el ski acuático

("Ars Amandi", XI, p. 78-79).

Quant à Martínez Sarrión, c'est seulement à la fin de *Pautas para conjurados* ("Nota", p. 127) qu'il révèle avoir inséré dans ses poèmes, sans le moindre signe typographique distinctif, des citations de Richard Anthony, de Juan Ramón Jiménez, de slogans de mai 68, de Schiller, de Nat King Cole, etc. Cet éclectisme, ces

Françoise PEREYNGNE

télescopes chronologiques, cette sorte d'anarchie culturelle serait-elle un produit de la civilisation télévisuelle ? Un poème du même recueil pourrait le faire penser, où Martínez Sarrión, à propos du souvenir de sa mère, qui passait des heures devant le petit écran, évoque, dans une énumération d'autant plus chaotique qu'elle n'inclut ni ponctuation ni majuscules

rêveries infernales
cavema de lascaux bellas corvas
ojivales detritus anuncios de ligueros
destrucción inmediata por raid aéreo
(Penélope, p. 59)

L'énumération chaotique transpose ici dans le discours poétique la succession désordonnée d'images télévisuelles, qui ne ménage pas de transition chronologique ou spatiale, qui n'établit pas de hiérarchie parmi les différents spectacles, les faits d'actualité et les séquences publicitaires présentées au téléspectateur.

En fin de compte, l'accumulation de tous les procédés que j'ai énumérés aboutissent à une apparente incohérence, à un émiettement sémantique et syntaxique du poème, auxquels s'ajoute une liberté métrique et rythmique qui met en question la distinction entre prose et vers. S'agirait-il donc d'une désarticulation définitive du discours poétique ? Ou bien, à partir de cette désagrégation des formes et des valeurs, surgira-t-il un nouveau langage, fondé sur la création d'un matériel métaphorique renouvelé ? Certains recueils de Pedro Gimferrer pourraient nous permettre de l'espérer. Il s'agit de *La muerte en Beverley Hills* (1968) et des *Poemas* écrits entre 1963 et 1969. Gimferrer, lui, accueille sans sarcasme le langage médiatique. Il l'assume au contraire, il se l'approprie, il le restructure, et il transforme ainsi les moyens de communication de masse en expression d'une mythologie personnelle. C'est surtout le cinéma qui lui fournit les éléments d'une vision originale du monde. Les films nord-américains des années 40 et 50, les photographies de plateau punaisées à l'entrée des salles obscures, les affiches aux couleurs violentes et aux dessins schématiques deviennent pour Gimferrer une vaste métaphore de la vie. La vision du réel, tel que peut l'interpréter l'objectif d'une caméra hollywoodienne, est transposée au plan de l'expression linguistique et crée ainsi une technique descriptive originale, une saisie inédite du monde, où l'objet le plus trivial revêt, par la précision avec laquelle il est décrit, une charge symbolique. Le *gros plan* devient ainsi une des figures du discours de Gimferrer. La mention d'un détail suggestif, dépouillé de tout contexte anecdotique, de tout commentaire sentimental, impose au lecteur des fragments d'une réalité à la fois figée et éphémère : une main gantée de noir vibrant sur le volant d'une automobile, une goutte de sang tombant sur le plastron blanc et empesé d'une chemise,

el resplandor de una cabellera desplomándose entre música suave y
lucés indirectas

(*La muerte en Beverly Hills*, I, p.11).

instants saisis au vol d'une histoire dont on ignore tout, mais qui, pour cela même, mettent en branle l'imagination romanesque. Au discours métaphorique, traditionnel en poésie, qui évoque indirectement le réel par le biais de l'analogie, se substitue une succession discontinue d'instantanés descriptifs.

LANGAGE POETIQUE ET LANGAGE DES MEDIA

La lumière qui baigne le monde de Gimferrer est celle, violente et bleuâtre, des projecteurs, des arcs voltaïques et des flashes, "relámpagos de cárdena luminosidad" (ibid., p. 23), celle du reflet qui glisse le long de la carrosserie d'une voiture en marche, des fenêtres illuminées d'un train nocturne qui file le long d'un quai mouillé, de la blancheur glacée d'une salle d'opération. Image d'un monde non pas montré sans mystère par la lumière naturelle du soleil, mais celle, déjà interprétée, transformée et déguisée par les éclairages de plateau, des annonces lumineuses, des aéroports et des parkings souterrains, qui révèlent les contours des choses mais en même temps les réélaborent en les auréolant d'une apparence fantomatique.

Ainsi transfigurée, la réalité la plus quotidienne est prête à se revêtir de l'aura romanesque d'un drame imaginaire. Une inscription anonyme dans une cabine téléphonique : "Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine", devient fragment d'un scénario dont le poète crée, voit et entend les péripéties, à la fois auteur, spectateur et protagoniste du film

Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir. (...) Herida en los tiroteos nocturnos, acorralada en las esquinas por los reflectores, abofeteada en los night clubs, mi verdadero y dulce amor llora en mis brazos.

