

13 | 2018

Norme et transgression dans le domaine hispanique

sous la direction de Gilles Del Vecchio

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=414>

Electronic reference

« Norme et transgression dans le domaine hispanique », *Cahiers du Celec* [Online],
Online since 01 octobre 2018, connection on 11 mars 2024. URL :
<https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=414>

Copyright

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/celec.414



ISSUE CONTENTS

Gilles Del Vecchio

Introduction

María del Carmen Ayala Flores-Del Vecchio

La transgression comme outil de dénonciation ou d'hommage dans *La voz dormida* de Dulce Chacón et dans *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca

Emmanuelle Souvignet

La disparition de l'auteur dans *Estela del fuego que se aleja* de Luis Goytisolo

Gilles Del Vecchio

Corps et transgression dans *La Celestina*

Nuria Rodríguez Lázaro

Transgresiones y paradojas en la obra póstuma de César Vallejo

Franck Martin

Le « sécessionnisme linguistique valencien »

Introduction

Gilles Del Vecchio

Copyright

CC BY 4.0

TEXT

- 1 De prime abord, l'idée même de transgresser suggère une forme de mépris affiché par rapport à la loi, à la norme, à la tradition, à la réglementation ou encore aux conventions morales. La notion est donc négativement connotée. Cependant, la transgression ne se limite pas à être le pendant de la norme. Elle en reste indissociable, ne serait-ce que parce que l'on ne peut identifier et définir la première qu'à l'aune de la seconde. De même, les normes évoluent également au gré des diverses transgressions qui les mettent à l'épreuve. Tant et si bien que la transgression mérite également d'être considérée avec nuance. Elle va bien au-delà du non-respect d'une règle. Elle peut impliquer une démarche de défense, de revendication constructive ou encore de dénonciation légitime. Dans les articles réunis au sein de ce volume, le lecteur appréciera la capacité de la notion de transgression à orienter vers de nouvelles voies loin des sentiers battus qui, finalement, condamnent au repli ainsi qu'à une forme de sclérose des mentalités.
- 2 C'est dans cette perspective que le Centre d'études sur les littératures étrangères comparées (CELEC, EA 3069) a retenu la transgression comme axe de travail. Ce bref volume rassemble les communications proposées par les collègues hispanistes membres du GRIAS : Maria del Carmen Ayala Flores-Del Vecchio, Franck Martin, Emmanuelle Souvignet et Gilles Del Vecchio. Vient également intégrer ce numéro des *Cahiers du CELEC*, une communication prononcée dans le cadre de la journée concours organisée à l'université Jean Monnet en mars 2018 à destination des étudiants de master MEEF. Dans cette perspective, Nuria Rodríguez Lázaro, de l'université Bordeaux Montaigne, a abordé la poésie de César Vallejo (*Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz*). Dans ce recueil poétique, la notion de transgression s'impose de tout son poids. En effet, le poète péruvien

combine idéologie chrétienne et marxiste empruntant ainsi la voie de la transgression idéologique.

- 3 Dans sa communication, Maria del Carmen Ayala Flores-Del Vecchio se propose d'aborder deux romans historiques du ^{xx}^e siècle : *La voz dormida* de Dulce Chacón et *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca. Les deux œuvres procèdent à un ancrage dans le contexte de la guerre civile espagnole, et Maria del Carmen Ayala Flores-Del Vecchio démontre, par une analyse poussée de l'espace et des marqueurs temporels, que les textes du corpus délimité se transforment en vecteurs d'une voix de la dénonciation ou encore de l'hommage, selon les cas. La dénonciation prend pour cible la transgression qui a conduit à l'éradication du système politique de la république, pourtant issue des urnes. L'hommage rejaillit sur les résistants silencieux dont nous ne sommes pas accoutumés à entendre la parole, ce qui dans la perspective de ce volume, constitue bien une autre forme de transgression, et pas des moindres. Adoptant une approche bakhtinienne, l'auteur de cette communication met en évidence les mécanismes de l'élaboration d'un chronotope susceptible de fédérer les deux productions romanesques : le chronotope de l'espace public dans le temps de la victoire. En effet, la ville a fortement évolué et porte les traces de la nouvelle orientation politique et idéologique dont elle va devenir le cadre. Dans ce contexte, résister et véhiculer d'autres valeurs devient tout aussi transgressif et ne peut se faire qu'au prix d'une prise de risque considérable qui ne fait que grandir les oubliés de l'Histoire, ces vaincus longtemps privés de parole.
- 4 Emmanuelle Souvignet nous accompagne dans le labyrinthe textuel du roman *Estela del fuego que se aleja*, une création de Luis Goytisolo à la structure particulièrement complexe. Les transgressions sont légion dans cette production littéraire proche de l'essai et qui accorde une place de choix à la réflexion métalittéraire. Les dédoublements, les mises en parallèles, l'imbrication de romans dans le roman ainsi que la multiplication des personnages qui se consacrent à l'écriture sont autant de stratégies littéraires déstabilisantes, et donc transgressives, pour le lecteur qui doit se montrer extrêmement vigilant s'il souhaite éviter de se laisser happer par le tourbillon narratif ainsi élaboré. Emmanuelle Souvignet s'attache, par une analyse minutieuse, à aborder la question du rapport de l'auteur au

texte, mais également du texte au lecteur, et envisage la perspective de la remise en question de l'autorité même de l'auteur au sein de l'œuvre. Dans ce roman de Luis Goytisolo, la transgression se met en place par le biais d'une forme de rupture du pacte conventionnel de lecture. Les codes sont effectivement bousculés, l'autorité de l'auteur est mise à mal, et l'autorité du lecteur est de la sorte mobilisée. En remettant en cause les mécanismes de l'autorité de l'auteur, le roman de Luis Goytisolo propose une réflexion enrichissante et complexe autour de la création.

- 5 C'est en prenant appui sur la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas que Gilles Del Vecchio prend le parti d'analyser les modalités de représentations du corps au sein de ce corpus incontournable de la fin du xv^e siècle. En s'inscrivant dans le prolongement des travaux déjà anciens de José Antonio Maravall, l'auteur se propose d'étudier les manifestations précises de l'éclosion d'une nouvelle mentalité sur la perception du corps. L'insatisfaction sociale, le refus d'être cantonné à l'intérieur d'un cadre qui condamne au déterminisme social, les aspirations communes entre les personnages de rangs différents ainsi que la cupidité qui en vient à caractériser l'ensemble des personnages, toutes ces orientations s'articulent autour du concept de pragmatisme le plus exacerbé. En procédant au relevé et à l'analyse d'extraits répartis sur l'ensemble du texte, Gilles Del Vecchio souligne le processus de marchandisation dont fait l'objet le corps des personnages. Certains en parlent comme d'un objet ou le considèrent comme une récompense qu'il est licite de promettre afin de consolider une alliance. D'autres en font la matière première d'une activité variée et rémunératrice. Le corps est progressivement devenu un outil de l'enrichissement et la vitrine de ce même enrichissement. Les expressions imagées retiennent également l'attention de l'auteur pour qui les choix opérés en la matière ne font que consolider cette farouche volonté du temps à s'inscrire dans le pragmatisme le plus décomplexé. Si le texte ne propose pas de portrait, c'est parce que la contemplation de la beauté humaine n'est pas lucrative. Si les mains et la bouche sont plus fréquemment mentionnées que les autres parties du corps, c'est parce qu'ils sont les plus à même de dire l'agissement et l'action concrète. Si le corps des principaux acteurs est brisé à la suite d'une chute, c'est parce que le motif allégorique de la roue de la Fortune a cessé d'être opérant. La chute, si elle prétend

être édifiante, n'a d'autre choix que de devenir parfaitement concrète. Par leur cupidité, les personnages transgressent des normes et des valeurs. La perception du corps en est fortement affectée.

- 6 Nuria Rodríguez Lázaro présente une analyse très éclairante de la poésie de César Vallejo. Elle en retrace en particulier l'évolution depuis son premier recueil, *Los heraldos negros*, jusqu'à *España, aparta de mí este cáliz*, en passant par le surprenant et déroutant volume intitulé *Trilce* ou encore *Poemas humanos*. Cette approche conduit l'auteure de cette communication à établir des passerelles significatives avec d'autres auteurs de poèmes tels que Octavio Paz, Jorge Luis Borges ou encore Pablo Neruda. C'est la perspective de l'engagement qui sous-tend l'analyse de Nuria Rodríguez Lázaro qui ne manque pas de souligner le contexte d'influences aussi bien en matière littéraire qu'historique. La mort, la guerre deviennent de la sorte des axes thématiques incontournables pour le poète péruvien, mais pas exclusivement. Il s'emploie en particulier, au fil de sa production poétique, à assumer le rôle du porte-parole, voire du défenseur, des plus démunis. Or, cette attitude induit d'autres préoccupations telles que le travail, la souffrance, la pauvreté, la douleur humaine. Le poète avait largement consolidé sa réputation de transgresseur dans son recueil *Trilce*. Cette transgression affectait tout particulièrement la convention syntaxique et sémantique. Si César Vallejo revient à une formulation lyrique moins tourmentée dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz*, il n'en demeure pas moins transgressif dans le contenu exposé. La fusion qu'il opère entre christianisme et marxisme en est la conséquence la plus marquée. Nuria Rodríguez Lázaro met en lumière la cohérence de ce glissement et en révèle toute la portée idéologique. Elle souligne, par ailleurs, une autre forme de transgression. Celle constatée par rapport à la convention de la poésie engagée. Elle démontre en effet que Vallejo ne se contente nullement de dénoncer les injustices qui motivent sa prise de position et que le poète franchit un palier supplémentaire en manifestant sa croyance inébranlable en l'avenir de l'humanité dont il ne doute jamais du salut. Enfin, elle perçoit également une dimension transgressive dans la compatibilité observée entre le choix de l'engagement et le fait de ne jamais renoncer à la rénovation du langage poétique.

- 7 Enfin, la communication de Franck Martin livre une approche différente et complémentaire dans la mesure où elle centre la réflexion sur un aspect peu abordé, je veux parler de la dimension linguistique. Le travail de Nuria Rodríguez Lázaro s'était en partie emparé de la question, mais il s'agissait alors d'une réflexion sur la langue poétique. Franck Martin, pour sa part, aborde l'épineuse question du sécessionnisme linguistique valencien. Dans une démarche diachronique minutieuse, l'auteur retrace l'histoire de la question depuis les *Normes* de 1932 jusqu'à l'adoption en 2015 par le parlement valencien de la loi de reconnaissance, protection et promotion des marqueurs identitaires du peuple valencien dont l'intérêt premier est qu'elle officialise la dénomination de langue valencienne. Le débat linguiste évolue et se tend au fil de l'Histoire. Il devient en outre le support d'une idéologie visant à s'affranchir d'une autorité ou encore à rivaliser avec elle. Le sujet pose pleinement la question de la norme et de l'autorité. Qui est en mesure de déterminer la norme et à partir de quels critères ? Doit-elle être acceptée sans discussion ? Le problème de la domination politique n'est jamais atténué. Il est perceptible dans le rapport entre le castillan et le valencien, mais également dans la rivalité grandissante entre le valencien et le catalan. Dans cette surenchère de la transgression linguistique et politique, les débordements les plus radicaux peuvent prendre forme. Le combat mené par les sécessionnistes ne cache pas une aspiration non moins transgressive : l'accès à l'autonomie.
- 8 Romans, poésie, faits de société, tout semble prétexte à exprimer la transgression. Elle est finalement aussi nécessaire que la norme à laquelle elle se confronte en permanence. Mais cette confrontation n'est pas vaine. Elle favorise la prise de position, la prise de conscience, l'avancée permettant d'éviter l'engourdissement et la menace passéiste. Si bien que transgresser revient parfois à progresser.

AUTHOR

Gilles Del Vecchio

MCF-HDR Études ibériques et ibéro-américaines — CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/073982210>

ISNI : <http://www.isni.org/000000037446146X>

La transgression comme outil de dénonciation ou d'hommage dans *La voz dormida* de Dulce Chacón et dans *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca

María del Carmen Ayala Flores-Del Vecchio

DOI : 10.35562/celec.416

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Dans les romans historiques *La voz dormida* et *Trece rosas rojas*, le traitement de l'espace est caractéristique de la transgression politique et idéologique infligée à la société espagnole. Au sein de cet espace, la résistance prend forme. Cette réaction constitue à son tour une forme de transgression par rapport à une autorité elle-même transgressive.

English

In the historical novels *La voz dormida* and *Trece rosas rojas*, the treatment of space is characteristic of the political and ideological transgression inflicted on Spanish society. Within this space, resistance takes shape. This reaction, in turn, constitutes a form of transgression in relation to an authority that is itself transgressive.

INDEX

Mots-clés

roman historique, roman contemporain, transgression, chronotope

Keywords

historical novel, contemporary novel, transgression, chronotope

OUTLINE

1. Transgression par rapport au régime politique issu des urnes : implantation de la nouvelle autorité

2. Transgression au nouveau régime : conviction, détermination des républicains

Conclusion

TEXT

- 1 Dulce Chacón dans *La voz dormida*¹ et Carlos Fonseca dans *Trece rosas rojas*² donnent à voir au travers d'un chronotope³ que nous pourrions appeler « le chronotope de l'espace public dans le temps de la victoire », l'expression littéraire des étapes de l'implantation d'un nouveau régime vu comme transgression par rapport à un régime légitime. Parallèlement, dans le cadre spatio-temporel mis en place par les vainqueurs, demeure un monde fait de transgressions face à la norme et l'uniformisation nouvellement imposées. Le contexte de référence historique de ces deux romans est la victoire nationaliste après la guerre civile espagnole de 1936-1939 qui conduit à l'anéantissement de la république et à la dictature de Francisco Franco (1939-1975). La transgression est donc présentée sous un aspect binaire et opposé offrant une vision partisane de la confrontation fratricide. Nous allons étudier ses différentes manifestations.

1. Transgression par rapport au régime politique issu des urnes : implantation de la nouvelle autorité

- 2 Face à la légitimité accordée par les urnes au Frente Popular lors des élections de février de 1936, le soulèvement militaire du mois de juillet de cette même année s'inscrit dans l'Histoire en tant que transgression. Dulce Chacón dans *La voz dormida* et Carlos Fonseca dans *Trece rosas rojas* inscrivent leurs romans dans une voie de dénonciation de la transgression, des multiples transgressions exercées par l'autoritarisme des vainqueurs de la guerre civile espagnole.
- 3 La présentation romanesque du chronotope de l'espace public dans le temps de la victoire considérée comme illégitime suit un modèle qui lui est propre⁴. Tout d'abord, la transgression se met en place par la

transformation. Ses principaux espaces sont la ville et la prison. La ville n'est pas systématiquement décrite et lorsqu'elle l'est, comme c'est le cas dans *Trece rosas rojas*, la description s'articule sommairement autour de sa transformation à partir du siège jusqu'à la victoire nationaliste :

*Pasaron los meses y las cartas y los encuentros fugaces se entremezclaron en un **Madrid** asediado por el enemigo y las privaciones. Escaparates vacíos, calles con barricadas, casas destruidas o agujereadas por las bombas y mucho, mucho frío. (Trece rosas rojas, p. 91)*

- 4 Le narrateur donne des précisions sur les étapes de la défaite de la capitale du pays : « Madrid fue entregada a los nacionales el 28 de marzo, pero hacía días que estaba en manos del enemigo. » (*Trece rosas rojas*, p. 39). Les dates précises se font rares et c'est l'adverbe « ya » qui se charge davantage d'exprimer le temps historique. La valeur littéraire de cet adverbe est liée à la rupture, au changement, au bouleversement : « **la capital** ya estaba en manos de los fascistas » (*Trece rosas rojas*, p. 156), « A las cuatro de la tarde, rendida ya la **ciudad** » (*Trece rosas rojas*, p. 37).
- 5 La nouvelle autorité, issue de la confrontation fratricide, se doit, pour s'imposer, d'afficher les signes de sa victoire. C'est ainsi que les nationalistes s'emparent de la ville, de ses couleurs. Le rouge acquiert une importance singulière ; il revêt une signification historique puisque c'était la couleur politique de Madrid pendant le conflit armé, la couleur de la résistance face à l'occupation : « **Madrid** había sido una ciudad roja, heroica, el símbolo de la resistencia de la República » (*Trece rosas rojas*, p. 15). L'appropriation de la ville est rendue, entre autres, par l'appropriation de sa couleur. Ce rouge ne rappelle pas les idéaux égalitaires de la république mais plutôt un marquage au fer rouge qui soumet la ville. La fenêtre est également un élément significatif par sa fonction de charnière, d'ouverture vers l'extérieur. Elle favorise la communication, la réceptivité et, dans ce contexte, contribue à dessiner et à encadrer la ville avec les couleurs des vainqueurs. Par son caractère limitrophe articulant l'espace privé intérieur et l'espace public extérieur, la fenêtre permet d'élargir et d'amplifier la victoire. En effet, les drapeaux nationalistes aux fenêtres

trahissent la soumission des Madrilènes contraints, y compris s'ils ont défendu les couleurs de la république, d'adopter le nouveau système issu de la transgression :

Las ventanas empezaron a engalanarse con banderas rojigualdas, mientras boinas rojas, requetés y uniformes de Falange, con los brazaletes rojos y el haz de flechas, se enseñoreaban por la ciudad brazo en alto y mano extendida gritando tan fuerte como podían ¡Viva España! y ¡Franco, Franco, Franco! que habían de ser respondidos por cuantos pasaran a su lado como muestra de inequívoca e inquebrantable adhesión. (Trece rosas rojas, p. 36)

- 6 La victoire se doit d'être parfaitement visible et audible. Le nouveau drapeau est fièrement arboré, de sorte que la présence des vainqueurs devient palpable où que le regard se pose. La force de l'armée s'exprime dans les couleurs de ses uniformes qui prennent possession de la rue. Couleurs, gestuelle, cris rituels (¡Arriba España!), autant d'éléments qui signent la nouvelle topologie de la ville : « **La Gran Vía** [...] era un desfile continuo, en el que el color caqui del uniforme militar rivalizaba con el atuendo negro y azul con boina roja de los falangistas. » (Trece rosas rojas, p. 59). Cette transformation de l'espace est toujours présentée comme radicale et fulgurante : « **Madrid** se transmutaba en sólo unas horas [...]. No era ya la capital heroica que había plantado cara a los fascistas. » (Trece rosas rojas, p. 35-36). Les espaces et leurs fonctions sont remplacés par d'autres espaces et par d'autres fonctions qui témoignent d'une régression sociale dont le principal objectif est la répression :

*En Jorge Juan 5 estaba ubicada la Dirección de Policía Urbana que compartía sede con el Tribunal Militar número 8. Se trataba de **un edificio** de tres plantas que durante la República había sido la sede de la Inspección de la Policía Municipal de Madrid, que al final de la guerra había perdido a la mitad de sus 1.200 agentes. (Trece rosas rojas, p. 158)*

- 7 L'instauration du Nouveau Régime se fait par l'intimidation. Il se dessine ainsi une nouvelle ville au sein de laquelle la peur s'impose progressivement : « Con este **Madrid** asustado y demudado, de yugo y flechas, se encontró José Pena Brea el 10 de abril, tras muchos

meses de ausencia. » (*Trece rosas rojas*, p. 61). Les sentences et les jugements expéditifs deviennent monnaie courante pour déraciner le mal : « consejos de guerra sumarísimos que se celebraban a diario en **la plaza de las Salesas** » (*Trece rosas rojas*, p. 149).

- 8 La victoire nationaliste met ainsi en place un rythme fait d'oppression où les Madrilènes vivent dans une perpétuelle attente : « Vivían agazapados, escondidos, a la espera de que **aquella ciudad** henchida de odio, rencor y ánimo de revancha recuperara su pulso cotidiano. » (*Trece rosas rojas*, p. 123). Les rivalités surgissent entre ceux qui avaient renoncé à se battre contre les nationalistes et ceux qui continuaient la lutte malgré la défaite :

Madrid, la ciudad roja que había sido capaz de resistir durante nueve meses, desde noviembre de 1936, un asedio ininterrumpido, se convirtió en el escenario de una guerra dentro de la guerra entre quienes la habían defendido sin desmayo durante tanto tiempo. (*Trece rosas rojas*, p. 33)

- 9 L'impassibilité et l'indifférence face aux crimes et aux humiliations commis par les vainqueurs sont aussi montrées du doigt : « **La ciudad**, mientras tanto, vivía ajena a la represión desatada contra los derrotados y mostraba un rostro festivo. » (*Trece rosas rojas*, p. 162). L'absence de descriptions sur les espaces monumentaux constitue un autre signe de la perte d'identité du territoire car comme l'indique Amelia Sanz, la ville est le lieu où le temps historique s'exprime le mieux : « l'espace urbain [...] est un art temporel parce qu'il est mémoire, souvenir d'expériences et de séquences d'événements antérieurs⁵ ».
- 10 Cet espace pourrait ainsi appartenir à ce que l'anthropologue Marc Augé a désigné comme des « non-lieux » : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu⁶. »
- 11 Dans un tel univers de répression, les espaces ouverts sont également délimités. En conséquence, c'est le mur et la palissade qui définissent le mieux la nouvelle topologie de la ville. Felipe et Paulino, en route vers la France d'où ils ont le projet d'organiser un réseau de résistance actif, vont se livrer à un rituel puéril mais significatif au moment de

franchir la frontière. Ils urinent simultanément contre un mur avant d'embarquer pour l'exil : « Un gesto. No era más que una protesta. Un gesto que los dos reconocieron pequeño e inútil. » (*La voz dormida*, p. 165).

- 12 Plus que jamais, lorsque l'embarcation vogue sur les eaux territoriales françaises, Paulino et Felipe doivent oublier leur véritable identité et s'en tenir à celle qui leur avait été attribuée lors de la réalisation des faux papiers devant faciliter le passage d'un pays à l'autre : Jaime et Mateo. L'espace naturel de la montagne, aperçue depuis la mer, entre en opposition avec l'espace artificiel du mur évoqué par Felipe et Paulino comme représentatif de l'Espagne. L'Espagne est devenue murs de prisons, poteaux d'exécution et barrières d'exclusion :

– *Ya estamos en **aguas** francesas.*

A la derecha, Jaime y Mateo observaron la silueta de una montaña.

– *Chiquillo, lo último que hemos hecho en España ha sido mear.*

– *Contra una tapia.* (*La voz dormida*, p. 166)

- 13 Le mur associé à l'idée de clôture et d'enfermement est une image habituelle du roman au point d'en devenir un véritable leitmotiv⁷. Même la vaste étendue de l'horizon, pourtant traditionnellement signe d'absence de limites, est concernée par cette vision restrictive et étroite. Il est associé à la liberté limitée et contrôlée que le régime accordait au peuple. En 1963, Franco gracie des prisonniers. C'est ainsi que Paulino, El Chaqueta Negra, après dix-neuf ans de prison, en sort sous le nom de Jaime Alcántara. Les instructions à respecter pour vivre en liberté conditionnelle figurent sur un document officiel intégré dans le roman sur des pages non numérotées : « 1º Irá directamente al lugar que se le haya asignado, [...]. 2º No podrá salir del lugar que se le haya asignado ». La brève description de l'horizon se situe après l'évocation de ce document et après la marque temporelle « Y era miércoles ». L'auteur emprunte ces trois vers à Luis Álvarez Piñer :

Y a lo lejos

la empalizada temporal improvisaba

el horizonte imprescindible. (*La voz dormida*, page non numérotée, dernières pages du roman)

- 14 La palissade forme la barrière délimitant sa liberté et d'une manière générale celle des Espagnols. L'horizon, qui dénote usuellement une vaste étendue, se voit réduit par l'adjectif « imprescindible ». Cet adjectif suggère avec force un sentiment de survie. Par le cloisonnement de l'horizon, l'auteur dénonce le manque de liberté des Espagnols pendant le franquisme. L'Espagne était ainsi devenue une grande prison.
- 15 L'espace carcéral sert ainsi à asseoir l'autorité du nouveau régime. Le régime improvise des lieux de réclusion et s'approprie des espaces tout aussi improvisés par les républicains destinés à la réclusion et à la torture des nationalistes pendant la guerre civile : « Fueron conducidos a un **chalé** de la calle Lope de Rueda que había sido **checa** y en la que ahora se hacinaban los detenidos. » (*Trece rosas rojas*, p. 109). L'entassement des prisonniers est un élément significatif de la déshumanisation des détenus : « Se queja de que doce petates ocupen **el suelo de las celdas** donde antes había una cama, una mesa, un pequeño armario, y una silla. » (*La voz dormida*, p. 132). Cet espace carcéral ne peut pas être désigné par le substantif « prison », il est réduit au substantif générique « espacio » : « **Aquel espacio** atestado se convertía entonces en un hervidero de sentimientos, de gritos y llantos, en los que unos y otros intentaban hacerse escuchar. » (*Trece rosas rojas*, p. 185). L'expression « hervidero de sentimientos » nous renvoie aussi à l'entassement de souffrances humaines confondues dans un espace indigne de porter le nom de prison.
- 16 Les espaces fermés acquièrent une grande importance. La clôture et l'immobilisme subjuguent à tel point l'espace que le temps se limite à l'ouverture et la fermeture des portes de prison. L'expression de l'intermittence de l'adverbe « ya » nous renvoie paradoxalement à la continuité, à l'univers de répression imposé par les nationalistes signifiant ainsi davantage l'enfermement dans la répétition que le progrès. « El funcionario ya ha cerrado la puerta. » (*La voz dormida*, p. 344). La porte, symbole du passage d'un état à un autre, d'un monde à un autre, reste donc essentiellement fermée dans ces romans qui dénoncent le franquisme. Elle matérialise une privation tangible de liberté de mouvement et d'expression pendant la dictature : « Las puertas de las **cárceles** no se abrían tras la victoria de los aliados. » (*La voz dormida*, p. 328). Les vainqueurs ont ainsi institué un nouveau temps fait de continuité et d'actes répétés car en

prison s'instaure un temps propre à la détention, fait de répétitions, qui fonctionne aussi comme un élément carcéral :

*La noche era tiempo para recrearse en la última visita de los seres queridos, para abrir las cancelas y volar libres. El atardecer, en cambio, creaba en la **prisión** un desasosiego fantasmal.* (Trece rosas rojas, p. 13)

- 17 De même, la présence permanente du soleil dans la cour de la prison évoque l'immobilisme du pays. Le temps et les différentes orientations du soleil semblent abolis tout comme la pluralité d'idées politiques ou religieuses. La description de la cour est recensée dans une lettre adressée par Dionisia Manzanero à sa famille afin de la rassurer. Ce soleil statique rappelle l'hymne phalangiste « Cara al sol » : « Gorda no sé si me pondré, pero morena sí, porque salimos a **unos patios** que da el sol todo el día. » (Trece rosas rojas, p. 186).
- 18 Dans ce même ordre d'idées, les seules marques du temps cyclique comme références à la vie apparaissent dans les souvenirs des révolutionnaires. Felipe, réfugié dans le maquis afin de poursuivre sa lutte contre les nationalistes, se remémore un temps passé aux côtés de sa femme Tensi. Le temps cyclique semble appartenir aux révolutionnaires mais il est lié au passé, au souvenir, au temps où l'Espagne était encore libre :

*Le gustaban las noches así, cuando **el cielo** se dibuja a sí mismo y las estrellas parecen el rastro luminoso de una explosión de luz. Le gustaba. Y en las noches de estrellas le gustaba buscar la de Tensi.* (La voz dormida, p. 293)

- 19 En conséquence, la victoire nationaliste fait plonger le pays dans un non-temps. Un autre exemple de ce non-temps est donné par la présentation des horloges qui ne donnent que très rarement l'heure. Les seules fois où cela se produit correspondent aux moments où l'action se rapporte aux républicains, comme lorsque Pepita porte un message à un leader républicain⁸ : « Las campanas de **la Iglesia** de San Judas Tadeo darán la media. Las ocho y media. » (La voz dormida, p. 85), ou lorsque don Fernando décide de reprendre son métier de médecin après avoir donné naissance à la fille de Tensi en prison : « Se dirigirá hacia el reloj de **pared** del pasillo, le dará cuerda sin perder la sonrisa. » (La voz dormida, p. 209).

- 20 Le temps historique associé au progrès s'estompe pour laisser place à la continuité qui signe la régression. L'opposition entre les termes ancien et moderne joue également un rôle significatif. L'appréciation de l'un par rapport à l'autre est question de point de vue ou de perspective. Le vaincu se remémore un passé idéalisé au moment de la guerre, alors que le vainqueur voit dans son présent le renouveau nécessaire pour barrer la route à un passé décadent. Les variations possibles sont donc multiples et dépendent essentiellement de la perspective adoptée. Dans *La voz dormida*, la dichotomie ancien/moderne concerne le souvenir d'une célèbre pâtisserie de l'époque de la république. El Chaqueta Negra vient de sortir de prison et se marie à l'église avec Pepita. Leur gâteau de mariage vient de « la antigua pastelería del Pozo ». L'adjectif « antiguo » rappelle une période révolue car la pâtisserie porte désormais un autre nom, mais le fait de la présenter sous l'ancien nom transcrit la persistance des convictions républicaines. De plus, le substantif « Pozo » désigne un espace de vie car il contient de l'eau. Cette eau du passé entre en opposition avec la sécheresse qui caractérise l'espace nationaliste. Un espace de vie lié au passé se surimprime sur l'espace de mort et de survie caractéristique du présent : « van a recoger el pastel de bodas que han encargado en la Antigua Pastelería del Pozo. » (*La voz dormida*, p. 372).
- 21 *Trece rosas rojas* n'utilise l'adjectif « moderno » que pour émettre une critique sur la dégradation du pays, après la victoire nationaliste. Cet adjectif se rapporte à la prison construite pendant la république pour devenir un centre de formation et de réinsertion plutôt qu'un espace de réclusion. « Moderno » est donc synonyme d'un progrès social obtenu pendant la république et perdu pendant la dictature :

*La moderna **prisión** [...] se había transformado en un enorme almacén humano [...].* (*Trece rosas rojas*, p. 167)

*Pero aquella **prisión** ante cuya puerta de acceso esperaba ahora Dolores no tenía nada que ver con los aires renovadores que Victoria Kent había intentado llevar al mundo penitenciario.* (*Trece rosas rojas*, p. 142)

- 22 C'est ainsi que le temps semble avoir subi les transformations que les nationalistes ont infligées à la ville et à ses habitants. L'écriture vise donc à dénoncer en pointant du doigt le nouveau régime comme étant à l'origine de l'involution du pays. La catégorie temporelle agit donc comme un élément significatif au sein de l'œuvre. Cette idée a déjà été soulignée par la critique. De ce fait, José María Pozuelo Yvancos s'appuie sur Paul Ricœur lorsque celui-ci défend, comme l'une des clés de la fiction narrative, l'expérience fictionnelle du temps de la narration en s'éloignant des théories de Gérard Genette qui ne tient pas compte de l'expérience subjective du temps :

La medida de la literaturización del tiempo le da su capacidad para formar parte del significado mismo del texto artístico y el modo cómo el tiempo interviene en la creación de ese significado⁹.

- 23 Le nouveau régime se livre également à une transgression des valeurs religieuses. Le catholicisme, en s'associant au soulèvement illégitime et en imposant sa doctrine par la force de la violence, transgresse ses lois fondatrices. Les vainqueurs imposent à la ville un nouveau rythme de vie représentatif de l'idéologie du régime qui active la sainte Croisade contre ces nouveaux ennemis que sont les Rouges : « eran frecuentes las misas de campaña organizadas en **las calles** más emblemáticas de la ciudad en acción de gracias por el triunfo de la Cruzada. » (*Trece rosas rojas*, p. 59).
- 24 Une autre manifestation de cette transgression est la présence du crucifix comme seul élément descriptif dans des espaces où s'exerce la torture. Le mur atemporel sur lequel il est fixé laisse entendre que le christianisme cautionne la barbarie dont sont victimes les vaincus : « Los dos hombres la dejan [a Pepita] sentada en una silla en medio de la habitación que tiene un crucifijo colgado en **la pared**, y se alejan. » (*La voz dormida*, p. 176).
- 25 La présentation de la forte demande de remises de peine accordées par Franco pour commémorer l'année jacobée en constitue un autre exemple : « Es martes, y la cola en la iglesia supera la Plaza de Santa Cruz. » (p. 341). La référence au deuxième jour de la semaine rappelle son étymologie planétaire et ses connotations guerrières. Le chiffre deux, qui correspond à la place du mardi dans la semaine ainsi qu'à la

planète mars à laquelle il est associé, rappelle les deux forces qui s'opposèrent dans la guerre civile. De même, le nom de la place « Santa Cruz » n'est pas anodin car il nous renvoie au sacrifice du Christ pour racheter les péchés de l'humanité et à son exploitation ultérieure, puisque l'on peut condamner au nom de la religion.

- 26 Lors de la sortie des prisonnières pour leur exécution, le texte donne aussi à voir l'invalidité du discours chrétien sur la mort. Même au moment de mourir, les prisonnières ne parviennent pas à voir l'horizon, à éprouver un moment de liberté dans l'ouverture de l'espace :

*Una a una cruzaron aquel portón de madera que habían franqueado por primera vez meses atrás con el desasosiego de quien se sabe ante un mundo inhóspito, y al hacerlo miraron al **horizonte** que les había sido hurtado durante tanto tiempo. Aún era noche cerrada y en lontananza no se adivinaba nada. (Trece rosas rojas, p. 236)*

- 27 La marque temporelle « noche cerrada » insiste sur l'emprisonnement qui se prolonge en dehors des murs pénitenciers. La possible libération dans la mort est mise à l'écart par la description spatiale de l'au-delà qui ne laisse pas présager l'éventualité d'un paradis : « en la lontananza no se adivinaba nada ».
- 28 Mais dans l'univers des multiples transgressions déployées par le soulèvement nationaliste, demeure un autre monde souterrain de résistance fait de transgressions au régime installé par la force.

2. Transgression au nouveau régime : conviction, détermination des républicains

- 29 Bien que l'écriture romanesque présente l'Espagne comme une grande prison, le nouveau régime ne réussit pas à anéantir la détermination d'un groupe de républicains. *Trece rosas rojas* et *La voz dormida* rendent hommage aux perdants de la guerre civile en leur donnant la parole. Par le biais de la littérature affleurent les histoires individuelles et collectives de ces hommes et de ces femmes condamnés au silence. La transgression menée par les vaincus

grandit ces derniers. Ils transgressent la norme dans le but d'organiser la résistance à l'intérieur de ce nouveau cadre spatio-temporel :

*Ésa fue la primera decisión de Severino, buscar gente. [...]. Pasear al caer la tarde se convirtió así en un ejercicio habitual, rutinario, para observar y ser observado, para indagar los cambios en una **ciudad** transmutada por la derrota. (Trece rosas rojas, p. 66)*

- 30 La réunion hebdomadaire des femmes républicaines à La Casa de Campo s'inscrit dans cette même démarche :

*[Reme] no tardó en ser la responsable de la célula que se reunía en la **Casa de Campo**, simulando una merienda campestre bajo dos árboles a los que llamaron Puerta Chiquita. (La voz dormida, p. 286)*

- 31 Cet espace devient pour ces femmes, le temps d'un goûter dominical, un lieu de résistance. Malgré la forte répression du régime dictatorial, leur détermination reste inébranlable :

*Es domingo y a pesar del frío, la **Casa de Campo** está más concurrida que de costumbre. Al llegar a Puerta Chiquita, el grupo de mujeres que simula haberse reunido para merendar rodea a Reme. (La voz dormida, p. 333)*

- 32 La « Puerta chiquita », l'emplacement entre deux arbres où se réunissaient les femmes républicaines, devient dans le texte un espace nommé et identifié. Ces femmes ont donné naissance à un espace de rébellion. La porte, presque toujours fermée, est un élément très présent dans les romans qui abordent l'après-guerre. Ici, la porte est imaginée et délimite un espace mais ne le ferme pas. Les deux arbres de la porte imaginaire fonctionnent comme deux colonnes naturelles. L'arbre réunit divers éléments : l'eau circule avec sa sève, la terre s'intègre à son corps par ses racines, l'air nourrit ses feuilles, le feu jaillit de son frottement. Ces éléments naturels sont présentés en harmonie avec la lutte des républicains. Ces réunions de femmes, en apparence inoffensives pour la stabilité du régime, inscrivent la transgression dans la continuité. En mémoire de sa sœur emprisonnée et assassinée par le nouveau régime, Pepita accompagne sa nièce à ces rassemblements de femmes républicaines. L'adhésion de

Tensi témoigne de la persistance des valeurs défendues par la république malgré l'autoritarisme et la forte coercition de la dictature : « Pepita asistirá en silencio a las meriendas en **la Casa de Campo**, año tras año, de la mano de Tensi, que crecerá entendiendo las palabras que Pepita no quiere entender. » (*La voz dormida*, p. 337).

- 33 Le combat de ces femmes fut utile parce qu'il s'intégra dans la durée « año tras año ». La dictature ne parvint pas à étouffer leur conviction. Dulce Chacón a toujours déclaré que *La voz dormida* est avant tout un hommage à la femme qui participe activement à la guerre et qui a toujours été reléguée au second plan dans la reconnaissance collective :

La mujer perdió doblemente la guerra. Perdió la contienda y perdió la lucha civil. La mujer había ganado muchas batallas en la República, muchos derechos. Avances que de un cuajo se los arrancaron. La mandaron a casa y los trabajos a los que había accedido porque el hombre estaba en la guerra se los quitaron porque el hombre regresaba de la guerra. Se la destinó a ser el «descanso del guerrero» y el «ángel del hogar». Aparte de la pérdida de la guerra y de la pérdida de los derechos civiles, fue una situación muy injusta porque la mujer había sido protagonista principal de la historia y siempre se la ha relegado a un segundo plano. Y no fue así, por los testimonios que yo he recogido se constata que hay mujeres que han sido guerrilleras. Sin embargo, cuando se nombra a la guerrilla o al maquis se habla de hombres, pero de mujeres muy pocas veces. Y ahí están Reme, Esperanza y muchas otras que han sido guerrilleras y siguen viviendo¹⁰.

- 34 C'est ainsi que, malgré la volonté de la nouvelle autorité d'anéantir les risques de débordements, la lutte continue même à l'intérieur des enceintes de la prison. Le texte donne à voir des espaces de solidarité dont l'écriture romanesque crée un parallélisme avec le christianisme. Un exemple est constitué par « la habitación de los lavabos ». Dans *La voz dormida*, la chambre dénote un espace de solidarité et de réunion clandestine à l'intérieur de la prison. Les détenues se répartissent en groupes nommés « familles ». Afin de s'entraider, les prisonnières qui recevaient des vivres les partageaient avec d'autres camarades moins favorisées :

Esa misma noche, en la reunión de Partido en la habitación de los lavabos, Tomasa y Reme debían incorporarse a una nueva familia. Como Reme recibía paquetes y Tomasa no, buscaron un grupo que ya estuviera compensado. (La voz dormida, p. 254)

- 35 Famille, espoir, cérémonial codifié en un lieu déterminé, tous ces éléments ne sont pas sans rappeler les principes fondamentaux du christianisme. L'espoir qui aide les jeunes femmes à surmonter les épreuves de l'incarcération rappelle la foi qui guide le chrétien tout au long de sa vie et qui l'aide à surmonter l'adversité dans les épreuves. Les prisonnières survivent donc en établissant leur propre dogme avec ses principes et ses rituels. Les lavabos rappellent les fonts baptismaux qui garantissent, lors d'une cérémonie tout aussi rituelle et codifiée, l'intégration dans la grande famille des catholiques. L'eau acquiert de la sorte une valeur connotative fortement marquée. L'espace prosaïque de la salle d'eau devient ainsi espace sacré. Ce parallélisme entre éthique républicaine et christianisme rappelle les deux camps opposés de la guerre civile. Cette partie de l'espace carcéral, nommée « habitación de los lavabos » par les prisonnières, présente les caractéristiques que Florence Paravy attribue à l'espace carcéral littéraire en tant que « lieu étrange où dans les conditions les plus inhumaines peut s'accomplir un extraordinaire progrès humain, car elle pousse le sujet à transcender sa situation¹¹. »

- 36 La transgression s'opère aussi lorsque, profitant du travail de couture destiné à la confection des uniformes nationalistes, les prisonnières détournent les tissus pour habiller les républicains :

Le cuentan que las que saben leer y escribir están enseñando a las que no saben, y que en el taller de costura están haciendo un buen trabajo.

— Sacamos prendas para la guerrilla. (La voz dormida, p. 58)

- 37 Malgré l'enceinte de la prison, l'évasion n'est pas uniquement possible par l'imagination et les souvenirs mais également par l'évasion physique des prisonnières. Lors du spectacle donné par Antoñita Colomé à la prison, les prisonnières applaudirent avec enthousiasme son interprétation de « La tempranica¹² ». La chan-

teuse, elle-même républicaine, leur apporte de l'espoir. En feignant de perdre connaissance, elle participe à l'évasion de Sole, une importante dirigeante républicaine de Salamanque, et d'Elvirita, condamnée à mort :

Cantaron a coro La tarántula.

La señal.

Fingió la artista.

Se desmayó.

Las actrices continuaron cantando La tarántula. Alzaron la voz hasta desgarrar las gargantas. La canción sobrepasó las tapias y llegó al exterior de la prisión. Al otro lado del patio, esperaban la señal dos hombres uniformados.

Maldita la araña que me picó.

El resto fue confusión. (La voz dormida, p. 249)

- 38 À l'opposé de l'enfermement et de l'immobilisme imposé par la nouvelle Espagne, se dessine un passé républicain fait d'ouverture et de progrès. Dans *La voz dormida*, les manifestations de ce temps se réduisent à quelques dates qui ne signalent pas les jours décisifs de la bataille ou de l'après-guerre, mais qui évoquent des moments importants empreints de valeurs républicaines. Tel est le cas du jour où Hortensia apprit à écrire :

*[Hortensia] Y recuerda el verano de mil novecientos treinta y siete, cuando aprendió a escribir. Le enseñó El Chaqueta Negra en la Casa Grande de Las Tres Cruces, cerca de Don Benito. Toda Extremadura estaba tomada, excepto la Bolsa de la Serena. Y ellos resistieron en la Casa Grande, y El Chaqueta Negra le enseñó a escribir en **la pared**. (La voz dormida, p. 191)*

- 39 Plusieurs éléments dans cette citation renvoient aux deux camps de la guerre civile. D'une part, cette citation nous ramène à la référentialité historique de ces terres comme lieu reconnu de forte résistance républicaine pendant la guerre. D'autre part, la description laisse apparaître une opposition par rapport au message chrétien. Ce dernier se manifeste essentiellement dans l'identification des lieux « Casa Grande » et « Las Tres Cruces ». Cet espace acquiert la fonction d'un temple. De même que l'église est le lieu où l'on transmet un enseignement prenant appui sur le texte biblique, de même la Casa Grande est le lieu de la transmission d'un savoir puisque El Chaqueta Negra, dont le surnom rappelle la soutane des prêtres, transmet à Hortensia les rudiments de l'écriture. Toutefois, cet enseignement n'est pas placé au service de l'idéologie catholique. La Casa Grande n'est pas la maison de Dieu mais la maison qui abrite les républicains. Le mur fonctionne en tant qu'espace d'ouverture car il sert de support à l'écriture. Par le message qu'il contient, la démocratie s'impose par l'instruction et la responsabilité de tout un chacun :

*Los hombres dormían en el piso de arriba y por la mañana descargaban la vejiga desde la escalera. Fue Hortensia la que escribió en **la pared** con letras de molde recién aprendidas: EL QUE ORINE DESDE LA ESCALERA SERÁ CONSIDERADO CAMARADA CERDO. Y fue ella la que dejó constancia sobre **el muro** de que el batallón número cinco había llegado a la Casa Grande el día dieciocho de julio de 1937, escribiendo en la pared el nombre de los milicianos que lo componían: Pedro Gómez, Aniceto Estévez, Carlos Peinado, Estrella López, Patricio Rovira, Eloy Menéndez. Doce nombres escribió en **la pared**. (La voz dormida, p. 191-192)*

- 40 La mention des douze noms des républicains réfugiés à la Casa Grande crée un parallélisme avec les douze apôtres chrétiens. Les apôtres républicains sont des hommes et des femmes qui risquent leur vie pour défendre la dignité de l'homme. Tensi vient tout juste d'apprendre à écrire, mais elle prêche déjà pour la justice humaine. Cette date et cette inscription sur le mur figurent comme la trace écrite de l'histoire des républicains et des valeurs qu'ils défendaient :

- 41 Un autre exemple de ce type est constitué par la mention de la date anniversaire du premier rassemblement des résistants :

*La creación de la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbría se llevó a cabo en asamblea en **el molino Antón**, en la noche del primero de abril de mil novecientos cuarenta y tres, ante los jefes de todas las brigadas. (La voz dormida, p. 288)*

- 42 Ces deux descriptions du mur intègrent donc des dates précises et les noms d'un groupe de défenseurs de la démocratie. En faisant figurer des dates en rapport avec les républicains, le passé des vaincus rentre dans l'Histoire et donne de la légitimité à ses acteurs oubliés car, comme l'avait déjà souligné P. Ricœur, « les notions de temps datable, public, extensif sont essentielles au déchiffrement des "traces" du passé¹³ ». La « version officielle » transgressa les faits pour asseoir son autorité. Mateo de Paz Viñas établit le constat suivant au sujet de l'Enciclopedia Álvarez et d'autres « versions officielles » de l'Histoire :

los libros de historia de España escritos por la disposición franquista que extendía implacablemente su ordenancismo, la Enciclopedia Álvarez y la «gloriosa cruzada», entre otros, han quedado, necesariamente, relegados al olvido. Estos documentos [...] representan de manera inverosímil y con pretensiones literarias únicamente la historia unilateral de los vencedores¹⁴.

- 43 C'est ainsi que Carlos Fonseca et Dulce Chacón présentent littérairement leur engagement avec les perdants de la guerre civile espagnole. Carlos Fonseca rappelle que les nationalistes transgressèrent la loi en se soulevant contre la république :

Es verdad que ambos bandos cometieron atrocidades, que la realidad no es blanco o negro, sino que hay una enorme gama de grises, pero no conviene olvidar que la legalidad era la republicana, que había sido refrendada en las urnas, y que los fascistas se levantaron en armas contra esa legalidad¹⁵.

Conclusion

- 44 L'approche chronotopique se révèle être particulièrement éclairante dans l'analyse de *La voz dormida* de Dulce Chacón et de *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca. Parmi les éléments fédérateurs qui unissent les deux productions littéraires caractéristiques du roman historique, nous avons considéré et mis en évidence que le plus éclairant, dans la perspective retenue par les auteurs, est le chronotope de l'espace public dans le temps de la victoire. Il va de soi que la victoire des uns implique la défaite, voire la soumission des autres. L'implantation du nouveau régime qui parvient à renverser le pouvoir en place est perçue comme une transgression majeure. Cette transgression politique brutale impose un tournant radical dans la vie quotidienne. Ce changement, voulu et imposé par les vainqueurs, est ostensiblement affiché. Il s'agit là d'une stratégie de propagande visant à l'acceptation de la situation nouvelle, ou pour le moins à laisser entendre qu'il n'existe pas d'autre issue envisageable. Tant et si bien que le régime façonne et modèle l'espace, tout particulièrement l'espace public, urbain et carcéral. La notion d'enfermement prédomine dans le traitement de l'espace extérieur, provoquant de la sorte une impression de non-temps ou de temps paralysé. L'espace dans les deux romans retenus est le vecteur des traces de la victoire. En opposition à cette représentation littéraire de l'involution du pays, *La voz dormida* dessine le cadre spatio-temporel des vaincus, ouvert et en mouvement, signe d'un progrès stoppé.
- 45 La volonté de traiter le passé devient une constante dans la société espagnole actuelle. Nombreux sont les livres d'histoire, les productions cinématographiques et littéraires sur le passé récent. Les deux romans proposés en sont un exemple car comme l'indiquait Dulce Chacón, la connaissance d'autres versions de l'Histoire est à la base de la reconstruction d'un peuple :

Hablar todavía del conflicto es revivirlo, y existe ese resquemor quizá porque se ha hablado poco de él. Es necesario hablar más y contar más, para que la voz sea un instrumento de reconciliación y no un arma arrojadiza contra el otro. La reconciliación real todavía no ha llegado, porque aún no se ha producido esa conversación. Hemos oído la

*versión de los vencedores, ahora tenemos que oír a los vencidos. [...] El conflicto acabará cuando se pueda hablar libremente de él*¹⁶.

- 46 Ces déclarations révèlent une forte volonté de revisiter le passé mais ce passé est dessiné avec des coordonnées spatio-temporelles qui lui sont propres et qui appartiennent inéluctablement au domaine littéraire. Le caractère « quasi historique » de la fiction et le caractère « quasi fictif du passé historique¹⁷ » nous semblent bien illustrer les propositions romanesques de ces deux romans :

*S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice. Le quasi-passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif. Ce qui « aurait pu avoir lieu » – le vraisemblable selon Aristote – recouvre à la fois les potentialités du passé « réel » et les possibles irréels de la pure fiction*¹⁸.

- 47 En cédant la parole aux oubliés de l'Histoire, les deux auteurs empruntent la voie de la dénonciation et se fixent l'objectif de laisser entendre la voix de ceux que l'Histoire a longtemps méprisés.

BIBLIOGRAPHY

AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 1992.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

CHACÓN Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2005.

CRESPO Mariano, « Entrevista a Dulce Chacón », in *mujeractual.com*, s.d. <http://www.mujeractual.com/entrevistas/chacon/index3.html>, consulté le 9 décembre 2012

DE PAZ VIÑAS Mateo, « La voz dormida de Dulce Chacón. La novela como forma de realidad histórica », *República de las Letras. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, n° 83, 2004, p. 158-170.

FONSECA Carlos, *Trece rosas rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2005.

PARAVY Florence, « Espace carcéral, espace littéraire », in VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie et WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littératures et espaces. Actes du xxx^e congrès*

de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 20-22 septembre, Presses universitaires de Limoges, 2001.

POZUELO YVANCOS José María, « Tiempo del relato y representación subjetiva (un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar) », in *Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez. Rencontres*, vol. 3 *Le Temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

RICCEUR Paul, *Temps et récits*, vol. III *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

SANZ Amelia, « Lire l'espace contemporain », in SOUBEYROUX Jacques (dir.), *Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Cahiers du GRIAS », 1994.

VELÁZQUEZ JORDÁN Santiago, « Dulce Chacón: La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado », *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n° 22, 2002. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>, consulté le 9 décembre 2012

NOTES

1 CHACÓN Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2005. La trame du roman est élaborée à partir d'histoires de vies individuelles qui nous renvoient à une histoire collective, celle de l'histoire de l'Espagne de l'après-guerre. La population vit dans le souvenir et dans l'attente du retour de la république et de la liberté. Les histoires individuelles sont incarnées par des personnages fictifs en prenant parfois appui sur des personnes ayant vécu les faits. Rares sont les personnages bénéficiant d'une identité complète.

2 FONSECA Carlos, *Trece rosas rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2005. Carlos Fonseca réécrit l'histoire des premières années de l'après-guerre à Madrid. L'assassinat de treize jeunes femmes fusillées le cinq août 1939 constitue la base du roman. Le texte regorge d'informations concernant ces treize victimes : identité complète, domicile, situation de famille et motif de leur arrestation.

3 En 1973, le critique littéraire russe Mikhaïl Bakhtine compléta le chapitre intitulé « Formes du temps et du chronotope dans les romans », de son livre *Esthétique et théorie du roman*. Bakhtine arriva aux conclusions selon lesquelles les catégories spatio-temporelles sont inséparables et supposent une émotion. C'est uniquement par l'analyse des chronotopes que l'on peut saisir la signification d'une œuvre : « toute pénétration dans la sphère des sens ne peut se faire qu'en passant par la porte des chronotopes ». BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 398. Afin de démontrer le chronotope dans les citations des romans

étudiés, les marqueurs de temps sont soulignés et les espaces ont été mis en gras.

4 Les espaces et les marqueurs temporels ont été respectivement transcrits en gras et soulignés pour la mise en évidence de ce chronotope.

5 SANZ Amelia, « Lire l'espace contemporain », in SOUBEYROUX Jacques (dir.), *Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Cahiers du GRIAS », 1994, p. 19.

6 AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du ^{xxi}e siècle », 1992, p. 100.

7 Antoni Tàpies a également montré et défini les murs en tant que « testigos de los martirios y del sufrimiento inhumano causado a nuestro pueblo ». « Antoni Tàpies. Gran pintura, 1958 », Solomon R. Guggenheim Museum, Collection online, 2011, cité par « Abstracción pictórica, 1949-1969: Selecciones de las Colecciones Guggenheim », 14 juin 2011-8 janvier 2012. <http://www.guggenheim-bilbao.es/guia-educadores/antoni-tapies-gran-pintura-1958/>, consulté le 15 août 2014

8 Il est significatif que le seul saint mentionné du côté des opposants soit saint Jude Thaddée. Ce saint est le patron des causes impossibles et sa tendresse est l'un de ses traits distinctifs. L'image que l'Église donnait de Jésus, pendant et durant la dictature, était celle de la crainte et du châtiement. La mention de saint Jude Thaddée offre une autre vision de l'Église, plus humaine. De plus, le chiffre huit symbolise l'équilibre central qui est aussi celui de la justice. La référence au saint est récurrente : « De camino a la pensión, Pepita entró en la iglesia de San Judas Tadeo. Prendió dos velas. » (*La voz dormida*, p. 310).

9 POZUELO YVANCOS José María, « Tiempo del relato y representación subjetiva (un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar) », in *Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez. Rencontres*, vol. 3 *Le Temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 172.

10 CRESPO Mariano, « Entrevista a Dulce Chacón », in *mujeractual.com*, s.d. <http://www.mujeractual.com/entrevistas/chacon/index3.html>, consulté le 9 décembre 2012. L'interview fut publiée pour la première fois dans la revue *Tribuna* en 2002.

11 PARAVY Florence, « Espace carcéral, espace littéraire », in VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie et WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littératures et espaces*. Actes du ^{xxx}e congrès de la Société française de littérature géné-

rale et comparée, Limoges, 20-22 septembre, Presses universitaires de Limoges, 2001, p. 151.

12 *La tempranica*, zarzuela composée par Gerónimo Giménez, dont le livret est de Julián Romea Castro, fut représentée pour la première fois au *Teatro de la Zarzuela* de Madrid le 19 septembre 1900. Cette zarzuela raconte l'histoire de la jeune gitane, María la tempranica, amoureuse du comte Don Luis. Le refrain insiste sur la tristesse de la jeune femme :

Tempranica me llaman

Quizás lo sea

Quizás lo sea,

no por las alegrías

Sí pa las penas,

Sí pa las penas.

La tarántula, que les prisonnières chantent, fait partie de cette zarzuela. María la tempranica et les femmes emprisonnées partagent ce même sentiment de chagrin et de souffrance.

13 RICŒUR Paul, *Temps et récits*, vol. III *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 179.

14 DE PAZ VIÑAS Mateo, « *La voz dormida* de Dulce Chacón. La novela como forma de realidad histórica », *República de las Letras. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, n° 83, 2004, p. 164.

15 « Ha estado con nosotros Carlos Fonseca » [en ligne], in *elmundo.es*, 18 mai 2004. <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/05/1085/>, consulté le 9 décembre 2012

16 VELÁZQUEZ JORDÁN Santiago, « Dulce Chacón: La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado », *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n° 22, 2002. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>, consulté le 9 décembre 2012

17 RICŒUR Paul, *Temps et récits*, op. cit., p. 278.

18 *Id.*

AUTHOR

María del Carmen Ayala Flores-Del Vecchio

PRAG Espagnol – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/179402889>

La disparition de l'auteur dans *Estela del fuego que se aleja* de Luis Goytisolo

À la recherche de l'auteur perdu

Emmanuelle Souvignet

DOI : 10.35562/celec.426

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Le roman *Estela del fuego que se aleja*, de Luis Goytisolo, bouleverse le pacte narratif conventionnel en s'assimilant à un essai métalittéraire. Les différents enchâssements de niveaux de lecture ainsi que la cascade de personnages écrivains brouillent les pistes au point d'atténuer la traditionnelle autorité auctoriale.

English

Luis Goytisolo's novel *Estela del fuego que se aleja*, upsets the conventional narrative pact by assimilating itself to a metalittary essay. The different levels of reading and the cascading of character writers scramble the tracks to the point of attenuating the traditional authoritative authority.

INDEX

Mots-clés

Goytisolo (Luis), roman contemporain, auteur, autorité, métalittéralité

Keywords

Goytisolo (Luis), contemporary novel, author, authority, meta-literality

OUTLINE

1. Une autorité spéculaire
 - 1.1. Le règne des personnages-écrivains
 - 1.2. Un jeu de doubles
 - 1.3. Le labyrinthe de la création
2. Vers une autonomie de l'œuvre
 - 2.1. Un texte en spirale

- 2.2. La « mort de l'auteur » (Roland Barthes)
- 3. L'autorité manipulée
 - 3.1. Un jeu avec le lecteur
 - 3.2. L'autorité théogonique : une réflexion sur la création
- Conclusion

TEXT

- 1 Pour aborder la notion de transgression de l'autorité, nous avons eu envie de nous intéresser à la relation entre l'auteur et son œuvre. Le fait de mettre le nom d'un auteur sur une couverture implique-t-il une autorité posée et affirmée, non discutable ? Ne peut-on pas trouver des exemples dans lesquels l'autorité même de l'auteur serait remise en question au sein de l'œuvre ? C'est dans cette perspective initiale, de type métalittéraire, que nous allons envisager l'autorité et sa transgression.
- 2 Ces interrogations liminaires nous ont conduite à nous intéresser à l'univers de Luis Goytisolo. En effet, les romans de Luis Goytisolo laissent une place fondamentale à la réflexion métalittéraire, par un questionnement récurrent sur les liens qui peuvent exister entre l'auteur, le lecteur et la création littéraire. Analyser le traitement de l'autorité chez Luis Goytisolo nous a donc semblé riche de sens. Dès le début de sa carrière, ce romancier de la génération d'après-guerre civile (il est né en 1935) ouvre la voie à une nouvelle conception de la littérature. Dans *Las afueras* (son premier roman publié en 1958), derrière une apparence de roman social traditionnel, tel qu'il existe dans les années 1950 en Espagne, Luis Goytisolo bouleverse les genres en proposant un texte qui est présenté comme un roman mais qui se compose de différents chapitres indépendants. La cohésion de l'ensemble ne vient pas de l'unicité de l'histoire mais d'un jeu d'interconnexions entre les chapitres et les personnages, d'une unité de ton et d'ambiance. Luis Goytisolo parvient à suggérer l'« engrenage¹ » qui est à la base de la création, mécanisme dans lequel le lecteur est partie prenante par son rôle de co-créateur de l'œuvre, dans le sens où, par sa lecture, il remet de l'ordre dans le désordre et met en évidence la cohérence du roman. Ce premier pas est confirmé dans les années 1970 par la publication des quatre volumes de la tétralogie *Antagonía*, considérée comme un véritable manifeste littéraire de

l'auteur. Luis Goytisolo lui-même reconnaît dans un entretien que « la incorporación de una teoría de la novela a la estructura narrativa de *Antagonía* constituye una de las líneas maestras de la obra² ». Pour rappel, la tétralogie propose la trajectoire d'un écrivain, depuis son enfance et ses années de formation (abordées dans le premier volet, *Recuento*, 1973) jusqu'à sa mort au moment de son apogée créateur (*Teoría del conocimiento*, 1981). Entre-temps, *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976) s'interroge sur les processus d'écriture, en révélant au lecteur les différentes étapes de la création. Enfin, le troisième volet *La cólera de Aquiles* (1979) propose une réflexion sur la lecture, en intégrant un roman dans le roman, roman qui est l'occasion d'une lecture critique distanciée. Dans cette œuvre majeure, Luis Goytisolo place donc la création littéraire et son fonctionnement au centre de ses réflexions, grâce à un grand nombre de procédés métalittéraires, tels qu'ils sont définis par Gérard Genette³ : la mise en abyme textuelle dans laquelle le texte revient sans cesse sur lui-même par un système d'autocommentaires, l'insertion dans le roman d'une véritable théorie littéraire ou encore l'intégration d'un roman dans le roman. Dans cette approche, l'auteur et son autorité sur le texte sont sans cesse mis en perspective.

- 3 Voulant sortir un peu des sentiers battus, nous avons décidé de nous intéresser ici à un autre roman de Luis Goytisolo, *Estela del fuego que se aleja*⁴, publié en 1984. Dans la continuité de la tétralogie (c'est le premier roman publié après celle-ci), le questionnement de l'autorité y est porté à son extrême, du fait de la multiplication des personnages-écrivains (et donc des auteurs) au sein du roman. Mais il s'agit d'un roman à la structure complexe qu'il convient de résumer avant toute analyse. La trame narrative se centre au début sur un personnage dénommé A, symbole de réussite sociale et familiale, mais qui n'est pas satisfait de cette voie toute tracée. Il souhaite reprendre sa vie en main en écrivant un roman. Il profite d'un voyage en avion pour prendre des notes sur son projet et en envisager la trame. Le roman en question se centrerait sur un personnage appelé B, antithèse de son auteur A, qui, après avoir consacré de nombreuses années à l'étude de la notion d'ignominie, décide de changer le cours de sa vie en s'ouvrant au monde et en écrivant un roman, intitulé *Nuevo Proyecto* (NP dans le roman) dont le protagoniste serait son double inversé (et donc le double de A). En parallèle, B découvre chez

lui un manuscrit écrit par un certain V et dont la trame rappelle étrangement son propre projet. Ce manuscrit de V serait-il en fait le propre manuscrit oublié de B et V en serait-il simplement le personnage ? L'apparition d'un mystérieux visiteur, appelé W, dans la vie de V vient encore bousculer les repères à la fin du roman. Il évoque notamment un potentiel voyage en avion de V vers le cercle polaire, destination initiale de A dans le premier niveau de narration. Mais nous nous attarderons plus tard sur ce personnage.