(ibid., V, p.31)

Ainsi, les grands thèmes universels de toute poésie, le temps, le destin, l'amour, la mort, autrefois incarnés par les récits mythiques et les héros légendaires hérités d'un lointain passé, sont réélaborés à partir des fictions et des monstres sacrés qu'Hollywood fabrique et diffuse à travers le monde. Un nouveau langage symbolique s'élabore. Les idoles de l'écran, nouveaux héros mythiques, remplacent les dieux antiques. C'est surtout le thème de la mort qui obsède Gimferrer, et c'est donc celui que je choisirai d'étudier succinctement comme exemple de cette nouvelle mythologie.

La mort, dans ses poèmes, c'est parfois, comme sur une photographie ou comme dans un *arrêt sur image*, la présence énigmatique de quelques objets réunis, accessoires symboliques d'une séquence dont on ne connaîtra jamais ni les protagonistes ni l'argument :

La muerte como un revólver y unos guantes sobre la mesa

(*Poemas*, p. 71)

Una espada, un pañuelo, una muerte fragante como el atardecer

(*La muerte...*, p.23)

La mort, ce peut être aussi l'ébauche d'un scénario, moderne récit mythique, dont le héros, auquel l'anonymat confère la dimension d'un symbole, s'effondre soudain, victime d'un destin tragique, comme ceux de l'Antiquité, mais dont les décors et les costumes sont ceux des images en technicolor

Un extranjero muerto en la terraza de un bar ante un vaso ambarino de Kirsh. Flores rojas y azules en su camisa de verano.

(ibid., II, p.18).

Le symbolisme de la mort, enfin, pour Gimferrer, n'est pas seulement signifié par des histoires qu'on raconte, mais par une série de bruits qui correspondent à la bande sonore des films, de ces bruits qui accompagnent les scènes de violence

meurtrière, poursuites dans la nuit, crissements de freins, fusillade finale, assassinat qui :

destroza a un hombre contra la pared, en un sordo chasquido resonante
(*ibid.*, II, p.12)
los tiroteos nocturnos en la dársena fognazos un cuerpo en las aguas
con sordo estampido
(*Poemas*, "Arde el mar", p.84).

Voici l'aspect le plus original de cette nouvelle mythification de la mort : la valeur symbolique du discours sonore. Le récit mythique se double d'une bande-son, de même que, dans les années 20, on avait sonorisé le cinéma muet.

Mais un récit n'acquiert une valeur mythique que s'il est possible de s'incarner dans le destin de son héros. Pour Gimferrer, les héros de fiction, qu'il confond dans le même rêve avec les stars qui les interprètent, sont l'incarnation de la vie qu'il aurait voulu vivre, meurent de la mort spectaculaire dont il rêve de périr. Son existence à lui, lui apparaît comme un scénario avorté qu'on n'aurait jamais tourné, "esa vida que nunca llegué a interpretar" (*Poemas*, "Elegía", p.82). L'idole cinématographique remplit ici le rôle symbolique de toute éternité dévolu au héros mythique. Cette assimilation est d'ailleurs explicite dans un des poèmes de *La muerte en Beverley Hills* (II, p.17). La figuration du destin, émesis, y figure sous les traits de Jean Harlow la *vamp* platinée des années 30 :

No me mires más. Némesis ! Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de *nymphette*, estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo, el encaje en los pechos (...) Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a Charlie Chan

Mourir comme Shane, l'homme des vallées perdues (*Poemas*, "Farewell", p.83) mourir comme un cow-boy, "la sonrisa en los labios que se tiñen de sangre", (*ibid.*, "Canción para Billie Holiday", p.76) ; mourir comme le tricheur découvert, qui s'écroule "muerto de un tiro de revólver mientras jugaba al baccara" tandis qu'une tache de sang s'élargit sur le tapis de la salle de jeu (*La muerte...*, "Shadows", p.78), toutes ces images fascinantes et mélodramatiques conservées dans la mémoire depuis l'adolescence, aideront l'adulte à conjurer la menace de la mort véritable, de la mort ordinaire, celle-là, qui nous saisira dans des circonstances obscures et ignorées.

En fin de compte, c'est la construction d'un modèle idéal d'existence que ces images rendent possibles, c'est l'élaboration d'un mythe personnel et original, exactement de la même manière qu'au cours des siècles passés l'avaient permis les héros et les récits mythologiques hérités des Anciens.

Revenons maintenant au début de cette étude. Vázquez Montalbán avait-il raison de se montrer si pessimiste devant l'intrusion massive des moyens de communication de masse ? Ne reste-t-il donc plus au créateur comme il le prétend que l'obéissance sarcastique aux exigences publicitaires des multinationales ? Le pouvoir de transmutation poétique de Gimferrer prouve qu'il est possible de transformer en culture ce qui ne pouvait être que conditionnement.

BIBLIOGRAPHIE

LANGAGE POETIQUE ET LANGAGE DES MEDIA

Luis Eduardo Aute

Liturgia del desorden, Madrid : Hiperion, 1979

La matemática del espejo, Madrid : Peralta, 1979

Pedro Gimferrer

La muerte en Beverley Hills, Madrid : El Bardo, 1968

Poemas (1963-1969), Madrid : Visor, 1979

Antonio Martínez Sarrión

Pautas para conjurados, Barcelona : El Bardo, 1970

Manuel Vázquez Montalbán

Una educación sentimental, Barcelona : El Bardo, 1967

Manifiesto subnormal, Barcelona : Kairos, 1970

La penetración americana en España, Madrid : Edicusa, 1974.