- 4 *Estela del fuego que se aleja* se construit donc sur le modèle des récits imbriqués, ou plus exactement des romans imbriqués sur le principe des poupées gigognes, ce qui pose le problème de la relation entre auteur et personnage, entre auteur et œuvre. D'emblée, la transgression de la notion d'autorité apparaît. On est loin du schéma « classique » selon lequel une œuvre est attribuée à un auteur unique. L'autorité est ici envisagée à plusieurs degrés. En effet, l'auteur premier reste Luis Goytisolo dont le nom apparaît clairement sur la couverture du roman. Mais la notion d'autorité est mise à mal au sein même de la diégèse par de multiples auteurs seconds fictifs qui semblent tous écrire plus ou moins le même récit. Il s'agira donc d'analyser cette manipulation métalittéraire de l'autorité au sein du roman, telle qu'elle est effectuée par Luis Goytisolo, mais aussi les implications qu'elle peut avoir sur la conception que Luis Goytisolo se fait de sa propre autorité sur son œuvre. Nous nous demanderons en particulier si la démultiplication de l'autorité dans le roman n'aboutit pas à une véritable négation de l'autorité par l'auteur.
- 5 Dans un premier temps, nous essaierons de comprendre le fonctionnement de l'autorité spéculaire qui est mise en œuvre dans le roman. Puis, nous verrons comment cette mise en abyme de l'autorité tend à rendre l'œuvre autonome. Enfin, nous analyserons le positionnement de Luis Goytisolo dans ce jeu entre auteur et création.

1. Une autorité spéculaire

1.1. Le règne des personnages-écrivains

- 6 La notion d'autorité est au centre de *Estela del fuego que se aleja* mais elle est traitée de façon distanciée. En effet, Luis Goytisolo choisit

d'aborder le problème de l'autorité sous l'angle de la fiction, et non sous celle de l'essai⁵. Il propose donc à son lecteur ce que l'on peut appeler une « fiction d'autorité⁶ ». Dans cette démarche fictionnelle, l'autorité est envisagée à travers le filtre des personnages-écrivains. D'après Charline Pluvinet, l'utilisation des personnages-écrivains doit être appréhendée comme un « processus de relais et de transmission⁷ » de l'autorité. Un tel procédé narratif apparaît, pour les auteurs réels, comme une façon de mettre à l'épreuve leur propre autorité grâce à une distanciation. L'invention d'un personnage-écrivain correspondrait alors à un véritable dédoublement qui permettrait à l'auteur de « s'éloigner de lui-même⁸ » pour mieux aborder ses propres représentations de l'autorité. Cela revient à dire que l'auteur réel se cache derrière une « autorité au second degré⁹ ». Le personnage B exprime ce dédoublement lorsqu'il explique la finalité de son projet d'écriture : « *escribir una obra sobre ese hombre que hubiera podido ser, verse a sí mismo desde fuera, objetivarse en un libro* » (p. 185). La distanciation est maximale lorsque les personnages-écrivains se multiplient à l'intérieur du récit, comme c'est le cas dans le roman de Luis Goytisolo.

- 7 En effet, trois auteurs fictifs se succèdent ou se mélangent dans *Estela*. Le personnage principal A prend des notes pour un roman qu'il envisage d'écrire. Même s'il disparaît de la narration directe par la suite, il reste le point de départ de toute la narration. Le récit de la trame narrative de son futur roman englobe en effet l'apparition des deux autres auteurs fictifs qui deviennent à leur tour les « relais d'autorité » de l'auteur A (nous verrons un peu plus loin comment fonctionne ce passage de relais narratif entre les différents personnages). Le personnage auteur B est donc une création de A. Mais, à son tour, B découvre et lit un manuscrit rédigé par le troisième personnage-écrivain V. À ces trois auteurs fictifs, il convient d'ajouter un dernier personnage-écrivain qui apparaît dans la vie de B. Il s'agit d'un écrivain finlandais, dénommé Suil Yotgoilos, auquel B parle de son projet littéraire pour avoir un avis professionnel. On voit immédiatement que l'on a affaire à l'anagramme de l'auteur réel du roman (là encore, nous en reparlerons). Luis Goytisolo construit donc un véritable échafaudage de personnages-écrivains qui, par leur relation en cascade, vont lui permettre de mettre en perspective le problème de l'autorité.

- 8 L'autre caractéristique de cette distanciation est la dénomination particulière des personnages. En effet, tous les personnages principaux restent anonymes ou, plus exactement, sont désignés par une lettre. Ce choix narratif révèle une volonté de Luis Goytisolo de porter un regard presque scientifique sur l'autorité. Les auteurs fictifs ne sont pas individualisés, ce qui permet une lecture beaucoup plus ouverte, plus générale du discours. On remarque toutefois que les lettres ne sont pas complètement choisies au hasard. Elles fonctionnent par binôme : A/B puis V/W, comme pour souligner la continuité qui existe entre chacun de ces duos. En effet, on remarque une rupture narrative dans la cascade d'autorité. Si B est une pure création de A¹⁰, V n'est pas créé par B. Si B et V entrent en relation, c'est par le biais de la lecture cette fois, puisque B lit le manuscrit écrit par V. Il y a donc bien une rupture narrative qui peut justifier la rupture de la chaîne alphabétique. En revanche, V et W ont un lien beaucoup plus direct puisque W surgit dans la vie de V au moment de la rédaction de son texte et va lui en fournir les clés interprétatives.

[E]l relato del contenido de la novela que V pensaba escribir o acaso ya estaba escribiendo, se vio interrumpido por la irrupción de un visitante cuya identidad, decía V, no pensaba revelar, aunque, para entendernos, decía, le llamaremos W. (p. 201-202)

L'anonymat est ici clairement revendiqué. L'utilisation de ces noms particuliers participe donc bien d'une approche déshumanisée, presque conceptuelle, de l'autorité à l'intérieur du roman (cet aspect renvoie au verbe « objetivarse » de la première citation).

1.2. Un jeu de doubles

- 9 La construction métatextuelle du roman va cependant bien au-delà de la multiplication des personnages-écrivains et de l'imbrication de romans dans le roman. Luis Goytisolo met en place une mise en abyme complexe entre les différents récits imbriqués qui entrent systématiquement en résonance grâce à un système de doubles et de miroirs. Voyons quelques exemples.
- 10 Dans leur vie personnelle, les personnages présentent de nombreuses similitudes, réelles ou inversées. A est un homme d'affaires qui a tout réussi, aussi bien dans le domaine professionnel que familial ou

social. Dans les cinq premiers chapitres du roman, l'accent est mis sur les riches souvenirs du personnage liés à différents moments ou expériences de sa vie. À l'inverse, B est un homme qui a consacré sa vie à une étude théorique sur la notion d'ignominie mais qui est passé à côté d'un développement personnel et social.

[F]ue probablemente este encuentro [con un antiguo profesor] lo que acabó de iluminar la imagen que A se había hecho del protagonista, de la voz narradora, alguien que tanto podía ser su antítesis como lo que tal vez hubiera deseado ser en la vida. Un hombre, llamémosle B, que tras dedicar años y años a un estudio sobre el papel de la ignominia en el mundo, descubre de pronto que, al margen de su eventual validez, de sus investigaciones, ha ido apartándose paulatinamente de ese mundo, un mundo respecto al cual se siente ahora del todo ajeno¹¹. (p. 113)

- 11 Tout les oppose donc mais ils ont un point commun : ils souhaitent tous deux changer cette vie qui ne leur correspond pas intimement. La phrase soulignée illustre l'ambiguïté du lien qui existe entre A et B, lien qui se fonde à la fois sur l'opposition, la ressemblance et l'envie de ressembler. Si l'on regarde dans le détail, les deux personnages ont d'ailleurs plusieurs points communs. Tous deux apprécient les promenades, l'un dans le but d'explorer plus avant le monde, l'autre dans le but de trouver un apaisement à ses tendances dépressives. De même, A et B évoquent un engagement politique dans le parti communiste : A fait allusion à son arrestation au moment du congrès de Prague (p. 31) ; B parle de ses activités politiques clandestines et de son arrestation (p. 152). Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'engagement politique de l'auteur lui-même, Luis Goytisolo, au moment de la dictature, faisant ainsi télescoper un peu plus les divers degrés d'autorité. D'autres échos apparaissent tout au long du texte comme pour mieux permettre un rapprochement entre les deux personnages-écrivains. De la même façon, le personnage inventé par B lui renvoie une image inversée de celui qu'il aurait aimé être. Voici le résumé que B fait lui-même de son projet :

Me pareció preferible exponerle simplemente las líneas maestras de la obra a partir del hecho que constituye su centro argumental: la crisis que atraviesa el protagonista, un hombre de mediana edad que, con todo y haber sabido hacerse con los signos distintivos del triunfador

nato –éxito profesional, amor, dinero– se siente íntimamente malogrado, convencido de que ha desperdiciado su talento y las metas a las que ese talento podía haberle llevado [...]. Su primera determinación, así pues, será la de alejarse para ver mejor, volver atrás para alcanzar el punto de partida, el punto donde se escindió lo que había estado unido.

Todo ese material narrativo [...] se organiza en torno a unos cuantos núcleos temáticos relacionados con el protagonista, amigos, matrimonio, familia, infancia, actividades políticas de su época de estudiante, aventuras amorosas, etc, pequeños episodios que, aunque aparentemente inconexos y hasta irrelevantes, terminan por configurar una imagen acabada tanto de lo que nuestro personaje es, como de lo que hubiera querido llegar a ser. (p. 183-184)

- 12 Nous n'avons rien d'autre ici que le résumé du premier niveau de récit, à savoir la propre vie de A. La mise en abyme est parfaite mais elle ne s'arrête pas là. Les similitudes entre le projet de B et le manuscrit de V sont frappantes. Non seulement ce dernier s'intitule Noysi, en écho au nom du chien de B, Noisy, mais il relate l'histoire d'un personnage qui est la copie presque conforme de B dans le sens où il a consacré sa vie à la traduction et à l'étude d'un manuscrit grec avant de prendre conscience de sa volonté de sortir de ce carcan :

[E]scribir un libro a través del cual le fuera posible llevar en la realidad el tipo de vida que su propia realidad le había negado. Un libro cuyo protagonista fuera el reverso de lo que era V. (p. 198)

Très vite B se rend lui-même compte de la similitude entre son propre projet et le manuscrit :

Llegados a este punto, me parece casi superfluo señalar los motivos de la desazón que la lectura del manuscrito de V estaba suscitando en mí: lo que V describía en aquel manuscrito no era su obra sino la mía. (p. 199)

- 13 Cette rapide présentation révèle parfaitement la mise en abyme continuelle qui est mise en œuvre dans Estela. Le dédoublement est incessant, démultipliant ainsi une trame narrative à l'identique.

Luis Suñén, dans un article consacré à Luis Goytisolo, cherche à montrer le lien entre *Antagonía* et *Estela* en affirmant que « todo gran escritor escribe siempre el mismo libro¹² ». Cette sentence peut être pleinement appliquée à l'univers fictif de *Estela* dans le sens où chacun des auteurs fictifs réécrit le même roman.

1.3. Le labyrinthe de la création

- 14 Dans ce jeu de miroirs à l'infini, l'autorité est mise à mal car elle se perd dans un véritable labyrinthe. Luis Goytisolo fait de la relation entre l'auteur et son œuvre le cœur de son roman, sa colonne vertébrale. Mais, à partir de ce postulat, il perd son lecteur dans les méandres de son approche métafictionnelle. Face à ce texte, on se demande très vite où sont l'auteur et le lecteur, qui est le personnage de qui, car l'auteur devient personnage et vice-versa.
- 15 La difficulté d'interprétation du texte vient du fait que Luis Goytisolo réussit à passer d'une autorité à l'autre de façon naturelle. Prenons l'exemple du travail sur l'énonciation. Une bonne première moitié du roman repose sur le personnage de A dont la vie est relatée à la troisième personne. Pourtant, l'incipit débute par une première personne qui retranscrit en fait les notes de A :

*Decir esta noche ceno en Madrid o mañana almuerzo en Bilbao o pasado mañana estoy en París, es exactamente eso, un decir, una forma de hacerse entender, una expresión que responde a un contenido distinto al enunciado y que así debe ser comprendida, [...] **había escrito A** en Barajas, a la espera de que anunciaran la salida de **su** vuelo: frases que yo no he inventado¹³ [...]. (p. 7)*

- 16 Les deux niveaux d'autorité sont ici affirmés : l'auteur premier s'exprime à la troisième personne par le biais d'un narrateur omniscient qui relate la vie de A, tandis que le personnage en question s'affirme comme l'auteur second d'un texte qui débute à la première personne. D'emblée, l'ambiguïté sur l'autorité et sur l'énonciation est posée. Dans le chapitre VI, le personnage de B apparaît selon le même procédé narratif. Après une présentation rapide du personnage à la troisième personne, telle qu'elle existe dans l'esprit de A, la parole est donnée à B : « No se trata de que haya dejado de creer en mis planteamientos, **dirá B.** » (p. 113). Le récit se poursuit alors à la

troisième personne sur quelques pages. Mais, rapidement, les marqueurs du style indirect (notamment les verbes introducteurs de paroles) disparaissent et la première personne s'impose. Ce changement d'énonciation marque le passage de B du statut de personnage, création de A, au statut d'auteur au troisième degré. En effet, les pages que nous lisons à la première personne sont les pages rédigées par B comme le confirme B lui-même : « confieso que la relectura de las páginas precedentes [...], una relectura realizada tan sólo a los pocos días de haberlas redactado, me ha resultado dura » (p. 172). C'est bien l'auteur – ou le lecteur ? – qui prend le dessus. Dans le dernier chapitre, apparaît le manuscrit de V. C'est alors V qui assure le relais d'autorité, au quatrième degré, laissant B dans son statut de lecteur. Ce dernier se présente alors comme « mero lector del manuscrito » (p. 204) et se dit « consciente de lo mucho que la lectura de ese maldito manuscrito ha perturbado [su] propio trabajo » (p. 205). Il devient « lector inerte antes que escritor » (p. 205). Toutefois, B ne disparaît pas de la trame narrative (contrairement à A qui avait totalement laissé la parole à son personnage). Il reste maître du récit et présente le manuscrit au style indirect (« seguía relatando V », « decía V », « escribía V »). Dans les dernières pages du roman, l'arrivée de W, qui vient commenter le travail de V, couronne l'échafaudage, à l'image de cette phrase qui confirme les relais d'énonciation : « Tú ya no eres tú [...], dijo W, escribía V » (p. 203).

- 17 Le lecteur doit donc suivre les méandres d'une narration complexe dans laquelle l'autorité est fluctuante. Par ces variations et les jeux de miroirs, chaque personnage s'affirme tour à tour comme auteur, lecteur ou personnage. Les différents statuts peuvent aussi se combiner. V apparaît dans le texte écrit par B qui est lui-même personnage de A. À ce titre, il est aussi personnage de A. Mais V est auteur du manuscrit trouvé par B. Il est donc porteur d'une autorité « indépendante ». Pourtant sa vie est l'antithèse de la vie de B qui est lui-même l'antithèse de A. Au final, V serait-il un double de A ? Un autre exemple du jeu sur le statut des personnages apparaît avec le personnage finlandais, Suil Yotgoilos. Comme nous l'avons précisé, son nom est l'anagramme de Luis Goytisolo. Par ce clin d'œil, l'auteur réel s'inclut dans le roman. Mais il ne se prête aucune autorité directe puisqu'il n'est que le spectateur qui suit le travail d'auteur de B. Il est

d'ailleurs intéressant de remarquer que le seul personnage qui possède une identité et qui, de ce fait, pourrait être porteur d'une autorité reconnue n'assure pas du tout cette fonction au sein de la fiction. C'est là une nouvelle preuve de la volonté de Luis Goytisolo de détourner l'autorité.

- 18 En fin de compte, dans ce labyrinthe de fonctions narratives, l'autorité finit par s'annuler à force d'être dédoublée et déconstruite. Si les auteurs sont multiples, ils perdent toute autorité. L'auteur en tant que personne disparaît au profit d'un questionnement sur l'autorité en tant que concept, sur la création au sens large.

2. Vers une autonomie de l'œuvre

- 19 Les analyses précédentes ont montré que Luis Goytisolo propose un texte qui se centre sur lui-même en s'interrogeant sur les fonctions d'auteur, de lecteur et de personnage. Mais de façon plus large, on peut se demander ce que devient l'auteur dans un texte qui n'est que le reflet de lui-même à l'infini.

2.1. Un texte en spirale

- 20 Pour tenter de répondre à cette question, intéressons-nous tout d'abord à la structure plus globale du roman. *Estela* repose sur une base circulaire. En effet, le texte débute par un questionnement « Adivina quién soy » (p. 7) qui trouve une réponse dans les dernières lignes du roman, par l'intermédiaire du personnage W (« tu vida es una historia escrita por otro » p. 206). Nous laissons de côté pour le moment l'interprétation de ces mots. Nous voulons juste montrer ici que le roman ferme la boucle ouverte dans l'incipit. Tout le texte relate alors les méandres d'une réflexion qui vise à trouver une réponse à la question initiale. L'analyse narrative du temps et de l'espace vient confirmer cette idée de cercle.
- 21 Au niveau temporel, le roman offre un temps quasiment statique (nous ne parlons pas du temps de la diégèse qui, lui, couvre une bonne partie de la vie des personnages). Tous les moments importants de la narration se passent le 18 juin :

- la prise de notes de A au cours de son voyage en avion se passe « a 72 horas del solsticio de verano » (p. 109), c'est-à-dire le 18 juin.
- B parvient à formuler son projet littéraire un 18 juin (« Y tuvo que llegar el 18 de junio, fecha en que logré dar formulación a mi nuevo proyecto » p. 120).
- enfin, la découverte et la lecture du manuscrit de V par B se produisent le 18 juin (« ayudado por el hecho de que hoy, 18 de junio, hace un sol radiante [...], he optado por terminar de una vez la lectura » p. 205).

22 Chaque histoire revient donc toujours au même point de départ temporel, chaque roman dans le roman débute là où le précédent a commencé, chaque auteur se superpose temporellement à l'autre. Cette superposition confirme le fait que seule la fonction « auteur » prime dans le roman et non l'histoire individuelle de chaque auteur. Cette fusion existe aussi au niveau spatial à travers le motif du vol en avion qui donne l'illusion d'un déplacement spatial. Mais, une fois encore, ce mouvement revient sans cesse sur lui-même. L'espace initial du roman est celui du voyage en avion de A dont les allusions encadrent les réflexions et souvenirs du personnage (p. 7 et p. 109). Il s'agit d'un vol en direction du cercle polaire arctique. Or, à la fin du roman, W s'adresse à V en ces termes :

Esto es lo que empezarás a temerte ya en el coche, camino del aeropuerto, y lo que te seguirá atormentando cuando, llegado a la terminal, seas conducido de un lado para otro en tu silla de ruedas, con tu boina negra y tus gafas oscuras, provisto ya de tu billete con destino al Círculo Polar Ártico, a 72 horas del solsticio. (p. 205)

23 La boucle est ainsi bouclée : V est assimilé à A dans l'esprit du lecteur et le déplacement n'a finalement pas lieu ou, tout au moins, il revient à son origine. Plus qu'un mouvement spatial concret, le vol pourrait alors symboliser les réflexions mentales des différents personnages auteurs. Les comparaisons au vol sont d'ailleurs récurrentes dans le roman. B assimile son travail à « un vuelo sin retorno » (p. 200). Quant à W, il confirme à V que sa vie est « un vuelo sin retorno » (p. 205).

24 Si la structure circulaire est donc bien présente, cette image du vol sans retour nous a amenée à dépasser l'aspect purement circulaire (s'il n'y a pas de retour, on ne peut pas revenir au point de départ)

pour nous orienter davantage vers une lecture en spirale du texte. En effet, le texte revient sur lui-même, les auteurs, le temps et l'espace se confondent mais, à chaque circonvolution, un niveau supplémentaire est franchi dans le sens où un degré d'autorité s'ajoute par l'apparition d'un nouveau personnage. Il y a comme un empilement de cercles et le labyrinthe de l'autorité prend du volume à chaque niveau. Lorsque B parle de son projet à Suil, il conclut : « algo así como un vuelo de rutina que acaba en aventura espacial » (p. 185). Cette image illustre bien le passage du cercle à la spirale, dans laquelle le but n'est jamais atteint, tout comme on ne peut atteindre les limites de l'univers. En définitive, *Estela* propose une représentation de l'acte créateur mais le questionnement sur le statut d'auteur s'avère être un questionnement sans fin qui ne peut qu'éloigner le lecteur (en même temps que les personnages) du centre premier de l'autorité, situé sur le premier cercle de la spirale.

*Estela es una representación metonímica del acto creador basada en un principio de contigüidad y de juegos especulares que **remiten siempre a un remoto y desconocido centro creador**. [...] [L]os autores o creadores se pierden en una larga cadena en la que resulta difícil, si no imposible, encontrar al creador primigenio¹⁴.*

L'autorité tend ainsi à disparaître du texte.

2.2. La « mort de l'auteur » (Roland Barthes)

- 25 Face à cette œuvre totale qui englobe tous les aspects de la création, l'auteur se trouve dépossédé de son autorité, à l'image de Luis Goytisolo qui se place lui-même en spectateur, en témoin de sa propre œuvre en création, par l'intermédiaire de son double anagrammatique. Roland Barthes introduit en 1968 l'idée d'une « mort de l'auteur¹⁵ » comme abolition de l'autorité de l'auteur par rapport à l'interprétation de son œuvre. C'est bien le cas dans *Estela* puisque Luis Goytisolo délègue son autorité à ses personnages-écrivains comme pour effacer son rôle d'auteur premier et laisser aux personnages le soin d'aborder le problème de l'autorité. Le personnage A rêve en ces termes de son projet littéraire :

[A]sí su visión global de la obra en proyecto, una obra que parecía constituirse en algo casi corpóreo, materialización que abarcaba a la vez al libro y al protagonista de ese libro, a la historia y a la voz narrativa de esa historia. Y todo simultáneamente, en una especie de secuencia reducida a un instante. (p. 111-112)

- 26 Cette description montre que l'œuvre devient une entité autonome, acquiert une forme de « corporéité » et semble se suffire à elle-même. De la même façon, Luis Goytisolo laisse son roman se construire lui-même. Il accepte de perdre le contrôle sur son œuvre. Dans un article publié en 1984 dans *El País*, Luis Goytisolo rapproche sa situation de celle décrite dans *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson :

Jeekyll es el inventor de Hyde y lleva una vida de trabajo, muy estabilizada, pero depende de una válvula de escape extraordinaria: que a voluntad puede convertirse en Hyde. Esta situación en la relación autor-obra acaba al escribir, pero hay que tener en cuenta que en la obra de Stevenson Hyde termina por anular a su creador¹⁶.

- 27 Dans cette perspective, Jeekyll serait les différents auteurs du roman (Luis Goytisolo compris) qui cherchent dans l'écriture une échappatoire à leur vie quotidienne. Les projets littéraires seraient les créatures de ces auteurs (leur Hyde), dans lesquelles leur double antagonique prend vie jusqu'à abolir leur existence même. L'œuvre prend peu à peu de l'envergure et finit par se rebeller contre son auteur, en le faisant disparaître de la fiction ou en remettant sans cesse en question son autorité. Comme l'explique Antonio Sobejano-Morán, le personnage de W incarne cette rébellion dans le sens où il révèle à V le caractère illusoire de la création et de l'autorité. Étant donné que le manuscrit de V retranscrit au style direct les paroles adressées à V par W, il est logique que la deuxième personne du singulier *y* soit utilisée. Cependant, la portée de cette personne grammaticale dépasse le cadre strict du dialogue. En effet, la structure spéculaire du texte laisse entendre que le « *tú* » s'adresse implicitement à tous les auteurs du roman. Lorsque W dit à V : « *Tú ya no eres tú [...]; tú eres ya tu libro* », c'est bien l'autorité qui est visée et qui est niée.

Se puede interpretar [las palabras de W], asimismo, como un signo de rebelión o subversión de la criatura contra el creador similar a la de Adán y Eva contra Jehová o a la de Augusto Pérez contra Unamuno en Niebla. Existe además, tanto en Niebla como en Estela, una transgresión de orden estructural cuando W y Augusto P. violan la demarcación de planos narrativos y se dirigen a sus superiores.¹⁷ [c'est-à-dire les auteurs].

- 28 Par son mouvement en spirale, *Estela* engloutit donc son auteur réel et ses auteurs fictifs dans les méandres de la création, soulignant ainsi une autonomisation de l'œuvre. Cependant, le jeu avec l'autorité va encore plus loin. En effet, cette disparition de l'autorité dans le roman n'est-elle pas justement une ultime manipulation de l'auteur Luis Goytisolo pour tromper son lecteur ?

3. L'autorité manipulée

- 29 À la suite de la comparaison avec Jeekyll et Hyde, Luis Goytisolo conclut : « de momento no se ha dado este caso [la anulación de Jeekyll por Hyde], y yo sigo satisfecho, trabajando, sabiendo que tengo a mi Hyde de reserva¹⁸ ». S'il reconnaît l'intérêt de l'approche de Stevenson dans la façon d'aborder la relation auteur/œuvre, Luis Goytisolo n'admet pas la perte de contrôle sur sa créature. Il se pose encore comme le maître de son écriture. La négation de l'autorité n'a donc lieu que dans la fiction, sur le mode de l'illusion narrative.

3.1. Un jeu avec le lecteur

- 30 Derrière la disparition apparente de l'autorité, Luis Goytisolo continue à manipuler le lecteur par un jeu de révélation et d'ambiguïtés. Dès le début, le roman est placé sous le signe d'une énigme. La deuxième personne du singulier de la phrase initiale qui constitue le sous-titre du premier chapitre, « Adivina quién soy », est implicitement adressée au lecteur. Luis Goytisolo instaure une relation ludique par la référence à une devinette. Le lecteur sait d'emblée que ce sera à lui de déjouer les pièges de l'autorité spéculaire mise en place dans le roman. Luis Suñén avoue que « la lectura de este libro excepcional exige un esfuerzo tan real como apasionante¹⁹ », du fait

que le lecteur est tenu de faire des allers-retours dans le texte pour en dégager toute sa portée (il parle de la « capacidad de Luis Goytisolo para la ambigüedad, para hacer al lector volver sobre sus pasos²⁰ »). La tâche est difficile pour le lecteur car tout le roman repose sur une illusion créative. En effet, la cascade d'auteurs fictifs et de leurs textes respectifs constitue la base de la narration et donne l'illusion d'un emboîtement de romans. Mais n'oublions pas que le texte du premier niveau de récit n'existe pas. Ce que nous lisons n'est pas le roman écrit par A ; il s'agit seulement de la transcription de ses réflexions mentales en vue de l'écriture d'un roman. A n'est donc pas à proprement parler un auteur puisqu'il n'a encore rien écrit. Mais l'illusion est parfaite. De plus, la fin du roman laisse entendre au lecteur que l'illusion ne deviendra jamais réalité puisque, lorsque W évoque la mort future de V, c'est implicitement la mort de A, en tant que double de V, qui est annoncée. Si A n'écrit jamais son projet, aucun des personnages auteurs ne verra le jour. Dans cette perspective, la notion même d'autorité devient illusoire dans le roman puisqu'elle peut s'effondrer à tout moment.

- 31 Finalement, on peut affirmer que, dans *Estela*, le lecteur joue un véritable rôle de co-créateur du texte en écartant les fausses pistes liées à l'illusion narrative et en cherchant les indices qui lui permettront de donner du sens au roman. À ce titre, il peut presque être envisagé comme un auteur supplémentaire dans la longue liste d'auteurs présents dans la narration. Par cette relation particulière au lecteur, récurrente dans les romans de Luis Goytisolo, ce dernier transgresse une nouvelle fois l'autorité en introduisant ce que l'on pourrait appeler une autorité du lecteur. Cette assimilation entre auteur et lecteur dans le processus d'écriture amène à chercher un élargissement théogonique au texte de Luis Goytisolo.

3.2. L'autorité théogonique : une réflexion sur la création

- 32 Plus qu'à la relation auteur/œuvre qui s'avère illusoire pour Luis Goytisolo, il s'agit peut-être de s'intéresser à la relation créateur/création. A lui-même nous met sur la voie de cette interprétation lorsqu'il dit :

Es decir: contribuir a un proceso de creación permanente susceptible no ya de justificar la vida de todos y cada uno de esos autores sucesivos, sino, asimismo, asumirlos a todos en uno solo, a imagen y semejanza del autor por antonomasia. (p. 107)

- 33 Cette définition semble renvoyer à l'idée d'une autorité suprême qui dépasse le cadre de l'autorité individuelle de chacun. A se compare d'ailleurs aux dieux créateurs lorsqu'il perçoit son voyage comme le moment propice à l'avancée de son travail :

La importancia de esos momentos de tránsito, del amanecer, cuando los contornos de las cosas evolucionan de lo impreciso a lo definido, y, sobre todo, del anochecer, cuando lo conocido cede el paso a lo desconocido, un crepúsculo que, como el sueño, es un despertar a otra realidad, la hora sin duda preferida por los dioses para entregarse a sus creaciones. (p. 111)

- 34 Le personnage soulève l'idée de passage du monde réel vers le monde de la création, étape qualifiée plus tard de « segundo nacimiento » (p. 198) par le personnage de V. Par cette renaissance créative, l'auteur s'octroie un pouvoir qu'il n'a pas dans la vie réelle. L'auteur devient alors le créateur capable de contrôler sa création.
- 35 Mais, une fois de plus, ce pouvoir n'est qu'illusoire. Les paroles de W à la fin du roman donnent encore plus d'envergure au questionnement sur l'autorité et la création. En effet, il dit à V : « Tu vida es una historia escrita por otro y, cuando las palabras se acaban, es el final », en réponse à la question initiale du roman. Comme l'explique Antonio Sobejano-Morán, « según W, nuestra vida es un libro escrito por un autor y a nosotros nos corresponde el papel de lectores del libro de nuestra vida²¹ ». Toute autorité est ici remise en cause car il existe toujours une autorité supérieure qui fait de tout individu un personnage. L'autorité suprême serait celle qui écrit « le grand roman du monde », si l'on détourne le titre de la pièce de Calderón, celle qui se trouve au bout de la spirale. L'homme aurait donc l'illusion d'être l'auteur de sa propre vie mais, au moment de sa mort, il en serait dépossédé, tout comme l'auteur littéraire perd son autorité, au profit du lecteur, au moment de mettre le point final à son texte²². Le personnage de W, même s'il n'apparaît que dans les dernières pages

du roman, en donne donc bel et bien les clés d'interprétation en mettant en lumière la manipulation de l'autorité exercée par Luis Goytisolo sur son texte.

Conclusion

- 36 Le roman de ces dernières décennies, qualifié souvent de postmoderne, est un roman qui s'intéresse au processus de la création, remettant souvent en cause les mécanismes de l'autorité de l'auteur. *Estela del fuego que se aleja* est un exemple de cette transgression car Luis Goytisolo y nie le principe même de l'autorité traditionnelle. Dans les pages de son roman, de façon paradoxale, il parvient à faire disparaître le (ou les) auteur(s) tout en proposant un texte centré sur cette même notion d'autorité. Ce procédé lui permet de mieux détourner la notion pour l'ouvrir à de multiples perspectives, que ce soit l'autorité du lecteur ou l'autorité qui dépasse le cadre de la simple création littéraire et débouche sur une interprétation théologique du texte. Pour parvenir à cette lecture, le lecteur doit accepter de se perdre dans un labyrinthe textuel, doit accepter de se laisser aspirer par la spirale du texte afin de s'imprégner du rôle d'autorité suprême que Luis Goytisolo lui délègue au fil des pages.

BIBLIOGRAPHY

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, 1968.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GOYTISOLO Luis, *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002.

GOYTISOLO Luis, *Estela del fuego que se aleja*, Barcelone, Anagrama, 1984.

GOYTISOLO Luis, *Naturaleza de la novela*, Barcelone, Anagrama, 2013.

NOLENS Ludovico, « Haciendo Recuento », *Químera*, n° 2, 1980.

PLUVINET Charline, « Fictions d'autorité dans la littérature contemporaine : dédoublement, circulation, transfert », in BOUJU Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, PUR, 2010.

SOBEJANO-MORÁN Antonio, « Sobre *Estela del fuego que se aleja* », *La Página*, n°s 11-12, 1993.

SUÑÉN Luis, « Luis Goytisolo o la vida es un libro », *Insula*, n° 450, 1984.

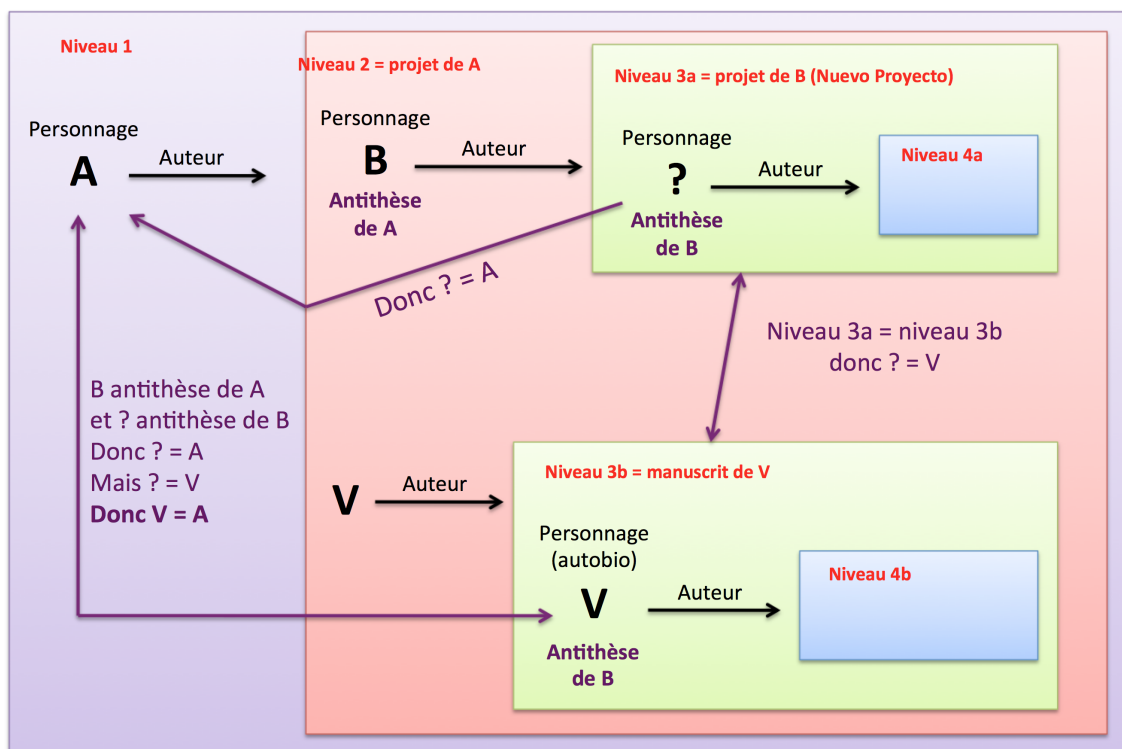
TORREIRO Casimiro, « Luis Goytisolo presenta *Estela del fuego que se aleja*, “una novela sobre la creación” », *El País*, 8 mars 1984.

VILANOVA Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelone, Lumen, 1995.

APPENDIX

Annexe

Le labyrinthe de la création dans *Estela del fuego que se aleja* de Luis Goytisolo



NOTES

- 1 VILANOVA Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelone, Lumen, 1995, p. 403.
- 2 NOLENS Ludovico, « Haciendo Recuento », *Químera*, n° 2, 1980, p. 30.
- 3 GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

4 GOYTISOLO Luis, *Estela del fuego que se aleja*, Barcelone, Anagrama, 1984. Toutes les références des citations proviennent de cette édition.

5 Rappelons que Luis Goytisolo a publié plusieurs essais sur l'écriture, la lecture ou la création notamment : *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002 ; *Naturaleza de la novela*, Barcelone, Anagrama, 2013.

6 PLUVINET Charline, « Fictions d'autorité dans la littérature contemporaine : dédoublement, circulation, transfert », in BOUJU Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, PUR, 2010, p. 249-260.

7 *Id.*

8 *Id.*

9 *Id.*

10 Quand A évoque la création de son personnage, il dit : « Un hombre, llamémosle B... » (p. 113), montrant ainsi que ce n'est pas l'identité qui compte mais plutôt la fonction qu'il va lui assigner.

11 C'est nous qui soulignons.

12 SUÑÉN Luis, « Luis Goytisolo o la vida es un libro », *Insula*, n° 450, 1984, p. 5.

13 C'est nous qui soulignons.

14 SOBEJANO-MORÁN Antonio, « Sobre *Estela del fuego que se aleja* », *La Página*, n°s 11-12, 1993, p. 91. C'est nous qui soulignons.

15 BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, 1968. Article publié de façon posthume dans *Le Bruissement de la langue*, 1984.

16 TORREIRO Casimiro, « Luis Goytisolo presenta *Estela del fuego que se aleja*, "una novela sobre la creación" », *El País*, 8 mars 1984.

17 SOBEJANO-MORÁN Antonio, art. cit., p. 94.

18 TORREIRO Casimiro, art. cit.

19 SUÑÉN Luis, art. cit.

20 *Id.*

21 SOBEJANO-MORÁN Antonio, art. cit., p. 92.

22 Le titre de l'article de Luis Suñén est un beau résumé de cette approche : « Luis Goytisolo o la vida es un libro », art. cit.

AUTHOR

Emmanuelle Souvignet

MCF Espagnol – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/115941312>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000358365910>

Corps et transgression dans *La Celestina*

Gilles Del Vecchio

DOI : 10.35562/celec.436

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Fernando de Rojas, dans *La Celestina*, expose les mutations profondes qui marquent la société castillane de la fin du xv^e siècle. Le pragmatisme s'y impose comme la valeur de référence. Le traitement du corps reflète cette évolution des mentalités.

English

Fernando de Rojas, in *La Celestina*, exposes the profound changes that mark Castilian society at the end of the fifteenth century. Pragmatism stands out as the reference value. The treatment of the body reflects this evolution of mentalities.

INDEX

Mots-clés

Celestina, tragi-comédie, société castillane, pragmatisme, corps

Keywords

Celestina, tragicomedy, castilian society, pragmatism, body

OUTLINE

1. Une cascade de transgressions
 2. Le corps au service de la nouvelle mentalité
 3. Le pragmatisme corporel
- Conclusion

TEXT

- 1 Avec la tragi-comédie de Calixte et Mélibée, le lecteur prend conscience du bouleversement profond que subit la société castillane. La période de transition entre Moyen Âge et Renaissance justifie pour le moins partiellement les mutations fondamentales qui sont en train de s'opérer sur le plan des mentalités. Les relations tissées entre les différents personnages, les rivalités entre groupes relevant de catégories jusqu'à présent régies par un fort rapport de hiérarchie, le désir incontrôlé d'enrichissement et le pragmatisme le plus exacerbé constituent autant de transformations qui semblent caractériser un nouvel ordre à la recherche de nouvelles valeurs. Or, toute évolution implique une forme de transgression. En effet, la transgression, selon Michel Hastings, est bien « le nom que prend l'expérience par laquelle une société éprouve ses frontières morales. Car franchir la limite, c'est s'affranchir de l'autorité¹ ». Sur le plan des codes littéraires par exemple, l'amour courtois, lui-même déjà fort transgressif, n'est plus à l'ordre du jour et son unique représentant offre au destinataire de l'œuvre l'image d'un amant décalé, incapable de se plier à la rigueur imposée par le genre, lui-même en position de transgresseur par les excès de son discours puisque « la question des limites se pose également en termes de trop-plein. Le transgresseur et son acte déviant disent un excès, un débordement [...] ². » Aussi est-il courant de considérer le comportement de Calixte comme une parodie de cette conception de l'amour ³ qui ne trouve plus guère sa place dans ce nouveau cadre. L'amour courtois définissait son idéal en dehors des liens sacrés du mariage. Les unions officielles étaient tellement orientées par les principes économiques et les jeux d'alliance, que l'amour n'y tenait plus qu'une place particulièrement ténue. L'idéal courtois renonce donc au mariage, et cela est loin d'être anodin d'un point de vue social, moral et religieux. Le rapport entre Calixte et Mélibée est de surcroît condamné à ne pas déboucher sur une descendance. Or, comme le souligne Jean-Louis Flandrin : « on oppose systématiquement le comportement des époux à celui des amants : l'un est associé à la procréation, l'autre à la recherche d'un plaisir stérile ⁴ ». En défiant les normes de la courtoisie, Calixte transgresse le transgressif.

- 2 La totalité de l'action s'articule autour du sentiment éprouvé par Calixte pour Mélibée. Ce que le prétendant considère être de l'amour provoque sa passion, son audace, le rejet catégorique de Mélibée, l'association des serviteurs, l'intervention de Célestine, la mise en place d'alliances indispensables au bon déroulement du complot qui provoquera la perte de ses principaux acteurs. La relation Calixte/Mélibée structure donc l'intégralité de l'œuvre en imposant dès les premiers instants une dimension amoureuse incontournable.
- 3 Ce rapport amoureux ne peut que faciliter l'intégration de répliques se référant au corps. Dès lors, certaines questions s'imposent. Le bouleversement transgressif que nous relevions antérieurement influence-t-il la représentation littéraire du corps dans l'œuvre de Rojas ? Les références au corps intègrent-elles de nouvelles modalités d'expression qui seraient caractéristiques du pragmatisme que dessine la nouvelle société castillane et de son évolution ?
- 4 Afin d'apporter une réponse à ces questions, nous nous proposons de présenter dans un premier temps les principales transgressions dont l'œuvre se fait l'écho. Nous aborderons par la suite la notion d'instrumentalisation du corps au service d'une nouvelle mentalité et nous considérerons, pour finir, le cas très précis des acteurs du complot et le pragmatisme corporel dont ils sont les vecteurs.

1. Une cascade de transgressions

- 5 La confrontation des différents groupes en présence impose l'image d'une société dans laquelle le mal ou le vice englobe l'ensemble de la communauté. La richesse personnelle des personnages ne les protège nullement de la tentation. Calixte, au-delà des conventions du discours, ne poursuit d'autre but que la possession sexuelle de la belle Mélibée. Il ignore de la sorte le principe d'endurance et refuse la mise à l'épreuve de la dame, principes pourtant véhiculés par la tradition littéraire dont il prétend imiter le modèle. En fait, sa capacité d'imitation se limite à l'aspect rhétorique. À propos des *Leys d'amors*, Denis de Rougemont rappelle que :

Mais il faut dire que jamais rhétorique ne fut plus exaltante et fervente. Ce qu'elle exalte, c'est l'amour hors du mariage, car le mariage ne signifie que l'union des corps, tandis que l'« Amor », qui

est l'Éros suprême, est l'élancement de l'âme vers l'union lumineuse, au-delà de tout amour possible en cette vie. Voilà pourquoi l'Amour suppose la chasteté⁵.

- 6 Or, nous le savons, Calixte aspire à la possession du corps de Mélibée sans plus attendre. Cette dernière, sous l'influence de Célestine, ne sera pas en mesure de préserver sa virginité et cédera à la tentation dans le jardin de la maison familiale dans lequel Calixte s'introduit secrètement à plusieurs reprises. Cette pénétration de l'espace est hautement symbolique. Le rapport établi entre Calixte et Mélibée constitue déjà une première forme de transgression. Remarquons d'ores et déjà que c'est bien le corps qui véhicule cette évolution : une pulsion physique non contenue dans le cas de Calixte, un corps qui se livre au plaisir de la chair au mépris des conventions les plus rigides dans le cas de Mélibée.
- 7 La porosité de la frontière entre maîtres et serviteurs trouve dans l'œuvre diverses modalités d'expression en rapport avec le corps. La jalousie surgit brutalement et c'est précisément une nouvelle référence au corps qui sert de détonateur. Elicia n'est pas disposée à accepter la flatterie, pourtant discrète, de Sempronio. Les simples adjectifs « *graciosa y gentil* » (acte IX, p. 420) ne sont pas tolérables pour Elicia qui réplique en brossant un portrait peu flatteur de Mélibée : « ¡Apártateme allá, desabrido, enojoso ! Mal provecho te haga lo que comes, tal comida me has dado! Por mi alma, revesar quiero quanto tengo en el cuerpo de asco de oyrte llamar a aquella gentil⁶ » (acte IX, scène 2, p. 420-421). Ce que revendique Elicia, en prenant largement appui sur les références au corps, n'est autre qu'une égalité de principe lui permettant de s'élever au rang de Mélibée en matière de beauté : « Por mi vida, que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea » (acte IX, scène 2, p. 421). Areusa, également envieuse de la position confortable de Mélibée, ne manquera pas de surenchérir (acte IX, scène 2, p. 421-422) en proposant le portrait de l'anti-beauté, portrait opposé point par point à l'évocation idéale du Calixte perturbé de l'acte I. Que le corps de Mélibée soit transformé, maquillé, embelli ne constitue pas un cas unique. Parmeno révélera à son maître les aptitudes professionnelles de celle à qui il a l'intention de confier sa douleur et dont il attend un remède. L'accumulation de détails en dit long sur la généralisation et la banalisation de ce type de pratiques

(acte I, scène 6, p. 260). Toutefois, Calixte, aveuglé par la beauté de Mélibée, voit en cette dernière l'exception qui magnifie davantage le personnage. Son discours n'épargne pas les autres femmes dans un propos généralisant qui dénonce à nouveau les excès en matière de transgressions diverses, pouvant aller jusqu'à la souffrance volontairement infligée dans le but d'afficher une beauté remarquable :

Consumen sus vidas, comen sus carnes con embidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio ygualar con la perfición que sin trabajo dotó a ella natura. Dellas, pelan sus cejas con tenazicas y pegones y a cordelejos; dellas, buscan las doradas yervas, rayzes, ramas y flores para hazer lexías con que sus cabellos semejasen a los della, las caras martillando, envistiéndolas en diversos matizes con ungüentos y unturas, aguas fuertes, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolixidad no las cuento. (Acte VI, scène 2, p. 368-369)

- 8 Ce qu'il est plus intéressant de remarquer, c'est que cette beauté de Mélibée – beauté qui est manifestement loin de faire l'unanimité à en juger par les propos relevés plus haut – ne tient en définitive qu'à l'art de ne pas laisser transparaître son véritable aspect. Tous les artifices auxquels il est fait allusion lui sont accessibles grâce à sa condition privilégiée. C'est bien ce qu'affirme Elicia lorsqu'elle déclare dans son emportement :

Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive, quatro donzellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. (Acte IX, scène 2, p. 421)

- 9 Or, cela est loin d'être sans conséquences. En effet, si la richesse offre autant de facilités, selon les valets et les prostituées dont nous avons souligné la tendance à ne pas se résigner à leur sort, il est logique que la possession matérielle se transforme en un objectif prioritaire. Les travaux de José Antonio Maravall ont largement contribué à souligner cet aspect. Nous nous trouvons donc en présence d'un bouleversement supplémentaire qui fait que l'on considère l'appartenance sociale comme une stimulation vers l'évolution et non plus comme un fait accepté :

Los personajes colocados en la mitad inferior del mundo social reflejado en La Celestina se revelan emancipados de las pautas de comportamiento definidas por lo que Max Weber llamó el «tradicionalismo económico», según el cual, el individuo humano, por naturaleza, no pretende ganar cada vez más dinero, sino vivir como siempre ha vivido y han vivido los suyos, inspirándose en el principio de «satisfacción de las necesidades» –lo que, ciertamente, incluye acumular riqueza en la medida que socialmente le corresponde, pero no más. Esos personajes celestinescos quebrantan tales límites, y, en consecuencia, podemos reconocerlos como representantes muy caracterizados de un mundo social nuevo que se consolida en su tiempo⁷.

- 10 L'enrichissement se transforme en priorité et cette perspective incite les personnages les plus défavorisés à agir en vue d'obtenir une amélioration substantielle de leur situation et de leur condition, même s'ils doivent pour cela transgresser les normes sociales et morales en vigueur. La possession s'impose aux personnages en dépit de leurs éventuelles réserves. Parmeno fait dans un premier temps preuve de loyauté vis-à-vis de son maître. Il représente en ce sens les valeurs anciennes qui sont supposées orienter vers la loyauté et la fidélité du valet. Il partage à ce titre la douleur de son maître comme l'indiquent clairement les larmes qu'il verse en constatant la souffrance de Calixte : « Por esso lloro. Que si con llorar fuesse possible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el plazer de la tal esperança, que de gozo no podría llorar » (acte 1, scène 1, p. 270). Toutefois, il se laisse rapidement convaincre de la nécessité de s'adapter aux nouvelles tendances et de suivre, pour ainsi dire, l'air du temps. Le valet loyal finit donc par trahir son maître et il est à relever que la trahison n'est autre qu'une forme de transgression parmi d'autres : « c'est une rupture du lien social, une atteinte aux rapports de confiance et de loyauté, une violation des frontières sociales et symboliques d'un groupe donné⁸ ». L'association Parmeno-Sempronio est exclusivement motivée par la perspective de l'enrichissement. Célestine explique avec une grande habileté à Parmeno que l'amitié, concept impliquant en principe un minimum de spontanéité, de simplicité et de désintéressement, doit s'évaluer à l'aune du gain que cette dernière est susceptible d'apporter : « en los infortunios el remedio es a los amigos. ¿Y a dónde puedes ganar mejor este

debdo que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber: por bien, por provecho, por deleyte? » (acte 1, scène 1, p. 276). Les serviteurs complices sauront convaincre leur maître amoureux de se montrer généreux envers l'entremetteuse. Le texte est particulièrement révélateur de la jonction entre deux modes de pensées. Après avoir remis cent pièces d'or à Célestine lors de son premier entretien avec elle, Calixte interroge Sempronio afin de savoir s'il a agi comme il convenait de le faire. La réponse de Sempronio expose les principes d'une nouvelle mentalité où tout est négociable et mérite d'être monnayé en dissimulant le tout derrière une façade rhétorique exagérément chargée de références purement sémantiques aux anciennes valeurs que sont l'honneur, la noblesse, la vertu ou encore le lignage :

Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honrra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honrra que es el mayor de los mundanos bienes? Que ésta es premio y galardón de la virtud y por esso la damos a Dios [...]; la mayor parte de la qual consiste en la liberalidad y franqueza. [...] Sin dubda digo que es mejor el uso de las riquezas que la posesión dellas. ¡O qué glorioso es el dar! ¡O, qué miserable es el recibir! ¡Quanto es mejor el acto que la posesión, tanto es más noble el dante que el recipiente! Entre los elementos, el fuego, por ser más activo, es más noble [...]. Y dicen algunos que la nobleza es una alabanza que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres: yo digo que la agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes. Y por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre que tan magnífico fue, sino en la tuya. Y así se gana la honrra [...]. (Acte II, scène 1, p. 283-285)

- 11 Dans cette course effrénée au gain, la chaîne en or remise par Calixte suscitera la jalousie des associés et provoquera la rupture de l'alliance avec les conséquences que nous savons. Dans cette spirale de la cupidité et de l'envie, le corps fait à nouveau son apparition. Tout d'abord sur un plan symbolique. En effet, l'envie et la cupidité sont des péchés et les péchés commis sont « une blessure portée au corps mystique⁹ ». Mais il convient également de considérer que toutes ces relations de complicité entre les personnages se mettent en place par rapport au corps. L'intervention de Célestine est proposée comme solution aux tourments de Calixte qui souhaite

accéder au corps de Mélibée. La résistance de Parmeno est anéantie grâce à l'engagement de Célestine qui lui promet le corps d'Areusa. La jalousie et la cupidité conduisent à l'affrontement physique entre les complices, donc à un corps à corps. L'alliance qui unissait jusqu'à présent les trois complices ne suffit plus à éviter le pire. Elle devient improductive car la chaîne remise à Célestine met un terme à la possibilité d'enrichissement espérée par les valets. L'union n'a donc plus de raison d'être. Sa fragilité tenait aux circonstances de son élaboration. Il s'agissait de faire preuve de pragmatisme dans le but de gagner davantage. Mais le pragmatisme poussé à l'extrême résiste mal à l'individualisme. Il semble nécessaire d'apporter une brève précision à ce sujet. L'individualisme et l'égoïsme ne font pas leur apparition à la fin du xv^e siècle. Ce ne sont donc en rien des notions nouvelles. Ce qui est nouveau en revanche, c'est la généralisation de ce mode de comportement et surtout la capacité de l'individualisme à effacer des valeurs dont on considérerait jusqu'à présent qu'elles grandissaient l'individu. À la scène 2 de l'acte IV, Lucrèce, la servante de Mélibée, exprime sa surprise face à une Célestine qui prétend venir rendre visite à la maîtresse de maison uniquement parce que cela fait longtemps qu'elles ne se sont pas vues. Dans sa réplique, la servante ne peut pas faire preuve de plus de lucidité : « ¿A esso sólo saliste de tu casa? Maravíllome de ti, que no es éssa tu costumbre, ni sueles dar passo sin provecho » (acte IV, scène 2, p. 315).

- 12 Les indices de l'évolution des mentalités sont donc pleinement perceptibles dans le texte de la tragi-comédie. Ils se manifestent par les rapports conflictuels entre les maîtres et les personnages dépendants qui ne se résignent plus et font en sorte de transgresser la norme sociale. La possession, l'enrichissement deviennent les maîtres mots dans une société où les agissements sont régis par le pragmatisme et l'individualisme les plus poussés. Le corps est fortement présent dans l'expression de ce bouleversement. Nous allons à présent considérer sa fonction au sein du texte de Rojas.

2. Le corps au service de la nouvelle mentalité

- 13 Les valeurs traditionnelles semblent s'émousser et cela aboutit inévitablement à une phase de déstabilisation. Or, le corps reste l'aspect

humain le moins susceptible de surprendre et donc le plus rassurant. Il constitue en quelque sorte une valeur refuge vers laquelle il est possible de se replier lorsque les valeurs traditionnelles n'offrent plus la garantie de stabilité souhaitée. Le changement inquiète et perturbe, les valeurs sont confrontées à l'érosion du temps, le doute s'empare de chacun, mais le corps quant à lui ne laisse aucune place au doute. Il renvoie l'individu à l'aspect le plus concret de son existence. Si bien qu'il est possible d'admettre qu'une période riche en bouleversements favorise un processus de réappropriation du corps.

- 14 Le corps n'intéresse pas uniquement par rapport à l'apparence mais également par rapport aux pulsions dont il est responsable. Calixte ne parvient pas à dominer son désir. C'est ce désir incontrôlé qui fait que le personnage adopte un comportement inadapté face à Mélibée. June Hall Martin McCash précise à ce sujet :

Él no se siente atraído por la personalidad de Melibea, sino por su belleza; ve la grandeza de Dios sólo en la creación de la naturaleza de Melibea con «tan perfecta hermosura». [...] No es de extrañar que Melibea se haya ofendido con la torpeza de su acercamiento¹⁰.

- 15 Ni la beauté ni la richesse de Mélibée ne suffiront à offrir la résistance nécessaire aux assauts de l'amant fougueux : « ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? » (acte XIV, scène 4, p. 516). Le corps s'associe au plaisir et le plaisir auquel aspire Calixte n'est guère différent de celui auquel prétend Parmeno. S'il est parfois fait référence aux hommes d'Église qui bénéficient des services de Célestine (encore un cas de transgression), c'est également afin de rappeler l'égalité des hommes face à leur corporéité. Selon Luca Pierdominici :

Les savoirs du Moyen Âge, les vieilles croyances, les codes chevaleresque et courtois chancellent face au poids de la matière qui prend à revendiquer ses droits. Les anciennes catégories conceptuelles ne suffisent plus pour interpréter les aspects changeants d'une société qui cherche à se frayer de nouveaux chemins (montée de la bourgeoisie, poids de l'argent). [...] [L]e corps porte en soi un potentiel de transgression élevé. En jouant avec le corps, en le déguisant, on risque toujours de transgresser. Il ne peut

y avoir d'évolution sans qu'il y ait transgression à quelque niveau que ce soit ¹¹.

- 16 Le corps, révélateur social, instrument modulable pouvant dissimuler l'être derrière le paraître, est un enjeu beaucoup trop important pour être négligé. C'est ce qui conduit à l'instrumentalisation du corps, domaine dans lequel la vieille entremetteuse revendique avec fierté un degré de maîtrise exemplaire. Si l'entremetteuse se montre si fière de son savoir-faire, c'est que, comme le souligne Corinne Mencé-Caster :

on pourrait dire qu'à un destin social donné correspond un destin moral et éthique, ce qui explique sans doute l'orgueil d'une Célestine vantant ses compétences professionnelles ainsi que son goût pour le vin et l'érotisme, parce qu'elle estime avoir parfaitement rempli le sien ¹².

- 17 Nous nous intéresserons donc à présent aux pratiques auxquelles Célestine se livre sur le corps ainsi qu'au professionnalisme qui la caractérise. Au-delà de la simple dissimulation de l'être, certaines situations exigent une intervention humaine plus précise. L'élaboration de produits spécifiques rend indispensables des accessoires extrêmement divers que l'entremetteuse rassemble dans un espace digne d'un véritable laboratoire : « (Pármeno) Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mill faciones » (acte I, scène 7, p. 260). Le bon ouvrier se distingue effectivement par la possession des outils les plus adaptés à la tâche qui lui est confiée. Un autre aspect du professionnalisme de Célestine est suggéré par la quantité et la diversité de ce qui est produit chez l'entremetteuse. L'accumulation relevée (acte I, scène 7, p. 260-261) suggère la variété des interventions possibles destinées à transformer le corps ainsi qu'une véritable activité à plein temps. Toutes les spécialités de Célestine sont des instruments de la transgression car comme le rappelle José Luis Alonso Hernández :

[L]a profesión oficial legal [...] sirve de tapadera a las otras [...] actividades de la alcahueta y es al mismo tiempo utilizada por ella

*para introducirse sin levantar sospechas en las casas más recatadas y poder ejercer sus alcahueterías [...] con las clases altas*¹³.

- 18 L'art de la vieille entremetteuse est tel que son savoir la conduit parfois à adopter l'attitude d'un médecin capable d'identifier le mal et de prescrire le traitement le plus adapté à la situation du patient. Face à la douleur ressentie par Areusa, elle se comporte en experte et propose à la souffrante une palpation qui lui permettra de se prononcer avec plus de certitude : « Pues, dame lugar. Tentaré, que aún algo sé yo deste mal, por mi pecado; que cada una se tiene o ha tenido su madre y sus çoçobras della » (acte VII, scène 2, p. 386). En interrogeant Mélibée sur le trouble qui s'est emparé d'elle, Célestine procède une fois de plus avec la rigueur pseudoscientifique du professionnel qui fait subir à son patient un rapide questionnaire de santé afin de déterminer avec la plus grande précision possible la nature du mal. C'est ainsi que Mélibée doit délimiter la zone du corps soumise à la douleur, rappeler d'éventuels antécédents de la pathologie et se prononcer sur l'origine éventuelle du mal :

Gran parte de la salud es dessearla, por lo qual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable melezina, es necesario saber de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina y aquexa el sentimiento. Otra, si es nuevamente por ti sentido, porque más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios que quando han hecho curso en la perseveración de su officio. [...] La tercera, si procedió de algún cruel pensamiento que asentó en aquel lugar. Y, esto sabido, verás obrar mi cura. Por ende, cumple que al médico, como al confessor, se hable toda verdad abiertamente (acte X, scène 2, p. 442-443).

- 19 Le champ lexical présent dans ce bref extrait souligne effectivement le professionnalisme que revendique le personnage qui s'impose à la patiente Mélibée comme la détentrice du savoir indispensable à sa guérison : « salud », « dolor », « saludable melezina », « se curan », « tiernas enfermedades », « cura », « médico ». La thématique amoureuse de l'œuvre favorise aisément l'intégration du registre médical puisqu'il est courant d'associer l'amour à une maladie. Le médecin catalan Arnau de Vilanova (1235-1313) présente ce trouble pathologique en ces termes :

Lorsqu'un objet plaisant est présenté aux sens de quelqu'un, si sa *virtus estimativa* juge ce plaisir très grand, il essaiera d'obtenir cet objet et cela deviendra une fixation dans son esprit. Ce type d'amour arrive entre l'homme et la femme à cause des particularités du plaisir du coït¹⁴.

- 20 La vieille entremetteuse avait déjà suggéré ce parallèle entre amour et maladie en répondant à Sempronio désireux d'évaluer les chances de réussite de l'entreprise : « No hay çurujano que a la primera cura juzgue la herida » (acte III, scène 1, p. 302). Le corps constitue donc la matière première sur laquelle intervient Célestine. De plus, c'est pour rapprocher deux corps que Calixte fait appel à ses services. Il est par conséquent fort logique que la notion de corps figure au cœur des préoccupations et des propos des personnages rassemblés autour de l'entremetteuse. Nous allons donc procéder à présent à une analyse du rapport au corps qu'établissent les acteurs du complot.

3. Le pragmatisme corporel

- 21 Au cœur du complot figurent les personnages les moins scrupuleux, les plus pragmatiques et les plus cupides : Célestine, Parmeno et Sempronio. Ce sont d'ailleurs les premiers à mourir pour leurs fautes. Nous nous en tiendrons donc essentiellement à ce trio diabolique à propos duquel nous pouvons d'ores et déjà apporter un premier commentaire : le corps constitue l'un des thèmes privilégiés abordés par ces personnages. Sempronio dresse devant Calixte un portrait peu flatteur de la gent féminine dans l'intention de détourner dans un premier temps Calixte de l'erreur dans laquelle il persiste en admirant la beauté de Mélibée (acte I, scène 4, p. 240-244). Le corps constitue pour Célestine un support de travail qui lui permet de gagner sa vie grâce à une activité intense (acte IX, scène 4, p. 433). Parmeno cédera à la tentation en se laissant séduire par la possibilité de posséder sexuellement la jeune Areusa (acte I, scène 10, p. 276). Le corps est donc observé, désiré, touché, commenté, promis telle une marchandise. Un parfait exemple de ce processus d'instrumentalisation, voire de marchandisation, du corps est perceptible lorsque Célestine s'introduit dans la chambre d'Areusa pour faire l'éloge du corps de la jeune femme :

¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no hay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No parece que hayas quinze años. ¡O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista!
(Acte VII, scène 2, p. 386)

- 22 Il y a bien instrumentalisation du corps, puisque ces propos flatteurs sont davantage destinés à faire saliver le naïf Parmeno qui attend son heure au pied de l'escalier, même si la vieille entremetteuse n'hésite pas à joindre le geste à la parole à en juger par la réplique d'Areusa : « No llegues a mí, que me fazes coxquillas » (acte VII, scène 2, p. 385).
- 23 La ruse est un autre des points communs qui unit les complices. Or, la ruse est, selon Jean-Vincent Holeindre, une composante de l'intelligence pratique. C'est ce qui le conduit à affirmer que « la ruse peut être considérée comme une forme de transgression. L'action du rusé repose sur un jeu trouble qui consiste à opérer un écart entre l'apparence et la réalité¹⁵ ». Le culte du corps auquel s'adonnent les personnages en apparence plus rusés que les autres atteint son paroxysme lorsque les complices se réunissent chez l'entremetteuse en compagnie d'Elicia et d'Areusa (acte IX, scène 2, p. 428).
- 24 Le corps au centre des actes et des préoccupations des complices se manifeste également dans les expressions figurées dont font usage ces personnages. Sempronio qui constate l'emprise de Mélibée sur son maître s'exprime de la sorte : « Como Melibea es grande no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones. No es más menester. Bien sé de qué pie coxqueas » (acte I, scène 3, p. 235). Parmeno, témoin de l'état d'énervement de son maître, établit le constat suivant : « Por mi ánima, que si agora le diessen una lançada en el calcañal, que saliessen más sesos que de la cabeça » (acte II, scène 4, p. 293). Célestine évoque son ancienne amitié avec la mère de Parmeno en ayant recours à la formule qui suit : « Su madre y yo, uña y carne » (acte III, scène 1, p. 300). Parmeno commente l'impatience de Calixte en ces termes : « Temblando está el diablo como azogado; no se puede tener en sus pies. Su lengua le querría prestar para que fablasse presto » (acte VI, scène 1, p. 350). Le corps guide les agissements des trois complices, les motive, occupe leurs pensées et se manifeste dans leurs répliques. C'est un effet de saturation qui se

produit et qui vient placer le corps au centre de la trame. Paradoxalement, cette importance attribuée au corps ne s'accompagne pas de descriptions physiques détaillées. Cette remarque reste valable pour l'ensemble des personnages. Le lecteur informé du portrait moral de Célestine est largement influencé au moment d'élaborer un portrait physique. Les qualificatifs « vieja », « puta », « barbuda », ainsi que la cicatrice qui affuble son visage orientent vers un portrait peu flatteur, voire inquiétant. Mais il s'agit davantage d'un travail de reconstruction effectué par le lecteur. Les personnages d'Elicia, de Sempronio et de Parmeno sont encore moins caractérisés. La jeunesse constitue le trait dominant de ce groupe. Jeunesse qui réveille les souvenirs de Célestine qui se lamente en constatant les effets ravageurs du temps :

[A]quel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oyr, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerça, aquel flaco andar, aquel spacioso comer. (Acte IV, scène 5, p. 321)

- 25 Il reste envisageable de considérer ces quelques lignes comme un autoportrait de Célestine, mais l'absence totale de références à la première personne fait de cet extrait le portrait générique de la vieillesse. « L'amour et le plaisir sont le propre de la jeunesse [...]. La mort est redoutée. On invoque fermement la vie, dont les marques sont le plaisir, la beauté, la jeunesse. Tout ce qui peut être l'expression de la vie est valorisé, recherché dans le corps¹⁶. » Toutefois, jeunesse, plaisir et beauté délimitent de grands axes sans offrir un véritable portrait physique, sans décrire le corps dans sa totalité. En fait, le cas de Mélibée fait figure d'exception. Calixte dresse à son valet Sempronio le portrait suivant :

Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras. [...] Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas y alçadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios, colorados y grosezuelos; el torno del rostro, poco más luengo que redondo; el pecho, alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te las podrá

figurar? ¡que se despereza el hombre quando las mira!; la tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escureçe la nieve; la color, mezclada, qual ella la escogió para sí. [...] Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos, las uñas en ellas largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. (Acte I, scène 4, p. 246-247)

- 26 Aucun autre personnage de l'œuvre ne bénéficie d'un tel traitement. Mélibée est bien le personnage dont la présentation physique est la plus complète. La diversité des parties du corps et du visage que Calixte présente à son valet dote la jeune femme d'une épaisseur corporelle qui ne peut que retenir l'attention. Nous sommes ainsi renseignés sur la beauté, la luminosité, la longueur des cheveux, sur la couleur et la forme des yeux, la longueur des cils, la forme et la finesse des sourcils, les proportions du nez, de la bouche, sur les proportions et la couleur des dents, la couleur et la forme des lèvres, sur la forme et les proportions de la poitrine, l'aspect et la couleur du teint de peau, sur les proportions enfin des mains, des doigts et des ongles ainsi que sur la couleur de ces derniers. L'appareil rhétorique mobilisé est d'une densité proportionnelle à la saturation descriptive constatée. Calixte, dans son exposé a recours au principe du questionnement rhétorique (« ¿Quién te la podrá figurar? »), au traitement hyperbolique (« no ha más menester para convertir los hombres en piedras », « Que se despereza el hombre quando las mira. »), au superlatif (« juzgo incomparablemente ser mejor »), à la comparaison (« madexas de oro », « rubíes entre perlas »).
- 27 Ce portrait très détaillé, trop peut-être, revient à annuler le portrait car ce qui est excessif devient insignifiant. Trois éléments conduisent à la neutralisation de ce discours dithyrambique. En premier lieu, et compte tenu de l'assimilation amour/maladie déjà suggérée, le discours de Calixte est le discours d'un malade, discours prononcé peu de temps après le revers infligé par Mélibée. Cette situation d'échec entraîne, si l'on désire mener le parallèle plus avant, une poussée de fièvre ou une manifestation plus aiguë d'autres symptômes qui se traduit par ce que l'on pourrait considérer comme un véritable délire verbal. En second lieu, cette présentation de l'être aimé doit beaucoup à la convention. Luis Rubio García apporte d'ailleurs la précision suivante : « Calisto, [...], refiriéndose a Melibea, presenta el arquetipo de mujer medieval: una doncella rubia, modelo

preferido por la plástica renacentista¹⁷ ». Enfin, la contre-description effectuée par Areusa à l'acte IX vient considérablement limiter l'emphase de cette première présentation. Mélibée n'est finalement pas mieux décrite physiquement que les autres personnages de la trame. Cette tendance au rejet du portrait est à mettre en rapport avec l'évolution des mentalités relevée précédemment et plus particulièrement avec le pragmatisme régnant qui s'impose aux personnages. Que gagne-t-on à la contemplation du corps ? Que gagne-t-on à admirer la beauté ? Strictement rien si ce n'est la possibilité de devenir la victime des manigances d'autrui. Tel est le sort que connaîtra Calixte, personnage largement associé à la transgression puisqu'il met à mal sans la moindre retenue les normes contraignantes, et elles-mêmes transgressives, de l'amour courtois¹⁸.

- 28 Le corps n'intéresse que par rapport à ce que l'on peut en tirer. Il est révélateur que les références précises au corps des complices soient essentiellement introduites par le biais d'expressions figurées que nous allons à présent relever. Il est intéressant de procéder au repérage des parties du corps les plus fréquemment mentionnées à propos de ces personnages. Nous constaterons que la langue (ou la bouche) et les mains figurent en bonne place. Ceci est loin de constituer un simple détail. La main exprime le pouvoir et la puissance. Elle est par ailleurs associée au rituel vassalique, au même titre que la bouche au demeurant :

Le vassal place ses mains dans celles du seigneur en signe d'obéissance mais aussi de confiance. Une autre partie du corps scelle l'entente symbolique du seigneur et du vassal : la bouche avec le baiser symbolique de paix. Et ce baiser est un baiser sur la bouche. Il glisse au domaine de la vassalité courtoise : c'est le symbole de l'amour courtois entre le chevalier et sa dame¹⁹.

- 29 En insistant tout particulièrement sur les mains et la bouche, c'est le principe de vassalité qui vient s'imposer entre Calixte et l'entremetteuse. L'amant fougueux ayant perdu tous ses repères, il s'en remet pleinement au personnage le moins digne de confiance.
- 30 De manière générale, le corps est perçu de façon fragmentée et les parties du corps mentionnées établissent un rapport étroit avec la situation concrète vécue par les personnages. C'est ainsi, par

exemple, que Parmeno s'exprime lorsqu'il envisage de prendre la fuite en abandonnant son maître à l'approche d'un danger :

Huyamos la muerte, que somos moços. Que no querer morir ni matar no es covardía, sino buen natural. [...] ¡O, si me viesses, hermano, cómo estó, plazer avrías! A medio lado, abiertas las piernas, el pie ysquierdo adelante, puesto en huyda, las haldas en la cinta arroladas, la adarga so el sobaco, porque no me empache. Que, por Dios, que creo corriesse como un gamo, según el temor tengo de estar aquí. (Acte XII, scène 5, p. 482-483)

- 31 « Piernas, pies, sobacos » : les parties mentionnées n'intéressent que par rapport au pragmatisme dont fait preuve le valet. Le prosaïsme ainsi introduit confirme la volonté de souligner ce pragmatisme le plus total. De même que les aisselles sont incapables de suggérer quelque noblesse que ce soit, de même, la couardise du valet induit une lâcheté qui exclut toute noblesse de comportement. Cet exemple illustre bien l'intérêt de proposer une vision fragmentée et pragmatique du corps. L'adéquation entre corps et comportement contribue à consolider l'image négative du valet déloyal. La fragmentation du corps est encore plus visible lors de la mort des principaux personnages. Après avoir pris la fuite par une fenêtre afin de ne pas tomber entre les mains de la justice, les valets complices font une chute dont ils ne se remettent pas. Sosia rapporte les faits à son maître en ces termes : « El uno llevaba todos los sesos de la cabeça de fuera » (acte XIII, scène 3, p. 506). Tristan, en faisant le compte rendu de l'accident mortel dont Calixte a été victime, propose également une vision fragmentée du corps : « Su cabeça está en tres partes » (acte XIX, scène 6, p. 588). Mieux encore, Sempronio et Parmeno seront décapités par les représentants de l'ordre. De mon point de vue, cette fragmentation systématique du corps est à mettre en relation avec le pragmatisme évoqué jusqu'à présent. Dans la perspective essentiellement pragmatique qui guide les personnages, le corps n'est plus qu'un instrument que l'on exploite (Célestine), que l'on possède (Calixte), que l'on monnaie (Areusa), bref dont on tire profit. Comme tout instrument, le corps est donc susceptible de se briser lorsqu'il est exploité à l'excès et qu'il a livré tout ce que l'on peut tirer de lui. Calixte et Mélibée, ayant uni leurs corps, n'ont plus rien à attendre d'autre. Sempronio et Parmeno meurent au moment précis où ils

savent pertinemment qu'ils n'obtiendront rien d'autre dans l'affaire qui les a réunis. De plus, le nombre considérable de chutes mortelles ne peut que retenir l'attention. Les valets tombent en prenant la fuite par une fenêtre, Calixte tombe d'une échelle, celle-là même qui lui permet d'accéder au fruit défendu, et Mélibée se suicide en se jetant du haut d'une tour du palais familial. Il n'est pas impossible que le pragmatisme le plus poussé ait guidé l'auteur dans ce choix. La rhétorique, trop abstraite, a perdu sa force de persuasion. Les représentations allégoriques de la roue de la Fortune avec ses hauts, ses bas, ses renversements, ses bouleversements et ses chutes ne suffisent plus à marquer les esprits. La chute doit devenir extrêmement concrète si l'œuvre a la prétention d'atteindre l'objectif didactique annoncé dans les pièces liminaires²⁰.

- 32 Poursuivons notre approche en nous concentrant à présent sur les éléments corporels les plus fréquemment relevés. Célestine affiche sa grande efficacité ainsi que la diligence avec laquelle elle sait se mettre au service de celui qui réclame son intervention en affirmant : « Con todos cumpro, los que algo me mandan, como si toviessse veynte pies y otras tantas manos » (acte IV, scène 5, p. 334). Lorsque Sempronio interprète le retard de Célestine comme un présage favorable, l'entremetteuse, forte de sa longue expérience, juge nécessaire d'apporter quelques précisions à son complice inexpérimenté : « otra hora me pudiera más tardar y dexar allá las narizes, y otras dos, y narizes y lengua. Y assí que, mientras más tardasse, más caro me costasse » (acte V, scène 2, p. 344). Mélibée finira par admettre la force de persuasion de Célestine et s'en remettra pleinement à cette dernière. En verbalisant sa soumission à l'égard de la vieille, elle ne manquera pas de se référer aux mains et à la langue de l'entremetteuse : « Parésceme que veo mi coraçón entre tus manos, fecho pedaços; el qual, si tú quisiesses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua » (acte X, scène 2, p. 442). Calixte, parfaitement disposé à reconnaître le pouvoir considérable de Célestine, reproche à Sempronio de refuser de voir ce qui, pour lui, est une évidence : « Quita ya essa enojosa aldava; entrará essa honrada dueña, en cuya lengua está mi vida » (acte V, scène 3, p. 348), « ¿Qué te parece, Pármeno, de la vieja que tú me desalabavas? ¿Qué obra ha salido de sus manos [...]? » (acte XII, scène 8, p. 488).

- 33 Les mains et la langue apparaissent donc bien comme les principaux instruments permettant la réalisation du projet qui réunit les trois complices. Leur union reste fondamentale. Un échange de répliques à l'acte XI renforce ce lien étroit. Sempronio invite son maître à ne pas prêter le flanc aux rumeurs et tente de le rassurer en lui rappelant : « *está en manos el pandero, que lo sabrá bien tañer. (Calisto) ¿En qué manos? (Sempronio) De Celestina* ». Célestine, qui suit le couple maître/valet, profite de la mention de son prénom pour intervenir dans la conversation. Sollicitée par Calixte, elle répond de la sorte : « *(Calisto) ¿[...] qué nuevas traes, que te veo alegre y no sé en qué está mi vida? (Celestina) En mi lengua* » (acte XI, scène 2, p. 458-459).
- 34 L'affaire est entre de bonnes mains et de la langue de Célestine dépend le bien-être de Calixte. Les personnages, stimulés par la perspective du gain, par l'exploitation du mal ressenti par Calixte, mettent tout en œuvre pour faire aboutir leur projet. Cette obsession qui s'empare des acteurs du complot implique cette perception imagée et fragmentée du corps, essentiellement centrée sur les éléments corporels traditionnellement associés aux agissements. L'acte est représenté par les mains, et l'on sait que Célestine ne ménage pas ses efforts. Mais l'acte est indissociable de la parole. Célestine devra mentir, réclamer, conjurer les forces obscures, annoncer la nouvelle. Les mains et la langue expriment l'idée d'activité, mais également de puissance et de domination. Le pragmatisme qu'elles impliquent fait qu'elles s'imposent donc largement aux autres parties du corps.

Conclusion

- 35 Les pulsions communes partagées par l'ensemble des personnages orientent vers une disparition progressive du cloisonnement social. La supériorité du groupe dominant ne constitue plus un principe admis et fait l'objet d'une constante remise en question. L'envie s'empare des personnages de condition inférieure pour qui la beauté n'est en définitive que la conséquence injuste d'une aisance économique grossièrement affichée. L'enrichissement devient un objectif commun et conduit à l'individualisme le plus exacerbé. Le corps se transforme en enjeu essentiel : il est à la fois un moyen de s'enrichir et la vitrine de ce même enrichissement. Le pragmatisme régnant fait que l'admiration du corps est désormais dépourvue de sens car

improductive. Seul Calixte, décalé par rapport à son temps, se complaît dans la contemplation du corps de Mélibée. Il paiera le prix fort pour son erreur. Le corps constitue donc le mobile de toute transgression dans l'œuvre de Rojas. Il perturbe l'ordre établi et renverse les normes sociales aussi bien que les codes littéraires. Cette transgression est toutefois naturelle car, comme le signale Georges Balandier :

Ordre et désordre, c'est une relation d'affrontement sans fin. On ne sait pas comment les séparer, comment pouvoir traiter de l'un sans traiter de l'autre, parce que le rapport ordre/désordre est la condition même du social. La transgression y a sa part, elle habite les ruptures de liberté et les demandes de justice. Ordre et désordre, c'est ce qui permet à la culture d'exister. S'il n'y avait qu'une culture d'ordre, il n'y aurait qu'une culture morte²¹.

BIBLIOGRAPHY

ALONSO HERNÁNDEZ José Luis, « De Buen Amor a Celestina », *Les Langues néo-latines*, n° 212, fasc. 1, 1975, p. 3-39.

ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois 1181-1186*, trad. introd. et notes C. Buridant, Klincksieck, 2002.

BALADIER Charles, *Erôs au Moyen Âge, désir et « delectatio amorosa »*, Paris, éditions du Cerf, 1999.

BALANDIER Georges, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue-sociologue », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 31-48.

DEL VECCHIO Gilles, « Remarques sur les pièces liminaires de *La Celestina* », in AMRAN Rica (dir.), *Autour de La Celestina*, Paris, Indigo, 2008.

FLANDRIN Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981.

GALVÁN Luis, « Imágenes y anagnórisis en la Celestina », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 53, n° 2, 2005, p. 457-479.

HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric, « L'épreuve de la transgression », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 7-28.

HEUSCH Carlos, « La Célestine et la tradition amoureuse médiévale », *Les Langues néo-latines*, n° 279, fasc. 4, 1991.

HOLEINDRE Jean-Vincent, « D'une ruse transgressive », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 155-169.

LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Mayenne, Liana Levi, 2003.

MARAVALL José Antonio, *El mundo social de la « Celestina »*, 3^e éd., Madrid, Editorial Gredos, 1986.

MARKALE Jean, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, éditions Imago, 1987.

MARTIN McCASH June Hall, « Calisto y la parodia del amante cortés », in LÓPEZ-RÍOS Santiago (dir.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, p. 475-545.

MENCÉ-CASTER Corinne, *La Celestina de Fernando de Rojas. Langage et représentation du monde*, Nantes, éditions du Temps, 2008.

MILHOU-ROUDIÉ Anne, « Le péché : dimension collective et transgression sociale dans les manuels des confesseurs et les ouvrages moralistes des XVI^e et XVII^e siècles », in MILHOU Alain et HARWICH Nikita (dir.), *Interdits et transgressions*, t. 2 Civilisation, Rouen, Publications de l'université de Rouen, coll. « Les Cahiers du CRIAR », 2000, p. 17-33.

PIERDOMINICI Luca, *La bouche et le corps. Images littéraires du quinzième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 2003.

ROJAS Fernando de, *La Celestina*, éd. P. Russell, Madrid, Castalia, 2007.

ROUGEMONT Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1999.

RUBIO GARCÍA Luis, *Estudios sobre la Celestina*, 2^e éd., Murcie, Departamento de filología románica, Universidad de Murcia, 1985.

SCHEHR Sébastien, « La trahison comme transgression », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 125-138.

NOTES

1 HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric, « L'épreuve de la transgression », in HASTINGS, Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 13.

- 3 Carlos Heusch voit dans l'attitude de Calixte une forme de transgression qui le pousse à privilégier le chantage passif par rapport à une véritable stratégie de séduction : voir p. 16 de l'article HEUSCH Carlos, « La Célestine et la tradition amoureuse médiévale », *Les Langues néo-latines*, n° 279, fasc. 4, 1991, p. 5-24.
- 4 FLANDRIN Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981, p. 119.
- 5 ROUGEMONT Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1999.
- 6 Les citations sont tirées de l'édition suivante : ROJAS Fernando de, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 2007.
- 7 MARAVALL José Antonio, *El mundo social de la « Celestina »*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 64-65.
- 8 SCHEHR Sébastien, « La trahison comme transgression », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 137.
- 9 MILHOU-ROUDIÉ Anne, « Le péché : dimension collective et transgression sociale dans les manuels des confesseurs et les ouvrages moralistes des XVI^e et XVII^e siècles », in MILHOU Alain et HARWICH Nikita (dir.), *Interdits et transgressions*, t. 2 *Civilisation*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, coll. « Les Cahiers du CRIAR », 2000, p. 19.
- 10 MARTIN McCASH June Hall, « Calisto y la parodia del amante cortés », in LÓPEZ RÍOS Santiago (dir.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, p. 481.
- 11 PIERDOMINICI Luca, *La bouche et le corps. Images littéraires du quinzième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 100.
- 12 MENCÉ-CASTER Corinne, *La Celestina de Fernando de Rojas. Langage et représentation du monde*, Nantes, éditions du Temps, 2008, p. 114.
- 13 ALONSO HERNÁNDEZ José Luis, « De Buen Amor a Celestina », *Les Langues néo-latines*, n° 212, fasc. 1, 1975, p. 38.
- 14 Cité dans HEUSCH Carlos, « La Célestine et la tradition amoureuse médiévale », *Les Langues néo-latines*, n° 279, fasc. 4, 1991, p. 7.
- 15 HOLEINDRE Jean-Vincent, « D'une ruse transgressive », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 158.
- 16 PIERDOMINICI Luca, *op. cit.* p. 87.

- 17 RUBIO GARCÍA Luis, *Estudios sobre la Celestina*, Murcie, Departamento de filología románica, Universidad de Murcia, 1985, p. 59.
- 18 On sait que *Cárcel de amor*, l'œuvre de Diego de San Pedro, figurait dans la bibliothèque de Rojas. Certains propos que Mélibée adresse à son père rappellent clairement le texte de la *Cárcel* (p. 598).
- 19 LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Mayenne, Liana Levi, 2003, p. 178.
- 20 DEL VECCHIO Gilles, « Remarques sur les pièces liminaires de *La Celestina* », in AMRAN Rica (dir.), *Autour de La Celestina*, Paris, Indigo, 2008, p. 175-191.
- 21 BALANDIER Georges, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue-sociologue », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 47.

AUTHOR

Gilles Del Vecchio

MCF-HDR Études ibériques et ibéro-américaines) – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/073982210>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000037446146X>

Transgresiones y paradojas en la obra póstuma de César Vallejo

Nuria Rodríguez Lázaro

DOI : 10.35562/celec.447

Copyright
CC BY 4.0

INDEX

Mots-clés

Vallejo (César), engagement, poésie, transgression, rénovation, marxisme, christianisme

Keywords

Vallejo (César), commitment, poetry, transgression, renovation, Marxism, Christianity

OUTLINE

1. Marxismo/cristianismo
 2. La muerte del yo
 3. Mesianismo y resurrección
- Conclusión

TEXT

- 1 César Vallejo es una de las grandes voces de la poesía latinoamericana del siglo xx, junto con Pablo Neruda, Octavio Paz y Jorge Luis Borges. Es curioso constatar cómo a pesar de la singularidad de cada uno de ellos, estos cuatro grandes poetas latinoamericanos siguen trayectorias similares, cosa que no debe extrañarnos puesto que la creación literaria no surge en el vacío, sino en contextos históricos y literarios concretos. Estos cuatro poetas, César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz y Jorge Luis Borges, comienzan su andadura poética inscribiéndose en el Modernismo, ese movimiento poético cuyo máximo exponente fue el nicaragüense Rubén Darío. El Modernismo

proponía esencialmente una poesía de evasión. Es absolutamente modernista, por ejemplo, la imagen del poeta delicado, lejos de los hombres, de la vida cotidiana, encerrado en su torre de marfil, escribiendo odas sobre paraísos exóticos¹. El poeta modernista no entiende de preocupaciones terrenales o cotidianas, y mucho menos se preocupa por las injusticias o por la miseria en la que vive el hombre. En el Modernismo se inscribe pues César Vallejo en sus inicios poéticos, con su primer poemario, *Los Heraldos Negros* en 1918.

- 2 Asimismo, como Neruda, Paz y Borges, el poeta peruano pasó luego por un período vanguardista, como no podía ser de otra manera teniendo en cuenta que hacia los años 20 asistimos, tanto en Europa como en América latina, al auge de las vanguardias; entre ellas el Dadaísmo, el Futurismo, el Surrealismo o, por mencionar los movimientos vanguardistas propiamente hispánicos, el Ultraísmo o el Creacionismo. En esta segunda etapa vanguardista, Vallejo renueva su escritura, jugando con el lenguaje y con las palabras, rompiendo muy a menudo la sintaxis de las frases, de los versos, proponiendo una escritura crispada y hermética en su segundo poemario, considerado por la crítica como su obra cumbre, titulado *Trilce* y publicado en 1922. Ya el título constituye un juego en sí, una transgresión, una ruptura de las convenciones, puesto que se trata de una palabra inventada por el propio poeta para cuya comprensión se han barajado muchas hipótesis y puede que resulte de una mezcla de los adjetivos «triste» y «dulce».
- 3 Por último, en su etapa final, la constituida por *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, como Pablo Neruda, como Octavio Paz y como Jorge Luis Borges, César Vallejo escribe una poesía social, comprometida, llena de preocupaciones humanas y metafísicas, pero, y esta es su gran singularidad, siempre manteniendo esa voluntad de explorar las limitaciones y las posibilidades del lenguaje. ¿Cómo explicar esta nueva coincidencia, esta sincronía, es decir, el hecho de que los cuatro poetas escriban hacia los mismos años poemas sociales, que los cuatro se preocupen por la miseria en la que vive el hombre e intenten luchar con sus textos contra la injusticia? La respuesta nos la da una vez más la Historia, la Historia con mayúsculas y la historia literaria. Estamos hablando de los años 30, de esa época de crisis y de pesimismo radical que siguió a los felices

años 20, a los vanguardistas años 20 en los que la diversión y el juego, la experimentación, parecían ser la meta última de los creadores, a imagen de la sociedad en la que vivían. Mencionemos simplemente la crisis financiera norteamericana de 1929 que se extendió al mundo entero durante la década de los 30, conocida como «la gran depresión». El desempleo aumentó en todos los países industrializados con la consiguiente explotación obrera y los flujos migratorios crearon bolsas de miseria en las grandes urbes. La poesía responde centrándose en el hombre, en su miseria y en su desarraigo. En 1929 es cuando Lorca, por ejemplo, escribe su poemario *Poeta en Nueva York*, en el que describe con crudeza la situación de los negros norteamericanos y de manera más general la de todos los marginados de la tierra. Surge en este contexto una imagen obsesiva: la del hueco, la de lo vacío, visible tanto en la obra del gran poeta anglosajón T.S. Eliot, con sus «hombres huecos» (*The hollow men*), como en el gran poeta español Rafael Alberti, que estrena en 1931 su obra teatral de título evocador, *El hombre deshabitado*.

- 4 Estas son pues las tres etapas que sigue la producción poética de Vallejo: modernismo inicial heredado de Rubén Darío en su primer poemario *Los heraldos negros* de 1918, experimentación vanguardista en su segundo poemario *Trilce* de 1922 y poesía de corte social en sus dos últimos poemarios, publicados de manera póstuma, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, en los que vamos a centrarnos a partir de ahora.
- 5 Los versos de Vallejo son el fruto de un inmenso trabajo de poeta pero sin ninguna duda responden a su carácter torturado y a su exacerbada sensibilidad ante el dolor propio y colectivo, que en sus últimos libros se transmuta en un sentimiento de solidaridad como respuesta a sus profundas inquietudes metafísicas, religiosas y sociales.
- 6 Inmediatamente después de *Trilce*, o más concretamente después del éxito que *Trilce* conoció en España tras la edición de José Bergamín, que publicó el poemario anotado y explicado en 1930, Vallejo había iniciado una nueva serie de poemas que se publicaría tras su muerte, en 1939: *Poemas humanos*. Recordemos que Vallejo murió en abril del 38. Se trata de uno de los libros más impresionantes jamás escritos sobre el dolor humano. Vallejo trasciende lo personal para cantar

temas generales, colectivos, reuniendo la intimidad lírica con la conciencia común, en una actitud de unión con el resto de los hombres y el mundo. El dolor sigue siendo el centro de su poesía, como lo fue siempre, incluso en sus etapas modernista y vanguardista, pero ahora, junto a sus torturadas confesiones, hallamos el testimonio constante de los sufrimientos de los demás, y la conciencia del dolor humano desemboca en un sentimiento de solidaridad, de manera que la inquietud social inspira la mayor parte de los textos de *Poemas humanos*.

- 7 Pero su vigilante conciencia artística le impide escribir una poesía social al uso, puramente didáctica, como la que tantos otros poetas cultivaron y caer en la facilidad. En efecto el lenguaje de *Poemas humanos* sigue siendo audaz (aunque menos que en *Trilce*): perviven las distorsiones sintácticas, las imágenes insólitas y la combinación incoherente (en apariencia) de frases heterogéneas, las palabras inventadas, etc. Pero contrariamente a los poemas de *Trilce*, las distorsiones de *Poemas humanos* no impiden percibir el sentido global de cada poema. A esta comprensión contribuye, por otra parte, el constante empleo de un registro coloquial, aunque sabiamente elaborado y magistralmente combinado con expresiones ilógicas y metafóricas.
- 8 En *Poemas humanos* Vallejo introduce respecto a su poesía anterior una tonalidad nueva y original en su estilo: el ritmo y la organización de los materiales del poema pasan a un primer plano; concretamente sus composiciones se hacen más largas, y el tono, en ocasiones, irónico. Sirva de ejemplo el conocidísimo poema que empieza con el verso «Considerando en frío, imparcialmente²» (p. 227). La composición se construye sobre el esquema de una fría sentencia judicial que pretende examinar la condición humana de manera objetiva (en frío, imparcialmente), incluso científica (diagrama, diorama, fórmula), llegando a afirmar irónicamente que el hombre «me es, en suma, indiferente». Tales expresiones no hacen sino poner más de relieve el sentimiento solidario que, pudorosamente ocultado bajo ese frío formulismo, se desborda al final del texto³.
- 9 Si la transgresión consiste en quebrantar leyes o convenciones, podemos considerar que Vallejo transgrede una serie de tópicos, como por ejemplo el que suele oponer el marxismo y el cristianismo;

el poeta peruano cree firmemente en la convivencia de ambas posiciones filosóficas, éticas y humanas y convierte la aparente paradoja en algo perfectamente coherente y en absoluta sintonía con su visión del mundo.

1. Marxismo/cristianismo

- 10 Más allá de la nueva dimensión irónica mencionada centrémonos en algo que aparentemente constituye una transgresión o cuando menos una paradoja, esto es la adhesión de Vallejo al marxismo y sus profundas convicciones cristianas. ¿Por qué dicha conjunción, marxismo y cristianismo es, al menos en apariencia, paradójica? Nos limitaremos a dos argumentos, muy sencillos: el primero es que el marxismo, como corriente filosófica, es un materialismo. Esto significa la creencia en la materia, y nada más que la materia. Es decir, no es que Marx no creyera en la resurrección del alma (idea que forma parte del dogma católico según el cual cuando morimos el cuerpo se destruye bajo la tierra y el alma sube al cielo); es que no creía en la existencia del alma. Para los marxistas somos pura materia y cuando morimos desaparecemos para siempre; solo existe el cuerpo, la materia. Esta es la primera respuesta a la pregunta «por qué se oponen marxismo y cristianismo», o marxismo y religión de manera más general, puesto que todas las religiones proponen algo tras la muerte: resurrección, reencarnación, etc. La segunda respuesta se basa en el axioma más conocido del marxismo, que es una frase de Marx: «la religión es el opio del pueblo». Pero no es que Marx tuviera nada contra la religión, sino que en su intención de despertar la conciencia del obrero y animarlo a rebelarse contra la tiranía del patrón, la explotación del proletariado, etc, se encuentra con una barrera potentísima y es la religión católica. En efecto, mientras esos obreros sigan pensando que este mundo es *per se* un valle de lágrimas y que lo que importa verdaderamente es la vida después de la muerte, tal y como proclama el dogma católico, la lucha obrera no será posible. Ese es el adormecimiento al que se refiere Marx en su metáfora de la religión como opio, como droga que impide ver la realidad.
- 11 Y una vez explicitada la paradoja que supone ser marxista y católico a la vez, veamos por qué dicha paradoja es solo aparente y cómo consigue Vallejo darle sentido a lo que parece ilógico.

En realidad el marxismo y el cristianismo no solo no se oponen sino que mantienen vínculos muy estrechos desde sus mismos orígenes.

- 12 Los dos grandes teóricos del marxismo, Marx y Engels, escriben entre 1841 y 1894 una serie de artículos, sueltos, relacionados con el tema religioso. Dichos artículos son reunidos y publicados en 1936, curiosamente cuando estalla la guerra civil española, lo cual no es casual, porque es una época en la que los intelectuales europeos están interrogándose sobre los vínculos entre marxismo y religión y más concretamente sobre la posibilidad de ser cristiano y revolucionario, o simplemente progresista, al mismo tiempo. El volumen en cuestión se titula *Escritos sobre la religión* (publicado en francés con el título *Sur la religion*⁴) ¿Qué dicen estos dos pensadores marxistas, Marx y Engels sobre ese vínculo entre marxismo y cristianismo? Baste con leer el siguiente fragmento de un artículo de Engels titulado «Contribución a la historia del cristianismo primitivo»:

La historia del cristianismo primitivo ofrece curiosos puntos de contacto con el movimiento obrero moderno. Como éste, el cristianismo era en su origen el movimiento de los oprimidos: apareció primero como la religión de los esclavos, de los pobres y de los hombres privados de derechos, de los pueblos sometidos o dispersados por Roma. Ambos, el cristianismo y el socialismo obrero predicaban una próxima liberación de la servidumbre y la miseria; el cristianismo traslada esta liberación al más allá, a una vida después de la muerte, en el cielo; el socialismo la sitúa en este mundo, en una transformación de la sociedad. Ambos son perseguidos y acosados, sus seguidores son proscritos y sometidos a leyes de excepción, unos como enemigos del género humano, los otros como enemigos del gobierno, la religión, la familia, el orden social. Y a pesar de todas las persecuciones e incluso directamente favorecidos por ellas, uno y otro se abren camino victoriosa, irresistiblemente⁵.

- 13 Este fragmento de Engels explica por sí solo la posición de Vallejo, que ve en los pobres, en los campesinos, en los obreros, en los mineros, en los marginados y, en suma, en los hombres que sufren, incluyéndose a sí mismo, la imagen de Jesucristo perseguido, incomprendido y cruelmente torturado a la hora de su muerte. Abundan pues en *Poemas humanos* imágenes crísticas, no solo como metáfora del dolor humano sino también para sugerir que ese pueblo sufriente salvará al mundo y triunfará sobre el dolor e incluso sobre la muerte;

recordemos por ejemplo a los mineros que suben de la mina («Los mineros salieron de la mina», p. 208) una comparación implícita con la ascensión de Cristo a los cielos, o a los labriegos del poema «Gleba» (p. 212) dignificados crísticamente mediante alusiones bíblicas como la zarza ardiente, el valle de lágrimas o la cruz de Cristo. Digamos, de paso, sobre los mineros y los labriegos, que el extremo compromiso social y político de Vallejo se traduce también por la exaltación de los agentes de la Historia que están a punto de cambiar la sociedad y el curso de la vida. Subrayemos a este respecto la persistencia de rasgos de oralidad, con un uso frecuente de exclamaciones, así como la acumulación de verbos de acción que ponen de realce la lucha, el valor que representa el trabajo de estos hombres humildes.

- 14 A través de una palabra himnica, llena de emoción, Vallejo afirma su pensamiento marxista definiendo al trabajo como una fuerza positiva, redentora, mediante la cual el hombre va a cambiar su destino y crear una sociedad utópica. Así, el trabajo y la lucha permitirían la edificación de una «sociedad más justa». Esto es patente en el poema titulado «Gleba», donde una acumulación de exclamaciones y acciones asociadas a partes del cuerpo humano insisten en el poder del trabajador. En efecto, por un lado, cada miembro se refiere a un trabajo físico y penoso; por otro lado, de cada dificultad nace un fulgor de esperanza; leemos, por ejemplo: «de sus hombros arranca, carne a carne, la herramienta florecida, de sus rodillas, bajan ellos mismos por etapas hacia el cielo» (v. 18-20). Vallejo deja patente su fe en el hombre en este conjunto de poemas de exaltación que empiezan a aparecer en *Poemas Humanos* y que se desarrollan plenamente en *España, aparta de mí este cáliz*. La esperanza asociada a la idea de un porvenir mejor se ha vuelto posible gracias al trabajo del hombre.
- 15 Por otra parte, Vallejo se focaliza en el hombre que tiene hambre, en el mendigo (pensemos en el poema titulado «La rueda del hambriento», p. 241), en el huérfano, en el hombre sin trabajo («Parado en una piedra», p. 230)... El contexto de la posguerra mundial forma también parte del marco poético de Vallejo, ya que nos ofrece la visión del soldado mutilado, herido después de la gran contienda en el poema titulado «Existe un mutilado» (p. 192); Vallejo se focaliza en el hombre, sí, pero no en cualquier hombre sino en el que está sufriendo. Entendemos perfectamente que la crítica literaria

haya considerado a Vallejo como el gran poeta del dolor humano; dolor que a veces alcanza una dimensión existencial comparable, según Hans Magnus Enzensberger, a la desesperación de Kierkegaard y al hastío de Sartre⁶.

- 16 Si estudiamos más atentamente el poema titulado «La rueda hambriento» (p. 241), podemos constatar tanto el dolor físico de un yo poético que busca desesperadamente «una piedra en que [sentarse]» o sea un hogar para descansar, «un trozo de pan» como el dolor psicológico del que está perdido en medio de una sociedad, condenado a padecer su hambre y su cansancio. El dolor es impactante hasta tal punto que, incluso lo más insignificante, una piedra, está fuera del alcance del hombre, que aparece condenado a vivir una existencia vacía hecha de sufrimiento, dolor y miseria y solitud. Asimismo el título refuerza esta idea y alude a un objeto circular, la rueda, a un círculo vicioso en que está encerrado el hombre, convertido así en un eslabón de la cadena biológica y condenado a llevar una vida miserable. Detrás de esta visión de la sociedad y del hombre, Vallejo pinta también a un ser huérfano, abandonado por Dios que no logra apaciguar las vicisitudes de la existencia de sus creaturas. Así, en el poema en prosa titulado «Voy a hablar de la esperanza» (p. 187), el yo poético revela toda la potencia y la amplitud del dolor que sufre: «yo no sufro este dolor como César Vallejo, yo no sufro este dolor como artista, yo no sufro este dolor como cristiano, mahometano, ateo, hoy sufro solamente». Este ejemplo nos permite resaltar la presencia de un sufrimiento intenso que abarca a todas las esferas del hombre. La repetición anafórica de la proposición «yo no sufro este dolor» reforzada por el uso de una comparación introducida por «como», hace hincapié en un sufrimiento lancinante, del que el hombre no consigue escapar y que atañe a todas las facetas de su vida. No sólo se trata de un dolor físico sino también moral, un estado de desesperación en el que se encuentra el hombre y que el artista traduce llenando sus versos de emoción y tristeza. Asimismo, un verso del poema «Los nueve monstruos» (p. 222) recalca la impotencia de Dios y el carácter trágico de la existencia humana al insistir sobre el fin del mundo, o sea la muerte de la humanidad: «Va a venir el día» («Los desgraciados», p. 250) Este verso al que Vallejo le confiere un valor profético al anunciar la muerte del hombre, subraya también con cierta fatalidad que la condición humana no puede más

que llevar una existencia penosa, dolorosa que sólo termina con la muerte.

2. La muerte del yo

- 17 Otro tipo de transgresión se produce en la obra del poeta peruano con una singular visión de la muerte. Se trata en efecto de la muerte del yo cuyo testigo es el propio sujeto desdoblado. Cabe recordar que César Vallejo escribe estos poemas en pleno auge del psicoanálisis y de toda una serie de teorías metafísicas y existenciales que se preocupan por el lugar del hombre en la vida. La muerte siempre ha sido un tema muy presente en la obra vallejiana, y en *Poemas Humanos*, después de descubrir el dolor humano, el lector asiste al vaticinio de la muerte del propio yo, por ejemplo en el soneto «París, octubre 1936» (p. 247). En cuanto al poemario *España, aparta de mí este cáliz*, el lector descubre la muerte a través del conflicto histórico que opuso a republicanos y franquistas en España entre 1936 y 1939. La muerte ocupa pues un lugar axial en la obra de Vallejo, particularmente en los textos en los que el yo poético parece querer escenificar, presenciar su propia muerte. En el famoso soneto titulado «Piedra negra sobre una piedra blanca» (p. 233), la voz poética anuncia claramente su muerte «me moriré en París con aguacero un día del cual tengo ya el recuerdo»; no sólo la anuncia sino que machaca esta idea al repetir dos veces en el primer cuarteto casi el mismo verso «me moriré en París».
- 18 La idea de la muerte del yo cobra aún más fuerza en el poema «París, octubre 1936» en la medida en que el lector asiste no ya a la profecía, sino a la muerte de la voz poética:

PARÍS, OCTUBRE 1936

De todo esto yo soy el único que parte.
De este banco me voy, de mis calzones,
de mi gran situación, de mis acciones,
de mi número hendido parte a parte,
de todo esto yo soy el único que parte.

De los Campos Elíseos al dar vuelta
la extraña callejuela de la Luna,
mi defunción se va, parte de mi cuna,
y, rodeada de gente, sola, suelta,
mi semejanza humana dase vuelta
y despacha sus sombras una a una.

Y me alejo de todo, porque todo
se queda para hacer la coartada:
mi zapato, su ojal, también su lodo
y hasta el doblez del codo
de mi propia camisa abotonada.

- 19 En este poema tanto el lector como el propio yo presencian la muerte de la voz poética, en el momento preciso en el que el alma parece dejar al cuerpo. Observamos la insistencia en una serie de objetos cotidianos, camisa, zapatos, pantalones, que cruelmente perduran después de la muerte, lo cual parece casi inaceptable. Efectivamente asistimos a la sorpresa, casi a la indignación del yo, que no puede sino constatar que lo material permanece «De todo esto yo soy el único que parte». Vemos toda una serie de anáforas, figura retórica muy frecuente en toda la obra y que refuerzan el tono de letanía característico de Vallejo. Desde el punto de vista formal, este texto es casi un soneto; las rimas son perfectas, difíciles, es decir consonantes, y el tono general recuerda a los sonetos metafísicos de Quevedo, obviamente centrados en el tema de la finitud. Pensamos particularmente en «¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?» y en «Miré los muros de la patria mía».
- 20 La muerte es un tema central en la obra poética vallejiana que implica una reflexión metafísica profunda sobre el sentido de la vida, sobre la muerte y sobre lo que adviene después; recordemos simplemente algunos títulos de poemas que hablan por sí solos como «Piedra negra sobre una piedra blanca» que alude a un ritual peruano que consiste en poner una piedra negra sobre una piedra blanca delante de la casa del muerto, «Despedida recordando un adiós» (p. 247), «Panteón» (p. 238), donde la voz poética nos invita a penetrar dentro del mausoleo para descubrir a un hombre encerrado en una arquitectura sólida condenado a vivir una vida vacía que no es sino muerte, o

el poema titulado «Sermón sobre la muerte» (p. 225) en donde la voz nos martillea con preguntas: «¿Es para eso que morimos tanto? ¿Para sólo morir tenemos que morir a cada instante?».

- 21 Y lo que podríamos calificar de crisis existencial vallejiana va a agudizarse o a volverse más concreta con el estallido de la guerra civil española, lo cual nos lleva a abordar ahora el poemario *España, aparta de mi este cáliz*.

3. Mesianismo y resurrección

- 22 El último ejemplo de transgresión tratado en este estudio será el tratamiento que Vallejo da a la figura crística. En efecto, el propio yo se convierte en ese Cristo obrero tan venerado, creándose así un efecto vertiginoso para el lector, que asiste a constantes metamorfosis de la voz poética.
- 23 Tanto César Vallejo como Pablo Neruda experimentaron de cerca la destrucción física que la rebelión franquista provocó, y ambos poetas sintieron la necesidad, incluso la responsabilidad, de relatarlas. Ante la sacudida de la guerra civil española, Vallejo escribe *España, aparta de mí este cáliz* (1937), y Neruda escribe *España en el corazón* (1938). Los dos poetas y sus poemarios comparten la simpatía por la República, la esperanza (ambos libros se escribieron y publicaron antes del fin de la guerra), y el anhelo de universalizar la lucha.
- 24 Nos ha parecido interesante mencionar la posición de Pablo Neruda porque de cierto modo nos ayuda a entender la de Vallejo; recordemos uno de los poemas más conocidos de Neruda, en el que se hace patente la necesidad de abandonar temporalmente las imágenes poéticas modernistas, vanguardistas y en suma innovadoras porque ante tamaña tragedia el poeta no puede permanecer impasible. Se trata del poema de título coloquial «Explico algunas cosas», en las que la voz poética se justifica por no hablar de la vegetación exuberante de Chile, ni de sus volcanes, ni, en definitiva, de exotismo.

EXPLICO ALGUNAS COSAS

PREGUNTARÉIS: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?

Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?
Os voy a contar todo lo que me pasa.

[...]

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles⁷!

- 25 El lenguaje de los dos libros de poesía, tanto *España, aparta de mí este cáliz*, como *España en el corazón*, se caracteriza por ser una mezcla de habla coloquial y de retórica clásica, porque Vallejo y Neruda tuvieron en cuenta que su público era de diversa formación, desde los iletrados que les iban a escuchar en las trincheras, hasta los académicos que los iban a analizar. Por eso, de la sencillez léxica, de la ausencia de giros hiperbólicos, de la postura humilde del poeta ante el mensaje de su creación, el resultado es una obra acogedora. Vallejo, por ejemplo, se dirige a los «niños del mundo» como si fuera un padre inquieto, insistiendo en que «si cae España —digo, es un decir— que vayan ellos a buscarla», como si tratara de un gatito o un juguete perdido. En «Imagen española de la muerte», el uso de exclamaciones —¡Ahí pasa! ¡Llamadla! ¡Daos prisa!— evoca la imagen de un mensajero o pregonero que, mediante su presencia física y audible, establece un contacto con el público normalmente fuera del alcance de un poeta. Neruda procede de la misma manera en «Explico algunas cosas». El título en sí es conversacional, y lo que sigue —«Os voy a contar todo lo que me pasa»— transforma al lector en oyente de una historia personal y establece el mismo espacio entrañable con el uso frecuente de los pronombres personales «tú» y «vosotros», más la inclusión directa del receptor/oyente dentro del contexto del poema: «Preguntaréis: ¡Y dónde están las lilas?» «Venid a ver la sangre

por las calles». Ambos poetas se dirigen a los españoles; los aplauden, y los envidian por su bravura y por sus sacrificios. Vallejo canta las alabanzas del proletario, del campesino, de los constructores agrícolas, civiles y guerreros, y elogia al individuo —Pedro Rojas, Ernesto Zúñiga, y otros anónimos.

- 26 Bien pues César Vallejo, movido como Neruda por sus convicciones cívicas, escribe quince textos que constituirán el poemario *España, aparta de mí este cáliz*, título de resonancias bíblicas puesto que según el evangelio de San Lucas, cuando Jesucristo se retira al Huerto de los Olivos se dirige a su padre suplicándole: «Padre, aparta de mí este cáliz»; dicho de otro modo, no me hagas pasar por esto (es decir la Pasión y la cruel muerte que le espera). Con semejante título el lector intuye que la lengua evangélica va a nutrir la última reflexión del poeta. Mediante un título que empieza por una apóstrofe, el artista se dirige a España, una España personificada, humanizada, y en un acto de misericordia, le canta su amor. Todo el poemario, verdadera prosopopeya, hace hincapié en un discurso religioso que constituye un verdadero intertexto, una herramienta clave con la que Vallejo logra transmitir su mensaje.
- 27 Cabe recordar que cuando Vallejo escribió los poemas que nos interesan vivía en París en un contexto muy difícil, de absoluta precariedad, lo cual sin duda pudo influir en su visión del hombre y de la sociedad moderna que le rodeaba en aquel entonces. Otro aspecto imprescindible del pensamiento vallejiano en su última poesía es el tema de la solidaridad y de la fraternidad. Una vez constatados el dolor humano y la condición terrible del hombre, nace en Vallejo la voluntad, por no decir la obsesión, de unir a los individuos para vencer al mal, a la muerte, a la explotación, para crear en suma una sociedad más justa, más feliz. De manera que César Vallejo, en los poemarios que nos interesan sigue preocupándose por la estructura de sus poemas, sigue empleando juegos estilísticos casi tan sorprendentes como los de *Trilce*, pero se aleja ya de las vanguardias para focalizarse en la transmisión de un nuevo mensaje, un mensaje de amor, de paz, de compasión, de solidaridad y de fraternidad que casi podríamos calificar de mesiánico. ¿Qué significa el adjetivo «mesiánico»? Mesiánico viene de Mesías, es decir de Cristo, de ese Dios hecho hombre que según la Biblia Dios Padre manda a la tierra para salvar a la humanidad. Pero por extensión el mesianismo consiste en

creer en la llegada de un mesías o de un héroe que establecerá un nuevo orden y que dará origen a un mundo nuevo, absolutamente utópico, donde reinarán la justicia y la felicidad. Por eso, teniendo en cuenta algunas de las obsesiones de Vallejo, su poesía última ha sido considerada por la crítica como mesiánica, porque César Vallejo contrariamente a otros poetas comprometidos no solo señala las injusticias y la miseria en las que vive inmerso el hombre sino que parece creer firmemente en la salvación de la humanidad, en la creación de un mundo nuevo, justo, al que podrán acceder los hombres solo si se unen, si se fusionan, si son solidarios.

- 28 En este sentido uno de los textos más significativos es «Masa» (p. 300):

MASA

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate, hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

- 29 El motivo del cadáver es un elemento recurrente, puesto que aparece explícitamente hasta en siete de los quince poemas del libro y puede

ser considerado como «protagonista principal» de cuatro. El cadáver puede representar los restos mortales de un combatiente republicano o la esperanza apagada, pero no del todo exterminada (porque no se ha convertido en esqueleto), o la España abatida que yace mientras cobra fuerza para levantarse de nuevo.

- 30 En su último poemario, *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo ya no va a tratar únicamente del dolor humano sino que va a exaltar al hombre, a su fuerza y a su capacidad creadora y le va a cantar su amor al prójimo. El hombre es ahora un combatiente, un «voluntario», un «miliciano» un republicano español, Pedro Rojas, Ramón Collar, o una mujer, Lina Odena, en el poema liminar titulado «Himno a los voluntarios de la república». La evolución en el tratamiento del hombre desde *Poemas humanos* hasta *España, aparta de mí este cáliz* se inscribe en un contexto histórico preciso. En efecto, en el último poemario el marco histórico constituye una unidad tanto a nivel temático como a nivel formal. De hecho, se acumulan las referencias precisas acerca del hombre y del mundo en que evoluciona. Ya no es la humanidad entera el objeto de reflexión sino que es el republicano español. Por eso abundan referencias precisas a batallas, a lugares como Gijón o Madrid, a personajes reales que existieron y desempeñaron un papel imprescindible durante la guerra civil como es el caso del dinamitero Antonio Coll en el poema «Himno a los voluntarios de la república». En la última etapa de su obra, la percepción del hombre cambia y evoluciona también el pensamiento religioso de Vallejo. Ya no se trata de acusar al Dios del antiguo testamento sino que va a centrarse en la figura de Jesús para recalcar la heroicidad de los republicanos. Y no sólo evoluciona su reflexión acerca de la religión y del hombre sino que evoluciona también su sentimiento de tristeza en la medida en que aparecen notas de esperanza. Así en el último poemario vallejiano el hombre ya no se define a través de su inmovilismo o alienación sino a través de su lucha colectiva y fraternal, de una voluntad común que emana de su propio dolor y lo lleva a unirse con sus semejantes para vencer al mal.
- 31 Efectivamente al final de su obra, la religión y el discurso religioso cobran nuevos matices. Ya no se trata de parafrasear fragmentos de la Biblia ni de acusar a un dios cruel e impotente sino que se trata de proponer otra vertiente de la religión cristiana, la que se relaciona

con el nuevo testamento, la que se centra en el dios amor y en el Dios perdón, esto es, Jesucristo.

- 32 La estructura misma de los poemas está impregnada de religión, en la medida en que gran parte de ellos retoman formas religiosas, formas de oraciones, como por ejemplo el responso en «Pequeño responso a un héroe de la República» (p. 297), la letanía, o el himno, como en el poema que abre el último poemario «Himno a los voluntarios de la república», por no hablar de ese «Padre polvo» (p. 301) que se construye sobre la oración más conocida de la misa católica, el Padre nuestro. Dichas formas retoman referencias, figuras, episodios concretos que a veces permiten establecer un vínculo estrecho entre el pueblo español y Cristo. Así, en el poema III dedicado a Pedro Rojas, la voz poética compara al «voluntario» español con el apóstol Pedro, e incluso con Cristo, comparaciones con las que Vallejo ensalza la lucha revolucionaria.
- 33 César Vallejo, voz humilde y testigo emocionado, se dirige desde el texto inicial, el «Himno a los voluntarios de la república», a los españoles que van a morir luchando por la libertad y confiesa su sentimiento de inutilidad: «voluntario de España [...] cuando marcha a morir tu corazón [...] no sé verdaderamente qué hacer, donde ponerme», les anima y, a pesar de intuir el final trágico del conflicto no pierde confianza en el hombre, sigue amándole y confiando en él. Si nos fijamos ahora en el último poema, el que cierra el libro y le da título, el hombre ya no es un hombre, sino un niño: «Niños del mundo, si cae España —digo, es un decir— si cae [...] salid, niños del mundo; id a buscarla!...». Con este último poema que cierra su obra, el hombre ya no es un hombre sino un niño y dicha metamorfosis no hace sino poner de relieve la fe de Vallejo en el porvenir del hombre, en su futuro. El sacrificio de los republicanos salvará a los hombres buenos, su muerte, como la de Cristo, no será en vano, y gracias a su lucha y sobre todo a su fraternidad, llegará un mundo nuevo donde el sufrimiento no tendrá cabida. En su última obra, Vallejo defiende una revolución social llevada a cabo por las masas explotadas y cree en un modelo de sociedad colectivista, cree en la lucha colectiva, solidaria y fraternal del pueblo español.
- 34 A menudo los poemas cobran un valor profético como es el caso de nuevo en el poema liminar en donde podemos leer: «Se amarán todos

los hombres, y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes y beberán en nombre de vuestras gargantas infaustas». La voz poética retoma los Evangelios pero, a la diferencia de «Traspié entre dos estrellas», los milagros pueden realizarse mediante esta lucha fraternal. Aquí no se trata de trivializar la religión sino más bien de evidenciar el mensaje que encierra. Así, Vallejo nos deja una lección universal que va más allá del drama español, más allá de su compromiso político y social; una lección de piedad, de misericordia, de solidaridad y de amor que toma sus raíces en la religión católica. El amor al prójimo fue el mensaje revolucionario de Jesucristo: «amaos los unos a los otros», algo inaudito. Para el poeta la humanidad se salvará (del mal, de la explotación, del sufrimiento) si se une en un movimiento de solidaridad como quedaba patente en el poema «Masa» en la que encontramos casi un doble o un avatar del personaje bíblico Lázaro, el resucitado. Los hombres lograrán forjarse un destino mejor cuando actúen como hermanos, cuando se unan. Ya hemos visto cómo al final el yo poético entabla un soliloquio en el que se dirige a España, verdadera metonimia de la humanidad, y a «los niños del mundo» es decir a los hombres del mañana, los constructores del porvenir. Al cabo de los quince textos que componen su postrer poemario, Vallejo no profesa ningún mensaje de odio ni de ira, ni de venganza, como sí ocurre en el poemario de Pablo Neruda, sino todo lo contrario, confiesa a los combatientes y a los niños su amor, les pide que se unan para «matar a la muerte».

Conclusión

- 35 César Vallejo se presenta como una voz humilde, una voz del pueblo que, llena de tristeza, pero también de esperanza y de amor hacia sus semejantes propone hablar acerca del dolor humano. De un estado inicial de abatimiento y pesimismo en *Poemas Humanos*, pasamos a la idea de que los hombres pueden transformar su destino. Dicha evolución temática tiene también su eco formal puesto que Vallejo sigue alejándose de las vanguardias y de *Trilce*. Los juegos estilísticos, las palabras inventadas de *Poemas Humanos* se van atenuando en un movimiento de unión con el pueblo hasta casi desaparecer en *España, aparta de mí este cáliz*. También se produce un cambio notable en la manera de representar lo divino. En efecto, si en los *Poemas humanos*, la voz nos hablaba del odio de Dios, o al menos de su impasibilidad o

de su inoperancia ante el dolor humano, en *España, aparta de mí este cáliz* el dios es humano (Cristo) y el hombre es heroico.

- 36 Nos gustaría terminar poniendo de relieve la gran singularidad de Vallejo respecto a otros poetas sociales. Vallejo jamás renuncia a la dimensión literaria de su poesía, e incluso cuando esta es grave y aborda temas trágicos, su trabajo sobre la renovación del lenguaje y sobre la poesía misma resulta patente. En el poema «Otro poco de calma camarada», de *Poemas Humanos*, una aparente voz coloquial se dirige al hombre: «vamos a ver, hombre», y rápidamente Vallejo rompe los esquemas del lector, puesto que en lugar del esperado «cuéntame lo que te pasa» el lector descubre ese «cuéntame lo que me pasa». Con esta aparente amalgama Vallejo pone de manifiesto esa absoluta fusión entre los hombres, condición sine qua non para el advenimiento de un mundo más justo.
- 37 Vallejo tampoco pierde de vista la tradición, reescribiendo por ejemplo un soneto de Lope de Vega sobre la dificultad de escribir (soneto LXXXVI «Quiero escribir, y el llanto no me deja») y ofreciendo una versión vallejianana del mismo con su conocido soneto «Intensidad y altura» (p. 236) que comienza con el verso «Quiero escribir pero me sale espuma», en el que de paso también subvierte la palabra del gran místico español, escribiendo «cuerva» cuando Juan de la Cruz escribía «cierva».
- 38 Si nos fijamos en la estilística llegamos a la misma constatación: Vallejo denuncia las injusticias, la miseria en la que vive la gente humilde, la explotación capitalista, la ignominia del fascismo en España, sí, pero siempre renovando el lenguaje, no dudando en transgredir los códigos, utilizando los recursos que la poesía, como género literario, pone a su alcance, y no como un mero discurso didáctico. Y precisamente esta alianza de contenidos humanísimos y de rigor artístico en el lenguaje ha convertido a César Vallejo en el ejemplo que supera con creces la antinomia habitual entre responsabilidades cívicas y exigencias estéticas, puesto que ambas quedan indisolublemente unidas en la obra de uno de los más grandes poetas del siglo XX.

NOTES

- 1 Recordemos algunos versos de Rubén Darío como los de su famosa «Sonatina» que empieza por «La princesa está triste / qué tendrá la princesa / mil suspiros se escapan / de su boca de fresa».
- 2 Todas las referencias remiten a la edición: VALLEJO César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- 3 Otro ejemplo claro del uso de la ironía aparece en el poema «París, octubre, 1936» que veremos más adelante.
- 4 MARX Karl y ENGELS Friedrich, *Sur la religion*, ed. G. Badia, P. Bange y É. Bottigelli, París, Éditions sociales, 1936.
- 5 ENGELS Friedrich, «Contribución a la historia del cristianismo primitivo», *Die Neue Zeit*, vol. 13, nº 1, 1895, p. 12.
- 6 ENZENSBERGER Hans Magnus, «Vallejo, víctima de sus presentimientos», in *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 73.
- 7 NERUDA Pablo, *España en el corazón*, Madrid, Visor, 2005, p. 19.

AUTHOR

Nuria Rodríguez Lázaro

PR Espagnol — AMERIBER (EA 3656), Université Bordeaux Montaigne

IDREF : <https://www.idref.fr/06165695X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000059580469>

Le « sécessionnisme linguistique valencien »

Un « modèle » de transgressions et de débordements

Franck Martin

DOI : 10.35562/celec.459

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Fermement attaché à défendre une langue valencienne autochtone et indépendante, le sécessionnisme linguistique valencien remet en cause l'autorité de normativisation de la langue catalane et s'érige en modèle de transgressions et de débordements.

English

Firmly committed to defending an autochthonous and independent Valencian language, Valencian linguistic secessionism challenges the normative authority of the Catalan language and sets itself up as a model for transgressions and violent outbursts.

INDEX

Mots-clés

sécessionnisme linguistique valencien, transgression, débordement

Keywords

Valencian linguistic secessionism, transgression, overflow

OUTLINE

1. Du processus de normativisation de la langue catalane et de sa réception en territoire valencien : l'autorité comme garant, modèle et instigateur
 2. L'édification du sécessionnisme linguistique valencien : l'autorité perçue comme excessive
 3. Le sécessionnisme linguistique valencien : un modèle de transgressions et de débordements
- Conclusion

TEXT

« Notre humanité est confrontée à la différence. La question est de savoir jusqu'où la différence linguistique peut être considérée comme un luxe ou une menace¹. »

- 1 Éléments centraux de l'espace identitaire de la Communauté valencienne – maîtrisé ou non, le valencien est un référent diacritique dans le degré d'adscription de la population à son territoire, le facteur d'objectivation le plus explicite de l'expression de la valencianité –, le valencien est considéré par la linguistique romane – espagnole et internationale – comme une variété, une variation linguistique, une modalité dialectale, un dialecte du catalan. En d'autres termes, il existe une parenté entre valencien, catalan et majorquin, comme l'indique Joan Coromines dans son *Diccionari etimològic de la Lengua Catalana* – « Notre langue est une. Le valencien est le catalan des Valenciens² » –, ou Antoni Ferrando i Francés, professeur de linguistique valencienne au sein du département de philologie catalane de l'université de Valence :

Le catalan, le valencien et le majorquin sont les trois [...] variétés d'un unique diasystème linguistique, scientifiquement connu sous le nom de langue catalane [...] les prétendues spécificités d'une variété sont [...] partagées dans le temps et dans l'espace par les autres [...] catalan, valencien et majorquin sont de simples dénominations qui désignent l'ensemble des parlers des communautés historiques respectives³.

- 2 Diverses voix se font néanmoins entendre, depuis quelques années, pour défendre une langue valencienne, une, autochtone et indépendante, au même titre et sans moins de légitimité qu'il existe une langue française ou anglaise. Il s'agit, pour les défenseurs de cette autochtonie, appelés sécessionnistes, de nier toute filiation catalane, ce qui se traduit, sur le plan linguistique, par diverses transgressions

et, sur le plan social, par de multiples débordements. Concrètement, incarnée par des instances de codification en place depuis des décennies, l'autorité se heurte à un ensemble de contestations et de rejets et, parce qu'elle est perçue comme source, non plus d'unité, mais de nivellement et d'uniformisation, la norme que ces instances prescrivent et incarnent induit transgressions et débordements. Au point que, dans ses tentatives pour imposer un catalan contre-normé, le sécessionnisme linguistique valencien est lui-même devenu un modèle de transgressions et de débordements.

1. Du processus de normativisation de la langue catalane et de sa réception en territoire valencien : l'autorité comme garant, modèle et instigateur

- 3 Fruit de multiples initiatives, culturelles, linguistiques et politiques, en faveur de la langue catalane au cours des siècles précédents, le processus de normativisation du catalan remonte au premier tiers du xx^e avec, pour étapes décisives, la publication de la *Gramàtica de la Lengua Catalana* (1912) de Pompeu Fabra, des *Normes Ortogràfiques* (1913) de l'Institut d'études catalanes, puis, du *Diccionari ortogràfic* (1917) et de la *Gramàtica Catalana* (1918) de Pompeu Fabra. Le but de ces travaux : codifier la langue catalane en prenant en considération ses différentes modalités, dont celles de Valence.

En élevant la langue écrite au-delà des parlers valenciens actuels, en la faisant reposer sur le valencien du xv^e siècle et sur celui de ces contrées où il est aujourd'hui le plus purement conservé, il en ressortira un valencien qui ne sera pas une autre langue que notre langue catalane [...] la modalité valencienne de la langue catalane, aux côtés de notre modalité et de la modalité majorquine⁴.

- 4 L'accession au pouvoir de Primo de Rivera en 1923 porta un coup d'arrêt à la diffusion de ces travaux. Dès sa proclamation, la seconde République permit néanmoins une réactivation du processus. En dépit d'une préférence accordée au castillan, la nouvelle constitution

fut en effet la toute première *Ley de las leyes* à envisager l'existence d'autres langues (« El castellano es el idioma oficial de la República [...] sin perjuicio de los derechos que las leyes del Estado reconozcan a las lenguas de las provincias o regiones⁵. »), et la normativisation du catalan put parvenir à son terme, avec une volonté réitérée d'éviter toute subordination : « On ne prétend assujettir aucune variété à une autre : il s'agit simplement qu'au sein de chacune des trois grandes régions de langue catalane, soit accompli un travail de dépuración et de redressement de la langue⁶. » Cette même année fut publié le *Diccionari General de la Llengua Catalana*, puis, furent signées les *Normes de Castellón* qui, au-delà de leur portée strictement linguistique, appellent deux remarques : leur caractère fédérateur mis en exergue dès l'introduction (« Il n'y a pas de vaincus, car les autorités philologiques signataires maintiennent leurs points de vue scientifiques [...] toutes respectent les graphies approuvées⁷. ») et l'absence de coercition (« Les écrivains, les maisons d'édition, les universités, l'Administration, les moyens de communication, l'ensemble de la société valencienne ont pleinement assumé, sans imposition d'aucune sorte, ce début d'accord orthographique⁸. »). Ainsi, lors de la Fête du livre de 1933, la municipalité valencienne mit à la disposition du public un exemplaire gratuit des *Normes de Castellón* et ouvrit un service d'aide à la correction de divers documents rédigés en catalan. Cette même année, Manuel Sanchis Guarner publia *La Llengua dels Valencians*, livre phare du valencianisme culturel et politique, puis, Carles Salvador i Gimeno fit paraître d'autres travaux aux titres évocateurs : *Vocabulari Ortogràfic Valencià, precedit d'una Declaració i Normes Ortogràfiques* (1933), *Ortografia valenciana amb exercicis pràctics* (1934)...

- 5 Favorisées par la publication des *Normes de Castellón*, ces initiatives nous situent, dès lors, au cœur du principe d'autorité. Parce que voulues, puis conçues, dans le respect des singularités de chaque ensemble, et même signées en territoire valencien, ces *Normes* sont parvenues à incarner ce que nous pourrions appeler une autorité réussie. Dans un esprit de concorde, se gardant de toute subordination, les signataires ont réussi, sans instituer une quelconque académie – propre à générer dissensions et conflits –, tant à légitimer leurs travaux qu'à asseoir et à faire reconnaître leur autorité au sens littéral du terme : être, pour Valence, la Catalogne et les

Baléares, le garant, le modèle et l'instigateur d'un ensemble de normes. En ce sens, ils s'inscrivent dans la droite ligne des réflexions des philosophes Hannah Arendt, et, plus tardivement, Alain Renaut, sur deux des ressorts de l'autorité, l'absence de coercition et la légitimité : « L'autorité exclut l'usage de moyens extérieurs de coercition ; là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué⁹. » ; « L'autorité, c'est le pouvoir, plus la reconnaissance de sa légitimité¹⁰. »

2. L'édification du sécessionnisme linguistique valencien : l'autorité perçue comme excessive

- 6 Durant de longues années, aucune entreprise de contre-normativisation du catalan ne vit le jour. En raison, assurément, de la politique linguicide élaborée par le régime franquiste à l'encontre des langues périphériques (« Habla cristiano », « Habla la lengua del imperio »). En raison également de l'adhésion des Valenciens à l'unité de la langue catalane. Ce n'est qu'au moment de la prise de conscience d'un régime finissant, puis, de l'ouverture du processus d'autonomisation, que le sécessionnisme commença à se faire entendre : sur le front de la linguistique et sur le terrain politique, ce dernier parvenant, très vite, à monopoliser l'ensemble des débats.
- 7 Sur le plan linguistique, la première offensive fut conduite par Miquel Adlert i Noguerol, auteur des *Normes de Torre*, puis, des *Normes de Murta* (du nom des revues qui en assurèrent la publication). Conçues pour s'affranchir de l'accord de 1932 et, ce faisant, pour revendiquer une identité valencienne plus marquée, dans un contexte national d'affirmation extrêmement forte des nationalismes périphériques sur la scène politique (pour Valence : rédaction d'un « avant-projet de constitution pour l'État valencien : 1904 », de deux « projets de Mancommunauté valencienne : 1919 », d'un « Statut de la Région valencienne : 1931 »...), ces deux contre-normativisations suscitèrent de nombreuses critiques formulées, au plan national, par une autre autorité, l'Académie royale espagnole (« El valenciano es una variedad dialectal del catalán; es decir, del idioma hablado en las Islas Baleares,

en la Cataluña francesa y española [...], en la mayor parte del País Valenciano [...] ¹¹ ») et, au plan local, par la classe universitaire :

Nous, citoyens du Pays Valencien [...] déclarons : Que, en tant que Valenciens, nous parlons une même langue, la langue catalane, conjointement avec le reste des Pays Catalans, avec lesquels nous nous considérons unis dans une même culture [...] 4. Que cette unité linguistique et culturelle ne suppose aucun impérialisme catalan ni aucune volonté de cesser d'être Valenciens ¹².

- 8 Le mouvement sécessionniste parvint néanmoins à prendre corps, sous l'influence notamment de Xavier Casp i Vercher et de Miquel Adlert i Noguerol. Le premier balaya l'initiative de l'Académie royale espagnole en ces termes : « Los oficialmente intelectuales siguen insistiendo en que la lengua valenciana [...] es una variedad de la lengua catalana [...] Esto es cosa de los filólogos ¹³. » Le second publia *En Defensa de la Llengua Valenciana; perquè i com s'ha d'escriure la que es parla*, centré sur le rejet d'une autorité, non pas quelconque, mais perçue comme pancatalaniste car empreinte de catalanité : « El idioma valenciano ha existido siglos sin filólogos [...] es demencial la pretensión pancatalanista de sustituir la lengua valenciana por la catalana ¹⁴. »
- 9 À partir de 1978, dans l'élan de la période transitionnelle, la contre-normativisation devint le cheval de bataille de l'Académie de culture valencienne, composée de diverses personnalités engagées dans la vie associative, culturelle et/ou politique de la région et attachées à la défense d'une valencianité très marquée. Déterminée à rejeter l'autorité des Normes de 1932, cette institution rédigea cinq codifications, dont la dernière (1981) fut baptisée *Normes del Puig* (du nom du lieu de sa signature : monastère de Santa María del Puig). Condamnée par les universitaires, cette codification reçut le soutien de diverses associations, dont Lo Rat Penat, pourtant signataire des Normes de 1932 (signe, s'il en était besoin, d'une réelle politisation de la question linguistique), ainsi que d'une partie du clergé, éditeur d'une version contre-normée des Évangiles. Surtout, la contre-normativisation bénéficia de l'appui d'une partie de la classe politique, au point qu'il est possible de dater de cette période la structuration du sécessionnisme. Ainsi, Manuel Broseta Pont (sénateur UCD) intervint au Sénat pour affirmer que « ni la lengua valenciana es lengua catalana, ni la

cultura valenciana es cultura catalana¹⁵ » et pour remettre en cause les Normes de 1932. Puis, par le jeu de multiples collusions, d'autres responsables du gouvernement préautonome parvinrent à officialiser la publication de divers textes juridiques contre-normés, leurs plus belles victoires étant : la Constitution espagnole de 1978 (BOE du 29/12/1978), le Statut d'autonomie de la Communauté valencienne de 1982 (DOGV du 15/02/1982) et, tout aussi déconcertant, la Loi d'usage et d'enseignement du valencien de 1983 (BO des Corts valencienes du 02/12/1983).

- 10 À partir de cette période, à l'étroit en territoire valencien, divers sécessionnistes entreprirent de porter leurs revendications hors les murs. Ainsi, après avoir saisi le Vatican, l'évêque de Valence déclara, triomphant, à son retour de Rome : « He conseguido de Roma la denominación de Lengua Valenciana¹⁶. » Dans le même temps, fut créé un Comité pour la promotion linguistique et culturelle de la langue valencienne qui entreprit, dans son rejet de l'autorité instituée, de défendre le sécessionnisme au niveau européen pour : « Ouvrir la langue valencienne au monde [...] Obtenir les aides qu'obtiennent d'autres langues [...] Demander une reconnaissance officielle des Normes de la RACV [...] Obtenir un ISBN propre au valencien¹⁷ ». En 1997, le sécessionnisme remporta une grande victoire. Alternativa Universitària porta plainte contre l'université de Valence pour le contenu de ses statuts empreints, à ses yeux, d'une trop forte catalanité. Le Tribunal constitutionnel confirma la validité des statuts de l'université. Néanmoins, profitant de la présence majoritaire du Parti populaire au Parlement valencien, les sécessionnistes réussirent à faire adopter une résolution qui, par sa référence à une langue valencienne, différente et différenciée, conforta leur engagement : « El idioma valenciano es el idioma de todos los valencianos, diferente y diferenciado de las otras lenguas del Estado español sin ninguna ambigüedad, matiz o asimilación con otras lenguas amparadas en criterios académicos, científicos o cualesquiera otros ajenos a la legalidad vigente¹⁸. » Et chaque institution continua de souscrire à la normativisation de son choix, comme le montre cette publication du maire de Catarroja, axée sur le thème, une fois de plus, de l'autorité :

Il n'y a pas de normes officielles [...]. Le fait que la Conselleria [...] ait choisi certaines normes [...] ne fait pas des normes choisies des normes officielles, puisque la Conselleria ne dispose d'aucune sorte d'autorité de normativisation, pas plus que la Generalitat, ni le Parlement de la région [...] et encore moins l'Université¹⁹.

- 11 À partir de 1998, divers travaux furent entrepris pour tenter de résoudre ce conflit d'autorité. Les universités de Valence, Alicante et Castellón publièrent *Sobre la llengua dels valencians, Informes i documents*, centré sur la reconnaissance de l'unité linguistique des territoires et sur la réaffirmation des Normes de Castellón comme incarnation de l'autorité. Ces travaux débouchèrent sur une initiative dont le nom donnait à penser qu'elle serait le sésame de cette course à l'autorité, le Pacte linguistique, qui donna naissance à l'Académie valencienne de la langue, chargée « de déterminer et d'élaborer les normes linguistiques [...] à partir des Normes de Castellón²⁰. » Dès sa création, cette Académie parvint à inscrire la langue propre dans son espace d'appartenance : « La lengua propia e histórica de los valencianos, es también la que comparten las comunidades autónomas de Cataluña y las Islas Baleares, y el Principado de Andorra²¹. » Pour autant, l'Académie royale de culture valencienne (dans un souci d'harmoniser les dénominations des différentes Académies – *Real Academia de la Lengua Española*, *Real Academia de la Lengua Vasca*, *Real Academia de Historia...* –, Juan Carlos lui conféra le titre de « Royale » le 8 mars 1991) réaffirma son rejet des Normes de 1932, sa propre compétence en matière de normativisation, et son entière légitimité à faire figure d'autorité :

La RACV affirme que la langue valencienne [...] est conceptuellement, structurellement et scientifiquement, une langue autochtone [...] considère être l'institution compétente et légitime pour définir, à partir de fondements historiques et scientifiques, les questions linguistiques valenciennes, ainsi que les normes grammaticales qui correspondent à la pureté de notre langue et à sa réalité historique et actuelle²².

- 12 Parallèlement, les sécessionnistes poursuivirent leurs actions au-delà de l'espace valencien, en participant à divers salons, dont Expolingua: FERIA de Lenguas Minoritarias. Après les éditions de Lisbonne, puis de

Rome, celle de Madrid fut, en avril 1998, l'occasion de présenter Valence comme une victime des appétits impérialistes ou colonialistes catalans : quelque quatre cents ouvrages furent exposés, tous rédigés dans un catalan contre-normé, ainsi qu'une carte qui, sous le titre de *Communautés linguistiques d'Europe*, excluait Valence de l'espace catalanophone, et un tableau stratégiquement intitulé : « Le valencien, une langue d'Europe²³. » Et, au niveau européen précisément, cependant que la Catalogne, les Baléares et Valence envoyèrent à Bruxelles une seule et même version, en catalan, de la Constitution européenne, les sécessionnistes tentèrent de faire approuver une version contre-normée. Rejetée par le Parlement européen, cette initiative les incita à publier un nouveau manifeste dont le champ lexical rendait compte d'une réelle crispation dans cette lutte pour l'autorité : « Lo Rat Penat manifeste sa répulsion face à la tentative de certification à Bruxelles de l'unité des langues valencienne et catalane [...] une nouvelle attaque au patrimoine culturel et historique des Valenciens [...] un attentat à l'État de Droit²⁴. »

- 13 À partir de 2006, la rédaction du nouveau Statut d'autonomie de la Communauté valencienne suscita quelques espoirs, d'autant qu'il réaffirma l'autorité des *Normes* de 1932 et la légitimité de l'Académie valencienne de la langue à faire figure d'autorité. Ce texte fut pourtant, à son tour, un blanc-seing aux sécessionnistes : il officialisa les deux dénominations de la région – Pays valencien, plébiscité par les tenants de l'unité linguistique, vs Royaume de Valence, cher aux sécessionnistes –, fit nommément référence à une langue valencienne dans toute la pluralité possible de son expression – *lengua valenciana* et *idioma valenciano* – et, pour éluder toute référence à une filiation catalane, se garda de l'inscrire dans l'espace catalanophone : « Tambièn se define la lengua valenciana como propia de la Comunitat Valenciana y el idioma valenciano, junto al castellano, los dos idiomas oficiales²⁵. » Enfin, en mars 2015, le parlement valencien approuva la Loi de reconnaissance, protection et promotion des marqueurs identitaires du peuple valencien qui officialise, sinon consacre, par de multiples occurrences, la dénomination langue valencienne, et qui envisage, pour l'arbitrage des subventions destinées aux établissements culturels, la création d'un Observatoire des marqueurs identitaires composé de représentants de diverses institutions sécessionnistes : « El Observatorio estará inte-

grado por: Un o una representante de la asociación cultural Lo Rat Penat. Un o una representante de la Real Academia de Cultura Valenciana²⁶. » Les ouvrages rédigés dans une langue contre-normée ont ainsi de beaux jours devant eux. D'autant que, parallèlement à leurs démarches politiques, les sécessionnistes ont su profiter de l'amélioration des techniques d'édition pour produire quantité d'ouvrages dans un catalan contre-normé. Surtout, internet est devenu un outil de prosélytisme susceptible de pérenniser l'ensemble de leurs publications. Parmi les sites les plus représentatifs figure celui de l'Académie royale de culture valencienne, qui nie toute légitimité aux *Normes de Castellón* et qui l'énonce en des termes suffisamment péremptaires pour circonvénir les moins avertis : « La Section de Langue et Littérature Valenciennes est l'institution chargée [...] de la normativisation [...] en se basant sur la réalité linguistique valencienne et sur des critères scientifiques²⁷ ».

- 14 De telle sorte que, si son enracinement a nécessité quelques années, le sécessionnisme bénéficie aujourd'hui d'une ouverture sur le monde suffisamment étendue et active pour accroître son rayonnement, inscrire ses revendications dans la durée, voire leur assurer une certaine pérennité, et pour tenter de prétendre, à son tour, à une certaine légitimité. En étant perçue comme excessive et empreinte d'un autoritarisme débridé, et en raison d'une forte ingérence de la classe politique en matière linguistique, l'autorité initialement incarnée par les *Normes de Castellón* n'est plus considérée comme source d'unité mais de nivellement et d'uniformisation. La mobilisation induite contre les normes établies s'est voulue et se veut, à son tour, garante, modèle et, non plus seulement instigatrice, mais prescriptrice de ses propres règles. Parce que cette entreprise n'a pas pleinement abouti, elle pourrait être niée. Elle mérite un ultime développement. En effet, au risque d'ouvrir une boîte de Pandore, l'étude des pratiques et des motivations sécessionnistes permet d'illustrer le lien qui peut unir autorité, transgression et débordement, et révèle les enjeux qui, mêlant imposition, résistance, rejet et désobéissance, sous-tendent ce rapport à l'autorité.

3. Le sécessionnisme linguistique valencien : un modèle de transgressions et de débordements

- 15 Déterminés à rejeter toute autorité au motif d'être en lien avec l'expression d'une quelconque catalanité, les sécessionnistes ont tout d'abord investi le champ de la linguistique en présentant de façon outrancière les modalités valenciennes du catalan :

Le valencien et le catalan ont tellement de différences morphologiques, syntactiques et surtout phonétiques, en dehors d'un riche vocabulaire propre et différencié, que, honnêtement, ils ne peuvent pas être considérés par les linguistes comme la même langue [...] il est aussi absurde de vouloir unifier le valencien et le catalan qu'il le serait de vouloir unifier le castillan et le français²⁸.

Un autre exemple est le *Diccionari diferencial valencià-català* de Carles Recio Alfaro, composé d'un texte en « langue valencienne » et d'une « traduction » en langue catalane :

*Langue valencienne : Este DICCIONARI DIFERENCIAL entre les nostres dos llengües germanes, la Valenciana i la Catalana, no busca més que la Pau i la Cordialitat entre nosatros [...]. El missatge final de l'obra ben clar està: Si se pot fer un diccionari entre dos llengües, vol dir que les dos existixen. Sense discussió. La Llengua Valenciana i la Catalana, a este cas. I que ningú es puga assustar per lo que es sencillament una Certa. / Langue catalane : Aquest DICCIONARI DIFERENCIAL entre les nostres dues llengües germanes, la Valenciana i la Catalana, no cerca una altra cosa que la Pau i la Cordialitat entre nosaltres [...]. El missatge final de l'obra és ben clar: Si es pot fer un diccionari entre dues llengües, vol dir que les dues existeixen. Sense discussió. La Llengua Valenciana i la Catalana, a aquest cas. I que ningú no es pugui esglaïar per allò que és senzillament una Certa*²⁹.

- 16 Face à une présentation aussi singulière sur le fond et aussi abrupte sur la forme – « sans discussion », « c'est simplement une Certitude » –, on comprend l'écho que cet ouvrage reçut au sein de la classe universitaire : « Une des meilleures œuvres

d'humour philologique³⁰. » D'autres travaux ont été consacrés à deux notions propres à la linguistique, langue et dialecte. Bien des difficultés subsistent pour les délimiter. Elles ne sauraient suffire à revendiquer une indépendance du valencien. Parmi les exemples les plus significatifs figure *¿Valenciano o catalán?* de Vicente Luis Simó Santonja qui, à contre-courant, se propose de démontrer scientifiquement : « que el catalán es un dialecto del valenciano³¹ ». D'autres auteurs ont relayé cet argumentaire en élevant au rang de dialectes certaines modalités valenciennes. Car, expliquent-ils pour mieux s'affranchir de l'autorité des Normes de 1932, si le valencien peut se prévaloir de divers dialectes, il est lui-même une langue. La langue propre de Valence recouvre, il est vrai, une superficie suffisamment étendue pour abriter diverses modalités. Elle obéit, toutefois, à un principe universel : « Comme cela se produit dans toutes les langues, la nôtre n'est pas uniforme dans tout son espace, il existe diverses modalités régionales dans la façon de la parler ou divers dialectes³². » Plus récemment, José Ángeles Castelló a eu recours au critère d'intercompréhension pour définir langue en regard de dialecte, en privilégiant toutefois l'observation empirique, puis, la tautologie : « Una atención mínima a un programa de la televisión catalana propondrá una considerable lista de vocablos [...] desconocidos del oyente valenciano. En la medida en que el hablante valenciano medio no lo entiende es prueba irrefutable de que es otra lengua [...] Y no lo digo yo, lo dice la lingüística³³. » De son côté, Chimo Lanuza Ortuño ébauche sa présentation en se référant à d'éminents linguistes. Si la démarche tend à crédibiliser son propos, ses références donnent lieu à des interprétations prédéterminées et à de multiples transgressions. Ainsi, Chimo Lanuza Ortuño cite, dans un catalan contre-normé, le linguiste américain William J. Entwistle : « On dit habituellement d'un dialecte qu'il possède un centre géographique d'irradiation et [...] qu'il se situe dans un rapport de dépendance évidente au regard d'un centre linguistique³⁴. » D'où il conclut, en s'exonérant de tout raisonnement : « La réalité de cette définition est facilement observable : il est complètement impossible de l'appliquer au valencien, car il n'entretient pas un rapport de dépendance évidente au regard d'un autre centre linguistique (Barcelone s'entend)³⁵. » Chimo Lanuza Ortuño se garde, par ailleurs, de préciser qu'Entwistle a intitulé son étude : *Las Lenguas de España: Catalán, Vasco y Gallego-portugués*, sans y inclure le valencien et,

encore moins, une langue valencienne. Il se garde également de faire référence à la carte qui présente la Catalogne et la partie valenciano-phone dans un seul et unique ensemble appelé, non pas catalano-phone, mais – sans doute est-ce là que le bât blesse – catalan. Enfin, l'auteur oublie ces autres observations du linguiste : « [el] catalán [...] ocupa toda Cataluña y las islas Baleares, la costa valenciana y la ciudad de Alghero, en Cerdeña³⁶ » En se référant à une partie des travaux d'Entwistle et en occultant l'argumentation principale, Chimo Lanuza Ortuño convertit ainsi le linguiste, si ce n'est en défenseur, en allié du sécessionnisme. En ce sens, l'exercice ne saurait être considéré comme une rhétorique empreinte d'impartialité : viscéralement déterminé à rejeter toute forme d'autorité en lien avec la Catalogne, il est, à travers l'argumentation linguistique, une incarnation de la transgression.

- 17 Sur le plan historique, cependant que tous les historiens s'accordent sur l'introduction de la langue catalane à Valence, au ^{xiii}^e siècle, par les troupes originaires de Catalogne, les sécessionnistes se réfèrent à l'existence d'une langue préjaimienne et minimisent le nombre de Catalans ayant participé à la Reconquête. Ainsi, Antonio Ubieta Arteta écrit de façon péremptoire : « Esta cuestión está tan clara que no tiene discusión. Aquí viene una masa de población que no llega al cinco por ciento [...]. Eso significa que el idioma es anterior a la conquista de Jaime I³⁷. » On peut débattre à l'envi du nombre de feux catalans lors de la Reconquête. Si tous les sécessionnistes présentent l'arrivée des Catalans comme une incursion – osons dire un détail – dans l'histoire de Valence, leurs divergences sont d'ailleurs légion : « Son escasos los catalanes que llegaron con Jaime I [...]. La conquista de Valencia fue exclusiva de los aragoneses³⁸. », « Los Aragoneses fueron los verdaderos artífices de la conquista [...] los catalanes pasaron rápido³⁹. » En réalité, il importe surtout de localiser l'origine de la blessure, intimement liée à la notion d'autorité : « La théorie sur l'importation et l'installation de la langue catalane est saugrenue. Pourquoi est-ce que la langue qui s'est imposée aurait été une langue romane importée et, en plus, celle des Catalans⁴⁰ ? » Le même procédé est repris au sujet de la présentation du Siècle d'or valencien. Dans leur rejet de toute autorité catalane, les sécessionnistes en livrent une lecture hagiographique et présentent la grandeur de Valence comme un argument suffisant pour justifier la reconnais-

sance d'une langue indépendante : « Valencia fue siempre independiente de Cataluña y de Aragón [...]. Esta sola circunstancia bastaría para independizar una lengua de su madre, que no sería el catalán, sino el ibero-latín⁴¹. » La question de la dénomination est également un parangon de la transgression. L'emploi, au gré des siècles, des termes « valencien » et « langue valencienne » suffirait à démontrer l'existence d'une langue indépendante. Sur le fond, l'argumentation va à l'encontre des nombreux travaux ayant clarifié le sens de ces deux dénominations : « Les Valenciens apportent à la littérature catalane presque toutes les grandes figures de notre Siècle d'or [...] il n'est pas étonnant que les notables valenciens, tout en reconnaissant leur ascendance majoritairement catalane [...] finissent par dénommer leur langue valencienne⁴². » Sur la forme, l'argumentation se fait distorsion car, en se référant à ces dénominations historiques, aucun sécessionniste ne fait œuvre de démonstration. Tous énoncent sans craindre le syllogisme : « Lorsqu'un peuple prend conscience de parler une langue propre et différenciée d'autres langues [...], il lui donne un nom [...] et les écrivains valenciens l'ont toujours appelée valencienne, ce qui nous fait déduire que le valencien est une langue néo-latine indépendante⁴³. » Enfin, cette transgression atteint son paroxysme dans la présentation de l'historiographie locale. Lorsqu'ils ne font pas l'objet de censure, les extraits d'œuvres apologétiques du catalan de Valence sont détournés. Ainsi, trop attaché à vouloir occulter la catalanité de la langue propre, aucun sécessionniste ne se réfère à ces quelques lignes, pourtant explicites, du philosophe valencien Joan Lluís Vives (1523) : « [...] mandó el monarca que hombres aragoneses y mujeres leridanas fueran a poblarla [Valencia]; y de ambos nacieron hijos que tuvieron como propia la lengua de aquellas, el lenguaje que ya por más de doscientos cincuenta años hablamos entre nosotros⁴⁴. » De même, si les sécessionnistes se plaisent à citer les termes utilisés par Marcio pour demander à Valdés, dans son *Diálogo de la Lengua* (1536), des précisions sur ce qu'il nomme « les quatre autres manières de langues parlées en Espagne », dont le valencien, jamais, ils ne rappellent que Valdés est *el más diestro en la lengua, el que sabe mejor lo que conviene*, le *Lactancio* qui, littéralement, « nourrit » le *Diálogo*, et qu'il répond à Marcio : « La valenciana es tan conforme a la catalana, que el que entienda la una entienda casi la otra, porque la principal diferencia consiste en la pronunciación, que se llega más al castellano⁴⁵ ».

- 18 Au seul motif d'être issu de Catalogne, ce marqueur identitaire est donc contesté, nié ou rejeté, et donne lieu à des lectures transgressives, voire authentiquement révisionnistes. En d'autres termes, bien que plébiscitée par le plus grand nombre, l'autorité est restée perçue comme excessive au point de générer rejets et transgressions. Dans la mesure où l'unité linguistique des territoires catalanophones n'est plus à démontrer, de tels rejets et de telles transgressions appellent un ultime développement : leurs motivations. Si, au plan linguistique, ces motivations sont exclusivement endogènes, liées, non pas à des pratiques illégitimes ou transgressives de la part de l'autorité, mais à un positionnement sécessionniste singulier, que disent-elles de ce positionnement ? Si la bataille est à ce point rude, que dissimule, sur le plan idéologique, un tel engagement ? Qu'expriment ou défendent, en s'arc-boutant derrière la langue propre, les sécessionnistes valenciens et, quels sont, pour Valence, les enjeux de ce rapport à l'autorité ?
- 19 Si la défense d'une langue indépendante peut révéler un attachement à un territoire et à ses référents identitaires, elle est aussi, à Valence, paradoxalement, le signe d'une opposition à l'expression de la langue propre. La revendication d'une langue indépendante et l'attachement à une contre-normativisation rendent compte, en effet, d'une aspiration à freiner le processus de normalisation, à réduire le valencien à des activités *falleras*. Ainsi, Eliseo Palomares, pourtant membre de l'Académie royale de culture valencienne, elle-même censée « défendre les valeurs culturelles du peuple valencien », écrivait :

*Lo que pretendemos destacar es el hecho de que cada año se vean menos carteles explicativos del significado de la falla en castellano [...] es lamentable que [...] hagamos incomprendible para muchos esos monumentos originalísimos de arquitectura y escultura efímeras [...]. También pecan de infantilismo político los que tienen la manía de cambiar el nombre de pueblos y calles por sus equivalentes aborígenes con pintadas que despistan a viajeros y visitantes*⁴⁶.

- 20 La détermination à rejeter toute empreinte catalane dans l'identité de la langue propre et, dans un rapport d'autorité, toute filiation, est telle qu'elle laisse entrevoir, par des termes aussi connotés que « aborigènes », des intentions de folklorisation, d'autochtonisation et, ce faisant, une volonté de restreindre la normalisation. Une autre

démarche consiste à rejeter une imposition linguistique d'origine catalane pour mieux dénoncer l'importance accordée au valencien dans le secteur éducatif : « La Universidad Literaria de Valencia sigue con su constante imposición lingüística de tener conocimientos de valenciano (que aunque figure con esta denominación en los impresos, de sobra es sabido que en el ámbito académico no es otra cosa que catalán)⁴⁷. » D'autres sécessionnistes se retranchent derrière des contingences financières qui ne masquent pas davantage cette aspiration à freiner la normalisation : « Se derrocha el dinero público en el incremento de la enseñanza y uso del valenciano, premiando libros de fallas escritos según las Normas de Castellón⁴⁸. » Entièrement inscrite dans un déni et/ou rejet d'autorité, le sécessionnisme peut ainsi être présenté comme insidieusement pernicieux. Il est un levier qui permet de mettre, sinon un terme, un frein, à la normalisation. De nature à proroger la diglossie, il participe à la marginalisation de la langue propre en regard du castillan.

- 21 Le second ensemble de motivations nous ouvre les portes, non plus de la transgression mais des débordements. En procédant à une hiérarchisation de chaque référent identitaire – Valenciens vs Catalans –, et en voulant démontrer l'existence d'une « idiosyncrasie valencienne », une « valencianité immanente » – pour mieux s'affranchir d'une autorité catalane, certains se réfèrent à une « raciologie valencienne ou levantine⁴⁹ » –, les sécessionnistes font de la langue propre un outil qui véhicule de multiples sentiments anticatalanistes : le blaverisme, en référence à la couleur bleue (*blau*) de la *Senyera*, emblème cher aux sécessionnistes (par opposition à la *Quatribarrada* catalane). Pour comprendre le sens et la portée de ce dévoiement de la langue propre, intéressons-nous à l'un des moments clés du valencianisme, la publication de *Nosaltres els Valencians* de Joan Fuster en 1962. Si, au terme de plus de vingt années de franquisme, cet ouvrage réveilla la conscience d'appartenir à un ensemble différencié, doté d'une langue en perdition, l'attachement de l'auteur à l'existence des Pays catalans – « Nous dire valenciens est, en définitive, notre façon de nous dire catalans » – fit l'effet d'une bombe. Un *ninot* à son effigie fut brûlé aux *Fallas*, elles-mêmes considérées comme un paradigme de la *valencianité*. Puis, Vicente Ramos Pérez publia *Pancatalanismo entre valencianos*, dans lequel il rendit compte des travaux de l'écri-

vain en ces termes : « El libro es pura invención pancatalanista [...] Fuster [...] se descubre vulgar y anticientífico [...] descabellado⁵⁰ » Plus virulente encore fut la charge de Diego Sevilla Andrés : « La personalidad valenciana [...] requiere un tratamiento algo más delicado que el de los nuevos nazis [...] que hablan de países catalanes⁵¹ ».

- 22 À partir du début de la période transitionnelle, dans l'élan d'un renouveau possible pour l'affirmation identitaire des régions, les débordements devinrent quotidiens : invectives, insultes, agressions verbales, menaces, perturbations de rassemblements culturels et/ou politiques, attentats à la bombe (librairie Tres i Quatre/domicile de Joan Fuster...), manifestations en faveur d'une langue indépendante sous l'étendard de la *Senyera*, colis piégé adressé à Manuel Sanchis Guarner en décembre 1978... De façon quasiment systématique, chaque affirmation d'une unité, non pas culturelle, mais linguistique, d'une filiation valencien/catalan, de l'attachement à l'autorité de normativisation, donna lieu à des débordements. L'un des tracts distribués pour appeler à l'une de ces manifestations permet de prendre toute la mesure de cet anticatalanisme :

Sous les slogans tels que une langue, une culture, une patrie, un drapeau, l'Allemagne nazie a annexé l'Autriche le 15 mai 1938, formant ainsi LA GRANDE ALLEMAGNE. Ce sont les mêmes slogans que répète aujourd'hui sans relâche le PANCATALANISME pour nous faire croire, à nous Valenciens, que nous possédons une même langue, une même culture, un même drapeau – le catalan – et un pays faisant partie des pays catalans ou, plus clairement, de LA GRANDE CATALOGNE⁵².

- 23 Des explosifs furent placés au domicile de Joan Fuster le 11 septembre 1981, jour de la *Diada* catalane, puis, en marge de la cérémonie de recueillement lors des funérailles de Manuel Sanchis Guarner, décédé le 16 décembre 1981, le cimetière de Valence fut l'objet d'inscriptions suffisamment confondantes pour ne pas être commentées : « Sanchis Guarner, enfin tu es tombé. Le Royaume de Valence ne te pardonnera pas⁵³. » En réalité, à partir de cette époque, naquit un courant quasiment paranoïaque, combinant crainte et mépris, à l'encontre des universitaires valenciens (car jamais le sécessionnisme linguistique n'a pris corps au sein de l'université). Cependant que les

Catalans furent soupçonnés de vouloir se servir de la langue propre pour « dénaturer », « anéantir », « euthanasier », ou « annexer » l'identité valencienne, les universitaires valenciens, au motif de souscrire à l'autorité des Normes de 1932, furent présentés comme des renégats, des traîtres, une cinquième colonne, un cheval de Troie dépêché de Barcelone pour assurer une nouvelle « re-Reconquête » de Valence, des agents peu secrets car opérant à visage découvert, mais déterminés à annihiler toute manifestation de la valencianité :

*El enemigo lo tenemos dentro de casa, y tan dentro que los mayores enemigos de los valencianos son [...] los propios valencianos / Estas páginas dan testimonio de la invasión catalanizante terrible y sinuosa que, fomentada desde fuera y desde dentro, intenta corroer la sustancia histórica de la personalidad valenciana. / La retoñada epidemia pancatalanista invade sin pérdida de tiempo el más idóneo ámbito para su progresiva expansión: la Universidad de Valencia*⁵⁴.

- 24 Quant aux Normes proprement dites, elles furent considérées comme une « incursion », une « invasion », un « Anschluss » catalan en territoire valencien, une langue « inappropriée », « étrangère », « bâtarde » et « impure », « ¡Ese polaco que quieren imponernos⁵⁵! » D'autres débordements eurent lieu lors de la visite à Valence de diverses personnalités accusées de pancatalanisme. Joan Manuel Serrat, l'un des représentants de la Nouvelle chanson catalane, fut accueilli au Teatre Principal de la ville par le graffiti suivant : « Serrat, hijo de puta catalanista⁵⁶. » Au moment de prendre possession de sa charge, le nouvel archevêque de Valence, d'origine pourtant majorquine, fut reçu par cette inscription : « Nous ne voulons pas d'évêques catalanistes⁵⁷. » Parallèlement, l'anticatalanisme investit les terrains de sport, celui du Mestalla notamment, qui fut le théâtre de multiples débordements orchestrés sur le thème de la langue par les Yomus, l'association des supporters ultras du Valencià Fútbol Club : « ¡Put a Barça, puta Cataluña⁵⁸! ». Durant toute cette période, marquée par la détérioration d'ouvrages au motif de présenter le valencien comme une variété du catalan ou de lier de grands auteurs valenciens à une littérature catalane ou en langue catalane, ou de respecter, par la langue utilisée, l'autorité de normativisation, il devint également fréquent d'entendre ou de lire « antes moros que catalanes », conformément à l'un des grands mythes autochtonistes selon

lequel les Valenciens auraient hérité d'un sang arabe davantage que d'un sang catalan :

*No podemos olvidar a los árabes, presentes en cada esquina de nuestro Reino [...] tienen mucha gracia los que se empeñan en eso de la historia común con Cataluña. Con quienes hemos tenido historia común ha sido con romanos y árabes [...]. ¿Dónde está la huella de la civilización catalana? En ningún sitio o en tres o cuatro [...]. No nos den en adopción al primero que pasa. No necesitamos que nadie nos monte falsos árboles genealógicos nacidos de la voracidad de unos vecinos que no tienen siglo de oro que llevarse a la historia*⁵⁹.

- 25 Organisées en mai et juin 1997 dans la ville de Valence, d'autres manifestations furent rythmées par des slogans plus virulents encore : « ¡Contra el imperialismo catalán! / ¡Valenciano en la universidad! / ¡Pujol, cabrón, enano, cabezón! / ¡Muera Cataluña! / ¡Muera Cacaluña! / ¡Mueran los Catalanes⁶⁰! » Cette année 1997 fut également marquée par de nombreuses manifestations exigeant la fermeture du canal émettant la chaîne autonome catalane TV3 sur le territoire valencien, chaîne utilisant une langue qualifiée, par quelques esprits chagrins, « d'incompréhensible », et considérée comme « étrangère ». Mais, l'un des exemples les plus confondants pour cette année-là correspond, assurément, à l'abomination commise dans la localité de Sueca, la profanation de la tombe de Joan Fuster, commentée en ces termes par le maire : « Se trata de un ataque político de sectores anticatalanistas. Son los herederos de los que le pusieron la bomba⁶¹. » En définitive, chaque année, diverses manifestations culturelles continuent d'être la cible d'attaques rendant compte d'une minutieuse organisation. Elles sont, le plus souvent, l'œuvre de l'un des principaux acteurs de cet anticatalanisme, le Grup d'Accio Valencianista. Fondé en 1977, ce groupe d'extrême droite, souvent qualifié de « néo-fasciste », a su s'organiser pour infiltrer divers secteurs de la société civile. Partageant l'idéologie d'autres structures comme « España 2000 » – parti d'extrême droite faisant de la lutte contre l'immigration sa priorité et défendant l'unité de l'Espagne face à tout nationalisme périphérique –, ses responsables ont créé une section pour les plus jeunes appelée Joventuts del Grup d'Accio Valencianista. Pour tenter de s'affranchir de toute autorité catalane, fût-elle linguistique, cette section s'illustre

par une aversion profonde pour tout marqueur identitaire catalan, une authentique catalanophobie qui gangrène la société valencienne et que l'on retrouve sur divers supports présents sur le web ⁶².







- 26 Le sécessionnisme linguistique s'est ainsi érigé en modèle de transgressions et de débordements. Bien sûr, il convient de relativiser. Si l'analyse des pratiques et des motivations sécessionnistes invite à emprunter un labyrinthe des passions, à mille lieues du célèbre *meninfotisme*⁶³ valencien, et met en exergue un ancrage idéologique raciste et xénophobe qui corrode les relations entre Valence et la Catalogne (et qui, en raison de sa virulence, peut faire penser, en cette période de « crise politique catalane » exacerbée que traverse l'Espagne aujourd'hui, tant aux divers élans anticastillans exprimés ici et là en territoire catalan qu'aux diverses manifestations anticatalanistes présentes en divers endroits de la péninsule), cet ancrage ne saurait être considéré comme un référent identitaire de la valencia-nité. Le blaverisme a simplement réussi à instrumentaliser la langue propre pour sortir de son isolement. Il est parvenu à se servir du valencien comme exutoire à une aversion quasiment charnelle pour

une autorité, non pas quelconque, mais empreinte de catalanité et, *de facto*, soupçonnée puis accusée de vouloir sacrifier, si ce n'est la culture, du moins la langue propre de Valence, sur l'autel d'un pan-catalanisme politique. Il est exact que la Catalogne a souvent exprimé une aspiration à bâtir un plus vaste ensemble, une « Grande Catalogne », un rassemblement des « Pays catalans », voire une seule « Nation », comme l'indiquait Antoni Rovira i Virgili dès le début du ^{xx}^e siècle : « unidos por el común origen, por la común historia y por el común lenguaje, los catalanes, los valencianos, los mallorquines, los rosellonenses son un mismo pueblo, una nación única⁶⁴. » Certains partis travaillent d'ailleurs à un regroupement des « Pays catalans », tel le Parti socialiste de libération nationale des Pays catalans qui définit le Principat comme le « moteur politique, économique et culturel d'une grande République catalane, regroupant les îles Baléares, la Communauté valencienne et la Catalogne française » et qui considère l'accès de la Catalogne actuelle à son indépendance comme un premier pas vers : « la libération du reste des terres catalanes face aux États oppresseurs espagnol et français⁶⁵. » En ce sens, une population valencienne profondément attachée tant à ses référents identitaires qu'à l'unité de l'Espagne – l'hymne de Valence n'est-il pas : « Para ofrendar nuevas glorias a España / todos a una voz, hermanos venid. » ? – ne peut que s'interroger face au regain actuel de l'indépendantisme catalan et aux aspirations irrédentistes formulées par son plus proche voisin⁶⁶, d'autant que la Catalogne a pris soin de se référer, dans son dernier Statut d'autonomie (2006), à la formation d'une « euro-région » dont elle serait la locomotive : « Cataluña, a través del Estado, pertenece a la Unión Europea, comparte los valores y el modelo de bienestar y de progreso europeos y ofrece su amistad y colaboración a las comunidades y las regiones vecinas para formar, desde la Mediterránea, una eurorregión útil para el progreso de los intereses comunes en el marco de sus competencias⁶⁷. » Pour autant, la négation de la catalanité de la langue propre et l'attachement à une partition linguistique restent infondés. Au seul motif d'être empreint de catalanité, le valencien est dévoyé et sert de prétexte à un rejet d'autorité.

Conclusion

- 27 Au moment de conclure, trois constats peuvent être dressés : 1) très tardive, la normativisation de la langue catalane n'en a pas moins été effective et, tout en intégrant les singularités valenciennes, les *Normes de Castellón* sont de suite devenues l'autorité linguistique commune à l'ensemble de l'espace catalanophone ; 2) dans l'élan du processus d'accès à l'autonomie, divers sécessionnistes ont su se mobiliser pour rejeter cette figure d'autorité et pour tenter d'imposer leur propre codification ; 3) au fil des ans, ce rejet s'est cristallisé dans un esprit d'anticatalanisme primaire, source de multiples transgressions et débordements davantage politiques que linguistiques. Dans ce cadre, l'autorité nous livre sa fragilité : lorsqu'elle est garante, modèle et instigatrice, elle est source d'unité et, validée puis officialisée dans un esprit de concorde, sa légitimité s'en trouve renforcée ; lorsqu'elle est créditée d'autoritarisme par le jeu de multiples ingénieries politiques parfois au service d'idéologies de repli, voire régressives, elle peut être perçue comme source de nivellement et d'uniformisation, voire d'ingérence étrangère et, bien qu'initialement assurée, voire plébiscitée, elle peut être niée, puis rejetée, malgré l'application de ses représentants pour réaffirmer sa légitimité. La population valencienne saura-t-elle sortir de ce lourd conflit qui relève exclusivement d'un rapport à l'autorité ? L'enjeu est de taille : l'édification d'une autochtonie valencienne permettrait de s'affranchir de cette autorité. Dans un contexte de revitalisation de l'indépendantisme catalan, cette hypothèse recevrait à Madrid, autorité suprême, un écho favorable, mais, *in situ*, cette orientation isolerait Valence et constituerait une limite à la normalisation du valencien, y compris dans sa zone de prédominance. Inversement, l'inscription de la Communauté valencienne dans un ensemble linguistique plus vaste, par une reconnaissance pleine et entière de l'autorité des *Normes de Castellón*, pourrait être le garant d'une normalisation achevée. Cette option semble devoir impliquer néanmoins de souscrire à une émancipation, non pas linguistique, mais culturelle, voire politique, de l'espace catalanophone dans son entier, émancipation qui, de toute évidence, ne fédère pas la population valencienne.

BIBLIOGRAPHY

ADLERT NOGUEROL Miguel, *En defensa de la lengua valenciana*, Valence, Del Cénia al Segura, 1977.

ÁNGELES CASTELLÓ José, *Fundamentación metodológica de la Lengua Valenciana*, Valence, Academia de Cultura Valenciana, 1993.

AZNAR SOLER Manuel et BLASCO Ricard, *La política cultural al País Valencià: 1927/1939*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1985.

BELLO SERRAT Vicent, *La Pesta Blava*, Valence, Eliseu Climent/3i4, coll. « La Unitat », 1988, p. 166, 282-283.

BRETON Roland, « Géographie du plurilinguisme », *Vers le plurilinguisme ?*, Paris, Hachette, 1991.

CLIMENT Josep Daniel, *Les normes de Castelló, l'interés per la llengua dels valencians al segle XX*, Valence, Acadèmia Valenciana de la Lengua, 2007.

CUCÓ Alfons et ROMERO Joan, « Actituds anticatalanistes al País Valencià: articles i documents comentats », *L'Avenç. Revista d'Història*, n° 5, 1977.

ENTWISTLE William J., *Las Lenguas de España: Castellano, Catalán, Vasco y Gallego-Portugués*, Madrid, Istmo, coll. « Fundamentos », 1978.

FABRA Pompeu, *La Llengua Catalana i la seua Normalització*, Barcelone, 1980, Edicions 62.

FAUS I SABATER Salvador, *Resum històric de la llengua valenciana i dels seus escriptors*, 2^e éd., Valence, Marí Montañana, 1980.

FERRANDO I FRANCÉS Antoni, « La Gènesi del secessionisme idiomàtic valencià », *La cultura valenciana ahir i avui*, Benidorm, Universitat d'Alacant, 1986, p. 117-133.

FERRANDO I FRANCÉS Antoni, « La situació sociolingüística del Català al País Valencià-Paral·lelismes amb el cas galleg », in *I Congresso internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza*, Orense, 20-24 septembre 1984, La Corogne, Associaçom Galega da lingua, 1986.

FERRER I GIRONÈS Francesc, *La Persecució política de la llengua catalana: Història de les mesures preses contra el seu ús des de la Nova Planta fins avui*, 2^{de} éd., Barcelone, Edicions 62, 1986.

FLOR I MORENO Vicent, *L'anticatalanisme al País Valencià: Identitat i reproducció social del discurs del Blaverisme*, Valence, Universitat de València, 2009.

GINER Rosa et PELLICER Joan E., *TDC, llengua COU*, Barcelone, Teide, 1990.

GONZALEZ FELIP Maria Soledat, « La qüestió lingüística valenciana a través de la premsa. Des de l'encàrrec del dictamen al Consell Valencià de Cultura fins a la constitució de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua », thèse de doctorat, Universitat de València, 2005.

GUINOT I GALÁN Josep Maria, *En Torn a la Llengua valenciana*, Valence, Ajuntament de València/Grup d'Accio Valencianista, s.d.

HUGUET I PASCUAL Jesús, « Les normes de Castelló en el procés de normalització lingüística », *Les Normes de Castelló: una Reflexió col·lectiva seixanta anys després*, Castelló, Universitat Jaume I/Diputació de Castelló, 1993, p. 26-29.

LANUZA ORTUÑO Chimo, *Valencià ¿Llengua o dialecte? Una aproximació des de la sociolingüística*, Valence, Lo Rat Penat, 1994.

LLISO I GENOVÉS Francisco, *¿La fabla aragonesa es una, dos o dos en una? (influencia sobre la lengua valenciana)*, Valence, edita el autor, 1985.

LLISO I GENOVÉS Francisco, *Yo Nacionalista valenciano ¿Tu saps be lo que es ser nacionaliste?*, Valence, F. Lliso i Genovés, 1996.

MENDEL Gérard, *Une histoire de l'autorité, permanences et variations*, Paris, La Découverte, 2003.

MOURELLE DE LEMA Manuel, *La Identidad Etnolingüística de Valencia: desde la Antigüedad hasta el siglo XIV*, Madrid, Grugalma, 1996.

RAMOS PÉREZ Vicente, *Pancatalanismo entre valencianos*, 2^e éd. corrigée, Valence, Quiles, 1978.

RECIO ALFARO Carles, *Diccionari diferencial: valencià-català/català-valencià*, Valence, Ateneu de la Cultura, 1985.

RECIO ALFARO Carles, *El Valencianismo*, Valence, Carena, 1997.

REYNA Maria Consuelo, « La filiación », *Las Provincias*, 22 juin 1998.

REYNA María Consuelo, « Los incultos que defienden la lengua valenciana », in *Almanaque de las Provincias: La Vida Valenciana en el año 1997*, Valence, Federico Doménech, 1998, p. 283-286.

ROVIRA Y VIRGILI Antonio, *El nacionalismo catalán*, Barcelone, Minerva, 1919.

SANCHIS GUARNER Manuel, *La llengua dels valencians*, 13^e éd., Valence, Eliseu Climent/3i4, coll. « La Unitat », 1989.

SEVILLA MERINO Julia, *Estatut d'autonomia de la Comunitat valenciana: procés d'elaboració i tramitació parlamentària*, Valence, Corts Valencianes, 1992.

SIMÓ SANTONJA Vicente Luis, *¿Valenciano o catalán?*, 3^e éd., Valence, Centro de Cultura Valenciana, 1979.

TIERNO GALVÁN Enrique (dir.), *Leyes políticas españolas fundamentales: 1808-1978*, Madrid, Tecnos, 1979.

UNIVERSITAT DE VALENCIA, *Sobre la llengua dels Valencians, Informe i documents*, Valence, Universitat de Valencia (Facultat de Filologia), 1998.

VALDÉS Juan de, *Diálogo de la Lengua*, Madrid, J.M. Lope Blanch/Castalia, 1984.

NOTES

- 1 BRETON Roland, « Géographie du plurilinguisme », *Vers le plurilinguisme ?*, Paris, Hachette, 1991, p. 31.
- 2 COROMINES Joan, cité par GINER Rosa et PELLICER Joan E., *TDC, llengua COU*, Barcelone, Teide, 1990, p. 12.
- 3 FERRANDO I FRANCÉS Antoni, « La Gènesi del secessionisme idiomàtic valencià », *La cultura valenciana ahir i avui*, Benidorm, Universitat d'Alacant, 1986, p. 117.
- 4 FABRA Pompeu, cité par AZNAR SOLER Manuel et BLASCO Ricard, *La política cultural al País Valencià: 1927/1939*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1985, p. 24-25.
- 5 Constitution de la République espagnole, Titre Préliminaire, art. 4, Titre III, art. 50, 1931, in TIERNO GALVÁN Enrique (dir.), *Leyes políticas españolas fundamentales: 1808-1978*, Madrid, Tecnos, 1979, p. 174-181.
- 6 FABRA Pompeu, *La Llengua Catalana i la seua Normalització*, Barcelone, 1980, Edicions 62, p. 147-148.
- 7 CLIMENT Josep Daniel, *Les normes de Castelló, l'interés per la llengua dels valencians al segle XX*, Valence, Acadèmia Valenciana de la Lengua, 2007, p. 194-201.
- 8 HUGUET I PASCUAL Jesús, « Les normes de Castelló en el procés de normalització lingüística », *Les Normes de Castelló: una Reflexió col·lectiva seixanta anys després*, Castelló, Universitat Jaume I/Diputació de Castelló, 1993, p. 27.
- 9 ARENDT Hannah, citée dans MENDEL Gérard, *Une histoire de l'autorité, permanences et variations*, Paris, La Découverte, 2003, p. 27.
- 10 RENAUT Alain, cité par *ibid.*, p. 33.
- 11 SEVILLA MERINO Julia, *Estatut d'autonomia de la Comunitat valenciana: procés d'elaboració i tramitació parlamentària*, Valence, Corts Valencianes, 1992, p. 687-692.

- 12 Fédérant l'ensemble de la classe universitaire, ce manifeste fut signé par Joan Fuster, Vicent Andrés Estellés, Manuel Sanchis Guarner, Eliseu Climent, Vicent Ventura Beltran, Alfons Cucó, Vicent Pitarch, Francesc Mira, etc., puis, par 40 258 personnes invitées à se prononcer par l'intermédiaire de la revue valencienne *Canigó*. Voir : MOYA Gonzalo et LAGO Jesús, *Bilingüismo y trastornos del lenguaje en España*, Madrid, Saltés, 1977, p. 204.
- 13 CASP I VERCHER Xavier, cité dans SIMÓ SANTONJA Vicente Luis, *¿Valenciano o catalán?*, Valence, Centro de Cultura Valenciana, 1979, p. 61-63.
- 14 ADLERT NOGUEROL Miguel, *En defensa de la lengua valenciana*, Valence, Del Cénia al Segura, 1977, p. 18-30.
- 15 BROSETA PONT Manuel, cité dans FERRER I GIRONÈS, Francesc, *La Persecució política de la llengua catalana: Història de les mesures preses contra el seu ús des de la Nova Planta fins avui*, Barcelone, Edicions 62, 1986, p. 222.
- 16 *Las Provincias*, 5 octobre 1991, *Almanaque de las Provincias: La Vida Valenciana en el año 1991*, Valence, Federico Doménech, 1992.
- 17 *Magazine d'Informacio Lliterari, Lletraferit*, n° 8, 1998, p. 7.
- 18 *El País*, 30 avril 1997.
- 19 GONZALEZ FELIP Maria Soledat, « La qüestió lingüística valenciana a través de la premsa. Des de l'encàrrec del dictamen al Consell Valencià de Cultura fins a la constitució de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua », thèse de doctorat, Universitat de València, 2005, p. 48-49.
- 20 Loi 7/1998 du 16 septembre sur la création de l'Académie valencienne de la langue.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Las Provincias*, 1^{er} juillet 1998.
- 23 *Magazine d'Informacio Lliterari, Lletraferit*, mai 1998, n° 8, p. 10-13.
- 24 http://www.loratpenat.org/index.php?option=com_content&task=view&id=3&Itemid=48
- 25 Nouveau statut d'autonomie de la Communauté valencienne, 2006.
- 26 http://www.docv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=003045/2015&L=1
- 27 <http://www.llenguavalenciana.com>

- 28 GUINOT I GALÁN Josep Maria, *En Torn a la Llengua valenciana*, Valence, Ajuntament de València/Grup d'Accio Valencianista, s.d., p. 9-10, 19-22, 32.
- 29 RECIO ALFARO Carles, *Diccionari diferencial: valencià-català/català-valencià*, Valence, Ateneu de la Cultura, 1985, p. 23-24.
- 30 BELLO SERRAT Vicent, *La Pesta Blava*, Valence, Eliseu Climent/3i4, coll. « La Unitat », 1988, p. 166, 282-283.
- 31 SIMÓ SANTONJA Vicente Luis, *op. cit.*, p. 10.
- 32 SANCHIS GUARNER Manuel, *La llengua dels valencians*, Valence, Eliseu Climent/3i4, coll. « La Unitat », 1989, p. 41, 79, 87.
- 33 ÁNGELES CASTELLÓ José, *Fundamentación metodológica de la Lengua Valenciana*, Valence, Academia de Cultura Valenciana, 1993, p. 13-14, 30-31, 35-36.
- 34 ENTWISTLE William J., cité dans LANUZA ORTUÑO Chimo, *Valencià ¿Llengua o dialecte? Una aproximacio des de la sociolingüística*, Valence, Lo Rat Penat, 1994, p. 42.
- 35 LANUZA ORTUÑO Chimo, *op. cit.*, p. 42.
- 36 ENTWISTLE William J., *Las Lenguas de España: Castellano, Catalán, Vasco y Gallego-Portugués*, Madrid, Istmo, coll. « Fundamentos », 1978, p. 24, 122, 127-128, 134-135.
- 37 UBIETO ARTETA Antonio, cité par REYNA María Consuelo, « Los incultos que defienden la lengua valenciana », in *Almanaque de las Provincias: La Vida Valenciana en el año 1997*, Valence, Federico Doménech, 1998, p. 285.
- 38 LLISO I GENOVÉS Francisco, *¿La fabla aragonesa es una, dos o dos en una? (influencia sobre la lengua valenciana)*, Valence, edita el autor, 1985, p. 154.
- 39 LLISO I GENOVÉS Francisco, *Yo Nacionalista valenciano ¿Tu saps be lo que es ser nacionaliste?*, Valence, F. Lliso i Genovés, 1996, p. 41.
- 40 FAUS I SABATER Salvador, *Resum històric de la llengua valenciana i dels seus escriptors*, 2^e éd., Valence, Marí Montañana, 1980, p. 34-35, 39.
- 41 SIMÓ SANTONJA Vicente Luis, *op. cit.*, p. 206-207, 247-248.
- 42 FERRANDO I FRANCÉS Antoni, « La situació sociolingüística del Catalá al País Valencià-Paralelismes amb el cas galleg », in *I Congresso internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza*, Orense, 20-24 septembre 1984, La Corogne, Associaçom Galega da lingua, 1986, p. 151, 157.
- 43 LANUZA ORTUÑO Chimo, *op. cit.*, p. 37-38.

- 44 VIVES Joan Lluís, cité dans UNIVERSITAT DE VALENCIA, *Sobre la llengua dels Valencians, Informe i documents*, Valence, Universitat de Valencia (Facultat de Filologia), 1998, p. 64.
- 45 VALDÉS Juan de, *Diálogo de la Lengua*, Madrid, J.M. Lope Blanch/Castalia, 1984, p. 61.
- 46 *Las Provincias*, 28 février 1988, p. 34.
- 47 *Almanaque de las Provincias: La vida en Valencia en el año 1997*, Valence, Federico Doménech, 1998, p. 143-145.
- 48 *Almanaque de las Provincias: La vida en Valencia en el año 1995*, Valence, Federico Doménech, 1996, p. 497-499.
- 49 MOURELLE DE LEMA Manuel, *La Identidad Etnolingüística de Valencia: desde la Antigüedad hasta el siglo XIV*, Madrid, Grugalma, 1996, p. 17-18.
- 50 RAMOS PÉREZ Vicente, *Pancatalanismo entre valencianos*, Valence, Quiles, 1978, p. 68-76, 98.
- 51 SEVILLA ANDRÉS Diego, « Burguesía y separatismo », *Levante*, 22 décembre 1962, cité dans CUCÓ Alfons, et ROMERO Joan, « Actituds anticatalanistes al País Valencià: articles i documents comentats », *L'Avenç. Revista d'Història*, n° 5, 1977, p. 43-44.
- 52 BELLO SERRAT Vicent, *op. cit.*, p. 238.
- 53 RECIO ALFARO Carles, *El Valencianismo*, Valence, Carena, 1997, p. 179.
- 54 Cité dans RAMOS PÉREZ Vicente, *op. cit.*, p. 7, 56, 58.
- 55 LLISO I GENOVÉS Francisco, *Yo Nacionalista...*, *op. cit.*, p. 40, 43, 70-71.
- 56 BELLO SERRAT Vicent, *op. cit.*, p. 74.
- 57 *Ibid.*, p. 24.
- 58 FLOR I MORENO Vicent, *L'anticatalanisme al País Valencià: Identitat i reproducció social del discurs del Blaverisme*, Valence, Universitat de València, 2009, p. 290.
- 59 REYNA Maria Consuelo, « La filiación », *Las Provincias*, 22 juin 1998.
- 60 *Almanaque de las Provincias: La vida en Valencia en el año 1997*, Valence, Federico Doménech, 1998, p. 101-113.
- 61 *El País*, 14 septembre 1997.
- 62 <http://www.antiblavers.org/galeria/thumbnails.php?album=7>, http://www.antifeixistes.org/3080_consell-joventut-movimiento-contra-intoleran

[ia-demanen-lajuntament-vete-dexpojoive.htm](#), <https://www.youtube.com/watch?v=bg-4ALayrOM#t=573>, <https://www.youtube.com/watch?v=Kl3pdTP4RCg>, <https://www.youtube.com/watch?v=dgHwW8gSx1A>

63 Issu de la contraction de « me n'hi fot », le « meninfotisme » correspond à une façon singulière de comprendre et d'appréhender la vie en général, un certain détachement dès lors que la personne ne se sent pas directement concernée.

64 ROVIRA Y VIRGILI Antonio, *El nacionalismo catalán*, Barcelone, Minerva, 1919, p. 18-19.

65 <http://www.psan.cat/pagina-exemple/>

66 Germà Gordó, conseiller de justice d'Artur Mas, a proposé en août 2015, dans l'hypothèse de la création d'un État catalan indépendant, la délivrance d'un passeport catalan et l'octroi de la nationalité catalane à tous les citoyens des Baléares, de la Communauté valencienne, d'une partie de l'Aragon et de la France (les Pays catalans). *El País*, 25 août 2015. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/08/24/catalunya/1440444083_856137.html

67 Statut d'autonomie de la Catalogne – 2006.

AUTHOR

Franck Martin

MCF Espagnol – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne
IDREF : <https://www.idref.fr/200501593>